

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

А. Караганов. Сюжет — история характера	3
В. Шкловский. О художественности	20
К. Исаева, Вл. Кагарлицкий. Оправданное доверие	28
Ж. Витензон. О песне в фильме	44
Широкий экран	
И. Венжер, И. Гордейчук, Н. Щекутьев. Новые возможности киноискусства	49
М. Каплан. Вопросы композиции	54
С. Майоров. О нерешенных вопросах в кинотехнической науке	53

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Бальвант Гарги. Сонни и Махиваль	67
А. Спешнев. Два поэта (отрывки из сценария)	95

ЗА РУБЕЖОМ

Лауреаты Международной премии мира	
И. Копалин. Норис Ивене	110
С. Токаревич. Чезаре Дзаваттини	113
Г. Смирнова. Письмо из Италии	116
Международный конкурс на лучшие кинофильмы ☆ Награждение польских кинематографистов ☆ Отовсюду	117

ХРОНИКА

Новый прием во ВГИК ☆ Фабрике «Диафильм» 25 лет ☆ О творческих планах Московской студии научно-популярных фильмов ☆ В несколько строк	119
Новые фильмы	125

На обложке — кадр из фильма «Урок жизни».

На вкладках — кадры из фильма «Попрыгунья» и «К неделе французского фильма».

10
ОКТАБРЬ
1955

Государственное издательство «Искусство»
Москва

В. ШКЛОВСКИЙ

О ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

Лев Николаевич Толстой считал, что единство художественного произведения состоит не в том, что в нем рассказываются события жизни одних и тех же людей, а в том, что в нем проводится определенное жизнеотношение. Только выражая это жизнеотношение, художник раскрывает свою душу.

«Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке, или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету»*.

Так для писателя величайшего художественного опыта сюжет оказывается не только сочетанием событий, не только воспроизведением действий. Все это должно быть, но это лишь средство художника, а не цель.

Говоря о сюжете, мы обычно подразумеваем связь событий, которые происходят в произведении. Это утверждение верно, но оно является результатом только частичного анализа произведения искусства.

По точному смыслу слова «сюжет» значит «предмет». Поэтому главный герой произведения является «сюжетом» произведения. Такое словоупотребление было правильным для начала XIX века. Главные актеры оперы и балета тоже назывались «сюжетами». У Островского в диалоге сохранилось выражение «сюжет» в смысле любимый человек.

Истинное значение этого понятия состоит в том, что сюжет — это главное содержание произведения, анализируемое через действия и взаимоотношения.

Добролюбов в своей статье «Луч света в темном царстве», говоря про героиню «Грозы» Катерину, отмечал, что характер будущей русской женщины еще не ясен, но драматург выясняет нам этот характер через сюжетные положения. Он утверждал, что в произведении искусства

* Л. Н. Толстой, Предисловие к сочинениям Г. Мопассана. «Русские писатели о литературе», т. II, стр. 104.

«...является перед нами лицо, взятое прямо из жизни, но выясненное в сознании художника и поставленное в такие положения, которые дают ему обнаружиться полнее и решительнее, нежели как бывает в большинстве случаев обыкновенной жизни»*.

С этой точки зрения можно понять процесс творчества Льва Николаевича Толстого. Он создавал основные конфликты, делал, так сказать, либретто произведения иногда в течение двух-трех месяцев, а писал произведение потом четыре года, шесть лет, восемь лет, десять лет. События, которые раскрывались в произведении, изменялись как будто не так сильно, но коренным образом изменялись мотивировки, обоснование событий, углублялся анализ отношений между людьми.

Уже начиная работу над романом «Война и мир», Толстой предполагал, что Наташа станет женой Пьера, а не Андрея, но как это будет обосновано, какой смысл характеров будет заложен в этом раскрывании, он еще не знал.

Начиная «Анну Каренину», он знал, что Каренина покончит жизнь самоубийством после того, как она изменит мужу и уйдет к любовнику. Но как это произойдет, кто виноват, какой смысл описываемых характеров, что раскрыто будет этими сюжетными положениями, он не знал.

Он сразу же знал, что Нехлюдов предложит женщине, которую он когда-то соблазнил и которая стала проституткой, женитьбу. Эта завязка была подсказана жизнью, но что произойдет в результате такого конфликта, что раскроется им и кто «воскреснет» в результате борьбы любви, религии, сложности общественных положений, он не знал.

Сюжет для писателя — это не способ заинтересовать читателя, это не способ изложения — это способ анализа жизни, вскрытие истинных взаимоотношений, превращение внешнего во внутреннее, снятие привычного.

Остроумие раскрывает противоречия, но остроумие — это еще не искусство. Разум художника в раскрытии противоречия находит истинное значение и движение предмета.

Вот запись В. И. Ленина:

«(1) Обычное представление схватывает различие и противоречие, но не **переход** от одного к другому, а *это самое важное*.

(2) Остроумие и ум.

Остроумие схватывает противоречие, *высказывает* его, приводит вещи в отношения друг к другу, заставляет «понятие светиться через противоречие», но не *выражает* понятия вещей и их отношений.

(3) Мыслящий разум (ум) заостряет притупившееся различие различного, простое разнообразие представлений, до *существенного различия, до противоположности*. Лишь поднятые на вершину противоречия, разнообразия становятся подвижными (regsam) и живыми по отношению одного к другому, — приобретают ту негативность, которая является *внутренней пульсацией самодвижения и жизненности***.

Мысль Ленина раскрывает нам самую сущность хода познания, в том числе и познания художественного.

Л. Толстой, говоря про Андерсена, объяснял, что художник должен доказать то, что увидел ребенок, то, что король голый.

Способы доказательства бывают разные, но книга, как говорил М. Горький, именно доказывает нам то, что мы часто не знаем в нашей сегодняшней жизни. Театр, кино, литература, музыка раскрывают человеку через ряд сопоставлений и отношений истинное значение жизни.

* Н. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, М., Гослитиздат, 1935, стр. 347—348.

** В. И. Ленин, Философские тетради, ОГИЗ, 1947, стр. 117—118.



Кадры из фильма «Княжна Мери»

Писатель долго работает над сюжетом. Нужно отметить, что концы произведения обыкновенно пишутся быстрее, вариантов меньше. Это заметно, например, у Толстого теперь, когда мы читаем новое, исчерпывающее, так называемое юбилейное издание.

Чем объясняется сравнительная прямолинейность работы в конце произведения? Тем, что взаимоотношения людей выяснены, утверждены и действия уже закреплены этим выяснением.

Итак, беря художественное произведение, мы прежде всего интересуемся не цепью событий, а обоснованием этих событий.

Тысячу раз рассказывалось об измене женщины, говорилось о том, что Пьеро потерял Коломбину, которая полюбила Арлекина.

На эту тему создавалась итальянская комедия, об этом писал Блок, на эту тему создал Чаплин свой фильм «Огни рампы», но мотивировки несчастья Пьеро изменились и тем самым образ оставленного влюбленного тоже изменялся.

Греческая трагедия вся основывалась на мифах, мифы были созданы давно, но изменялся анализ взаимоотношений, изменялись характеры, обоснования событий, а следовательно, изменялся сюжет.

В реалистическом искусстве, которое максимально близко подходит к действительности, которое извлекает сущность явлений из того, что происходит сейчас, движение еще быстрее и анализ сложнее.

Анализ этот делается всеми способами. Например, пейзаж в пушкинском произведении, или лермонтовский пейзаж, или тургеневский пейзаж, или пейзаж Толстого — это не только воспроизведение русского пейзажа, но и анализ этого пейзажа, связанный с общей конструкцией произведения.

Так же как неправильно переводить с одного языка на другой, пытаясь найти соответствие каждому слову, так же неправилен буквальный перевод явлений одного рода искусства в другой.

Мы пытались в кино передавать непосредственно драму и потерпели неудачу. Потому что мы становились формалистами: мы принимали способ изображения за сущность изображения, не понимая, что кино имеет одни способы изображения, а театр другие.

Такой же ошибкой является слепое копирование сюжета, понятого только как собрание происшествий, а не как выяснение действительности через сюжетные сопоставления.

Возьмем случай, который произошел у режиссера И. Анненского при постановке картины «Анна на шее» по собственному сценарию.

Чехов долго готовился к написанию новеллы. У него чиновник, который продает свою жену начальству, отвратителен. Но и женщина, которая сперва пресмыкается перед своим скупым мужем, а потом с наслаждением говорит ему: «Подите прочь, болван!» — понимая, что она говорит это безнаказанно, тоже отвратительна.

Отдаленно и говоря неточно, это тема «помпадуров и помпадурш».

Мир, в который попадает Анна, — мир мертвый. Купец, который за ней ухаживает, — астматик; он платит за шампанское сторублевками на благотворительном балу, но платит, задыхаясь. Можно сказать, что весь мир, в который попала Анна, задыхается.

Предистория женщины дана в нескольких словах, вернее, анализирована в действии, в умении женщины одеваться.

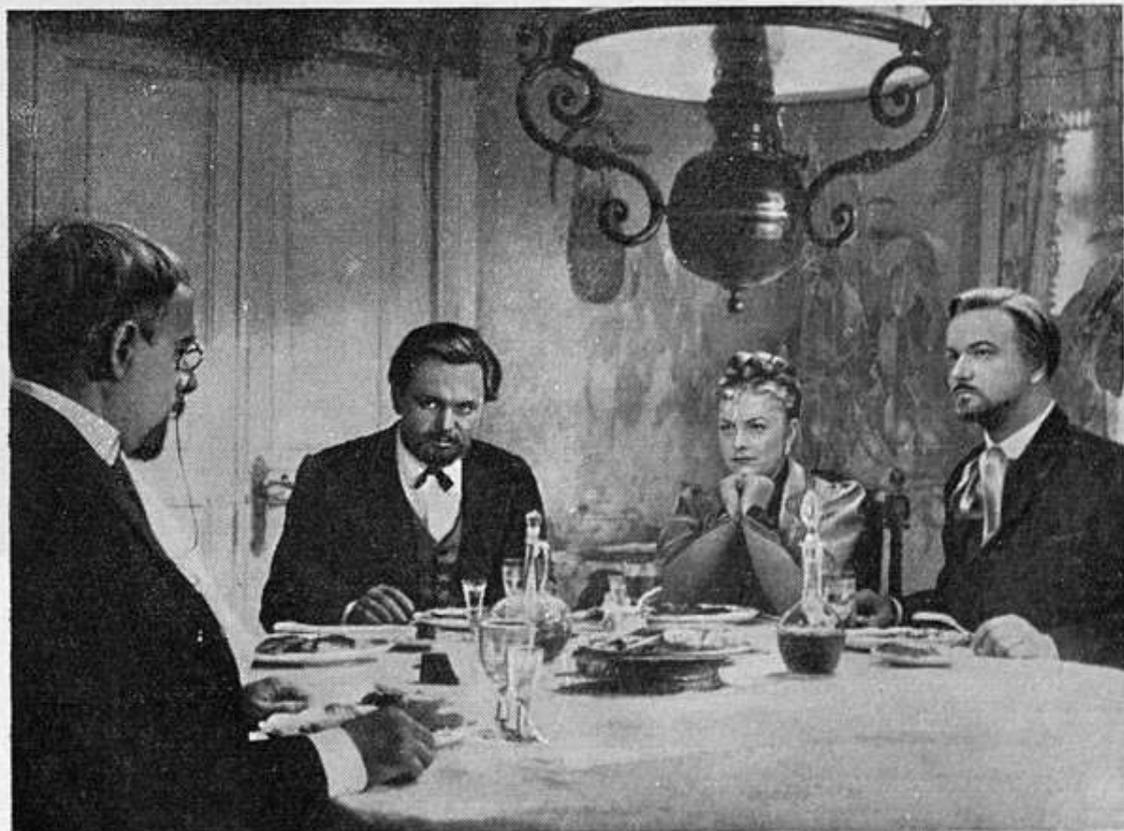
Анненский прежде всего удлинняет рассказ. Если Чехов создает рассказы, как бы отрывая начало, строит сюжет на неожиданности раскрытия характера — инсценировщик пристраивает к вещи вступление.

Но главное не это. Он изображает мир, в который попала Анна, не с тем отношением к нему, как Чехов.

Купца играет М. Жаров, а Жаров — актер обаятельный. Превосходительный любовник — А. Вертинский, а Вертинский — по-своему тоже обаятельный.

Мир, в который попадает Анна, не страшен, а привлекателен. При кажущемся повторении сюжета, при его помощи раскрыто не то, что раскрывал Чехов, и поэтому бессердечность Анны, ее разрыв с семьей неожидан.

Кадр из фильма «Попрыгунья»



Сюжет Чехова был взят Анненским не как результат авторского познания мира, не как результат выявления нравственного отношения автора к явлениям жизни, а просто как занимательное событие.

Поэтому получилась лента, в которой была изображена польза легкого поведения.

Женщина оказалось морально не разоблаченной. И это произошло прежде всего оттого, что не было передано чеховское отношение к жизни.

Поэтому и лента «Анна на шее», и неотчетливое, либеральное отношение к ней некоторых критиков, и дискуссия в Доме кино — все это было деревьями, за которыми лес был не виден. Деревья же образовывали рощу увеселительного характера.

Возьмем другой фильм того же режиссера. Мне кажется, что, инсценируя «Княжну Мери» из «Героя нашего времени» Лермонтова, режиссер совершил ряд неправильных поступков.

Формально все, что говорит Печорин на экране, соответствует тому, что он говорит в повести. Но тут сразу возникают трудности.

«Княжна Мери» — это только одна из повестей; Печорин уже до нее исследован другими сюжетными положениями. По условиям кинометража всего дать на экране нельзя было, и режиссер правильно шел на ограничения, но остальные повести должны были быть прочитаны с актерами.

Это то, что делал Станиславский, то, что необыкновенно углубляет работу актера. Он должен знать, что он играет.

Про Печорина писал Герцен, про него писали Белинский, Чернышевский. Первый перевод повести на французский язык был напечатан в журнале сен-симонистов.

Печорин живет во враждебном лагере, он в ссоре не с драгунским капитаном, а с николаевской Россией. Он человек разбитого поколения. Его недостаток — жестокость — связан с достоинствами — с его могучими силами, не находящими себе применения.

В самой «Княжне Мери» это дается намеками. Ведь княжна Мери принимает Грушницкого за разжалованного, за человека, который пострадал за какое-то политическое дело.

Это не курортная история, это история героя того времени.

Лермонтов писал Печорина в условиях строжайшей цензуры. Он должен был изолировать своего героя от всяких связей с передовой мыслью того времени. Но все, что он мог сказать, он сказал.

Режиссер старательно и трудолюбиво снимает во всех кадрах портрет Байрона, то есть он подсказывает нам решение, что Печорин — подражатель Байрона. Но ведь это же противоречит истине.

Булгарин утверждал, что Печорин создан в подражание Западу, что у Печорина нет корней в русской действительности.

Но Печорин был читателем Пушкина, Гоголя, другом передового русского ученого Мейера (Вагнера), а не только читателем Байрона.

Портрет Байрона мог висеть у Печорина. Тогда надо было показать, какой это Байрон.

Для Пушкина Байрон — это человек, связанный с воскрешающейся Грецией. Байрон имел свою политическую характеристику. Это не литературная мода.

Неправильно прочитана режиссером и обстановка, в которой происходит повесть.

Для Печорина то, что происходит, сперва происходит как будто от скуки. Он только потом видит горе Мери. Интрига связана с его отчужденностью от общества, в котором она происходит.

Печорин не только действует, но он видит мир. Это видение в ленте передано голосом диктора, причем диктор не отделен от Печорина. Сама же обстановка дана вне отношений к герою.

Лермонтов описывает росистое утро перед дуэлью. Печорин влюблен в мир, он говорит о дожде, который проливается от росистых кустов.

У автора фильма кадр сухой. Он не имеет часа, он не утренний. А характеристика дается словами.

Слово не помогло увидеть предмет, оно отклоняется от изобразительного кадра.

Не использован лермонтовский анализ пейзажа. Пейзажи, и это очень странно видеть в кинематографическом произведении, даны главным образом в дикторском тексте.

Это было бы приемлемым способом, если бы мы одновременно видели бы нечто на экране, и это нечто раскрывалось бы нам с новой силой через дикторский текст.

Знаменитое описание ночи в Пятигорске, Машука, восходов месяца, далеких гор, шума нагайских арб и заунывных татарских песен — все это проходит мимо постановщика. Он торопится пересказать события.

Конечно, в произведении режиссера Анненского есть отпечаток лермонтовских событий, и даже довольно точный, но все это похоже на кусок промокательной бумаги, на котором в перевернутом виде отпечатался текст, написанный чернилами.

Все это невнятно, неточно и поэтому неверно.

При сличении у нотариуса текстов киноленты с текстами повести можно, однако, убедиться, что все совпадает.

Жертвой такого недоразумения стали некоторые литературоведы, которые утверждают, что повесть передана точно, что картина «Княжна Мери» — художественное произведение.

Но не передан метод. Автор фильма стал жертвой буквализма, и именно поэтому он неверно выбирает актеров. Он забывает, что доктор Вагнер — человек печоринского поколения. Молодую артистку, которая могла бы по типу сыграть Белу, он заставляет играть молодую московскую аристократку — Мери.

Оператор работает хорошо, но вместо лермонтовской точности и сухости описания мы видим пестрые, перегруженные кадры и очень неприятно раскрашенный заход солнца среди скал.

Мне кажется, что и эта лента является ошибочным поступком И. Анненского.

Это не означает, что мы защищаем пышную отсебятину, которая цветет в «Анне на шее». Такие отсебятины делали раньше многие, делали лет двадцать пять тому назад, но они ошибочны и их не надо прощать.

Теперь интересно посмотреть на удачу кинохудожника. Я говорю о «Попрыгунье», поставленной по своему сценарию режиссером С. Самсоновым.

Единственным упреком или главным упреком, который мы ему ставим, является то, что лента несколько длинна, в ней есть лишние сцены, которые доказывают и говорят прямо то, что Чехов дает через сопоставления. Причем, именно это говорение впрямую ослабляет фильм.

В то же время пейзажные куски, введенные в ленту, нам кажутся введенными правильно, потому что они по характеру своему связаны с русским реалистическим пейзажем того времени.

Чрезвычайно интересно, хотя и несколько спорно, играет артистка Л. Целиковская роль попрыгуньи. Она очаровательна. В одном темпе, в одном художественном жизнеощущении создала она образ Ольги Ивановны. Тут можно сделать одно возражение: режиссер дал артистке слиш-



Е. Тетерин в роли Коростелева
(«Попрыгунья»)

работающий художник сделал рельефнее то, что написал Чехов, и не нарушил чеховского рисунка.

Дымов у Чехова, как нам кажется, человек определенных политических убеждений. Образ его для Чехова связан с образом Базарова, и это подтверждается тем, что судьба Базарова, погибающего от заражения крови при вскрытии, угрожает и Дымову.

Дымов гибнет от дифтерита, но Чехов первую угрозу гибели дает как предупреждение и как отдаленное напоминание о герое Тургенева.

Мы знаем «Что делать?» Чернышевского, знаем факты биографии Сеченова, Мельникова, героя Севастопольской обороны, — они по-своему относились к изменам жен не потому, что это были слабые люди, а потому, что они хотели построить новую семью.

Дымов — великодушный, а не слабый человек.

Дымов не понимает, что происходит с его женой. Он считает, что он не имеет права мешать ее любви, но он ошибается, потому что попрыгунья никого не любит.

Уступчивость Дымова объясняется не тем, что он тряпка, а тем, что он иначе думает, иначе себе представляет жизнь. Он не понимает Ольгу Ивановну, не понимает, что она ищет не любви, а знаменитого любовника. Дымов — человек крепкий, это революционный демократ. Давать такого человека только добродушным — это значит лишать его конфликта, лишать трагичности, поэтому прекрасный актер С. Бондарчук не мог сыграть роль во всю силу своего таланта.

Внутренней силы Дымова, его значительности, того Дымова, который представляет определенное жизнеотношение, мы в ленте не видим. Только через Тетерина мы угадываем значительность образа Дымова.

Все это не уменьшает нашего глубокого уважения к прекрасной работе С. Самсонова.

Задача, которая стоит перед художником, передающая А. Чехова,

ком много платьев. Он не показал ее полукомической борьбы за пышность. Трудность ее существования именно в этой борьбе. Именно в этой борьбе она так беспощадно эксплуатировала Дымова.

Излишняя затянутость ленты, дотягивание ее до полнометражной создало ненужные повторы обедов у Дымовых.

Но картина во всем ее актерском ансамбле очень хорошая, очень большая, хотя и тут надо было бы поговорить о смысле произведения.

Наш прекрасный актер С. Бондарчук не получил в сценарии С. Самсонова тех данных, которые помогли бы ему передать чеховскую вещь во всей ее глубине. С. Бондарчук местами оказывается, на мой взгляд, поставленным в менее выгодные условия, чем Е. Тетерин, который играет Коростелева.

Роль Коростелева Тетерин сыграл отлично. Это просто и точно

ПОПРЫГУНЬЯ
(по А. П. Чехову)

Сценарий и постановка
С. Самсонова.

Операторы:
Ф. Добронравов,
В. Монахов.

Художники:
Л. Чибисов,
Ю. Волчанецкий.

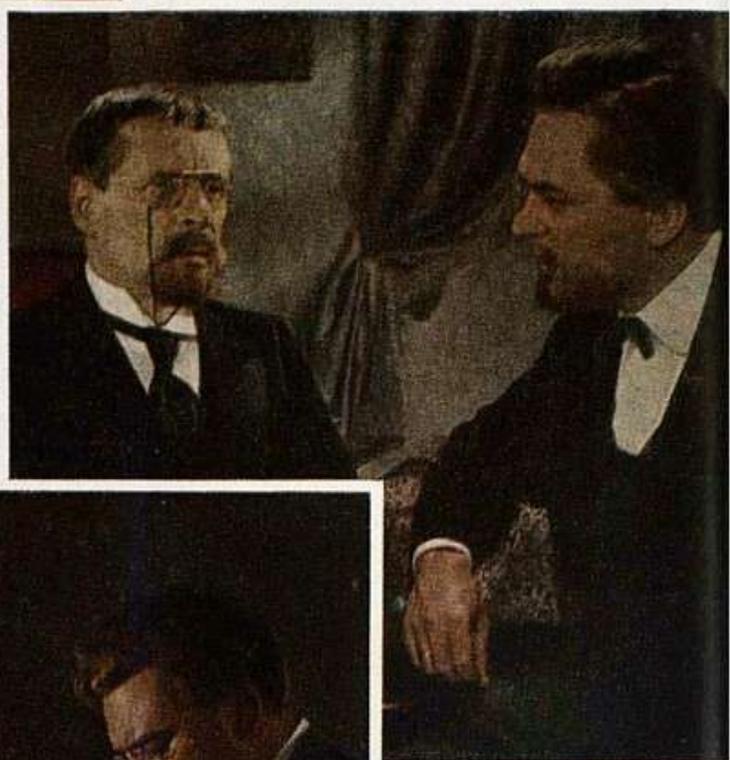
Композитор Н. Крюков.



В ролях:
С. Бондарчук,
Л. Целиковская,
Е. Тетерин,
В. Дружников
и другие.

Производство
киностудии
„Мосфильм“





огромна, и С. Самсонов близко подводит зрителя к чеховскому жизнеотношению.

В этой работе видна и культура «Мосфильма», о которой нам часто приходилось до этого судить по благодарным воспоминаниям, а не по новым кинолентам.

Молодые операторы Ф. Добронравов и В. Монахов показали точное умение через пейзаж передавать жизнеотношение художника. Прекрасны все волжские пейзажи, тонко и точно передано сопоставление двух проездов Ольги Ивановны на пароходе, хороша дача Ольги Ивановны.

Кинокадр везде сюжетен.

Интересны интерьеры и хорошие портреты, в частности по-разному дана в своем развитии героиня — Ольга Ивановна. Все это у операторов свое, но это свое не уводит нас от чеховского рассказа.

Работа по киноинсценировкам должна вестись так, чтобы кинопроизведение приближало литературное произведение к читателю, а не заменяло его. В то же время эта работа обогащает кино опытом литературы. Литературный опыт не может быть непосредственно повторен в кино, но может стать поводом к новому анализу действительности.

Мы часто в оригинальных произведениях строим сюжет так, что стараемся доложить зрителю о том, что происходит в мире. Мы пытаемся документально передать события, а не анализировать их.

У талантливого художника С. Герасимова существовал большой опыт. Он исходил из передачи самого жизненного потока, не хотел вносить в искусство старые жанровые условности и в результате пришел к отрицанию самого сюжета. Его вещи двигались по хроникальному принципу: человек не сталкивался с жизнью, не определял себя в борьбе, а обзирал жизнь.

Сюжет не использовался для того, чтобы путем сопоставлений исследовать сущность жизни, раскрыть в ней самое главное, открыть в ней ее глубокое дыхание. В результате большой художник пришел к неудаче фильма «Надежда» не случайно. Она вызвана неправильной теорией, которая никем не обсуждалась и обнаружила свои слабые места в самый ответственный момент. Оказалось, что герой не живет, а впрямую разговаривает. Оказалось, что художник не может раскрыть своих героев.

Это стало очевидным, но от этой ошибки надо уходить, пересматривая свой путь, отделяя неудачу от удачи. Надо понять, что искусство, именно в силу своей реалистичности, несовместимо с натуралистической монотонностью передачи слов и поступков.

Когда-то Аристотель говорил, что обстоятельства в драме должны быть ясны из действия, слова служат для передачи мысли.

Мы перегружаем слово, и это видно у самых разнообразных режиссеров. Наши герои часто говорят впрямую, как на собрании, и зритель, как я сам слышал, кричит из зала: «Регламент!»



Л. Целиковская в роли Ольги Ивановны («Попрыгунья»)