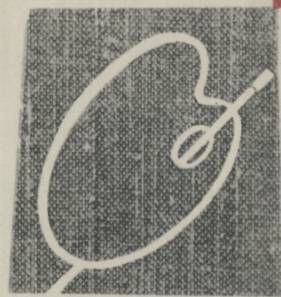


В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО

А. МЕДВЕДЕВ, А. ЧЕРНЫШЕВ



# ДЕСЯТАЯ МУЗА



ИЗДАТЕЛЬСТВО "ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА"





ШИРОКОЭКРАННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ  
КИНО РОССИЯ



В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО

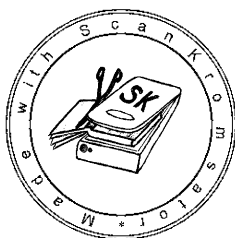
А. МЕДВЕДЕВ, А. ЧЕРНЫШЕВ

# ДЕСЯТАЯ МУЗА

РАССКАЗЫ О КИНОИСКУССТВЕ



*Оформление переплета*  
*И. Фомин*



Scan AAW

М 70803—427 398—77  
М101(03)77

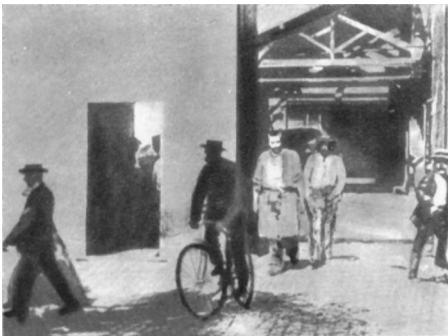
© ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА», 1977 г.

**В**есной и летом на склонах Геликона или на высоком Парнасе, близ чистого Кастальского родника, Аполлон водил хороводы с девятью музами. Прекрасные музы, покровительницы искусств и наук, пели, Аполлон сопровождал пение игрой на золотой кифаре. И вся природа, как зачарованная, внимала им.

Так рассказывает древнегреческий поэт Гесиод.

Но музы кино не было в том хороводе. Об этом новом искусстве впервые заговорили немногим более 80 лет назад.

28 декабря 1895 года парижанам, собравшимся в кафе, на бульваре Капуцинов, братья Огюст и Луи Люмьеры показали свое изобретение — «ожившие фотографии».



На экране демонстрировались короткие фильмы, каждый продолжительностью одна-две минуты: «Прибытие поезда», «Завтрак ребенка», «Выход рабочих с фабрики», комическая сценка «Политый поливальщик».

Зрители были потрясены. Они в ужасе вскакивали с мест, когда прямо на них двигался поезд. Они, словно замороженные, следили за тем, как на белом полотне двигались люди, экипажи, как порыв ветра гнал облако пыли.

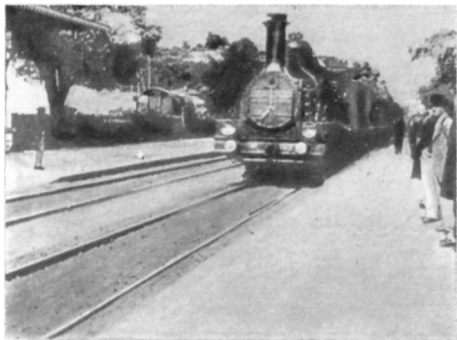
Началось быстрое распространение кинематографа. Стали как грибы расти фирмы по производству и прокату фильмов. В России первый киносеанс был организован в мае 1896 года. Фильмы Люмьеров были показаны после спектакля оперетты на открытии летнего сезона в петербургском театре «Аквариум».

Сенсация! Чудо! Волшебство! — такими возгласами сопровождалось повсюду появление кинематографа.

Мы, живущие в семидесятые годы двадцатого столетия, снисходительно улыбаемся, читая или слыша подобное. Для нас кинематограф — дело привычное, знакомое. Более того, мы даже не можем представить себе хотя бы один день «без кино».

Статья в газете, телевизионная передача, афиши на уличном стенде, открытки в киоске, музыка, звучащая по радио... Нелегко даже перечислить все приметы нашей повседневности, связанные с киноискусством, им рожденные, о нем напоминающие.

Вот мы написали сейчас впервые слово «киноискусство», заменив им привычные слова «кинематограф», «кино». На взгляд современника, мы попросту воспользовались синонимом, не более того. Однако прежде чем это тождество было признано всеми, прошли десятилетия. Короткий путь кинематографа был не менее драматичным, бурным, насыщенным сомнениями и открытиями, чем многовековая история других искусств.



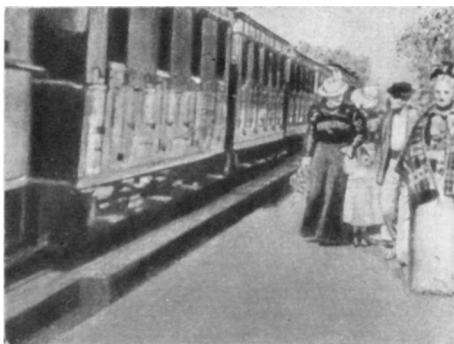
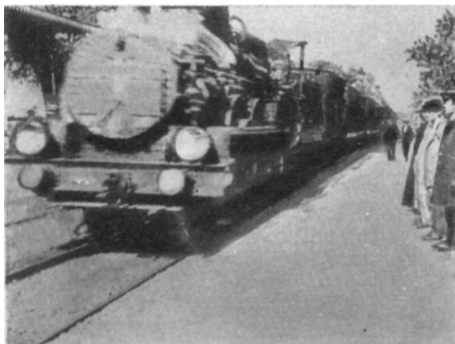
Когда кинематограф появился на свет, многие считали его забавным зрелищем, думали, он так и останется аттракционом для ярмарки, и место его всегда будет между залом кривых зеркал и балаганом, где ловкий жулик берется поднимать двухсоткилограммовую гирию. Однако уже в ту пору нашлись люди, которые увидели в кино искусство, предугадали его громадные возможности.

Одним из первых в России о кино писал А. М. Горький, посмотревший люмьеровские фильмы в 1896 году на Нижегородской ярмарке. Он сожалел тогда, что кино используют как примитивную потеху ярмарочного люда. Но тут же он отмечал поражающую оригинальность кинематографа. Л. Н. Толстой говорил, что кино может стать в будущем полезным не менее, чем книга. Молодое искусство заинтересовало Л. Н. Андреева и В. В. Маяковского.

Примером гениального, прозорливого отношения к кинематографу являются слова В. И. Ленина, сказанные им в 1922 году: «...Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Все великие свершения советского кино, ставшие классикой XX века, были еще впереди. Но уверенность Ленина в огромной будущности кинематографа основывалась на исключительной силе воздействия этого искусства на самые широкие зрительские массы.

Впервые Ленин задумался об этом еще на заре кинематографа, когда на экране демонстрировались по большей части хроникальные ленты да примитивные «игровые». Он мечтал о том времени, когда кино освободится от пошлых спекулянтов и в руках деятелей социалистической культуры явится одним из могущественнейших средств просвещения, идейного и эстетического воспитания масс, станет искусством подлинным, высоким.

Ленинское предвидение воплотилось в нашей стране в послеоктябрьские годы.



Не случайно фильмы, пришедшие в 20-е годы из Советской России на экраны Европы и Америки, произвели на достаточно искушенных к тому времени зрителей впечатление столь же ошеломляющее и глубокое, как когда-то первые ленты, ознаменовавшие рождение нового искусства. Только впечатление это было иным по природе своей: поражала не новизна зрелища, а мощь художественного образа, сила революционной идеи, в нем воплощенной.

Известен случай, когда после просмотра советского фильма «Броненосец «Потемкин», созданного в 1925 году, произошло восстание голландских моряков на корабле «Семь провинций». А когда создатель этого фильма С. М. Эйзенштейн в 1930 году приехал в США, то кукуклуксклановцы выпустили листовки: «Уберите красного режиссера, он опаснее, чем дивизия красноармейцев!»

Проходили десятилетия, кино стало звуковым, цветным, широкоформатным, панорамным, стереоскопическим. В наши дни вряд ли удивишь кого-нибудь новыми достижениями кинотехники, чудесами, возникающими на экране.

Сегодня, слушая очевидцев, помнящих «великого немого», мы читаем и о фантастических на первый взгляд проектах создания кинематографа будущего. Утверждают, что можно будет отказаться от экрана, добившись полной иллюзии объема персонажей и предметов. Существуют опытные установки для кинотеатров, способные передать зрителю запахи, соответствующие тому, что показывается на экране. Говорят, что даже в недалеком будущем зрители в зале будут физически ощущать многое из того, что происходит с героем: он попал в автомобильную переделку — кресло подбросило нас вверх.

Все это кажется естественным и возможным в эпоху бурного технического прогресса, свойственного XX веку.





Однако многолетний опыт мирового киноискусства, и в первую очередь искусства социалистического реализма, доказывает: магическая сила фильма связана не только с его техническим совершенством. Значительность мысли, правда жизни, верность лучшим идеалам эпохи, благородные нравственные начала, живые образы героев — вот в чем заключен секрет воздействия фильма на умы и сердца миллионов.

Советские кинематографисты видят высокую цель творчества в служении общенародному делу строительства коммунизма. На этом пути их вдохновляет постоянная забота Коммунистической партии Советского Союза. Ярким проявлением этой заботы является принятое в 1972 году постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». В этом документе содержится развернутая программа дальнейшего подъема и совершенствования «важнейшего из всех искусств».

Нередко после сеанса, переживая увиденное, мы задаем себе вопрос: «Как это сделано?»

Ответить на это и просто и трудно.

Просто, ибо процесс создания фильма легко поддается описанию, в отличие от процесса создания, например, поэмы или фортепьянного концерта.

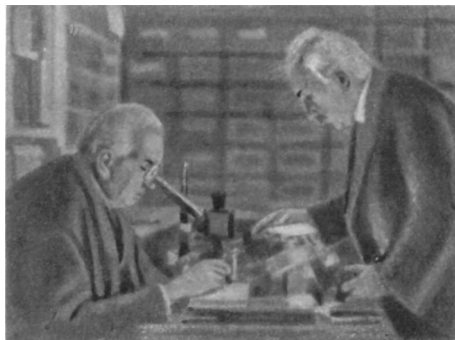
Людей, вооруженных кинотехникой, вы можете увидеть за работой даже на улицах своего города. Съёмочная камера благодаря развитию техники доступна каждому — в нашей стране самодеятельные киностудии и общества кинолюбителей объединяют тысячи человек.

Трудно ответить потому, что создание фильма (даже любительского) — прежде всего творчество.

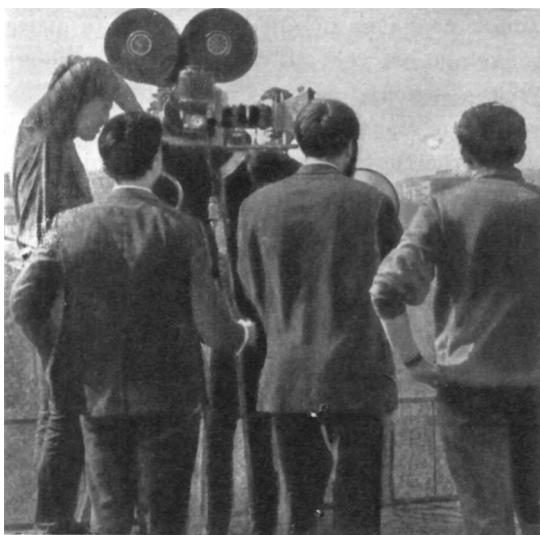
Длителен и сложен путь от замысла к результату, и это не всегда заметно со стороны.

Короткие фильмы, кадры из которых вы видите на страницах 5—8, возвестили миру о рождении кинематографа.

Справа фотография их авторов, братьев Огюста и Луи Люмьеров.



Книга, которую вы держите в руках, не учебник, не руководство для мечтающих стать режиссерами, операторами или актерами. Но, может быть, прочитанное станет для вас первым ориентиром на пути к познанию огромного, сложного и многотрудного мира, в котором причудливо сочетаются пылкая страсть и точный расчет, интимность чувств и деловой размах, изящество мысли и ритм производства, праздники и будни. Этот мир — киноискусство.



**Часть I**

**НА  
ПУТИ  
К ЭКРАНУ**

## С ЧЕГО НАЧИНАЕТСЯ ФИЛЬМ

*Рождение замысла.— Писатель приходит в кинематограф.—*

*Сценарий — основа фильма.—*

*Кинематограф — это значит «рисующий движение».—*

*Режиссер читает сценарий*

**Н**а экране кинотеатра фильм обычно начинается с титров. На протяжении двух-трех минут перед нами проходят десятки фамилий тех, кто причастен к его появлению на свет. В такие минуты воочию представляешь смысл фразы: «Кино — искусство коллективное».

Нередко говорят и так: «Фильм поставила такая-то киностудия». И в этом определении авторства тоже есть доля справедливости.

Во-первых, марка студии для зрителя искушенного — своеобразная визитная карточка фильма, подчас вызывающая дополнительный интерес к новой работе.

Во-вторых, даже самые подробные титры не дают полного представления о всех, кто принимал участие в создании фильма. Киностудия — организация в высшей степени сложная, это многоликий творческий коллектив и большой промышленный комплекс. Недаром когда-то студии назывались фабриками.

Деятнадцать киностудий нашей страны выпускают ежегодно на экраны более ста сорока художественных фильмов. Цифра не столь внушительна по сравнению с количеством театральных премьер, телевизионных передач, новых книг...

Но не забудем, что каждый день в залы кинотеатров приходят миллионы человек. Что принесет им встреча с фильмом? О чем будут размышлять и спорить они, расходясь по домам? Подобные вопросы занимают работников киностудии постоянно. Им приходится планировать зара-



В музыкальных комедиях «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух» соединились реальность и поэтический вымысел, пафос созидания и красочный юмор.

нее тематику, содержание, жанр будущих фильмов. Иначе как передать в нескольких десятках лент многообразие и богатство нашей действительности, героизм и драматизм нашей истории? Тематический план студии возникает не сразу и не в кабинетной тиши. Среди авторов его десятки людей, и в первую очередь сценаристы и режиссеры, которые предлагают студии свои замыслы.

История рождения каждого замысла всегда неповторима.

В конце 30-х годов режиссер И. Пырьев, чьи музыкальные комедии «Богатая невеста» и «Трактористы» получили в то время широкую известность, мучительно искал сюжет для следующего фильма. Он знал только, что это снова будет комедия. Он хотел рассказать о наших современниках, о новой Москве.

Пырьев встретился со своим другом, драматургом и киносценаристом В. Гусевым. (Известны пьесы Гусева «Слава», «Весна в Москве», «Сын Рыбакова».) Гусев подарил ему палехскую шкатулку, сувенир с только что открывшейся Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. На крышке были изображены свинарка и пастух. Рисунок был красочен и условен, такова специфика Палеха. Но друзья стали фантазировать: а что, если бы свинарка из северной деревни и пастух с юга встретились на ВСХВ? И раньше, чем сюжет будущего сценария, родились строки песни Гусева о Москве:

И в какой стороне я ни буду,  
По какой ни пройду я тропе,  
Друга я никогда не забуду,  
Если с ним подружился в Москве...

Фильм начинался с песни, музыку которой написал Т. Хренников.

Картина «Свинарка и пастух» вышла на экран в первые месяцы Великой Отечественной войны. Зрителям, которые уходили на фронт, лирическая

13





комедия «Свинарка и пастух» напоминала о мирной жизни и поэзии созидательного труда. Наверно, сидящие в кинотеатрах и представить не могли, что замысел для фильма подсказала палехская шкатулка.

Но роль случая преувеличивать не стоит. Пырьева и Гусева в момент их встречи волновали серьезные творческие раздумья. Шкатулка стала лишь конкретным поводом разговора о будущем фильме, содержание же его неизмеримо переросло сюжет забавной миниатюры.

Часто бывает по-другому. Замысел вынашивается долгие годы, выкристаллизовывается из широкого круга впечатлений художника. Известные теперь режиссеры лауреаты Ленинской премии Г. Чухрай и Ю. Озеров были участниками Великой Отечественной войны, пронесли через всю свою жизнь память о всенародном подвиге. Но фильм Чухрая «Баллада о солдате» появился лишь спустя 15 лет, а первые серии фильма Озерова «Освобождение» вышли только через 25 лет после окончания войны.

Эти фильмы очень различны, хотя цель у авторов была одна: каждый из режиссеров хотел создать фильм — памятник тем, кто разгромил фашизм. Но Чухрай создал фильм о нескольких днях жизни одного солдата, Озеров — эпопею, в которой сотни действующих лиц, разные страны, грандиозные баталии. И то и другое решение было predeterminedено уже в замысле. Стало быть, замысел не исчерпывается лишь темой, интересующей художника, замысел предопределяет и облик будущего произведения.

Одна и та же тема может вдохновлять одновременно кинематографиста, литератора, композитора. Однако каждый из них, приступая к работе, решает эту тему по-своему.

Писатель, например, может сотрудничать в литературных издательствах и журналах, в кино и в театре. Но, принимаясь за киносценарий, он всегда помнит о том, что труд его должен быть воплощен на экране.



С этой точки зрения примечателен рассказ старейшего нашего кино-сценариста Е. Габриловича (признанного прозаика и театрального драматурга) о том, как формировался и разрабатывался замысел фильма «Коммунист».

В своей книге «О том, что прошло» он пишет, что, принимаясь за работу над сценарием фильма, он поначалу поставил перед собой задачу весьма общую, отнюдь не кинематографическую. Он решил отыскать «что-то новое, еще ни разу не сказанное» о коммунисте из поколения бойцов гражданской войны, строителей молодой Республики Советов. Он хотел, чтобы его герой, демобилизовавшись из армии, работал на одной из первых крупных строек двадцатых годов. Но кем — начальником, бригадиром?

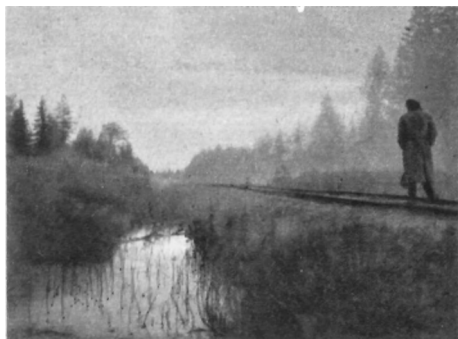
«Вот тут-то,— рассказывает Габрилович,— мы с режиссером Ю. Райзманом натолкнулись на материал, рассказывающий о работе кладовщиков на Шатуре, о кладовых с кирпичом, железом, хлебом, селедками, чечевицей и т. д.

Материалы убедительно свидетельствовали о том, какое огромное, решающее значение имело в те годы снабжение строительства, будь то кирпич или селедка. Вопросы снабжения были, пожалуй, основными... И стало вдруг очевидно, что, сделав героем картины кладовщика, мы тем самым проникнем, так сказать, в самый нерв стройки, коснемся сложной и важной темы, которая откроет сюжетную схему, далекую от проторенных путей. Так появился герой-кладовщик. Кажется, в нашем киноискусстве это случилось впервые.

И едва только явилась такая мысль, все сразу, как это часто бывает в безмерных муках и поисках, пошло словно по маслу. Все сцены ложились сами собой, не стало вдруг ни натуги, ни напряжения».

Далее Габрилович вспоминает о своей работе над отдельными эпизодами сценария, один из которых ныне памятен всем видевшим фильм.

15





Василия Губанова, героя далеких 20-х годов, мы называем нашим современником. Кадры из фильма «Коммунист» и рабочий момент съемок на страницах 14—17.

Разыскав эшелон с хлебом для строителей электростанции, главный герой сценария и фильма Василий Губанов застаёт машиниста и его помощника спящими в сторожке путевого обходчика. Они ждут, пока кто-нибудь доставит им дрова, чтобы эшелон мог двигаться дальше. Возмущенный Губанов идет в одиночку рубить лес. Его молчаливая самоотверженная работа словно заставляет железнодорожников очнуться от равнодушной дремоты. Сцена символична по замыслу — порыв коммуниста увлекает окружающих. Подобная сцена возможна и в других искусствах. Но Габрилович задумал написать эту сцену для кинематографа, и только для него. Поэтому он отказался от описания душевного состояния Губанова, течения его мыслей, как это сделал бы автор рассказа, повести, романа. Он лишил сцену подробного диалога, который был бы неизбежен в театре. Зато он решил очень подробно воссоздать все действия, жесты Василия. Драматург учитывал, что экран приблизит героя к зрителям и зритель поймет, что поступок Губанова — подвиг, увидев его лицо, услышав, как сквозь тяжелое дыхание он бросит рассудительно-ленивому машинисту: «Людам хлеб нужен, понимаешь?» Это сочетание увидев и услышав — один из первых признаков экранного действия.

Все, что мы видим и слышим в фильме, воспринимается нами как реальность. Даже ссадина на плече Василия Губанова не покажется нам ухищрением гримера, ибо сосны и ели, которые валит Губанов, подлинны, как подлинны лучи солнца, которые, пробиваясь сквозь кроны деревьев, опаляют жаром лицо человека утомленного, гневного.

Отдельные элементы этой сцены можно воссоздать на театральных подмостках, на холсте, в книге. Но осуществить ее так, как задумал киноматюрг, можно только на экране.

История рождения фильма «Коммунист» для нашего кинопроизводства типична. Коллектив студии задумал создать фильм к юбилею Октябрьской



революции, посвятив его первому поколению строителей социализма. Замысел такого фильма увлек двух талантливых художников — сценариста и режиссера. После долгих раздумий и поисков они сумели по-своему воплотить необъятную на первый взгляд тему в индивидуальных судьбах героев, в конкретной сюжетной ситуации. В этом смысле фильм «Коммунист» — произведение весьма характерное для творчества Габриловича и Райзмана. Вспомнив их прежние совместные работы — «Машенька», «Последняя ночь», мы убедимся, что драматург и режиссер всегда стремились к открытию великого в малом, возвышенного в будничном.

Фильм о коммунисте двадцатых годов мог бы получиться совершенно иным, если бы за разработку темы взялись другие авторы. Мы с вами уже могли убедиться в этом, сравнивая известные наши фильмы о Великой Отечественной войне. Таким образом, первоначальный замысел, выраженный лаконично и обобщенно, не может дать ясного представления о будущем произведении. Многое, очень многое зависит от индивидуальности мастеров, этот замысел воплощающих. Среди них мы не случайно отметили особо киносценариста — автора литературного сценария фильма.

\* \* \*

Еще на заре нового искусства начался спор о том, каким должен быть сценарий.

Заметим, что само слово «сценарий» позаимствовано из лексикона старого театра. Сценариус, человек за сценой, указывал, когда и какому актеру выходить и с какой стороны кулис. Сценариус следил за тем, чтобы вовремя раздавались удары грома, выстрелы, вовремя появлялись актеры на сцене. Кинематографу в младенческом его состоянии, беспомощному, маловыразительному, большая литература была недоступна и, следовательно,

18



Е. Габрилович и Ю. Райзман всегда стремились к открытию великого в малом, возвышенного в будничном.

На страницах 18 и 19 кадры из их фильмов «Машенька» и «Последняя ночь».



но, не нужна. Например, чтобы создать блеклые иллюстрации к роману Л. Толстого «Анна Каренина», было достаточно и сценария, записанного на... манжете! Это звучит как анекдот, но так было на самом деле лет шестьдесят с небольшим тому назад. Что же могло уместиться в нескольких торопливо записанных строчках? Вероятно, перечень сцен, приблизительный пересказ основных событий романа.

Но ведь и фильмы той поры являли собой, как правило, примитивный пересказ сюжета известных литературных произведений или событий реальной жизни. Вы легко представите это себе, если мы напомним, например, что в 1909 году фильм по комедии Н. В. Гоголя «Женитьба» шел на экране всего лишь 12 минут.

В 1912 году к юбилею Отечественной войны с Наполеоном был снят фильм «1812 год». Продолжительность его вполне «современна» — 1 час 5 минут. Среди сохранившихся фрагментов фильма есть и бесспорно удачные, отмеченные высокой культурой изображения (те, что относятся к Бородинской битве).

Однако и в этом большом фильме сценарий фактически отсутствовал. «1812 год» снимали по плану, в котором основные события войны были изложены в хронологическом порядке. Одиночные эпизоды фильма иллюстрировали эти события на основе исторических произведений русской и зарубежной живописи.

Со временем мужание кинематографа проявилось и в новом, более серьезном и глубоком отношении его мастеров к литературе. Так, самые интересные и значительные фильмы русского кинематографа дореволюционной поры были созданы по произведениям отечественной классики и в содружестве с крупными современными авторами. Постепенно от десятилетия к десятилетию в молодом искусстве писатель становится фигурой уважаемой и желанной.



Однако споры о роли сценария в фильме и о форме его продолжались еще долгое время, и в 20-е годы, в пору развития советского немого кинематографа.

Часто в спорах сталкивались противоположные точки зрения: одни считали, что сценарий должен быть сухим подробным протоколом будущего фильма, другие ратовали за сценарий, который служил бы для режиссера прежде всего источником эмоционального вдохновения.

В теоретических исследованиях, жарких дискуссиях, творческих экспериментах кинематографистов постепенно вырабатывалась форма сценария, которая существует в наши дни. Впрочем, и сегодня не существует некоего стандарта записи сценария. Но общепризнано главное: сценарий — литература. Произведения ведущих кинодраматургов публикуются в журналах и сборниках, издаются отдельными книгами.

Вместе с тем сценарий — это особый род литературы. Музыку и ритм прозы, пленяющие нас при чтении, зачастую невозможно перенести на экран. Увы, если буквально воплотить в фильме гоголевскую птицу-тройку, она утратит и силу поэтического воздействия, и глубину смысла. Но тут же у Гоголя в «Мертвых душах» мы можем найти строки удивительно зримые. При чтении видишь, например, всю историю посещения капитаном Копейкиным генерала:

«Копейкин мой, вставший поранее, поскреб себе левой рукой бороду, потому что платить цирюльнику — это составит, в некотором роде, счет, наташил на себя мундиришку и на деревяшке своей, можете вообразить, отправился к самому начальнику, к вельможе. Расспросил квартиру. «Вон», — говорят, указав ему на дом на Дворцовой набережной. Избенка, понимаете, мужичья: стеклушки в окнах, можете себе представить, полуторасаженные зеркала, так что вазы и всё, что там ни есть в комнатах, кажутся как бы снаруже, — мог бы, в некотором роде, достать с улицы



В удивительной истории жизни крестьянки Александры Соколовой нам открылась судьба целого поколения русских женщин. Кадры из фильма «Член правительства» на страницах 20—22.

рукой; драгоценные мраморы на стенах, металлические галантереи, какая-нибудь ручка у дверей, так что нужно, знаете, забежать наперед в мелочную лавочку, да купить на грош мыла, да прежде часа два тереть им руки, да потом уже решишься ухватиться за нее, — словом: лаки на всем такие — в некотором роде ума помрачение. Один швейцар уже смотрит генералиссимусом: вызолоченная булава, графская физиогномия, как откормленный жирный мопс какой-нибудь; батистовые воротнички, канальство!.. Копейкин мой всталился кое-как с своей деревяшкой в приемную, прижался там в уголку себе».

Такие строки являются образцом сценарного письма. Авторская интонация, авторское отношение к происходящему воплощены в точном, красочном описании героя и места действия. Дом вельможи мы рассматриваем глазами капитана Копейкина, ощущаем при этом его собственную приниженность и бедность.

Но, обладая несомненным сходством с прозаическим произведением, сценарий в равной мере близок и пьесе. Образы людей в нем характеризуются их словом и делом, без подсказки автора. К тому же время действия фильма чрезвычайно уплотнено: продолжительность киносейанса, как и театрального представления, ограничена. Поэтому сценарист должен достаточно точно представлять себе, сколько «экранных» секунд и минут займет тот или другой эпизод, изложенный им на бумаге.

Сценарий не просто механически объединяет в себе элементы прозы и драматургии, они образуют в литературе для кино особый, новый сплав.

В сценарии К. Виноградской «Член правительства» есть эпизод встречи главной героини Александры Соколовой с ее возвратившимся мужем. Недовольный тем, что его жену избрали председателем колхоза, дав волю оскорбленному самолюбию, Ефим Соколов ушел в город на заработки. Он ждал, что жена не справится с работой и вновь покорно вернется к печ-



ке, где, по мнению Ефима, ей самое место. Через несколько лет Ефим возвращается. Отхожий промысел не принес ему ни денег, ни славы. Он входит в свою избу. В сцене их встречи всего только три реплики:

А л е к с а н д р а. Небось проголодался в дороге-то?

Е ф и м. Сегодня воскресенье?

А л е к с а н д р а. Нет, пятница.

А вот описание действия сцены. Ефим входит в дверь, озираясь как чужой. За дверью на него кинулась собака — не узнала. Он торопливо закрывает за собой дверь. Оглядывает новую обстановку. За пологом детская кроватка. В ней спит сын. Ефим оставил его маленьким, теперь сын вырос, неузнаваем. Ефим вертит в руках дудку, купленную в подарок сыну, она кажется глупой, ненужной. Мальчик улыбается во сне. Входит Александра. Сначала пугается — думает, чужой, потом узнаёт. Он! Ноги подкашиваются, она падает на стул, плачет. А он молчит, сдерживая себя. Потом, как бы спохватившись, что муж пришел издалека, Александра говорит: «Небось проголодался в дороге-то?» А он все молчит, он действительно голоден как волк. Стыдясь, садится на кончик стула. Она приносит тарелку жирных горячих щей. И пироги. Пироги мягкие, пахучие изумили Ефима: он привык, что пироги пекут только по праздникам или по воскресеньям. Что же произошло? Он спрашивает жену: «Сегодня воскресенье?» И тогда она, как бы не поняв причины изумления, говорит просто и тихо: «Нет, пятница».

В этой реплике — победа Александры над мужем, над его самомнением.

Подтекст эпизода ясен нам без пространных объяснений героев, без авторских отступлений. Виноградская великолепно придумала ситуацию, в которой и жест и слово — все обретает глубокий смысл, все свидетельст-



Фильм «Ленин в Польше» (кадр справа)  
построен как монолог В. И. Ленина.

вует о сложности чувств и размышлений, владеющих Ефимом и Александрой. Какой простор для фантазии режиссера и актеров открывается здесь!

Но тогда, может быть, излишней была подробность описания деталей обстановки и поведения персонажей в этом эпизоде? Может быть, достаточно было бы лишь наметить основные его контуры, доверившись в остальном съёмочной группе? Но автор сценария, разумеется, заинтересован в наиболее глубоком и полном воплощении своего произведения. В отличие от театральной пьесы, сценарий пишется для того, чтобы быть воплощённым, снятым на пленку только один раз. Поэтому сценарист стремится к предельной ясности, подсказывая будущему режиссеру, тому главному читателю, для которого он пишет, свое отношение к героям и событиям.

При этом кинодраматург на завершающей стадии работы над сценарием, как правило, знает имя режиссера, который будет ставить фильм. Не случайно Габрилович, являясь единоличным автором сценария, часто повторяет «мы», отдавая дань своему содружеству с Райзманом. Не случайно Виноградская рассказывала, что во время работы над фильмом «Член правительства» режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц предложили ей своеобразную игру: ей задавали темы, как поступит и что скажет ее героиня в разных жизненных обстоятельствах. Виноградская импровизировала, и часть ее импровизаций вошла в окончательный текст сценария.

Поэтому, если вам доведется читать изданный сценарий, не удивляйтесь его тождеству с фильмом. Это не значит, что режиссер дотошно воспроизвел на экране все предложенное драматургом. И сценарий в его окончательном виде и фильм — результат совместных усилий художников-единомышленников. Бывает даже, что композиционный, сюжетный ход подсказывает сценаристу режиссер. Такова, например, история создания фильма «Ленин в Польше»

Автор сценария Габрилович вспоминал впоследствии, что именно по настоянию режиссера С. Юткевича он решил сценарий в форме необыч-





ной — как монолог В. И. Ленина. В фильме, поставленном по этому сценарию, не было сюжетной интриги, игровых сцен в привычном для нас, зрителей, значении. Все, что мы видели на экране, возникало как воплощение воспоминаний и раздумий Владимира Ильича. И чудо рождения ленинской мысли увлекало и захватывало нас.

В кинематографе нередко случается, что один человек соединяет в себе дарование драматурга и режиссера, сам ставит фильмы по собственным сценариям. Таков был выдающийся кинематографист А. Довженко, таков был наш современник В. Шукшин. Но и они, прекрасные режиссеры, никогда не рассматривали сценарий как полуфабрикат, создавая талантливые литературные произведения, имеющие самостоятельную ценность. Этим и объясняется в первую очередь успех фильмов «Земля» Довженко или «Калина красная» Шукшина.

Готовый фильм синтезирует труд сценариста и режиссера. Но, как мы убедимся в дальнейшем, профессии эти самостоятельны и имеют четко очерченные границы. Даже самый интересный и совершенный сценарий — лишь этап на пути к фильму.

\* \* \*

«Кинематограф» — слово греческого происхождения, которое означает «рисующий движение». Но передать на экране движение с помощью кинокамеры не просто, в чем убеждают нас фильмы, снятые в первые годы существования кино. Окружающий мир в них выглядит убого и блекло. Ранний кинематограф запечатлел, например, танец выдающейся русской балерины начала XX века Анны Павловой. Однако надо быть очень тонким знатоком балета, чтобы по фильму оценить ее мастерство. Камера, фиксирующая танец, была неподвижной, точка съемки не менялась от начала и до конца. Пространство сцены, на котором танцевала балерина, скрадыва-



лось плоскостью экрана, сжималось его узкими рамками. Статичность изображения лишала танец легкости и изящества. Неподвижная камера не позволяла делать выбора, отделять главное от второстепенного.

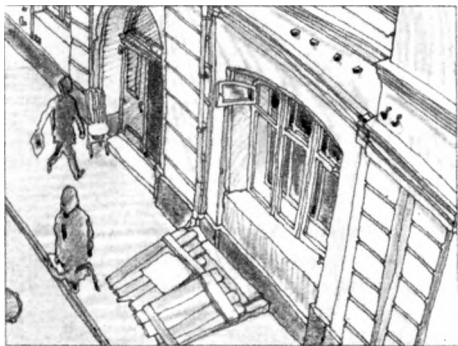
Со временем громоздкая, тяжелая кинокамера стала легче. Было найдено новое средство, которое придало кинематографу способность запечатлевать мир в его многообразии и динамике. Средство это — монтаж.

Попробуйте проделать такой опыт. Подойдите к окну и взгляните на улицу перед вашим домом. Жизнь улицы и будет сюжетом своеобразного «фильма». В первые секунды ваш взгляд скользнет по поверхности предметов, запечатлев знакомые контуры зданий, привычный поток прохожих. Но затем ваше внимание невольно сосредоточится на самой яркой и бросающейся детали, разглядеть которую вам поможет театральный бинокль. Вы откроете для себя важную и интересную особенность улицы: все частности ее жизни так или иначе связаны между собой. И эту связь устанавливаете вы сами. Печаль или усталость пожилого пешехода поражает вас острее, ибо только что мимо него весело и быстро прошла группа школьников. Сквер у соседнего дома кажется тихим и уютным, так как в нескольких метрах от него кипит и гремит оживленный перекресток.

Вот вы и смонтировали свой фильм «Улица». Один предмет вы едва заметили, другой рассматривали некоторое время, движением глаз или поворотом головы одновременно зафиксировали происходящее на противоположных сторонах улицы, наклонившись к подоконнику, разглядели то, что привлекло вас поначалу лишь шумом.

Оставаясь на месте у окна, вы увидели улицу с многих «точек зрения». И в то же время своей заинтересованностью, своим вниманием, своим настроением вы соединили разрозненные впечатления в целостный образ.

Заметьте, что ваш фильм состоит из отдельных кусочков-кадров, и каждый кадр «снят» с особой точки зрения. Кадр — это часть действия,



отдельно снимаемая неподвижной или движущейся строго определенное время камерой. Из окна вы то рассматривали улицу вообще, то разглядывали отдельные лица, детали, меняли границы кадра. Этот прием в кинематографе принято называть сменой плана. Улицу вы видели то на общем плане (толпа, автомобили, здания), то на крупном (деталь, попавшая в окуляры вашего бинокля), то на среднем (несколько человек, подъезд дома).

Воображаемые кадры в вашем фильме «Улица» не существовали изолированно один от другого. Наше зрение мгновенно объединяет разрозненные впечатления в единую картину. Но если бы вы снимали фильм на пленку, о соединении отдельно снятых кадров вам пришлось бы позаботиться заранее. Невозможно создать единое по настроению и мысли произведение киноискусства, если до начала съемки не определить его монтажную структуру. Режиссер и его коллеги должны решить, сколько времени займет каждый отдельный эпизод; эпизоды нужно разбить на кадры, определив, крупным, средним или общим планом, движущейся или неподвижной камерой будет производиться съемка.

Прообраз кинематографического монтажа мы находим в произведениях других искусств. Понятие крупного, среднего, общего плана, например, восходит к живописи, искусство монтажа отдельных эпизодов — к театру. Еще более разнообразные приемы монтажа содержатся в произведениях литературы. В одной из лекций перед студентами ВГИКа режиссер М. Ромм рассказывал о постоянном укрупнении планов-кадров в строках поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»:

Тогда на площади Петровой, (общий план площади)  
Где дом в углу вознесся новый, (часть площади)  
Где над возвышенным крыльцом (средний план)  
С поднятой лапой, как живые,  
Стоят два льва сторожевые, (еще крупнее)

26



По нашей просьбе художник нарисовал кадры воображаемого фильма «Улица» (страницы 24—25) и фрагменты эпизода из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» (страницы 26—28).

На звере мраморном верхом,  
Без шляпы, руки сжав крестом,  
Сидел недвижный, страшно бледный  
Евгений... (все крупнее).

Описание у Пушкина заканчивается самым крупным планом — глаза Евгения:

Его отчаянные взоры  
На край один наведены  
Недвижно были...

При чтении пушкинских строк нетрудно заметить, насколько близки порой образ литературный и образ кинематографический. Режиссер, следуя за поэтом, может реализовать на экране каждое его слово. И так же как в отрывке из «Медного всадника» сцепление строк создает картину, так и склейка отдельных кусочков изображения создает зрительный образ события.

Но представьте себе, что вы сняли последовательно все, что так зримо и лаконично написал поэт. На экране получится чередование разных планов картинок, которые не дадут представления ни о стихийном бедствии — наводнении, ни о трагедии, происходящей в душе героя. Это и понятно: литературное описание мы дополняем своим воображением, в то время как показанное на экране воспринимается нами буквально. Что же сделать, чтобы статичные кадры — иллюстрации к строкам поэмы — стали динамичными и выразительными?

Поищем у Пушкина образ, с которым был бы связан мотив опасности, грозящей Евгению. У Пушкина этот образ дан способом не кинематографическим, а литературным: приближение беды, еще не обозначенной словесно, ощущается сначала только в тревожной ритмике стихов. И лишь подведя



нас к кульминации описания этой беды, Пушкин как бы материализует ее, рассказывая о состоянии Евгения:

...Он не слышал,  
Как подымался жадный вал,  
Ему подошвы подмывая.  
Как дождь ему в лицо хлестал.  
Как ветер, буйно завывая,  
С него и шляпу вдруг сорвал.

То, что Пушкин показал отраженно, на экране должно стать видимым. Может быть, бурные потоки невиской воды, хлынувшей на город, запечатленные в каждом кадре-плане, свяжут их воедино?

И все же перед режиссером, который захотел бы перенести эти строки из «Медного всадника» на экран, возникло бы множество вопросов. Например: сколько времени держать на экране изображение площади, дома, каменных львов, Евгения? Равномерность здесь, по всей вероятности, неуместна, — ведь Пушкин не просто дает последовательное описание места действия, каждая новая его строка все более подробна. Площадь только названа. Дом, крыльцо рассмотрены подробнее: поэт сообщает, что дом новый, а крыльцо возвышенное. Еще подробнее описаны львы: мы узнаём, что они «с поднятой лапой, как живые». Наконец, Евгений. Тут для поэта важно все: и поза, и жест его, и бледность лица, и безумный блеск глаз. Образ Евгения — центр страшной картины, воссозданной в отрывке. Передать это на экране можно, только точно рассчитав по времени каждый кадр, каждый план.

Вопрос другой: как снять все происходящее на площади? Пушкин, словно окрыляя читательское воображение, пользуется в описании отдельными, выхваченными из общей картины деталями. Например, вскоре после фразы

28



Так выглядят страницы режиссерского сценария (справа). В цифрах, коротких записях зашифрован проект будущего фильма.

«Сидел недвижимый, страшно бледный Евгений», что в кинематографе можно показать на крупно снятом портрете, следует: «Он не слышал, как подымался жадный вал, ему подошвы подмывая». Согласитесь, при поверхностной реализации этих строк странное впечатление произвели бы крупно снятые подошвы, появившиеся после лица героя.

Мы уже говорили выше, что современная кинокамера в руках кинематографиста может стать стремительной и подвижной, а значит, сцену наводнения совсем не обязательно расчленять на серию отдельных коротких кадров. Разбираемый нами отрывок может быть снят единым куском, движущейся камерой, причем камера не обязательно должна быть установлена на обычном для человеческого глаза уровне. Она может надвигаться на Евгения сверху или, наоборот, приближаться к нему сквозь толщу потока, бегущего по мостовой. А может быть, общий вид площади следует снимать не с набережной Невы, как мы это представляли до сих пор, а из-за спины Евгения, с крыльца, на котором он прячется от наводнения?

Как видите, бесчисленные «может быть» возникают даже при перенесении на экран конкретных и зримых литературных образов. Вот почему важным этапом работы над фильмом является перевод литературного сценария в сценарий режиссерский.

\* \* \*

Режиссерский сценарий не просто служебный документ, в котором уточняется технология съемок. В этом сценарии отражается и гражданское, творческое кредо постановщика фильма, его собственное отношение к замыслу драматурга и его героям.

На этот раз мы с вами вспомним опыт постановки рассказа А. П. Чехова «Дама с собачкой», осуществленной режиссером Хейфицем на киностудии

29

102	Павильон "Дежурка" утро.	ПНР	7м	В ком спит че
				шинель
103	Там же	Кр до Ср	20м	-Чт
				-А
104	Там же	Ср	6м	Н
				вас

шум станции			
шись			
го.			
сь?	звон разбитого стекла	тележка рельсы	пиротех
змахи-	выстрелы		массовы 20чел
гут за			



Мельчайшие детали пейзажа, быта, поведения героев воссоздают в фильме «Дама с собачкой» поэтическую и печальную атмосферу рассказа А. П. Чехова (страницы 30—31).

«Ленфильм» в 1960 году. Впоследствии режиссер опубликовал свои «Общие тетради к «Даме с собачкой». Его краткие, иногда словно зашифрованные записи помогают понять, как формировался замысел экранизации:

«Никаких сюжетов не нужно. В жизни нет сюжетов, в ней все перемешано — глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое с смешным...» (Из письма Чехова.) Вот и ключ ко всему.

Скука! Скука! Чехов скучал в Ялте, и Гуров тоже. В России скучно жить, и ялтинская скука — часть общероссийской скуки.

«...Зачем я в Ялте, зачем здесь так ужасно скучно?»

«В Ялте чудесная погода, но скучно, как в Шклове».

«Мне здесь скучно, как белуге». (Из писем тех лет.)

Может быть, начать картину с ялтинской скуки? Найти образы этого. Курортная скука конца сезона».

Все это Хейфиц обдумывал и решал задолго до работы над режиссерским сценарием.

А теперь вспомните, как начинается фильм «Дама с собачкой». Великолепные лирические кадры ялтинской набережной, моря, гор как бы подчеркиваются движением съёмочной камеры, которая опускается ближе к воде, заставив нас рассмотреть и грязноватую пену прибоя, и пустую бутылку, выброшенную скучающим курортником.

Продолжая чтение тетрадей режиссера, мы найдем в них записи самые разнообразные: о природе чеховской прозы, о телефонах и гостиницах эпохи героев «Дамы с собачкой», о чеховском стиле актерской игры и об устройстве старинных крымских дилижансов, о красоте любви и о зимней Москве начала XX века. И если, прочитав тетради до конца, пересмотреть еще раз фильм, нетрудно установить не всегда простую, но явную связь режиссерских заметок с решением фильма, намеченным в режиссерском сценарии.

Взяв такой сценарий в руки, вы в первый момент подумаете, наверное,





что перед вами нечто похожее на технический каталог или на бухгалтерскую книгу. Листы бумаги разграфлены на столбики и клеточки. Правда, самый широкий столбик не что иное, как текст литературного сценария, только адаптированный и сокращенный. Но содержание остальных граф человеку непосвященному понять трудно. Что означают порядковые номера, количество метров, незнакомые буквенные сокращения, например *пнр* или *кр. пл.* Но для опытного кинематографиста эти цифры и буквы скажут многое, они дадут ему представление о будущем фильме.

Порядковые номера относятся к кадрам, из которых будет составлен фильм. Метры, проставленные в соседнем столбце, означают длину пленки, расходуемой на каждый кадр, дают представление о его продолжительности. Загадка «*пнр*» проста — эти буквы из слова «панорама», то есть они означают, что кадр будет снят с движения. «*Кр. пл.*» — это уже знакомый нам крупный план. Подобным образом в режиссерском сценарии бывают обозначены общий и средний планы. А сокращенный, адаптированный текст литературного сценария сохраняет содержание каждого кадра.

Не случайно мы сравнили режиссерский сценарий с каталогом. В цифрах и буквах, в столбиках и клеточках зашифрован проект каждого кадра, каждого эпизода будущего фильма. Продолжительность кадров позволяет понять, что важно режиссеру, на чем он хочет остановить внимание зрителя. Чередование коротких и длинных кадров, чередование планов передают характер развития действия, то спокойный, замедленный, то бурный, тревожный. Решение продиктовано в первую очередь содержанием сценария. Однако выявляется и другая связь: содержание каждого эпизода, логика чередования кадров зависят от режиссерского замысла, от индивидуальности режиссера. И так же, как об одном событии разные люди рассказывают по-разному, так и режиссеры, каждый на свой лад, воссоздают на экране образы литературного сценария.



Вспомним с вами один пример, вошедший в историю кино. В давнем фильме героиня выслушивает судебный приговор ее мужу. Состояние женщины передано сочетанием двух кадров (см. стр. 32). Первый — ее лицо, хранящее внешнее, видимое спокойствие. Второй — волнение героини выдают руки с судорожно сплетенными пальцами. В реальной действительности мы не ограничились бы только этими двумя деталями ее облика, непременно обратив внимание и на другие. Но режиссер в двух коротких кадрах выделил то, что, на его взгляд, было главным: самообладание героини и ее волнение.

Монтаж — это своеобразный язык, где каждый отснятый кусок пленки — слово, сочетание кусков — фраза.

Владея монтажом, художник не просто копирует факты реальной действительности, он преображает их.

Если бы вы снимали свой фильм «Улица» на пленку, он оказался бы короче, чем созданный только в воображении. Вы бы вырезали многое, оказавшееся лишним, второстепенным. Но были бы и другие отличия. Разглядывая жизнь реальной улицы, вы не успевали следить за событиями, происходящими одновременно. В кинематографе параллельное действие — прием весьма распространенный. Предположим, ваше внимание привлек один из пешеходов. Вы проводили его взглядом, пока он не скрылся за углом. Режиссер настоящего фильма, соединив куски пленки, снятые в разное время, может мгновенно показать, что случится с этим человеком в будущем, или то, что его появлению на улице предшествовало.

И все это будет запечатлено на считанных метрах пленки. На экране изображение, вместившееся в один метр кинопленки, проходит примерно за две секунды. Стало быть, фильм продолжительностью полтора часа представляет собой ленту длиной более чем в 2,5 км. Но мы с вами уже убедились, что цена времени в кинематографе чрезвычайно высока.



В фильме режиссера Ю. Озерова «Последний штурм» («Освобождение») один из самых важных эпизодов, «затопление берлинского метро», занимает чуть более двухсот метров, или 6,5 минуты.

Сравнив литературный вариант этого эпизода с кадрами фильма, мы сможем представить объем и характер работы, проделанной Озеровым при создании режиссерского сценария.

«В это время какой-то глухой надвигающийся из туннелей шум и вместе с ним страшный вой человеческих голосов колыхнулся под сводами метро. И Цветаев не понял сразу, что произошло. Он быстро повернулся. Из туннеля бежали связисты и артразведчики. Ярцев, размахивая автоматом, кричал что-то своим солдатам. В тот же миг люди, сидящие и лежащие на перроне станции, с визгами ужаса, с криками вскочили, кинулись в сторону и как бы смяли и солдат и Ярцева. Цветаев увидел, как с головы лейтенанта слетела фуражка. Черная толпа людей бросилась от туннелей, из глубины которых с двух сторон катил огромный мутно-черный поток воды, страшный, стремительный, ревущий.

В уши ударили крики на немецком языке:

— Шлюзы... Они открыли шлюзы!..

— Мы погибли, боже мой! Что они сделали?

— Иоганес!.. Иоганес!..

— Мой мальчик, мой мальчик!..

И крик в самое лицо Цветаева:

— Товарищ майор, фрицы шлюзы открыли! Уходить надо! Один пока выход есть — вон справа! Откуда наступали!

Связист Цветаева, молодой парень, сержант, подбежал, запыхавшись, глаза сумасшедшие; он оглядывался на туннели, на валившие в разные стороны толпы людей.



— Ясно,— сказал Цветаев и вдруг выпустил длинную очередь поверх мечущейся толпы.— А ну, спокойно! — крикнул он по-немецки, напрягая голос.— Выход есть! В первую очередь — женщины и дети! Туннель справа! Ну, господин магистр! — Он шагнул к молоденькому немцу.— Командуйте своим: туннель справа. Там нет воды! В первую очередь женщины и дети! Ну, что стоите, командуйте!

Немец прошептал бледными губами «Яволь», врезался в толпу, крича в лицо то одному, то другому, хватая за руки, умолая. Но толпа уже бросилась к туннелю. Прыгали с платформы на рельсы, сминая друг друга, отталкивая локтями; рыдали женщины, прижимая к груди детей, ползали по полу старики, визжали девушки, схватившись руками за виски. Толпа сбивала детские коляски, мгновенно возле входа в туннель образовалась свалка из человеческих тел. И только с краю этой, как бы сошедшей с ума толпы стоял, опираясь на палку, старик в черном старомодном костюме, совершенно спокойный, шевелил губами, как бы молясь, возведя бесцветные глаза к сводам метро, а у ног его металась на привязи такса, лаяла, повизгивала, поджимая хвост.

— Товарищ майор, товарищ майор, уходить надо, уходить! — выкрикивал сержант-связист.— Что это — фрицы? Стрелять? Стрелять? Товарищ майор! Товарищ майор!

Прямо на Цветаева бежали сквозь толпу несколько наших и немецких солдат. Среди них молоденький унтер-офицер. У всех были автоматы, но они будто забыли про оружие. Наши солдаты кричали что-то женщинам с детьми, а немцы отталкивали озверевших мужчин прикладами.

— Сюда! — крикнул Цветаев молоденькому немцу.— А ну, сдерживать толпу! Взяться за руки! Сдерживать! Сдерживать и пропускать женщин! — повторил он по-немецки и тотчас схватил сержанта-связиста за руку, потом схватил за руку молоденького немца. Молоденький немец неуверенно про-



тянул руку нашему рыжему широколицему пехотинцу, тот посмотрел в его лицо, выругался и, передвинув на грудь автомат, стиснул руку немца. И эта странная цепь немецких и русских солдат, эта цепь непримиримых врагов, стала теснить обезумевшую толпу от края платформы, пропуская вперед женщин с детьми.

Душераздирающий вой колыхался под сводами метро. Вода валами катилась из двух туннелей, она уже затопила рельсы, доходила людям до пояса; плыли газеты, женские шляпки, какая-то одежда. Напор воды нарастал».

В режиссерском сценарии тот же отрывок изложен более лаконично, здесь гораздо меньше реплик, деталей, портретных описаний. Значит, режиссер счел ненужным и неинтересным многое из того, что предложили ему литераторы Ю. Бондарев и О. Курганов (Озеров был их соавтором)?

Но все обстояло иначе. Конкретность и подробность литературного сценария избавила режиссера от необходимости детальной разработки эпизода. Еще работая совместно с драматургами, он ясно представил себе и девушку, в отчаянии сжимавшую виски, и мать, обнимающую сына, и толчею у платформы, заливаемой водой, и многое другое, происходившее весной 1945 года на одной из станций берлинского метро.

Но как воплотить в коротких кадрах этот калейдоскоп лиц, характеров, поступков, то воодушевляемых мужеством, благородством, то подавленных безнадежностью и ужасом, как восславить подвиг советских солдат и заклеймить злодеяние гитлеровцев?

Озеров располагал для этого таким же временем, как вы, рассматривая улицу.

В режиссерском сценарии эпизод разбит на 19 кадров. Среди них лишь один снят крупным планом. Половина кадров снята с движения. Режиссер пользуется не только монтажной склейкой отдельных кадров, но и так на-



Считанные секунды мелькают на экране кадры фильма «Последний штурм» («Освобождение»), которые вы видите на страницах 33—37. Но, соединенные искусством монтажа, они превращаются во впечатляющий эпизод катастрофы в берлинском метро.

зываемым внутрикадровым монтажом. Не меняя точки съемки, он добивается эффекта смены планов и ритма: движение актеров в кадре организовано так, что персонажи то удаляются от нас, то, приближаясь, выходят на крупный план.

Экран буквально перенасыщен движением. По воле режиссера мы оказываемся в эпицентре катастрофы. Он, предугадывая наше эмоциональное состояние, спрессовывает взвихренную страхом и жадой спасения толпу. При этом он точно рассчитывает время, необходимое для восприятия каждого кадра. Полминуты наблюдаем мы черное отверстие туннеля, из которого появляются первые вестники несчастья, первые потоки воды. Прибывающая вода, мутная, грозно клокочущая, еще три раза заполняет экран (10 секунд, 2 секунды, 4 секунды). А в конце эпизода мы вновь полминуты видим станцию, залитую водой. По поверхности плавают каски советских солдат, детские игрушки, вещи беженцев.

Пристально вглядывается объектив и в толпу на рельсах и на платформе — 12 секунд, 26 секунд, 28 секунд, 26 секунд. Среди персонажей этих гневных сцен, обвиняющих войну и фашизм, мы узнаем и тех, кого отметили и запомнили, читая литературный сценарий.

Разумеется, в толпе сложно разглядеть майора Цветаева и его солдат. Поэтому режиссер выделяет их короткими кадрами, каждый не более 10 секунд. И лишь один раз чуть дольше минуты камера сопровождает Цветаева, который помогает выбраться из затопленного вагона молодому солдату.

Тема мужества и гуманности наших воинов усиливается в этом эпизоде звуковым его сопровождением. Вы помните, что в литературном сценарии были детально воссозданы реплики немцев, попавших в беду. В режиссерском сценарии они были обозначены как «Крики» или «Общий неразборчивый крик толпы, плач, стон». На этом страшном и жалком фоне по-особому



весомо звучат четкие слова команды Цветаева и его помощников: «Сдерживать толпу!.. Пропускать женщин и детей!..», «Без паники! Спокойно!»

По режиссерскому сценарию мы можем увидеть контуры будущего фильма. В нем указано точное количество объектов, где будут происходить съемки, отмечено, какие кадры будут сняты в декорациях, а какие на натуре, уточнен перечень действующих лиц, от главных героев до участников массовых сцен, предусмотрена техника, необходимая для съемок, найдено место титрам, дикторскому тексту, музыке.

Наступает время подготовки к съемкам.

## ПРИГОТОВЬТЕ ЧИСТЫЕ КРАСКИ

*Ищите чистое золото правды.— Режиссер, оператор, художник.—  
Эскиз и чертеж.— Замок на автостраде.— Ледовое побоище в июле*

Сценарист одного из фильмов придумал следующий эпизод: трое бывших партизан разыскивают в Москве своего товарища, не зная, что за годы, прошедшие после войны, жизнь его сложилась трудно и что он уже давно непохож на того веселого, удалого парня, каким они запомнили его по отряду. Человек этот боится встречи с прошлым, с собственной юностью.

В сценарии поиски были описаны лаконично. Несколькими фразами драматург рассказал, как его герои ходят от дома к дому, звонят в квартиры, расспрашивают жильцов, обращаются в справочное бюро и в конце концов понимают, что адрес, который им оставил товарищ, неправилен. Но, уже



разрабатывая режиссерский сценарий, постановщик фильма убедился, что на экране подобное решение будет тяжеловесным. Переходы по лестничным площадкам, рассматривание табличек на дверях затягивали действие, ничего не прибавляя к рассказу о героях.

Решение более емкое и точное было найдено в то время, когда авторы фильма выбирали на улицах Москвы места съемок, так называемую натуру. Герои фильма сразу понимают, что адрес неверен, когда приходят на строящуюся улицу, где нет ни одного заселенного дома. Так всего в одном кадре удалось выразить и несомненность обмана, и тщетность поисков. Замысел драматурга, в сущности, остался неизменным, но получил краткое и выразительное воплощение.

Выбор места действия и воссоздание предметной среды, окружающей героев, требуют от создателей фильма изобретательности, фантазии, вдохновения и подсказывают порой новые неожиданные решения, которые трудно было предусмотреть в сценариях литературном и даже режиссерском. Тут на помощь режиссеру-постановщику приходят его товарищи и коллеги, кинематографисты разных специальностей, каждая из которых важна и необходима на кинопроизводстве.

Прочитайте отрывок из сценария Довженко «Щорс», по которому был поставлен классический фильм советского киноискусства:

«Сейчас начнется сцена, описанию которой хочется предпослать обращение к художникам, операторам, ассистентам, осветителям, ко всем, кто должен разделить со мной сложный труд создания картины.

Приготовьте самые чистые краски, художники. Мы будем писать отшумевшую юность свою.

Пересмотрите всех артистов и приведите ко мне артистов красивых и серьезных. Я хочу ощутить в их глазах благородный ум и высокие чувства.







А. П. Довженко задумал фильм «Щорс» как поэму о героях революции.  
Рисунок режиссера и кадры из фильма на страницах 38—41.

Декораторы, расположите их в народной школе на полу, на скамьях, на столах, на фоне земных полушарий. Раненых перевяжите свежими бинтами, положите их в ряд и сабли положите рядом. Пусть отдохнут они после долгих кровавых трудов.

Оденьте их сообразно дорогим воспоминаниям о начале нашей эпохи.

Осветите их, операторы, чистым светом, чтобы все прекрасное, что принесли они по полям Украины, отразилось на их лицах полностью и передалось зрителям и волновало сердца потомков высоким волнением.

Пусть это будет свет вечерний, тихий, как перед праздником после долгих трудов.

Пусть они мечтают. Не надо им ни есть в это время, ни пить, ни курить, ни зашивать поношенные одежды свои. Не надо обыденных слов, бытовых телодвижений, правдоподобных подробностей. Оставьте только чистое золото правды».

Довженко, который был автором сценария и режиссером «Щорса», мог бы, казалось, ограничиться литературным описанием госпиталя, уточнив его в режиссерском сценарии. Однако сцена в госпитале задумывалась им как ключ ко всему фильму, возвышенному, романтическому. Детали обстановки, костюма у Довженко были predeterminedены не столько стремлением к бытовой достоверности, сколько взволнованным поэтическим восприятием героических деяний Щорса и его бойцов. Скорее всего, вы, когда смотрели фильм «Щорс», не читали сценария Довженко. И все же, нет сомнения, вы восприняли эпизод в госпитале в том ключе, том настрое, который был задан в «Обращении к художникам, операторам, ассистентам».

Рассматривая кадры из фильмов Довженко, мы словно узнаем его почерк, его творческий стиль. В композиции кадра, в облике персонажей, в деталях обстановки ощущается эпический размах, обостренное чувство красоты, свойственное фольклору.



Свой стиль — у каждого крупного мастера кино, вне зависимости от того, снимает он фильмы по собственным сценариям или по чужим. Как бы ни был талантлив режиссер, каким бы своеобразным ни было его видение мира, стиль фильма — создание коллективное, немислимое без участия оператора и художника. Когда мы смотрим, например, фильм С. Эйзенштейна «Иван Грозный», то поражаемся изысканности изобразительного решения. Кому отдать безоговорочно пальму первенства в данном случае — режиссеру, чей замысел направлял работу съемочной группы, чьи великолепные рисунки предвосхитили кадры, появившиеся на экране; операторам А. Москвину и Э. Тиссе, которые тончайшим рисунком светотени придали объемность плоскому полотну; художнику И. Шпинелю, воплотившему полет фантазии режиссера в декорации, где сочетались настроение фильма и правда истории?

Декорации, натура определяют в значительной мере стиль и содержание фильма. Увидев на экране «земные» эпизоды научно-фантастического фильма «Солярис», мы не задумываемся, где происходит действие — на какой широте и долготе, в какой стране. Дом Криса воспринимается как обобщенное олицетворение Земли. А география съемок между тем предельно конкретна. Оказывается, дом Криса был выстроен... под Звенигородом, в 50 километрах от Москвы.

Кстати, ранее под Звенигородом обитали и герои забавных сказочных фильмов «Олень — Золотые рога», «Финист — Ясный сокол». Почему же даже москвичи, хорошо знающие окрестности своего города, не узнавали их на экране? На этот вопрос отчасти позволяют ответить фотографии, сохранившиеся в съемочной группе «Соляриса». Фотографии — еще не кадры фильма, они бледнее, суше. Но интересны они тем, что с точностью протокола фиксируют детали подмосковного пейзажа, остановившие внимание режиссера, оператора и художника. Вот дуб, который в фильме растет



Дом Криса Кельвина, героя фильма «Солярис», первоначально возник на эскизе художника (слева) и только позднее он был построен в подмосковном лесу.

около дома Криса. Художник М. Ромадин в своих эскизах, сделанных, возможно, еще до того, как задумались о выборе натуры, решил, что около дома Криса должен расти могучий дуб с размашистыми ветвями, причудливым изгибом ствола.

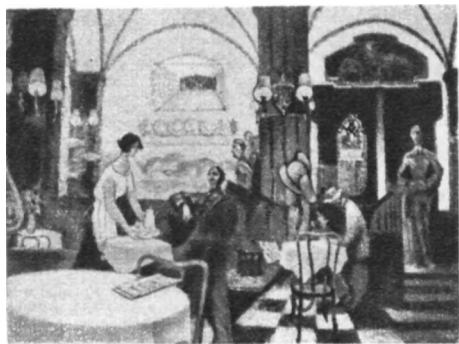
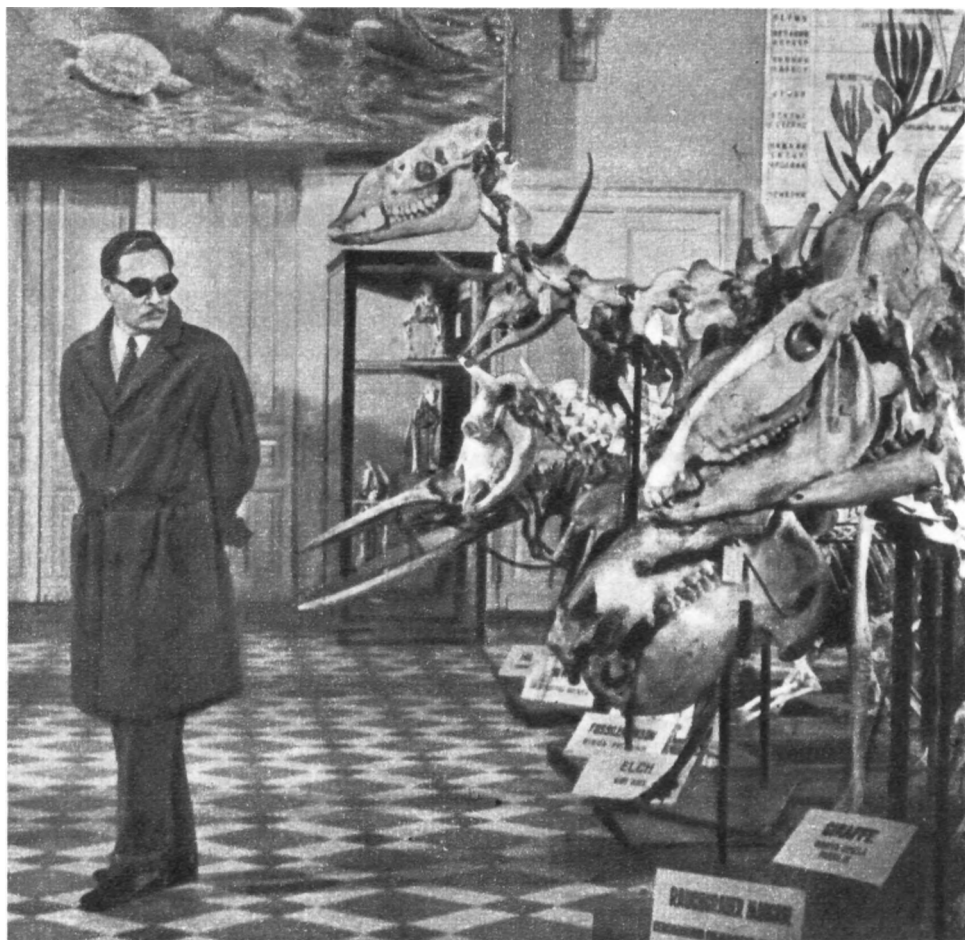
В эскизах художник фиксирует образы, подсказанные ему сценарием, навеянные общим замыслом будущего фильма. Техника исполнения эскизов разнообразна: акварель, масло, графика. На эскизах «прочитываются» детали будущих декораций, костюмов, объектов съемки. Эскиз, созданный художником и одобренный режиссером и оператором, словно аккумулирует в себе их общее представление о стиле, колорите и настроении фильма.

Эскизы художника являются подчас весьма веским аргументом в споре о том, каким будет фильм — широкоформатным или рассчитанным на обычный экран, черно-белым или цветным, будут ли съемки происходить на фоне реальных пейзажей, или мир фильма будет воссоздан с помощью декораций.

Перечитывая режиссерский сценарий «Соляриса», рассматривая фотографии и эскизы, сделанные в подготовительный период, мы понимаем, насколько кропотлива была работа по воссозданию мира, сочетающего в себе приметы нашей жизни с условностью научной фантастики. Вот художник придумал дуб возле дома героя. Но каждый подходящий для съемок пейзаж с дубом надо было оценить в динамике смены кадров. Где-то выбрать место для декорации дома, для осветительных приборов, спланировать актерские мизансцены.

Связь между фотографией, сделанной при выборе натуры, эскизом художника и кадром, снятым позднее оператором, оказывается сложной. В предсъемочный период ищут не только место действия, соответствующее содержанию каждого эпизода, но и стараются представить, как будет выглядеть на экране тот или иной уголок природы, район города. Фон





Встречаясь с Исаевым-Штирлицем в ресторане «Элефант», мы забываем подчас, что зал ресторана «Элефант» и музей были построены в павильонах киностудии. Слева эскиз художника В. Дуленкова ресторана «Элефант».

создает атмосферу действия; и, скажем, в лирической комедии «Я шагаю по Москве» московские пейзажи выбирали совсем по-другому, чем в героической драме «Укрощение огня». Все это совместно решают художник и оператор, усилия которых в конце концов сливаются воедино.

По эскизу будут построены декорации, в бутафорский мир придут артисты. Из сценария уже известен их диалог. Один говорит, другой слушает. Кого в этот момент показать на экране? Или обоих? Решение, намеченное в режиссерском сценарии, уточняется раскадровкой, которую создают в предсъёмочный период оператор и художник. Серия лаконичных рисунков воспроизводит композицию будущих кадров, определяет последовательность и ритм их смены на экране. Раскадровка — документ, с которым сверяются режиссер, оператор и художник во время съёмок.

Вглядись в эскиз, сделанный Б. Дуленковым к одному из эпизодов телевизионного фильма «Семнадцать мгновений весны». На эскизе без труда угадывается ресторан «Элефант», в котором бывал герой фильма Максим Максимович Исаев. Перед вами общий вид ресторана. Рассматривая его, вы не найдете ответа на такие вопросы: откуда входил в зал ресторана Исаев, где обычно садился, как наблюдал за посетителями. Эскиз не мог предложить детали, найденной позднее: металлическая ваза со льдом стала для Исаева своеобразным зеркалом, с помощью которого он осматривал зал. Эта деталь и ей подобные появились при раскадровке эпизодов в «Элефанте». Общий вид зала, изображенный на эскизе, так и не вошел в фильм, однако после просмотра «Семнадцати мгновений весны» мы легко представляем себе планировку помещения.

Опытный кинематографический художник Б. Дуленков, создавая эскиз, думал о декорации, удобной для съёмок. В зале «Элефанта» нашлось место и для громоздкой съёмочной аппаратуры, и для осветительных приборов, и для пульта звукооператора. При всем этом не исчезло ощущение уюта

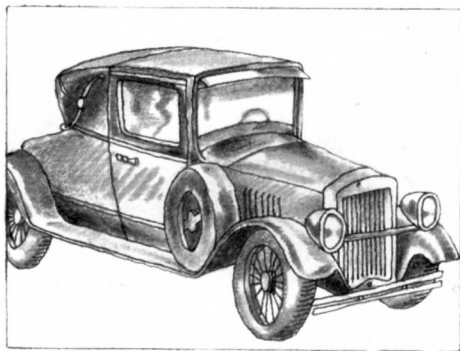
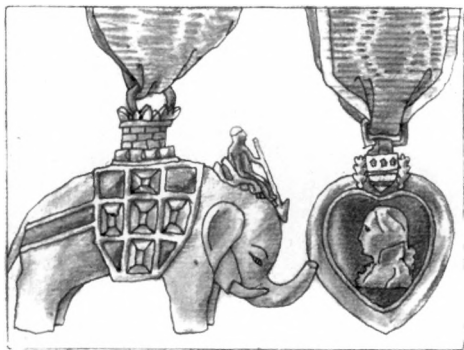


и простоты, свойственное небольшому ресторанчику. В отличие от художника театрального, Дуленков принимал в расчет, что планировка его эскиза, обстановка внутри декораций будут меняться во время съемок десятки раз. Будет меняться местоположение камеры, микрофон звукооператора (его называют «журавль») будет нависать то над одним, то над другим столиком, актеры будут находиться в непрерывном движении.

В кинематографе каждое творческое решение должно быть подкреплено точным инженерным расчетом, а потому нужны не только эскизы, но и чертежи. Ведь нередки случаи, когда кинематографические декорации по масштабу и сложности не уступают крупным постройкам. Вспомним хотя бы замок Эльсинор, построенный для фильма «Гамлет», или улицы Москвы 1812 года для фильма «Война и мир». Сложность в подобных случаях вызвана обстоятельствами не только техническими. Сложность возникает из-за того, что за пределами съемочной площадки продолжается жизнь, не имеющая отношения к фильму. Так, у стен Эльсинора пробегала автострада, а над крышами старинных наших городов возносятся трубы новых заводов и телевизионные антенны.

Кинематографистов выручает способность съемочной камеры заново создавать зримый мир. Потому-то и смогли обойтись авторы фильма «Семнадцать мгновений весны» без общего вида ресторана «Элефант», показав взамен ряд выразительных деталей, добившись того, чтобы разрозненные впечатления, навеянные отдельными кадрами, связал воедино зритель.

Более семидесяти лет назад К. С. Станиславский, осуществляя постановку «Царя Федора Иоанновича», пришел к выводу, что в оформлении спектакля важны прежде всего детали, создающие у зрителя иллюзию достоверности. «На сцене нет нужды делать роскошную обстановку от первой вещи до последней. Нужны пятна», — писал он в книге «Моя жизнь в искусстве». К кинематографу это относится еще в большей степени, чем к театру.



Предмет быта, деталь одежды, удачно найденные и показанные крупным планом, не только убеждают нас в достоверности происходящего на экране, но и обретают по воле авторов фильма значение символа.

По той же причине оказывается недопустимой малейшая фальшь, и до-тошные зрители постоянно шлют в редакции киножурналов негодующие письма по таким, например, поводам: в одном недавнем фильме, действие которого относится к 30-м годам, номер автомобиля не соответствует принятым в ту пору; в другом эсэсовец по ошибке вооружен пистолетом Макарова; в третьем небо XVIII столетия перерезал след реактивного самолета. Конечно, подобные оплошности досадны, пусть даже их замечают немногие, а понятие достоверности на экране мы оцениваем по иным, более высоким меркам, особенно если перед нами произведение талантливое. Но в талантливых произведениях брак, вызванный пренебрежением к правде деталей, — явление исключительное. Серьезный, вдумчивый мастер, приступая к работе, обдумывает и взвешивает буквально каждую мелочь.

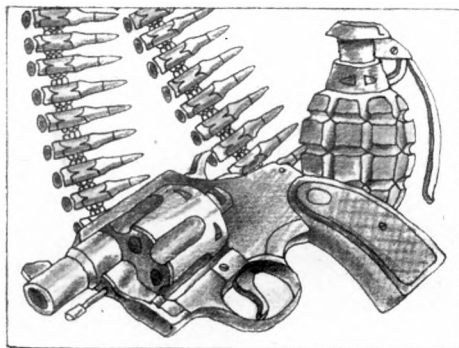
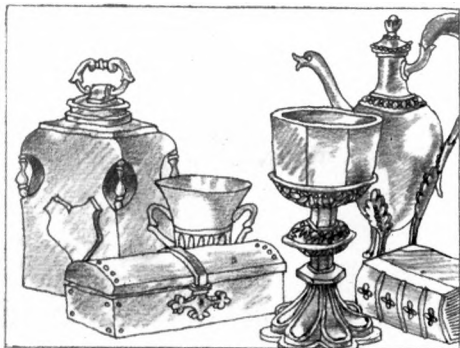
Режиссер Г. Козинцев, начиная экранизацию трагедии Шекспира «Король Лир», сразу же задумался над тем, что время действия в ней точно не обозначено. Он записал в дневнике: «Согласно авторским указаниям, тогда клялись Аполлоном и Юноной, крестили детей, в армии существовал чин капитана. Кроме того, автор считал, что события происходят в доисторические времена.

Что же делать?»

Прочитав книгу Козинцева «Пространство трагедии», можно представить, сколько труда было затрачено, чтобы королевство Лира обрело плоть и кровь на экране.

Казалось бы, все это подтверждает правоту зрителей, уличающих кинематографистов в нарушении правды деталей. Однако вспомним примеры иного рода. Более тридцати лет демонстрируется на наших экранах фильм

47





«Александр Невский», ключевая сцена которого, Ледовое побоище, снята в летнюю жару на территории «Мосфильма». Снег и лед были заменены мелом и нафталином. Рассказывают, что специалисты-метеорологи с удивлением распознали над заснеженным озером дождевые облака, наблюдаемые обычно в июле. А миллионы зрителей во многих странах до сего дня покоряются мощью и темпераментом сцены Ледового побоища.

Значит, секрет правды в подобных случаях заключен не во внешнем сходстве. Задумывая эпизод битвы на льду Чудского озера, Эйзенштейн заранее лишил нас возможности судить о всамделишности льда и снега, обозначив лишь главные, читаемые с первого взгляда приметы зимы. В его первых рисунках-набросках к фильму было найдено графическое решение эпизода, контраст черного и белого: безбрежность белого пространства подчеркивалась тенью скалы Вороньего камня.

Игра света и тени характеризует не только фон фильма. Свет и тени служат характеристике двух сил, встретившихся в жестоком поединке: черные кресты, прорезающие белые балахоны крестоносцев, создают впечатление бездушности и злобы, и напротив, русским крестьянам, воинам Александра Невского, свойственны теплые земные тона.

Григория Чухрая во время съемок «Баллады о солдате» пытались поправить, указывая, что во время действия его фильма (первые годы войны) солдаты нашей армии еще не носили погон. Режиссер в данном случае не ошибся. Он решил показать своего героя таким, каким запомнили в конце войны советского воина народы Европы, избавленные от ига фашизма.

В ином фильме подобное «пренебрежение» приметами истории действительно показалось бы неуместным, например, в экранизации романа К. Симонова «Живые и мертвые», где с хроникальной точностью воссоздана обстановка первых дней войны. Романтическая баллада Чухрая строилась



по другим законам. Обращаясь к нашим современникам, режиссер сознательно приближал к ним облик своего героя.

Вспоминая лучшие фильмы, мы не раз убедимся, что условное, с житейской точки зрения, нередко воспринимается на экране убедительным, как сама правда. И все же специфика кинематографа такова, что самое смелое решение должно быть обязательно основано на кропотливом изучении деталей и примет времени и обстановки. Десятки людей, которые остаются неизвестными для нас, зрителей, в предсъёмочный период отыскивают в запасниках музеев и библиотеках то экзотический орден XVIII века, то фотографию наиновейшего зарубежного телефона-автомата.

В тех случаях, когда подлинник снять невозможно, на выручку режиссеру приходят работники производственных цехов киностудии. Они создают бутафорию, имитирующую что угодно: африканские маски, рыцарские доспехи, готические витражи. На киностудиях работают рука об руку люди, казалось бы, несовместимых профессий: инженер-химик, заменяющий пластиком старинную бронзу и тяжелую каменную кладку; шорник, специалист по конской упряжи; портной, мастерящий кольчуги и кардинальские мантии. Хранители студийных складов, библиотек и архивов выдадут по первому требованию годами бережно сохраненные редкостные предметы быта, костюмы, оружие, экипажи, книги, журналы, картины.

Мы назвали далеко не всех участников работы над фильмом. С некоторыми мы еще встретимся на съемках. Именно там, в павильонах студии или на натурной площадке, вырастет декорация, прообразом которой были эскиз и фотография. И по воле режиссера и оператора на экране все это покажется то загадочным, то угрожающим, то смешным — в зависимости от замысла и настроения фильма. Но для того, чтобы совершилось чудо искусства, в кадре, в мире неодушевленных бутафорских предметов должен появиться человек, актер.



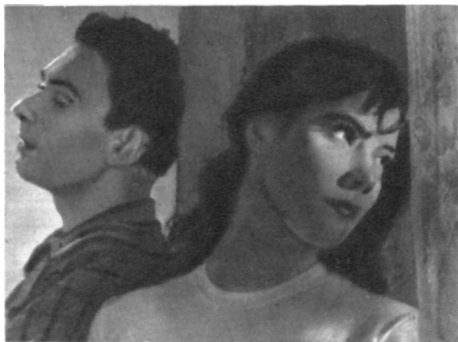
## ЧЕЛОВЕК КРУПНЫМ ПЛАНОМ

*Герои прошлого, герои наших дней.— Единственно возможный выбор.—  
Поиски образа.— Актеры одного фильма*

Есть ли у вас любимый актер? Наверное есть. Мы не беремся угадывать его имя. Однако уверены: этого актера заметили не только вы, тысячи почитателей кинематографа произносят его имя с уважением и восхищением. Но попытаемся разобраться, почему именно этого актера вы предпочитаете другим. Вряд ли, отвечая на этот вопрос, вы ограничитесь восторженным описанием внешности своего избранника, его обаяния, его манер. Скорее всего, вы вспомните о фильмах этого актера, но не о каждом из них. Сами того не замечая, вы отбираете лишь главные, важнейшие работы.

Татьяна Самойлова стала известной миллионам зрителей после второго своего фильма — «Летят журавли». Несколько фильмов было в биографии Кирилла Лаврова до того, как появился на экранах его Синцов из картины «Живые и мертвые». А вот в связи с именем Владимира Ивашова мы и полтора десятилетия спустя вспоминаем его первую работу на экране, роль Алеши Скворцова в фильме «Баллада о солдате».

Оговоримся сразу, что представление о герое, которое связывается в нашей памяти с именем того или иного актера, не всегда аккумулируется в одной роли, в одном фильме. Есть актеры, не сыгравшие своего Алешу Скворцова, Чапаева, Гамлета и тем не менее популярные и любимые. В каждом новом фильме, в каждой новой роли, не всегда обширной и центральной, актеры эти открывают новые черты и грани собирательного портрета героя, близкого и дорогого нам.



Актеры и фильмы: А. Баталов, Т. Самойлова — «Летят журавли», В. Ивашов — «Баллада о солдате», К. Лавров — «Живые и мертвые».

Звезды давние и звезды немеркнущие: В. Холодная и М. Линдер (страница 52), Чарли Чаплин и Игорь Ильинский (страница 53).

Конечно, судьба актера в кино, если, разумеется, он одарен и требователен к себе, во многом зависит и от качества и от содержания ролей, предлагаемых ему драматургом и режиссерами.

Мы уже говорили, что Самойлова стала популярной после второго своего фильма. Но мало кто вспомнит первую ее работу на экране, роль героини в поверхностной экранизации рассказа Джека Лондона «Мексиканец».

В фильме «Летят журавли» Самойлова получила не просто выигрешную роль. В сценарии В. Розова был живой характер, трудная судьба, реальная жизнь человеческая. Режиссер М. Калатозов и оператор С. Урусовский утверждают душевную красоту героини не только в светлые минуты ее жизни, но и в минуты заблуждений, горя, отчаяния. Если бы за крутыми поворотами судьбы героини не угадывались величие и драматизм судеб многих женщин, переживших войну, фильм «Летят журавли» не произвел бы такого впечатления, а исполнительница главной роли не обрела бы известности.

Существует ли универсальная разгадка секрета популярности киноактера? Пожалуй, нет. Ведь история каждого успешного дебюта, история каждой творческой победы всегда неповторима. Герой современного экрана многолик, и новая встреча с ним всякий раз неожиданна. Нередко мы узнаем своего героя в фильме о далекой истории, порой задумываемся о вещах серьезных после просмотра кинокомедии, порой постигаем сложность и глубину человеческой судьбы, познакомившись с так называемым отрицательным персонажем. Одна встреча запоминается особенно надолго, и тогда появляется у нас любимый герой, любимый актер.

Будет ли такая встреча единственной? Не обязательно. Летит время. Год от года стремительно изменяется наша жизнь, изменяются наши требования к искусству, наши представления о герое. Прошлое и настоящее молодого искусства кино — великолепное тому подтверждение.



Во многих домах, где любят кино, хранятся альбомы с фотографиями любимых артистов. Достанем с полки такой альбом, посмотрим на лица героев экрана прошлых лет.

Альбом заполняли на протяжении десятилетий. Первый его владелец был свидетелем рождения кинематографа, присутствовал при восхождении первых звезд экрана. Вот фотография знаменитой русской киноартистки Веры Холодной. Сегодня мелодраматические сюжеты многих ее картин кажутся наивными и вызывают улыбку, но лет шестьдесят пять назад зрители иной раз даже плакали, созерцая, как героини Веры Холодной страдали и погибали в водовороте роковой любви.

Со страниц альбома смотрит на нас изящный и самоуверенный молодой человек в сияющем цилиндре, безукоризненном фраке. Это Макс Линдер, один из первых королей смеха.

Вера Холодная, Макс Линдер — их имена вписаны в историю мирового кино, их преданность молодому искусству экрана достойна уважения. Но кто их назовет сегодня героями? Этого не сделают даже зрители-ветераны, которые в дни юности своей воспринимали их фильмы с восхищением.

Перевернем страницу альбома и увидим портрет молодого Чарли Чаплина. Начинал он во времена Макса Линдера и Веры Холодной, и первые короткометражки с его участием по уровню и исполнению ненамного вышались над продукцией того времени. Но герою его была суждена долгая жизнь. Конечно, талант его уникален: гениальный актер, он сам писал сценарии своих фильмов, мастерство Чаплина-режиссера признано хрестоматийным, мелодии Чаплина-композитора покорили не одно поколение слушателей. Но, обратившись и к самым ранним его, бесхитростным, казалось бы, лентам, мы обнаружим то главное, что сделало творчество Чаплина



фактом высокого искусства. Фильмы Чаплина не просто развлекали, они порождали в сердцах зрителей уважение и любовь к человеку. Смешной бродяга Чарли утверждал достоинство, верность, доброту наперекор жестокости и злу буржуазного мира.

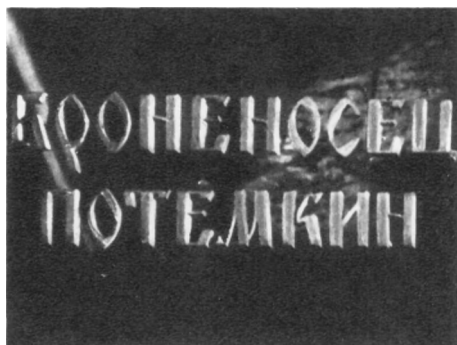
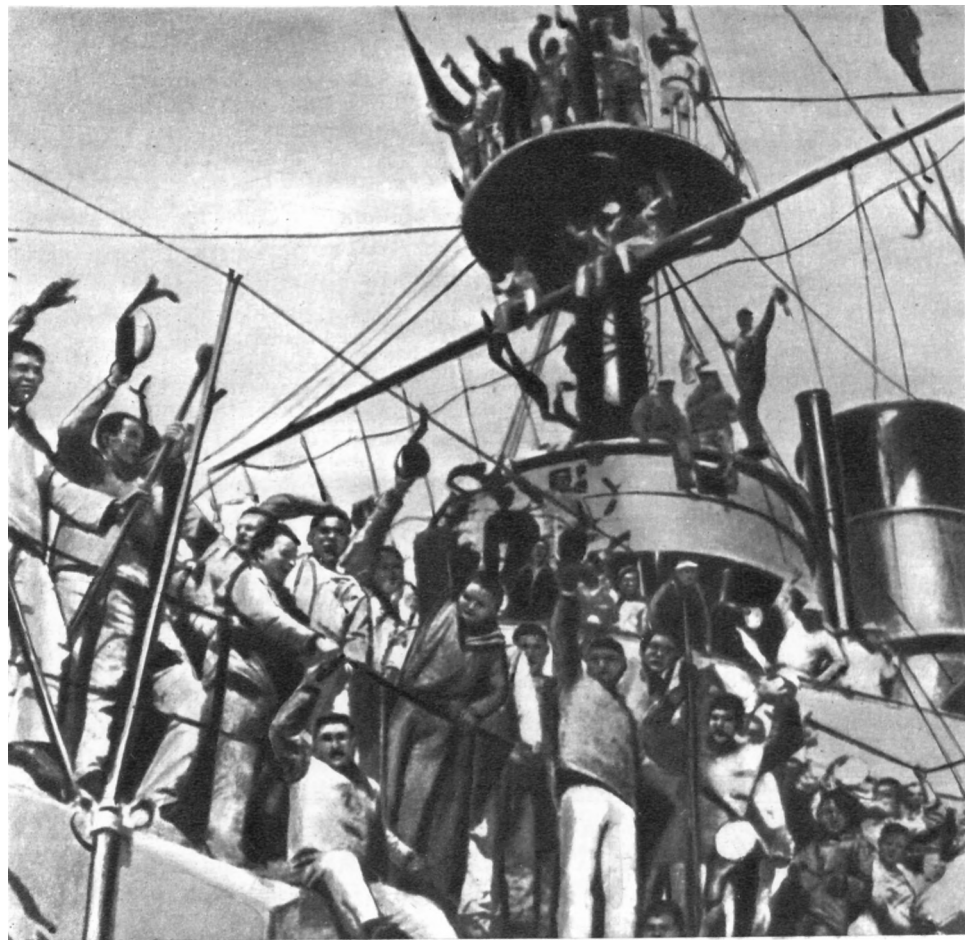
Теперь взгляните в следующую фотографию. Не старайтесь вспомнить в этом человеке всемирно известного артиста экрана. И все же, мы уверены, вы узнали его сразу. Энергичный жест, горячий, гневный взгляд, надпись «Князь Потемкин» на бескозырке. Перед вами Вакулинчук, руководитель восстания матросов из знаменитого фильма «Броненосец «Потемкин». Хотя роль Вакулинчука в фильме Эйзенштейна исполнял актер А. Антонов, назвать его героем в общепринятом смысле слова нельзя. Это противоречило бы замыслу и особенностям картины, первой в мировом кино картины, где героем был революционный народ.

В ту пору, когда создавался «Броненосец «Потемкин» (а его постановка была приурочена к 20-летию революции 1905 года), в советском кино создавались фильмы, в которых играли выдающиеся актеры. Пользовались огромной популярностью комедии с участием Игоря Ильинского, психологические драмы, в которых снимался один из величайших артистов Художественного театра Иван Москвин. Однако родословная нового героя советского кино начинается с «Броненосца «Потемкин».

Поиски нового героя в кино 20-х годов не ограничились лишь опытом фильма Эйзенштейна. На основе романа М. Горького «Мать» Всеволод Пудовкин в 1926 году поставил одноименный фильм, также ставший классикой киноискусства. Образы главных героев были разработаны с максимальной для немого кинематографа глубиной. Поэтический образ нового человека Страны Советов воссоздал Александр Довженко в фильме «Земля», обогатив язык молодого искусства мотивами народного эпоса.

С годами съемочная камера как бы приближалась к герою, в своеобраз-





ной судьбе и индивидуальном характере которого воплощались важные черты характера и судьбы советского народа.

Через несколько страниц в альбоме мы находим портреты героев, пришедших на экран в 30-е годы: Чапаев, Максим, профессор Полежаев, Щорс, Александра Соколова, Артем Балашов — моряк из Кронштадта, веселый музыкант Костя Потехин, донецкий шахтер Харитон Балун, почтальон Стрелка. И сразу же возникают в памяти имена замечательных актеров — Б. Бабочкина, Б. Чиркова, Н. Черкасова, Е. Самойлова, В. Марецкой, Л. Орловой и др. Блистательное созвездие советских актеров.

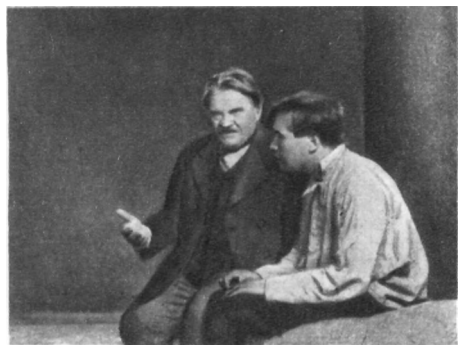
Для нашего кино 30-е годы — время славное и важное. Страна Советов вступила во второе десятилетие своей истории. Поколение молодости Октября по-хозяйски входило в жизнь, преобразуя ее, строя, украшая. Неповторимые судьбы, удивительные характеры проявлялись и выковывались в буднях первых пятилеток.

Изучая, постигая и одновременно воспитывая человека нового мира, приближалось к поре зрелости и расцвета молодое социалистическое искусство. В кинематографе второй половины 20-х годов мы также найдем немало интересных, тонких и сложных актерских работ, ярких, рельефных образов героев эпохи. Появление звукового кино на рубеже нового десятилетия открыло перед мастерами советского экрана новые пути углубленного исследования характеров людей, рожденных Великим Октябрем и строительством социализма. История каждого из лучших фильмов 30-х годов — прежде всего история увлекательных и трудных поисков образа героя.

Мы вам предлагаем посмотреть фотографию, которой не могло бы быть в семейном альбоме. Перед вами актер Эраст Гарин в роли Максима. Того самого Максима, который пришел на наши экраны в 1934 году. Но ведь того Максима играл Чирков, скажете вы. Совершенно верно, однако первоначально эту роль режиссеры Козинцев и Трауберг предназначили для Гарина.







Долгая жизнь в кинематографе была суждена рабочему парню с Выборгской стороны Максиму.

На странице 55 (слева) кинопроба Э. Гарина на роль Максима. Кадры из «Трилогии о Максиме» с участием Б. Чиркова на страницах 55—57.

В сценарии фильма о юности Максима внешность героя была как бы списана с Гарина: «Тощий парень с умным взглядом, с острым носом, с упрямой копной волос». Таким описанием Козинцев и Трауберг спорили с привычным для кинематографа той поры представлением о профессиональном революционере, о герое подполья.

Первоначальный выбор артиста на роль Максима был весьма полемичным, и режиссеры это поняли, когда стали готовиться к съемкам. Они не ограничились неожиданным броским портретом, возникшим в их воображении, а продолжали углубленно изучать архивные материалы, воспоминания участников Октября, присматриваться к рабочим — ветеранам Выборгской стороны, сверстникам их Максима. Найденное, пережитое, передуманное режиссерами трансформировало образ и облик героя. Максим в их представлении все больше становился простым и веселым парнем из народа, своеобразным Тилем Уленшпигелем рабочего Петрограда. Козинцев писал по этому поводу: «Из материалов перед нами и перед актером стал возникать замечательный образ лучшего человека класса. И мы стали искать лучшие свойства класса. Силу. Пафос. Юмор. Лирику». К этому времени над ролью Максима работал уже Б. Чирков, в нем режиссеры обнаружили свойства и черты, которые стали для них главными в этом образе.

Режиссеры и актер стремились к максимальному постижению правды характера, правды, которая на экране выражается в деталях и движениях, как бы ничего не значащих на первый взгляд, но в конечном счете создающих индивидуальность. «Репетиционным залом» служил сталепрокатный цех завода «Красный выборжец», куда Чирков был поставлен на работу. Работа на заводе помогла артисту найти внешний облик героя, понять и почувствовать обстановку, в которой жил его Максим.

Чиркову удивительным образом удалось совместить в Максиме бытовые интонации и манеры паренька с фабричной окраины и романтическую



устремленность профессионального революционера. Одинаково естественно актер исполняет бесхитростную песенку «Крутится, вертится шар голубой» и обращается с призывом к участникам демонстрации. Максим запоминается нам и со звонкой гитарой в руках и с булыжником в момент схватки с полицией.

Каждый, кто смотрел «Юность Максима», пытался представить себе героя в новых обстоятельствах, хотел узнать, что будет с Максимом в дальнейшем. Режиссеры, почувствовав это, решили продолжить киноповествование. Так появились на экранах «Возвращение Максима» и «Выборгская сторона». В последней части трилогии Максим, опытный и умелый боец партии, после Великого Октября возглавляет банк молодой Республики Советов. Он подписывает первый бюджет государства рабочих и крестьян, а мы, зрители, вспоминаем эпизоды его юности: как он занимался в воскресной школе, организованной большевиками, как получал первые уроки революционной грамоты на рабочих маевках. Но и в государственном деятеле Максиме мы без труда узнаем обаятельного озорного паренька, который пел под гитару: «Крутится, вертится шар голубой...»

Песенка эта прозвучала еще дважды с экрана позднее, и даже не в фильмах Козинцева и Трауберга.

В 1938 году вышел на экраны фильм «Великий гражданин». В одном из эпизодов этого фильма к герою, секретарю краевого комитета партии Петру Шахову, в трудную минуту жизни приезжает представитель ЦК, в котором мы узнаем Максима. Расчет режиссера Фридриха Эрмлера был в данном случае очень точным. Представитель ЦК появляется на экране на очень короткое время. Сыграй эту роль любой другой актер, вряд ли бы мы успели понять и запомнить этого человека, но, увидев Максима, мы сразу представили всю его жизнь, поверили: он поможет Петру Шахову.

Еще раз вернулся Максим на экран в грозные дни 1941 года в «Боевом



В грозном 1941 году Максим вновь появился на экране в альманахе «Боевой киносборник». Он призывал соотечественников к борьбе с фашистскими захватчиками.

На странице 59 Н. Мордюкова и М. Ульянов в фильме «Председатель».

киносборнике», где прежний неунывающий Максим пел в фильме режиссера Герасимова на новые слова старую песню о голубом шаре, и она обрела силу боевого призыва, звала на подвиг.

Казалось, после Максима трудно представить Бориса Чиркова в облике ином, но вот мы перевернули страницу альбома, и на нас посмотрел в упор горящими, полубезумными глазами анархист Нестор Махно из фильма «Александр Пархоменко» (1942). Злые, тонкие губы, неопрятные космы, выбивающиеся из-под низко надвинутой на лоб папахи, не лицо, а застывшая страшная маска. И в то же время Махно сыгран Чирковым как человек живой, своеобразный, к которому хочется приглядеться внимательнее, понять его, узнать.

Подобное — не редкость в биографиях крупных мастеров экрана. Очень разные роли играли в своей жизни Черкасов, Марецкая, Бабочкин, Ванин: героические и отрицательные, драматические и комедийные, современные и исторические. Менялся возраст персонажей, их общественное положение, оставалось неизменным лишь одно — личность актера, художника, гражданина, творчеством своим в каждой новой роли утверждавшего идеалы нашего времени, нашу мечту о человеке будущего, изобличавшего все дурное, все отживающее.

Эта традиция актерской школы советского кино развилась и упрочилась в наши дни. Называя сегодня героями киноэкрана М. Ульянова, И. Смоктуновского, О. Ефремова, А. Баталова, Н. Рыбникова, В. Тихонова, Н. Мордюкову, И. Саввину, И. Макарову, мы подразумеваем не только их лучшие работы над образами положительного героя-современника, мы подразумеваем все, что рассказали нам они в разнообразных ролях и фильмах о жизни и о человеке. Актеры эти являются как бы нашими постоянными собеседниками, и мы охотно «разговариваем» с ними.

И вот мы закрываем последнюю страницу альбома. Перед нами прошла



целая галерея мастеров, тех, кто в разное время был кумиром и героем миллионов кинозрителей. Герой экрана. С этими словами привычно связывается представление об успехе, таланте, славе. Но значительно реже задумываемся мы о буднях работы актера в кино. Обычно же все начинается так.

\* \* \*

На каждой киностудии есть актерский отдел. Помните, героиня фильма «Начало» Паша Строганова приходит в актерский отдел узнать, не поступило ли приглашение для нее на новую роль. В отделе гигантская картотека — бесконечные стеллажи с ящиками. Там собраны сведения об актерах: известных и неизвестных, работающих в столице и в маленьких районных театрах. Записан перечень ролей, сыгранных каждым в театре и в кино, даны даже такие приметы, как цвет глаз, цвет волос, разумеется, приложены фотографии. Приди в эту картотеку, разбери ее и обнаружишь многих кандидатов на любую роль мирового репертуара. Ну, а если все-таки придется продолжить поиски, на студии есть ассистенты, люди опытные, готовые исколесить хоть тысячи километров, объехать десятки городов, чтобы найти актера, который необходим по замыслу режиссера.

Сведения картотеки, рекомендации ассистентов и даже заслуженная репутация актера — все это лишь в малой степени определяет окончательный выбор, который предстоит сделать режиссеру, начинающему работу над фильмом. Обычно круг претендентов на каждую роль достаточно широк. Но даже в тех случаях, когда предпочтение съемочной группы отдано заранее одному из актеров, режиссер все же тщательно взвешивает и проверяет правильность собственного решения. Поймет ли его зритель, поверит ли, что сделанный им выбор единственно возможный?

60

Вот почему так важен в работе над фильмом период кинопроб.



И. Смоктуновский в фильме «Дядя Ваня» (слева).

После дебюта в фильме «Карнавальная ночь» Л. Гурченко сочли актрисой, созданной для музыкальной комедии. Но с годами она доказала свое право на глубокие драматические роли, подобные героине фильма «Старые стены» (страница 61).

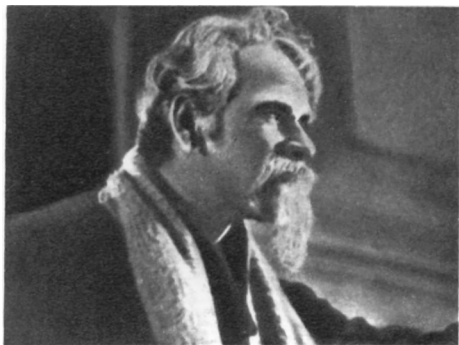
Начинается он с беседы. Режиссер, например, рассказывает артисту, приглашенному к нему ассистентом, о своем замысле, о роли, которая предлагается актеру. Беседа эта, продолжающаяся несколько минут или несколько часов, решает многое. Здесь выясняется, станут ли режиссер и актер единомышленниками.

Если роль требует того, актера приглашают в павильон фотографа. Ему подбирают подходящий костюм, намечают грим, чтобы еще раз проверить по фотографии, совпадут ли его внешние данные с обликом героя фильма. Если и этот этап преодолен успешно, начинается кинопроба. Каждый из кандидатов на роль проигрывает перед съемочной камерой один из эпизодов сценария. Иногда это немой этюд, иногда короткий диалог с партнером.

Механика кинопроб может быть различной. Порой их снимают в случайных декорациях свободного в данный момент павильона, но иногда кинопроба является не только актерским, но и режиссерским, операторским эскизом отдельных кадров будущего фильма. Тогда, посмотрев кинопробы, мы сможем угадать мизансцены, задуманные режиссером, изобразительное решение эпизодов. Так, например, решив заранее снимать в роли Войницкого в фильме «Дядя Ваня» И. Смоктуновского, режиссер А. Михалков-Кончаловский провел с ним девять кинопроб. Эти пробы нужны были и режиссеру и актеру: оба стремились найти единое понимание Чехова.

Нередко во время кинопроб открываются новые стороны дарования артистов. Почти двадцать лет назад состоялся счастливый дебют в кинематографе актрисы Л. Гурченко в фильме «Карнавальная ночь». Когда этот фильм с огромным успехом прошел по экранам, многие решили, что музыкальная комедия — единственное призвание актрисы. Но вот недавно после успешной кинопробы режиссер В. Трегубович пригласил Гурченко на роль директора текстильной фабрики в фильме «Старые стены», и эта сложная драматическая роль как бы заново открыла актрису для многих зрителей.





В фильме «Депутат Балтики» 32-летний Н. Черкасов блестяще сыграл 70-летнего профессора Полежаева.

Костя Жигулев (страница 63, справа) — первая большая роль М. Бернеса в кино. На странице 64 Н. Плотников в роли Ниточкина («Твой современник») и П. Кадочников в роли Горького («Яков Свердлов»).

После появления фильма на экранах удача или неудача режиссера в выборе исполнителей становится очевидной для всех. И нам порой трудно представить, насколько длителен и сложен процесс поисков и утверждения актера на роль. В прошлом и настоящем кинематографа немало случаев, когда замена исполнителя (вспомните историю Максима) происходила уже в процессе съемок. А сколько раз бывало и так: выбор режиссера казался рискованным, парадоксальным даже. Кто в свое время ожидал, например, что 32-летний Николай Черкасов убедительно и блестяще сыграет роль 70-летнего профессора Полежаева в фильме «Депутат Балтики»? Теперь-то мы понимаем, что темперамент, острая характерность молодого актера оказались важнее для создания экранного образа, чем возрастное совпадение. Но как много пришлось поработать Черкасову, режиссерам Александру Зархи и Иосифу Хейфицу, их сотрудникам, прежде чем был найден достоверный облик героя!

Ведь фальшь грима, костюма мгновенно разоблачается кинокамерой. Во время проб обращают особое внимание на грим и костюм. Вспоминая «Депутата Балтики», мы восхищаемся не только мощью таланта Черкасова, но и мастерством замечательного гримера Анджана, создавшего убедительный портрет Полежаева.

В воспоминаниях актеров, режиссеров неоднократно повторяются рассказы о том, как во время проб был найден, казалось бы случайно, жест героя, впоследствии ставший знаменитым, деталь его костюма, интересно и полно выразившая характер.

Мы хотим рассказать вам историю «рождения» популярного персонажа нашего кинематографа — Кости Жигулева из фильма «Человек с ружьем». Эту роль, одну из главных в фильме, сыграл Марк Бернес. Поначалу ему, юному в ту пору актеру, была предложена эпизодическая роль безымянного красногвардейца с Нарвской заставы. Обдумывая костюм, Бернес увидел на





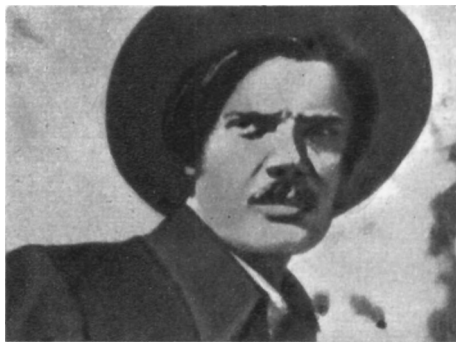
столе ассистента режиссера фотографию, запечатлевшую подлинных участников штурма Зимнего. Его внимание привлек белобрысый парень в шапке-ушанке, лихо перепоясанный поверх сугубо штатской курточки форменным ремнем и патронташем. Его-то и взял себе за образец актер. Эта фотография, строгий и романтичный в то же время документ истории, разбудила фантазию артиста. Он начал придумывать биографию белобрысого паренька, представляя его себе в самых разных жизненных ситуациях. Постепенно его Костя (имя тоже придумали во время съемок) стал выделяться из общей массы безымянных исполнителей фильма особой естественностью, достоверностью поведения. Режиссер начал вводить Костю Жигулева (теперь у него появилась и фамилия) в другие эпизоды.

Даже тогда, когда роль подробно выписана в литературном и режиссерском сценариях, поиски грима и костюма занимают важное место в работе актера над образом.

Актер Николай Плотников, сыгравший роль Ниточкина в фильме «Твой современник», рассказывал, как тщательно они с режиссером Райзманом выбирали для Ниточкина пальто, спорили даже, будет ли Ниточкин носить шляпу или кепку. Мелочь, казалось бы, но такие мелочи определяют отношение актера к герою, его самочувствие на съемочной площадке.

Вообще подготовка актера к съемкам чрезвычайно разнообразна, в зависимости от содержания фильма и роли. Тут и спортивные тренировки, и знакомство с азами профессии будущего героя, и уроки истории, и хореография, и многое другое.

Интересен рассказ Павла Кадочникова, относящийся ко времени его работы над ролью М. Горького в фильме «Яков Свердлов». Актер признавался, что был смущен масштабом задачи — создать образ великого писателя. Перечитывая его книги, внимательно вглядываясь в его портреты, вслушиваясь в записи его речей, Кадочников тем не менее чувствовал, что образ



не складывается, что все его познания о Горьком не сливаются воедино. Тогда один из консультантов фильма посоветовал ему испытать состояние пишущего человека: «Напишите, скажем, большое письмо своему другу, расскажите ему о Ленинграде, заставьте его проникнуться вашей влюбленностью в этот город».

Молодой тогда Кадочников пытался отшутиться. «А если бы я играл хирурга,— спросил он,— вы предложили бы мне сделать операцию на одном из своих знакомых?» — «Нет,— ответил собеседник,— но я предложил бы вам подготовиться к этой операции — поддержать в руках инструменты, осознать назначение каждого из них, разложить в определенном порядке».

Очень точно сказал о своих коллегах французский актер Жан-Поль Бельмондо: «Мы должны уметь всё, одинаково уверенно чувствовать себя и в солдатской казарме, и в королевском дворце».

\* \* \*

Но вернемся к Косте Жигулеву и его счастливому появлению в фильме «Человек с ружьем». Он стал для режиссера Юткевича интересным и необходимым не сам по себе, а в связи с другими персонажами. Его своеобразие оказалось важным и для раскрытия судьбы героя фильма фронтовика Ивана Шадрина, и для раскрытия глубинного смысла эпизодов, в которых появлялся на экране Владимир Ильич Ленин. Роль Кости Жигулева разрасталась по ходу съемок, но она не стала случайной, чужеродной в фильме, Костя органично дополнил сложный ансамбль персонажей.

Нетрудно представить, что такое ансамбль в театре, где существует постоянный коллектив. Иное дело кинематограф. Здесь подбор исполнителей зависит, как мы уже с вами говорили, от многих обстоятельств, в том числе и не подвластных воле режиссера. Бывает так, что необходимый для фильма





Героев фильма «Белорусский вокзал» играют популярные артисты, но мы верим, что перед нами реальные люди, спаянные фронтовой дружбой.

Кадры из фильма на страницах 65—67.

актер в нужный момент оказывается занят другой работой. Нередко исполнители основных ролей встречаются на съемочной площадке чуть ли не впервые и расстаются по окончании съемок.

Создавая ансамбль в фильме, режиссер должен точно представить себе место и назначение каждого актера в едином «строю» исполнителей. А ведь в фильме порой заняты десятки актеров, никогда не работавших ранее вместе.

Однако трудности не уменьшаются, если количество действующих лиц невелико. В фильме «Белорусский вокзал» всего пять основных персонажей и менее десятка второстепенных. Но малейшая фальшь в выборе любого из них, даже появляющегося в кадре на минуту, грозит разрушить авторский замысел.

Вспомним день, когда мы познакомились с бывшими фронтовиками, бойцами «непромокаемого» десятого десантного батальона. Авторы фильма рассказывают только то, что можно было узнать о каждом из героев на протяжении одного дня. День этот вбирает в себя настоящее, прошлое и будущее Дубинского (артист А. Папанов), Харламова (А. Глазырин), Кирюшина (В. Сафонов), Приходько (Е. Леонов), Раи (Н. Ургант). Режиссер Смирнов, выбирая исполнителей на главные роли, добился двойного эффекта. Во-первых, облик каждого из актеров пробудил в нас совершенно определенные представления о человеческом характере, о пройденном жизненном пути. Стоило нам, например, увидеть на экране Леонова, и мы безоговорочно поверили, что его Иван Приходько человек добродушный, честный и неунывающий. Дубинский в исполнении Папанова в первые секунды встречи с ним покорила обаятельной застенчивостью, мягкостью и внутренней интеллигентностью.

По мере того как развивается действие фильма, мы понимаем, что первые наши представления о бывших однополчанах далеко не исчерпывают свое-



образия и богатства их духовного мира. Суровый и даже черствый на первый взгляд Харламов обезоруживает нас по воле актера Глазырина своей влюбленностью в друзей фронтовой юности, робкий Дубинский поражает твердостью и бескомпромиссностью в столкновении с подлостью и равнодушием, простоватый Иван-слесарь одаривает нас мудростью. И главное, люди, которые, казалось нам поначалу, встретились случайно и разобщены повседневными заботами, непонятными для других, в финале фильма предстают перед нами как олицетворение воинского братства.

Вспоминая, например, прежние роли Леонова и Папанова, мы найдем и такие, что решались в ином ключе, то более комедийном, эксцентрическом, то более драматическом, сдержанном. Значит, создавая ансамбль актеров, режиссер должен определить и общий тон его звучания. Обратившись к биографии Папанова, можно вспомнить рассказ режиссера Э. Рязанова о том, как он последовательно «гасил» чересчур яркие комедийные краски в палитре актера, чтобы его персонаж Сокол Кружкин не нарушал общего стиля фильма «Берегись автомобиля», которому свойствен был юмор сдержанный, ирония тонкая, скрытая под оболочкой бытовой достоверности.

А вот тот же Папанов в фильме, который принес ему всенародную славу. Его появление в «Живых и мертвых» в роли генерала Серпилина в первый момент казалось сенсацией. Но смелость режиссера А. Столпера была оправданной, он угадал в мастере комедии исключительное драматическое дарование.

Конечно, иной раз для режиссера надежнее эксплуатировать то, что однажды принесло актеру успех и популярность. Но бесконечное повторение приемов и красок рано или поздно надоедает зрителям. Успех меркнет, популярность уходит. Не здесь ли причина недолгой жизни на экране персонажей-масок, вроде знаменитой тройцы — Бывалый, Трус и Балбес?



Право же, и искусство кино и мы с вами потеряли бы, если бы Ю. Никулин, блистательно сыграв уморительно смешного Балбеса, отступил перед смелым предложением Л. Кулиджанова сыграть драматическую роль Кузьмы Иорданова в фильме «Когда деревья были большими».

Примечательно, что первым почувствовал недолговечность масок Балбеса и его друзей сам их создатель, режиссер Л. Гайдай. Ему советовали продолжать серию фильмов о походе троицы и дальше. Но вспомните, если Бывалый, Трус и Балбес безраздельно царствовали в двух короткометражках режиссера, то в фильмах «Операция «Ы» и «Кавказская пленница» персонажи-маски были потеснены, а затем и уступили ведущее положение персонажам иным, разработанным более глубоко и разносторонне. Слава Никулина упрочилась и возросла в такой сложной роли, как роль Семена Семеныча Горбункова из фильма Гайдая «Бриллиантовая рука». А рядом с ним в фильмах режиссера появился и другой прекрасный актер — В. Этуш, создавший яркие и разные сатирические образы в фильмах «Кавказская пленница», «Двенадцать стульев», «Иван Васильевич меняет профессию».

Тут мы с вами коснемся еще одной области творчества актера в современном кино. Не только Гайдай бережно хранит творческую дружбу с многими актерами, однажды снявшимися у него. Режиссер В. Шукшин в нескольких фильмах подряд снимал актера Санаева, С. Росточки — Тихонова, Г. Данелия — Леонова.

В подобных случаях режиссер и актер, возможно, обходятся без кинопроб в общепринятом смысле: встречаются художники, хорошо знающие друг друга. Режиссер абсолютно доверяет актеру, более того — рассчитывает на его участие в фильме. И все же обдумывает вместе с ним образ, репетирует так же обстоятельно и кропотливо, как и при первой встрече. Ведь продолжение содружества совсем не означает повторения даже успеш-



но пройденного. Да, мы сразу узнаем В. Тихонова в фильмах Ростоцкого, например, «Дело было в Пенькове», «Майские звезды», «Доживем до понедельника», «Белый Бим Черное ухо». Но героев его воспринимаем как людей несхожих, своеобразных. Актер не просто демонстрирует нам разные грани своего дарования. В каждой новой роли он воплощает новые, не высказанные ранее представления о современнике, воссоздавая индивидуальную судьбу, неповторимый характер. Союзником, а нередко наставником актера в этих поисках является режиссер.

В произведениях подлинного искусства герой никогда не бывает простым и одномерным.

Заметим, однако, что иногда режиссер сознательно рассчитывает на сложившееся по прежним ролям представление зрителей об актере.

Возвращаясь к фильму «Белорусский вокзал», вспомним, сколь важно было для нас знакомство с женой Приходько. В этой роли снялась актриса Л. Соколова, одним из свойств дарования которой является душевная широта. И несмотря на то, что многие объяснения, происходящие по ходу действия в семье Приходько, открывают перед нами горькие, трудные страницы их жизни, вслушиваясь в дуэт Леонова и Соколовой, мы понимаем, как щедро и беззаветно помогают эти люди друг другу, как счастливы они вместе. А ведь, читая текст роли, Любу Приходько можно было бы представить другой — капризной, равнодушной к людям. Если бы режиссер выбрал актрису, полагаясь лишь на первое впечатление, то родился бы характер, чужеродный основной мысли и настроению фильма, и герой Леонова оказался бы, очевидно, в таком случае человеком жалким, подавленным жизнью, растерявшим жизнелюбие и энергию, свойственные в юности Ване Приходько, командиру разведки «непромокаемого» батальона. Но появление на экране Соколовой сразу же вызвало необходимую реакцию зрительного зала. А вот еще один пример, когда прежний твор-



В фильмах «Берегись автомобиля», «Афоня», «Операция «Ы» А. Папанов, Е. Леонов и Ю. Никулин действуют в стихии комедии (страницы 68—69). Однако на счету каждого из них сложнейшие драматические роли, подобные той, что сыграл Ю. Никулин в фильме «Когда деревья были большими» (страница 69, справа). На странице 70 Н. Крючков в фильме «Адрес вашего дома».

ческий багаж актера оказался крайне необходим для фильма, в котором он сыграл новую роль. Речь идет о Николае Крючкове и его герое старом шахтере Панасе Байде в фильме «Адрес вашего дома». Эпизод, один из самых важных для понимания центрального образа, создавался не на съемочной площадке, а в киноархиве. Режиссер Е. Хринюк взял кадры из старых лент с участием Крючкова.

...Вот он, молодой, сильный, белозубый, появляется из ворот шахты после трудового рекорда.

...Вот в солдатском полушубке, зажав гранату в руках, ползет по изрытому снарядами снегу навстречу фашистскому танку.

Это кадры из популярных фильмов 30-х и 40-х годов с участием Крючкова. В фильме «Адрес вашего дома» они становятся страницами биографии Панаса Байды. Герои Крючкова многообразием и значительностью своих судеб придали истории, рассказанной в фильме «Адрес вашего дома», особый смысл и масштаб.

Как видите, режиссер определяет место актера в общем ансамбле фильма по-разному. И в той же степени, сколь правы были авторы фильма «Адрес вашего дома», цитируя прошлое актера, прав был и С. Бондарчук, когда задался целью найти на роль Наташи Ростовой актрису, неизвестную зрителям. На экране в роли Наташи Ростовой появилась дебютантка Л. Савельева, обвораживающая детской непосредственностью, наивностью, особой восприимчивостью к испытаниям и потрясениям, выпавшим на долю героини Толстого. В выборе исполнительницы проявилось не только режиссерское, но и, можно сказать, педагогическое мастерство Бондарчука. Легко представить смятение юной актрисы, встретившейся с огромным миром толстовского эпоса. Это смятение сродни чувствам самой Наташи Ростовской, встретившейся с грандиозным переплетением событий, судеб и страстей в 1812 году. И как Наташа Ростова становилась сильнее и духовно богаче,





проходя через радости и потери, так и Савельева формировалась как актриса и как личность, постигая под руководством Бондарчука философскую глубину романа «Война и мир».

Дебют этой актрисы напоминает нам о том, что Чухрай доверил роль Алеши Скворцова в «Балладе о солдате» студенту I курса ВГИКа Володе Ивашову, что героиню фильма «Дом, в котором я живу» сыграла московская школьница Жанна Болотова. Непосредственность чувств оказалась в данных случаях предпочтительнее профессионального опыта. И Савельева, и Ивашов, и Болотова впоследствии проявили себя как актеры одаренные. Но в момент дебюта успех каждого из них решали не столько их личные качества, счастливо совпадающие с качествами людей, ими изображаемых, сколько огромный труд режиссеров, с ними работавших, творческий и личный такт партнеров, старших по возрасту.

Режиссер многим может помочь исполнителю, даже непрофессиональному. Режиссер может переозвучить его голос, вместе с оператором скрыть дефекты или подчеркнуть достоинства его внешности и пластики, он может объяснить ему существо образа, смысл отдельных эпизодов, показать детали их воплощения. Но не может режиссер компенсировать отсутствия абсолютной веры будущего исполнителя в правду жизни героя, имитировать искренность и вдумчивость актера. А ведь это в конечном итоге определяет правомерность сделанного режиссером выбора, определяет судьбу фильма.

В режиссерском дневнике Козинцева есть запись, сделанная после того, как он закончил подбор актеров на главные роли в фильме «Король Лир»: «Год ушел на поиски артистов, репетиции, пробы. Теперь все они выходят на поле: партия начинается; если выбор верен, то они — уже не артисты, а герои — поведут меня за собой; они уже во многом вышли из-под моей воли, они могут двигаться, говорить, вступать друг с другом в отношения только так, а не иначе».



Дебютом Л. Савельевой в кино была роль Наташи Ростовской в фильме «Война и мир» (страница 71).

На фотографии и рисунках на страницах 72—73 павильон киностудии перед началом съемок.

## РОЖДЕНИЕ КАДРА

*Новоселье в павильоне.— Говорящие вещи.—*

*Простых кадров не бывает.—*

*Где поставить кинокамеру? — Морской бой в бассейне.—*

*В кадре актер.— Сложный путь к образу.*

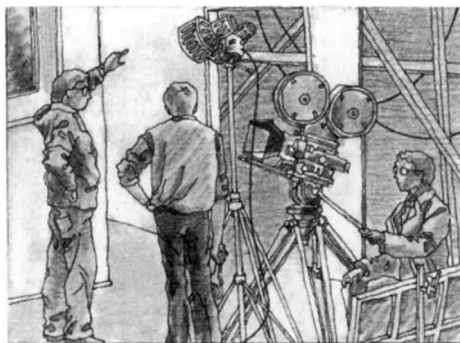
Что такое киносъемка? В иронических очерках К. Чапека «Как это делается», в мультипликации «Фильм... Фильм... Фильм...» или в давней кинокомедии «Весна» съемка изображена веселой суматохой. Бытует и противоположный взгляд: в фильме «Начало» съемка показана как изнурительный труд, связанный с огромной затратой сил и нервной энергии.

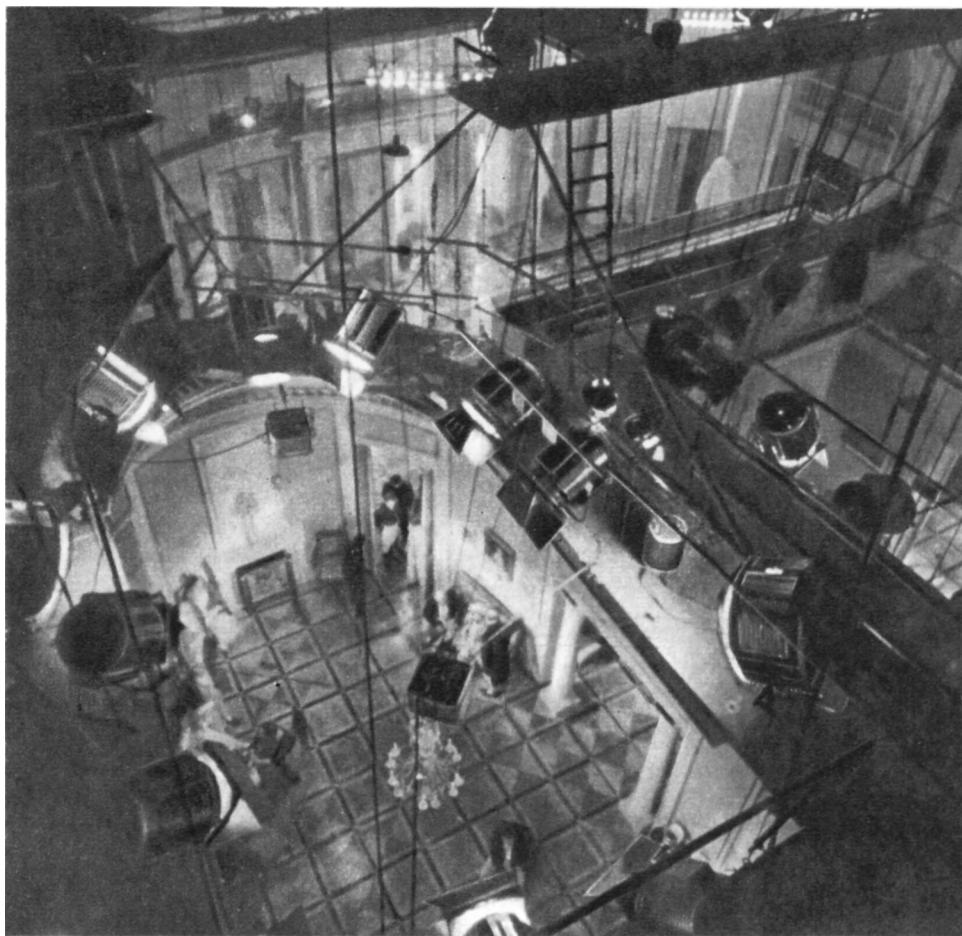
Но не исключено, что, наблюдая реальную киносъемку, вы испытаете разочарование: многое покажется вам просто растянутым и неинтересным.

Вот что однажды довелось нам увидеть в павильоне студии «Мосфильм». Пройдя огромные двери, похожие на крепостные ворота, мы очутились в полумраке зала, способного вместить в себя большой четырехэтажный дом. Такой дом и стоял в павильоне. Садовая решетка отделяла от нас уютный дворик, мощенный булыжником, сквозь который пробивалась трава. В углу стоял белый оцинкованный гараж. Сквозь окна дома пробивался свет. Мы увидели деревянную лестницу, ведущую на второй этаж, увидели детали обстановки: мебель, портреты в рамах, люстры. Внезапно, глухо шумя мотором, навстречу нам из темноты павильона выехал самый настоящий грузовик, на кабине которого красовалась эмблема студии. Она и напомнила о том, что все здесь построено руками умелых и изобретательных людей.

И действительно, стоило ступить на булыжник дворика, как обнаружилось, что и булыжник и трава синтетические. Крышу дома «заменяли»

73





Что такое киносъемка?

На этот вопрос существует множество ответов. Киносъемка — почти волшебство... забавная суматоха,.. изнурительный труд.

подвесные фонари под потолком павильона, а сам дом, и это мы увидели, обойдя его вокруг, собран с помощью болтов и скоб из фанерных щитов. Вот она, магия кино! Иллюзия реальности, масштаб, недоступный театру, и откровенная условность, пренебрежение ко всему, что не попадет в кадр.

В павильоне, казалось, все было готово к съемке, и мы решили, подождав несколько минут, посмотреть, что же произойдет дальше. Декорация могла бы стать фоном и для таинственного происшествия из детектива, и для драматического объяснения в любви, и для забавной сцены из комедии.

Съемочную аппаратуру мы отыскивали очень быстро. В «квартире» на третьем этаже сверкали «бэбики» (так здесь называют самые маленькие прожектора), а среди них поместилась внушительных размеров камера. У камеры сосредоточенно работали люди. Но проходило время, дворик по-прежнему пустовал.

Человеку непосвященному казалось непонятным, что задерживало людей у камеры. Все дело в том, что попали мы не на съемку, а на так называемое «освоение декорации». Режиссер, оператор и их помощники, впервые войдя в отстроенный «дом», словно новоселы, обживали его: искали место для осветительных приборов, чтобы потом, во время съемок, добиться иллюзии дня или ночи, «проигрывали» возможные варианты движения актеров перед камерой, намечали точки съемки. Смысл их работы в этот момент зависит от содержания фильма, от содержания эпизода, который будет снят в этой декорации.

На съемке не существует понятия «мелочь». В будущем кадре все важно. Нужна особая дисциплина памяти, нужен своеобразный талант, чтобы не упустить ни одной из сотен деталей, появляющихся на экране. Иной раз кадры, соседствующие в фильме, снимаются с интервалом в несколько недель, а то и месяцев, и чтобы зрители не почувствовали этого, надо запомнить и то, как были одеты, даже подстрижены актеры, и то, как

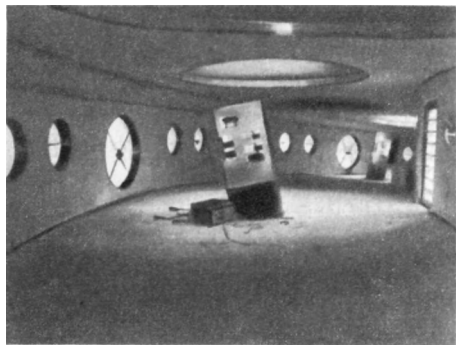


были расставлены в предыдущем кадре предметы и какое освещение было выбрано оператором. Мелочи? Конечно, мелочи, но упустить из виду любую из них, и зритель перестанет верить в подлинность происходящего. Представим себе, что кадр «человек спускается по лестнице» снимали задолго до кадра «идет по улице» и забыли, в какие ботинки он был обут. Вот и получится в фильме: выходил из дома в коричневой обуви, а на улице оказался в черной.

Проще заметить и оценить труд реквизиторов и бутафоров, когда мы смотрим исторические, научно-фантастические фильмы, экранизации классики. Можно представить себе, каких усилий требовал каждый кадр фильма «Дворянское гнездо», где сняты, как правило, подлинные уникальные предметы тургеневской эпохи и лишь в редких случаях искусная их имитация.

В фильмах на современную тему художникам, реквизиторам и бутафорам не приходится придумывать заново, разыскивать и восстанавливать давно утраченное, забытое. В их распоряжении предметы быта и костюмы, серийно выпускаемые промышленностью. Важно, однако, подобрать их так, чтобы самые обычные предметы «заговорили» на экране, дополняя мир героев фильма. Тут первое слово за художниками.

Увидев декорацию в павильоне или на натурной площадке, мы лишь в приблизительной форме можем представить себе, как впишется она в будущий фильм. Несколько лет назад гости Московского международного кинофестиваля осматривали декорацию, построенную по эскизам художника Ромадина к фильму А. Тарковского «Солярис». Тогда публиковалась фотография, запечатлевшая этот момент. Конечно же, она менее выразительна, чем кадры фильма, снятые в этой декорации. Зная роман Ст. Лема, по фотографии мы угадываем некоторые черты облика Соляриса, навеянные фантазией писателя, но только в фильме, снятом оператором В. Юсовым,



В кадре все важно. Огромный труд художников и бутафоров необходим, чтобы воссоздать облик далекого прошлого, приметы нашей современности, мир фантастики или комедии. На страницах 75—77 кадры из фильмов «Дворянское гнездо», «Солярис», «Твой современник», «Старики-разбойники».

проявляются и геометрическая четкость линий, и бездушные металлических и пластиковых конструкций.

А вот пример другого рода. Перед съемками фильма «Твой современник» (режиссер Ю. Райзман) в павильоне киностудии «Мосфильм» выстроили с точным соблюдением реальных масштабов сапожную мастерскую. Происходящий здесь эпизод снят был строго достоверно, почти в документальной манере — в манере, которая свойственна фильму в целом и отличается не только изобразительное решение кадров, но и игру актеров.

Как бы ни были различны по настроению и стилистике фильмы «Солярис» и «Твой современник», их роднит тщательность и изобретательность в воссоздании мира, окружающего героев.

Тут вновь уместно вспомнить, что кинематографическое время не равноценно реальному, оно чрезвычайно уплотнено. Иные кадры проходят на экране за считанные секунды. Но важно, чтобы зритель запомнил одновременно и персонажей, появляющихся в кадре, и наиболее важные для авторского замысла детали интерьера или пейзажа.

...Трое разговаривают на улице. Голоса их не слышны, лиц почти не видно. Это заключительный кадр из картины Рязанова «Старики-разбойники». Если судить об этом кадре по такому короткому бесстрастному пересказу, снять его просто. Изобразить неторопливую беседу, да еще на большом расстоянии от съемочной камеры, — вряд ли сложная задача для таких опытных актеров, как Никулин, Евстигнеев и Аросева. Кадр без движения, статичный, а стало быть, легкий и для оператора и для режиссера. Снимался он на незагроможденной улице реального города, значит, и для художника трудностей не должен был представлять. Однако нужно его было построить так, чтобы зритель, прощаясь со «стариками-разбойниками», испытывал симпатию к ним и грусть. Разумеется, настроение навеяно и предшествующими событиями фильма. Но кадр, который заканчивает





Приключения героев комедии «Старики-разбойники» наводят зрителей на серьезные размышления.

Страница 79: на съемках фильма «Маскарад».

фильм, очень важен и сам по себе. Он как бы подводит итог произведению, пафос которого в утверждении доброты и внимания к человеку.

По ходу действия мы не раз смеялись, наблюдая, как бухгалтер Воробьев в фильме «Старики-разбойники» пытается организовать «преступление века», чтобы дать возможность своему другу следователю Мячикову преступление раскрыть и тем самым доказать, что его еще рано отправлять на пенсию, что он, Мячиков, способен найти и обезвредить самого коварного преступника. И вот заключительный кадр. Не просто первые встречные разговорились на улице, это беседуют друзья, и разговор их не праздный. Хотя каждый из них старается ободрить другого, всем им грустно. Забавные перипетии наводят на серьезные размышления.

Чтобы все это выразить в коротком кадре, чтобы зритель даже на расстоянии уловил настроение героев, актеры должны были работать с полной самоотдачей. Режиссеру и оператору нужно было запечатлеть на пленке печаль и лирику летнего вечера. Художник, наверное, немало побродил по улицам Львова, где проходили съемки, пока не нашел тихую улочку, соответствующую настроению кадра.

...Иное настроение, иной ритм свойственны ключевым кадрам фильма «Живые и мертвые» — драматической хронике первых месяцев Великой Отечественной войны. Образ войны создан в нем в суровой и лаконичной манере.

В страшной сцене разгрома немецкими танками дивизии генерала Серпилина есть такой выразительный кадр: безоружный советский солдат, подняв с земли огромный камень, бросается на фашистского автоматчика. Актеру Б. Юрченко был дан в этом кадре только один жест, но он наполнил его экспрессией, накалом страсти, он воплотил звездную минуту жизни неизвестного солдата. Кадр, не нарушая документальной атмосферы эпизода, сам по себе стал обобщением-символом.





...В дневнике одного из выдающихся советских актеров Н. Мордвинова сохранились записи, относящиеся к его работе над ролью Арбенина в экранизации драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Действие начиналось сценой, невозможной в театре и придуманной режиссером этого фильма Герасимовым. Кадр был снят с движения: Арбенин в санях проезжает по вечернему Петербургу. Актер об этом кадре вспоминал с восторгом. Кадр действительно красив и выразителен. Туманная набережная, отблеск огней вечернего города. Призрачный свет придает мрачное очарование облику Арбенина. Шелк цилиндра и мех воротника оттеняют тонкий профиль, задумчивый пронзительный взгляд.

Раздвинув мысленно рамки кадра, мы с вами можем представить механику его воссоздания: автомобиль, на котором была установлена съемочная камера, осветительные приборы, сопровождавшие сани Арбенина.

Но Мордвинова обрадовало другое, для него этот кадр, снимавшийся первым, стал камертоном роли. Что увидел артист до того, как занял свое место перед объективом? Участок ленинградской набережной, протяженностью более километра, превратился в уголок лермонтовского Петербурга. Горели костры, грелись извозчики, чинно двигались гуляющие. В самой атмосфере вечера над зимним городом было нечто от настроения «Маскарада».

Мы, зрители, в отличие от актера, не могли разглядеть на экране пейзаж, ставший фоном кадра, во всех его подробностях, мы запомнили лишь Арбенина — Мордвинова. Может быть, режиссер заставил своих сотрудников проделать работу необязательную, может быть, кадр следовало готовить быстрее, с меньшими усилиями? Нет, именно воссозданный Герасимовым изменчивый таинственный облик Петербурга создал предчувствие трагедии, помог актеру найти рисунок роли, а нас, зрителей, ввел в атмосферу произведения.

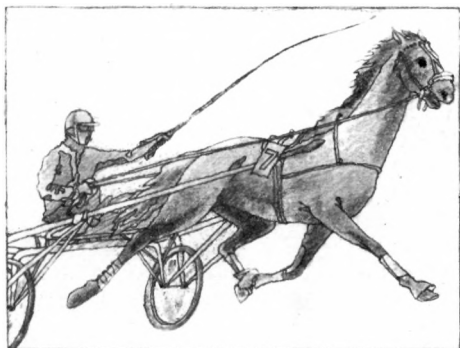


Слева кадр из фильма «Дело Румянцева». Справа — пример неверной раскадровки сюжета скачки: в разных кадрах лошади бегут одна навстречу другой.

В отличие от литературы, кинематограф лишен возможности словесного объяснения душевного состояния героя, но зато он передает состояние человека с помощью художественной детали. Деталь должна быть непременно точной и выразительно снятой. Так, в фильме режиссера Хейфица «Дело Румянцева» герой, шофер Румянцев (артист Баталов), сажает в кабину своего грузовика случайную попутчицу. Это первая встреча людей, которым предстоит в дальнейшем разделить и радость и беду. Пока же они едва знакомы и как относятся друг к другу, мы не знаем. В долгой дороге спутница Румянцева задремала. И в этот момент режиссер показывает на экране не лица героев, а колесо огромного грузовика, которое мягко, медленно переваливает через ухаб на дороге. Неодушевленная деталь становится олицетворением бережности и внимания, с которыми относится герой к своей новой знакомой.

Гораздо чаще душевное состояние персонажей раскрывается в диалоге. На первый взгляд, это очень просто — снять сцену разговора. Кажется, тут все зависит только от актеров, а режиссер, оператор ограничиваются фиксацией их игры. Но вспомним эпизод из другого фильма Хейфица — «Дорогой мой человек». Адмирала Степанова (артист П. Константинов), старого большевика, участника Октябрьской революции, постигло в жизни тяжкое испытание: он убедился в том, что его сын вырос подлецом и карьеристом. Уйдя из собственного дома, адмирал Степанов приходит к давнему другу. Дожидаясь его, ведет шутливый разговор с его маленькой дочерью.

Режиссер снял эту сцену так (выбрал точку съемки), что мы ни на мгновение не видим лица актера, слышим только обращенное к девочке: «Вот ты разговариваешь со мной запросто, а ведь я эпоха». Для нас, зрителей, в этой фразе не только ирония, но и глубокий смысл: мы знаем, что Степанов участвовал в штурме Зимнего, сражался в Испании, командовал боевыми кораблями в годы Великой Отечественной войны. Но





Несколько лет работал режиссер и актер  
С. Бондарчук над экранизацией романа  
Л. Н. Толстого «Война и мир».

спокойный его тон обманывает нас, и потому как неожиданный удар принимаем мы вопрос девочки, заданный искренне и просто: «Дедушка, а почему ты плачешь?»

Мы не увидели слез, напротив, слышали торопливое, предостерегающее: «Что ты, что ты, разве я плачу?»

Если бы Хейфиц показал нам лицо плачущего Степанова, эпизод приобрел бы сентиментальный, жалостливый оттенок. Это противоречило бы стилистике фильма и сложившемуся у нас представлению о Степанове как о мужественном и волевом человеке. Скрыв слезы героя, режиссер подчеркнул тяжесть горя, на него обрушившегося.

Выбор точки съемки всегда очень важен в кинематографе. Убедиться в этом можно на таком примере. Предположим, что режиссер и оператор расставят камеры во время конных соревнований по одну и по другую сторону беговой дорожки. Снятые таким образом лошади побегут на экране в разные стороны: то справа налево, то слева направо. Но если мы поместим камеры по одну сторону дорожки, по одну сторону движения, лошади будут бежать в обоих кадрах в одном и том же направлении, как того требует здравый смысл.

Выбор точки съемки подчас передает сложную авторскую мысль. Следуя тексту романа Л. Толстого «Война и мир», режиссер Бондарчук в эпизоде вторжения армии Наполеона в Россию ставит рядом кадры бала в Вильно, на котором присутствует Александр I, и кадры переправы французов через Неман. Л. Толстой на основании свидетельств историков описывал в сцене переправы три потока французских «войск, разливающихся по трем мостам, наведенным на Немане». Бондарчук, снимая общий план бала, попросил балетмейстера, ставившего мазурку, во время которой было получено сообщение о нападении неприятеля, расставить танцующих также в три ряда. При этом режиссеру было важно, чтобы танцующие пары и французские



солдаты двигались навстречу друг другу, а не в одном направлении. Контраст движения танцующих пар и марширующих солдат иллюстрировал мысль писателя о неподготовленности России к войне, о том, что для царского двора известие о наступлении наполеоновских армий явилось полной неожиданностью.

Многие кадры снимаются с движения, иногда камеру устанавливают на кране, иногда на автомобиле. Скорость движения камеры тоже может быть использована как выразительное средство. Одно дело, если пейзаж нейтрален, другое — если камера находит на местности предметы, которые мы должны рассмотреть и запомнить. Важно и то, с чьей точки зрения снят кадр, кто смотрит на окружающий пейзаж: человек, спасающийся от погоны, или усталый путник. Состояние героя определяет ритм движения камеры.

Почти на протяжении всего фильма «Неотправленное письмо» фоном действия является снятая движущейся камерой тайга. В сцене лесного пожара, от которого спасаются герои фильма — геологи, камера движется стремительными скачками, и отдельные очаги пламени сливаются на экране в единый обжигающий вихрь. В другом эпизоде оператор, медленно двигаясь в такт измученным, больным людям, фиксирует каждый их шаг по мокрому снегу. Камеру оператора С. Урусевского в этом фильме критики называли «субъективной», потому что ее взгляд сливался со взглядом героев.

Такую съемку осуществить очень сложно. Оператор с камерой в руках, не отрываясь от видеискателя, движется точно с той же скоростью, что и артисты. А вокруг бушует пламя.

В этом эпизоде режиссер М. Калатозов и оператор не просто хотели поразить нас зрелищем лесного пожара, но старались передать состояние каждого из героев в минуты стихийного бедствия. Эпизод состоит не только



Комбинированные и трюковые кадры из фильмов «Золотой ключик», «Веселые ребята», «Весна» на страницах 84—85.

из общих планов лесного пожара, но и из коротких выразительных портретов геологов, пробирающихся сквозь горящую тайгу.

При просмотре фильма кадры, снятые порознь, сливаются воедино. Но в иных кадрах о пожаре напоминает нам лишь горящая веточка, поднесенная к объективу кинокамеры, снимающей в этот момент актера.

\* \* \*

Можно вспомнить немало примеров, когда сюжет фильма требовал воссоздания на экране предметов, не существующих в реальной действительности, или предлагал ситуации, когда жизни актеров угрожала чрезвычайная опасность. Вот тут-то и выручают кинематографистов комбинированные съемки.

Невозможно в подлинных условиях воспроизвести, например, крушение железнодорожного состава или морской бой старинных парусных флотилий. Однако мы не раз видели подобное на экране.

Комбинированные съемки морского сражения, в котором участвуют старинные корабли, проходят в крохотном бассейне, морское дно — залитая парафином мешковина, а грозные гордые фрегаты и крейсера длиной всего в полтора-два метра.

Сознательное искажение масштаба часто используют в фильмах-сказках, научно-фантастических лентах. И мы не удивляемся, когда в фильме «Золотой ключик» в кадре соседствуют крохотный Буратино и огромный Карабас Барабас, когда в фильме «Руслан и Людмила» Голова больше всадника — Руслана. Оказывается, Руслан ехал на коне по полю в нескольких десятках метров от камеры, а прямо перед камерой был поставлен стол с прорезью в доске для головы артиста. Стол засыпали землей, и земля незаметно для зрителя слилась с полем.



Игрушечные корабли в ненастоящем море, встреча Руслана с Головой — это относится к так называемым «чудесам» кино. «Чудесами» кинематографисты начали увлекаться еще на заре нового искусства. В 1897 году один из первых кинооператоров Ж. Мельес снимал парижскую улицу. У него кончилась пленка в момент, когда в центре кадра был проезжавший омнибус. Мельес заменил кассету, продолжил съемку, и — на месте омнибуса в центре кадра оказался катафалк. Зрители, которые смотрели его фильм, были в восторге от неожиданного превращения, и с тех пор многие кинематографисты стали придумывать всё новые комбинированные и трюковые съемки.

Вспомним несколько «чудес» из кинокомедий, поставленных режиссером Александровым. Очень смешной кадр в его знаменитой картине «Веселые ребята» изображает стадо, которое по команде пастуха Кости Потехина выстраивается в шеренгу для переключки. Этот кадр снят методом «обратной съемки»: лента в съемочной камере двигалась не как обычно, сверху вниз, а в обратном направлении. В результате изображение в кадре фильма тоже движется в обратной последовательности. Коровы и овцы стараниями ассистентов на несколько секунд образовали перед объективом ровный строй и сразу же разбежались. Но на экране своенравные животные послушно выстраиваются в ряд, выполняя команду.

В фильме «Цирк» изобретатель Скамейкин, случайно попавший в клетку на цирковой арене, бесстрашно отмахивается букетом от свирепых львов. На съемке Скамейкин (артист А. Комиссаров) был надежно защищен от своих «партнеров» решеткой, которую мы на экране не видели, потому что между актером и камерой установили вторую решетку, каждый из прутьев которой скрывал от глаз зрителя прутья первой. Этот метод комбинированной съемки называется «совмещением».

В комедии Александрова «Весна» вызывает восхищение внешняя лег-

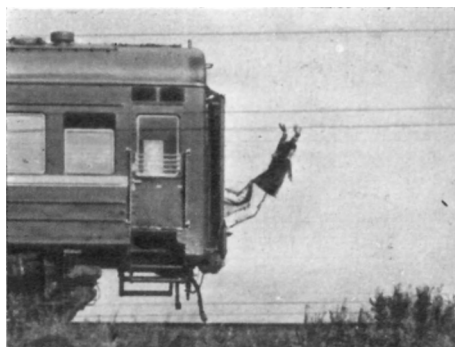


кость, с какой происходит «раздвоение» актрисы Л. Орловой — она играет двух героинь, которые даже встречаются между собой. А достигается это специфическим приемом: кадр снимается дважды. Перед объективом устанавливается заслонка-каше, закрывающая то одну, то другую его половину. Декорация, попадающая в кадр, делится невидимой чертой на «сферы влияния» каждой из героинь-двойников. Сначала снимают все, что положено сделать в кадре первой героине, затем пленка перематывается, меняется расположение каше, и актриса снимается в облике второй героини. Подобным же образом встретились в фильме «Иван Васильевич меняет профессию» два героя в исполнении Ю. Яковлева — царь Иван и управдом Иван Бунша.

Применение каше часто помогает кинематографистам добиваться выразительности кадра. Скажем, действие должно происходить на краю крутого обрыва. Порой снимать такой кадр в подлинных условиях, в горах небезопасно для актеров, а кроме того, сложно разместить съемочную аппаратуру. Тогда выбирают натурную площадку на ровном месте, но при съемке часть кадра, где, по замыслу, находится пропасть, перекрывают каше. Пропасть впоследствии дорисуют, доснимут, и на экране мы увидим лихих наездников, бесстрашно гарцующих над бездной.

«Чудеса» на экране можно создавать и с помощью зеркала. Разумеется, не совсем обыкновенного. Сложная система зеркал, расположенная перед объективом, удваивает, утраивает, удесятеряет количество персонажей и предметов, расположенных на съемочной площадке. Дерево может стать рошей, несколько десятков бойцов превратятся в могучую армию.

Нередко в фильмах используется эффект изменения скорости движения пленки в съемочной камере. Съемка замедленная позволяет нам увидеть, как распускается цветок, съемка ускоренная — разглядеть каждое движение бегуна в момент финиша.







«Чудеса» кино (страницы 86—88) — это труд, расчет, отвага.

На странице 89 кадры из фильма «Адмирал Нахимов»

На странице 90 фрагменты эпизода объяснения царевича Алексея с женой Евдокией из фильма «Петр Первый».

Кроме этих, самых распространенных приемов трюковых и комбинированных съемок, существует немало иных. Вы можете увидеть кинематографические «чудеса» и в фильмах последних лет: «Олень — Золотые рога», «Айболит-66», «Солярис», «Москва — Кассиопея», «Отроки во Вселенной».

В наши дни кинематографические «чудеса» в немалой степени связаны и с работой мужественных, ловких артистов-каскадеров. Каскадер А. Микулин в фильме «Берегись автомобиля» совершает невероятное даже с точки зрения опытного водителя-профессионала. Управляемая им «Волга» въезжает на платформу движущегося грузовика с прицепом, проносится под тяжелым трубовозом. Каскадеры совершают рискованные головокружительные трюки, прыгая со здания на здание, перебегая по крышам вагонов движущегося поезда. Даже когда самое трудное и опасное имитируется на экране комбинированными съемками, все равно без смельчаков-каскадеров не обойтись. Макеты кораблей хороши для общей панорамы морского сражения, но когда в кадре крупным планом воссоздается фрагмент этого сражения, мы верим в подлинность происходящего, увидев среди обломков тонущего корабля каскадеров, изображающих борющихся за жизнь моряков.

В тех случаях, когда каскадеры подменяют на съемках артистов — исполнителей главных ролей, — их называют дублерами. Дублеров одевают, гримируют, снимают таким образом, чтобы зритель не заметил подмены. Киноартисты, конечно, стремятся делать все сами, для них вопрос профессиональной гордости обойти в сложном эпизоде без дублера. Но иногда это невозможно. В фильме «Укротительница тигров» исполнительницу главной роли актрису Л. Касаткину в наиболее сложных эпизодах с тиграми заменяла дрессировщица Маргарита Назарова. Н. Черкасова, исполнявшего главную роль в фильме «Дон Кихот», в некоторых кадрах сцены боя с ветряными мельницами, которые требовали огромного физического напряжения, подменял молодой дублер.



И все же главной фигурой на экране остается актер — исполнитель роли. Мы охотно верим кинематографическим «чудесам», но только в том случае, если верим актерам.

В фильме режиссера В. Пудовкина «Адмирал Нахимов» есть важный эпизод затопления кораблей в Черноморской бухте. Конечно же, во время съемок «топили» не настоящие корабли, а макеты. Но вспомним предшествующие кадры.

Совещание в штабе Нахимова. Адмирал принимает решение затопить флот, преградив противнику морские подступы к Севастополю. Нахимову больно отдать подобный приказ, но он убеждает и себя и своих офицеров в его необходимости.

Рассказывают, что режиссер предлагал исполнителю роли Нахимова А. Дикому решение темпераментное, экспрессивное: Нахимов должен был произнести свой монолог голосом, срывающимся от волнения. Первый вариант кадра был сыгран и снят именно так. Но затем актер предложил свое решение. Он произнес те же слова внешне спокойно, сдержанно. Нахимов — Дикий скрывал свои чувства. Чуткий и талантливый режиссер согласился с актером. Стал необходимым еще один кадр: проводив офицеров, Нахимов остается один, он смотрит вдаль, на тонущие корабли. И вот тут все, что накопилось в душе адмирала, выдают слезы. Нахимов плачет. Разумеется, актер во время съемок не мог видеть кораблей, на экране они появились в следующем комбинированном кадре. Но Дикий заставил нас поверить и в переживания своего героя, и в достоверность всего эпизода потопления флота.

Вам, вероятно, приходилось слушать рассказы видных актеров о работе над ролями в кино. Лейтмотивом таких рассказов проходит признание, что



работа над ролью в фильме протекает несколько иначе, чем в спектакле. Последовательность работы актера над ролью предопределяется не столько развитием сюжета, сколько особыми условиями кинопроизводства.

Представьте себе, что в павильоне киностудии построена сложная и громоздкая декорация, в которой действие происходит на протяжении нескольких времен года. Причем эпизоды, связанные с этой декорацией, перемежаются иными, происходящими в иное время, в другом месте. Если бы авторы фильма расписание съемок планировали в точном соответствии с сюжетом, им пришлось бы по несколько раз прерывать съемки в каждой декорации. И простаивал бы подолгу студийный павильон, задерживая другие съемочные группы. Вот и приходится актерам играть начало и конец одного эпизода, зная, что середина эпизода будет снята через некоторое время в другом месте.

О том, как сложно сохранить в подобных условиях чувство единого дыхания, рассказывал в своей книге «В театре и в кино» Николай Черкасов. Он вспоминал один из эпизодов фильма «Петр Первый», драматическое объяснение царевича Алексея, которого он играл, с женой Евдокией (артистка Н. Зарубина). Евдокия убеждает Алексея вернуться в Петербург, он отказывается, страшаясь гнева Петра, против которого готовил заговор. Основная часть эпизода выглядит на экране так: Евдокия, пригрозив Алексею, выходит из комнаты, где начался разговор. Царевич, умоляя ее не оставлять его одного за границей, бежит за ней. Евдокия и Алексей продолжают спор, проходя через анфиладу дворца, пересекая длинную лестницу.

Черкасов вспоминает, как трудно ему было сохранить необходимое для всего эпизода самочувствие, поскольку начало разговора и конец его снимали в павильонах студии, а середину много позже в одном из домов ленинградского пригорода.





Учитель и ученики — герои фильма «Доживем до понедельника». Кадры из фильма на страницах 91—92.

На странице 93 сцена монолога о флейте из фильма «Гамлет».

Актер, занимая место перед объективом кинокамеры, обязан уметь быстро настроиться на волну образа, мгновенно представить себе все, что делал, думал, чувствовал его герой в предыдущем кадре, даже если этот кадр был снят несколько месяцев назад или еще только будет снят впоследствии.

Теперь представьте себе, что кадр, в котором сегодня занят актер,— центральный, ключевой не только для эпизода, но и для фильма в целом. Вспомните взгляд учителя Мельникова (В. Тихонов), когда он рассказывает ребятам о смысле жизни лейтенанта Шмидта, вспомните голос Гамлета (И. Смоктуновский) в сцене с флейтой, вспомните походку Дмитрия Гусева (А. Баталов), вопреки болезни, вопреки советам врачей и друзей возвращающегося в последний раз в лабораторию. Эти кадры не требовали особой технической подготовки, кропотливой работы бутафоров, но все же сложность их постановки была очень велика. Мы называли кадры из фильмов «Доживем до понедельника», «Гамлет», «Девять дней одного года» центральными и ключевыми потому, что они аккумулируют идейный и смысловой заряд фильма, заложенный еще в драматургии и режиссерском решении.

Сценарист Г. Полонский и режиссер С. Ростоцкий воссоздали два дня жизни московской школы. Учителя Илью Семеновича Мельникова тяготят раздумья и сомнения в своем педагогическом призвании. Его выбивают из седла не столько будничные неурядицы, происходящие в классе, которым он руководит, сколько то, что в несложных, казалось бы, при его опыте ситуациях он не может найти контакта с ребятами. И вот когда на очередном уроке один из учеников пренебрежительно отзывается об «исторических ошибках» лейтенанта Шмидта, свысока рассуждает о бесплодности его героизма, учитель понимает, что настал момент с подростками объяснить начистоту, поговорить с ними о самом главном — о смысле жизни,



о силе благородства, о бессмертии революционного подвига. И убеждает он ребят не только силой своих познаний, не только авторитетом учителя. Он рассказывает о лейтенанте Шмидте восхищенно и взволнованно, заставляя ребят забыть о дистанции времени, о лаконичных и бесстрастных формулировках учебника. Хотя звонок прерывает начавшийся разговор на полуслове, мы понимаем, что кризис преодолен, мы верим в победу Мельникова.

Сцену урока Росточкий решает в основном на крупных планах. С одной стороны, это усложняет задачу актера. Тихонов подолгу находится один на один со зрительным залом. Он обращается не только к ученикам, остающимся в этот момент за кадром, но и к нам, зрителям, а в конечном итоге и к себе самому. С другой стороны, режиссер весьма подробно показывает нам класс, фиксируя реакцию почти каждого из главных юных героев фильма.

Представьте себе, что этот эпизод решен кадрами, в которых мы видим на расстоянии говорящего учителя, а на переднем плане затылки слушающих его школьников. Сюжетно содержание эпизода не изменилось бы, но тогда мы бы не почувствовали, как волнение и убежденность Мельникова вызывают своеобразный отклик у каждого из учеников.

...Монолог о флейте из фильма «Гамлет» являет яркий пример смелого и глубокого прочтения классики. В самом деле, для каждого из нас квинтэссенцией трагедии «Гамлет» всегда казался монолог «Быть или не быть...». Многие зрители фильма впервые осмыслили и почувствовали поразительную емкость слов Гамлета:

ГАМЛЕТ. Смотрите же, с какой грязью вы меня смешали. Вы собираетесь играть на мне. Вы приписываете себе знание моих клапанов. Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны. Вы воображаете, будто все мои ноты снизу доверху вам открыты. А эта маленькая вещица нарочно



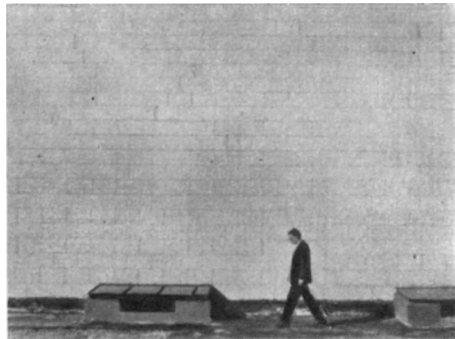
Три кадра образуют один из самых важных эпизодов фильма «Девять дней одного года» — возвращение больного Гусева (арт. А. Баталов) в лабораторию.

приспособлена для игры, у нее чудный тон, и тем не менее вы не можете заставить ее говорить. Что ж вы думаете, со мной это легче, чем с флейтой? Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя.

Весь разговор запечатлен в одном кадре (около одной минуты экранного времени). Задумчив и печален Гамлет, подобострастен Гильденстерн. Ничто не предвещает взрыва, слова произносятся спокойно, дружелюбно, и только во фразе «Смотрите же, с какой грязью вы меня смешали» впервые звучат презрение и обида. Смоктуновский этот короткий монолог постепенно переводит почти на шепот, и это лишь сильнее обнаруживает решимость его героя. Последняя фраза «Вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя» в фильме Козинцева звучит не менее сильно, чем «Быть или не быть...».

Неподвижная рамка кадра, статичные позы актеров (Гамлет — Смоктуновский с флейтой в руках смотрит в объектив, подле него в почтительном полупоклоне склонился Гильденстерн) — все это дает нам по-новому вдуматься в смысл строк Шекспира, в то же время вызывает напряжение ожидания. Долгий, замедленный кадр диалога предшествует целому калейдоскопу бурных и кровавых событий в замке Эльсинор, и мы понимаем, что Гамлет решается на месть, Гамлет идет на смерть ради утверждения святой для него истины.

Кадр из фильма «Девять дней одного года». Белая стена закрывает все пространство экрана, и вдоль нее шагает маленький человек. Мы узнаем в нем Гусева — Баталова, и не только потому, что перед тем видели его ближе, крупнее. Мы узнали походку больного Гусева, упрямый наклон его головы. В кадрах, снятых в разное время, Баталов очень точно сумел





сохранить ритм, воплощающий состояние ученого, который, с точки зрения медицины, обречен на медленную и неотвратимую смерть. Но огромным усилием воли он заставляет себя вернуться туда, где его товарищи продолжают начатый им эксперимент. Работа актера в этом эпизоде неотделима от режиссерского решения.

Вспомним, как построил М. Ромм эпизод, который назовем условно «Возвращение Гусева в лабораторию». Он состоит из трех кадров. Кадр первый: Гусев в своей комнате. Он встает с кресла, отбрасывает плед и подходит к шкафу с одеждой. Кадр второй: Гусев спускается по лестнице дома. Наконец, кадр третий: Гусев идет вдоль здания института.

Описав кадры, мы лишь обозначили информацию, которую они содержат. Однако, связанные воедино, они создают образ. Поэтому вспомним, как снят каждый из них.

Комната Гусева снята сверху, что создает ощущение тяжести, обрушенной на плечи героя его болезнью. С этой точки съемки особенно заметны его сутулость, его шаркающая походка. Своеобразным фоном является пол комнаты — тусклый, темный, прорезанный тревожными бликами солнечного света, попадающего в помещение из-за прикрытого шторой окна.

Для съемки второго кадра камера оператора Г. Лаврова была установлена так, чтобы на экране мы увидели весь путь Гусева по лестнице, сначала от дверей квартиры к площадке, где стоял оператор, а затем вниз, к подъезду дома. Следуя за героем, мы как бы наблюдаем его переход из тьмы к свету: затененная лестничная клетка приводит Гусева к дверям, за которыми сверкает солнечная улица.

Это солнечное пятно второго кадра — своеобразный мостик к кадру третьему, все пространство которого занимает стена, высвеченная до белизны. Движение актера в каждом кадре построено так, что мы ощущаем и его нарастание, его напор, и в то же время представляем, скольких усилий стоит



На фотографиях слева и справа два варианта (дубля) одного эпизода фильма «Сорок первый» с участием О. Стриженова.

Гусеву его стремление к цели. Комнату Гусев пересекает по диагонали кадра, лестницу преодолевает ломаным движением, то приближаясь к нам, то удаляясь от нас, и, наконец, его проход вдоль стены, по нижней кромке кадра, по прямой также рождает впечатление сложное. Первое впечатление поверхностно — человек преодолевает последние метры своего пути, второе, более глубокое и обобщенное, рождено разительным несоответствием масштаба фигурки героя и огромного здания института — человек вырвался из плена болезни и одиночества, чтобы вернуться в большой мир, без которого бессмысленна и пуста его жизнь.

Разумеется, этот кадр снимался не один раз. Существует в кинематографе понятие «дубль», иными словами, повторение кадра. Такое повторение необходимо по нескольким причинам. Очередной дубль может быть испорчен: в павильоне, случается, испортится осветительный прибор или что-то поломается в съемочной технике; во время съемок на натуре вдруг нектати спрячется солнце или пролетит самолет. В то же время система дублей чрезвычайно важна и полезна для киноактеров. В каждом дубле актер может уточнить рисунок роли, исправить ошибки, иногда от дубля к дублю уточняется мизансцена, намеченная режиссером, вносятся коррективы в текст. Дубль — это своеобразный инструмент импровизации актера и режиссера, помогающий найти лучший вариант кадра.

Конечно же, режиссер и актер не могут надеяться на одну только импровизацию, на многократное повторение каждого эпизода. Перед началом съемки режиссер всегда уточняет с актерами рисунок роли и существо кадра. Но самое главное, он создает на съемочной площадке особую творческую атмосферу, в которой актер чувствует себя легко и уверенно.

В историю нашего кинематографа вошел опыт совместной работы режиссера М. Ромма и замечательного актера Бориса Щукина над величайшим по сложности и глубине образом Владимира Ильича Ленина.



Летом 1937 года Ромм и Щукин встретились в павильоне «Мосфильма», где начиналась тогда работа над фильмом «Ленин в Октябре». Фильм нужно было снять в сжатые сроки, он должен был выйти на экраны в дни празднования двадцатилетия Октябрьской революции. Задача была сложной, ведь «Ленин в Октябре» был первым фильмом, в котором В. И. Ленин был главным действующим лицом.

В жизни Щукин не был похож на Ленина ни внешне, ни по характеру. Сходство портретное и, главное, сходство внутреннее, которого добился артист, явилось результатом огромной работы. Работа эта была проделана менее чем за четыре месяца, при этом параллельно Щукин репетировал в спектакле «Человек с ружьем» в театре им. Вахтангова ту же роль Ленина. Впоследствии Ромм вспоминал: «Он не просто работал, он жил в образе. Часто звонил мне по ночам о своих новых предложениях, о мыслях, которые ему приходили... Я не понимал, где то время суток, когда Щукин не работает». Щукин поначалу отказывался сниматься в фильме, считал себя не готовым к столь ответственной и сложной работе. А сам тем временем собирал и жадно изучал книги, воспоминания, всевозможные фотографии, грамзаписи — одним словом, все, что могло помочь ему воссоздать великий образ.

Ветераны «Мосфильма» до сих пор вспоминают о той особой атмосфере, которая царила на студии, когда в павильон входил Щукин в гриме и костюме Ленина. Окружающие говорили при нем вполголоса и только о самом необходимом, стараясь не отвлечь актера. В углу павильона была заботливо обставлена собранная из декорационных щитов специальная комната отдыха для Щукина. Забота и помощь окружающих воодушевляли артиста. О своей работе с актером Ромм вспоминал со свойственной ему скромностью:

98



Б. Щукин воплотил образ В. И. Ленина в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году».

Рабочий момент съемок и кадры из фильмов на страницах 97—100.

«Я, собственно говоря, больше был ему помощником, чем режиссером в обычном смысле. Как мог, помогал ему думать. Старался очистить путь его работы от разных мешающих настроений и наслоений».

Перед началом съемки актер и режиссер не репетировали в обычном смысле этого слова, они подолгу беседовали, оговаривая вплоть до деталей все мизансцены, интонации, жесты. Чтобы облегчить работу артиста, Ромм разбил всю роль на отдельные этапы, по признаку сложности для актера того или иного эпизода. Сняв эпизод экспозиционный, легкий, группа переходила к другой декорации.

Выходя на съемочную площадку, Щукин совершал, казалось бы, невероятное. В отличие от театра, кинематограф не допускает чересчур сложного грима, и артисту приходилось преодолевать свое внешнее несходство с Лениным мускульным усилием, меняя овал лица, меняя разрез глаз. Даже опытные актеры, узнав об этом, поражались виртуозной технике и выдержке Щукина. Ведь ему приходилось быть в таком состоянии часами.

Отдавая должное поразительному мастерству и трудолюбию актера, заметим, что образ Ленина в фильме обрел еще большую убедительность и масштаб благодаря вдохновенной игре партнеров Щукина, от исполнителей больших ролей до безымянных участников массовки. Так, Н. Охлопков создал удивительный образ рабочего Василия, воплотив в нем безграничную любовь масс к вождю. Нельзя забыть лиц делегатов II съезда Советов, когда они видят появившегося в зале Ленина. Великолепно решив массовые сцены, режиссер создал обобщенный образ революционного народа.

То, что волновало зрителей фильма, в процессе съемок возникало как результат четкой, продуманной организации движения в кадре сотен людей. Вспомним эпизод из второго фильма Ромма о Ленине, «Ленин в 1918 году», сильную и выразительную сцену народного горя и гнева после покушения на Ленина.



Эти кадры в фильме обладают силой документа, но в массовке снимались непрофессионалы, и добиться от них той выразительности, которая доступна крупному актеру, было невозможно. Достигнутый результат — заслуга режиссера. Ромм разделил всю сцену на несколько самостоятельных кадров, каждый из которых выражал определенный смысл, эмоциональное состояние. В жизни, несомненно, события на заводе Михельсона развивались в несколько иной последовательности, чем в фильме. После предательских выстрелов одновременная реакция окружающих была, очевидно, различной: кто-то не понял, что происходит, кто-то испугался, кто-то бросился к Ленину, кто-то побежал ловить преступника. Показать все это в одном кадре значило бы создать на экране только хаос, неразбериху.

Ромм рассказывает о том, как он решил эту сцену: «Сразу после выстрела берется тема тревоги, только тревоги. В этот момент ни одного неподвижного человека нет. Все бегут.

Затем следует показ Ленина, лежащего на земле. Вокруг него кольцо людей. Разрабатывается тема скорби.

Все стоят неподвижно. Если выделены крупные планы, это опять-таки скорбные крупные планы: женщины плачут, мужчины стоят потупившись.

Вслед за этим — третий этап: ярость. Ведут Каплан, резко поворачивается толпа, и вся массовка играет только тему ярости».

Действительно, задания, которые давал режиссер участникам массовки, он старался, насколько это возможно, упростить. Да, только режиссер видел в момент съемки конечную цель. И все же дисциплина и увлеченность каждого из безымянных исполнителей в немалой мере способствовали успеху. Умение скупое и емко выразить на экране настроения и мысли сотен людей без преувеличения можно отнести к подлинным чудесам кинематографа.



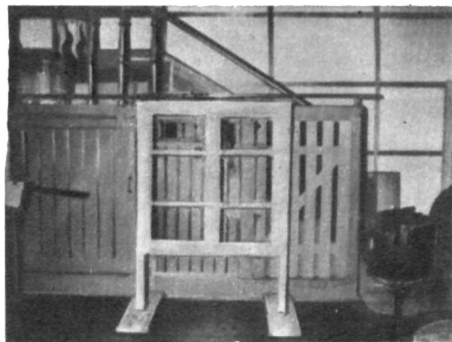
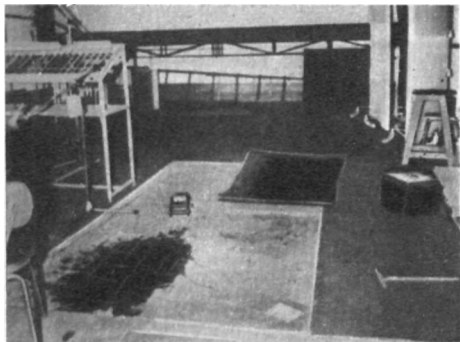
## НОЖНИЦЫ, КЛЕЙ И МИКРОФОН

*В тонателье.— Звуковой черновик.— Режиссер «собирает» фильм.—  
Шумы и звуковой образ.— О киномузыке*

Есть на «Мосфильме» удивительная комната. Если вы попадете в нее, первое, что вам бросится в глаза, это странная коллекция... дверей. Раздвижная дверь вагонного купе, окованная железом дверь бункера, дверь городской квартиры, садовая калитка... Эти двери никуда не ведут. Расположены они на глухой стене, а вдоль стены, по полу, протянулись столь же необычные беговые дорожки. Одна из них выстлана кровельным железом, другая покрыта асфальтом, третья засыпана гравием, четвертая песком. Еще одна стена увешана оконными рамами разных размеров и конструкций. Всюду стоят непонятного вначале назначения деревянные и металлические ящики и барабаны.

Эту комнату не минует на студии ни одна съемочная группа. И не беда, что вы никогда не видели на экране предметов, собранных здесь. Зато вы их постоянно слышите в фильмах. Повернем ручку одного из барабанов — и возникнет шум морского прибоя, другого — свист ветра, третьего — раскаты грома. Пройдем по дорожке, прислушаемся к звуку своих шагов, и покажется, что мы идем то по крыше дома, то по песчаному пляжу. Таинственная комната на прозаическом языке киноработников называется тонателье, здесь производят запись звука к отснятому фильму.

Не стоит думать, что современный фильм снимается первоначально как немой. За редким исключением, где бы ни происходила съемка, в павильоне или на натуре, у края съемочной площадки располагается звукооператор. Он записывает на магнитную пленку речь актеров, некоторые шумы, например





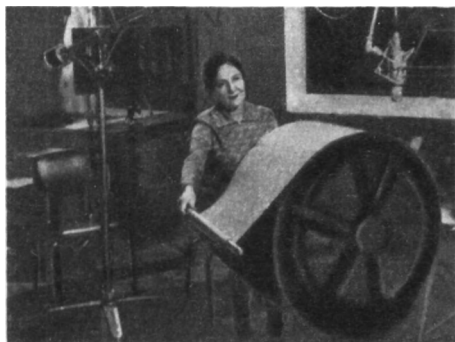
На страницах 101—103 тонателье студии,  
где записываются музыка и шумы к филь-  
мам.

шаги, выстрелы, взрывы, плеск воды. И все же фонограмма, полученная в процессе съемок,— чаще всего своеобразный черновик звукового оформления фильма. Даже когда съемка идет в павильоне и звукооператор имеет возможность, с точки зрения технической, чисто записать реплики, в звуковом оформлении фильма многого еще не хватает. Представьте, например, что по замыслу драматурга и режиссера беседа двух людей в комнате сопровождается шумом дождя за окном. Сложно, да и не нужно воспроизводить этот шум во время съемки. Проще записать его во время озвучивания фильма. Музыка, которая создает необходимое настроение, раскрывает смысл происходящего на экране, тоже создается зачастую лишь после того, как композитор просмотрел на экране отснятые куски пленки.

Озвучивание и монтаж — это последний этап работы над фильмом. Кинематографисты называют его этапом «сборки».

Вам, возможно, доводилось видеть кинохлопушку. Она состоит из двух дощечек, широкой и узкой, соединенных шарниром. При ударе одной о другую раздается резкий, короткий хлопок. На нижней широкой дощечке мелом пишут цифры, обозначающие номер снимаемого кадра и номер дубля. После команды режиссера «Мотор!» один из ассистентов подставляет хлопушку в кадр, хлопает ею и громко читает вслух эти номера. Впоследствии в монтажной, разбирая черновой материал фильма, сопоставляют надписи на хлопушке с записью на магнитной ленте. По ним располагают дубль к дублю, эпизод к эпизоду, подобрав к каждому отрезку изображения соответствующий кусок фонограммы.

К концу съемок количество отснятой и проявленной пленки во много раз превосходит запланированный метраж будущего фильма. И не удивительно: герои много раз, от дубля к дублю, повторяют одни и те же движения, фразы. Немало времени приходится затратить режиссеру, чтобы среди дублей одного и того же кадра выбрать самый выразительный, удачный.





В результате очертания будущего фильма становятся определеннее. Прочитав предварительно сценарий, мы без особого труда могли бы уже расшифровать содержание того или иного эпизода, хотя музыки, шумов, даже отдельных реплик в этот момент в фонограмме нет.

Чем точнее монтаж определен до съемки, тем органичнее складываются разрозненные кадры в единое целое на монтажном столе. И все же склейка кусков пленки в монтажной — не только техническая работа, которую под руководством режиссера выполняет его ассистент по монтажу. В современном кинематографе в период «сборки» картины продолжается поиск цельных и емких образов.

Представьте, что во время съемок актер, исполнявший второстепенную роль, был настолько убедителен, смешон, например, если речь идет о комедии, что режиссер решил увеличить его эпизод. Или во время экспедиции на натуру режиссер и оператор внезапно обнаружили пейзажи, которые, по их мнению, могут украсить фильм. Но протяженность фильма нельзя увеличивать бесконечно. Введя новый кадр, режиссер вынужден что-нибудь сокращать, вот и приходится порой бесчисленное количество раз просматривать на экране или на специальном монтажном столе проявленную пленку, искать наилучшее решение, меняя даже порядок кадров.

Иногда режиссера заставляют искать новое монтажное решение, неожиданно обнаруженные ошибки. Однажды во время съемок произошло то, чего, как мы говорили, всегда опасаются режиссер и его ассистенты: актер, появившись на экране в сапогах, в следующем кадре, продолжающем первый, ко всеобщему ужасу, оказался в брюках навыпуск. Переснимать эпизод было поздно, и режиссер, чтобы выйти из положения, переменил заранее намеченный порядок кадров, вставив посередине несколько крупных планов других персонажей. Этот фильм идет на экранах почти уже 40 лет, но зрители, увлеченные сюжетом, не замечают промаха.



Конечно, в большинстве случаев новые решения в период монтажа картины осуществляют по более серьезным, творческим причинам. За монтажным столом окончательно выверяется и уточняется ритм. Если действие развивается замедленно, вяло, режиссер ускоряет его путем купюр. Если важный по смыслу эпизод пробегает на экране слишком быстро, режиссер, чтобы привлечь к нему внимание будущих зрителей, растягивает изображение, порой повторяя некоторые кадры — пейзажи, портреты. Но самое важное на этом этапе создания фильма — добиться не просто достоверного, но наиболее впечатляющего сочетания изображения и звука. До поры до времени речь актеров, шумы, музыка — все записано на разных пленках.

В фильме режиссера И. Савченко «Тарас Шевченко» соседствовали два эпизода. Первый рассказывал об аресте поэта и заканчивался пощечиной, которую поэт давал провокатору. Следующий эпизод переносил нас в зал Зимнего дворца, где мы видели императора, приговаривающего Шевченко к ссылке. В черновом варианте фильма после эпизода на пароме, где происходил арест, следовало затемнение, обозначавшее конец эпизода, и возникало изображение Петербурга, а уже затем появлялся разгневанный император.

Первоначально задуманный переход от эпизода к эпизоду не удовлетворял режиссера. Недостаточно остро выявлялась внутренняя связь расположенных рядом кадров. И вот однажды на очередном рабочем просмотре из-за ошибки механиков фонограмма стала отставать от изображения. Пощечина неожиданно раздалась в покоях Зимнего. Это подсказало режиссеру новое монтажное решение. Он в окончательном варианте фильма убрал и затемнение и виды города. Лицо императора появилось теперь на экране сразу же после пощечины. Пощечина провокатору оказалась адресованной царю.



В фильмах последних лет партитура шумов становится все более сложной. Шумы реальной жизни, организованные режиссером и звукооформителями фильма, подчас заменяют музыку. В фильмах «Девять дней одного года», «Живые и мертвые», «Журналист», «Преступление и наказание» музыка отсутствует вообще. В этих случаях точное по смыслу и настроению звуковое сопровождение требует особого вкуса и чутья. Вспомним эпизод из фильма «Живые и мертвые».

...По фронтовой дороге движется грузовик, в котором едет герой фильма, политрук Синцов. Чтобы уточнить маршрут, он выходит на дорогу и отходит в сторону от машины. До этого момента ничто не нарушало тишины леса, ничто не напоминало о войне. Шум грузовика на пустынном ровном шоссе действовал даже успокаивающе. Опасность возникла внезапно, ворвавшись на экран вместе с ревом пикирующего немецкого самолета. Мы не увидели того, что увидел Синцов, резко повернувшийся к машине, а затем ничком бросившийся на шоссе. Взрыв прозвучал за кадром, и мы догадались, что бомба попала в грузовик. Несколько секунд томительного ожидания, тишины. И наконец, как подтверждение беды, в кадр вкатилось колесо разбитой машины. Негромкий, дребезжащий звук, им издаваемый, показался нам пронзительным и страшным.

Подчас режиссер и звукооформители сознательно используют несоответствие шумов и изображения. В фильме «Идиот» режиссера И. Пырьева есть сцена важного и напряженного объяснения между Рогожиным и Настасьей Филипповной. Начинается она с того, что Рогожин приближается к женщине. Когда снимали этот кадр, актер Л. Пархоменко, игравший Рогожина, проходя через комнату, сделал примерно десять шагов. (Заметим, что ног его не было видно в кадре.) На озвучании фильма попытались воссоздать звук каждого шага, но нужного впечатления не получалось, казалось, будто Рогожин семенит по комнате. Тогда на пленку записали



Рассматривая кадры из фильмов «Живые и мертвые», «Идиот» и «Александр Невский» (страницы 106—107), мы вспомнили тишину прифронтовой дороги, тяжелую походку разгневанного Рогожина, рев труб тевтонских рыцарей.

звук не десяти, а пяти шагов, и возникло ощущение крупной, размашистой походки.

Любопытно наблюдать, как производится запись различных шумов. Специалисты звукооформления с легкостью воспроизведут шумы обеда, когда за столом сидит человек двадцать. При озвучении сцены драки они избавят актеров от необходимости наносить друг другу перед микрофоном болезненные удары. Необходимую иллюзию создают удары по куску сырого мяса, завернутого в ткань или бумагу. А в тех случаях, когда звук является лишь фоном, и синхронность его с изображением не нужна, в дело идут записи из студийной фонотеки с грохотом боя, шумом завода, пением экзотических птиц.

Не всегда эти звуки подлинные. Однажды во время съемок фильма о рыбацком промысле звукооператор несколько суток дежурил в порту, стараясь записать сигналы траулеров. Каждый раз при прослушивании звук казался ненастоящим — приглушенным, тусклым. Зато нота, взятая в тонателе на валторне, оказалась достовернее подлинных звуков. Известно, что во время съемок фильма «Александр Невский» долго не могли подобрать инструмент, звук которого был бы похож на рев боевых труб тевтонских рыцарей. Тогда звукооператоры и композитор С. Прокофьев проделали опыт, известный каждому, кто увлекался магнитофоном: трубы так приблизили к микрофону, что «поранили» звуковую дорожку, и с экрана прозвучал искаженный, гортанный, угрожающий боевой сигнал.

Во время монтажа и озвучивания фильма продолжается работа актеров над ролями. Съемки, как вы помните, происходят в разнообразнейших условиях. Очень часто бывает, что реплики героев невозможно записать по техническим причинам: мешают посторонние шумы или негде разместить микрофон. Но бывает и так, что реплики, записанные на пленку, приходится переписывать вновь, набело. Актер впервые видит цельным и логичным





Фильм «Романс о влюбленных» невозможно представить без песен и музыки. На странице 109 актеры озвучивают фильм.

на экране все, что он играл на съемках по кусочкам, по кадрам. Кадры одного эпизода, которые снимались с разрывом в несколько месяцев, оказываются рядом, появляется партнер, которого не было во время съемок, актер видит дублера, подменявшего его в отдельных сценах.

Многие эпизоды фильма Михалкова-Кончаловского «Романс о влюбленных» построены на сложном и неожиданном сочетании речи, музыки и шумов. В эпизоде проводов Сергея в армию лейтмотивом является песня о дружбе. Эта песня возникает в кадре, где Сергей прощается с товарищами по работе и те его просят спеть напоследок. Продолжается песня во дворе дома, где живет Сергей. Здесь ее подхватывают братья, друзья, соседи героя. Хор звучит все громче уже на фоне изображения поезда, везущего Сергея к Тихому океану. В этом эпизоде песня постоянно прерывается, в нее вплетаются реплики персонажей, шумы города, стук колес поезда. Точное совмещение изображения и звука, поиски ритма, соответствующего мелодии, потребовали тонкой работы в тонателъе и за монтажным столом. Пришлось потрудиться и актерам: они должны были укладывать каждую свою фразу в песенную ткань. В эпизоде проводов, как и во многих других, музыкальные партии Сергея и Лены исполняли профессиональные певцы.

Актерам порой приходится не только перезаписывать собственные реплики и монологи, но и подменять своих товарищей. Когда Донатас Банионис исполнял главную роль в фильме «Мертвый сезон», в его речи чувствовался литовский акцент, который, по роли, не был оправдан. Актер проделал большую работу, повторяя реплику за репликой, добиваясь чистоты звучания русской речи. И все же ему на помощь пришел его ленинградский коллега, известный актер А. Демьяненко. Он дублировал Баниониса в некоторых многословных кадрах и эпизодах. Кстати, нас давно уже не удивляет та легкость, с которой овладевают русским языком звезды мирового кино — гости наших экранов. Их переводят, дублируют советские актеры.





Финал фильма «Сорок первый» — трагическая кульминация любви Марютки.

Когда шумы, речь, музыка записаны полностью на отдельные звуковые дорожки, их сводят воедино. В соответствии с замыслом режиссера, звукооператор выделяет то главное в звуковом ряду кадра, что должно дойти до зрителя в полную силу. В кинофильме «Высота» есть эпизод, в котором героиня вспоминает о том дне войны, когда она потеряла родителей. За кадром звучит негромкий голос актрисы И. Макаровой, в нем печаль и боль. На экране возникает фронтовая дорога, картины бомбежки. Звуковым фоном монолога являются музыка Р. Щедрина, шумы, имитирующие звуки взрывов, крики, детский плач. Но благодаря искусству звукооператора музыка и шумы не только не мешают слушать рассказ, но и обогащают его новыми красками.

Звуковой образ часто возникает в контрастном сопоставлении слова, шумов, музыки. В финале фильма «Сорок первый» к острову, где находятся Марютка и плененный ею белый поручик, приближается лодка с белогвардейцами. Поручик с радостным криком: «Наши! Сюда, господа, сюда!» — бросается к своим спасителям. Марютка резко окликает его: «Стой, кадет поганый!» — затем вскидывает винтовку. Короткий холодный щелчок выстрела. Выстрел — кульминация жесткого, даже натуралистического звукового начала финальной сцены, он вершина трагической истории героев фильма. После него невозможны ни слова, ни бытовые звуки, шумы. Режиссер Чухрай и композитор Н. Крюков избрали решение, которое теперь кажется единственно возможным: после выстрела, как после взмаха режиссерской палочки, начинает звучать печальный и торжественный хорал.

Если бы вам довелось услышать музыку из финала фильма «Сорок первый» по радио, не сомневаемся, вы бы испытали глубокое, сильное впечатление. Но вместе с тем вы ощутили бы и недосказанность музыкальной темы, и это естественно: Н. Крюков писал хорал, точно зная, на каком кадре он возникает, понимая, что его будут слушать, глядя на экран. Корот-





кий музыкальный эпизод как бы подводит итог драматической истории, рассказанной в фильме.

Работа композитора в «Сорок первом» — яркий пример современной киномузыки. Канули в Лету времена, когда музыкальное сопровождение служило неким довеском изображения, возникающего на экране. Ушел в легенду тапёр эпохи немого кино, вооруженный нотами на все случаи жизни: одна мелодия у него означала печаль, другая — погоню, третья — победу, и из фильма в фильм они повторялись. За сорок с лишним лет существования звукового кинематографа музыка стала одним из самых важных компонентов художественного решения фильма.

В талантливом произведении киноискусства музыка никогда не бывает только вставным номером. Она часть характеристики героев, мира, воссозданного режиссером. Без преувеличения, побила все рекорды популярности и долголетия песня «Широка страна моя родная» композитора И. Дунаевского и поэта В. Лебедева-Кумача. Она звучит на праздничных демонстрациях, в концертах, ее первые такты стали позывными московского радио. Такую песню композитор и поэт могли написать и не для фильма. Но она прозвучала впервые в фильме «Цирк» режиссера Александрова, и в ней отразилась тема судьбы героини фильма, актрисы Марион Диксон. Марион Диксон, приехав в Советский Союз, неведомую и чужую для нее страну, обретает здесь родину. Песня звучит в фильме несколько раз. Когда Марион поет ее впервые, знакомая теперь каждому из нас мелодия звучит неуверенно, робко. Когда же героиня делает свой окончательный выбор, льется мелодия бодрая, сильная, звучащая как победный марш.

Для многих, кто слушает и поет эту песню сегодня, она, быть может, и не ассоциируется с фильмом, но не будем забывать, долгая ее жизнь начиналась в зрительных залах, где впечатление от песни усиливалось впечатлением от фильма.



На страницах 112—113 кадры из фильмов «Король Лир» и «Цирк».

Но даже когда речь идет о таком популярном жанре, как кинокомедия, задачи композитора не сводятся к созданию одних только запоминающихся напевных мелодий. Тот, кто смотрел эксцентрический фильм режиссера Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию», запомнил веселую, озорную музыку композитора А. Зацепина. Песни с экрана, подобно многим, перекочевали на эстраду. Но есть в фильме музыкальные эпизоды, которые вряд ли поспешили записать на свои магнитофоны любители легкой музыки. Тем не менее без этих эпизодов фильм проиграл бы. Исполнитель главной роли артист Ю. Яковлев рассказывал, что многие кадры фильма во время съемок не казались ему столь забавными и смешными, пока под изображение приключений управдома Бунши и жулика Милославского в царстве Ивана Грозного не «подложили» ритмичную стремительную музыку галопов. Композитор в данном случае свое мастерство, опыт, фантазию полностью подчинил фильму.

В сущности, это основной закон работы композитора в кинематографе. Трудно порой бывает писать мелодию на определенную тему, с определенным настроением и даже звучащую строго заданное время. Работа над музыкой для фильма требует от композитора творческой дисциплины и самоотверженности.

В фильмах Козинцева «Гамлет» и «Король Лир» звучит музыка крупнейшего композитора нашего времени Д. Шостаковича. В двухсерийном «Короле Лире» музыке отведено всего лишь около пятнадцати минут. Отдельные музыкальные эпизоды длились буквально секунды, но в каждом такте композитор добился своеобразия, выразительности, совершенства.

А ведь он знал, что некоторые музыкальные фразы, написанные им к фильму, будут жить только лишь в фильме. Ни один оркестр не воспроизведет то, что было записано на фонограмме в тонаталье «Ленфильма»: в такты музыки врывается рев животных, лязг железа. Так были озвучены





В фильме «Иван Грозный» — песня про бобра и пляска опричников — классические примеры сочетания музыки и изображения на экране.

Слева — эскиз С. Эйзенштейна (песня про бобра).

эпизоды бури, эпизоды боя из фильма «Король Лир». Недаром, вспоминая с благодарностью годы совместной работы с Шостаковичем, Козинцев писал: «Нет для меня проблемы музыки в кино. Какая она должна быть — симфоническая, электронная, додекафоническая или же она вовсе вышла на экране из моды? — не берусь судить. Не знаю, бог его ведает. Не думал об этом. Иное дело музыка Шостаковича, тут мне и размышлять нечего: без нее я шекспировских картин не смог бы поставить».

Замечательные плоды принесло и другое содружество, совместная работа С. Эйзенштейна и С. Прокофьева над фильмами «Александр Невский» и «Иван Грозный». В отдельных эпизодах этих фильмов музыка Прокофьева занимала доминирующее положение. Во второй серии «Ивана Грозного» звучит песня о бобре — причудливая, исполненная тревоги колыбельная, которую поет Ефросинья Старицкая (актриса С. Бирман) своему сыну Владимиру. В ней неистовая, слепая любовь матери, мечтающей увидеть своего сына на царском троне. Но вот рухнули ее планы, сын оказался жертвой ее собственных интриг, и над трупом Владимира обезумевшая Ефросинья вновь поет:

Купался бобер,  
Купался черный...

Изображение лаконично и строго по композиции. Сидящая на полу женщина бережно прижимает тело мертвого сына, положив его голову себе на колени. Лицо ее — застывшая маска. Но боль, гнев, отчаяние — все в мелодии, в высоком надтреснутом голосе актрисы. С чем сравнить это пение? Мелодию трудно представить на эстраде, голос актрисы не допускает ни малейшей ассоциации с оперной арией. Звукозрительный образ, найденный Прокофьевым и Эйзенштейном, — редкостный образец высокой киномузыки, подлинный синтез творчества двух великих художников.



То же самое мы могли бы сказать о сцене пира опричников. Буйная мелодия плясовой словно зажигает в черно-белом фильме причудливые и трагические краски кровавого веселья во дворце Грозного. Вслушайтесь в плясовую: она может звучать и с неподдельным весельем. Но после просмотра фильма трудно отрешиться от мрачного, жестокого ее колорита.

Творческие задания, которые возникают перед композитором в современном кино, многообразны. Подчас незатейливая песенка должна обрести звучание реквиема, подчас романтическое произведение должно прозвучать нарочито заземленно, даже пародийно. Музыку в кино мы слушаем и судим по законам восприятия музыки, в то же время мы не вправе ее выделять из общего контекста фильма.

Даже музыкальная увертюра в первых кадрах возникает в темноте зрительного зала не сама по себе, а в сопровождении вступительных титров. Своим рисунком, фоном и ритмом они в сочетании с музыкой настраивают нас на определенный лад.

Но прежде чем фильм появится на экране, его размножат на копировальной фабрике. Копии упакуют в металлические коробки и разошлют по всей стране.



## **Часть II**

**ФИЛЬМЫ,  
КОТОРЫЕ  
МЫ ВЫБИРАЕМ**

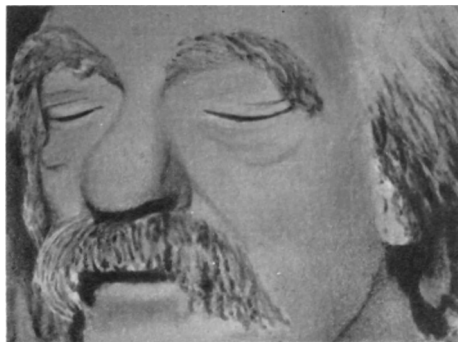
## ЗАЧЕМ МЫ СЕГОДНЯ ИДЕМ В КИНО?

*Неравная цена подвига.— Сквозь призму обычного.— Приглашение к раздумью.— Летопись нашей эпохи.— Такие разные герои.— Неравнодушная камера.— По законам поэзии.— Трудная простота.— От книги к фильму.*

**М**ожно ли посмотреть все фильмы, которые ежегодно появляются на наших экранах? 140 новых советских картин, примерно столько же зарубежных, киноленты прошлых лет... По самым скромным подсчетам, зритель, задавшийся целью посмотреть все фильмы года, должен бывать в кинотеатрах ежедневно. Однако статистика утверждает, что в среднем каждый гражданин Советского Союза ежегодно посещает кинотеатр 17 раз. Показатель этот условен, конечно. Одни ходят в кино сравнительно редко или не ходят вообще, другие же, напротив, большую часть свободного времени посвящают кинематографу. Чаще всего школьнику удастся без ущерба для занятий выкроить время для фильма один-два раза в неделю. Стало быть, вы и ваши товарищи выбираете для просмотра от 50 до 100 фильмов в год.

О фильме можно разузнать многое еще до его появления на экранах из журналов и газет, из радио и телепередач. Но выбор делают сами зрители. Решение их зависит от того, зачем они сегодня собрались в кино. Каждый ответит на этот вопрос по-разному. Начнем с ответа, достаточно распространенного: в кино идут отдохнуть, увидеть фильм легкий, увлекательный. И в утренний час у кассы выстраивается очередь школьников за билетами на новый детектив или комедию.

Лет пять тому назад особым вниманием школьников пользовалась серия



французских фильмов о легендарном злодее Фантомасе. Признаемся, и мы посмотрели эти фильмы не без интереса. Отдохнули, посмеялись, воздали должное изобретательным трюкам, посочувствовали неутомимому комиссару Жюву, так и не совладавшему с загадочным преступником. Посмотрели «Фантомаса» и забыли его, как забыли и многие зрители. Мы уверены, что большинство из вас, испытав воздействие большого искусства, через несколько лет будут смеяться, вспоминая об элегантных злодеях из приключенческих фильмов. Но давайте поразмышляем об одной опасности, которая возникает перед каждым зрителем, который, словно зачарованный, идет во второй, третий, а то и четвертый раз на так называемый «легкий фильм».

Смешно даже подумать, что, посмотрев, например, фильм «Как украсть миллион», кому-то придет в голову воспринять его как руководство к действию. Но встает вопрос: не слишком ли всерьез воспринимает поклонник какого-нибудь нашумевшего детектива то, к чему даже авторы фильма относятся не без иронии? В подобных фильмах о преступниках и сыщиках нет ни романтики, ни героики. Аудиторию держат в постоянном напряжении с помощью одного и того же приема: злодей до поры до времени благополучно минует все расставленные для него ловушки. По рельсам острого сюжета мчатся маски-персонажи: злодей, чудаки, простофиля.

Недавно нам довелось посмотреть фрагмент из фильма о Фантомасе, шедшего на экране... 60 лет назад. В 1914 году этот фильм был не менее популярен, чем модернизированный «Фантомас» сегодня. Однако мы уверены, что любители цветной широкоэкранной картины с негодованием отвергли бы любую мысль о ее родстве со старой черно-белой немой. Прежний Фантомас избежал полицейской облавы способом постыдно-примитивным: спрятался в бочку, наполовину заполненную водой. Разве можно сравнить это с вертолетами, подводными лодками и летающими автомобилями?





Но если из нового фильма изъять приметы технического прогресса, то характеры персонажей окажутся столь же скучными и убогими.

Увлечение жанром детектива распространено не только среди юных читателей и зрителей и в известной мере оправдано. Этот жанр имеет свою литературную классику: Эдгара По, Конан Дойла, Сименона; он достойно представлен многими талантливыми произведениями в киноискусстве. Нам хотелось бы обратить ваше внимание на некоторые черты жанра детектива, которые делают его одновременно и сильным и слабым.

Мы воспринимаем детектив согласно четко установленным правилам игры, заранее зная, что нас ждет: убийство или ограбление где-то вначале, потом поиск и анализ улик, выяснение мотивов преступления, всевозможные интригующие опасные повороты. По ходу дела раскрывается немало побочных тайн. Роман подвигается к финальной странице, но у нас в голове все еще полная сумятица: кажется, что главного виновника никак не обнаружить. И тут-то Шерлок Холмс, Мегрэ или иной великий книжный сыщик ловким жестом фокусника выворачивает факты наизнанку и объясняет сразу все. Горе тому, кто, не утерпев, заглянет в конец — пружина детектива окажется сломанной. Мир детективного произведения исчерпывается в часы, потраченные на книгу, жизнь его героев обрывается на последней странице книги, с окончанием розысков они перестают существовать.

Подобное происходит и в кино. Один из известных детективных фильмов заканчивается титром, обращенным к зрителям, сидящим в зале: пожалуйста, не рассказывайте своим близким и знакомым, кто убийца, а то им будет не интересно смотреть. На протяжении десятилетий детектив использует одну и ту же схему развития событий. Четко распределены ампула: кто жертва, кто преступник, кто отгадчик. Таинственное преступление совершенно необходимо, оно дает толчок интриге. Отгадчик тайн обладает набором сверхкачеств: проницательностью, наблюдательностью, глу-



На предыдущих страницах вы узнали лики Фантомаса современного, а слева вы видите Фантомаса образца 1914 года.

боким знанием человеческого сердца, жизненным опытом — и все это гиперболлизировано. Рядом с великим сыщиком действует наивный несведущий простак, задающий массу детских вопросов, смешных, нелепых, но помогающий автору изложить всю необходимую сумму сведений для разъяснения обстоятельств.

Жизнь, увиденная сквозь призму детектива, кажется просто устроенной и легко объяснимой. Лучшие писатели и кинематографисты, работающие в этом жанре, иногда преодолевают узкие его рамки, создают рельефные, жизненные образы. Таков Шерлок Холмс. Но сколько мы видели бледных двойников, теней великого англичанина, заполнявших книжные страницы и экран! Комиссар Жюв в «Фантомасе» — один из них. Вспомнить его нечем, разве что ужимками исполнителя этой роли актера Луи де Фюнеса. Слишком часто авторы детективов эксплуатируют притягательность острой интриги, создавая произведения банальные, поверхностные, рассчитанные на зрителя, для которого фильм только развлечение.

Впрочем, такой зритель не обязательно выбирает детективы. Он охотно простит облегченность и примитивность содержания, ослепленный внешним богатством постановки, зачарованный блеском актерских имен. В зарубежных развлекательных фильмах, появляющихся порой на наших экранах, заметен раз и навсегда выработанный стандарт мыслей и чувств. Об этом писали еще 40 лет назад советские сатирики И. Ильф и Е. Петров в книге «Одноэтажная Америка». Во время поездки по США они посетили Голливуд — крупнейший центр развлекательной киноиндустрии:

«Есть четыре главных стандарта картин: музыкальная комедия, историческая драма, фильм из бандитской жизни и фильм с участием знаменитого оперного певца. Каждый из этих стандартов имеет только один сюжет, который бесконечно и утомительно варьируется...

121



Сюжет музыкальной комедии состоит в том, что бедная и красивая девушка становится звездой варьете. При этом она влюбляется в директора варьете (красивый молодой человек). Сюжет все-таки не прост. Дело в том, что директор находится в лапах у другой танцовщицы, тоже красивой и длинноногой, но с отвратительным характером. Так что намечается известного рода драма, коллизия. Имеются и варианты. Вместо бедной девушки звездой становится бедный молодой человек, своего рода гадкий утенок...

В исторических драмах события самые различные, в зависимости от того, кто является главным действующим лицом. Делятся они на два разряда: древние — греко-римские и более современные — мушкетерские. Если в картине заправилкой является Юлий Цезарь или, скажем, Нума Помпилий, то на свет извлекаются греко-римские фибролитовые доспехи, и молодые люди, которых мы видели на голливудских улицах, бешено «рубают» друг друга деревянными секирами и мечами. Если главным действующим лицом является Екатерина Вторая, или Мария-Антуанетта, или какая-нибудь долговязая англичанка королевской крови, то это будет уже мушкетерский разряд, то есть размахивание шляпами с зацеплением пола страусовыми перьями, многократное дуэлирование без особого к тому повода... Сюжет неважен. Важны дуэли, казни, пиры и битвы.

В фильмах из бандитской жизни герои с начала до конца стреляют из автоматических пистолетов, ручных и даже станковых пулеметов. Часто устраиваются погони на автомобилях. (При этом машины обязательно заносит на поворотах, что и составляет главную художественную подробность картины.) Такие фильмы требуют большой труппы. Десятки актеров выбывают из списка действующих лиц уже в самом начале пьесы. Их убивают другие действующие лица...

Наконец, фильм с участием оперного певца. Ну тут, сами понимаете,



На страницах 121—123 представлены «классические» голливудские киногерои, о которых писали И. Ильф и Е. Петров.

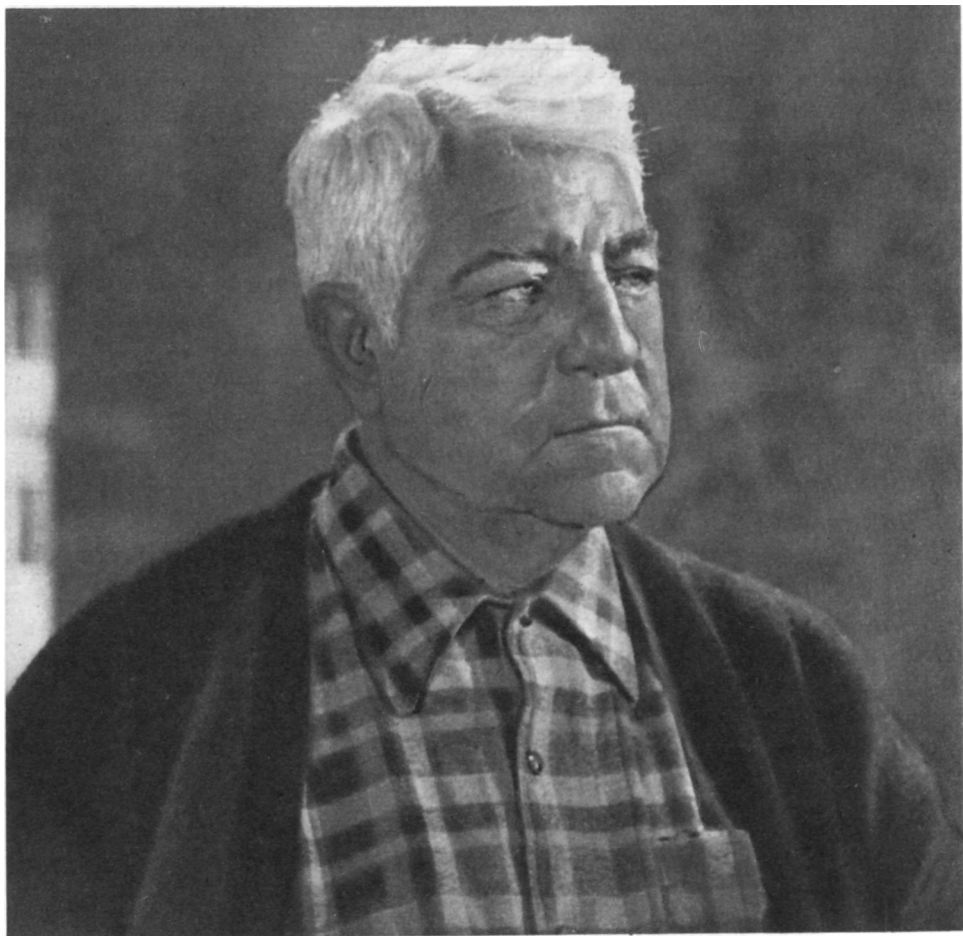
особенно стесняться нечего. Кто же станет требовать, чтобы оперный певец играл, как Коклен-старший! Играть он не умеет и даже не хочет. Он хочет петь, и это законное желание надо удовлетворить, тем более что и зрители хотят, чтобы знаменитый певец пел как можно больше. Таким образом, и здесь сюжет не имеет значения. Обычно разыгрывается такая история. Бедный молодой человек (хотелось бы, конечно, чтоб он был красивым, но тут уже приходится считаться с внешними данными певца, — животик, мешки под глазами, короткие ножки) учится петь, но не имеет успеха. Почему он не имеет успеха — понять нельзя, потому что в начале учебы он поет так же виртуозно, как и в зените своей славы. Но вот появляется красивая молодая меценатка, которая выдвигает певца. Он сразу попадает в «Метрополитен-опера», и на него вдруг сваливается колоссальный, невероятный, сногшибательный, чудовищный и сверхъестественный успех, такой успех, какой не снился даже Шаляпину в его лучшие годы».

Конечно же, развлекательный кинематограф наших дней не столь простодушен и примитивен, каким был в 30-е годы. И все же давние заметки Ильфа и Петрова актуальны и сегодня, причем относятся не только к американской кинематографии.

Разве не олицетворяют стандарт музыкальной комедии и мелодрамы «Мое последнее танго», или «Белые розы для моей черной сестры», или «Есения»? Разве «Майерлинг» или две серии «Анжелики» — не пресловутые «исторические драмы»?

Традиции фильмов из бандитской жизни продолжают в таких картинах, как «Вы не все сказали, Феран» или «Тайна фермы Мессе», где снимался выдающийся французский актер Жан Габен. Классическим же образом фильмов об оперном певце могут служить «Серенада большой любви» и «Молодой Карузо» с участием одаренного тенора Марио Ланца.





Жан Габен. На фото слева он в трагической роли в фильме «Набережная туманов», справа — в гангстерских фильмах последних лет.

На страницах 126—127 кадры из фильмов: «Погоня», «Загнанных лошадей ведь пристреливают, не правда ли?».

Во всех этих фильмах порой не без ловкости имитируется жизненная достоверность и сложность ситуаций и характеров. Развлекательный кинематограф все более стремится занять место рядом с большим и серьезным искусством. Так, персонажи Жана Габена навеяны темой, волнующей талантливых и прогрессивных западных художников, темой одинокого человека, отстаивающего свою духовную независимость в буржуазном обществе. Однако способ утверждения независимости героя в фильмах о фермере Мессе и о гангстере Феране оказывается признанием незыблемости нравственных и социальных норм общества, где царят несправедливость и эксплуатация. Недаром же всем иным выходам из любой кризисной ситуации герои Габена предпочитают револьвер.

Нельзя, конечно, требовать от героя, живущего в мире наживы, норм поведения, свойственных людям социалистического общества. Жан Габен прославился как исполнитель главных ролей в фильмах о трагедии человека, искалеченного обществом, доведенного до отчаяния и гибели. Мы видели пистолет в руках Габена в картине «Набережная туманов». Но каждое преступление, на которое шел его герой, воспринималось как жест отчаяния, как последнее, крайнее средство протеста.

В одном из последних его фильмов «Тайна фермы Мессе» герой — добропорядочный буржуа, старомодный дедушка, озабоченный возвращением на путь истинный заблудшего внука. Странно, неприятно выглядит привычная легкость, деловитость даже, с которой герой Габена приканчивает одного за другим пятерых торговцев наркотиками, сбивших с толку непутевого подростка.

Напрашивается вопрос: стремились ли создатели фильма протестовать против уродливых общественных нравов? Справедливость, за которую борется старый Мессе,— это только справедливость в его собственном доме.

Разгадка «тайны» фермы Мессе помогает нам понять существенную чер-



ту многих западных фильмов — идеализацию морали и мировосприятия буржуа, мещанина, обывателя. Духовные и физические усилия героев нередко направлены на одну и ту же цель — сохранить нетронутым собственный маленький мирок, добиться успеха для себя и только для себя. Чем больше трудностей, терний преодолевают киногерои, тем с большей убежденностью звучит в финале вывод: возможна борьба только в одиночку, иного пути не существует. Буржуазный кинематограф стремится разобщить зрителей, одурманить их каскадами острых ситуаций, заставить замолчать их совесть. И порой зритель настолько увлекается внешней стороной событий фильма, что невольно поддается призыву авторов посочувствовать благородному бандиту или юному дарованию, локтями пробившему себе путь к признанию.

Эти персонажи на первый взгляд сходны с героями фильмов, проникнутых подлинной болью, подлинным гневом, продиктованных искренним стремлением честных художников разобраться в общественно-важных проблемах.

Вспомним два недавно прошедших у нас фильма американских кинематографистов: «Погоню» (режиссер А. Пенн) и «Загнанных лошадей ведь пристреливают, не правда ли?» (режиссер С. Поллак). В сюжетной основе каждого из них легко найти аналогии с лентами развлекательного кино. Но есть и существенные отличия. Герой «Погони» шериф Колдер, выполняя долг, возвращает в тюрьму беглого преступника и стремится оградить его от самосуда обывателей маленького городка. До самого последнего кадра Пенн заставляет нас с напряжением и тревогой ожидать исхода предпринятой Колдером операции. Сюжет занимателен и остр. Но режиссер затрагивает важные социальные темы, которые развлекательное кино всегда обхо-



дило стороной. Он подробно исследует атмосферу нетерпимости, слепой ярости и страха, которые владеют обитателями городка. Шериф Колдер интересен для нас не только потому, что нас волнует успех его дела, но оттого главным образом, что он пытается отстоять высокие представления о гуманности и справедливости.

Но там, где автор развлекательного фильма придумал бы счастливую развязку, возвышающую героя, Пенн рисует горькую картину поражения Колдера: преступника, доверившегося шерифу, пристрелили, а благородный, мужественный Колдер оказался бессильным перед людьми ничтожными и озлобленными. Финал фильма — не только крах иллюзий героя, режиссер отрицает традиционные мифы, к которым приучал американцев Голливуд.

Ту же задачу ставил перед собой С. Поллак в фильме о «загнанных лошадях». Исходная ситуация этой горькой киноповести не раз становилась основой произведений, целью которых было смягчить тревогу и сомнения людей, пришедших в кинозалы. В 30-е годы, когда у американцев были свежи в памяти страхи, связанные с великим экономическим кризисом, обрушившим на страну безработицу и разорение, Голливуд создавал миф о неунывающем, удачливом герое, который достигал благополучия и счастья благодаря собственной энергии и таланту. Особенно ярко сияла тогда кинозвезда Дина Дурбин. Она играла роли золушек, обладательниц обаятельного голоса, неизменно завоевывавших сердца прекрасных богатых принцев.

Героиня фильма Поллака, которая могла бы быть подругой или младшей сестрой героинь Дины Дурбин на первый взгляд не может не одержать победы в предстоящем соревновании. Когда Глория (актриса Джейн Фонда) появляется в зале, чтобы принять участие в танцевальном конкурсе-марафоне и, победив, получить крупный денежный приз, мы не только желаем ей успеха, но и не сомневаемся в ее успехе. Но авторы фильма







Герои фильма С. Крамера «Благослови зверей и детей» из тех, кто рано испытал чувство одиночества и неприкаянности (страницы 128—130).

заявляют недвусмысленно: Глория обречена на поражение. Танцевальный марафон оказывается жульнической ловушкой, которую подстроили отчаявшимся обездоленным людям предприимчивые дельцы. Обещанный приз — фикция, обман, победитель не получит ничего.

Есть горькая правда и подлинная сложность жизни в драматической развязке произведений искусства. В таких случаях мужество и глубина требуются не только от авторов фильма, но и от нас, зрителей. Значительно проще иметь дело с фильмом — красивой выдумкой, которая неизменно хорошо кончается. Но предпочитать фильмы-выдумки, искать в киноискусстве только развлечения — значит обкрадывать себя, не желать задумываться над жестокой подчас жизненной правдой. Мы живем в ином обществе, нежели герои фильмов А. Пенна и С. Поллака, в реальной жизни нам даже трудно представить возникновение проблем и конфликтов, их мучающих. И все же эти фильмы обогащают нас.

Некоторое время назад у нас на экранах прошел фильм видного американского режиссера Стенли Крамера «Благослови зверей и детей», где рассказана история шестерых подростков, задумавших выпустить на волю бизонов, предназначенных на убой и потеху лихим охотникам.

Вновь нетрудно вспомнить сентиментальные благополучные картины на ту же тему. Одно из главных условий каждой из них — счастливая развязка: добрые торжествуют, злые раскаиваются или несут наказание. Крамер в первых же кадрах своего фильма предупреждает о трагическом финале: мальчику снится нацеленный на него в упор карабин. Путешествие ребят от летнего лагеря, на воротах которого транспарант: «Пришлите к нам вашего сына, и мы вернем вам ковбоя!», до бизоньего загона лишено и тени дежурного, расхожего оптимизма, свойственного многим западным фильмам о приключениях и отваге. Герои фильма, выходцы из благополучных американских семей, рано познали чувство одиночества и неприкаянности. В свои



тринадцать или четырнадцать лет они испытывают потребность доказать себе, что в них есть сила, способная предотвратить запланированное насилие.

Устремившись к добру, дети сразу же превращаются для общества во враждебных мятежников. Для лагерной администрации их бегство, их самочинный поход — это покушение на все, чем она держится, поэтому их и преследуют, как преступников, на них охотятся, почти как на животных. Один из ребят, самый лучший, честный, чистый, погибает. Непонятно, чей выстрел оказался смертельным, — стреляли многие, автор логикой событий настаивает на коллективной совиновности.

Детский ковбойский лагерь в фильме Крамера — модель буржуазного мира. Режиссер так определял свой замысел: «Мне хотелось сказать в этой работе, что только зверь способен убивать, получая от этого наслаждение. Я прежде всего хотел сделать фильм против насилия, против убийств, против тех, кто живет насилием и убийством».

Страшное и горькое признание. Крамер подвергает зрителей сильному нравственному напряжению, возрастающему с каждым кадром. Но нам довелось встретить юношу, который даже и не попытался разобраться в увиденном, отмахнулся от него, бросив: «Неинтересно!» Из всего фильма он запомнил только одежду героев, футболки с профилем индейцев.

\* \* \*

Обратимся теперь к более близкому для нас, более знакомому миру советского кинематографа. У нас тоже создается немало фильмов тех жанров, которые, по традиции, в мировом кино относят к развлекательным. Мы вправе говорить об особой традиции советского киноискусства, проявляющейся в фильмах исторических, приключенческих, комедийных. Творческая



практика нашего кино — отрицание узаконенного в буржуазных странах водораздела между серьезным искусством и искусством развлечения.

В связи с появлением комедии «Веселые ребята» на экранах США Чарли Чаплин писал: «Американцы знали Россию Достоевского. Теперь они увидели большие сдвиги в психологии людей. Это победа, это агитирует больше, чем доказательства стрельбой и речами». Великий режиссер и актер очень точно подметил и определил новаторство советского искусства, проявившееся в жанре, который по инерции относили к «низким», малосодержательным.

В Голливуде нередко даже события истории ухитрялись превращать в аляповатое зрелище. Классические советские исторические фильмы, такие, как «Петр Первый», «Александр Невский», а также фильмы последних лет, например «Андрей Рублев», не уступают западным боевикам масштабностью постановки, красочностью батальных и массовых сцен, но в то же время их отличает бережное отношение к истории, глубина образов, серьезность проблем. В этих фильмах события далекого прошлого для авторов — отправная точка в остро актуальных размышлениях.

Глубина содержания, идейность отличают и лучшие советские приключенческие фильмы.

Несколько лет назад школьники с необычайным интересом встретили американский фильм «Великолепная семерка». Спору нет, фильм был сделан мастерски. Невозможно было без напряжения следить за тем, как горстка храбрецов бросила вызов большой банде, которая терроризировала крестьян деревушки на границе США и Мексики. Каждый из семерки был поистине великолепен. Один с поразительным искусством метал нож, другой стрелял без промаха из любого положения, третий восхищал проворством в кулачном бою. Все, по замыслу авторов фильма, олицетворяли доблесть и смелость.





Вспомните и сравните ковбоев из фильма «Великолепная семерка» (страница 131) с героями советского фильма «Никто не хотел умирать». Сколь различна цена их подвига!

Попробуем сравнить «Великолепную семерку» с фильмом советского режиссера В. Жалакявичуса «Никто не хотел умирать», действие которого происходит сразу же по окончании Великой Отечественной войны, в годы, когда на земле Литвы утверждалась Советская власть. Четыре сына председателя колхоза, убитого «лесными братьями» (так называли себя контрреволюционеры, спрятавшиеся в лесах и ожесточенно сопротивлявшиеся новой жизни), по призыву односельчан возвращаются домой, чтобы возглавить ликвидацию банды.

В «Великолепной семерке» и в «Никто не хотел умирать» гремят выстрелы, льется кровь, погибают люди. Но сколь различна цена подвига в этих двух фильмах! В американской картине благородный порыв семи ковбоев — не более чем профессиональная добросовестность людей, привыкших продавать свое оружие, свою храбрость, продавать свою жизнь. Они не лишены сентиментальности, они соглашаются защищать крестьян за мизерную плату, но, когда заканчивается фильм, становится понятным, что те, ради кого герои умирали, бесконечно чужды им. Риск, мужество оказываются лишь средством самоутверждения одиночек. Исход борьбы определяет умение выстрелить первым.

В фильме «Никто не хотел умирать» частная история одной литовской семьи перерастает в эпос борьбы народа за социализм. Характеры сложные и противоречивы, в судьбе персонажей выражена закономерность истории. Когда литовские крестьяне разбирают ружья, чтобы помочь братьям бороться с бандитами, их решимость продиктована не чувством самосохранения, но в первую очередь осознанием того, что за правдой Локисов стоит правда эпохи.

Содержание фильма В. Жалакявичуса не исчерпывается перипетиями борьбы с бандой. Режиссер нарушает стандарт приключенческого фильма, подробно рассказывая зрителю о герое, непосредственно не связанном



с острым сюжетом. Это Вайткус, сын деревенского сапожника, лишь недавно ушедший из банды националистов, волею обстоятельств оказавшийся председателем сельсовета. Сомнения, колебания Вайткуса, лихорадочно мечущегося между Локисами и «лесными братьями», трагически погибающего в тот момент, когда он решил стать честным человеком,— все это воспринимается как воплощение подлинной жизни.

Важность замысла, значительность темы, разумеется, не являются гарантией идейного и художественного результата. Нельзя серьезностью выбранной темы скрыть творческие просчеты. Вот, например, неудачный фильм «Опасные гастроли», снятый на Одесской студии. Герой этого фильма решает организовать варьете как прикрытие для провоза в царскую Россию нелегальной революционной литературы, а заодно и как средство пополнения кассы большевиков-подпольщиков. Могло быть подобное в жизни? Допустим. Ведь играл же когда-то на бильярде Максим с заводским приказчиком Дымбой, выполняя задание забастовочного комитета. Но кто назовет «Возвращение Максима» фильмом о бильярдисте, преданном революции? В «Опасных гастролях» «прикрытие» стало главным содержанием. Посредственные эстрадные номера заполняют экран, авторы старательно развлекают зал, забыв не только о большой теме, которую заявили вначале, но и о нормах хорошего вкуса.

Никто не отрицает занимательность в искусстве. Тайна занимательности волнует каждого писателя, кинематографиста, заинтересованного в том, чтобы его произведение стало достоянием наибольшего круга читателей, зрителей. Но многое зависит от того, существует ли за первым, занимательным слоем интриги слой жизненной правды, серьезный, глубинный смысл. И сумеют ли зрители обнаружить внутреннюю напряженность, богатство натуры человека за внешней безыскусностью и будничностью сюжетной канвы книги или фильма.

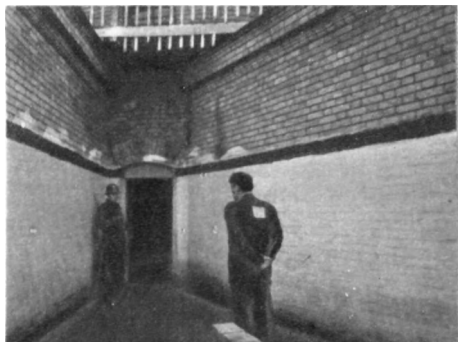


Перед вами герои фильмов «Вызываем огонь на себя», «Как вас теперь называть?» и «Повесть о настоящем человеке» На страницах 136—137 кадры из фильма «Молодая гвардия».

За последние годы создано много фильмов, посвященных героям и событиям Великой Отечественной войны. Мы часто смотрим их на экранах кинотеатров и по телевидению. Память невольно выносит на первый план произведения, воссоздающие мужество и патриотизм советских людей, проявившиеся в ситуациях исключительных, в условиях необычайных. Бойцы невидимого фронта: разведчики, партизанские связные, десантники, выполняющие специальные задания, проходят перед нами в таких фильмах, как «Вызываем огонь на себя», «Как вас теперь называть?», «Семнадцать мгновений весны», «Их знали только в лицо», «Марианна», «Встреча с прошлым», «В 26-го не стрелять».

Героями этих произведений являются люди, достойные восхищения, уважения, подражания. И все же нужно помнить, что, сопереживая отважному одиночке, преодолевающему самые невероятные препятствия, мы постигаем лишь одну грань героического в нашей жизни, нашей истории. Более того, подчиняясь требованиям приключенческого жанра, героическое начало предстает на экране в облике занимательном, даже экзотическом.

Ограниченность подобного толкования героизма обнаруживается с наибольшей очевидностью именно в таких фильмах, которые эксплуатируют поверхностные признаки жанра приключенческого фильма. Чего только не совершает герой фильма «Дерзость» полковник Лиманский! Он бежит из фашистского плена, обнаруживает ставку Гитлера, проникает туда, добивается аудиенции у фюрера и лишь в силу случайности не успевает совершить покушения. Безусловно, такое бремя подвигов слишком тяжело для одного человека. Правда, авторы иногда оговариваются, что биография их героя собирательна, что его приключения вобрали в себя разрозненные





реальные события. Мы охотно верим подобному, так как знаем подлинные биографии, на первый взгляд невероятные,— например, разведчика Николая Кузнецова. Больше всего нас смущает то, как живописуют иные драматурги и режиссеры подвиги своих героев. Вызывает недоверие прежде всего необычайная легкость, с которой дается Лиманскому каждое его свершение. Непобедимость, неуязвимость героя приключенческого фильма в «Дерзости» гипертрофированы до неправдоподобия. Побег из концлагеря, похождения в гитлеровской ставке выглядят захватывающими дух аттракционами. Разумеется, мы сочувствуем герою, желаем ему успеха, но что касается смысла подвига, жертв, которые были принесены во имя победы,— все это не получает достойного воплощения в фильме.

В лучших произведениях подобного жанра о Великой Отечественной войне каждый поступок, каждый подвиг героя мотивированы с большой психологической глубиной, воссозданы в неразрывной связи с пафосом общенародной борьбы против фашистских захватчиков. Многие наши кинематографисты испытали благотворное влияние таких произведений литературы, как «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Это было под Ровно» Д. Медведева.

Казалось бы, наиболее близка приключенческому жанру повесть Медведева. Она изобилует неожиданными поворотами сюжета, загадками, острыми ситуациями. Но, рассказывая об исключительном, писатель-чекист немалое внимание уделял будничной стороне подвига, не боялся в ущерб занимательности затормозить, прервать бег событий, чтобы мы яснее представили себе нравственный, гражданский облик людей, сражавшихся в его партизанском отряде. Миллионы читателей полюбили инженера с Урал-маша Николая Кузнецова, не столько пораженные количеством совершенных им подвигов, сколько покоренные его цельностью и благородством, идейностью и патриотизмом. Жаль, что в фильме, поставленном по книге



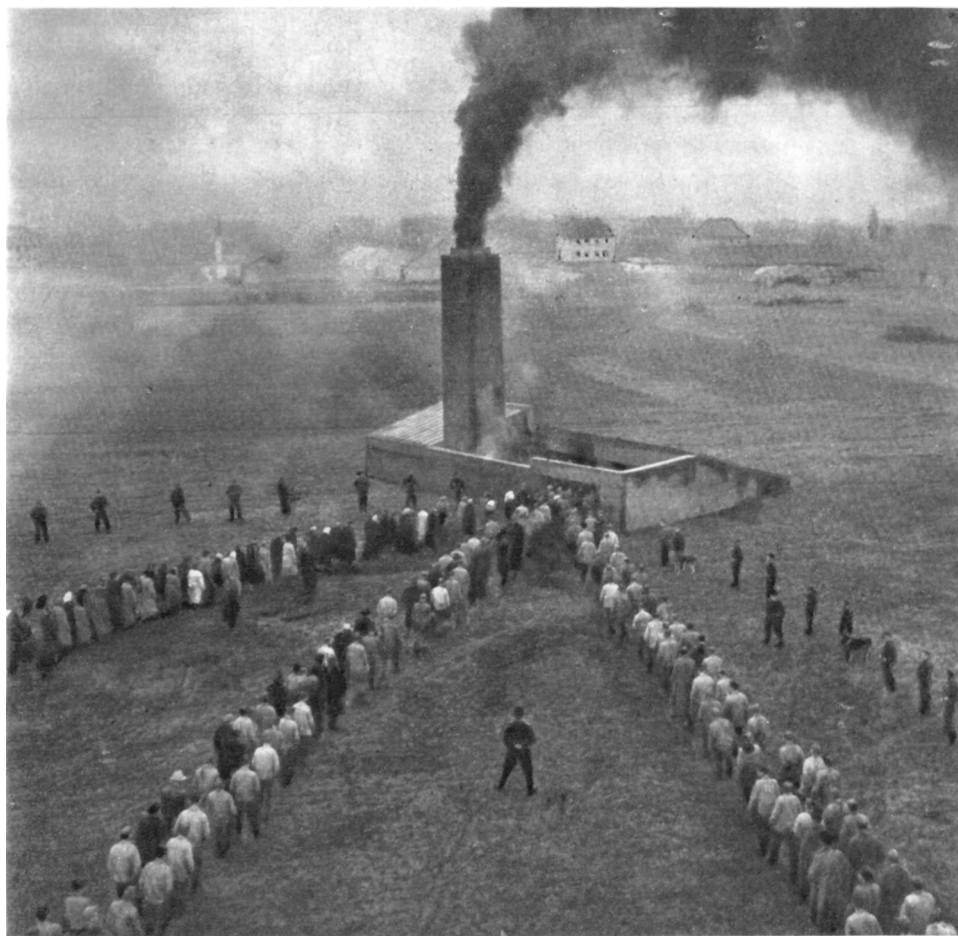
«Это было под Ровно» (он назывался «Сильные духом»), образ Кузнецова несколько утратил глубину и сложность, потесненный событийной канвой сюжета.

Образ Николая Кузнецова, сохраненный для нас на страницах книги, напоминает об одной важной черте советского искусства. В произведениях разных жанров, посвященных разным темам и событиям, подвиг и героизм открываются перед нами как деяния, доступные каждому. Такая трактовка героического закономерно возникла в советскую эпоху, когда в рядовых людях открылись огромные запасы творческих сил.

В этом смысле показательна история романа А. Фадеева и фильма С. Герасимова «Молодая гвардия». А. Фадеев, ознакомившись с документальным материалом о деятельности в Краснодаре подпольной комсомольской организации в годы Великой Отечественной войны, увлекся не романтикой и напряженностью событий, свершившихся в маленьком шахтерском городке, а силой духа отважных юношей и девушек, вчерашних школьников. Вспомните, первая треть романа содержит подробнейшее описание предыстории каждого из участников подпольной организации, их размышлений и чувств в страшные дни оккупации города гитлеровцами. Основное, с точки зрения событийной, описание деятельности организации «Молодая гвардия» тоже лишено динамики и таинственности, уместных, казалось бы, в рассказе о героях подполья. Олег Кошевой, Сережа Тюленин, Уля Громова, Люба Шевцова — в каждом из них писатель открывает черты и свойства, сближающие их с миллионами сверстников. Фадеев отказывается идеализировать своих героев, но с прозорливостью и талантом большого художника он открывает в обыкновенных ребятах начало героического.

Это очень точно почувствовал и передал в своем фильме Герасимов. В облике Ули Громовой подкупала народная красота. Ее обаяние и неотра-





Судьба Андрея Соколова — судьба Человека с большой буквы — олицетворяет подвиг миллионов (страницы 138—141).

зимость связаны с силой характера, с поэтическим восприятием мира. Это становится очевидным для нас по мере того, как мы видим вчерашнюю угловатую девочку борцом-мстителем. Точно так же мы постигаем огромную внутреннюю силу застенчивого паренька Олега Кошевого, когда видим его руководителем подпольной организации.

Ключом к постижению характеров молодогвардейцев в большой степени является их деятельность. Режиссера особенно интересует состояние ребят в минуты, предшествующие подвигу. И самый смысл подвигов в результате становится более значительным. Необыкновенное, таким образом, отчетливо проступает сквозь призму обычного.

Бондарчук начал фильм «Судьба человека» светлыми, мажорными эпизодами жизни героя до войны. Ощущение счастья вызывает каждый кадр. Лучистый образ Ирины, жены Соколова, песня о любви, белоснежный тесовый каркас нового дома, первые шаги ребенка — все это Соколов сохранил в своей памяти. Только в памяти. Прозрачными, затуманенными временем картинами.

Воспоминания Андрея постепенно становятся более четкими. Постаревшее заплаканное лицо жены, ее прощальный крик. Воинский эшелон. Грохот боя. Огромное поле, на котором он, солдат Соколов, а над ним фашистский летчик, преследующий его машину. Тишина. Земля, уходящая из-под ног. Чужая речь и дула немецких автоматов.

Рассказ Шолохова «Судьба человека» был впервые опубликован через десять с лишним лет после окончания войны. Бондарчук закончил экранизацию рассказа года три спустя. К этому времени и в мировой литературе и в мировом киноискусстве было создано множество заметных произведений, рассказывающих о зверствах гитлеровцев, об ужасах фашистского плена. «Судьба человека» поразила нас не новыми подробностями жизни гитлеровского концлагеря, а глубиной постижения характера. История Андрея



Соколова лишена исключительности. И все же это судьба Человека с большой буквы, это судьба, обобщающая подвиг и испытания миллионов.

Режиссер, сохраняя верность писателю, решительно отказался от соблазна поразить зрителя картинami жестокостей и насилий. И это не для того, чтобы пощадить наши нервы. Он сосредоточил внимание на ином, более важном. Режиссер показал то, что лежало в основе всех зверств, чинимых фашистами во время войны: отрицание человеческого достоинства, презрение к человеку.

В плену Соколов впервые понял, как просто обесценивается жизнь человека. И наверно, он не смог бы так деловито, так обыденно задушить предателя, если бы не видел перед этим товарищей, умирающих от пуль равнодушно-жестоких часовых.

Для Андрея Соколова убийство — акт высокой мести, акт борьбы с врагом, захватившим родную землю. И вместе с тем фильм убеждает нас, что истинное призвание человека — созидание.

Поведение Андрея Соколова не укладывается в штампованное представление о героизме, доблести, силе. Разве можно сравнить его неудачный побег из плена с головокружительным молодечеством персонажей «Дерзости», выходящих победителями во всех перестрелках и гонках, вплоть до авиационных?

Соколов бессилен против вооруженных преследователей. Но, показывая это, Бондарчук и оператор фильма В. Монахов утверждают в то же время превосходство своего героя над фашистами. Для него свобода — не просто избавление от страданий плена, свобода возвращает ему, пусть на мгновение, естественное восприятие мира. Земля, трава, деревья, прежде казавшиеся мрачными и поблекшими, вновь поражают Соколова обилием света. Ради возможности еще раз испытать такое готов он рисковать своей жизнью.



Презрение Андрея к смерти Шолохов и Бондарчук раскрывают в эпизодах по форме отнюдь не героических. Вспомните, как был вызван Соколов для расправы к начальнику лагеря. Тот решил унижить непокорного русского перед казнью, устроить спектакль своим офицерам. С издевательской любезностью встретив Соколова, предлагает ему ужин, предлагает ему даже выпить за победу русских. Страшная игра с человеком обреченным! Единственное оружие Андрея Соколова в этом эпизоде — его достоинство, его желание во что бы то ни стало выстоять. Дальше происходит совсем неожиданное. Соколов помилован. Его даже наградили буханкой хлеба и куском сала.

Почему Соколов не швырнул в лицо немцу его подачку, не выкрикнул слов презрения и ненависти? На этот вопрос один ответ, он в коротком кадре: хлеб и сало ниточкой аккуратно разделены на десятки крохотных кусков.

В фильме «Помни, Каспар» (киностудия «Ленфильм»), появившемся уже после «Судьбы человека», был следующий эпизод: в фашистском концлагере советские военнопленные принимают своего товарища в партию. Трудно представить ситуацию более волнующую. Но при просмотре этого эпизода на экране волнение уступало место раздражению и чувству неловкости. Это было вызвано неуместной претенциозностью режиссерского решения.

Гремит музыка, эффектен светотеневой рисунок кадра, камера передвигается, скользя по нарам, на которых лежат актеры. Они произносят текст напряженно-торжественными голосами. А людей, их подвига за этим мишурным великолепием не видно. Есть лишь слепок удивительного события, чрезмерно и грубо приукрашенный.

В произведении большого искусства все бывает по-иному.

Какое волнение вызывает Андрей Соколов, прижимающий к груди хлеб!

141



Сколько силы вобрал в себя этот человек, чтобы пройти несколько десятков метров и отдать буханку товарищам, выдохнув, теряя сознание: «На всех!»

В точности и многозначительности деталей кроется секрет ошеломляющего воздействия фильма. Важно только суметь прочесть эти детали. Важно откликнуться на призыв авторов фильма к размышлению.

Вспомним эпизод послевоенной встречи Андрея Соколова с беспризорным мальчишкой Ваней. В кабине грузовика, выслушав рассказ мальчонки-сироты, Соколов говорит ему: «А ты знаешь, Ванюшка, кто я? Я твой отец». Седой человек и ребенок прижимаются друг к другу.

И тут по воле режиссера камера поднялась вверх и застыла над дорогой, над бесконечной степью.

Для чего нужен этот долгий статичный кадр? Он был бы лишним в фильме, содержание которого исчерпывается перипетиями сюжета. Но в таком многоплановом, философском произведении, как «Судьба человека», этот кадр необходим: он помогает нам домыслить, обобщить и по-новому представить только что увиденное.

Постигая высокое и героическое в облике неброском, будничном, мы с вами как бы приобщаемся к творчеству, воспринимаем произведение искусства глубже и полнее.

Пониманию произведений искусства надо учиться так же, как учимся мы с годами все глубже проникать в сложные отношения людей, в существо предметов и явлений окружающего нас мира.

Посмотрите несколько раз такой фильм, как «Судьба человека», и вы найдете новые для себя художественные детали, задумаетесь о многообразии связей человека с эпохой. Связи эти непросты, порой драматичны, герой, о котором мы иной раз говорим «простой», оказывается необыкновенно сложным.



Герои нашего времени — сталевар Виктор Лагутин («Самый жаркий месяц»), физик Курчатов («Выбор цели») и строитель Потапов («Премия»).

Гуманистическая традиция советского киноискусства, столь ярко воплощенная в «Молодой гвардии», «Балладе о солдате», «Судьба человека», живет и развивается также в лучших фильмах о современности, секрет увлекательности которых не объяснить по стандартам эффектного зрелища. Фильмы эти — летопись эпохи, постижение характера человека наших дней.

В одних фильмах герой нашего времени предстает в минуты великих испытаний и свершений. В других — перед нами открывается значительность людей на первый взгляд неприметных. Для нас в равной мере интересны и близки как Башкирцев из фильма «Укрощение огня», строящий космические ракеты, так и колхозник Лука («Саженьцы»), разбивающий сады: как физик Артем из фильма «Здравствуй, это я!», сталевар Виктор Лагутин, герой картины «Самый жаркий месяц», так и выдающийся ученый Курчатов («Выбор цели») и бригадир строителей Потапов («Премия»).

В коллективный портрет современного героя вносят свой вклад кинематографисты всех союзных республик. Советское киноискусство являет собой удивительный многонациональный сплав. Мы никогда не спутаем героев фильмов, снятых на Украине или в Таджикистане, в Эстонии или в Молдавии, но этих героев роднит принадлежность к советскому народу — новой исторической общности людей. Каждому из них свойственны богатство натуры, активность мировосприятия, их судьбы воплощают в себе ритм и многообразие нашей жизни.

Большой успех недавно выпал на долю туркменских кинематографистов, создателей картины «Невестка». Эта картина была отмечена многими наградами всесоюзных и международных фестивалей и удостоена Государственной премии СССР.







Новые важные черты облика нашей современницы открыла актриса М. Аймедова в фильме «Невестка» (фото сверху и слева). На страницах 145 и 146 кадры из фильма «Три дня Виктора Чернышева», на странице 147 — из фильма «Ждем тебя, парень».

В поверхностном пересказе «Невестка» может показаться своего рода этнографическим справочником традиционного туркменского быта. Жизнь колхозницы Огулькеик, тоскующей по своему мужу Мураду, верящей в его возвращение с фронта вопреки горестным вестям, проходит в песках, где многие годы отец Мурада делает старинное дело — пасет овец. И Огулькеик помогает ему так, как заведено это было прежде.

Работа, освещенная обычаями... Ожидание любимого — вековое бремя женщины... Но наше время запечатлено в каждом поступке героини, в достоинстве, с которым она утверждает память о муже, в уважении, с которым относятся окружающие к необычайной и горькой любви женщины.

С разными героями знакомит нас советское многонациональное киноискусство, по-разному складываются их судьбы. Многое зависит от среды, в которой живут персонажи того или иного фильма, от конкретных обстоятельств, в которые они попадают. Но невозможно провести четкую грань между интересами, обязанностями, заботами сверстников, живущих, например, в Москве и Ташкенте. Главная линия их жизни проходит по магистралям нашей действительности, где общие нравственные правила, общие огорчения и радости.

Это дает нам право рассматривать фильмы о нашем современнике как непрекращающийся разговор о нравственных принципах, рожденных советским обществом. Разговор этот строится не только на положительных примерах. Прекрасно, когда герой становится для нас образцом для подражания. А если герой достоин нашего осуждения? Если он смешон? Значит ли это, что встреча с ним была для нас бесполезной? Это зависит во многом от нас самих, от нашей способности проникнуть в авторский замысел, понять героя, сопоставить свой жизненный опыт с его судьбой. Обладаете ли вы такой способностью, легче всего проверить себя на фильмах, герои которых ваши сверстники.



Приходит на память современный молодой человек, с которым познакомил нас фильм «Три дня Виктора Чернышева». Виктор — обыкновенный, приятный с виду парень, по крайней мере, таким он кажется на первый взгляд. Он отзывчив к друзьям, он исправно работает на заводе, мечтает совершить подвиг.

Но постепенно перед нами открывается второй план личности Виктора. Подвиг, смелость представляются ему как нечто возможное лишь в исключительных обстоятельствах. Рассуждает он так: на войне, если понадобится, я, как и герои моих любимых фильмов, не пожалею своей жизни. А сейчас, пока все спокойно, я имею право пожить в свое удовольствие, не обременяя себя раздумьями и заботами.

Виктор так и живет: пошлют — поедет в воскресенье работать в подшефный колхоз, позовут — пойдет шататься по улицам с компанией бездельников, ничтожество которых осознаёт сам. Парню этому удобно себя считать простым, обыкновенным, так меньше спрос, тем самым он оправдывает свою пассивность, безответственность. Нам становится неловко за Виктора Чернышева — мы видим, с каким равным безразличием он воспринимает пошлость и благородство, добро и зло.

За хулиганство он попадает в милицию. В чем его вина — ведь он сам не сквернословил, не избивал никого? Да, но он равнодушно стоял рядом, когда избивали старика его приятели.

Не случайно печальный и закономерный финал фильма воспринимается как вопрос, обращенный в зрительный зал: а нет ли в каждом из нас частицы Виктора Чернышева?

Равнодушие, безразличие, потребительское отношение к жизни, присущие Виктору, — явления очень живучие, и бесполезно их оправдывать рассуждениями о том, что обстоятельства не дают возможности раскрыть себя, проявить мужество, убежденность, настойчивость.



Спустя некоторое время после появления на экране «Трех дней Виктора Чернышева», мы познакомились с его сверстником Тимуром Гулямовым, живущим в одном из новых промышленных городов советского Узбекистана. О Тимуре рассказал режиссер Р. Батыров в фильме «Ждем тебя, парень».

Биография Тимура очень похожа на биографию Виктора. Как и Виктор, закончив школу, он работает на заводе, вечерами ходит с друзьями в кафе и в кино. Ничего чрезвычайного с ним не происходит. Почему же, в отличие от Виктора Чернышева, Тимур с первых же эпизодов фильма завоевывает не только симпатии зала, но и уважение? Почему не сомневаемся мы, что перед нами настоящий человек?

Тимур живет весело, увлеченно. Он озорной, шутник, отправивший на стрелу подъемного крана живого петуха. Но вспомните, как легко и охотно он откликается на любую просьбу о помощи, с каким азартом берется за любое порученное ему дело. Все на свете касается этого парня: Тимур необходим для всех, кто знает его, кто работает рядом с ним.

Фильм «Ждем тебя, парень», как и «Три дня Виктора Чернышева», заканчивается многоточием. Тимур, призванный на военную службу, прощается с друзьями, уезжает на время из родного города. Но на студию «Узбекфильм» потоком идут письма от зрителей, которые просят продолжить рассказ о Тимуре, интересуются дальнейшей его судьбой, потому что видят в нем человека незаурядного.

Почему возникло у нас ощущение незаурядности и богатства натуры Тимура? Каким образом постигли мы драматическую пустоту жизни Виктора Чернышева? Ответ на эти вопросы нам подсказали события, происходящие на экране. Но одно и то же событие может быть истолковано по-разному, тем более событие повседневное, не особенно примечательное. Как же нам постичь в полной мере авторский замысел?

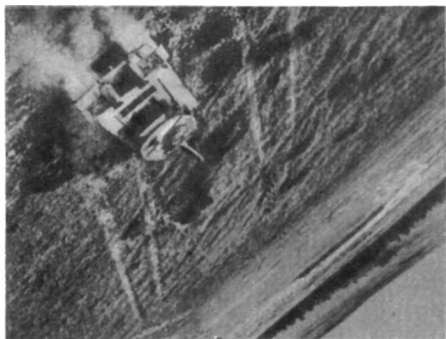


Чтобы ответить на этот вопрос, нужно научиться различать произведение искусства от ремесленной поделки. Современная тема, актуальная и важная, еще не дает гарантии глубины и значительности произведения искусства. В обиход кинематографистов и зрителей вошло понятие «серый фильм». Серость возникает там, где отсутствует талант, где мысли правильные и нужные облачаются в форму поверхностную, где сложные проблемы решаются с завидной легкостью. Серый фильм — не обязательно скучный фильм. Его иногда занятно и приятно смотреть. Но опасность его в том, что он вырабатывает у нетребовательного зрителя обедненное представление о жизни, притупляет его вкус.

\* \* \*

Авторское отношение к герою и событиям в киноискусстве выражается не в словесных декларациях. Нравнодушная камера следит за героем, фиксирует его движения, помогая проникнуть в его душу. Восприятие серьезного фильма требует от нас известных усилий — сосредоточенности, умения размышлять. Нужно обязательно быть, как говорил К. Маркс, «художественно образованным человеком».

Бывает, что нехитрый, с точки зрения кинотехники, прием может предстать перед нами как подлинное чудо искусства. Помните единственный бой, показанный в фильме «Баллада о солдате»? Изображение на экране переворачивается в момент, когда солдат Скворцов в страхе бежит от немецкого танка. Человеку, не видевшему фильм, этот кадр может показаться ошибкой киномеханика, но в образной ткани эпизода боя перевернутое изображение выражает смятение героя, его ужас. Не случайно Чаплин, по свидетельству прессы, называл этот момент фильма «абсолютной неправдой и абсолютным искусством».



Необычный ракурс, трюковая съемка порой воплощают сложную авторскую мысль. Слева кадр из фильма «Баллада о солдате», справа — кадры из фильма «Автомобиль, скрипка и собака Клякса».

Задумаемся над этой формулировкой. Мы нередко подчеркивали способность кинематографа абсолютно достоверно воссоздавать окружающую реальность. Это действительно одна из существенных черт молодого искусства. Но воссоздавать не значит копировать. Один западный режиссер попытался доказать обратное, снимая в течение восьми часов спящего человека. Его фильм не смогли досмотреть до конца даже самые ярые поклонники модернистской моды.

Символы, метафора, аллегория, гипербола — все эти богатства, накопленные литературой, театром на протяжении столетий, стали достоянием кинематографа.

Сегодня даже в фильмах, адресованных самым юным зрителям, встречается причудливое смешение факта и вымысла, столкновение реального и условного. Вспомните комедию режиссера Р. Быкова «Автомобиль, скрипка и собака Клякса». Сказочные персонажи Веселые музыканты по ходу действия неожиданно превращаются в обычных жителей современного города. Действие разворачивается то на реальных улицах, то в условных декорациях. А вставные номера, которые прерывают действие, доносят до нас авторскую мысль.

Гораздо более сложным проявлением той же связи между «абсолютной неправдой и абсолютным искусством» являются фильмы А. Довженко. Примечательна история его «Поэмы о море». В начале 1950-х годов Довженко в поисках материала для нового фильма много времени провел на строительстве Каховской ГЭС. Свои наблюдения, беседы с рабочими и инженерами он заносил в дневник. Его дневник — публицистический документ, по которому можно проследить ход одной из грандиозных строек нашего времени.

Со страниц дневника пришли на экран и главные герои фильма, принесли с собой земные свои радости, заботу и раздумья. Но каждый из них





В фильме «Поэма о море» воплощены раздумья художника о величии и сложности нашего времени.

прежде всего дорог автору как строитель нового моря, участник великого дела созидания будущего. Море здесь не просто стройка, одна из многих, это символ преобразования страны руками советского человека. Вот почему сценарий и фильм названы «Поэма о море». Стилистика фильма кажется необычной с точки зрения бытовой достоверности. Она подчиняется особым законам — законам поэзии.

Своеобразие творческого почерка Довженко, одного из крупнейших художников нашего времени, еще раз напоминает нам о богатстве современного киноязыка, о том, как не прост путь от жизненного факта к образу в фильме.

В «Поэме о море» с монументальными панорамами строительства, снятыми в документальной манере, соседствуют эпизоды, концентрирующие в себе философские раздумья художника.

К таким эпизодам относится эпизод объяснения главного героя Саввы Зарудного с молодым инженером, приспособленцем и подлецом. Глядя на экран, мы ощущаем условность происходящего: Савва, гневный и яростный, избивает своего противника кнутом. Но в следующем же кадре становится ясным, что вся эта расправа привиделась Савве Зарудному, что ее не было на самом деле. Этот эпизод — олицетворение размышлений автора и его героя: «Двадцать пять лет не покладал я рук. Здесь все полито моим потом и кровью... Село родное стер с лица земли для нового моря... Кто закрывает мне радость труда?.. Ты. Если мы можем такое учинить друг другу — оклеветать, унижить, — зачем тогда нам это море? Зачем нам новые моря, если в душе у нас не волны морские, а болотная гниль?»

Трудно перечислить все приемы, с помощью которых современный кинематограф открывает перед нами внутренний мир героев. В фильмах последних лет мы не раз встречаем неожиданные сочетания черно-белого и цветного изображения. Возможность такого сочетания 30 лет назад







Поэтические образы фильма «Калина красная» — символ Родины, счастья, надежды.

На страницах 152—153 кадры из этого фильма.

продемонстрировал в фильме «Иван Грозный» С. Эйзенштейн. Недавний фильм режиссера С. Ростоцкого «А зори здесь тихие...» в главной своей части, рассказывающей о событиях Великой Отечественной войны, черно-белый. Цвет возникает в прологе и эпилоге картины, которые относятся в нашим дням, а также в кадрах воспоминаний юных героинь о мирной жизни. Контраст тональности изображения помогает нам рельефнее представить духовный облик персонажей, понять предысторию событий. Появление черно-белого эпизода в цветном фильме «Романс о влюбленных» воспринимается нами как знак мироощущения героя фильма, переживающего утрату своей любви.

Иную задачу ставил перед собой режиссер А. Тарковский в черно-белом фильме «Андрей Рублев», финал которого решен в цвете. Закончилось трагическое многосложное повествование о жизни гениального художника, творившего в тяжкую для его родины эпоху — эпоху иноземного гнета и междоусобных раздоров.

И вот в эпилоге впервые показывает нам режиссер его работы. Цвет оправдан не только желанием режиссера передать все богатство произведений живописца. Он помогает подвести нравственный, философский итог фильма. В мощи красок Рублева несломленный его талант, незамутненный взгляд на действительность.

Казалось бы, каждый из названных нами элементов языка кино, как и другие, о которых мы говорили в главе «Рождение кадра», несложен для исполнения в стенах киностудии и легко доступен для зрителя. Важно, однако, не просто увидеть прием на экране, важно понять его смысл.

В фильме «Калина красная» режиссер Василий Шукшин несколько раз показывает в кадре стволы молодых берез, растущих у дороги, по которой возвращается его герой Егор Прокудин, и на краю пахотного поля. Про-





Рассказ Лены Барминой о себе (фильм «У озера») — приглашение к серьезному разговору о жизни (страницы 154—157).

кудин обращается к березкам с ласковыми словами, называет их «невестушки», «сестрички».

Мы понимаем, что для этого человека березы — своеобразный символ родины, счастья, надежды.

Образ русских берез в фильме воссоздается не только литературными средствами, не только репликами героя. Мы понимаем Егора Прокудина не только потому, что слушаем его, но и потому, что словно его глазами разглядываем стволы берез, буквально ощущаем теплую шероховатость коры. И трагедию Егора, нелепость его смерти мы постигаем, увидев на мгновение в кадре пятна крови на нежной белизне стволов. Можем ли мы сказать, что образ березок создан в фильме «Калина красная» с помощью какого-то сложного кинематографического приема? Нет, разумеется. Как у большого поэта негромкие, простые слова создают одухотворенный образ, так и в фильме простые кадры поражают нас глубиной.

В фильме строгом, скромном по форме нередко обнаруживаем мы сложный подтекст, богатство видения мира. Давайте обратимся к одному из фильмов драматурга и режиссера С. Герасимова.

Фильм «У озера» аккумулирует в себе все наиболее характерное в творческом почерке Герасимова. Вы, без сомнения, видели такие фильмы Герасимова, как «Комсомольск», «Молодая гвардия», «Тихий Дон», «Дочки-матери». Эти разные фильмы объединяет прозрачность и ясность языка. Кажется, что режиссер воссоздает на экране куски реальной жизни. Именно так построен и фильм «У озера».

...На экране возникают фотографии из семейного альбома, за кадром звучит голос героини, Лены Барминой (Н. Белохвостикова). Девушка рассказывает о себе, о своих близких. Для чего же понадобилось Герасимову заставлять нас так пристально всматриваться в бесхитростные фотографии, вслушиваться в неторопливый рассказ? Для режиссера рассказ Лены чрез-



вычайно важен. Он приглашает нас к серьезному разговору об интересных людях.

Развитие сюжета в фильме «У озера» определяется развитием характеров героев. И это одна из примет современного кинематографа.

Вся жизнь Лены Барминой прошла на берегу озера Байкал, в доме отца, ученого-биолога. Мы знакомимся с Леной в момент, когда нарушается привычный для нее уклад: начато строительство большого целлюлозно-бумажного комбината. Профессор Бармин встревожен: предприятие может загрязнить и погубить озеро, изучению и сбережению которого он посвятил всю свою жизнь.

В доме Барминых появляются новые люди, среди них начальник строительства инженер Черных. Бармин и Черных часто спорят, в содержании их споров воплощены размышления автора фильма о созидательной деятельности человека, об ответственности каждого за сохранение красоты и богатства окружающей нас природы.

Герасимов не стремится к однозначному ответу на вопрос, нужно или не нужно строить на берегу Байкала промышленные предприятия. Зрителя нетерпеливого, способного уловить лишь поверхностный слой содержания произведения, ожидает новое разочарование: конфликт Бармина и Черных разрешается вопреки схеме, согласно которой один хороший — другой плохой, один прав — другой заблуждается, а к финалу зло наказано и добродетель торжествует. Такая схема не нужна и не интересна Герасимову. Его цель — заставить нас размышлять и спорить, взвешивать «за» и «против» вместе с героями не только во время киносеанса, но и после него.

Все, что происходит в доме Барминых, режиссер воссоздает в фильме чрезвычайно подробно. А что, собственно, происходит? Сидят за столом люди, пьют чай, разговаривают. При этом Лена словно бы отсутствует



в действии, она лишь наблюдает, слушает, и все же именно она героиня фильма: все происходящее мы воспринимаем ее глазами.

В неторопливом движении киноповествования Герасимова заключено необычайное богатство оттенков, смысловых и эмоциональных. Вспомним, как решен эпизод первой встречи героев в доме Барминых. Здесь нет деталей-символов, острых ракурсов, причудливого движения камеры. Все это заменено филигранной работой актеров. Каждый столь достоверен, что кажется не актером в роли, а реально существующим человеком, и мы стремимся понять значение каждого взгляда, жеста, интонации. Мы начинаем ценить пристальность и неторопливость, с которыми всматривается режиссер в каждого из своих героев.

Фильм, который порождает впечатление чуть ли не документальной фиксации течения жизни персонажей, вместе с тем весь построен на неожиданном сопоставлении характеров и явлений. Это выражается и в изобразительном и в звуковом решении эпизодов. Выходя из маленького, уютного дома Барминых, мы вдвойне ощущаем простор озера Байкал. Размах и кипение стройки контрастируют с тишиной и неподвижностью замерзшего озера.

Лучшие эпизоды по воле режиссера становятся небольшими фильмами в фильме.

Таков эпизод в библиотеке строительства, где Лена Бармина читает поэму Блока «Скифы». Может показаться, что этот эпизод слабо связан с основным сюжетом. Но почему же мы смотрим его с неослабевающим интересом?

Во-первых, потому, что Лена читает блоковские строки проникновенно и горячо, и в этот момент немногословная, даже замкнутая девушка предстает перед нами человеком глубоким, страстным.

Во-вторых, чрезвычайно интересны портреты слушателей Лены. Люди

157



раскрываются перед нами в своем восприятии поэзии, в последующем споре о смысле творчества.

Эпизод этот важен и сам по себе, вдохновенно и убедительно он воплощает богатство духовного облика наших современников. Но не менее он важен для понимания взаимоотношений и судеб героев. Чтение Лены кажется нам особенно одухотворенным, потому что мы знаем, что пережила и перечувствовала она ранее. В строках Блока Лена выражает и свои собственные тревоги, волнения, первое чувство, в котором сама боится признаться себе.

Гигантская стройка на берегу озера вызвала разлад в привычном для девушки мире, но в то же время подарила ей радость приобщения к созиданию, встречи с новыми, неизвестными ей прежде интересными и сложными людьми. Черных, казавшийся Лене чужим, враждебным даже, стал для нее главным и дорогим человеком.

Всматриваясь в лицо Лены, вслушиваясь в ее голос, наблюдая за теми, кому она читает стихи, мы постигаем таинство духовной общности людей, которые, несмотря на разницу в возрасте, характерах, биографиях, близки друг другу в любви к своей родине, в преданности идеалам нашей эпохи.

Сцена в библиотеке как бы предваряет финал фильма — отъезд Лены из отчего дома в места новые, к жизни неведомой. Перед нами открывается главный нравственный итог произведения: никто не вправе оставаться равнодушным созерцателем в большом мире, как бы ни были прекрасны первые наши представления о жизни, о людях, их нельзя сохранить неизменными, отгородившись от всего, что происходит вокруг. Напутствием Лене звучат слова ее отца, профессора Бармина, сказанные им перед смертью: «Нельзя всю жизнь прожить у озера».

«У озера» — фильм, без сомнения, сложный, несмотря на ясность и доходчивость кинематографического языка. Глубина и масштаб реальных



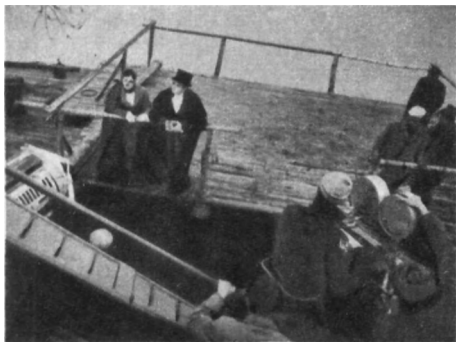
проблем, взволновавших художника, духовное богатство его героев — именно это требует от зрителя и сосредоточенности, и внимания, и чуткости. Мы убеждены: чтобы разобраться в таком фильме, его нужно посмотреть не один раз.

Но бывает, что встречаются фильмы, форма которых запутанна и замучна, а содержание бедно. Порой зритель малоискушенный, но не желающий показаться старомодным, ведет себя подобно придворным из сказки Андерсена о новом платье короля: восхищается несуществующими одеждами, глубокомысленно обсуждает их достоинства. В оценке произведений искусства все обстоит гораздо сложнее, чем в сказке, и чтобы воскликнуть: «А король-то голый!» — иногда следует проявить немало терпения и вдумчивости.

Серьезное отношение к киноискусству определяется отнюдь не количеством фильмов, которые вы смотрите. Мы знаем зрителей, которые гордятся тем, что стараются посмотреть буквально все фильмы подряд. Кинематограф заменяет им литературу, театр, музыку, живопись. Нам, всей душой любящим киноискусство, тем не менее жаль таких зрителей. Как это ни парадоксально, каждый из них воспринимает фильм поверхностно и обедненно.

Нам возразят: кинематограф, дитя XX столетия, вобрал в себя богатства и достижения всех искусств, он олицетворяет прогресс науки и техники, он несет нам самую разнообразную и интенсивную информацию. Все это верно, но именно по этой причине от зрителя, сердце которого отдано искусству экрана, требуется всесторонняя, многогранная подготовка. Современный фильм нельзя понять и прочувствовать, не зная того, что происходит в литературе, в искусстве, в науке.

Эта истина станет вдвойне очевидной, если мы обратимся к экранизации литературных произведений.





Примерно треть фильмов, которые мы смотрим ежегодно,— это экранизации. Среди них немало созданных крупными мастерами, талантливо воплощающих литературные первоисточники.

Однако вправе ли мы, посмотрев шестичасовой фильм С. Бондарчука по «Войне и миру» Л. Толстого или проведя 26 вечеров у телевизора, когда демонстрировалась картина по «Саге о Форсайтах» Дж. Голсуорси, считать, что знакомство наше с этими произведениями — если мы не успели их прочесть — состоялось вполне? Нам вспоминается старый учитель литературы, который нещадно ставил двойки тем, кто пытался отвечать урок не по книге, а по фильму. Он был прав, поскольку даже самая совершенная экранизация не может заменить чтения литературного первоисточника. На то есть несколько причин.

Самая простая известна всем: особенности восприятия фильма зачастую заставляют авторов экранизаций отбрасывать, усекать целые сюжетные линии произведения, изымать эпизодические, но чрезвычайно важные для понимания писательского замысла образы, и трудно вспомнить фильм, который донес бы до нас в полном объеме роман или пьесу. Можно вспомнить и обратное, когда кинематографисты, работая над экранизацией небольшого рассказа, стремясь к расширению его рамок, вводили мотивы новые, как правило взятые из других произведений писателя. Так, в экранизации «Грозы» А. Н. Островского отсутствует важный персонаж Кулигин, а в киноверсию чеховской «Дамы с собачкой» введены герои и сюжетные линии из других рассказов Чехова. Авторы интересного и серьезного фильма «Братья Карамазовы» сознательно оставили за его пределами отдельные сюжетные линии романа Достоевского.

Правда, мы могли бы назвать произведения, которые, с точки зрения



Герои русской классики на экране. На страницах 158—159 кадры из фильма «Война и мир». Слева кадр из фильма «Гроза», справа — из фильмов «Братья Карамазовы» и «Княжна Мери».

сюжета, чрезвычайно точно следуют первоисточнику. Но и в этом случае мы не вправе поставить знак равенства между книгой и фильмом. Казалось бы, фильм Чухрая «Сорок первый» вобрал в неизменном виде весь сюжет повести Б. Лавренева, точно следует за Лермонтовым автор экранизации «Княжны Мери». Но почему «Сорок первый» стал высоким достижением нашего кино, а фильм «Княжна Мери» оказался образцом поверхностного прочтения классики?

Вначале уточним для себя, что такое экранизация, в чем смысл обращения кинематографистов к произведениям известным, порой всемирно знаменитым? Вряд ли на этот вопрос можно ответить, рассматривая экранизацию как своеобразную иллюстрацию к тексту. Впрочем, можно назвать и фильмы такого рода. Так, в 30—40-е годы появилось несколько короткометражных фильмов, снятых по ранним рассказам Чехова — «Юбилей», «Маска», «Налим», «Хирургия». Да и сейчас изредка, как правило к знаменательным датам, появляются подобные фильмы — «Сорока-воровка» по Герцену, «Отцы и дети» по Тургеневу, «Метель» по Пушкину, «Таланты и поклонники» по Островскому. Эти фильмы мы часто смотрим не без интереса: для участия в них привлекаются замечательные актеры. Разве можно забыть Москвина, Ильинского, Корчагину-Александровскую в фильме «Хирургия»? Мы от души благодарны режиссеру Я. Фриду за то, что он собрал в фильме такое блистательное созвездие талантов, которое не часто встретишь в одном спектакле или концерте. Но сам по себе фильм недалеко ушел от концертного исполнения. Когда мы говорим «киноиллюстрация», то подразумеваем неудачу фильма. Это значит: в нем воспроизведен сюжет литературного произведения, но его смысл, художественное богатство раскрыты слабо.

Фильм-иллюстрация вызывает в памяти ироническое описание оперного спектакля в романе Л. Толстого «Анна Каренина». Толстой, чтобы под-

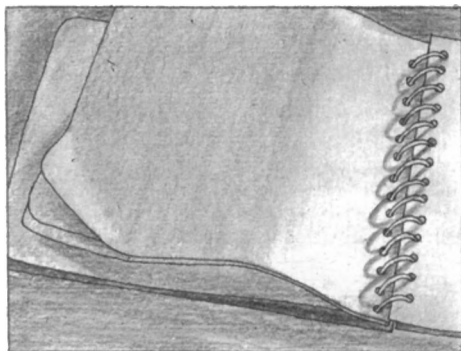
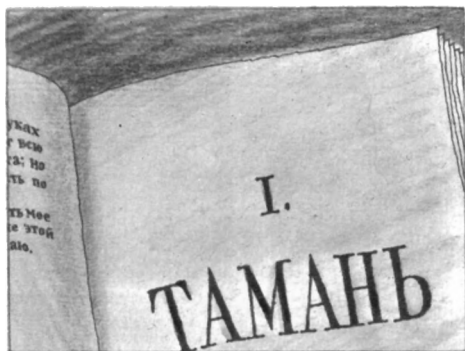


черкнуть нелепость происходящего на сцене, исключил из своего описания главное — музыку, которой и жива опера. Авторы иных экранизаций простодушно всерьез повторяют то, что для Толстого было приемом сатирическим. Постановщики фильма «Княжна Мери» добротнo засняли на фоне романтических кавказских пейзажей красивых актеров, одетых во фраки, цилиндры и шитые парчой мундиры. Содержание повести они свели к курортной истории с тайными свиданиями, балами и дуэлью.

В фильме не было «музыки», глубины чувств и силы переживаний героя, не было печоринского пафоса отрицания, не было борьбы искренности с внешним равнодушием и очерствелостью. Печорин, которого мы узнали на экране, не мог бы признаться: «Я иногда себя презираю... не оттого ли я презираю и других?..» А экранный гвардеец только лишь ищет развлечений, он бежит от скуки модного курорта, но отнюдь не бросает вызов обществу.

«Герой нашего времени» — одно из самых мудрых и горьких произведений русской литературы XIX века. События жизни Печорина у Лермонтова повод для тревожных, напряженных размышлений о судьбе целого поколения. Отношение автора к своему герою двойственно, поступки и слова Печорина противоречат порой его чувствам и размышлениям. Понять образ Печорина лишь в рамках сюжета повести «Княжна Мери» невозможно, не зная предыдущих и последующих глав романа. Первопричина неудачи фильма заключена в обманчивой легкости, с которой повесть «Княжна Мери», кажется, может быть перенесена на экран.

Мы не беремся давать рецепта, по которому лермонтовская проза могла бы обрести подлинную вторую жизнь на экране. Известно, что опытный и талантливый сценарист М. Блейман отказался писать сценарий по другой повести «Героя нашего времени», «Тамань», объяснив это следующим образом:



«Одна из наших студий предложила мне экранизировать «Тамань» Лермонтова. Кажется, нет ничего более соблазнительного. Сюжет «Тамани» удивительно легко уложить в пластические образы... Можно даже не писать сценарий. В повести содержится все — в ней есть необходимые сцены, движение, диалог, подробно и точно описана атмосфера происходящего. Есть все, кроме главного — характеристики ее героя, Печорина. Для Лермонтова это не было проблемой — Печорину посвящен весь цикл «Героя нашего времени». Но в «Тамани», первом рассказе цикла, охарактеризована только одна его черта — равнодушное любопытство. А без Печорина экранизация «Тамани» невозможна. Нужно разъяснить характер, дать возможность его понять, очевидно, рассказать предысторию — в «Княжне Мери» Лермонтов только намеками приоткрывает тайну появления Печорина на Кавказе.

Так я оказался перед неразрешимой для меня проблемой. Я мог написать сценарий, оставаясь в рамках лермонтовского повествования, но тогда характер Печорина не был бы раскрыт достаточно полно и выразительно. Я мог бы использовать для его характеристики материал других повестей «Героя нашего времени». Но тогда я разрушил бы удивительную композицию «Тамани», полноту ее лаконизма, все то, что делает эту повесть для меня, может быть, самым совершенным произведением русской прозы.

Я не мог позволить себе «дописывать» Лермонтова, решиться на вольное его толкование и вместе с тем понимал, что, экранизируя повесть сегодня, нужно внести в нее современное понимание образа Печорина, связанное с крушением восстания декабристов, с ленинской характеристикой этого движения. Если этого не сделать, то не стоит и браться за экранизацию «Тамани».

Наверное, «Тамань» нельзя экранизировать, если только не найдется



литератор, конгениальный Лермонтову и к тому же такой смелый, что не только сможет, но и осмелится написать то, что не написал Лермонтов».

Можно понять ту требовательность к себе, которую проявил киносценарист. И все же в его признании намечен единственно возможный путь к успешной экранизации произведений классической и современной литературы. Опыт нашего киноискусства тому свидетельство. Вспомним еще раз классический фильм «Мать» режиссера Вс. Пудовкина и сценариста Н. Зархи. Вот уже полвека это произведение остается примером кропотливой, но смелой переработки литературного сюжета во имя наиболее точного и полного воплощения идей. Фильм ни в какой мере не заменит вам романа, но дополнит ваше представление о главных героях и, что очень важно, даст вам воочию увидеть облик жизни, окружавшей Ниловну и Павла.

Чтобы правильно оценить фильм Чухрая «Сорок первый», обратимся к наиболее существенным отличиям между повестью и экранизацией. На первый взгляд, отличий немного. Сценарист Г. Колтунов бережно сохранил и сюжетный ход, и описания, и реплики Б. Лавренева. Даже эпизоды, которые в фильме занимают больше места, чем в повести, не придуманы авторами, а вырастают из текста первоисточника. И все же мы вправе утверждать, что перед нами произведение новое, самостоятельное, всеми помыслами авторов обращенное к современникам.

Лавренев писал «Сорок первый» в первой половине 20-х годов, по горячим следам событий, осмысляя нравственные законы великой революции. Любовь Марютки к белому офицеру трагична у Лавренева, поскольку противоречит ее революционному долгу: в эпоху классовых битв люди не имеют права на полную, совершенную свободу чувств, даже если эти чувства благородны и возвышенны — любовь, сострадание. В фильме, как и в повести, Марютка и плененный ею поручик волею обстоятельств попадают



Более полувека фильм Вс. Пудовкина «Мать» остается образцом смелой переработки литературного сюжета во имя наиболее точного и полного воплощения образов романа М. Горького. Кадры из фильма на страницах 163—164.

На странице 165 кадры из фильма «Сорок первый».

на пустынный остров и, отделенные от борющегося, вздыбленного мира водами Аральского моря, забывают на время обо всем, что разделяет их. Но в повести Лавренева даже описание места действия заставляет нас, читателей, постоянно помнить о несбыточности личного счастья героини. Пейзажи Лавренева тревожны и мрачны, его стиль экспрессивен, натуралистичен порой.

В фильме Чухрая, сделанном через тридцать с лишком лет, трагедия не смягчается, но окрашивается в новые, романтические тона. Фильм, снятый оператором Урусевским, подлинно красив. Даже снимая пустыню, Чухрай и Урусевский находят множество запоминающихся оттенков. Так же снимают они и бушующее море, грозное небо, щедрое солнце. «Описания» в их фильме кинематографичны и возникают в сложной игре света, тени, цвета, в ритме монтажа, в столкновении кадров, которые воспринимаются как поэтические метафоры. И дело не только в том, что кинематографисты нашли средства, равнодействующие приемам литературы. Важно, что они сумели выразить свое отношение к происходящим в повести событиям. Чухрай, справедливо считая, что социальный политический спор героев решен историей, сосредоточил свое и наше внимание на богатстве и красоте духовного мира Марютки. Все, что поражает и увлекает нас в фильме, мы словно видим глазами Марютки.

Теперь настал момент вспомнить о тех эпизодах, которые, отталкиваясь от повести, Чухрай сделал главными в своем фильме. С одного из них начинается центральная тема образа. В начале фильма, ночью, у костра, на партизанской стоянке Марютка пишет стихи, обращаясь к своему пленнику за советом. Поначалу мы относимся к неуклюжим, наивным ее стихам так же, как и поручик — со снисходительной улыбкой. Но постепенно вдохновение девушки, искренность и внутренняя сила бесхитростных строк, которые, волнуясь, читает она, нас покоряют, и мы понимаем, какой необычный и





Книга писателя Дм. Фурманова вдохновила режиссеров братьев Васильевых на создание шедевра советской кинематографии — фильма «Чапаев».

сложный человек эта Марютка. Вчера неграмотная рыбака, сегодня партизанка, а завтра... Но своего «завтра» для Марютки не существует, она жертвует им, как жертвуют первым чувством, как жертвуют собственной мирной жизнью во имя «завтра» других людей, во имя нашего с вами настоящего.

Различны по интонации финал фильма и финал повести. Когда на остров прибывают белые и герои вновь становятся врагами, Марютка убивает поручика. Убивает, выполняя свой долг, но затем оплакивает дорогого ей человека. Лавренев описал это сдержанно, сурово, не избегая жестоких подробностей. Финал повести звучит как неумолимый приговор истории. В фильме смерть поручика и горе Марютки поданы возвышенно и взволнованно. Тем самым авторы фильма не только утверждают неизбежность трагедии, но и выражают восхищение силой духа Марютки, величием ее чувств. Финальные кадры «Сорок первого» — волнующий реквием поколению, которое передало нам эстафету революционного рыцарства и нравственной чистоты.

Как видите, фильм «Сорок первый» — еще одно доказательство тщетности подмены книги фильмом. Связь таких фильмов, как «Мать» Пудовкина, «Чапаев» братьев Васильевых, «Судьба человека» Бондарчука, «Гамлет» Козинцева, «Сорок первый» Чухрая с литературными произведениями несомненна. Однако каждый из них — самостоятельное явление киноискусства. На первоначальный замысел писателя проецируется оригинальный, дерзкий порой, замысел авторов фильма. Этот замысел может быть спорным, может не соответствовать общепринятому представлению о литературном произведении. Мы говорили, например, что в экранизации «Грозы» отсутствует Кулигин. Но произошло это не только потому, что режиссеру Петрову надо было уложить пьесу, идущую на сцене три с половиной часа, в полтора часа экранного действия. При экранизации не случайно выпала





именно линия Кулигина. Режиссер стремился к воссозданию на экране острого, концентрированного образа «темного царства», окружавшего Катерину. Он не только отказался от одного из положительных персонажей пьесы, но и переосмыслил образы, не лишённые симпатии Островского: Варвары, Кудряша, Бориса. Согласитесь, подобная трактовка «Грозы» возможна. Не случайно фильм В. Петрова больше тридцати лет не сходит с экрана. Каждый, кто изучает творчество Островского, любит его, обязательно должен посмотреть и этот фильм. Но человеку, который попытается заменить просмотр фильма чтением, останется неизвестной пьеса и он не в полной мере поймет своеобразие фильма.

Мы убеждены, например, что для тех, кто смотрел телевизионный фильм «Крах инженера Гарина» (режиссер Л. Квинихидзе), но не читал романа «Гиперболоид инженера Гарина» А. Н. Толстого, потеряна радость встречи с одним из интереснейших произведений советской научной фантастики. И не только потому, что сюжет, разработанный сценаристом С. Потицаловым, значительно отличается от сюжета романа-первоисточника, особенно в финальной части. История экранизации знает немало примеров, когда в фильме использовались лишь отдельные мотивы литературного произведения. Обычно это бывало вызвано серьезными творческими причинами, главная из которых — стремление авторов экранизации перенести в фильм только то, что, по их мнению, важно и интересно для современников. Однако подобная трансформация всегда связана с риском, возлагает на кинематографистов особую ответственность.

В фильме «Крах инженера Гарина», к сожалению, вместе с деталями сюжета исчезла философская глубина А. Н. Толстого, сложность и масштабность его героев. Фантазию писателя питала его тревога в связи с ростом в 20-е годы фашистской угрозы на Западе, он развенчивал претендента на мировое господство — кумира буржуазии. В фильме обличитель-



ный пафос романа исчез, героем стал трафаретный псевдоромантический одиночка. Крах идей ницшеанца Гарина в киноверсии романа воспринимается только как неудача озлобленного, суетливого авантюриста.

Авторы фильма стремились дальше отойти от романа, полагая, что таким путем привлекут внимание зрителей, но сюжетных и образных решений, равных по силе воздействия толстовским, им найти не удалось. Читателя, любящего роман, новшества, придуманные экранизаторами, лишь раздражают.

В то же время мы с вами без труда вспомним фильмы, вольно воспроизводящие известные литературные произведения, но талантливые, интересные. Всем нам памятни фильмы по романам И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок».

Фильм режиссера М. Швейцера «Золотой теленок», появившийся первым, озадачил многих, кто привык рассматривать роман как юмористическое чтение, как сплав забавных происшествий и афоризмов.

Но в романе «Золотой теленок» нетрудно найти и ноты раздумчивые, печальные, навеянные драмой незаурядного, талантливого человека, разменявшего себя в погоне за личной удачей. Именно это счел главным Швейцера вместе с актером Юрским, воплощая на экране образ легендарного Остапа Бендера.

Режиссер Л. Гайдай, экранизируя более ранний роман Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев», остался верен излюбленной им стихии эксцентрической комедии. Главным героем фильма «Двенадцать стульев» стал смех. Смех обрушивается на те отрицательные явления, которые существуют и в наши дни,— на бюрократизм, мещанство, стяжательство.

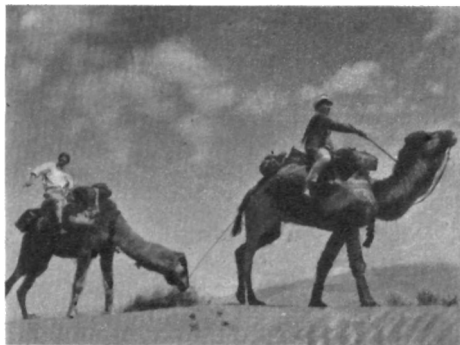
Справедливости ради заметим, что авторов двух экранизаций Ильфа и Петрова упрекали не без оснований в односторонности прочтения прекрасных книг. Ведь «Золотой теленок» — книга веселая, озорная, и даже о драме великого комбинатора писатели рассказывают, смеясь, а фильм Швейцера



нарочито серьезен. В то же время и роман «Двенадцать стульев» намного шире и богаче фильма, так, например, лирическое и публицистическое начало романа сознательно Гайдаем опущены. Но решающим аргументом в споре сторонников и противников этих двух фильмов может быть только следующий: и тот и другой режиссер реализовал свой замысел последовательно и талантливо. А то, что наследие писателей-сатириков осталось далеко не исчерпанным, вновь нас убеждает эксцентрический музыкальный телефильм «Двенадцать стульев» М. Захарова с А. Мироновым в роли Остапа.

Опыт Швейцера и Гайдая еще раз убеждает нас, что при перенесении литературных произведений на экран возможны самые серьезные отступления от первоисточника, но при одном условии: каждое отступление должно быть оправдано ясностью и значительностью замысла авторов экранизации. Замысел отражается даже в самом выборе кинематографистами того или иного литературного произведения. Желание во что бы то ни стало отыскать в наследии великого писателя малоизвестное произведение, казалось бы, открывает большие возможности для оригинальной, современной его трактовки, но на деле, превращаясь в самоцель, приводит к появлению фильмов, отнюдь не способствующих пониманию творчества этого писателя. Как подсказывает история современного кинематографа, плодотворным оказывается повторное обращение сценаристов и режиссеров к широкоизвестным произведениям литературы.

На протяжении тридцати лет советские кинематографисты трижды экранизировали роман Н. Островского «Как закалялась сталь». В 1942 году фильм «Как закалялась сталь» поставил режиссер М. Донской. В 1957 году фильм «Павел Корчагин» создали режиссеры А. Алов и В. Наумов. Наконец, в 1973 году режиссер Н. Мащенко снял многосерийный телевизионный фильм «Как закалялась сталь». Все три фильма памятли не только



Две экранизации романов И. Ильфа и Е. Петрова — два непохожих Остапа Бендера.

На страницах 168—170 кадры из фильма «Золотой теленок».

На странице 171 кадры из фильма «Двенадцать стульев».

зрителям старшего поколения, но и людям молодым: фильмы Донского и Алова и Наумова нередко повторяются в прокате.

Новые обращения кинематографистов к замечательному роману Н. Островского не случайны: авторы экранизаций каждый раз укрупняли именно те сюжетные мотивы, те идеи писателя, которые были особенно созвучны эпохе.

Донской снимал свой фильм в трудную начальную пору Великой Отечественной войны. В характере Павла Корчагина режиссера взволновали черты бойца и патриота, непримиримого и бесстрашного в борьбе с захватчиками. Основное место в фильме заняли эпизоды романа, повествующие об оккупации в 1918 году Украины немцами, о боевой деятельности коммунистов-подпольщиков. Донской стремился стать не только историографом, он публицистически обращался к тем, кто сражался с фашистами на фронте, приближал победу своим трудом в тылу. Зрители фильма, уловив замысел режиссера, события истории связывали с современностью. Важно иметь в виду, что Донской снимал свой фильм тогда, когда еще не были написаны и сняты многие известные ныне произведения о Великой Отечественной войне.

А. Алов и В. Наумов адресовали свой фильм «Павел Корчагин» молодому зрителю 50-х годов. Замысел их был откровенно полемичен: в героической жизни Павла Корчагина они выделили события подчеркнуто будничные. Подполье, кавалерийские набеги — одним словом, все, что мы порой слишком привычно называем романтикой, воссозданы в фильме предельно лаконично. Зато весьма подробно рассказан эпизод строительства киевскими комсомольцами узкоколейной железной дороги, необходимой для подвоза дров в город. Режиссеры поэтизируют повседневный тяжелый труд, который закаляет сильных, верных долгу и страшит слабых духом. Алов и Наумов словно обращаются к молодым, сидящим в зрительном зале:

171



«А вы, чье настоящее построено руками Корчагиных, вы смогли бы выдержать?»

И наконец, третий фильм, снятый в 70-е годы. Было бы ошибкой полагать, что режиссер Н. Машенко (а сценаристами, заметим, были авторы второй экранизации Алов и Наумов), воспользовавшись возможностями многосерийного фильма, попросту изложил последовательно все события романа. Мы и в этом случае обнаружим расхождения фильма и книги, продиктованные стремлением как можно полнее и убедительнее донести до современного зрителя смысл подвига героя. Событийная канва фильма обогащена введением в нее мотивов биографии Н. Островского, отсутствующих в романе. В заключительных эпизодах фильма Павел Корчагин, прикованный к постели, слепнувший, вспоминает и заново обдумывает собственную жизнь, и мы, наблюдая за ним в эти тяжелые минуты, яснее постигаем смысл слов: «Самое дорогое у человека — это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы..., чтобы, умирая, смог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества».

Фильм Н. Машенко состоит из отдельных серий, каждая из которых — законченный по смыслу эпизод жизни героя. И в то же время эпизоды как бы вырастают один из другого, дополняя, обогащая то, что мы знаем о Павле. Не случайно заключительная, может быть самая важная, часть названа «Подвиг». Подвиг Корчагина, как и подвиг Островского, подчеркивают авторы фильма, выражается не только в цепи героических деяний. В фильме намеренно укрупнены те персонажи, которые, будучи рядом с Павкой на фронте, на стройке, потом предавали свое прошлое, поддавались соблазну покоя и благополучия. Высшим выражением нравственного подвига Корчагина является его стойкость в минуты вынужденной слабости перед



Три Корчагина — герои разных поколений советских кинозрителей.

лицом недуга. Тема верности идеалам, тема жизни осмысленной и прекрасной даже в самые горькие часы, наиболее полно выраженная в последней серии, в сущности, пронизывает весь фильм. Павел Корчагин — это последовательно подчеркивают режиссеры и исполнитель роли В. Конкин — не жертва идеи, не фанатик, он человек счастливый и гармоничный. Но самое главное, Павел Корчагин в фильме Машенко обладает несомненным сходством с молодым человеком нашего времени, нашего общества.

\* \* \*

Фильмы, которые мы выбираем, это очень разные фильмы, разных жанров, разных лет, по-разному преломляющие в себе жизнь. Подчас в одном и том же кинозале на протяжении нескольких дней сменяют друг друга ленты, разделенные десятилетиями. Думая о них, мы постигаем путь, пройденный киноискусством, ощущаем стремительный ритм его развития, угадывая в этом ритме приметы нашей эпохи, отзвуки борьбы идей, происходящей сегодня в мире.

Тем более знаменательно, что остаются в строю, по-прежнему обладают магической силой воздействия лучшие фильмы 20—30-х годов. Происходит это, очевидно, по той же причине, по которой живут в нашем сознании, в наших сердцах замечательные творения всех искусств, созданные сотни, а порой и тысячи лет назад. Отдавая должное современным зданиям из стекла и бетона, мы не устаем восхищаться храмом Василия Блаженного, Парфеноном, пирамидами. Мы не сомневаемся, что немые короткометражки Чаплина или черно-белый фильм братьев Васильевых «Чапаев» будут жить и в эпоху великих свершений, которые сулит нам научно-техническая революция.

173



Эпоха научно-технической революции требует от каждого широкой эрудиции и в науке и в культуре. Вам, кто сегодня лишь входит в жизнь, предстоит создавать своими руками облик будущего века — его открытия, изобретения, его художественные шедевры. Чтобы оказаться наравне со временем, нужно как можно более полно изучить, освоить богатство человеческого разума, духа, таланта.

Киноискусство — одна из дорог к этому познанию. Дорога негладкая, тернистая. Но счастлив тот, кто отправится по ней в путь.

## СОДЕРЖАНИЕ

Вчера, сегодня, завтра... . . . . .	5
-------------------------------------	---

### Часть I НА ПУТИ К ЭКРАНУ

С чего начинается фильм . . . . .	12
Приготовьте чистые краски . . . . .	38
Человек крупным планом . . . . .	50
Рождение кадра . . . . .	73
Ножницы, клей и микрофон . . . . .	101

### Часть II ФИЛЬМЫ, КОТОРЫЕ МЫ ВЫБИРАЕМ

Зачем мы сегодня идем в кино? . . . . .	118
---	-----



Для среднего и старшего возраста

*Армен Николаевич Медведев*

*Андрей Александрович Чернышев*

ДЕСЯТАЯ МУЗА

Р а с с к а з ы о к и н о и с к у с с т в е

ИБ № 1054

Ответственный редактор

*Э. М. Лемперт*

Художественный редактор

*С. И. Нижняя*

Технический редактор

*Е. М. Захарова*

Корректоры

*К. И. Каревская и Е. И. Щербакана*

Сдано в набор 10/XII 1976 г. Подписано к печати 7/VII 1977 г. Формат 70×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум. тифдр. № 1. Печ. л. 11. Усл. печ. л. 12,87. Уч.-изд. л. 11,25. Тираж 50 000 экз. А03845. Заказ № 4797. Цена 95 коп. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Детская литература». Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1. Ордена Трудового Красного Знамени фабрика «Детская книга» № 1 Росглавополиграфпрома Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, Сушевский вал, 49.

*В книге использованы фотоиллюстрации  
из архивов киностудии «Мосфильм»  
и Центральной студии детских и юношеских  
фильмов им. М. Горького*

*Фотоиллюстрации подобраны  
по рекомендации Е. Мясниковой*

*Художник Э. Первухин*

**Медведев А., Чернышев А.**

**М42** Десятая муза. Рассказы о киноискусстве. Оформл. серии И. Фоминой. М., «Дет. лит.», 1977.

176 с. с фотоил. (В мире прекрасного.)

Книга рассказывает о творческих работниках кино — сценаристах, режиссерах, художниках, актерах. Об этапах работы над фильмом. О воспитании художественного вкуса юного зрителя.

Цена 95 коп.