ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 9
СЕНТЯБРЬ
1954

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая. За расцвет кинодраматургии 3

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

М. Ромм. Перед широким разворотом киноискусства и киноиндустрии 11
С. Столяров. Счет писателям 22
А. Грошев. Личное и общественное 27

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

Р. Зусева. Оправдание или осуждение героя? 33
К. Исаева. «Первая весна» 40

В. Микоша. На целинных землях 46

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

В. Ежов, В. Соловьев. Чемпион мира 50

В. Пудовкин. Слово о Чаплине 91
Чарли Чаплин. За процветание всех наций! 97
Х. Саламеа. В его сердце живет горячая любовь к людям 98

К. Парамонова. Путь выдающегося мастера 101

ХРОНИКА

В Министерстве культуры СССР. Совещание о работе сценарных организаций. ☆ Научно-атеистическая кинопропаганда. ☆ Использование кино в научно-исследовательской работе вузов. ☆ На студии имени Горького. ☆ Новые диссертации. ☆ Отряд молодых киносценаристов. ☆ Дипломные работы киноведов. ☆ ☆ Памяти Чехова 106

Новые фильмы 123

На обложке — кадр из фильма «На полях Кубани».

На вкладках — кадры из фильмов «Аттестат зрелости», «Первая весна», «Шведская спичка».

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
Москва — 1954

С. СТОЛЯРОВ

СЧЕТ ПИСАТЕЛЯМ

Представим себе киноактера, любящего свое искусство и много лет работающего в нем. И режиссеры и зрители считают его актером положительного образа, которому близки роли современных советских героев. Казалось бы, с каким увлечением должен работать такой актер, работать много и плодотворно!

Но он далек от чувства удовлетворения. Он может вспомнить лишь немногие роли, которые отвечали его мечтам.

Такое чувство неудовлетворенности испытываю я и, вероятно, могу разделить его с некоторыми моими товарищами по искусству. За двадцать лет работы в кино я участвовал в семнадцати картинах. Не говорю уже о том, что этого немного. Но главное огорчает то, что я не сыграл еще ни одной роли, которая полностью отвечала бы моему представлению о положительном герое, моем современнике, передовом человеке социалистического общества.

О каком же герое я мечтаю?

Он может быть инженером, летчиком, учителем, пограничником, сталеваром, агрономом (кстати, мне, выходцу из деревни, особенно хотелось бы сыграть агронома, лесовода, охотника). Однако профессия героя имеет не столь уж существенное значение. Важно, чтобы он был активным участником сегодняшней жизни, ее строителем хотя бы на небольшом и скромном участке. Важны его чувства и мысли, его внутренний, духовный мир, его мировоззрение и особенно поступки, в которых все это выражалось бы.

Побывав за границей, я воочию убедился, насколько человек нашего нового мира выше людей буржуазного общества по своему морально-политическому уровню, по пониманию социальных проблем. Советский человек активен, обладает богатыми и сложными личными и общественными интересами, целеустремлен, глубоко и тонко чувствует. Таким, естественно, он и должен предстать в искусстве. Таким я и мои товарищи мечтаем показать его на экране.

Но как часто вместо характера, раскрывающегося в действии, сценарий предлагает нам умозрительные, не согретые чувством, не проверенные жизнью схемы! В таком сценарии идейный замысел автора вынесен на поверхность, а не решен глубоко — образно, эмоционально, художественно. Не найдя характеризующих героя поступков, автор заставляет его рассуждать. Актеру приходится только рассказывать про такого героя — зажить его жизнью невозможно, актер ее просто не чувствует.

К сожалению, даже крупные, всеми нами уважаемые и любимые писатели порой, видимо, недостаточно серьезно подходят к работе в кино. Ничем другим нельзя объяснить несовершенство таких сценариев, как

«Покорители вершин» Н. Тихонова и «Три встречи» Н. Погодина. В обоих этих произведениях мне настойчиво предлагали сниматься, и мой отказ вызывал удивление, даже недовольство. Но когда картины были закончены, я еще раз убедился в своей правоте.

Тихонов любит Кавказ. Он поэтически чувствует красоту его природы. Однако живописность горных пейзажей может стать основой видовой картины. В центре же художественного фильма должны быть люди — покорители вершин, их характеры, взаимоотношения, обычно особенно остро раскрывающиеся в обстановке, требующей большого мужества. Этого — самого главного — в сценарии не оказалось.

Особенно неубедительно была написана роль русского альпиниста, в которой мне предлагали сниматься. Он, так сказать, иллюстрирует идею дружбы народов одним своим присутствием в фильме. Дружба эта должна бы выражаться в делах, поступках, а не в словесных декларациях. А дела у героя не было, не было ни биографии, ни характера, ни своего языка. Это был схематический набросок, безжизненный, неинтересный.

Не принял я участия и в фильме «Три встречи». Погодин, талантливый, опытный драматург, задумал показать, как строит мирную жизнь после войны наша Родина, как на ее необъятных просторах самоотверженно трудятся люди самых разных профессий. Но эта задача была решена чисто иллюстративно. После многочисленных переработок фильм в конце концов превратился в три новеллы — сплести его драматургические линии в единый клубок оказалось невозможным.

Я не сомневаюсь, что законы драматургии известны и Тихонову и Погодину лучше, чем мне, актеру. Но в их сценариях, которые приведены мной для примера, сказалось недостаточное знание жизни, материала и, я сказал бы, не особенно большое желание учитывать особенности кинематографа.

Но возьмем фильм, сценарий которого написал не профессиональный писатель, а кинематографист. Это «Анна на шее». Конечно, сценарист И. Анненский, экранизируя чеховский рассказ, учитывал требования режиссера И. Анненского. Не отсюда ли так много в фильме украшательства, совершенно чуждого творчеству Чехова? Непонятно, почему редактура не отнеслась к сценарию более взыскательно и требовательно? Ведь успех «Анны на шее» был бы еще бóльшим, если бы удалось избежать этого украшательства и если бы зрители увидели рассказ Чехова более тонко и точно перенесенным на экран.

Следовательно, дело не только в том, чтобы использовать безграничные выразительные возможности кинематографа, в частности при изображении среды, в которой действуют герои, но и в том, чтобы делать это тактично, в полном соответствии с общим замыслом произведения.

В этом отношении огромную ценность представляет опыт нашей кинематографической классики, о котором сценаристы слишком редко вспоминают. Вот где возможности кинематографа использовались широко и полно, вот где действительно проявлялись преимущества киноискусства!

Разве можно средствами литературы или театра передать так сконцентрированно и ярко сцены, подобные «Одесской лестнице» в «Броненосце «Потемкине» и расстрелу матросов в «Мы из Кронштадта».

В наглядности кинематографа заключена исключительная сила его воздействия. Эта наглядность и присущая кинематографу способность концентрации действия позволяют передать содержание большой пьесы в фильме обычного объема («Гроза» В. Петрова, «Бесприданница» Я. Протазанова). А Анненский, следуя за Чеховым в тексте и сюжете, утратил атмосферу рассказа.

Могут спросить: какое это имеет отношение к актеру?

Самое прямое, на мой взгляд.

Чехов не становился на точку зрения своей героини, так легко и бездумно превратившейся в прожигательницу жизни. В балах, происходящих в дворянском собрании, в купеческой «удали» Артынова, в «величии» его сиятельства писатель не видел ничего привлекательного. Анненский же все это воспринял всерьез, не заметив сдержанной, но разрушительной иронии, с которой ко всему этому относился Чехов. Сценарист-режиссер повел актеров по неправильному пути, не найдя для них верной атмосферы действия и не осудив Анну. Из всех актеров только Сашин-Никольский смог уберечь своего героя от этого внешнего, поверхностного истолкования чеховского рассказа.

Атмосфера события, верно найденная в сценарии, во многом предопределяет успех актерского исполнения. Если среда, атмосфера действия определены неверно, бледно, невыразительно, то и характер героя не сможет быть ярко выявлен актером.

В сценарии фильма «Случай в тайге» молодой автор Л. Иванусьева не сумела использовать приключенческие ситуации, чтобы интересно показать в поступках своих положительных героев их богатый духовный мир, силу их чувств, их общественную активность. Взаимоотношения между положительными героями маловыразительны. Да и в борьбе против врагов они показаны беспомощными.

В фильме слабость сценария выступила с полной очевидностью. И удивительнее всего то, что за постановку такого сценария взялись режиссеры Ю. Егоров и Ю. Победоносцев, которых мы знаем как авторов и постановщиков хорошей пьесы «Три солдата». Эту их работу отличали внимание к человеку, понимание атмосферы, в которой он действует, чувство жизненных подробностей, то есть именно то, что начисто отсутствовало в сценарии Иванусьевой. Естественно, что фильм получился скучный, вялый, в котором положительные образы советской молодежи так безлики, что зритель не в состоянии их запомнить. И актеры тут ни при чем — им нечего было играть.

...С какими надеждами подходим мы к каждому новому сценарию, который поднимает волнующие вопросы современности!

Одним из таких, очень немногочисленных пока произведений является сценарий С. Герасимова «Дорога правды».

Все мы знаем С. Герасимова как талантливого художника современной темы, как человека со своими творческими особенностями, которые он упорно и последовательно отстаивает в киноискусстве. Герои нашего времени неизменно привлекают Герасимова. И в новом сценарии он создал образ честной, принципиальной советской женщины — коммунистки Елены Дмитриевны Соболевой. Будущая исполнительница этой роли не сможет пожаловаться на бедность драматургического материала, на беглость письма. Нет, роль подробно выписана, характер точно разработан, в сценарии немало сложных психологических моментов, четко определена атмосфера действия.

Но все же, мне кажется, в этой новой работе Герасимова есть один серьезный недостаток. Почему-то получается так, что всякий раз, когда возникает решительный, особенно сложный момент в судьбе героини, автор уводит ее от прямого действия, лишая возможности сыграть главное в роли.

В первом же эпизоде — в споре с руководителями завода — Соболева смело разоблачает их очковтирательскую политику. Интересно было бы узнать, как после этого сложились взаимоотношения Соболевой с руководством. Но автор нам этого не показывает. Он просто переводит героиню на новую работу — в народный суд.

Мы видим далее, как она разбирает дело трех несовершеннолетних по обвинению в незаконном ношении оружия. Но нам остаются неизвест-

ными доводы Соболевой за то решение, которое она отстаивала, и приговор суда.

Есть в сценарии и любовная линия. Соболева любит Павлова — секретаря парткома того завода, где она работала до суда. Павлов разделяет чувство Елены Дмитриевны. Но он женат. И Павлов и Соболева — люди морально чистоплотные. Им трудно найти выход из этого положения. И тогда на помощь приходит жена Павлова, которая, узнав об этом, сама устраняется из жизни мужа. Но как к этому отнеслась Соболева, это тоже остается неизвестным. В последних строках сценария написано:

«Мы не знаем, как встретятся наши герои, так как не увидим в картине этой встречи. Пусть каждый представит ее себе так, как хочет. Но эта встреча героев друг с другом и всех вместе с жизнью, конечно же, и есть то счастье, к которому, естественно, стремится человек».

Здесь, по-моему, и заключены недостатки драматургического решения очень интересного авторского замысла.

Не мне объяснять Герасимову, что в кино характеры людей выявляются в действии. Так почему же сценарий оберегает героиню от решительных поступков? Мне кажется, потому, что в авторе, действительно, как он сам в этом признается в статье «Беседа со сценаристом», борются прозаик и кинорежиссер.

«Проза, бесспорно, обладает наиболее широкими средствами свободного воспроизведения жизни. В этом и причина близости прозы к киноискусству», — пишет С. Герасимов. Я с этим согласен, но, думается, что кинематограф выполняет широкие возможности прозы своими средствами. То, что в повести или романе выражается в целой главе или на нескольких страницах, в кино может быть выражено одним планом, одной монтажной фразой.

Приближение к прозе должно не ослаблять напряжения действия, а, давая большой внутренний материал для постановщика и для актера, сохранять сюжетное направление, свойственное образцам театральной драматургии.

Я согласен с тем, что сценарий — не пьеса. Но это и не повесть, не очерк, не психологический этюд. В кинематографе необходимы действия, которые раскрывают душевный облик героев в самых главных их чертах. Совершенно неправа Л. Погожева, когда она в своей статье «О языке киносценария» («Искусство кино», 1954, № 5) утверждает, что слово является главным материалом сценария. В театре слово во многом заменяет действие; кинематограф в этом не нуждается. Он способен рисовать широкие картины жизни, может показать самые разнообразные испытания, выпадающие на долю героев. Персонажи фильма могут участвовать в сражениях, обрабатывать землю, трудиться у станка, лететь на самолете, оперировать больного, давать уроки в школе, охотиться. Кинематографическому герою открыты все широчайшие возможности активной деятельности. А характер советского человека прежде всего раскрывается в этой деятельности. Так покажите ее, товарищи сценаристы, покажите так ярко, так разнообразно, чтобы у зрителя создавалось впечатление о типических качествах советских людей и о той действительности, в которой эти типические качества проявляются. Дайте все это не за кадром, не в словесном изложении, а покажите в поступках, действии, движении.

В лучших советских фильмах диалогу порой отведено очень мало места. Б. Бабочкину не раз предлагали выступать в концертах с отрывками из «Чапаева», но он не мог этого сделать, потому что нигде в фильме Чапаев не произносит больше пяти коротких фраз. По той же причине я не мог выступать с эстрады в роли Мартынова из фильма «Цирк». И в «Чапаеве» и в «Цирке» слово не было «главным материалом» ролей; оно,

хотя и имело большое значение, всегда вытекало из действия героев, из их поступков.

В пьесе все действие сосредоточено в диалоге. Ее можно прочесть без ремарок, и содержание ее будет ясным. Но нельзя себе представить хорошего сценария, который состоял бы из одних диалогов, без «ремарок», то есть без подробного и точного описания действия. Это относится и к тем сценариям, в которых диалогу вообще уделено очень много места — «Великий гражданин», например, не мог быть записан как пьеса, хотя там все время с экрана звучит слово.

К сожалению, за последнее время наши драматурги, а вслед за ними и режиссеры потеряли вкус к широкому использованию многообразных выразительных средств кино.

Вспомним, как богат, выразителен, изобретателен киноязык наших лучших фильмов. Вот, к примеру, эпизод из «Аэрограда» А. Довженко. Человек, которого Глушак любил на протяжении пятидесяти лет, считал своим лучшим другом, оказался изменником, предателем. Глушак стреляет в него.

«...Выстрел... дым застилает кадр. Дым рассеивается, и зритель видит Глушака, у которого борода стала совершенно белой».

Так глубочайшее внутреннее переживание нашло поэтичное и в то же время чисто кинематографическое выражение.

Или примеры монтажных переходов в «Цирке» Г. Александрова. Затравленная расистами актриса Марион Диксон бежит из Америки. Уходящий поезд. Марион Диксон вскакивает в последний вагон. Ритмическое постукивание вагонов, такой же ритм музыки. В кадре — на задней стенке последнего вагона диск, напоминающий полушарие. Под ритм музыки диск превращается в глобус, глобус вращается — Америка, Европа, СССР... И зритель понимает, что действие перенесено в Советский Союз. Но вот глобус летит вниз, открывая арену цирка. Этим глобусом жонглирует дуровский морской лев. Так определяется место действия — цирк.

Другой пример из «Цирка». Кнейшиц — американский антрепренер — ревнует Марион Диксон к русскому актеру Мартынову, следит за ними. Кнейшиц забирается на крышу и заглядывает в окно. Он видит Мартынова. Они в упор смотрят друг на друга. Окно медленно замерзает, затем снова оттаивает... Осень, зима, весна — так кинематографически показано течение времени. И эти динамические, выразительные монтажные переходы были намечены уже в сценарии. И, наконец, «Чапаев» — классическое произведение советского киноискусства. Интересно, что в этой насыщенной действием картине, в которой глубоко раскрыты характеры не только героев, но и эпизодических персонажей, всего-навсего 2200 метров! Это один из самых коротких фильмов. И такая великолепная лаконичность в значительной мере достигнута высокими кинодраматургическими качествами сценария.

Пусть извинят меня товарищи писатели, что я напоминаю им такие прописные истины. Но мне кажется, что, работая для кинематографа, они нередко забывают о его специфике.

Сценарий оказывается плохим в том случае, когда автор не знает жизни, которую он описывает, и в том, когда он не знает законов кинематографа, которые позволяют эту жизнь показать на экране.

Изучать жизнь и законы киноискусства — этого требуем от писателей и мы, актеры, воплощающие на экране замыслы драматургов, и зрители, к которым обращен наш общий с писателями труд.