

БЕСЕДЫ О КИНО

1964, выдержки Дятлова Н. С. от 01.10.2026, 1-75/171=56%

1. 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.
2. 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.
3. Перечитывая свои статьи сейчас, я заметил, что чем глубже, болезненнее были сомнения, тем категоричнее тон высказываний.
4. 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.
5. 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.
6. Перечитывая сейчас эту статью, я не могу избавиться от ощущения, что ее написал не я, а кто-то другой.
7. Меж тем твой рабочий замысел начинает казаться тебе плоским и негнушимся, как чугунная сковорода, перед лицом ни с чем не сравнимой сложности и непредвзятости подлинной жизни.
8. 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.
9. 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.
10. В молодости я был неудачником. Прежде чем стать кинематографистом, я переменял 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[1]. 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.

11. Из этого разношерстного потока режиссеров большинство отсеивалось после первой или второй картины, доказав свою неспособность или просто наскучив трудным на проверку 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.
12. 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 тромбоне.
13. 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 режиссурой 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 «вхутеиновскими» халтурами: оформлял выставки, улицы к праздникам, малевал какие-то плакаты, делал обложки. Как известно, волка ноги кормят.
14. Четыре часа в день я изучал реакцию детей младшего возраста на кинокартины 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.
15. 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.
16. 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, какую-нибудь хорошенькую короткометражечку». Я, однако, убоился короткометражечки, и Синявский, посмеиваясь, назначил меня на «Дела и люди».
17. Наступил торжественный день — я пришел прощаться с Институтом методов внешкольной работы. Моим начальством была очень хорошая старушка. У нас были буколические, 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 юношей. 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.
18. 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.
19. 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.

20. Я стал отказываться от всех назначений в ассистенты и даже в сорежиссеры и требовал самостоятельной постановки. Такая уверенность подействовала.
21. Но директор был непреклонен, 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».
22. Утром я принес в дирекцию подробную заявку с глубоким теоретическим обоснованием, почему необходимо ставить именно «Пышку». Моя оперативность сразила директора. Я стал режиссером.
23. 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, слушаюсь! — 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 принести 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».
24. 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.
25. 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.
26. 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 учтите!
27. Мы молча оделись и молча вышли из знаменитого кинематографического здания по Малому Гнезниковскому переулку, где столько режиссеров переживали свои величайшие удачи и тяжелейшие удары судьбы.
28. — Пустыня потому и называется пустыней, что там ничего нет, — нравоучительно сказал Прут. — Это пустое место... Лучше давай сочинять сюжет.
29. 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.
30. 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.
31. 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.

32. Съемочная группа между тем медленно, но верно таяла: кто заболел, 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, лежал в больнице, уехала часть актеров, уехали все звуковики... Но мы снимали — и в конце концов сняли натуру.
33. 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.
34. «Пышка» и «Тринадцать» дали мне самое важное для режиссера: на этих картинах сложился наш съемочный коллектив — Волчек, Савельева, Привезенцев.
35. После «Тринадцати» я был вновь уволен с «Мосфильма».
36. «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 производства требовали от меня величайшего напряжения всех жизненных и творческих сил.
37. 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.
38. 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 добронравие...
39. 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 продавца, 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. Приобретая профессиональные кинематографические навыки, я попросту 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 пригодились, 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.

40. Только великие эпохи, эпохи могучих народных движений, выдвигают великих людей. Сергея Эйзенштейна создала Октябрьская революция.
41. До Эйзенштейна революционного кинематографа, по существу, не было. Наш кинематограф жил дореволюционными, буржуазными традициями. Можно было найти только отдельные зерна будущего в этом кинематографе.
42. 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.
43. 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.
44. 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.
45. Некоторые буржуазные критики пытаются отделить Эйзенштейна от нашей страны, от нашей революции. Это невозможно! Эйзенштейн — дитя своего народа и дитя революции своего народа.
46. Нелегко был его путь. Не все его картины были одинаково совершенны, но все необыкновенно значительны.
47. 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.
48. 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.
49. 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.
50. Своим «Броненосцем» он первый сказал нам, сказал всему миру, кто мы и на что мы способны.
51. 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.
52. 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».

53. «Мать» сразу легла на сердце, как песня, как материнское слово, суровое и простое. Такой и должна быть правда.
54. 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.
55. 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.
56. Круглолицый аккуратный солдатик с бескозыркой набекрень, с плоским, как лист чистой бумаги, лицом, готовый на все: прикажут стрелять — буду стрелять, прикажут колоть — буду колоть.
57. 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?
58. Я много раз смотрел «Броненосец “Потемкин”», открывая в нем все новые изумительные черты, учась на этой гениальной работе великого Эйзенштейна нашему сложному делу. Но я больше не видел «Матери», мне не хотелось смотреть ее еще раз. Это моя первая кинематографическая любовь. А встречаться вновь со своей первой любовью и грустно и немного страшно.
59. 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 «странности» во внешних манерах Владимира Ильича. Один товарищ говорил примерно так: «При всем блеске исполнения, Щукин не был достаточно сдержан в подходе к великому образу гения пролетарской революции».
60. 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.
61. 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.
62. Хотя этому двойнику не приходилось ничего говорить, хотя он довольно точно копировал ленинские жесты, духовная убогость его физиономии, особенно глаз, была непреодолима. 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 экранного 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.
63. 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,
64. 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. В полноте 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!

65. 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.
66. 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.
67. 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.
68. 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.
69. — 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.
70. Подумайте сами, какие слова: «стоит фертон», «комическая поза», «победоносно-петушиное»... И это о Ленине!
71. Ленин, по-видимому, сразу почувствовал сложную обстановку и оценил аудиторию. Он подошел к самому краю сцены. Зал затих.
72. — 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».
73. 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.
74. В Колонном зале Дома союзов проходило какое-то совещание, и я продавал литературу в киоске, продавал просто для заработка (паяк 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.
75. 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 голоса 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.

76. 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 органичен. Одновременные поиски остро понятой внешней характерности при постижении всей глубины характера — вот что, думается мне, было его основным актерским оружием.
77. во всех этих эпизодах горение мысли и чувств почти начисто снимает внешний прием: характерность отходит на второй план, хотя рисунок образа не нарушается, он лишь преобразуется, восходит на более высокую ступень.
78. В тот день мы нащупали как бы первую ступеньку общего понимания актерской задачи.
79. 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.
80. 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 опершись рукой на стол, небрежный, спокойный, холодно-величественный. Позади него кто-то из маршалов. И Сталин, 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.
81. 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.
82. 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 слышал ленинского смеха. И, разумеется, не мог ему ничего показать.
83. 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...
84. 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!
85. 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.
86. 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.

87. 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 — единым 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, загримированный Лениным, но непохожий на него. Надо сказать, что Щукин входил в образ, как только покидал гримерную.
88. 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.
89. 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.
90. — 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 вчерне 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.
91. 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.
92. 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.
93. 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.
94. 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.
95. 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 поначалу они стараются трусить рысцой. Все это народ опытный — они знают, что сцена будет повторяться многократно, и если сразу побежишь во весь дух, сил не хватит бегать десять репетиций, восемнадцать дублей. К работе своей они относятся с привычным хладнокровием.
96. 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.
97. 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.
98. 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.
99. 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.
100. 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: «Сволочи!» Это было так неожиданно, что его спросили: «Кто сволочи?» «Как кто? — ответил Ленин. — Меншевики, конечно! Кто же еще?..» Даже в такую минуту он думал только о своем.

101. 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.
102. 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 чужаковато! 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 эсеров и меньшевиков со шпиком. 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.
103. 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 таким 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!
104. 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.
105. 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.
106. Прошло два съемочных дня, а на третий случилось так, как бывает порой только у нас на кинопроизводстве: приехав на студию, я обнаружил в гримерной Ванина. Оказалось, что исполнитель роли Матвеева 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.
107. — 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 какую-нибудь черточку для начала, жест, что ли, какой-нибудь. Ведь ваш помощник сказал, что сейчас сниматься идем?
108. Он слушал меня с подозрительно подчеркнутым вниманием, ибо общие слова за пять минут до съемки, разумеется, мало что могли ему дать.

109. — Тут есть что-то, — сказал он. — Пусть говорит негромко, что бы там ни стряслось, и повторяет свое «только тихо». Тут есть характер.
110. 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.
111. 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.
112. Таким образом, Ванину был предложен микроскопический кусочек — одна смешная реплика, один кадр на телефонной станции. Он умолил меня развить этот кадр в целую маленькую сценку. — Пропадает материал! — говорил он. — Ведь это же находка: пульта 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!
113. 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.
114. 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.
115. В сценарии сцена была построена таким образом, что зритель поначалу должен был как бы обманываться и всерьез поверить, что Матвеев стал предателем.
116. — 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 играть 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 — второй 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.
117. 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 озираясь 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.

118. 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.
119. «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.
120. 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 наново было, быть может, главным его качеством.
121. 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.
122. 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»...
123. Нужно сказать, что и Шатов проводил эту сцену с большим актерским мастерством, сдержанностью и хорошим вкусом.
124. 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 бумаге, особенно такой кинематографист, каким был Эйзенштейн. Слово для него — всегда только заготовка кадра.
125. (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:
126. 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 Сталин 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.

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

127. 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.
128. Услышав этот строгий окрик, Матвеев останавливается — и совершает совсем уж неожиданный поступок: он берет со стола фуражку «Константинова» 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 «Константинова» 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.
129. — 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.
130. 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.
131. 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.
132. 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.
133. 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, контрапункт 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».
134. Эти картины отличаются по внутренней теме. Во второй серии Сергей Эйзенштейн в годы наитягчайшего 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.

135. 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.
136. 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 неблагоприятно? 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 напропалую. Это было страшно.
137. 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.
138. 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».
139. 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.
140. 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, четверным смыслом.
141. Ну а если не понравится, вырежете! (Это была постоянная оговорка Ванина: «Не понравится, вырежете».)
142. 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.

143. 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 непрерывный поток ассоциаций, которые возбуждала раньше. Она смотрится более холодным взором. И тем не менее она остается великой картиной.
144. 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.
145. Так, в конце жизни Эйзенштейн заложил второе основание для своей посмертной истории. Когда-то он любил говаривать: — 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.
146. 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 Эйзенштейна, 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!
147. Мы перепробовали десятки вариантов разных глуповатых реплик и наконец остановились на такой:
148. 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.
149. 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 сглупил, а через минуту выдал себя от волнения и погиб.
150. 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.
151. 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.
152. — А почему выступление именно сегодня? — тоном капризной дамы спрашивает гигант в матросской тельняшке с золотой серьгой в ухе, — очевидно, анархист.

153. И все же «Константинов» замечает это движение: он бросает на Матвеева быстрый взгляд и тотчас отворачивается, чтобы Матвеев не заметил, что за ним наблюдают.
154. В этой сцене драки Ванин проявил такую невиданную ловкость, такое знание своего тела, такую неожиданную силу, что я был поражен. Я, признаться, полагал, 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.
155. 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 быть пущен в ход и не для чего было говорить «тихо».
156. 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.
157. 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 идейную нагрузку, иногда тщательно спрятанную.
158. 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.
159. 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.
160. 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 Янинга, Бенкрофта, Лилиан Гиш — имена актеров. У нас, в советской кинематографии, имен актеров не было или почти не было — лицо кинематографии безраздельно определяли режиссерские имена: Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Вертов, Шуб, Козинцев и Трауберг... Только режиссер в те годы был полноценным, полновластным творцом кинематографии, только он определял стиль работы, только он, думалось, двигал кинематографию вперед, изобретал (а это казалось главным), только он был хозяином разговора со зрителем. Для того времени это было естественно. Кинематография создавала язык.
161. Я заранее прошу прощения за возможные полемические преувеличения, но без них обойтись мне никак не удастся.

162. Годы 1925–1930 — годы расцвета немого кинематографа — были годами режиссерских индивидуальностей. Некоторых режиссеров — и не одного-двух, а целую группу — считали почти гениями. В самых высоких кинематографических кругах, создававших общественное мнение вокруг картины, считалось, что картина есть выражение неповторимых особенностей режиссера. Быть непонятым гением стало бытовой позой ряда режиссеров. Я прекрасно помню разговоры, ходившие в кинематографических кругах вокруг «Потомка Чингисхана» Пудовкина. Картина эта имела успех у зрителя. Однако Пудовкин в ней, по мнению высоких кинематографических кругов, не проявил особенного изобретательства, если не считать известных аллегорических арф и рыбок на полу. Поэтому считалось всерьез, что «Потомок Чингис-хана» — это начало падения Пудовкина, который-де скатывался к «кассе». Быть «кассовым» режиссером, то есть иметь успех у зрителя, считалось признаком дурного тона. Настоящий, неповторимо своеобразный режиссер не должен быть понятным для рядового зрителя. Лучше даже, чтобы и специалисты понимали его не до конца. В этом случае наличие гениальной неповторимости бесспорно. На почве этого взращивания режиссерских индивидуальностей возникла теория «эмоционального» сценария. Согласно этой теории, сценарий вместо точной драматургии будущего фильма должен был давать режиссеру лишь ряд эмоциональных толчков, эмоционально заражать его для вдохновенной импровизации. Ну, понятно, что если стоять на позиции, при которой картина есть только средство выражения неповторимого своеобразия мышления создавшего ее режиссера, то теория эмоционального сценария возникает совершенно естественно. В самом деле, как же может неповторимый, своеобразный гений точно следовать драматургии сценария, написанного другим человеком?
163. 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 перекорректировать. Я этого не сделал. Следовательно, я не режиссер. Во мне нет неповторимого своеобразия. Черт возьми, может быть, и на самом деле нет? Какой удар!
164. 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.
165. 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. Ржешевского), привлекло к ней особое внимание и поселило тревогу в сердцах завистников. Потом поползли еще более взволнованные слухи. Говорили, что хитрый Пудовкин восстановил утраченную было неповторимость при помощи рапида. Он-де снимает рапидом кошку, улыбку ребенка, дыхание больного и прочее, а это-де дает совершенно неповторимые результаты. Все это было недалеко от истины: был рапид, была медленная улыбка ребенка, падал рапидом стакан, были талантливые куски — все было. Но в целом картина получилась скучной и, прошу прощения, претенциозной. Картина была непохожа на великолепного реалистического режиссера Пудовкина. Она вышла на экран под названием «Простой случай». Но случай этот был далеко не прост и для кинематографии и для самого Пудовкина, пережившего тяжелую травму.
166. 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.

167. Я считаю, что основное качественное изменение, происходящее в кинематографии за последние десять лет, состоит в том, что на первое место стала выдвигаться драматургия фильма. Отсюда и резкое повышение роли актера. Дело здесь вовсе не в звуке, как полагают многие.
168. Достаточно медлительный процесс переориентировки нашей режиссуры в очень большой своей части состоит в том, что режиссер в гораздо большей степени подчиняет сейчас кажущееся или действительное своеобразие своей индивидуальности содержанию картины. Наше киноискусство далеко еще не совершенно даже в лучших своих образцах.
169. 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 поступает многим в части поисков индивидуальной своеобразности ради наиболее точного, ясного и бесспорно понятного изложения бесконечно выросших идейных заданий. Я считаю это явление несомненно прогрессивным, хотя все мы знаем, что в совершенном произведении искусства художник высказывается до конца, причем должен быть до конца органичен и полностью свободен в своем языке. Дело, однако, в том, что у нас нет еще совершенных произведений киноискусства.
170. У нас есть любители делить кинематографию на разряды, скажем, на камерную и монументальную. Я не принадлежу к их числу. Тем не менее я позволю себе предложить одно несомненно и даже заведомо неверное деление, которое нужно мне для пояснения мысли. Разделим все картины на такие два разряда: на картины, в которых на первом плане стоит и прежде всего виден режиссер, и на картины, в которых режиссер на первый взгляд как бы незаметен. К первым отнесем «Щорса», «Александра Невского». Ко вторым — «Чапаева», «Депутата Балтики», «Поднятую целину». К ним же я причислю и свои последние картины. Сегодня я сторонник именно этого метода работы. Если вы сравните «Щорса» с «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.
171. Работа с актером делается сейчас основным содержанием режиссерской деятельности. Качество режиссера сегодняшнего, а в особенности завтрашнего дня определяется в первую голову умением работать с актером, одаренностью именно в этой области. Между тем перестройка идет довольно медленно, и как раз работа с актером является у нас наиболее отсталым участком режиссерской культуры. Некогда работа с актером была далеко не первым определяющим качеством режиссера. Наоборот, совершенно иные качества

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

172. 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.
173. 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.
174. 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 невозможно. 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 беспрдельно любить кино.
175. 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.
176. 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.
177. 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.

178. 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.
179. Кинематограф может быть чрезвычайно тонким и изящным в отделке 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.
180. 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.
181. 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.
182. Искусство прозаика в значительной степени опирается 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 чересчур 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...

183. 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.
184. Кинематограф более чем какое-либо другое искусство является искусством действия. Если для театральной драматургии борьба, столкновение волей 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.
185. Кинематограф — это полтора часа непрерывно текущего действия, которое должно захватывать зрителя с первой минуты и удерживать его на месте до надписи «Конец».
186. 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 неуиденным и неслышанным, 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.
187. 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 пьеса. Между тем зрелище, предлагаемое картиной, должно быть шире, многообразнее, богаче, чем на театре, а диалог в самой разговорной картине не может быть сплошным.
188. 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, делают 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.

189. Мы все еще мало пользуемся самым, пожалуй, могучим свойством кинематографа — его пластической выразительностью. В первоисточках 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.
190. 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.
191. 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.
192. 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.
193. 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.
194. Меньше всего кинодраматург должен думать о таких сторонах сценарной «специфики», как затемнения, 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.
195. разработка немого мизансцены, пантомима.
196. 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.

197. (План, взятый на пол, с ногами графини.) «Германн был свидетелем отвратительных таинств ее туалета». (Аппарат вовсе отворачивается от графини, ограничиваясь наблюдением за реакцией Германна.)
198. (Теперь, когда графиня выглядит пристойно, Пушкин впервые показывает ее. Раздевание дано в ряде локальных планов, резко ограничивающих пределы видимого.)
199. 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:
200. 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 званных 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, Анатолий Курагин — в театре. Первая для читателя встреча Нехлюдова и Катюши Масловой происходит в суде, вторая — в арестантской. Каждая из этих поразительно щедрых, острозрелищных сцен дает богатый материал для сценарного разбора,
201. 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.
202. (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 придать всей сцене двойной смысл. Посмотрим, однако, как эта обстановка повлияет на ход объяснения.) «Маслова не могла расслышать того, что говорил Нехлюдов,
203. (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.)
204. 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 метель, великосветский бал, ресторан, казенные присутствия, квартира холостого офицера и т. д. Левин мог увидеть Кити где угодно, мог просто нанести 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.

205. 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, типичное для того времени и для круга людей Степана Аркадьевича зрелище. То, что разговор происходит во время ресторанной 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.
206. 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.
207. Толстой многократно вводит железную дорогу как исключительно эмоциональный, зрелищный материал, а мы ставим в кино целые картины о железнодорожниках, в которых не видим как следует железной 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, клеятся афиши, поливальные машины поливают улицы, блестит асфальт, из метро выходит народ.
208. 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.
209. Как показано выше, Толстой тоже очень часто вводит зрелищную среду по принципу резкого контраста, освежая этим восприятие каждого слова. Возвращаясь к приведенным примерам, напомним еще раз трогательно-нежное первое объяснение Левина с Кити на катке, среди массы катающихся, 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.
210. «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.
211. Но, помимо этого, в приведенном отрывке интересна его ярко разработанная зрелищная сторона. Съемка идет с движения, здесь соединено семь или восемь панорам: панорама поющих солдат, панорама запевалы, панорама пляшущего повара, панорама обгоняющей

коляски со свитой Кутузова, панорама разговора Долохова с Жерновым, фоном для которого служит идущая рота, и т. д.

212. Разумеется, не каждой сцене можно придать остроэректный 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:
213. Как видите, сцена развивается совсем просто: дается короткий очерк манер и внешности адвоката, 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 зрелищного 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.
214. 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 характеристика 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:
215. 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.
216. 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.
217. 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.
218. Монтаж возник только как техническая склейка, но к концу эпохи немого кинематографа стал сильнейшим выразительным средством. Почерк 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 внутрикадрового монтажа, то есть форм непрерывной съемки длинными кусками. Таким образом, монтаж постепенно превращается в приятное воспоминание о временах немого кинематографа.

219. Сцена, снятая с движения, приобретает особое жизнеподобие. Ведь человек видит мир как бы в непрерывной 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 непрерывное 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 ощутимости 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.
220. 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 осмыслению 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.
221. 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.
222. 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.
223. 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 прочтает 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.
224. 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.

225. 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?
226. Таким образом, кинематограф открыл нам точки зрения, которые были доступны лишь единицам, но отсутствовали у человечества в массе.
227. Думается мне, что монтаж тоже позволил увидеть событие так, как не может видеть его никакой глаз. Он позволил так охватить, разять 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.
228. Разумеется, можно снять эту сцену в ряде статических кадров, но, думается мне, это будет гораздо хуже. Панорама органически входит в замысел этой сцены.
229. Во-первых, панорама открывает масштаб события. В случае с Петром движение его через верфь, непрерывное 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 непрерывно, 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.
230. 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).
231. Выразительность кадра достигается именно движением: непрерывно разворачивающаяся смерть. Здесь вся задача заключается в том, чтобы показать одновременность действия и ограниченность его в пространстве: на одном месте, в одну минуту.
232. И в данном случае отъездное движение камеры нельзя заменить ничем.
233. Здесь, несомненно, два крупных плана — Евгений, Петр — по кадру на строку (монтажный темп ускорился вдвое):
234. 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.
235. 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 столкновения: 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.
236. Если попробовать проследить все эти повороты камеры, то окажется, что для того, чтобы снять эту сцену с движения, камере придется проделать невозможный, самый сложный путь. При переброске с лица Евгения на лицо Петра будет пронеситься площадь, отдельные ракурсы будут соединены ненужным, лишним, отяжеляющим действие видением поворачивающегося, колеблющегося, колышущегося, пролетающего мира. Есть такой термин в медицине: соединительная ткань. При некоторых болезнях, например, при циррозе 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.

237. 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.
238. 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.
239. 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.
240. 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.
241. Кадры внутри монтажной фразы собираются по внутреннему сходству, по смысловому и эмоциональному единству, так как они раскрывают ту или иную часть общей мысли эпизода.
242. 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.
243. 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:
244. 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.
245. 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 присутствует в литературе, — в хорошей литературе — хороший монтаж.
246. 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 непрерывное блуждание аппарата.
247. «Анатоль принес две свечи 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. Анатоля 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.
248. 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.
 249. 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 благоразумный человек) и, наконец, общий план всей группы, завершающий фразу.
 250. Кадры смонтированы очень точно: средний план Долохова, более общий план и вслед за тем резкое укрупнение.
 251. Спросим себя опять-таки: можно ли снять эту сцену, применяя длинные кадры с движения, 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.
 252. Но особенно важно другое. «Купюры» в показе основного действия вводятся Толстым именно ради осмысления события, а не только для усиления эффекта. Разумеется, эффект опасности предприятия тоже возрастает от таких «купюр»: гораздо страшнее смотреть на убежавшего в угол благоразумного 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 осмысляется тем, как смотрят на него или отворачиваются от него люди, — иными словами, именно монтаж помогает осмыслить эпизод.
 253. Этой репликой и движением Денисова заканчивается экспозиция дуэли. Далее идет ее монтажная разработка.
 254. Она интересна тем, что первые шаги противников описаны Толстым трижды — здесь применен тот монтажный прием, которым мы в эпоху немого кинематографа растягивали время.
 255. Итак, очень важный момент начала так тщательно экспонированной, задолго подготовленной дуэли решен Толстым в монтажном приеме растянутого времени.
 256. 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.
 257. Самый момент попадания, ранения опущен Толстым, как опущено было и распитие 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.
 258. (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.)
 259. «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.)
 260. 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 спина Долохова и пистолет, направленный прямо на грудь Пьера, должны, по-видимому, присутствовать в этой фразе.

261. Итак, в кадре выстрела не было, выстрел был только в звуке. Это монтажное построение целиком исходит из толстовской идеи эпизода: дуэль, как и 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 секундантов, зажмуривших 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 идейные основания именно такого построения. Никакой другой способ съемки сцены дуэли не может сколько-нибудь точно раскрыть авторский замысел ее.
262. 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 Пьеру. 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 снег 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.
263. Разумеется, кинематографический монтаж может уйти далеко вперед от литературного, и приведенные мною примеры в общем довольно просты. Но примеры эти ценны для меня тем, что они не зависят от развития форм кинематографа. Их не упрекнешь в старомодности. Мы изменим формат кадра, мы будем делать сплошь широкоэкранные картины, тяготеющие к панораме, кино станет стереоскопичным, стереофоничным и т. д. — но Толстой-то останется Толстым!
264. 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.

265. 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.
266. 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, играет хорошо; выдернутые из нее укрупнения играют хуже; крупные планы, выдернутые из укрупнений, играют 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.
267. 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 выносятся 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.
268. Несомненно, панорама может быть очень выразительной. Мы знаем примеры блестящих панорам в наших картинах. Но когда аппарат просто бродит за актерами, то наиболее динамичным элементом кадра оказываются стены, которые все время бегают взад и вперед, наезжают и отъезжают, в то время как актеры более или менее держатся в одной и той же крупности и, следовательно, не двигаются, а раскачиваются в кадре. Хорошая панорама должна строиться, как ряд открытий. Ее действительное назначение — раскрывать смысл или масштаб происходящего.

269. 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.
270. В поисках мизансценировочной и монтажной формы актерской сцены каждый режиссер идет своей дорогой. Я хочу изложить принцип, к которому я пришел, строя актерские мизансцены в последних картинах, хотя вовсе не считаю этот принцип единственным и обязательным для всех. Это принцип глубинной мизансцены с переменной актерской крупностью. Если вы возьмете общий план декорации, но выдвинете актера на самый передний план, то вы получите крупный план актера: фокус на нем, декорация полуприкрыта им и размыта в глубине. Стоит, однако, актеру отойти на два шага в глубину — и перед вами возникает средний план. Декорация открывается полнее. Актер на этом среднем плане может двигаться, свободно разыгрывая данную вами мизансцену. Его мимическая работа все еще видна, но теперь уже действуют руки, тело. Актер отходит еще на несколько шагов в глубину — и перед вами раскрывается общий план декорации, которая теперь полностью видима и в которой можно провести крупные 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.
271. 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.
272. 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.
273. 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.
274. 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.
275. Сцена усложнена непрерывным, медленным наездом аппарата — от самого общего плана через всю комнату до окна.

276. 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.
277. 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.
278. 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.
279. Я счел своим долгом поделиться опытом глубинного построения мизансцен с переменной крупностей, потому что мне лично этот опыт сильно облегчил задачу перевода в кинематографический план необычайно длинных разговорных сцен, обусловленных содержанием «Русского вопроса».
280. 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.
281. Глубинная мизансцена с переменной 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 ведения, какой обладает объектив. Выделение актера на крупный план, когда он делает вперед всего два-три шага, на глаз малоощутительно, между тем снятое камерой, это движение при правильном построении кадра дает эффект огромной силы. Зато передвижения в глубине камера часто ослабляет.
282. 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.
283. 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.
284. 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, обуславливают образный строй и стиль произведения.
285. 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 удастся 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.

286. Станиславский, добиваясь правды поведения актеров в массовой сцене, заставлял каждого из них жить своей особой жизнью, выполнять свою особую задачу, вытекающую из характера персонажа, его социального облика. Вот пример указаний Станиславского, приведенный Горчаковым: «...врывалась масса народу, веселого, шумного, жизнерадостного. Заполняла все скамьи. Начиналось судопроизводство. Народ буйно реагировал на все происходящее. Но через три-четыре минуты К. С. остановил репетицию. К. С. Нет, это обычная массовка. Я не чувствую в народе отдельных групп и столкновения их интересов в ходе заседания суда... Борис Ильич... разделите народ на следующие группы: Первая группа — наиболее солидные и пожилые граждане... Это опора графа... К следующему разу пусть каждый из них напишет и подаст мне свою письменную биографию. Вторая группа — дворяне... Они не имеют своей точки зрения... Биографии 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...»
287. Мы видим, что самостоятельность 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).
288. 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 рутинной, он поднимал значение работы актера в массовой сцене, но сам по себе этот термин неточен.
289. 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 жанровая. В отношении способа съемки здесь, вероятно, хороша будет длинная панорама проезд с отчетливо построенными

группами, с тревожным и разнообразным наполнением второго плана и всей глубины кадра. Теперь представьте себе революционную толпу в момент активного действия, скажем, в момент демонстрации. Здесь мы имеем дело с совершенно иного рода массовой сценой. В ней и методика съемки будет другой и степень индивидуализации участников окажется значительно меньшей. Именно этого рода массовые сцены — сцены активно действующего народа, особенно сильно разработанные советской кинематографией, — сыграли у нас наиболее важную роль. Чем масштабнее такого рода сцены, тем монолитнее должна действовать масса. Чем более монументально решение такой сцены, тем меньше места остается для актерской самостоятельности, ибо тем строже должен строить режиссер общее действие массы.

290. Обычной ошибкой молодых режиссеров, впервые работающих над массовыми сценами, является преувеличенное представление о возможностях кинематографа изображать жизнь во всем ее разнообразии. Поэтому у них первым режиссерским импульсом бывает раздать участникам массовки строго индивидуальные задания, изобразить жизнь толпы как можно подробнее, полнее, контрастнее. Но, как правило, когда все эти разнообразные задания сводятся воедино и выполняются одновременно, то содержание кадра настолько усложняется, что зритель запутывается во множестве предлагаемых ему одновременно разнообразных впечатлений.
291. 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.
292. Впрочем, надо сказать, что кинорежиссура нередко пытается использовать слово и звуковые эффекты для того, чтобы прикрыть ими неубедительное, зрелищно невыразительное решение массовой сцены. Могучие крики «ура» прикрывают недостаточную изобретательность съемки боя, автоматически возбуждающий зрителя цокот копыт маскирует вялую разработку кавалерийской атаки. Между тем слово и звук, обогащая массовую сцену, не могут заменить в ней главное — зрительный ряд.
293. 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.
294. 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 осмистывающими оборонца и встречающими восторженными криками революционного матроса.
295. Эпизод митинга вошел в картину, но он мне навсегда запомнился как поучительная неудача, как замысел, который не удалось реализовать.
296. Предполагалось, что кульминацией этой сцены станет момент появления отряда Красной гвардии, когда весь завод ошетиливается 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.
297. Здесь правильное решение было подсказано самим сценарным замыслом: вся сцена штурма была разбита на ряд идейно и тематически однозначных кадров, которые собирались в группы в нарастающем смысловом и эмоциональном порядке.
298. Если в кадре возникают игровые паузы или перебивки, то ощущение продолжающегося движения поддерживают музыка и шумы.
299. 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.
300. 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.
301. Режиссер кино должен обладать умением еще до начала съемок представить себе картину как цельное, законченное произведение. Это умение совершенно необходимо, так как в кино немислим 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.
302. 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.
303. 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.
304. 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.
305. 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 природы, а никакая декорация не могла бы дать достаточно мощных вертикалей.
306. Недостаток предложенного натурального 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 смысловое, ритмически и эмоционально самостоятельный эпизод, являющийся прелюдией к штурму главной цитадели.
307. Исходя из этого, поведение Ушакова, его состояние тоже можно было разделить на два резко различных этапа. Во время первого боя за остров Видо он еще не уверен в победе, он может быть тревожным, мрачным, беспокойным. Не все идет гладко. Кто-то из командиров напутал. Пусть Ушаков придет в бешенство: ведь решается сейчас судьба всего боя, всей кампании, судьба русского войска. Ушаков напряженно, взволнованно переживает этапы боя, идущего с переменным успехом, с потерями. Зато как только Видо взят — перед нами другой человек: победа уже несомненна, ключ к Корфу у Ушакова. Веселый, оживленный, помолодевший, следит он за грандиозным штурмом главной цитадели, штурмом, который не может остановить никакая сила. Эта победоносная улыбка должна сохраниться у Ушакова и дальше, во время осмотра крепости, вплоть до выстрела Орфано и смерти Виктора.
308. И, наконец, первоначально намеченный в сценарии показ физических трудностей, связанных с преодолением препятствий отдельными группами десантников, осложнял новую трактовку штурма, так как требовал сюжетных и ритмических остановок, задержек, потерь темпа. Поэтому трудности штурма крепости Корфу нам пришлось показать иначе, чем это было намечено в сценарии, так, чтобы их изображение не разрушало непрерывности развивающегося в едином ритме движения.
309. 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.
310. 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.
311. 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.
312. 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.

313. Наконец был составлен уплотненный до возможного предела съемочный календарь, так как времени было крайне мало: за один летний сезон мы должны были снять по двум сериям две тысячи пятьсот метров натуры — целую натурную картину с четырьмя морскими боями, штурмом Видо и Корфу, Херсоном и Севастополем, Неаполем и похоронами героев, строительством и спуском корабля, ночным лагерем и обучением на качелях, — словом, небывалое в кинематографии количество массовых сцен. Накануне каждой съемки постановщик и главный оператор составляли план действий, определяли снимающиеся завтра точки, расписывая их на утренние, дневные, послеобеденные, исходя из экономии сил и времени, группируя кадры по соседству, чтобы максимально сократить передвижение, перетаскивание аппаратуры, электропроводки и пр. Вечером собирался штаб, состоявший из руководства съемочной группы и командования частей. Задания режиссуры переводились на воинский язык. В общем, для того чтобы изобразить на экране штурм Корфу, мы «брали штурмом» Белгород-Днестровский не менее двухсот раз.
314. Дым-завесчики подготовили туманную завесу, которую надо поставить перед кадром, чтобы скрыть просматривающуюся вдалеке высоковольтную линию.
315. орудия. Наконец кадр снят — все в порядке! Мы получили пять секунд полезного действия для картины.
316. Для того чтобы эти одновременно 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 непрерывными жертвами то тут, то там, но после того, как бой отчетливо разделился на два этапа и вторая часть — штурм крепости — представилась как непрерывное победоносное движение, необходимо было сосредоточить почти все смерти на первом этапе штурма (за исключением смерти Тихона Прокофьева). Поэтому даже основными тренировками в Судак, где репетировался штурм Видо, были именно репетиции всевозможных падений — от пули, от разрыва ядра и т. д.
317. Разумеется, кинематографический ритм не может точно соответствовать ритму симфонии. Речь идет скорее об отправном ритмическом импульсе, который можно почерпнуть в музыке Чайковского.
318. Большинство кадров боя за остров Видо снято на контржур, который подчеркивает мрачный рельеф местности, создает тревожную атмосферу действия.
319. Все эпизоды смертей и конфликт Ушакова с Шапиловым сопровождаются только шумами: выстрелами, звуками трубы, отдельными выкриками. В финале же эпизода, когда положение выправлено и штурм Видо возобновляется с новой силой, вторично возникает та же победная музыка, которая оборвалась посреди эпизода.
320. 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.

321. 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.
322. Одновременно вступает музыка Хачатуряна к штурму Корфу, идущая поначалу в довольно медленном темпе и постепенно ускоряющаяся, что совпадает с задуманным ритмом изобразительной части.
323. 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.
324. 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, непрерывно 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.
325. 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.
326. Чтобы подчеркнуть рельеф крепости и добиться максимальной глубины изображения, мы снимали при боковом свете, а иногда почти контржуром.
327. 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.
328. общая ритмическая формула штурма Корфу может быть определена очень коротко: непрерывное ускорение с одновременным нарастанием масштаба, энергии и высоты.
329. По мере продвижения штурма вместе с ускоряющимся темпом музыки нарастает и темп монтажа.
330. вновь возникает музыка, и экранный (но не монтажный, а внутрикадровый) темп достигает предела.
331. Кажущееся расхождение между ритмом монтажа и динамикой штурма объясняется тем, что с середины эпизода мы перешли на мощные кадры с энергичным первопланым движением. Эти кадры настолько динамичны, что резка их на короткие куски уменьшила бы, а не увеличила динамику. Внутрикадровый ритм заменяет здесь монтажный.
332. Композитор А. И. Хачатурян, приехавший к нам в Ялту, дал темп будущего похоронного марша и симпровизировал 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.
333. 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.
334. 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.
335. 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.

336. 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.
337. 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.
338. Я приношу извинения читателям за повторение нескольких общеизвестных истин, но они мне нужны для того, чтобы связать воедино рассуждения о кинематографе.
339. Развитие технических знаний человечества идет как бы с непрерывным 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 непрерывным нарастанием темпов.
340. 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.
341. 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.
342. 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.
343. 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.
344. Появляется молодой человек в канотье, с закрученными усами (явный признак соблазнителя); человек в канотье подмигивает молодой женщине, и та идет к нему; они скрываются в кустах.

345. 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.
346. 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.
347. Начав свое движение как ярмарочный аттракцион, кино превратилось в искусство глубоко психологическое.
348. 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.
349. 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.
350. 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.
351. Одно из обстоятельств, которые должны повлечь за собой переворот в области искусства, — это колоссальное 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 быстрее, и у нас уже весь народ становится зрителем и читателем, причем потребность в чтении и зрелище все возрастает.

352. Мы со школьной скамьи знаем, что человек коммунистического общества в своем свободном развитии сделает искусство своей органической потребностью. Однако ни одно искусство не может сравниться 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.
353. Чем больше расширялся круг потребителей искусства, чем искусство делалось общедоступнее, чем оно становилось более распространенным, — тем большее развитие получали в нем реалистические тенденции. Я исключаю здесь часть западной живописи, скульптуры, музыки, ибо многие буржуазные художники с определенного времени стали сознательно ориентироваться на узкий круг потребителей, стали работать в расчете на «знатока» или очень богатого человека, подражающего знатокам. Историю русской литературы XIX века можно рассматривать как историю все большего внимания к подробному, реалистическому, глубокому исследованию человека. От Пушкина к Толстому, к Чехову. Театральная драматургия проделывала то же самое движение к предельно доступной для театра жизненности и подробности человеческих отношений. Вершиной реалистического письма в театре были опять-таки пьесы Чехова, Горького. Самым реалистическим из всех театров мира стал в свое время МХАТ. В те годы рядом с МХАТ на Тверской существовали «иллюзионы», в которых киноактеры бешено прыгали и рвали на себе волосы, ибо тогда кинематограф еще не вышел из пеленок.
354. В основе кинематографа лежит фотография; жизнеподобие каждого кадра совершенно несравнимо с жизнеподобием любой самой искусной декорации в любом самом лучшем театре, так же как работа киноактера перед аппаратом несравнима по жизненной точности с работой любого театрального актера. Эстафета реализма была принята кинематографом из рук театра. Театр уже не может соревноваться с кинематографом в жизненной достоверности.
355. 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, ответственных 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.
356. 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.

357. 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.
358. Любопытно проследить за мучительными поисками Станиславского, за его многочисленными попытками бороться с форсированной актерской работой. Скажем, появляется Первая студия МХАТ. Она работает в очень маленьком помещении. Актеры могут играть свободно, в меру подлинного чувства. Спектакли Первой студии в этом первоначальном маленьком помещении производят потрясающее впечатление. 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.
359. 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.
360. 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.
361. Театр на это не способен, так какой 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.
362. 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.
363. 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 вдесятеро, количество потенциальных зрителей возросло раз в сто, ибо возможным зрителем стал каждый москвич, а лотерей что-то не видно. Потребность в искусстве, наиболее полно воспроизводящем жизнь во всем ее своеобразии, удовлетворяется ныне более кинематографом, чем театром. В конце концов все, что можно сделать в театре, можно сделать и в кинематографе, причем, с моей точки зрения, сделать в лучшем качестве.

364. Разница между восприятием зрелища на театре и восприятием зрелища с экрана заключается, в частности, в том, что в театре зритель неподвижен и непрерывно 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.
365. У театра есть только одна вековая 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 актера происходит на глазах у его слушателей, не обеспечило предпочтительного развития устной литературы в противовес печатному слову.
366. 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.
367. 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.
368. 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.

369. Телевидение при коммунизме станет необходимым предметом умственного обихода. Телевизоры будут включаться в оборудование квартиры, как нынче включается кухня, ванная и уборная. Кстати, ведь все это тоже явления последних десятилетий. Во времена Анны Карениной в московских квартирах уборных не было, потому что не было канализации. Прочитайте внимательно сцену родов Кити Левиной. Левин просыпается ночью и видит, что Кити пошла за перегородку. Происходит трогательный разговор о ее здоровье. «Пошла за перегородку» — это значит пошла в уборную. За перегородкой в спальне стоял урыльник. Огромное большинство читающих сейчас «Анну Каренину» даже не подозревают этой прозаической детали супружеской жизни Левиных. Молодежь полагает, что в Москве у богатого Левина обязательно была если не газовая, то дровяная ванная с канализационным стоком и что, уж конечно, уборная была. Но даже у богатейшего аристократа Вронского не было водопровода, и, приехав из Москвы на свою питерскую квартиру, он моет шею под наливным умывальником, нажимая ножную педаль.
370. Телевидение — новейшее техническое открытие человечества — таит в себе огромные, далеко еще не использованные возможности не только в качестве распространителя зрелищного искусства, но и во многих других отношениях. В частности, телевидение — это совершеннейшее орудие информации. Именно поэтому я и убежден, что каждый человек в коммунистическом обществе должен будет иметь телевизор, и, следовательно, к каждой квартире телевизор будет прилагаться, будет монтироваться в стене.
371. Но как только спектакль передается по телевидению, он теряет главную свою прелесть — непосредственное общение зрителя с живым актером. Он теряет и другие свои магические свойства: магию 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 раскрытой на зрителя декорацией. В настоящей кинокартине средства выразительности вырастают еще в десятки раз.
372. 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 природы, снять с отобранными актерами, то есть превратить их в кинокартины. Другого способа нет.
373. Что же станет с театром к тому времени? Исчезнет ли театральное зрелище с лица земли? Останутся ли отдельные театры в виде своеобразных резерваций, своего рода музеев или театр все же будет жить? «Все живущее в конце концов заслуживает смерти», — сказал Энгельс. Разумеется, я не хотел бы, чтобы эта цитата была понята в слишком прямолинейном смысле. Театр, разумеется, будет жить, будет существовать и даже развиваться. Мало того, я полагаю, что количество театров резко увеличится, но театры очень изменятся. Потребность игры, потребность в актерском действии чрезвычайно сильна в человеке. Эта потребность корнями своими уходит в самую глубокую древность, и с ней вовсе не следует бороться. Наоборот, мы должны всемерно ее развивать, ибо, чем ближе мы подходим к коммунизму, тем все больше будет возрастать не только количество потребителей искусства, но и количество работников искусства, людей, живущих активным творчеством. Мы знаем, что при коммунизме каждый человек будет творческим работником. Одни люди будут творить в области науки и техники, другие — в области организации человеческого общества, третьи — и их будет очень, очень много — будут творить в области искусства. Даже сейчас у нас

- огромное большинство молодых людей, тянущихся к искусству, не находит в нем своего места. При коммунизме дорога будет открыта всем.
374. Я убежден, что большинство театров изберет ярко-зрелищную, подчеркнута 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.
375. 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.
376. 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.
377. Сразу же возникает вопрос: а какие формы примут отношения между кинематографом и телевидением? Не поглотит ли телевидение кинематографию? Не является ли телевидение своего рода техническим возмездием кинематографу за его агрессивную роль по отношению к соседствующим искусствам? В какой-то мере это так. Гордые кинематографисты испытывают сейчас серьезную тревогу. Уж сейчас телевизионные передачи в нашей стране смотрят десятки миллионов людей. Телевизор быстро догоняет кинематограф по количеству зрителей. Он как бы выбивает из рук нашего искусства одно из важнейших его свойств, которым мы так гордились: исключительную массовость.
378. 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.
379. Как известно, в борьбе с экспансией телевидения кинематограф на Западе стал усиленно развивать широкий экран и стереофонию звука. Эти новые могучие выразительные средства кинематографа невозможно полноценно применить в маленьком помещении при телевизионных передачах. Подлинно широкоэкранный эффект присутствия возникает только в больших, широких залах, вмещающих тысячу человек, а то и больше. То же самое можно сказать о стереофонии звука: только в большом оборудованном зале звук, идущий то справа, то слева, то сверху, то снизу, своеобразно сопровождающий зрелище, может погрузить зрителя в звуковую атмосферу. Таково уж органическое свойство кинематографа: никакое техническое новшество не может убить его. И если Люмьер, снявший свой первый кадр, нанес тяжелый удар театру, о котором он и не думал в ту минуту, то появление телевизионного ящика лишь вызвало к жизни новое оружие кинематографической выразительности. Это новое оружие возникло вследствие конкуренции. Но пройдет время, конкуренция исчезнет, а новые выразительные средства кино останутся.
380. 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.
381. Кинокартина или спектакль, переданные по телевидению, — это дешевая олеография вместо подлинного живописного шедевра.

382. И наоборот — иной раз посредственная кинокартина не выпускается на экран, а передается телевидению, которое настолько нуждается в пище, что берет все что угодно.
383. 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.
384. Но попробуйте снять этот матч на пленку весь от начала до конца и в таком виде показать его, скажем, в кинотеатре хроники. Он окажется невыносимо скучен и длинен. В снятой на пленку хронике зритель требует другого — зритель требует отобранности зрелища, сделанности его, композиционной точности. Он требует, чтобы были выбраны и смонтированы только наиболее эффектные моменты. В документальной картине необходимы особый кинематографический ритм и темп зрелища, сосредоточение эффектов, продуманное драматургическое распределение их. И если наиболее эффектный гол будет забит на девятой минуте, то документалист закончит кинокартину именно этим голом. А ведь телевизионный аппарат еще почти полтора часа после эффектного гола будет показывать попытки отквитать его, что для кинематографа совершенно невозможно, драматургически не оправдано. Кинематограф — это прежде всего отбор, в то время как телевизор — прямое наблюдение.
385. Но ведь и кинематограф на первых шагах не был искусством. И нужно было быть Лениным, чтобы угадать великое его будущее.
386. 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.
387. Однако не всякое зрелище можно смотреть в одиночку, в условиях квартиры. Даже если бы телевизионные экраны были в пять раз больше, просмотр кинокартины в своей комнате не может заменить просмотра ее в кинематографе среди массы зрителей. Особенно наглядно это доказывает комедия. Смех — явление общественное.
388. Я был свидетелем того, как очень смешную кинокомедию принимал в просмотровой кабине работник Министерства культуры. При этом находился режиссер, которому, разумеется, было не до смеха; я тоже не смеялся, ибо до этого видел комедию раз пять. Комедия прошла в гробовом молчании, и по окончании ее единственный свежий зритель сказал: «По-моему, это совершенно не смешно». Затем картина была показана в Доме кино, где хохот зрителей заглушал добрую половину реплик. Не сомневаюсь, что и тот единственный зритель тоже хохотал бы и решил бы, что комедия очень смешная.
389. Когда по телевидению передается эстрадный концерт прямо из зала, то, несмотря на дурное качество изображения, хохот публики заражает и телезрителей. Но вот совершенно аналогичный концерт передается из телестудии. Изображение много лучше, актеры видны яснее, голоса звучат чище, но остроты актера падают в гробовое молчание студии — и телезрители смеются гораздо меньше, а то и вовсе не смеются, и многие остроты, которые казались смешными на народе, кажутся глупыми на безучастном телеэкране. Это правило хорошо знают работники телевидения, они даже подсаживают псевдозрителей и пытаются имитировать натуральный смех, — правда, не очень удачно. А вот в радио на Западе, там просто при передаче эстрадного концерта после каждой остроты автоматически врезается громовой хохот — один и тот же для всех случаев. Без этого комедийные радиопередачи не слушают.

390. 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.
391. Широкий экран — это переходная форма, я полагаю, что он очень скоро умрет. Анаморфотная оптика, расширяющая и сжимающая изображение, — это явление временное, оно могло возникнуть только на базе конкуренции с телевидением. Мне думается, мы делаем ошибку, снимая такое количество широкоэкранных картин. Сенсационность их возникновения уже угасает, и зритель, в общем, не отдает предпочтения широкоэкранным фильмам. То же самое можно сказать и о синераме, и особенно о циркораме. Это сенсационные и дорогие ярмарочные аттракционы. По-видимому, будущее кинематографа — это ширакоформатка, 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 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.
392. 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.
393. 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.
394. Вы не располагаете картиной свободно, как располагаете книгой. А как иначе посмотреть картину у себя в любое время? Современные узкоплёночные проекторы слишком плохи, чтобы о них можно было серьезно говорить. Трудно или даже невозможно составить личную кинотеку, подобно тому как человек собирает библиотеку. Картины тяжелы, зарядка их сложна, аппаратура дорога и несовершенна, воспроизведение картины через пленку даже при наличии домашнего экрана неудобно, это совсем не то, что взять с полки книгу, раскрыть ее в любом месте и погрузиться в чтение. Только тогда, когда обращение с кинокартиной будет так же просто, как обращение с книгой, выяснится все могущество кинематографа и все его значение для человечества. Это дело ближайшего будущего. Это вопрос записи изображения и звука кинокартины на магнитной ленте. Пройдет немного времени, и у каждого культурного человека будут две библиотеки: собрание книг и собрание записанных на «Магнитку» кинокартин. Такая кинокартина будет весить меньше книги. Фильм «Анна Каренина» поместится на маленьком ролике величиной с чайное блюдечко. Зарядка будет чрезвычайно проста: вложить кассету и нажать кнопку. Экраны будут в каждой квартире, может быть, в каждой комнате. Экран и аппарат будут заранее вмонтированы в стену. Возможность в любой момент «почитать» любую часть любой кинокартины станет потребностью человека. Вот тогда кинематограф станет его интимным, близким другом, таким же, каким ныне стала книга. Тогда разделятся кино и телевидение.
395. 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.

396. От замысла сценария до появления картины на экране проходит самое меньшее полтора-два года. Это много.
397. 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.
398. 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.
399. Они говорят о Пленуме ЦК, о полете Гагарина, о речи Фиделя Кастро. О том, что прочли в утренних газетах или услышали по радио. А затем зажигается свет, и два героя кинокартины приступают к изображению кусочка условной экранной жизни, как правило, оторванной от насущных вопросов, которые волнуют всех, кто делает этот очередной кадр картины.
400. Современный сценарий отличается от пьесы обилием пластического материала, дробностью эпизодов, перебросками действия с места на место, количеством персонажей, введением природы, 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.
401. 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 трагедия, одна инжентю... Подобранная 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.
402. Впрочем, в последнее время появляется все больше сценариев, опирающихся не на театральные традиции, а на традиции прозы. Но и в них автор стремится свести содержание к единому ограниченному конфликту, отсекая все, что кажется ему случайным, посторонним, и отбирая событие за событием, беседу за беседой, поступок за поступком в таком порядке, чтобы все они служили цели развития и иллюстрации основного сюжетного узла. В итоге каждый эпизод делается 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 «странности», мне кажется, лежит зерно современного кинематографического искусства. Бывает так: представишь себе сцену, проговоришь ее вслух — получается как будто верно и горячо. Запишешь, потом прочитаешь — что-то потеряно. Начинаешь укладывать в форму, уминать, утапывать диалог, отбрасываешь 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 занятой для зрителя. А по существу, из нее выброшено самое основное — естественное течение мысли со всеми ее неизбежными и верными «странностями». Литературная привычка победила. Именно поэтому, думается мне, в наших картинах люди говорят только о том, что нужно драматургу по сюжету, и не говорят никогда о том, что на самом деле должно было бы интересовать нашего современника, о чем он думает и говорит в жизни.

403. Происходит обед у Степана Аркадьевича. С точки зрения фабульной на этом обеде совершаются два крупных события: Левин мирится с Кити, делает ей предложение, и она отвечает согласием; Долли пытается заступиться за Анну перед Карениным и терпит неудачу. Но больше всего места отведено на этом обеде спорам об обрусении Польши и вопросу женской эмансипации, не имеющим ни малейшего отношения к сюжету. Эпизод насыщен общественно-политическими страстями, актуальными для годов, когда писалась «Анна Каренина». Сейчас эти споры уже не могут нас волновать, и тем не менее мы читаем их с живым интересом: присутствующие на обеде живут в свое время, 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 говорят на сцене, написаны Толстым, но они произносятся вне подлинного контекста времени, ибо вынута все, что казалось автору инсценировки случайным, не вяжущимся с сюжетом.
404. Повторяю, в наших картинах люди говорят о том, что бесспорно нужно драматургу по сюжету, совершают поступки, необходимые для развития конфликта, но это безбожно, нищенски мало, ибо они почти не говорят о том, что на самом деле должно интересовать нашего современника, и не совершают поступков, которые были бы естественны и необходимы, если бы дело происходило не на экране, а в действительности.
405. 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.
406. 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 разрушен. 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.

407. 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 сознательно не заканчивают ряд линий сценария. Они хотят заставить зрителя думать, в этом их главнейшая задача, и именно поэтому они бросают в картину 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 треть — объявляется незакономерным, не вытекающим из сюжета и, следовательно, ненужным.
408. Другой пример. Когда Г. Данелия и И. Таланкин задумали экранизацию повести «Сережа» В. Пановой, то многие режиссеры и работники сценарного отдела противились этому начинанию. Им искренне казалось, что повесть Пановой не имеет единого сюжета, что, по существу, это разорванные наблюдения, не связанные общей драматургией, и что, следовательно, картина получится не может. Картина, как известно, «получилась». Но при обсуждении ее (до выхода на экран) ряд весьма авторитетных товарищей дал ей отрицательную оценку, считая «Сережу» неудачей молодых режиссеров. Между тем лучшее в картине — это как раз первые ее части, как бы не связанные единой драматургией. Относительно слабее финальные части, в которых разрабатывается единая драматургическая тема отъезда семьи в Холмогоры. Именно начальные части картины, в которых режиссеры совершенно свободно ведут наблюдение за ребятами, за их горестями и радостями, не будучи связаны никакой «железной» драматургической схемой, наиболее художественны. Именно в них я вижу то новое, что появляется сейчас в кинематографе. Мне хочется спросить: так ли уж необходимо держать зрительский интерес на том, что произойдет? Может быть, можно заставить зрителя с не меньшим, а может быть, и большим интересом следить за тем, как развиваются жизненные процессы, как разворачиваются характеры? Между «что» и «как» разница очень большая.
409. 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 пережует и проглотит пищу, она превращается в набор стандартных химических веществ. Съели ли вы свежую осетрину или консервы из частиковой рыбы, уже через полчаса разница между этими блюдами стирается. В какой-то мере мы поступаем так с явлениями жизни — мы подаем зрителю белок, жиры и углеводы. Калорий достаточно, а вкус не тот. И самое поразительное, что зритель наш привык к этому. Попробуйте спросить кого-нибудь об очередной вышедшей на экран картине. Как правило, зритель не станет рассказывать, с какими своеобразными

людьми он познакомился на этом сеансе, он коротко расскажет вам, что произошло. А ведь самое интересное не это.

410. Огромные усилия необходимы для того, чтобы перестроить навыки прежде всего у самих себя, затем уже у зрителя. Сколько раз я замечал, как интересный, но «рыхлый», недостаточно «отработанный» сценарий после добросовестной и даже умной доработки становился «крепким», энергичным, удобным — и неинтересным. Это происходило и происходит ежедневно и ежечасно.
411. 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 «причесает» 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.
412. Понятно и естественно стремление кинематографической молодежи говорить о вопросах, которые ей наиболее близки, которые волнуют ее, которые задевают ее ежедневно и ежечасно.
413. 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.
414. Давайте вспомним, в чем заключалась общая мерка для множества послевоенных биографических исторических картин. Герой обязательно ставился над народом, он должен был являться фигурой исключительной, как бы вне времени и пространства. Народ присутствовал в картине только в качестве своего рода простодушного «окружения», ведомого вперед все понимающим и все знающим героем. Эта трактовка роли личности в истории отражает ошибки и заблуждения, связанные именно с культом личности.
415. 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.
416. Не было этих черт своеобразия и в образе Ушакова. Не потому, что мы с автором сценария не хотели сделать образ Ушакова своеобразным и живым, а потому, что нам это не было позволено. Разумеется, и сами художники, испытывая на себе влияние установок того времени, шли на поводу неверных тенденций, но если они позволяли себе идти на поводу недостаточно усердно, то их поправляли. То, что произошло в кино с Ушаковым, — пример далеко не единичный. Биографический жанр был представлен в кино целым потоком парадных, пресных, чинных и, по существу, лживых картин, искажавших историческую перспективу. Их герои до обидного похожи друг на друга, они причесаны и напояжены, вырваны из своего времени и поставлены в искусственные условия, далекие от подлинной жизни.
417. 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 толпы 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 пронизательным 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 забудем, что картина была поставлена до того, как культ 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.

418. 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 художественной, 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.
419. А ведь прошло только полгода со времени Октябрьской революции! За полгода эти сыновья Кронштадта, выходцы из глухих деревень царской России, стряхнули с себя все и всяческие цепи. Готовые на все — на бой, на смерть, — они, быть может, не были очень уж грамотны, а вернее, были совсем неграмотны и, я бы даже сказал, политически не слишком-то разбирались в иных вопросах. Я, например, лучше их знал, что такое германская социал-демократия, когда жил и как и с кем боролся Маркс. Но Октябрьская революция была с ними, а не со мной; они дышали воздухом революции, и этот воздух переродил их.
420. В последнее время мы не работаем серьезно над исторической темой в кино. Но сама история требует от нас возвращения к ней. Мы в долгу перед советским народом именно потому, что сделали много неверных картин и неверно рассказали о том, о чем следует все-таки рассказать и напомнить.
421. Мы научились подробно исследовать жизнь человека, освободив кинематографического героя от бутафории, окружавшей его в былые времена, — от бутафории грима, от фальши декораций, от искусственной сделанности ловко придуманного диалога и стандартно скроенного сюжета.
422. 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».
423. А мы во многих и многих картинах изображали наших революционных героев так, как у Горького написан Плеханов — величественно-скучным и аккуратным. Если мы любим Ленина, — а мы больше, чем любим его, мы живем Лениным, — мы должны рассказать о нем так, как учит нас рассказывать Горький, как говорил о себе сам Ленин, умевший даже подшутить над собою и снять тем самым всякое ощущение величественности. Разумеется, нет единых правил в искусстве, и горьковский метод не может стать всеобщим законом. Есть кинематограф подробного наблюдения, есть кинематограф приподнято-романтический, есть кинематограф остросюжетного повествования. Любое историческое произведение есть рассказ о двух временах: времени, о котором ведется повествование, и времени, в каком создано само произведение. «Броненосец “Потемкин”» — это памятник революции 1905 года и памятник первых лет Советской власти.
424. 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!

425. Мы строим коммунизм. Мы знаем теперь сроки его осуществления. Начертан рабочий план и подсчитаны материальные ресурсы. Будущее становится осязаемым, конкретным. Впервые в истории названы и закреплены в Программе партии моральные качества строителя коммунизма. Задача искусства — готовить человека сегодняшнего дня к вступлению в день завтрашний. Это благородная, большая, с каждым днем растущая задача. И иногда и нужно, и интересно, и поучительно оглянуться при этом и вспомнить, как родился новый человек эпохи, вспомнить первые его шаги — его мужественный, горячий и могучий ход, его подвиг во имя революции, во имя нашего будущего.
426. Рассуждать о взаимовлиянии искусств на примере кинематографа, казалось бы, легче всего: кино — животное всеядное и притом прозорливое. История его — это история непрерывного поглощения литературы и живописи, театра и графики, цирка, эстрады и музыки.
427. 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.
428. 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, упоая 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, издали, 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.
429. Это путешествие взгляда — кинематографично. Примерно так должна вести себя кинокамера в современном кино.
430. 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» непрерывно, 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.

431. 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.
432. Толстой — это неоценимое наглядное пособие для изучения начал кинематографического монтажа, мизансцены, мизанкадра и всей композиции киноэпизода.
433. «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 пыталось вытащить его на экран: есть картина «Фиеста», есть картина «Прощай, оружие!», есть картина, сделанная из ранних рассказов, есть «Старик и море» — и все это неважные картины. Хотя сам автор хвалил постановку «Старика и моря», мне кажется, что фильм не только хуже рассказа — это просто очень плохой кинематограф. Не выручает даже такой обаятельный и умный актер, как Спенсер Трейси. Дело не только в том, что «кинематографичность» Хемингуэя только кажущаяся, что его основной прием — умолчание, а кинематограф неизбежно подробен.
434. Я убежден, что даже диалог хорошего кинематографа хорош только в живом произнесении, а положенный на бумагу, должен делаться хуже, гораздо хуже, литературно хуже, ибо это не театр, где слово обнимает все, это кинематограф, где слово это только часть. Глаз человека видит в десятки раз больше, чем слышит ухо. Так в жизни, так должно быть в хорошем кино.
435. 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.
436. Ныне возможен крупный план чистой мысли, план как бы прямой беседы со зрителем в молчаливом, совместном с ним сочувствовании и сомышлении. Возможен крупный план совершенно неподвижного лица, на первый взгляд как бы ничего не выражающего: очень длинный крупный план, содержание которого должно дойти до зрителя не простейшим логическим путем, а путем «вчувствования» зрителя. Зритель должен сам задуматься и почувствовать то, что нужно автору. Другими словами, этот крупный план подсказывает зрителю путь, по которому тот должен идти, чтобы прийти к необходимому результату, а не дает этот результат уже сформулированным в действии, пусть немом, пусть самым скупом, как, например, в знаменитых «Страстях Жанны Д'Арк».
437. 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.
438. 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.
439. 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.
440. Нам нужно научиться писать сценарий с точным видением всего зримого материала.

441. 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.
442. Современный сценарий — это нередко еще либо полуповесть, либо полупьеса, либо полугибрид полутого и полудругого. Между тем сценарий должен быть литературой для кино, только для кино. Умение видеть фильм на бумаге — это новое искусство, которое, смею утверждать, только еще рождается. А все, что рождается, рождается в муках — так уж положено природой.
443. Вероятно, мне вообще не следовало ставить после XX 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.
444. 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 пудренные парики, камзолы, ненавижу местоимения «сей» и «онный», 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 перерыве, то, пожалуй, он длился гораздо больше шести лет, потому что и «Адмирала Ушакова» я тоже не могу считать своей отчетной картиной.
445. — 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».
446. 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 эпопеями, которые были сплошь обречены на получение сталинских премий, была ликвидирована немедленно после смерти Сталина.
447. Это нелегко сделать, и у меня эта работа внутреннего осмысления 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 Сталин 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.

448. 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, циничское 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.
449. 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 губительно 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.
450. 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.
451. 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 искусственное приспособление, вторичное искусство, кажущееся искусством, 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.
452. Привычки профессионала 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 игранное; 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.

453. 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.
454. 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.
455. 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 фигурой 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.
456. 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.
457. Самым трудным был для нас финал картины. Нужно было сделать такой финал, который не ставил 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.
458. Яркая декларативность фигуры профессора Синцова не случайна, так же как сдержанность Гусева и иронический скептицизм Куликова, за которым скрывается прекрасная душа товарища и друга.
459. Я делал картину о советских интеллигентах определенного поколения. Поэтому в фигуре Куликова нет ничего, что было бы заимствовано прямоком 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.

460. 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.
461. Мы обнаружили, в частности, что физик-теоретик и физик-экспериментатор — это совершенно разные люди. Друг к другу они относятся с нескрываемой иронией.
462. 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.
463. 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 даме, 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 существо 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.
464. 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.
465. В течение многих лет я привык считать, что наиболее беспокойной, 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.
466. 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.
467. 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.
468. 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 проще, 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. И так, 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 говор, 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 вынесенными на поверхность подтекстами типа «люблю — не люблю, боюсь» и т. д. Я еще не знаю, какие выводы для себя сделать из этого наблюдения.

469. 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.
470. На репетициях спектакля актер надевал очки и читал свою роль почти «без выражения». И это было превосходно: смешно и очень интересно. Но оказалось, что он еще не играет. Он «заиграл» 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 глубиной, но бывает и наоборот, что очень сложная вязь тонких чувств, тонких ощущений грубо нарушается привычкой к простейшему чувственному подтексту.
471. 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.
472. 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.

473. 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 неблагоприятную 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 — абсолютные находки, что они увиденны свежим, новым и как бы наивным взглядом. Но таких кадров немного.
474. Страшнее всего для меня было бы застыть в ранее найденной позиции. В любом искусстве — это смерть, а в нашем вдвойне. Смотришь иную картину, и сделана она как будто бы грамотно, и все как будто бы вполне добротное, и все-таки возникает ощущение, что это эксгумация 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.
475. 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 такое жизнь художника и что такое его ответственность, в первую очередь перед самим собой. Культ личности ликвидирован, но нужно ликвидировать его остатки в своем сознании.
476. 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.
477. ...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 продержаться зрителя на стуле полтора часа без скуки, — жить и работать для таких картин нет смысла.
478. Итак, еще один экзамен сдан. Меня не покидает ощущение, что всю свою жизнь я непрерывно сдаю государственные экзамены. На этот раз экзамен назывался «Девять дней одного года». Я готовился к нему несколько лет. Он был особенно труден.

479. 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, мановением властной 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 Александра 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 Александра определял судьбу заработной платы коллектива студии. Почему я вспомнил об этих временах, которые ушли и никогда не вернуться?.. 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 однообразно хвалебный поток рецензий, которая вошла в историю советского кинематографа. Сегодня почти такая же картина, ну несколько не хуже, может быть, даже немножко лучше, выглядит почему-то на экране ненужным анахронизмом.
480. 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 незаконно; надо двигаться, иначе тебя раздавят.
481. Сумел ли я в последней своей картине угадать дыхание времени? Подслушал ли я, о чем 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?
482. 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.
483. 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 чисто плотным. Мне было страшно вато начинать свои эксперименты на материале моих современников — людей, которые были мне и дороги, и близки, и вместе с тем не всегда понятны.
484. 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 малокартинье, 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».

485. 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.
486. 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.
487. Поэтому слово «приспособленчество» я хотел бы понимать не в низменном смысле, не как конъюнктурное преследование успеха, а как своеобразный маневр, при котором я стремился сохранить те убеждения, которыми я жил и живу до сих пор.
488. 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 прийти к этим решениям, они были новы для меня.
489. 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 притерты 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».

490. 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.
491. 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.
492. 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!
493. 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 опираться 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.
494. 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.

495. 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».
496. 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.
497. 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.
498. Вероятно, этот критик хотел немножко щелкнуть меня. Пожалуй, это ему удалось. Мне стало грустно. Столько сил, столько лет размышлений, столько борьбы 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.
499. Интересно, как изменится моя рабочая гипотеза через год? Может быть, от нее не останется ничего?
500. 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.
501. 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 кем 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.
502. Я попытаюсь рассказать, что такое съемка одного простейшего кадра, одного из тех четырехсот-пятисот, а то и больше кусочков, из которых складывается фильм.
503. 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.
504. 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.

505. 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.
506. 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.
507. 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.
508. — Свет! Почему нет света?! — Сейчас будет, — отвечает в полутьме голос бригадира осветителей.
509. 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.
510. 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.
511. 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.
512. 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.
513. 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.

514. 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.
515. Рядом с режиссером-постановщиком стоит главный оператор картины, отвечающий за всю съемочную, изобразительную часть и за 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.
516. 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.
517. 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.
518. 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.
519. 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.

520. Оператор снимает кадр; свет, объектив и пленка — это его орудия искусства. Он komponует кадр, он располагает в нем свет, он закрепляет навечно свой замысел в видимой форме кадра.
521. 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, расплывется 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.
522. это работники 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 инфракран, 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».
523. Это работники, которые по заданиям режиссера подбирают списки литературы, всевозможные справочные материалы, фотографии и т. п.
524. 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. Будет. Оператор. Тогда над головой довольно большое пространство: лакей-то у нас длинный. Гораздо выше меня.
525. 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.
526. 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 появление 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.
527. 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 Щербацкого, 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.
528. Оператор (мрачно). Если брать слева направо, то мне придется опять переставлять свет. Может быть, есть еще какие-нибудь кадры в прежней диагонали?

529. Режиссер. Ненавижу, когда актеры зря сидят и ждут без дела, они от этого хуже играют, они устают от ожидания!
530. Оператор (очень мрачно, бригадиру). Включайте четвертый и пятый диги! (Режиссеру.) А во второй 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.
531. 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.
532. 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.
533. Оператор. Иван Иванович, посмотрите в кадр. Режиссер (смотрит в кадр). Я бы взял крупнее и немножко ниже. Оператор. Не могу. Режиссер. Почему? Оператор. Стол широкий, 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.)
534. 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 разнотона. Как видите, режиссер картины не учел некоторых тонкостей операторского дела. Поэтому он сразу же вынужден идти на уступки.
535. 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 спине, просто будет кусок чего-то темного. Режиссер (кратко). Ну, не нужно.
536. Пока стол меняется, режиссер начинает репетировать с актерами, играющими Левина и Кити. Он тихо в стороне повторяет с ними текст, обсуждает мельчайшие детали поведения.
537. По указанию оператора перевешивается на стене картина. Теперь, в новом кадре, она режется пополам и нужно повесить ее на другое место.

538. 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.
539. 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 «покинематографически», то есть идет выпрямившись, но, подходя к столу, заранее нагибается и входит в кадр таким образом, чтобы голова не обрезаалась.
540. 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!
541. 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.
542. Начинается уточнение света. Поправляются приборы, освещающие фон позади актеров, приборы, освещающие 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.
543. Звукооператор. У меня в порядке. Режиссер (оператору). А у вас? Оператор (со скрытым торжеством). Тень микрофона на лице. Звукооператор. Почему вы раньше не сказали? Оператор. А раньше у вас микрофон здесь не висел.
544. Звукооператор 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 водворяется на новое место.
545. 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 на балу? Вот из-за микрофона я тогда вас и изуродовал. Режиссер (звукооператору). Поищите другое место для микрофона.
546. 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 озвучания павильонных сцен. Мы об этом договорились. Все будет сниматься синхронно.
547. 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. Нельзя ставить графин.
548. Звукооператор. Звук никуда не годится. Актеры бормочут, доски резонируют, а микрофон прямо в досках да еще кругом посуда. Лучше я опять повешу на журавль.

549. Зажигается седьмой диг. Разницу между светом от этих двух приборов может заметить только оператор, и никто в мире, кроме него.
550. 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.
551. 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.
552. Итак, организация этой маленькой картины, этой одной пятисотой части фильма закончена. Она заняла полчаса, а может быть, и час очень напряженного труда.
553. Актриса. Иван Иванович, мне кажется, я сейчас плохо сыграла. Режиссер. Голубушка, я, признаться, не слушал вас, я смотрел на эту проклятую тень.
554. 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, искоса 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.
555. 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 смеётесь, я же только показываю.
556. 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 кадр, 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.
557. 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.
558. 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.
559. 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.
560. 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.
561. 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.
562. 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 совпали с определенными словами.
563. Все это наконец улажено, 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. Горящие приборы накалили душный воздух, все уже устали. А ведь прошел только час, ну, полтора с момента начала съемки.
564. Все шумно устремляются в коридор, чтобы покурить. Режиссер закуривает в павильоне — ему это разрешено. Закуривает также и актер, изображающий Левина. Пожарники не придираются 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.
565. 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.
566. 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.
567. 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.
568. Оператор. Все приборы сбиты. (Осветителям.) Вы что, слезали с лесов? Голос осветителя (откуда-то сверху). Надо же и нам покурить, тут задохнешься на лесах.
569. Свет улаживается минут пять. Каждый перерыв, каждая остановка — это сбитый свет и поправки. Но вот наконец свет поправлен.
570. — Хорошо, все в порядке. На этот раз действительно хорошо. Переходим к следующему кадру...
571. 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.

572. 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.
573. 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.
574. 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».
575. 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!
576. Стол разбирается. Камера придвигается ближе к актеру, начинается съемка второго кадра. Это укрупнение к предыдущему.
577. Я описал съемку простейшего кадра. Простейшего потому, что в нем очень мало действующих лиц, потому что камера не двигалась, потому что съемка происходила в павильоне, потому что сцена была короткой и была заранее отрепетирована. Но представьте себе, что камера двигалась бы. Насколько сложнее стала бы вся работа! Обыкновеннейший 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 неожиданностей, 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.
578. 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.
579. 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, стараются 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 несколько 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.

580. 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.

Конец текста