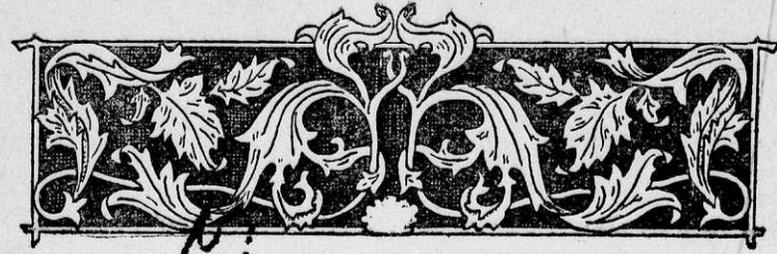


61 844 U 446 802-14 076  
53 1166 FOX  
CO-103



# СОВЕТСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ



## СБОРНИК СТАТЕЙ

- Б. ГРЕКОВА
- С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА
- С. ПРОКОФЬЕВА
- В. ПЕТРОВА
- Н. ЧЕРКАСОВА
- А. ХАНОВА
- А. УТКИНА
- В. ШКЛОВСКОГО
- Л. ГУТМАНА
- Е. ВЕЙСМАНА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ Е. ВЕЙСМАНА

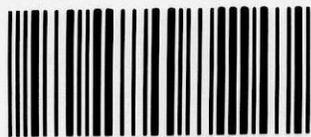


ГОСКИНОИЗДАТ  
1 9 3 9

НОК 1

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Предисловие . . . . .	3
Б. Греков. История и кино . . . . .	9
С. Эйзенштейн. «Александр Невский» . . . . .	14
С. Прокофьев. Музыка в фильме «Александр Невский» . . . . .	26
В. Петров. Идеи и образы «Петра I» . . . . .	30
Н. Черкасов. Работа над исторической ролью . . . . .	39
А. Ханов. Образ народного героя . . . . .	56
А. Уткин. Художник в историческом фильме . . . . .	61
В. Шкловский. Об историческом сценарии . . . . .	73
Л. Гутман. Исторический жанр в живописи и кино . . . . .	84
Е. Вейсман. Учебно-исторический фильм . . . . .	101



2007057350



40-4370  
1978-1989

Переплет, форзац и титул художника А. Ростиславова

Редактор Н. Марковин Тех. редактор Э. Готлиб  
Корректор Е. Преображенская

Сдано в набор 14/X 1939 г. Подписано к печати 25/XII 1939 г.  
Объем 7 1/2 п. л. Учетн. авт. л. 8,5. Формат бумаги 84x108 1/16.  
Тираж 5000 Индекс К-12. Госкиноиздат № 212. Заказ 19673  
Уполном. Мособлгорлита № Б-13112

Цена 4 р. 75 к. Переплет 1 р. 75 к.

1-я тип. Трансжелдориздата, Москва, Б. Переяславская, 46.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Интерес к изучению исторической науки в нашей стране все возрастает. Ряд постановлений правительства и партии о преподавании гражданской истории в школах СССР, указания товарища Сталина дали верное направление творческой работе в области исторической науки и преподавания истории. Достижения советской исторической науки за последние годы бесспорны.

Рабочие, колхозники, интеллигенция страны социализма, изучая историю большевистской партии, историю нашей родины, проявляют живой интерес к тем произведениям искусства, в которых так или иначе изображаются сюжеты на исторические темы. В частности известно, каким заслуженным успехом пользуются у нашего зрителя историко-художественные фильмы.

Советское киноискусство, практически решающее проблемы создания историко-художественного фильма и добившееся весьма значительных результатов, начинает подводить первые итоги этой деятельности. Начинает обобщаться накопленный большой и ценный опыт работы над историческим фильмом, более ясно определяются все шире раскрывающиеся перспективы этой работы.

Исторический фильм — это особый вид киноискусства. К нему относятся: фильм историко-художественный на темы гражданской истории и историко-партийные, фильм учебно-исторический (для средней школы), фильм научно-исторический (для высших учебных заведений и для научных работников).

Историко-художественный фильм имеет свои жанры. К ним, например, относятся: историческая эпопея, историческая драма, мелодрама, историческая комедия.

Работа над историческим фильмом ставит много практических и теоретических вопросов. К этим вопросам придется еще неоднократно возвращаться, в частности, имея в виду выпуск на экран двух новых историко-художественных фильмов «Степан Разин» и «Минин и Пожарский».

Настоящий сборник статей не претендует на то, чтобы осветить все проблемы создания исторического фильма. В нем поставлен ряд вопросов и даны ответы только о некоторых особенностях работы над темами из гражданской истории, главным образом, над двумя выдающимися историко-художественными фильмами «Александр Невский» и «Петр I», опубликованы сообщения о ведущейся работе над историко-художественным фильмом «Минин и Пожарский». Наконец, в сборнике поставлен вопрос о принципах и методах создания учебно-исторического и научно-исторического фильма для преподавания и популяризации нашей исторической науки.

Сборник является первой попыткой подытожить первоначальный опыт успешной работы над историко-художественными картинами, укрепить интерес и вкус историков, кинодраматургов, режиссеров, актеров, художников, композиторов к этому важному делу.

Успехи советского кино в области создания историко-художественного фильма основаны прежде всего на том, что мастера киноискусства овладевают большевизмом, теорией Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина.

Замечательный труд нашего времени «Краткий курс истории ВКП(б)» поднял на новый, еще более высокий уровень историческую науку. Эта энциклопедия основных знаний в области марксизма-ленинизма поставила ясные задачи перед работниками науки и искусства.

Мы изучаем и изображаем прошлое, чтобы лучше понимать настоящее, чтобы яснее видеть будущее.

«Краткий курс истории ВКП(б)» дает возможность овладеть методом изучения истории.

«Краткий курс истории ВКП(б)», вскрывая различные искажения истории, в частности, извращения и искажения в работах М. Н. Покровского и его «школы», призывает вести решительную борьбу с различными фальсификациями истории, с грубым социологизмом, подменяющим собою объективную и живую историческую ткань.

Большое идейное содержание наших историко-художественных фильмов, их идейное и художественно-эмоциональное воздействие на зрителя объясняется прежде всего тем, что они создавались мастерами, внимательно изучавшими историю, изображавшееся в фильмах минувшее время.

В теории Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина важное место занимает учение о справедливых и несправедливых войнах.

В «Кратком курсе истории ВКП(б)» о войнах справедливых и несправедливых говорится так:

«... война бывает двух родов:

а) война справедливая, незахватническая, освободительная, имеющая целью либо защиту народа от внешнего нападения и попыток его порабощения, либо освобождение народа от рабства капитализма, либо, наконец, освобождение колоний и зависимых стран от гнета империалистов, и

б) война несправедливая, захватническая, имеющая целью захват и порабощение чужих стран, чужих народов».

Изображая прошлое нашей страны, историко-художественные фильмы производства последних лет («Александр Невский», две серии «Петра I», а также еще не законченный фильм «Минин и Пожарский», снимающийся по сценарию В. Шкловского) показывают справедливые войны нашего народа против иноземных завоевателей.

Такова особенность историко-художественных фильмов, о которых говорится в этом сборнике статей.

Оценивая фильмы «Александр Невский» и «Петр I» нельзя миновать важной темы о справедливых войнах — темы, определившей характер самих фильмов, их идейное и художественное содержание.

Идейность и художественное мастерство «Александра Невского» и «Петра I» разрушили «традиции» дореволюционных постановок, так называемых «исторических» фильмов с их антиисторическими, фальшивыми концепциями и натурализмом.

«Александр Невский» и «Петр I» — каждый по-своему — прокладывают, освещают дорогу советскому историческому фильму. Эти картины являются произведениями социалистического реализма. Их значение выходит далеко за пределы киноискусства. Они своим содержанием, многими формальными особенностями, несомненно, влияют на смежные области искусства.

Многообразными и сложными применительно к историко-художественному фильму являются проблемы социалистического реализма.

Как в сценарии и фильме, изображающих прошлое нашей страны, следует показывать это прошлое в его международных связях? Как в историко-художественном фильме мастер должен изображать народ, его образ — многоликий, действенный, полный свободолюбия, оптимизма? Как надлежит наиболее содержательно и правдиво показывать средствами киноискусства в сюжетной форме прошлое наших братских народов: русского, украинского, белорусского и других?

Все это вопросы важные, на которые наше киноискусство начинает отвечать уверенно и правдиво.

Далеко не последним в проблематике исторического фильма является вопрос о соотношении правды и вымысла в работе над сценарием и фильмом, вопрос о каком-то хотя бы относительном определении «границ», за которые не может переходить воображение, вымысел художника, чтобы не нарушить правды былого факта или события.

Наши фильмы «Александр Невский» и «Петр I» уже показывают методы, при помощи которых может создаваться образ положительного героя (персонажа исторического или типического) и его «связи» с народом, представителем которого он является.

Далеко еще не уточнены вопросы о том, что такое архаизация и модернизация в историко-художественном

фильме и каковы различия между верной творческой манерой художника и манерностью, иногда переходящей в стилизаторство.

Очень значителен вопрос о языке исторического фильма. Как должен сценарист реконструировать язык минувшего времени, на основе каких источников и как должен изучать, например, древний или старинный русский язык актер, играющий роль какого-либо исторического персонажа, прежде чем подойти к микрофону?

Только несколько ответов на эти вопросы (из многих возможных) заключено в статьях С. Эйзенштейна, В. Шкловского, Н. Черкасова, А. Ханова, В. Петрова, помещенных в сборнике. Но эти ответы говорят о всыскательной работе мастеров искусства; ответы интересны и содержательны.

Близкими помощниками режиссера, ставящего историко-художественный фильм, являются художник и композитор. В статьях художника А. Уткина, принимающего участие в работах над фильмом «Минин и Пожарский», и искусствоведа Л. Гутмана поставлен ряд значительных вопросов о традициях русской и западно-европейской исторической живописи, об их критическом, а подчас и некритическом использовании в наших исторических фильмах.

Некоторые положения статьи Л. Гутмана дают возможность почувствовать различие между образом исторического персонажа, внутренне органичным замыслу кинопроизведения, и тем обликом, тем внешним, что иногда приносит с собой в исторический фильм до конца неосознанная или некритически усвоенная старая традиция.

В статье композитора С. Прокофьева интересной является мысль о том особом значении техники звукового кино, которое должен представлять себе композитор, работающий над музыкой для фильма. Эта статья говорит о влиянии техники на музыку, о том, как эта техника может быть использована композитором, о внешне несложной технической зависимости, иногда превращающейся в очень сложную проблему новаторских поисков композиторов в области музыки.

Несколькими примерами композитор Прокофьев наглядно показывает, как иногда способ звукозаписи может влиять на содержание музыки, следовательно, и на содержание самого фильма. Эта статья помогает нам понять различие между формализмом как порочным методом в искусстве и между теми необходимыми поисками формы выражения мысли и чувства, без которых не может обойтись ни один настоящий мастер.

В сборнике помещены две статьи о некоторых вопросах постановки учебных и научных исторических фильмов.

Историко-художественный фильм, имея и образовательное значение, все же не может претендовать на роль учебного пособия. Его задачи иные, и прямо педагогических требований к историко-художественному фильму предъявлять нельзя. Но историю как науку можно, должно популяризировать и преподавать также и средствами киноискусства.

Об этом говорится в статье историка академика Б. Д. Грекова. Она выдвигает ряд новых задач. Их успешное решение, несомненно, будет способствовать делу народного образования.

Этот сборник, посвященный некоторым вопросам создания исторического фильма, как уже отмечалось, представляет собой только первую попытку обобщить имеющийся опыт, посмотреть на пройденный путь, попытку заглянуть и в будущее исторического фильма.

В статьях этого сборника, понятно, нет готовых формул и рецептов для «изготовления» исторических фильмов, но поставленные здесь некоторые вопросы направляют творческую мысль на дальнейшие поиски и опыты.

Собранные здесь статьи говорят о том, как дороги всем нам наука и искусство, соединившиеся для того, чтобы создавать исторически верные и художественно правдивые фильмы, прославляющие наш народ и нашу великую родину.

*Е. Вейсман*

Б. Греков

## ИСТОРИЯ И КИНО

Говорить сейчас о большом культурном значении кино — это значит повторять то, что не вызывает ни у кого никаких сомнений. Но мне кажется своевременным остановиться на некоторых сторонах этого предмета.

Кино еще не полностью использовано там, где оно может и должно найти свое применение. В частности, оно недостаточно привлечено и на службу исторических дисциплин.

История, по сравнению с другими науками, имеет ту особенность, что историку приходится иметь дело больше всего с прошлым, т. е. с объектом в реальности не существующим, требующим своего восстановления. Необходимость восстанавливать прошлое в качестве объекта изучения заставляет историка дорожить остатками этого прошлого. Но и эти остатки — по крайней мере, очень многие из них — в процессе своей жизни менялись, приспособлялись к потребности общества. Многие из памятников старины носят на себе следы воздействия целых поколений. Историку одинаково важно знать памятник не только в первоначальной его форме, но и во всех его позднейших наслоениях.

Кино может значительно облегчить задачу историка в двух направлениях: 1) запечатлеть события современные и тем самым давать в руки исследователя самый

доброкачественный материал для изучения; 2) фиксировать отдельные периоды в жизни древних памятников.

Совершенно очевидно, что, например, съемка отдельных моментов в деле открытия и обследования Северного полюса или съемка важных моментов в жизни Испании в период ее борьбы за свою свободу имеют огромное научное значение. Фильмы этого рода — первоклассный исторический источник, кусок подлинной жизни, ставший доступным для изучения и следующих поколений.

Я указал на примеры съемок событий исключительного значения. Но и менее на первый взгляд интересные сюжеты будничного, казалось бы, характера (отдельные улицы Петербурга довоенного и дореволюционного периода, движение трамваев, извозчиков, пешеходов, одежда людей различных слоев общества, их манера говорить, приветствовать друг друга, военная выправка и дисциплина, магазины, состояние мостовых и пр. и пр.) являются ценнейшим материалом для научных наблюдений и выводов. Кино дает возможность историку наблюдать, чего без кино историк никогда не имел возможности делать и вынужден был восстанавливать картины прошлого по материалам, лишь так или иначе отражавшим свою эпоху. Неточности и даже ошибки здесь неизбежны. Кино их устраняет полностью.

Для иллюстрации второго положения сошлюсь на вполне конкретный совсем недавний пример.

В 1937 году в наш Союз приезжал американский ученый, реставрирующий Софийский собор в Константинополе. Он сделал интереснейший доклад, сопровождаемый цветным кинофильмом.

Из этого доклада выяснилась вся общественно-художественная жизнь знаменитого византийского храма, сыгравшего крупную роль в культуре нашей страны и, прежде всего, в Киевский период ее истории. Задача историка-реставратора заключалась в том, чтобы, сняв последующие наслоения штукатурки, восстановить первоначальный вид здания. Для того чтобы проникнуть от слоев XV—XVI веков к слоям VI века, т. е. времени

построения храма, надо было, конечно, пожертвовать слоями промежуточными. всю эту работу докладчик проделал до конца.

Кинопленка запечатлела главнейшие моменты этой работы. Он показал на экране подлинное художественное творение VI века. Зрителю, знакомому с мозаикой Киевской Софии, стало ясно, что и в Киеве работали лучшие византийские мастера, не утратившие старых секретов производства. Они повторили в Киеве прекрасные образцы византийского искусства периода его расцвета.

Работа реставратора в подобных случаях очень сложна и еще более ответственна. Ведь историку важно знать не только первоначальный замысел строителей, а и судьбу памятника в течение его долгой жизни. Важна не только София Юстиниана, но и София времен Баязета и его преемников.

Кино пришло на помощь этой работе и сделало величайшее дело. Перед зрителем протекает процесс работы: он может наблюдать эту работу во все важнейшие ее этапы. Ничто не скрылось от киноаппарата, и в любой момент для решения тех или иных самых разнообразных научных целей кинофильм к услугам исследователя.

То, что продемонстрировал американский ученый, приложимо к археологическим работам вообще. Ни один самый точный дневник раскопок не может дать того, что отразит на себе экран. Имею в виду, конечно, не всю раскопочную процедуру, а отдельные, наиболее ответственные моменты раскопок. Кино может показать не только итоги работы, но и процесс работы, может зафиксировать навсегда такие ее моменты, которые появляются в глазах ведущих раскопки на очень короткий срок и затем погибают. Блестящий пример этому можно видеть в раскопках итальянских древних могил. Только на мгновение глазам археолога представлялась могила с его обитателем в полной сохранности; затем действие проникшего туда воздуха разрушало покойника, лежавшего в склепе много веков, и превращало его в пыль. Кино могло бы схватить этот момент и увековечить ценнейший факт.

Кино, фиксируя технику раскопной работы далекого неповторимого прошлого, дает также материал для суждения о качестве, степени научности приемов работ и тем самым способствует поднятию их на более высокую ступень.

В деле популяризации науки кино незаменимо. Но и здесь еще далеко не использованы все его возможности.

Конечно, никто не будет спорить о том, что все исторические фильмы («Петр I», «Александр Невский», «Пугачев», «Сын рыбака» и др.) несут в массы ценные исторические факты. Воскрешая перед зрителем прошлое, они помогают этим понять настоящее. Но нужно сказать правду: не все наши исторические фильмы в одинаковой степени историчны. Можно даже о некоторых из них с полным основанием заметить, что они порой вводят зрителя в заблуждение. Но это тема особая, и я сейчас ее касаться не буду. Могу только сказать, что все «промахи» исторических фильмов могли бы быть с большой легкостью устранены путем своевременного привлечения для консультации специалистов.

Мне хочется остановиться на новом начинании, только сейчас входящем в практику нашего кино. Это система кинодокладов, или кинолекций, если позволено будет так выразиться.

Что такое кинодоклад или кинолекция? Это научное сообщение, выполняемое средствами кино. Кинодоклад имеет свои особенности. Он соединяет в себе обычную словесную форму изложения с демонстрацией объектов, о которых идет речь (частью в подлинниках, частью, в виде отдельных сцен), заменяющих собою обычное в докладах и лекциях повествование. Не говоря о том, что такие доклады и лекции воспринимаются гораздо живее и остаются в памяти зрителя надолго, они имеют большое преимущество перед обыкновенными докладами и лекциями: показывая подлинные предметы, они дают возможность зрителю-слушателю проверить выводы докладчика, переносят зрителя в обстановку изображаемого действия с максимально возможной точностью.

Можно, конечно, рассказать о Куликовской битве или о Бородине. Но можно и показать Куликово поле, можно изобразить самый бой, если использовать имеющийся у нас материал о вооружении войск, их количестве, расположении и т. п. Полтавский бой изображен в фильме «Петр I». Можно спорить о степени точности его изображения, следует даже протестовать против некоторых деталей этого показа, но никто не сомневается в том, что показ на экране изображает важнейший момент нашей истории ярче и доходчивее, чем самое художественное его описание. Здесь речь идет о показе одного момента. Но кино имеет все возможности показать течение жизни, смену эпох. Кино может наглядно дать то, что так нужно именно для истории, т. е. процесс развивающихся событий, жизнь в ее движении.

Ближайшее время покажет нам первые опыты в этом направлении. Готовятся две постановки «Киевское государство» и «Образование централизованного Русского государства».

В первых опытах могут быть и слабые стороны. Но это неизбежность каждого нового дела. Недочеты несколько не могут опорочить самой сущности дела — применения кино в исторической науке и популяризации ее для поднятия культуры народов необъятной Советской страны.

С. Эйзенштейн

## «АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

Кости. Черепа. Выжженные поля. Обгорелые обломки человеческого жилья. Люди, уведенные в далекое рабство. Разоренные города. Попранное человеческое достоинство. Такой встает перед нами страшная картина первых десятилетий XIII века в России. Обогнув с юга берега Каспийского моря, монголо-татарские полчища Чингис-хана проникли на Кавказ, и, разгромив цветущую культуру Грузии, ринулись на Русь, сея ужас, смерть и полное недоумение — откуда взялась эта страшная сила. Разгром русских войск, вышедших им навстречу, в битве при Калке в 1223 году был не более как предлюди к той кровавой эпопее нашествия Батыя, которая всколыхнула всю Европу.

Русские княжества и города готовы дать отпор страшному врагу. Но они еще не доросли до сознания того, что не в междоусобицах и борьбе друг с другом создается мощное государство, способное сопротивляться любым нашествиям. Необъединенные, несплоченные, они являют образцы великого мужества, но и гибнут один за другим в неравной борьбе. Татары наступают со страшным напором и грозят разгромить Европу. В обезумевшей от ужаса Европе раздаются отдельные призывы к коллективному отпору, но эти воззвания часто повисают в воздухе.

А Киевская Русь и прочие составные части будущей

великой русской страны долгие годы изнывали под пятой татарского ига, обратившего всю алчность завоевателя на остатки разгромленных и покоренных русских княжеств. Таков облик многострадальной Руси XIII века... Без ясной картины всего этого не понять величия героики, с которой русский народ, поработанный восточными варварами — кочевниками, сумел во главе со славным полководцем Александром Невским разгромить тевтонов, стремившихся оторвать кусок от России.

Откуда взялись эти рыцари? В начале XII века в Иерусалиме, а затем в обстановке осады крестоносцами Птолемаиды, возникает «Тевтонский дом». Ему суждено было стать колыбелью одного из самых страшных бедствий человечества, как проказой охватившего восток и запад Европы.

Сперва «Тевтонский дом» представлял собой не более, чем походный лазарет, однако предводители крестоносцев принимают в нем самое деятельное участие. 6 февраля 1191 года с благословения Рима начинает существовать уже новый рыцарский орден. 12 июля того же года Птолемаида взята крестоносцами. Новый орден овладевает значительной долей добычи, землями и угодьями, плотно оседая на покоренной земле. Отсюда ему уже легко вести свою организационную работу, и отныне тевтонский орден является средоточием немецкого элемента не только в Палестине, но и по всей Европе. Состав ордена — резко национальный и кастовый: только немец и член старого дворянского рода имели право на вступление в орден. На первых порах рыцари ограничиваются тем, что начинают торговать своей военной силой и умением.

Но вскоре начинается длительное и систематическое наступление на Восток. Жертвами его последовательно становятся пруссы, ливы, эсты, жмудь, Соревнуясь с татарами в жестокости и беспощадности к покоряемым народностям, тевтоны (к этому времени соединившиеся с другими монашествующими и не менее грабительскими орденами) значительно страшнее татар. Татары ограничивались набегами, грабили, разрушали покоренные земли, но не оседали на них, а снова уходили в глубь Азии

или в ордынские владения, заставляя платить себе тяжкую, подчас непосильную дань.

Совсем иное дело было с тевтонскими и ливонскими «рыцарями». Здесь мы встречаемся с последовательной колонизацией в формах полного обращения покоренных в рабство и уничтожения черт национальной самобытности, религиозного и общественного устройства.

Превосходя покоряемых военной техникой и организованной военной силой, «благочестивые братья» не гнушались любыми средствами и, в первую очередь, широко поставленной системой вербовки изменников. Рядом с героическими защитниками родины летописи приносят нам и имена гнусных ее предателей. Здесь и князь Владимир Псковский, и сын его Ярослав Владимирович, такой же изменник. Здесь, наконец, и колоритная фигура псковского посадника Твердилы Иванковича, из личных корыстных интересов предавшего Псков немцам.

Центром, откуда идет сперва самозащита русских земель от западных завоевателей, а в дальнейшем и организованное контрнаступление на них, в эти годы становится Новгород — «Господин Великий Новгород», как его величали в те времена. Новгород навсегда связал свое славное имя с героической обороной русской земли и возрождением национальной независимости, над которым потрудились наиболее дальновидные и энергичные князья. Среди них первое место принадлежит князю новгородскому Александру Невскому, сильному не только своей гениальностью, но и глубокой внутренней связью с народными ополчениями, которые он вел в победоносные походы. Близость и кровная связь с народом диктовали ему безошибочную ориентацию в сложной тогдашней международной политике. Она же помогает Александру выбрать единственную исторически правильную политическую линию. Задабривая татар и всячески стараясь «ладить» с ними, Александр тем самым развязывает себе руки на западе, откуда грозит наибольшая опасность русскому народу и тем первым росткам национального самосознания, которые, естественно, возникают как реакция на интервенции с востока и запада. Свой главный удар Александр направляет против немцев.

Высшей точкой военного успеха и славы на этом пути Александр и новгородские дружины народной самозащиты достигают в сече на Чудском озере 5 апреля 1242 года, известной под названием Ледового побоища. Это был заключительный аккорд блестяще продуманной военной кампании против завоевателей, пытавшихся задержать у Изборска головные отряды Александра и взять его главные силы в обход. Александр разгадывает планы немцев и неожиданным маневром своих передовых отрядов перерезает им путь на западном берегу озера, где-то у устья реки Эмба. Эти передовые части, возглавляемые доблестным Домашом Твердисловичем и Кербетом, терпят поражения перед превосходными силами немцев. Но Александр отступает на лед Чудского озера и, не переходя на восточный — русский — берег, принимает удар немцев у Вороньего камня, около узкой части пролива, соединяющего Чудское озеро с Псковским. Немцы движутся страшным, несокрушимым строем, так называемой «свиньей».

Постараемся вообразить себе, чем был этот прежде непобедимый военный строй. Для этого представим себе нос броненосца или сверхмощного танка, увеличенный до размеров сотни сплоченных, закованных в железо всадников. Представим себе этот гигантский железный треугольник скачущим во весь опор и развивающим бешеную инерцию. Представим себе, наконец, железное рыло подобной «свиньи» врезающимся в гущу противника, ошеломленного страшной безликой массой мчащегося на него железа: лиц рыцарей не видно — вместо них сплошное железо с узкими крестообразными разрезами для дыхания и глаз. «Свинья» разрывает фронт противника и мгновенно рассыпается на отдельные «копья». «Копье» — это закованный в железо рыцарь (пробраз легкой танкетки), врезающийся в массу живого мяса противника и разящий его направо и налево. Параллель еще глубже: «копье» не только рыцарь, это целая группа (иногда до тринадцати человек) военной прислуги — оруженосцы, пажы, кнехты, всадники, составляющие со своим рыцарем одно целое.

Принять удар «свиньи» в чистом поле в лоб при тогдашнем состоянии войск было так же немислимо, как невозможно голыми руками задержать танк.

И Александр разделяется с немцами тем же гениальным маневром, что и Ганнибал, покрывший себя бессмертной славой при Каннах. Зная, что центру («челу») невозможно удержать удар «свиньи», он и не стремится к этому: он группирует все свои силы на флангах (полками «правой» и «левой» руки). Умышленно ослабленный центр поддается удару «свиньи», но вместе с тем втягивает ее за собою. Александру удается, на зависть грядущим воителям, осуществить мечту всех полководцев всех времен: он реализует полный охват противника с своих флангов. Есть данные о том, что засадный полк врезался в противника еще и с тыла, и коварный враг, зажатый со всех сторон, подвергся полному разгрому. Такой битвы еще не бывало. Такого разгрома немцы еще не знавали. Грохот и стоны незабываемой сечи несутся к нам со страниц летописи: «... треск от ломавшихся копий, стук от ударов мечами — точно замерзшее озеро всколыхнулось... Не видно было льду — все было залито кровью... и секли их русские воины, преследуя как бы по воздуху, и некуда им было укрыться... Избивали их на льду на протяжении семи верст до Суболичского берега...»

Перед нами встает вопрос: почему же сеча произошла на льду? Много есть соображений по этому поводу. И гладкая поверхность замерзших вод, дающая возможность грудь с грудью в открытом бою встретиться с противником (русские и прежде имели обычай биться на равнинах). И возможность умелой распланировки своих ратных частей. И скользкая поверхность, ослабляющая разгон всадников. Наконец, и учет того, что лед должен был подломиться под более тяжеловесно вооруженными немцами. Это и произошло, главным образом, в момент преследования, когда под тяжестью рыцарей, столпившихся у высокого западного берега, мешавшего быстрому бегству, не выдержал тонкий апрельский прибрежный лед, и остатки беглецов погибли в разверзшихся под их ногами водах. Но только взглянув на кар-

ту, мы увидим, что основной ключ здесь не в ледяной поверхности озера, а в его географическом расположении. Граница русских земель проходит вдоль восточного берега озера. Замерзшая поверхность озера в отличие от восточного берега — чужая твердь, чужая земля. И решающий разгром интервентов в сече на Чудском озере во многом определился именно этим обстоятельством.

Самый разгром «псов-рыцарей» на Чудском озере был неожиданным и потрясающим «чудом». Летописцы искали ему объяснения в сверхестественных явлениях и в какой-то небесной рати, якобы принимавшей участие в бою. Но дело, конечно, не в этих сомнительных предшественниках будущей авиации: единственным чудом в битве на Чудском озере была гениальность русского народа, впервые начинавшего ощущать свою национальную, народную мощь, свое единение. Из этого пробуждающегося самосознания наш народ сумел почерпнуть несокрушимые силы. Из своей среды он выдвинул гениального стратега и полководца Александра, во главе с которым стоял родину, разбив коварного врага на чужой территории и не допустив его осквернить своим нашествием земли родной отчизны. Так будет и со всеми теми, кто посмеет посягнуть на нашу великую родину и сейчас. Если мощь народного духа сумела так расправиться с врагом, когда страна изнемогала в оковах татарского ига, то не найдется такой силы, чтобы сокрушить эту же страну, скинувшую все цепи угнетения, страну, ставшую социалистической родиной, страну, которую ведет к небывалым победам величайший стратег мировой истории — Сталин.

Обломки мечей, один шлем да пара кольчуг, — вот все, что сохранилось в музее от далекой эпохи...

Давность XIII века вообще... «Святой» в качестве центрального лица будущего фильма...

Емесе с тем, из груды отрывочных данных, странных для нашего духа летописных оборотов речи, фантастической графики, ранних миниатюр и страниц «жи-

тия святых» — упорно, настойчиво, непоколебимо бьет ритм основной темы.

Тема эта пронизывает скудные увражи, посвященные материальной культуре эпохи. Она трепещет в ржавых экспонатах, сохранившихся от тех времен. Она бьется живой жизнью в крепостных башнях и стенах древних городов.

«Камням я верил, а не книгам», — хотелось повторить вслед за Суриковым, ощупывая древние здания Новгорода. Этим как бы ощупывалась тема, певшая из каждого камня — одна единственная от начала до конца — свободлюбивая тема национальной гордости, мощи, любви к родине, тема патриотизма русского народа.

Мы с Павленко ухватили эту тему, выслушав ее так же отчетливо в почти былинном прошлом XIII века, как мы ее слышим в ежечасном биении пульса счастливой сталинской эпохи. Эту тему мы взяли за отправное и путеводное начало.

На первый план выплывало все обострявшееся ощущение того, что делаешь вещь прежде всего современную; с первых же страниц летописи и сказаний больше всего поражала перекличка с сегодняшним днем.

Иногда на мгновение разбирали сомнения: как же магистр тевтонско-ливонских рыцарей станет изъясняться с псковским предателем, посадником Твердилой, на чисто русском языке без переводчика, перелагающего недоступный нашему зрителю немецкий язык XIII века на малодоступный русский язык той же эпохи?

Но сомнения рассеиваются быстрее, чем приходят, как только ставишь перед собою ряд неумолимых вопросов:

Что важно зрителю — необычайность ритмов и звуко сочетаний чуждой речи и титровый подстрочник к ней или то, чтобы зритель сразу, непосредственно, с наименьшей затратой сил был введен во все трагические обстоятельства предательства, глумления завоевателей над побежденными и объема их захватнических планов?

Что важнее — лингвистический экскурс на шесть веков назад или четкая картина будущей дислокации Ледового побоища, которую излагает на добром современ-

ном русском языке Александр, настаивая на столь близком советскому народу тезисе, что враг должен быть разбит на чужой земле?

Конечно, второе. И в первом случае. И во втором. И во всех трех случаях, где слова должны доносить до зрителя существо и осмысление происходящих событий, а других слов и вообще не нужно. И отсюда относительное малословие фильма, хотя разговора в нем не так уж мало.

А как ходили в XIII веке? Как говорили, как ели, как стояли? Неужели застилизовать экран под обаятельные горельефы бронзовых ворот Софийского собора, даже несколько более молодой Кенигсбергской летописи? Как «расправиться» с костюмами, невольно диктующими «иконописный» жест новгородского письма? Где прощупать живое общение с этими далекими и вместе близкими людьми? Смотришь с их стен и башен на тот же пейзаж, на который глядели они, и стараешься проникнуть в тайну их ушедших глаз. Стараешься уловить ритм их движения через осязание тех редких сохранившихся вещей, что прошли через их руки: два позеленевших носатых сапога, извлеченных из топкого дна Волхова, какой-то сосуд, какое-то нагрудное украшение... Пытаешься вшагаться в их походку, проходящую по деревянной мостовой, покрывавшей улицы «Господина Великого Новгорода», или по слою дробленых звериных костей, которыми была утрамбована Вечевая площадь. Но все не то и все не так. Впереди либо паноптикум восковых фигур, либо малоискусное стилизаторство, до конца испитое и перепитое «мирискусниками».

Но и здесь внезапно все становится ясным.

Мы любуемся неподражаемым совершенством Спас-Нередицы. Чистота линий и стройность пропорций этого памятника XII века вряд ли знают равных себе. Эти камни видели Александра. Александр видел эти камни. Мы бродим вокруг, как бродили в Переяславле по Александровской горе — искусственному возвышению, воздвигнутому Александром на берегу Плещеева озера. Здание прекрасно, но связующий нас язык — еще язык эстетики, пропорций, совершенства линий. Нет еще живого

общения, психологического проникновения в этот памятник; нет еще живого общего языка. И вдруг взгляд падает на табличку, внимательно повешенную заботливой рукой работников музейного отдела. На ней несколько почти отвлеченных строк: «Начат постройкой тогда-то, закончен тогда-то». Казалось бы, ничего особенного, но когда вычтешь из второго «тогда-то» первое «тогда-то»... и обнаруживаешь внезапно все это чудо архитектуры, пленившее нас, воздвигнутое за несколько месяцев XII века.

Табличка вызывает новое ощущение этих каменных столбов, арок, перекрытий. Их лицезрешь в динамике их быстрого возникновения, их ощущаешь в динамике человеческого труда — не в созерцании поступков со стороны, а в актах — действиях и трудовых деяниях изнутри. Они близки, ощутимы, их через века связывает с нами один язык, священный язык труда великого народа.

Люди, складывающие такое здание в несколько месяцев, — не иконы и не миниатюры, не горельефы и не гравюры. Это те же люди, что и мы. Уже не камни зовут и твердят свою историю, а люди, складывавшие эти камни, их тесавшие, их таскавшие.

Они родственны и близки советским людям любовью к своей отчизне и ненавистью к врагу. Всякая и всяческая архаика, стилизация, музейность и прочее и прочее поспешно уступают место всему тому и всему такому, через что особенно полно способна проступить основная, единая и непреклонная патриотическая тема фильма.

А отсюда и переход к сложнейшей расшифровке героя — к разгадке его «святости».

«Святой!» Здесь дело вовсе не в каноническом смысле этой формулы.

Здесь дело в том комплексе подлинной народной любви и уважения, который до сих пор сохранился вокруг фигуры Александра. И в этом смысле наличие звания «святого» у Александра глубоко и показательно, оно свидетельствует о том, что мысль Александра шла дальше и шире той деятельности, которую он вел: мысль о великой и объединенной Руси отчетливо стояла перед

этим гениальным человеком и вождем седой древности. И это чувствовал народ в обаятельном образе Александра Невского. И недаром Петр I, завершавший веками спустя эту программу гениального провидца XIII века, именно его кости и прах перевез на место постройки будущего Петербурга, как бы солидаризируясь с той линией, которую начинал князь Александр Невский.

Так историческое осмысление в разрезе нашей актуальной темы определяло понятие святости, оставляя в характере героя лишь ту одержимость единой идеей о мощи и независимости родины, которой горел Невский победитель. Так одновременно определялась и основная линия характера героя фильма. Два-три других намека-факта из летописей дорисовали абрис роли. Особенно пленял и факт, донесенный летописями о победителе, не теряющем на торжестве головы и удерживающем восторженные толпы строгим поучением, назиданием и предупреждением. Это человечески приближало его образ, связывало его с другими живыми людьми. Обаяние и талант Черкасова дописали его.

Огонь, сдерживаемый мудростью, синтез обоих рисовались как основное в образе Александра. Этот синтез отменялся фигурами двух его сподвижников: одного — принесшего свое имя из летописей Невской победы, другого — как правнука вневременного героя новгородских былин.

Удаль Буслая, умудренность Гаврилы стоят справа и слева от Ярославича, объединяющего обе черты. Рука мудрого полководца умеет уберечь обоих от крайностей, вытекающих отсюда, и умеет впаять достоинства каждого из них в общее дело. И носители этих двух столь типичных черт русского человека-воина проявляют каждый свою долю мужества на Ледовом побоище. Им вторит «штатский» — кольчужный мастер Игнат, патриот и выразитель патриотических чувств новгородских ремесленников. Так единая тема патриотизма пронизывала всех действующих лиц.

Лед Чудского озера! Какой простор! Какой размах! Сколько соблазна: русская зима, хрусталь льдов, вьюга, метель, полозья на снегу, обледенелые бороды, усы...

Коченея на льду озера Ильмень в поездку нашу в Новгород, мы с трудом двигали негибавшимися пальцами, делая отметки о зимних эффектах необъятных ледяных просторов и снеговых туч...

Но прохождение сценария задержалось. Единственный выход — перенести съемки зимней природы (60 процентов картины) на январь—март 1939 года... Или... Или итти на дерзкое предложение, исходящее от нового члена нашего коллектива, режиссера Васильева — снять зиму летом. И в час мучительного раздумья по этому поводу вновь зазвучала перед нами тема: подлинный лед или подлинность доблести русского народа? Настоящий снег или настоящая героика русских людей? Неподражаемая симфония льдов в блестящей фотографии Эдуарда Тиссэ — через год, или патриотическое оружие готового фильма вдвое быстрее?

И эстетические льды и снега растаяли, яблони фруктовых садов на задах Потылихи покинули стройные ряды плантаций, а густой слой мела и жидкого стекла разлегся на их месте ареной Ледового побоища. Эстетические приверженности стиля наших прежних работ уступили политической актуальности темы.

Искусственная зима удалась. Удалась в наилучшем виде: о ней не говорят и не спорят. Она сама собой понятна и приемлема.

Удача эта кроется в том, что мы не пошли на подделку зимы. Мы не «солгали» зимы, заставляя верить стеклянным сосулькам и бутфорской подтасовке неподдельных деталей русской зимы. Мы взяли от зимы лишь главное — ее цветовую и световую пропорцию: белизну грунта при темноте неба. Здесь лгать не нужно было — здесь была точная правда зимы. И мы сделали второе: крепко помня о сущности фильма, мы не «играли» зиму, а «играли» бой — мы показывали бой, а не показывали зиму. Зима присутствовала в той степени и мере, в которой ее ничем не отличишь от настоящей. В этой степени и мере, в этой формуле зимних соотношений природы и такте непоказа ее лежит удача. Соображения, толкнувшие нас на то, чтобы «сделать» зиму вообще, решили и единственно правильный путь, как ее делать,

И, наконец, последнее — срок. Срок уже не только сокращенный в силу переноса зимы на лето, но и срок, уже в этих условиях перекрывший три собственных укороченных плана. И этим сроком мы обязаны энтузиазму нашего коллектива вокруг нашей темы.

В столь сжатый срок казалось немисливо добиться органического сплава музыки с изображением, найти и разрешить замечательнейшую внутреннюю синхронность пластических и музыкальных образов, т. е. сделать то, в чем, по существу, вся тайна звукозрительных воздействий. Это требует времени, раздумий, монтажа и перемонтажа двухкратного, трехкратного, многократного. Как будет поступать музыка? Как сумеет музыка оплотвориться изображением? Будет вернее, когда сумеешь впаять эти две стихии в единое и неразрывное целое.

Но тут на помощь приходит «маг и волшебник» композитор Сергей Прокофьев. Когда этот поразительный мастер ухитряется охватить внутренний образ изображения? Когда он успевает вычитать в начерно смонтированной сцене логику ее композиционного хода? Когда он музыкально успевает досказать все это? Когда, наконец, успевает он переложить все это в потрясающее звучание оркестра и в течение многих часов звукозаписи, совместно с замечательным звукооператором Вольским и звукооператором Богданкевичем, осуществить метод многомикрофонной записи в том виде, в каком она еще не практиковалась у нас? Сроки сжаты. Но дело идет так быстро, что для каждой ответственной сцены весь нужный материал звукозрительных сочетаний в руках у меня и у незаменимого, замечательного ассистента по монтажу Фиры Тобак. Сроки сжаты, но мы можем ни в чем себе не отказывать: звукозрительные сочетания во всех ответственных частях доведены до той стадии, дальше которой они не пошли бы и в трижды более длинные сроки. Этим мы были обязаны Сергею Прокофьеву.

Громадный коллектив группы и студии в целом, энергия и энтузиазм его в столь короткие сроки успешно осуществили такую громадную задачу, как постановка фильма «Александр Невский».

## С. Прокофьев

### МУЗЫКА В ФИЛЬМЕ «АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

В мае 1938 года С. М. Эйзенштейн обратился ко мне от имени киностудии Мосфильм с предложением написать музыку для «Александра Невского». Будучи давнишним поклонником режиссерского таланта С. М. Эйзенштейна, я с удовольствием принял его предложение.

Фильм «Александр Невский», как известно, повествует об одном из наиболее драматических событий в истории русского народа: в 1242 году Россия, едва оправившись от войны со шведами, встретила на своих северных рубежах нового врага — тевтонских крестоносцев. Идя от берегов Балтийского моря, завоеватели, беспощадно истребляя русский народ, грабили и разрушали его селения и города. Князь Александр Невский, собрав многочисленное ополчение, дал крестоносцам бой на льду Чудского озера. Сражение закончилось победой русского войска. Бой на Чудском озере, вошедший в историю под названием «Ледового побоища», занимает центральное место в фильме.

В работе над этим фильмом для меня естественным соблазном была попытка использовать подлинную музыку того времени. Но уже первое знакомство с католическими песнопениями XIII века показало всю бесплодность этой попытки. За истекшие семь столетий музы-

кальные мотивы католических песнопений подверглись значительным изменениям. Подлинный музыкальный материал XIII века стал настолько чужд нам в эмоциональном отношении, что уже не может дать достаточной пищи для воображения зрителю фильма. Поэтому мне представлялось более «выгодным» дать музыку «к тевтонам» не в том виде, в котором она действительно звучала во времена Ледового побоища, а в том, какой мы ее сейчас воображаем. На этих же позициях мною велась работа над русской песней; она дается в современном складе, а не такой, какой была 700 лет назад.

После сочинения музыки важную роль играла ее запись на пленку. Несмотря на огромные и все продолжающиеся успехи, звукозапись не достигла еще полного совершенства. Присутствие некоторых искажений можно обнаружить даже в самом лучшем микрофоне. Учитывая несовершенство звукозаписывающей аппаратуры, я попытался с максимальной полнотой использовать все отрицательные стороны микрофона и добиться таким образом наибольшего эффекта от звукозаписи. Так, например, сильная струя звука, направленная прямо в микрофон, травмирует пленку. При звуковоспроизведении «раненая» пленка издает неприятный треск. Этим обстоятельством я и воспользовался при звукозаписи музыки, сопровождающей крестоносцев. Звуки их труб несомненно были неприятны для русского уха. Я заставил играть фанфары прямо в микрофон, что и дало любопытный драматический эффект.

Были использованы и другие возможности микрофонной записи. Известно, что в оркестре есть мощные инструменты, например, тромбон, и более слабые, как, например, фагот. Но если фагот расположить у самого микрофона, а тромбон в 20 метрах от него, то произойдет явление немыслимое в обычных условиях: фагот окажется сильно звучащим инструментом и на его фоне тромбон будет еле слышим. Этот прием открывает неисчерпаемые возможности для «перевернутой» оркестровки, абсолютно невозможной в пьесах для симфонического исполнения.

Еще любопытный пример: в одну студию мы поме-

шали трубачей, в другую — хор. Хор и трубачи исполнили свои партии одновременно. Каждая студия была соединена с звукозаписывающей камерой, где простым поворотом рычага можно было усилить или ослабить ту или другую группу в зависимости от хода драматического действия. Такая запись требует огромного искусства и от того, кто смешивает (микширует) все звуковые струи. Эту работу с блестящим мастерством производил П. А. Вольский.

Кинематография — очень молодое и вместе с тем необычайно сильное искусство. Перед композитором кино открывает новые возможности. Из приведенных мной примеров видно, какие неожиданные эффекты можно извлечь только из одних отрицательных свойств современной звукозаписывающей аппаратуры. А какое необъятное поприще для творческой и изобразительной деятельности композитора и звукооператора открывает «перевернутая» оркестровка! Композиторы должны разрабатывать возможности и особенности звукозаписи в кино.

Проще всего, конечно, сочинив музыку к фильму, сдать ее затем на кинофабрику. Но звукооператоры не в состоянии распоряжаться музыкой в той мере, как это может сделать сам композитор.

Работа над музыкой «Александра Невского» доставила мне огромное удовольствие. Увлечательность темы, богатство образов, высокое мастерство Эйзенштейна и нерушимость творческого содружества всего съемочного коллектива давали хорошую зарядку моему воображению. Я проделал множество различных экспериментов, и хотя некоторые из них не принесли удачи, но работники киностудии претворяли в жизнь мои выдумки с исключительной готовностью. Дирекция Мосфильма и сотрудники по записи звука не ограничивали меня в выборе средств музыкального выражения и создали мне наилучшие условия работы.

Прекрасные воспоминания оставили встречи с С. М. Эйзенштейном. Эйзенштейн не только необычайно одаренный режиссер, но и тонкий музыкант. Обычно, закончив репетиции, мы приглашали Эйзенштейна к моменту записи звука на пленку. И он всегда находил какую-

нибудь деталь, которую надо выявить, какой-нибудь драматический эффект, который необходимо подчеркнуть и этим повышал качество нашей работы. Уважение Эйзенштейна к музыке так велико, что в иных случаях он готов был и «подтянуть» пленку со зрительным изображением вперед или назад, лишь бы не нарушить ценность музыкального отрывка. Нужно ли говорить, что работа в таких условиях доставляла огромное наслаждение!

В. Петров

## ИДЕИ И ОБРАЗЫ «ПЕТРА I»

Буржуазная кинематография часто обращается к исторической тематике. Эта тематика в руках сценаристов и режиссеров буржуазного кино становится поводом к созданию пышных псевдоисторических боевиков. Целые толпы статистов заполняют кадр. Великие люди истории показываются, главным образом, с точки зрения присущих им мелких человеческих слабостей и страстей (Гегель называл подобный подход «психологией камердинера»). Источником для постановки этих картин служат нередко сборники курьезов и анекдотов, относящихся к тому или иному историческому имени.

По такому принципу, например, осуществлена постановка известного американского фильма «Частная жизнь Генриха VIII». Трудно узнать в представшем на экране образе обжоры и сластолюбца, подпавшего под абсолютное влияние сварливой жены, государственного человека, который готовил своей деятельностью приход Елизаветинской поры, отмеченной чертами английского Ренессанса.

Попытка режиссера Абеля Ганса создать серьезную трехсерийную картину, посвященную Наполеону и его эпохе, оборвалась на... первой серии.

В некоторых исторических фильмах буржуазных режиссеров, вместе с Ганнибалом, Нероном, Петронием в галерее исторических фигур показан и... Петр I (фильм «Солдатская женка»).

Образ Петра I не избежал, понятно, общей участи: западно-европейские и американские режиссеры превращали его в обычного персонажа своих «боевиков».

В исторических фильмах, созданных в первые годы развития советской кинематографии, не трудно обнаружить следы такого же поверхностного и паразитического обращения с материалом минувшего. Достаточно вспомнить фильмы «Декабристы», «Поэт и Царь», «Кавказский пленник».

Задача подлинно художественного воплощения исторической темы глубоко и неразрывно связана с пониманием тенденций исторического развития.

Огромная работа, проведенная на фронте исторической науки Центральным Комитетом ВКП(б) и лично товарищем Сталиным, замечания товарищей Сталина, Жданова и Кирова по поводу конспектов новых учебников «Истории СССР» и «Новой истории», наконец, «Краткий курс истории ВКП(б)» открыли перед художниками, так же как и перед исследователями, широкий исторический горизонт. Прошлое осмысливается заново, отпадает шелуха. С дороги науки и искусства сметаются вульгарно-социологические воззрения так называемой «школы» М. Н. Покровского, с ее мертвящими и безжизненными схемами.

В борьбе за социалистический реализм мастера советского искусства приходят к пониманию великого прошлого родины в социальном, национальном и историческом для каждого нового времени своеобразии. В числе многих важных задач перед нами возникла волнующая проблема: воплотить в образах исторических картин черты национального характера.

Товарищ Сталин, касаясь понятия «психический склад» (национальный характер), подчеркивает: «Нечего и говорить, что «национальный характер» не есть нечто раз навсегда данное, а изменяется вместе с условиями жизни; но, поскольку он существует в каждый данный момент, — он накладывает на физиономию нации свою печать»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Сталин, «Марксизм и национально-колониальный вопрос», Огиз 1939, стр. 11.

Историческое изменение черт национального характера, обогащение и развитие его лучших качеств, формирование психического склада народа особенно сильно сказываются и проявляются в поворотные, переломные времена, примером которых является период деятельности Петра I.

На всем складе русского общества начала XVIII века резко отпечатлелась военная реформа. Создавалась всеобщая армия, дворяне начинали службу в строю бок о бок со своими вчерашними холопами. Росло и укреплялось чувство национальной гордости. Впервые в законодательных актах стали появляться термины: государственное добро, государственный интерес. Боевая сила дворянского сословия и личные военные качества дворян оставались жалкими; народные же массы в войнах той поры проявили себя могучим носителем самоотверженности и героизма.

Лучшие героические традиции нашего народа, лучшие черты его национального характера находили свое отражение в подвигах, совершаемых русскими солдатами даже в тяжелых условиях тогдашнего режима.

Освобожденный народ поднял и на совершенно иной и новой основе развернул эти героические традиции в доблестной Красной Армии и в Военно-Морском Флоте Советского Союза.

История нашей родины часто возникает перед сознанием советского художника страницами славного военного прошлого, и искусству кино с его мощной изобразительной культурой особенно свойственно воскрешать грандиозный и малодоступный театру размах исторических столкновений.

Остановимся бегло на двух сериях картины «Петр I» для того, чтобы посмотреть, как все названные нами принципы осуществлялись, хотя бы относительно, в постановке этого фильма.

Отбор исторических фактов для первой и второй серий фильма «Петр I» был подчинен вполне определенной познавательной и художественной задаче. Из многочисленных боев того времени внимание сценаристов А. Толстого, В. Петрова и В. Лященко привлекла борь-

ба со Швецией, борьба за укрепление государственных границ страны и выход России к Балтийскому морю. От разгрома под Нарвой, через эпизод взятия шведской крепости подле устья Невы — к основанию Петербурга, к Полтавскому бою, к морскому сражению в водах Балтики и Ништадтскому миру идет основная сюжетная линия двух серий фильма.

Нетрудно заметить, что именно такое построение художественного произведения определялось не хроникальной последовательностью исторических событий, а их общей направленностью. Образы фильма должны были передать грандиозные контуры основной исторической магистрали петровского периода, основного направления государственной политики России того времени.

Только получив свободный выход к Балтийскому морю, «Петр овладел всем тем, что было абсолютно необходимо для развития страны» (К. Маркс — «Секретная дипломатия XVIII века»).

Как известно, фильм начинается там, где роман А. Н. Толстого подходит к концу. Петр и его окружение появляются перед зрителем, так сказать, в готовом виде, в драматический момент Нарвской «конфузии» в 1700 году, за три года до основания Санкт-Петербурга.

В интересах художественной правды и наилучшего драматургического развития действия, авторам фильма пришлось поступиться точностью исторических дат. Так, например, получилось с ролью царевича Алексея: в 1700 году, когда началась Северная война, Алексею было 10 лет, в картине же он появляется как взрослый молодой человек, которому Петр поручает оборону Новгорода от шведов. Если бы создавался учебно-исторический фильм, роль Алексея пришлось бы разделить между двумя артистами и показать его сперва мальчиком, растущим в окружении нянь, монахов, ханжей и бояр, а потом уже взрослым человеком — упорным и сознательным противником отцовских начинаний.

Каждое художественное кинематографическое произведение, в том числе и историческое, должно предполагать коллизию, напряженный драматургический конфликт. Вот почему авторы фильма встали на другой

путь. Борьба нового со «старинной», борьба, составляющая содержание того времени и темы картины, воплощена в конфликте Петра и Алексея, являющемся, по сути дела, столкновением двух политических программ.

Для художественной убедительности и напряженности действия можно было завязать этот конфликт с первых же кадров, сразу же бросить Алексея в водоворот исторических событий. В свете такого решения Алексей неизбежно должен был выйти несколько старше по возрасту, чем это было на самом деле.

В первой серии фильма зритель видит штурм шведской крепости, предшествующий основанию Петербурга. Крепость — безымянная, и этот эпизод можно было бы назвать взятием Ниеншанца, Нотебурга или Шлиссельбурга — вообще любого укрепленного места на Неве. При этом штурме попадает в плен, по сюжету фильма, бывшая служанка пастора Глюка — будущая Екатерина I. Между тем, многие исторические источники утверждают, что Екатерина была взята в плен в Ливонии. Такого рода отступление от хронологии и «уплотнение» событий по сути дела ничего не меняют в основном, в основном, и представляются художественно-оправданными и необходимыми. Они не имеют ничего общего с произвольными искажениями истории на потребу создания «закрученного» сюжета, построенного на основе смутных догадок и сомнительных домыслов.

Советский художник, взявшийся за претворение исторической темы в образы фильма, неизбежно должен в какой-то срок превратиться в исследователя, отстаивающего во всеоружии фактов определенную историческую концепцию. Маяком, указывающим правильный путь советскому художнику среди моря исторических толкований, фактов и документов, являются анализ и обобщения, принадлежащие перу классиков марксизма.

Энгельс считал Петра I действительно великим человеком, в отличие от Фридриха II — послушного слуги Екатерины II.

«Марксизм никогда не отрицал роли героев, наоборот, роль эту он признает значительной», — сказал

товарищ Сталин в беседе с немецким писателем Эмилем Людвигом.

На основе этих указаний, почерпнутых в сокровищнице классиков марксизма, на основе изучения эпохи — авторам фильма пришлось в значительной степени заново создавать образ Петра.

Несомненно, огромное влияние оказал роман А. Н. Толстого, хотя, как уже было отмечено, хронологически события в романе и в фильме не совпадают.

Очень трудно найти грань между (в одинаковой степени неприемлемыми) исторической стилизацией и модернизацией, осовремениванием исторических событий. Язык фильма, например, должен создавать у зрителя-слушателя чувство исторических перспектив. Это не язык сегодняшнего дня, и в то же время он совершенно понятен и доступен для всех и каждого, потому что в нем нет архаизмов и всевозможных «инкрустаций», которыми еще так недавно щеголяли многие романисты. Авторы фильма и в первую очередь А. Н. Толстой стремились к созданию живого разговорного языка, в котором до конца переплавлены деловые и литературные документы того времени.

Справедливость требует указать еще на один творческий источник, который иногда сознательно, а порой и бессознательно использовался постановщиками и артистами. Это — Пушкин, частица которого неизбежно присутствует во многих произведениях русского искусства. Петр I был любимым героем великого поэта, который создал ему в «Полтаве», в «Медном всаднике», «Стансах» и «Арапе Петра Великого» грандиозный памятник. Пройти мимо пушкинского наследия было невозможно.

В одном месте картина прямо перекликается с пушкинским творением. Петр, стоя на пустынном берегу, произносит фразу — «Здесь будем ставить город»... В основе эпизода — пушкинский образ «На берегу пустынных волн». К пушкинской строке добавлена еще одна ассоциация: известная картина Серова, изображающая Петра, идущего по набережной Петербурга, овеваемого морским ветром. Поспешная переоценка роли лич-

ности в истории столь же вредна, как и та недооценка, которую пыталась насаждать так называемая «школа» Покровского.

Петр, понятно, не был «сверхчеловеком». Он опирался на прогрессивные силы, зародившиеся в русском обществе еще до появления его на свет, и вел напряженную, подчас кровавую борьбу с многочисленными и упорными реакционерами — боярством и духовенством.

Новая политика требовала новых людей. Петр находил их в самых разных слоях общества. В фильме сделана попытка показать группу ближайших петровских сподвижников — Меншикова, Екатерину, Шафирова, Ягужинского, Демидова, П. Толстого.

Из пленной служанки Екатерина становится подружкой Меншикова, любовницей Петра, а затем царицей.

Ягужинский — в первой серии — молодой, энергичный офицер, во второй — генерал-прокурор.

Демидов — сперва тульский оружейный мастер, а затем крупнейший уральский промышленник.

Меншиков — царский денщик, храбрый офицер войск Петра, дипломат и генерал-губернатор Петербурга...

Каждый из этих образов дается в развитии. Каждый потребовал постепенного усложнения.

Новым людям противостоят силы реакции. По замыслу фильма Алексей диаметрально противоположен Петру — и с внешней стороны и по своему характеру. Алексей безвольный человек, в то же время очень злой, хитрый, упорный и скрытный. Он органически враждебен петровскому делу, ненавидит и боится отца. Немудрено, что вокруг него группируются боярская и церковная оппозиции. Алексей становится знаменем всех реакционеров, чающих перемены и возврата к старому.

Боярин Буйносов — один из представителей этой оппозиции. Он внешне покорствуется и даже угодливо сгибается в три дуги, но внутри весь полон яда и ждет лишь удобного случая, чтобы напасть, изменить.

Через обе серии фильма проходит вымышленный образ Федьки — кабального холопа князя Буйносова. Образ Федьки по замыслу должен, проходя через обе серии, расти вместе с событиями. На своей спине Федька

испытал оборотную сторону петровских реформ, сопровождаемых варварской эксплуатацией крепостного труда и обнищанием крестьянства.

Федька отражает эволюцию в настроении крестьянства, которое вынесло всю тяготу военных походов и строительства Петра, а в конце концов было закрепощено. Как известно, протест крестьянских масс выливался в форме восстаний, из которых самое крупное — Булавинское движение — возникло на Дону в 1707—1708 годах.

Федька — фигура не историческая. Это типичный персонаж, но в нем сконцентрированы многие черты русского народа: упорство, сметка, свободолюбие, сила, смелость. В XVII веке он мог бы быть Разиным. В петровское время — Булавиным. При Екатерине — Пугачевым.

И если этот наиважнейший для развития фильма образ удался в значительно меньшей степени — это один из наших самых серьезных творческих промахов.

Характеры и сюжетные линии, намеченные в первой серии картины, получают во второй части свое развитие и завершение.

В результате военных побед и внутренних преобразований Россия признана европейскими государствами как равная им и вступает на международную политическую арену, начиная принимать участие в общеевропейских делах. Успехи русского государства вызывают тревогу у многих европейских правительств. Фильм показывает сложную обстановку, в которой приходилось действовать Петру и его сподвижникам.

Вторая серия открывается сценами Полтавского боя. Как известно, Полтавский бой — событие исключительного исторического значения. Он определил исход Северной войны, обеспечил развитие Петербурга... За десять лет, прошедших со дня нарвского поражения, русская армия была коренным образом перестроена. Под Полтавой выступала другая армия, созданная Петром в значительной степени на массовых, всесословных началах.

Полтавский бой — один из кульминационных моментов Северной войны, приведшей к разгрому беспокойно-

го соседа России на севере. Энгельс писал, что силы и престиж Швеции пали «... именно вследствие того, что Карл XII сделал попытку проникнуть внутрь России; этим он погубил Швецию и показал всем неувязимость России»<sup>1</sup>.

В фильме не мало батальных сцен. Перед авторами фильма вставала важная задача — освободиться от шаблонов условной батальности.

Батальные эпизоды фильма должны раскрывать принципы военной реформы Петра, принципы его стратегической деятельности, а через них — и те идеи, во имя которых велась защита государственных интересов петровской России.

Что остается добавить к этому обзору идейно-творческих предпосылок, на которых основывался постановщик в создании двух серий фильма «Петр I»?

Впервые при работе над этим историческим фильмом были раскрыты двери всех архивов, хранилищ и музеев. Материалы, находившиеся в них, немало помогли нам понять, а впоследствии и передать на экране петровское время.

Превосходный коллектив актеров (Н. Симонов — Петр, Н. Черкасов — Алексей, М. Жаров — Меншиков, А. Тарасова — Екатерина, И. Зарубина — Ефросинья, В. Гардин — П. Толстой, М. Тарханов — Шереметьев) накопил огромный опыт, мимо которого не сможет пройти ни один исполнитель и ни один режиссер, взявшийся за создание картины, посвященной историческому прошлому нашей родины. Исполнителям ролей в фильме «Петр I» удалось достигнуть подлинной историчности создаваемых ими фигур.

<sup>1</sup> Энгельс — «Внешняя политика русского царизма». Собр. соч. Маркса и Энгельса, т. XVI, 2-я часть.

Н. Черкасов

## РАБОТА НАД ИСТОРИЧЕСКОЙ РОЛЬЮ

К нам, актерам, очень часто обращаются с вопросом, — как мы работаем над ролью? Как создавался тот или иной образ?

Вряд ли найдется актер, который сумеет исчерпывающе ответить на эти вопросы, подробно разъяснить все свои внутренние переживания, проанализировать творческий процесс работы над ролью. Кое-что идет подсознательно и как будто произвольно... И никогда актер не сумеет с математической точностью «разложить по полочкам» все составные элементы своей работы, до конца вскрыть ее живую ткань. Но в то же время каждый мыслящий актер может и даже должен уметь проследить общий ход своих мыслей, путь проникновения в образ, уметь следить за процессом своей работы над ролью.

Когда-то театральный критик А. Р. Кугель писал об актерам: «Актер — плохой спорщик и диалектик. Он обязан быть плохим спорщиком и диалектиком потому, что его ум — творческий, синтетический, а не разлагающий, аналитический. Он чувствует — и в этом все». Это и верно и неверно.

Для своего времени высказывания А. Р. Кугеля об актерам в общем были несомненно прогрессивными. Он

боролся против режиссерского деспотизма, против подавления актерской самостоятельности.

При всем том суждения А. Р. Кугеля о сути актерского творчества, мне кажется, были не полны и несколько односторонни. Кугель, по-моему, недооценивал живую творческую мысль актера, его инициативу и обязательную в какой-то степени способность к анализу явлений. Эта способность актера мыслить отнюдь не подразумевает холодного, рационалистического и критического ума. Нет, ни в коем случае. В настоящем актере должны дружно уживаться способность к анализу явлений с художественной фантазией, с каким-то специфическим «седьмым чувством», позволяющим актеру чувствовать и угадывать это явление. Трудно, да и не надо устанавливать грани, где кончается одно — мысль и начинается другое — чувство, но, мне кажется, если можно говорить о схеме создания актером художественного образа, то работа актера должна протекать в определенной последовательности, на нескольких этапах.

На первом этапе работы над ролью актер прежде всего должен найти ее зерно, ключ к создаваемому образу. Актер должен проникнуть во внутренний мир своего героя, проанализировать его социальную сущность, понять и верно оценить все идейно психологические мотивировки его поступков, пропустить, если можно так выразиться, героя через себя, провести роль через свои внутренние и внешние данные.

Часто (а в кино почти всегда) я начинаю работу над образом, казалось бы, с второстепенных вещей: с разработки внешнего облика героя, его манеры ходить, говорить, слушать. Нахождение яркой, характерной внешности служит толчком для дальнейшего углубления в внутренний мир героя, помогает проникнуть в тайники его мозга и сердца, понять и почувствовать его мышление и поведение. Мне трудно отделить внутренний мир героя от его внешнего облика — одно тесно связано с другим и зависит друг от друга.

Помню, как, приступив к работе над образом профессора Полежаева, я много времени потратил на поиски соответствующей старческой походки. Я наблюдал за ста-

риками в трамваях, автобусах, на улицах и в театре, стараясь перенять их манеру двигаться. И когда, наконец, я почувствовал, что походка найдена правильно, что так, и только так должен был ходить бодрый, темпераментный профессор, — я успокоился.

Правильно найденная походка героя в дальнейшем помогла мне передать ряд его глубоких внутренних переживаний.

Нужно отметить, что в театре внешняя оболочка создаваемого образа, «скорлупа» того человека, которого изображает актер, обыкновенно рождается постепенно, накапливается из отдельных мелочей, из найденных деталей. Образ формируется не только во время репетиций, но и растет от спектакля к спектаклю. В спектакле «Вершины счастья», где я исполнял роль сыщика Айка Ауэрбаха, я только на 48-м представлении неожиданно нашел и понял нужную деталь — правильный выход. И это решило успех роли.

В кино этого не может быть. Работа актера кончается в павильоне, перед объективом аппарата, и поэтому весь внешний и внутренний рисунок роли должны быть совершенно отшлифованы. Вот почему я в кино всегда с большим вниманием и в первую очередь работаю над внешним обликом героя.

Второй этап работы актера — накопление характерных черт образа, его индивидуализация. Я ищу обычно их в том, как мой герой относится к действительности, к людям, его окружающим, к событиям, свидетелем которых он является или в которых сам принимает какое-либо участие. Я мысленно ставлю себя в самые разнообразные, зачастую ничего общего с пьесой не имеющие положения. Работая над образом царевича Алексея, я воссоздавал в своем воображении его детство, душевные московские терема, его мамок, нянек, духовенство, первых учителей... Затем я пытался представить себе последующую историю жизни царевича — Италию, застенок, смерть. Таким образом, тот период жизни Алексея, который проходит в фильме, не был для меня чем-то непривычным, обособленным; он был составной частью, органически соединенной с прошлым и будущим царевича.



К моменту окончания репетиционного периода в картине «Депутат Балтики» мне был настолько ясен образ профессора Полежаева, что я мог выполнять любые задания: показывать, как Полежаев танцует, как он по утрам делает гимнастику, как он разговаривает с дворником, как он будет вести себя в трамвае, наблюдать за каким-нибудь уличным присисствием. Я мог уверенно совершать любые поступки своего героя, лежащие за пределами роли.

Только такое всестороннее знание своего героя, полная ясность создаваемого образа дают, по-моему, актеру необходимую уверенность в работе. Лишь таким путем появляется ощущение творческой свободы, столь необходимое для разрешения стоящих перед актером задач.

Вряд ли нужно доказывать, что такое полное представление о создаваемом образе рождается у актера не сразу. Ему предшествует большая, я бы сказал, исследовательская работа, когда актер обращается к первоисточникам, послужившим основой для создания драматургии роли: читает и проверяет автора, и своим разумом, чутьем, вкусом находит новые детали, пропущенные им. Иногда выхватывает отдельные слова, незаметные на первый взгляд штрихи и уже на них наслаивает свои мысли, собственные наблюдения. Часто актер приходит к неожиданным для автора выводам, делает свои заключения, нередко вступает в спор с драматургом и режиссером и зачастую выходит из него победителем.

Эта исследовательская работа актера приобретает особое значение, когда он играет историческую роль, создает образ человека, представляющий особое явление в истории. В этих случаях актер просто не имеет права довольствоваться тем материалом, который ему дан драматургом. И если каждый автор пользуется каким-то материалом (иногда годами изучает первоисточники), то основной проводник идей автора, создатель образа — актер обязан, пожалуй, в неменьшей степени заниматься этой исследовательской работой.

Работа над историческим образом представляет двойную трудность. Играя Полежаева или Алексея, надо

было не только создать правдивый образ царевича или профессора, но одновременно показать эпоху, разворот классовой борьбы в XVII или XX столетии. Мало сыграть предателя Алексея, — надо чтобы зритель понял те социальные силы, которые стояли за его спиной; надо показать не только человека, его место и роль в истории, но и самую историю, вскрыть истинные причины происходящих событий. Прогрессивность Петра и реакционность Алексея обусловлены не только их индивидуальными данными, но и борьбой различных социальных групп петровского времени.

Донести до зрителя историческую правду — вторая ответственной задачей в работе над историческим образом.

Предварительная работа, которую проводит актер, изучая первоисточники, читая книги, просматривая гравюры, картины, посещая музеи и архивы — все то, что я условно назвал исследовательской деятельностью актера, — помогает фантазировать, окунуться в атмосферу того времени, в котором живет и действует его герой.

Конечно, одной этой работы еще далеко недостаточно для созревания актерского образа. Можно прекрасно изучить все материалы, быть высоко образованным человеком, знать все про своего героя, но если актер не сумел проникнуть в его плоть и кровь, не дал свободы своему подсознательному творчеству, — ни на сцене, ни на экране образа не будет. Ознакомление с героем, изучение всей окружающей его обстановки, проникновение в его внутренний мир сопровождаются у актера еще и подсознательной, неконтролируемой деятельностью его чувств, работой специфического актерского «интра». Мне кажется, что в процессе работы над ролью, еще в период ее формирования у актера должен наступить такой момент, когда он все проверил, понял, уяснил и до конца продумал и поэтому всю дальнейшую работу по созданию образа смело поручает своему чувству.

К. С. Станиславский в своей книге «Работа актера над собой» пишет: «Старайтесь же открыть на сцене широкий доступ творческому подсознанию! Пусть все,

что мешает этому, будет изъято и то, что помогает, пусть будет закреплено. Отсюда — основная задача психотехники: подвести актера к такому самочувствию, при котором в артисте зарождается подсознательный творческий процесс самой органической природы. Как же сознательно подойти к тому, что, казалось бы, по своей природе не поддается подсознанию? К счастью для нас, нет резких границ между сознательным и подсознательным переживанием.

Мало того, сознание часто дает направление, в котором подсознательная деятельность продолжает работать. Этим свойством природы мы широко пользуемся в нашей психотехнике. Оно дает возможность выполнить одну из главных основ нашего направления искусства: через сознательную психотехнику создавать подсознательное творчество артиста».

Этой цитатой из книги К. С. Станиславского, значение которой для воспитания художника-актера огромно, я позволю себе закончить общее, но, по-моему, необходимое вступление к основной теме настоящей статьи — «Работа над исторической ролью».

Моей первой большой работой над историческим образом была роль профессора Полежаева в картине «Депутат Балтики». Это не была историческая роль в узком смысле слова; профессор Дмитрий Илларионович Полежаев не воспроизводил точно портрет гениального русского ученого Климентия Аркадьевича Тимирязева. Но с первого до последнего кадра фильма было очевидно, что картина вдохновлена его образом, посвящена его памяти и герой картины Полежаев — это творчески преображенный Тимирязев, один из лучших представителей русской интеллигенции.

Яркую индивидуальность великого ученого надо было сочетать с его общественно-политической сущностью, показать его отношение к революции, соответствующим образом осветить все его поступки. Нужно было показать страстного человека, выдающегося ученого, принявшего Великую Социалистическую революцию сразу и

всем существом, счастливого, по его собственному выражению, «быть современником великого Ленина».

Авторы и исполнители фильма «Депутат Балтики», посвящая свою работу памяти К. А. Тимирязева, стремились дать портрет народного ученого, правильный по существу, по духу, по основной, руководящей идее. Создавая оригинальное и лаконичное произведение искусства, мы вынуждены были пойти на некоторые неточности в изложении отдельных деталей биографии Тимирязева. Поэтому мы не считали себя вправе сохранять за героем картины имя Тимирязева и заменили его вымышленной фамилией — Полежаев. Однако, эти «неточности» не должны были противоречить и как будто не противоречат правильному пониманию замечательного образа Тимирязева.

Прежде чем приступить к съемкам, я, так же как и режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц и все другие исполнители, погрузился в изучение литературы о Тимирязеве, изобразительного материала, документов первых лет революции. Я беседовал с десятками людей, близко знавших Тимирязева.

Человек смелого и оригинального ума, с подкупающе цельной натурой, Климент Аркадьевич был обладателем исключительно яркой и самобытной индивидуальности. Это богатство и своеобразие личности Тимирязева представляло исключительный соблазн для актера и для постановщиков-драматургов. Каждая деталь, казалось, могла заиграть, засветиться в фильме. В то же время была опасность утратить основную идею Тимирязева, дать, быть может, вполне эффектный, но внутренне недостаточно богатый образ... чудаковатого ученого. Все это требовало внимательнейшего и принципиального отбора актерских и изобразительных средств, характерных деталей и красок.

Образ Тимирязева все время стоял перед нашими глазами. Ощущение жизни и дел Тимирязева, неустанная мысль о том, как поступил бы он в том или ином случае, помогала находить необходимые краски для роли Дмитрия Илларионовича Полежаева. Весь показ отношений Полежаева с народом, с коммунистической

партией, с Лениным основан на фактах тимиразевской биографии. И меня глубоко волнует сознание, что миллионы советских зрителей оценили фильм «Депутат Балтики» как достойный памятник великому ученому К. А. Тимиразеву.

Уже много лет отделяют меня от периода работы над ролью Полежаева, много интересных и разнохарактерных ролей исполнил я за это время, но роль профессора Полежаева остается наиболее любимой, радостной и интересной. Она как бы подвела итог определенному этапу моей работы в театре и кино и послужила значительным толчком для дальнейшего творчества. Как у каждого характерного актера, у меня всегда была и есть большая склонность к ролям, глубоко отличным друг от друга. Я мечтал перевоплотиться в глубокого старика, очень хотел сыграть роль профессора Полежаева. И я признателен режиссерам А. Зархи и И. Хейфицу, рискнувшим доверить мне, 32-летнему актеру, исполнение ответственной и непривычной роли 75-летнего ученого. В работе над образом Полежаева я использовал накопившийся к тому времени в моей практике опыт, а роль Полежаева чрезвычайно помогла мне в последующей работе, в частности, над образом Петра I, а затем — А. М. Горького.

Я еще не приступал к съемкам в «Депутате Балтики», когда началась моя работа в фильме «Петр I», где я исполнял роль царевича Алексея.

Получил я эту роль несколько необычно. Узнав о готовящейся постановке «Петр I» в кино, я попросил руководство киностудии и режиссера испытать меня в центральной роли. Результат оказался неожиданным: мои притязания на роль Петра были отклонены, но мне тут же предложили роль Алексея. Я подумал, согласился и вскоре с увлечением начал работать над образом Алексея. С большим интересом я начал знакомиться с одной из наиболее мрачных фигур дома Романовых.

Первым этапом в работе над Алексеем было внимательное изучение исторических материалов. Это было легко. Историей веяло уже в кабинете режиссера: здесь были всевозможные гравюры петровского времени, под-

линные вещи Петра: астрономический глобус, карты, кресла, сундук, с которым он путешествовал, подсвечники и т. д. Все это заставляло дышать ароматом минувшего, будоражило фантазию. Я упорно сидел над историческими книгами, вдумываясь во взаимоотношения Петра с сыном, стараясь по-настоящему понять этот серьезный и отнюдь не личный конфликт. Мне важно было знать не только исторические факты, но и причины, их породившие. При этом я много работал над такими проблемами, которые на первый взгляд не имели прямого отношения к событиям, происходившим в пьесе и сценарии А. Толстого. В Санкт-Петербурге XVIII века, в боярских палатах я должен был чувствовать себя так же привычно и непринужденно, как и в Ленинграде XX века, в своей квартире. За историками пришла очередь мемуаристов, исторических романов, литературы XVIII века. «Монплезир» в Петергофе и домик на Петроградской стороне значительно помогли мне в освоении материала.

Работа над фильмом продолжалась свыше четырех лет. Отдельные сцены и эпизоды снимались с большими перерывами, часто совершенно непоследовательно. Так например, одна из самых интересных и сильных сцен фильма — объяснение Алексея с Ефросиньей, была разбита на четыре съемочных момента. Я избил Ефросинью на постели в январе 1936 года; в феврале — я пробежал за нею по комнатам замка; в августе я продолжил эту сцену, пробежав по лестнице, и только в октябре разыграл финал — диалог и истерику Алексея. Нужно было очень большое напряжение, чтобы сохранить незабываемыми внешность, интонации, ритм движений сцены, которая промелькнет на экране в одну минуту.

Кроме всестороннего раскрытия образа Петра, авторы фильма ставили перед собой задачу как можно полнее показать одну из самых напряженных драматических страниц истории русского народа, рассказать о прогрессивном значении петровского времени (этого «исторического скачка») для дальнейшего укрепления и развития русского государства.

Необычайно трудны были задачи сценаристов и ре-

жиссера, трудно приходилось и актерам. Особенно тяжело было мне в первой серии фильма. Роль Алексея была очень урезана, приходилось работать крайне лаконично, скупыми мазками. Часто нужно было одной фразой, одним жестом, движением, поворотом головы вскрывать сложнейший и глубокий подтекст роли. Иногда отсутствовали необходимые мотивировки, предпосылки к действию.

Я старался использовать всякую возможность, чтобы лаконично передать каждую найденную черту характера Алексея. Приведу пример: у Алексея были какие-то свойства, унаследованные им от отца. Он не мог полностью растерять их, и мне хотелось где-нибудь проявить эти черты его характера. Мне кажется я достиг этого в сцене подписания универсала. После долгих уговоров, мучительных колебаний, Алексей на минуту чувствует себя царем, в нем просыпается отцовская кровь, он решительной петровской походкой подходит к бумаге и властным жестом подписывает ее «великим титулом». На таких лаконичных приемах приходилось строить роль.

Вначале я пытался спорить с постановщиком фильма В. М. Петровым, уговаривал его расширить текстовой материал, развить линию Алексея. Хотелось показать отношения Алексея с матерью, показать, как он ее посещал, ездил в монастырь, показать его первоначальную привязанность к отцу в детстве. Все попытки были тщетными. Авторы фильма вынуждены были сокращать материал, отбирая наиболее главное и существенное, и я вскоре понял их правоту. Во многом помог мне В. М. Петров, внимательно и настойчиво руководивший моей работой.

Во второй серии играть было легче. Линия Алексея получила здесь большее развитие. В центре картины в полном соответствии с историческими данными стал конфликт Петра с Алексеем. Процесс царевича и его казнь стали одним из главных узлов фильма. Работа над ролью Алексея увлекла меня. Жаль было расставаться с интересным временем Петра. Вот почему я охотно, хотя и с некоторым опасением, откликнулся на предложение режиссера Б. М. Сушкевича сыграть роль Петра I

на сцене ленинградского Театра драмы им. А. С. Пушкина.

Давнишняя мечта моя сбывалась. Мне предстояло показать образ исключительно интересного, сильного, волевого человека. Берясь за эту необычную для меня роль, я понимал, что иду на эксперимент, не лишенный серьезного риска. В то же время я сознавал несомненную педагогическую пользу этого опыта, расширяющего мой актерский диапазон, прибавляющего к списку сыгранных мной ролей еще одну очень колоритную фигуру.

Осваивать историко-бытовой материал было не трудно; за спиной была четырехгодичная работа в фильме «Петр I», я знал эпоху, еще чувствовал ее дыхание.

Изучение текста А. Толстого, беседы с автором и режиссером помогли мне найти и закрепить образ. Но ключом к нему явилось гениальное высказывание Ленина о Петре: «Петр ускорял перенимание западничества варварской Русью, не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства». Историческую роль Петра прекрасно также охарактеризовал товарищ Сталин в известной беседе с немецким писателем Эмилем Людвигом: «... Петр Великий сделал много для возвышения класса помещиков и развития нарождавшегося купеческого класса».

Русское государство при Петре усиливалось «... за счет крепостного крестьянства, с которого драли три шкуры» (Сталин).

Эти блестящие характеристики должны были получить свое сценическое разрешение. В образе Петра зрителю нужно было показать не только своеобразный, глубоко индивидуальный человеческий характер, но и представителя определенного времени. Главными чертами Петра были последовательность в осуществлении задуманных реформ, гениальная широта кругозора, изумительные организационные способности. Петр обладал большой государственной мудростью. На ряду с этим он — человек больших страстей, вспыльчивый, резкий, необузданный. Он — царь: сознание своей власти, своего величия тесно переплетаются в нем с варварским деспотизмом.

Индивидуальные черты характера Петра на определенном отрезке времени сказывались на ходе исторических событий. В свою очередь характер Петра складывался под влиянием отдельных событий, носил явственный отпечаток того времени.

Исполнителю роли Петра было очень важно правильно распределить в спектакле свои силы, так как в пьесе А. Н. Толстого Петр начинает действовать во всей широте образа только с конца третьего акта. В предыдущих сценах автор показал Петра отрывисто и схематично в таких трудных условиях, как Полтавский бой, бургомистерская палата, сцена в кузнице и т. п. Эти эпизоды отнимают много сил, и актер должен расходовать их очень экономно, сохраняя всю энергию для кульминационных сцен, отодвинутых А. Толстым в конец пьесы.

Именно так я и старался строить сценический облик Петра. Огромная внутренняя страстность, скованная во внешних своих проявлениях большим волевым напряжением, идет нарастая до конца третьего акта, и, наконец, разряжается в сцене объяснения с Алексеем и в речи перед Сенатом. Любовь к родине, заботу о ее процветании, ненависть к врагам — вот что по мере своих сил и возможностей я старался довести до зрителя, не прибегая ни к каким внешним эффектам.

Спектакль был поставлен впервые в апреле 1938 года и с тех пор я периодически выступаю в роли Петра.

Предложение С. М. Эйзенштейна сыграть роль Александра Невского застало меня врасплох. Я был счастлив, получив приглашение от такого художника, каким является С. Эйзенштейн, о творческой встрече с которым давно мечтал. Но роль Александра Невского «дошла» до меня не сразу. Мне казалось, что образ этот лежит вне моего плана, что у меня нет никаких данных играть этого светлого, мужественного русского героя. Эйзенштейн же, напротив, был твердо убежден, что я сумею сыграть Александра. Его убежденность постепенно вселила в меня уверенность, заработала фантазия, появился острый актерский интерес к новой роли.

Что знаем мы о XIII веке? Что известно нам о народном герое Александре Невском, получившем от церкви «чин» святого?

Несколько фактов из летописи, несколько фраз из народных сказаний — это было, пожалуй, все, с чем я мог ознакомиться.

Скудные летописные данные сообщали, что Александр был очень красив — его сравнивали с Иосифом Прекрасным; он обладал звучным приятным голосом. Отмечались его огромная воля, выдающийся военный талант. Когда ему было 20—21 год — он разбил шведов, а затем немцев. В благодарной памяти народа сохранились воспоминания о светлой фигуре вождя, защищавшего свою родину.

Мне казалось, что фигура Александра в некотором отношении перекликается с Петром: Александр Невский много веков назад успешно начал борьбу за объединение Руси, начал ту государственную деятельность, которую через много столетий продолжил крупнейший русский государственный деятель и великий полководец Петр I.

Из истории я знал, что Петр I перенес прах Александра на место закладки Петербурга. В этом был глубокий и прямой смысл, — он чтит память народного героя, солидаризировался с его делами, одобрял его действия.

Задачи, поставленные перед исполнителями, были очень трудны. В центре фильма стояли батальные сцены Ледового побоища, разгром русскими войсками псов-рыцарей. Идейная целеустремленность и собранность сценария не позволяли всесторонне осветить фигуру Александра. Да, по существу, это и не было нужно. В фильме Александр Невский предстал как гениальный полководец, подлинный народный герой, борец за народное дело, за свободную Русь!

Но мне, актеру, все же хотелось как-то расширить рамки этого образа, надеть Александра многими теплыми человеческими чертами. История, к сожалению, не сохранила никаких сведений о его личной жизни. Мне казалось, что в том виде, как выглядел в сценарии, он «суховат». Много раз предлагал я Эйзенштейну и Па-

Вленко: давайте оживим Александра, прибавим ему больше человеческих качеств. Я аргументировал словами Горького: Алексей Максимович говорил как-то, что если герой не заставляет улыбнуться или засмеяться, это не положительный герой. И я просил наделить Александра Невского какими-то черточками, которые вызывали хотя бы улыбку. Даже сам придумывал сцены. Мне хотелось, например, показать, как после боя Александр Невский, русский человек, забыв о всяких ритуалах, подъехал к обозу, попросил бы ковш пива или меду, потом лег на снег, полежал. Поднялся—спросил бы про Буслая и пошел его разыскивать.

Надо сказать, что моя творческая инициатива нещадно «подавлялась» авторами фильма. Возможно, они были правы.

Прием, который оказал фильму советский зритель, исключительный интерес к истории, к Ледовому побоищу — все это свидетельствовало о верной направленности фильма, воскресившего на экране одну из волнующих страниц героического прошлого великого русского народа.

С большим интересом и волнением я работал над другой, тоже уже исторической, ролью Алексея Максимовича Горького. Ответственность была колоссальная. Если об Александре Невском никто ничего не помнит, не сохранилось, да и не могло быть никаких его портретов, если Петра и Алексея можно приближенно изображать по портретам и историческим материалам, если внешнее сходство Полежаева с Тимирязевым было не столь уже обязательно, то образ Алексея Максимовича миллионы знают по многочисленным фотографиям, портретам, а тысячи людей знали его и в жизни.

Задача была очень сложна. Кинематограф требует полного сходства, иначе зритель не поверит. В течение десяти вечеров мы с режиссером М. Роммом работали над гримом, стараясь найти простейшие способы гримировки. Постепенно удалось добиться максимального сходства с портретом Алексея Максимовича. Я настолько стал походить на Горького, что многие мои друзья

не могли отличить мою фотографию в гриме Алексея Максимовича от подлинного портрета Горького.

Началась работа над жестом, движениями, своеобразной интонацией Горького. Я часто беседовал с товарищами, близко знавшими Алексея Максимовича. Они рассказывали много замечательных вещей про этого чудесного человека, вспоминали отдельные факты, сцены, эпизоды из его жизни. К сожалению, большинство этих воспоминаний относилось к последнему периоду жизни Горького — 1934—1935 годам, а в картине действие происходит в 1918 году. Но известную помощь эти беседы безусловно оказали.

По своему объему роль Горького в фильме «Ленин» невелика. Но значение двух сцен, в которых Горький встречается с Владимиром Ильичом, — огромно. Беседы Ленина с Горьким посвящены острым, глубоко принципиальным политическим темам. В этих беседах вскрываются вопросы тактики и стратегии большевизма, высокого пролетарского гуманизма.

Встречей Горького с Лениным начинается фильм. Исключительно содержательная, теплая и в то же время очень острая беседа проливает свет на все дальнейшее действие фильма, сразу же вводит зрителя в круг великих людей и больших идей человечества. Речь идет о жалости и жестокости, жестокости обязательной, продиктованной законом борьбы классов. «Дорогой мой Горький, — говорит Ленин, — необыкновенный, большой человек! Вы опутаны цепями жалости... Отбросьте ее прочь! Она отравляет горечью ваше сердце, она застилает слезами ваши глаза, и они начинают хуже различать правду! Прочь эту жалость!»

Второй раз Горький появляется в картине во время болезни Ленина. Эта сцена проходит почти без слов. Алексей Максимович сидит у постели раненого Ильича. «Меня пустили к вам только с условием, чтобы мы оба молчали... — говорит Горький. — Давайте помолчим».

Так молча, держа друг друга за руки, сидят два великих человека. Глубоким волнением веет от этой трогательной и простой сцены, скупой и вместе с тем ярко написанной сценаристами.

Но для исполнителя роли Горького ограниченное количество сцен, в которых он участвует, и их лаконизм, создавали дополнительную трудность.

В моем представлении, так же как и в представлении всех современников великого писателя, сохранился ясный образ волевого, активного, необычайной энергии человека. Материал роли не позволял мне полностью раскрыть эти основные черты характера Горького, ибо в сценах свидания с Лениным (единственных сценах, где Горький участвует в фильме) ведущей стороной являлся, конечно, Владимир Ильич. В беседах этих двух великих людей Горький, естественно, находился в положении слушателя и ученика своего гениального друга.

Роль Алексея Максимовича была моей последней работой в кино над историческим образом. Несмотря на всю невероятную сложность и трудность ее исполнения, я с большой радостью вернулся бы к чудесному образу Горького. Я буду счастлив, если мне, современнику этого великого человека, удастся хоть в какой-то степени воссоздать его замечательную фигуру на экране. В какой мере удалось это сделать в фильме «Ленин» — судить не мне. Если в актере, играющем Горького, зритель узнает знакомое, родное лицо, услышит незабываемые горьковские слова, увидит его родного, близкого, памятного всем, — я буду считать свою задачу выполненной.

Конечно, еще не время подводить итоги, делать какие-то заключения, выводы. В памяти, в сознании еще слишком ярко сохранились образы героев, над которыми я работал последние годы: Полежаев, Алексей, Александр Невский, Максим Горький — в кино, Петр I — в театре. Яркие, разнохарактерные, незаурядные исторические фигуры. С каждым из них меня связывают тысячи живых нитей, каждая из этих ролей оставила глубокий след.

Истории в моей работе как будто достаточно. И сейчас, в дни, когда пишется эта статья, мои мысли вновь заняты новой исторической фигурой, рождающейся под пером замечательного писателя Юрия Николаевича Ты-

нянова. Речь идет о пьесе «Кюхельбекер», где я собираюсь играть центральную роль. Новое интересное время встает перед моими глазами. Современник и друг гениальных русских поэтов — Пушкина и Грибоедова — Вильгельм Кюхельбекер, «Кюхля», как его звали друзья, — одна из интереснейших и колоритных фигур своего времени. Много любопытных вещей рассказывает Тынянов про моего будущего героя. С нетерпением жду окончания пьесы и начала репетиционных работ.

Я уже имел возможность неоднократно убедиться, каким исключительным успехом пользуется у нашего зрителя историческое произведение. Это и понятно. История нашего народа, воскрешаемая на сцене и на экране мастерами советского искусства, всегда глубоко волнует наших пытливых современников, всегда находит живой отклик в сердцах зрителей. Большую радость испытывает и актер, участвуя в создании исторических фильмов или пьес.

Но еще с большим волнением и нетерпением я жду роли, о которой мечтает каждый советский актер — полнокровной роли нашего современника, верного сына родины и партии, принимающего активное участие в строительстве нового коммунистического общества под руководством гениальнейшего человека нашего времени — Иосифа Виссарионовича Сталина.

А. Ханов

## ОБРАЗ НАРОДНОГО ГЕРОЯ

Мастер советского искусства должен чувствовать себя в особенно ответственном положении, если ему приходится работать над образами исторических персонажей.

До революции актеры, приступая к работе над той или иной ролью, над историческим образом, зачастую разрешали вопрос очень просто: читали несколько популярных брошюр или даже школьных учебников, перелистывали роскошно изданные альбомы вроде «Живописной России» и там стыскивали описания или изображения нужного им героя.

Актер, живущий и работающий в наше время, так поступать не может. Берясь за воспроизведение на экране или на сцене той или иной исторической личности, актер обязан глубоко и детально изучить все обстоятельства жизни и деятельности героя и в процессе этого изучения увидеть, прежде всего, социальные черты героя.

Актер должен не просто «играть» того или иного героя, имя которого достаточно хорошо известно народу. Он обязан воссоздать образ прошлого во всей его исторической правде. Актер, работая над исторической ролью, должен стремиться не к фотографической точности, не к натуралистическому воспроизведению минув-

шего, а к исторически верным и правдивым, художественно типическим обобщениям.

Нелегко было мне начинать работу над образом Кузьмы Минина в фильме «Минин и Пожарский».

Среди материалов псевдонаучных и недостоверных нужно было отыскать более или менее внушающие доверие источники, которые подсказали бы ведущие черты будущего образа.

Кузьма Минин, русский патриот, в народной памяти остался как личность, полная честности, прямоты, отваги, героизма и прогрессивности (для своего времени).

В процессе изучения материалов о Минине я наталкивался, с одной стороны, на елейные разглагольствования, превращавшие этого богатыря, сына народа, сына земли — в святошу. А, с другой стороны, благодаря «деятельности» «школы» Покровского получал неверные и вредные «разъяснения», что Минин и Пожарский были «организаторами разгрома крестьянской революции в 1612 году».

Наибольшую ценность для меня представили описания так называемого «Смутного времени» историка С. М. Соловьева в его капитальной «Истории России», дипломатическая переписка того времени, записки иностранцев, посещавших тогда Россию. Очень помог мне разобраться в истории вопроса сборник «Против исторической концепции М. Н. Покровского», изданный Академией наук СССР в 1939 г.

Кроме того, по собственной инициативе я посещал б. Коломенский монастырь. Я езжу туда уже два года. Дело в том, что в московском театре Революции (место моей постоянной работы), я играю роль Ивана Болотникова в пьесе того же названия. И как для работы над образом Болотникова, так и над образом Минина я должен был серьезно изучать историю русского государства XVII века. Бывший Коломенский монастырь является для этого ценным источником. Там сама земля, постройки, все детали материальной культуры, например, ворота, окна, утварь, светильники — как бы переносят посетителя в XVII век. Работники музея оказывали мне большое содействие.

В образе Минина нужно было прежде всего показать типическую для всех великих народных движений России черту: герои этих движений всякий раз выдвигались самим народом, они были его лучшими представителями, связанными с ним самыми тесными узами.

В сценарии экспозиция образа убедительно подчеркивает черты Минина сначала как рядового русского человека. Вот он сидит в крестьянской одежде на простой телеге и вместе со своим дядей едет продавать кожи. Минин здоров, широкоплеч, спокоен, прям. И вместе с тем в этом обыкновенном человеке чувствуется какая-то приподнятость и монументальность.

Кульминационный пункт роли, который показывает внутреннее преобразование Минина, выявляет его как яркого общественного деятеля своего времени, я вижу в эпизоде на соборной площади Нижнего-Новгорода. Перед зрителем вырастает на экране народный вождь, трибун... Нужно было чем-то подчеркнуть, что бывший «штатский» мясник становится рядом с Пожарским руководителем ополчения против польских захватчиков.

Это разрешается чисто внешним, но достаточно мотивированным приемом. В самый разгар пожертвований, когда к ногам Минина сложено огромное количество ценностей, он из всех этих богатств берет в руки меч. Это как бы символизирует собою превращение Минина в полководца.

Минин встречается с Пожарским. В Ярославле образуется сильный военный центр. Как только вместе с Пожарским Минин становится во главе вооруженного народа, — он уже замечательный государственный деятель, организатор масс, руководитель армии. Ведая казной ополчения, снабжением, Минин одновременно обнаруживает способности искусного стратега, изобретательного и находчивого полководца.

Нужно было мобилизовать все актерские ресурсы, чтобы правдиво и убедительно показать зрителю всю сложную эволюцию образа. Если в экспозиции я прибегал к акцентировке внутренней сосредоточенности, задумчивости, осторожного присматривания к людям и

явлениям, то после знаменитой речи на площади весь образ стал рисоваться крупными мазками; ему была придана патетичность, грозность, величие. Не мне судить, насколько это удалось, но таковы были мои желания.

Стремление к патетическому толкованию образа ставило отказаться от первоначальной попытки подавать речевой текст — русскую речь — с нижегородским оттенком. Было ясно, что идейная сущность Минина состоит в его героичности, народности. Минин был героем всенародным. Это несомненно. А раз так, совершенно отпала нужда в диалекте, в говорке и прочих подробностях, может быть верных и необходимых для натуралистического воспроизведения.

Автор сценария В. Шкловский строит разговорную речь сценария, ориентируясь на многомиллионного зрителя нашей родины. Шкловский правильно поступил, избежав соблазна заставить героев своего произведения разговаривать языком XVII века. Вслед за сценаристом этот же принцип продолжили и развивали В. Пудовкин и все актеры. Минин говорит в фильме на понятном каждому русском языке. И в языке, так же как и во внутреннем и внешнем образе Минина, мы искали черты типические, уже обобщенные историей русского народа.

Художник Уткин создал замечательную реалистическую атмосферу оформления. В отличие от художника Шпинеля, стилизовавшего «Александра Невского» «под Рериха», Уткин пошел по пути исканий таких декоративных ансамблей, которые подчеркивали бы реальную жизнь XVII века.

Художник Ефимов, давший эскизы костюмов, помог найти внешние изменения образа Минина в связи с его биографией. Вначале Минин появляется в простой крестьянской одежде. На Соборной площади он уже в богатой одежде с позументами, парчей. На нем широкий восточный пояс, как бы подчеркивающий оживленную торговлю Нижнего-Новгорода со странами Востока. Во время боев с поляками Минин в шлеме и кольчуге, поверх которых надета кожаная безрукавка, которая служит как бы напоминанием о былом занятии Минина:

он — представитель вооруженного народа, временно сменявший мирный труд на военное дело.

Несколько изменений пережил и грим. Его искали полтора месяца. Нам остался в наследие портрет Минина неизвестного художника, который, как устанавливают специалисты, этот портрет писал по рассказам. Художник не был современником Минина. В знаменитом памятнике Минину и Пожарскому (скульптура Мартоса) чувствуется холодок ложноклассической школы; в картинах Репина и Маковского — субъективная манера художников. Мне кажется, что в этих произведениях искусства художники еще недостаточно приблизились к исторической правде.

Отсюда естественны трудности, возникавшие при определении грима Минина. Первый вариант при парике со стрижкой «под кругляк» с передней челкой, покрывавшей лоб, и короткой бородкой делали Минина похожим на благообразного, тихого, безвольного мужичка. Второй вариант — черные вьющиеся волосы и такая же борода — придавал Минину романтические черты европейского героя. Так были перепробованы пять вариантов. Наконец, остановились на последнем.

В этом гриме у Минина высокий, покатый лоб мыслителя, обрамленный свободно спущенными волосами и такая же широкая, свободная борода. В облике Минина черты простоты, легендарности и бытовой правды.

Режиссер В. И. Пудовкин — мастер патетического фильма. Во всех его режиссерских приемах чувствуется жизнь повышенного пульса. Он заставлял нас, весь съемочный коллектив, своей искренней взволнованностью, своей непосредственностью, своим темпераментом поверить во все события и ситуации фильма.

Работая над образом Минина, я часто задумывался: можно ли воплотить на экране образ конкретной исторической личности во всех подробностях так, как эта личность жила, какой она была? И я отвечал себе: нет. При воспроизведении исторического образа в искусстве следует показывать только те черты, которые типичны для него самого, для его народа, для его времени. И в своей работе над образом Минина я к этому и стремился.

А. Уткин

## ХУДОЖНИК В ИСТОРИЧЕСКОМ ФИЛЬМЕ

Фильм «Минин и Пожарский» представит интерес и как произведение искусства и как попытка дать исторически правильное изображение борьбы русского народа с польскими захватчиками.

Сюжет фильма охватывает время с 1610 по 1612 год.

В начале XVII столетия польские паны захватили русские земли, ввели свои войска в Москву, овладели Кремлем.

Осенью 1611 года русский народ организованно поднялся против польских захватчиков. В ответ на призыв нижегородского патриота Кузьмы Минина тысячи русских людей становятся в боевые дружины, отдавая свои сбережения на вооружение ополчения. Для руководства военными операциями против сильного польского войска народ избрал опытного воеводу князя Димитрия Пожарского.

В 1612 году ополчение подошло к Москве, занятой тогда поляками. В жестокой схватке с войсками Ходкевича ополчение Пожарского вышло победителем. Польские паны частью были истреблены, частью бежали из Москвы.

Основные исторические события, показанные в сценарии, происходят в Москве, Нижнем-Новгороде и Ярославле. Сейчас города эти резко изменили свое лицо.

Сохранились лишь немногие памятники архитектуры XVI и начала XVII столетий. Преимущественно это церкви и царские хоромы. Что же касается гражданской архитектуры, то здесь мы располагаем лишь ее описаниями в мемуарах некоторых иностранцев, бывавших при дворе Ивана Грозного и Бориса Годунова.

Вряд ли мнение иностранцев о Москве как о «большой деревне» соответствует действительности. Мастера, которые в шатровых церквях XVI века как бы демонстрируют свое высокое искусство, конечно, оказывали влияние и на гражданскую архитектуру. Более справедливо предположить, что огромное количество московских церквей, дома князей и бояр делали одни и те же мастера. Есть все основания полагать, что древняя деревянная Москва была в архитектурном отношении очень красивым городом.

Реалистическую трактовку декораций в кино зритель воспринимает как натуру. Очевидно то обстоятельство, что в подлинно-художественных фильмах зритель не ощущает декораций, и дало повод некоторым критикам и искусствоведам считать существом нашей работы создание различных архитектурных сооружений с максимальной приближенностью их к натуре. Следовательно, решили такие критики и искусствоведы, в кино работают не художники, создающие декоративные образы, а ремесленники, копирующие натуру.

Иное дело театр и работающий в нем художник-декоратор. Когда подымается занавес, зритель прежде всего видит работу художника, а затем уже актеров, «живущих» среди декораций.

Передавая средствами живописи материал, фактуру различных предметов, театральный художник доводит их почти до иллюзорности. И чем ближе к оригиналу (ландшафту или архитектурному ансамблю) та или иная декорация, тем больше похвал от критиков получает художник. Наблюдающееся за последнее время в театре стремление художников построить в условиях театральной коробки кусок «живой жизни» не живописными средствами, а использованием, например, настоящих деревьев для показа леса и т. п. — явление глубоко отри-

цательное, явно натуралистическое, противоречащее природе театра.

Теоретики театрального искусства признали, что творческий метод работы режиссера с художником является одной из важнейших проблем в создании спектакля, проникнутого единством стиля. К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» говорит: «Наш театр предъявляет к художнику ряд требований специфически актерского характера. От него требуется, чтобы он стал до известной степени и режиссером». Станиславский особенно подчеркивает важность того, «... чтобы художник, актеры и другие сотворцы спектакля не расходились в своих творческих стремлениях».

Но несмотря на общность задач, мы, — художники кино, — самой спецификой кинопроизводства поставлены в иные условия работы, чем художники театра.

Театральная декорация, как бы она ни была близка к натуре, носит условный характер и подчинена масштабам сцены. Декорация в кино может быть любых масштабов. Техника производства фильма направлена на создание у зрителя впечатления, что действие кинокартины развивается не в декорациях, а в естественных жизненных условиях. Кроме того, в среднем 50 процентов фильма снимается на натуре. Уже одно это обязывает художника так обставить павильонную часть фильма, чтобы зритель не ощущал разницы между натурой и павильоном. В противном случае получится разнобой, и зритель, почувствовав разрыв между натурой и декорацией, перестает верить фильму.

Театральная декорация имеет цвет и он оказывает непосредственное влияние на восприятие зрителя, помогает художнику. Художники кино пока лишены возможности воздействовать на зрителя цветом (производство цветных фильмов всюду носит еще экспериментальный характер).

Художник театра непосредственно общается со зрителем, ибо декорации и зрителя разделяет пространство, определяемое размерами сцены и зрительного зала. Между художником кино и его зрителем стоят оператор и целая промышленность, изготавливающая кинофильм и

механизмы, проецирующие фильмы на экран. Как бы ни были велики возможности этой промышленности, они все же далеко не универсальны и ограничивают художника в выборе средств для реализации своих творческих замыслов, ставят его в менее выгодное положение по сравнению с художником театра.

Художник театра, оформляя спектакль, «решает» сценическую площадку и предопределяет мизансцены. Художник кино, создавая эскизы и разрешая планировку декораций, также предопределяет основные мизансцены. Но объем его работы больше, так как в театре на долю художника приходится три-четыре действия и несколько картин, а в кино до двадцати картин в павильоне и огромная работа на натуре.

Прежде чем приступить к работе над декорациями для «Минина и Пожарского», я просмотрел свои прежние работы и пришел к выводу, что далеко не всегда мои творческие замыслы и методы их художественного выражения совпадали с творческими стремлениями сценариста, режиссера, оператора и актеров. Особенно силен этот разрыв был в тех исторических фильмах, где я ставил себе задачей с максимальной точностью и полнотой воспроизвести архитектуру и быт эпохи. Хотелось так «обжить» декорации и реквизит, чтобы каждый кадр имел ценность исторического документа. Фильмы получали музейное оформление. Отдельные кадры могли быть использованы, как иллюстрация к учебникам истории. Но в целом — это были неудачи.

Иное дело — фильмы из эпохи Великой социалистической революции, гражданской войны и победоносного строительства социализма в нашей стране. Здесь, среди участников фильма не было разрыва в творческих замыслах. Ярким подтверждением этого может служить «Аэроград». Фильму можно предъявить тысячу упреков, но нельзя отрицать основного — весь его творческий коллектив во главе с режиссером А. Довженко твердо стоял на реалистических позициях.

Критик может сказать, что в моих рассуждениях не сходятся концы с концами. «В фильмах на советскую тематику вы стоите на реалистических позициях, а когда

дело касается оформления фильмов, показывающих более ранний период, вы меняете позиции. Кто же вы, — скажет критик, — реалист или хамелеон?»

Ради полемической остроты можно ответить так: за все время существования советской кинематографии не было написано ни одним искусствоведам, ни одним кинокритиком серьезной статьи (это факт!) о работе художников кино, а поэтому мне очень трудно разобраться в собственном творчестве и дать ему соответствующую оценку.

По существу же я искал и ищу новых форм и средств художественного выражения своих мыслей и чувств. Иногда эти поиски заводили меня в натуралистический тупик, но не ошибается только тот, кто ничего не ищет.

Исторический реквизит (мебель, костюмерия, бутафория) обладает огромной притягательной силой и способен подчинить себе художника. Этим и объясняется, что ошибался я именно в работе над историческими фильмами.

Великий русский художник Суриков считал, что не достоверность деталей, а умение понять эпоху делает картину исторической. «В исторической картине, — говорил он, — и не нужно чтобы все было совсем так, а чтобы возможность была, чтобы похоже было. Если только сам дух времени соблюден — в деталях можно какие угодно ошибки делать».

Доказательством того, что «в деталях можно какие угодно ошибки делать» служат сами полотна Сурикова; к примеру его картина «Утро стрелецкой казни». Чтобы «запереть композицию на замок» Суриков «построил» влево от храма Василия Блаженного на берегу Москва-реки очень высокий дом. Именно «построил», потому что в действительности этого здания не было.

В правой части картины Суриков пошел на еще большие «ошибки в деталях». Стены Кремля повернуты влево и в перспективе заходят за храм Василия Блаженного.

Об этой картине написано множество различных статей, но ни одному серьезному искусствоведам и критику

не пришло на ум обвинить Сурикова за «ошибки» даже в такой детали, как архитектурный ансамбль Красной площади в петровское время.

Резюмируя сказанное выше, можно формулировать те основные позиции, на которых велась моя практическая работа над фильмом «Минин и Пожарский». Художник—режиссер. Это первое и основное положение. Хотя в настоящее время многие работники кино не признают за нами и за операторами этого права, тем не менее это так. Начинать работу можно только в том случае, если есть полная уверенность, что творческие замыслы художника совпадают с замыслами сценариста, режиссера и других создающих кинофильм. Художник может предлагать любые замыслы, но реализовать только те из них, которые будут приняты и органически войдут в творческое «Я» всего коллектива.

Не надо загружать кадр историческим реквизитом. Полное собрание музейных экспонатов не дает ощущения эпохи, а только рассеивает внимание зрителя. Если реализация творческих замыслов требует нарушения исторической документальности, надо идти на это, ибо правильно почувствованная и переданная эпоха убедительнее отдельных исторических фактов. В декорациях нужно идти от природы, но не повторять ее, а изменять и при этом изменять так, чтобы частный жизненный случай, давший толчок к созданию декоративного образа, в самом образе приобрел черты типического; тогда он будет правдивее буквальной правды.

Так например: автор сценария следующим образом описывает сцену под названием «Хлебный обоз»: «Пал туман на Москву. В темноте бесшумно движутся груженные возы с хлебом, пробираясь к Кремлю».

Эта сцена снимается в павильоне. Творческое содружество режиссера, оператора и художника позволило найти простое декоративное ее разрешение, и сцена получилась «правдивее буквальной правды».

Сценарий В. Шкловского в первоначальном варианте предполагал более 75 смен декораций. Практически это означало, что в среднем через каждые 1½ минуты зритель видит новую обстановку. Создание такого фильма,

во-первых, потребовало бы чрезмерных затрат и, во-вторых, частая смена декораций только помешала бы зрителю разобраться в том, что происходит на экране. Я предложил свести к минимуму количество съемочных объектов. Это предложение было принято. Таким образом художник сразу занял положение одного из ближайших помощников режиссера.

Наибольшие трудности представляли нахождение и изучение материалов, характеризующих архитектуру и быт в начале XVII века.

XVII век принес новые архитектурные формы. И здесь таилась опасность увлечься формами XVII века, их декоративностью и стать на путь украшательства. Против этого соблазна не устояло большинство художников театра. И неслучайно спектакли из времен Грозного, Годунова и т.н. «Смуты» звучат по-разному, а историческая достоверность их архитектурно-декоративного оформления весьма сомнительна.

Чтобы не стать на путь эстетского украшательства и излишней детализации, я внимательно изучал материалы, характеризующие XVI век, считая, что как для понимания архитектурных форм XVII века, так и для понимания характеров основных персонажей фильма надо знать предшествующее время.

Изображенные в фильме родовитые бояре Ф. И. Мстиславский и М. Г. Салтыков — являются представителями тех слоев светской власти, которые, пытаясь задержать крушение феодального строя, встали на путь предательства.

В среде предателей бояр-вотчинников и лиц духовного звания затесался боярин захудалого рода — Гришка Орлов. Над ним не тяготают воспоминания об утраченной власти, он не претендует на царский трон, но, делая личную карьеру, Орлов способен на любую подлость. В жизни есть только одно правило, которому Орлов не изменит ни при каких обстоятельствах. Правило это: глумиться над слабыми, пресмыкаться перед сильными.

Орлов — квинтэссенция моральных «устоев» мстиславских и салтыковых, это их «совесть», представленная в своей омерзительной наготе.

Мстиславский, Салтыков и прочие вдохновители предательства, убийств из-за угла и планов порабощения русского народа на протяжении почти половины столетия прочно связаны с польским королевским дворцом. Естественно поэтому, что архитектурно-декоративное оформление сцены во дворце Сигизмунда III представляло для меня особый интерес.

У историков есть достаточно данных утверждать, что обитатели польского королевского замка не отличались ни особенной культурой, ни, в частности, чистоплотностью в быту. Это давало мне право, не нарушая исторической достоверности, превратить дворец Сигизмунда в нечто отдаленно похожее на великолепную конюшню. Но я построил Сигизмунду готический замок, обставив его мебелью в стиле барокко. На стенах комнаты короля висят гобелены, рядом с королевским креслом стоит изваяние мадонны. Гобелены прославляют земные подвиги Сигизмунда, мадонна обещает ему вечное блаженство.

Пышность декораций должна подчеркнуть духовную нищету, хвастливость и убожество обитателей замка. Подобно тому, как дорогие одежды на боярине Мстиславском служат нарядным чехлом для его продажной души, так и роскошный польский дворец — это парадный вход в пригон подлых политиканов и убийц.

Но, если в сцене «Замок Сигизмунда» я могу в оправдание ее архитектурно-декоративного решения сослаться на существовавшие в те времена оживленные торговые сношения между Польшей и Францией, на некоторое влияние французского искусства на Польшу, то в трактовке Нижегородской площади я разошелся с историками и историей. Я не пользуюсь документальными данными о месте, где происходит знаменитое выступление Минина перед народом, и где народ со всей щедростью отдавал свои сбережения на вооружение русских ратников.

Известно, что Минин произнес свою речь на Соборной площади, на горе, возвышающейся над всем городом. Склоны горы опоясаны крепостными стенами. Мы могли построить на натуре нижегородскую площадь с

максимальным ее приближением к оригиналу. Но так как в этой сцене акцент поставлен на выступлении Минина, и звукозапись его речи играет существенную роль, а декорации состоят из крупных архитектурных деталей, мы снимаем сцену в павильоне.

На фоне спокойного неба вырисовываются очертания собора, звонницы и незначительной части нижегородской стены. На первом плане, на паперти храма, среди пестрой толпы горожан, возвышается фигура Минина.

Работая над декорациями этой сцены, я создал четыре варианта и этот, последний, кажется мне наиболее удачным. Декоративные сооружения сведены здесь до минимума, а расположение различных групп людей на площади дает возможность подчеркнуть противоречия между богатыми людьми и народом.

В первом десятилетии XVII века эти противоречия привели к крестьянской войне. Она была подготовлена всем предшествующим ходом развития истории русского народа. Обращаясь к историческим документам, мы можем проследить, как на протяжении последней четверти XVI века народное недовольство все возрастает.

Вслед за страшным голодом 1601—1603 годов вынесла на гребень исторических событий таких титанов — патриотов и народных вождей, как Минин и Пожарский.

Первые кадры фильма — закованные в латы, гордые, самовлюбленные польские пань-победители, панорама разрушенных русских селений и человеческие кости в давно некошенной траве — дают правдивую картину состояния русской земли в итоге голода, междоусобных войн и польского нашествия.

Сценарий В. Шкловского хорош тем, что даже плохо знающий историю зритель поймет, что привело польских панов на русскую землю и почему народ, забыв на время внутренние противоречия, объединился в одну боевую дружину для борьбы с захватчиками.

Съемочный коллектив во главе с режиссерами Вс. Пудовкиным и М. Доллер ставит своей задачей с максимальной полнотой воплотить в фильм творческий замысел автора сценария. Мне как одному из работни-

ков съёмочного коллектива трудно дать объективную оценку нашей работы, но каждым из нас сделано все возможное, чтобы обеспечить успех картины.

Московский музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Исторический музей, Государственная Третьяковская галерея и Русский музей, Эрмитаж в Ленинграде любезно предоставили в наше распоряжение огромное количество гравюр, рисунков и записей современников, дающих представление о быте и архитектуре XVI и XVII веков. Исторический музей открыл свои фонды, где собраны и хранятся с любовью уникальные предметы быта различных эпох. Изучение этих экспонатов дало не только представление о быте, но и подсказало путь нахождения архитектурных форм.

Консультанты по картине академик В. И. Пичета, профессор В. И. Лебедев, старший научный сотрудник Исторического музея Червяков и Н. Д. Протасов проявили исключительное внимание и заинтересованность к моей работе. Они удерживали меня от ошибки впасть в бытовизм. На мои вопросы я всегда получал исчерпывающие и подкрепленные документами ответы.

Многие из хранящихся в музее предметов домашнего обихода было разрешено использовать в качестве реквизита, а с наиболее ценных и уникальных экспонатов — снимать копии. Таким образом историческая достоверность реквизита не может вызывать сомнений. Но пользовались мы далеко не всем, что могли дать кладовые музея, а лишь предметами, которые непосредственно «работают» на развитие сюжета и дают наиболее яркое представление об эпохе.

В размерах декоративных сооружений мы стремились к наименьшим масштабам. Зачастую в театре, в историческом спектакле крестьянская изба разгоняется во всю сцену и достигает 1500 кубических метров. Художники кино часто идут по этому же пути. Мы строили только ту часть избы, которая нужна по мизансцене. Правда, в таких условиях технически трудно построить мизансцену, но зато она ближе к исторической правде и дает правильную трактовку архитектурного образа.

Каменные строения занимают небольшой процент в

архитектуре начала XVII века и соответственно в оформлении фильма. Основные события развиваются на фоне деревянных строений и каменная архитектура введена только там, где она необходима. Например, на Сретенке мы даем крепостную стену с башней. В действительности стена эта была из красного кирпича, но нами она сделана белой, чтобы ярче показать крылатую конницу поляков, идущих поджигать Москву, и резче подчеркнуть деревянную архитектуру первого плана.

В финальном бою эта же конница, наголову разбитая артиллерией Минина и Пожарского, опрокидывает лагерь Ходкевича, сплошь состоящий из белых шатров. И здесь белый фон шатров нужен для того, чтобы рельефнее показать конницу Ходкевича.

Москва того времени представляла очень красивое зрелище. Об этом имеется достаточно исторических свидетельств. Нарядная, разноречивая по стилю, разодетая в тонкий резной орнамент оконных наличников, карнизов, парадных крылец, ворот — «златоглавая Москва» была оригинальна и прекрасна. Поляки по совету бояр, решили сжечь Москву, чтобы расчистить площадку для боя с русским народом.

Сцена «Москва в огне» — одна из труднейших. Изобразительное построение сцены московского пожара идет по двум направлениям. Пожар начинается на натурных по масштабу декорациях московских улиц у Сретенских ворот. Кинематографически решенная планировка зданий и пространств дает возможность на сравнительно небольшой площади создать совершенно разные архитектурные ансамбли.

Композиция людских масс, в дыму и огне дерущихся с поляками, подчинена задаче — показать пожар и бой.

Кроме того, Москва поджигалась в разных местах, с разных сторон, и чтобы создать яркое представление о пожарах, надо показать Москву с какой-то высокой точки. Такой точкой является Кремлевская стена, выходящая на Красную площадь. Зритель видит Москву с Кремлевской стены. На первом плане собор Василия Блаженного, за ней в одну сторону Замоскворечье, в

другую — район Сретенки. Практически эта декорация осуществляется с помощью макета Москвы. Создание такого макета и пожар, устроенный в нем — задача творчески необычайно сложная. Она потребовала детального изучения плана Москвы того времени и точных расчетов пропорций зданий. Особая ответственность в съемке этих кадров ложится на оператора фильма А. Д. Головню. Ему приходилось производить чрезвычайно кропотливую и трудоемкую работу в области комбинированных съемок.

В сцене финального боя войск Минина и Пожарского с польской пехотой и крылатой конницей основная задача — показать стратегию русских полководцев и мужество нашего народа. На стороне Пожарского были не только пешие полки, но и артиллерия с «гуляйгородом». Можно было бы очень многое придумать и намудрить в показе «гуляйгорода»: сделать его с таранами, подвижными башнями и прочими древними военными орудиями для штурма крепости. История сохранила мало материалов о техническом оснащении «гуляйгорода», и это дает возможность выдумывать до бесконечности. Но мы решили не мудрить. «Гуляйгород» это — артиллерия, прикрытая подвижными щитами. В нужный момент все сооружение передвигается, занимая наиболее выгодную позицию. Щиты маскируют пушки и оружейную прислугу.

Фильм заканчивается сценой на Красной площади. Исторические документы дают достаточно материалов, чтобы судить о Красной площади того времени. И здесь, не выдумывая, мы воспроизводим историю. Но Кремлевские стены вместе с бастиянами и Спасской башней сделаны не красными, частью разрушенными от пожаров и долголетних осад, а белыми. На площади, залитой солнцем, на фоне Кремлевских стен, народ слушает Минина и Пожарского.

Независимо от оценки всей картины я считаю свою работу над этим фильмом интереснейшей в моей творческой биографии. Она обогатила меня новыми знаниями, дала большое моральное и творческое удовлетворение.

В. Шкловский

## ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ СЦЕНАРИИ

Не знаешь, как сказать про немой фильм: «существует» или «существовал»?

Скажем так: был фильм Бестера Кейтона «Три эпохи». В нем изображалась любовь, начиная с каменного века.

В каменном веке было все каменное, даже нечто вроде каменной пишущей машинки.

Фильм был пародийный, но в его подтексте значилось, что ничего не меняется, кроме одежд и, может быть, манер.

В непародийном виде так создаются буржуазные исторические фильмы.

Так писались и буржуазные романы даже из истории каменного века. У романиста Рони в каменный век введена наша современная семья. Для него меняется только материальная культура.

Мысль о том, что на основе нового производства зарождалось и новое сознание, редко приходила в голову романистам и еще реже сценаристу.

М. Н. Покровским в боевой форме, как мне кажется, сформулирована «теория», с которой мог бы согласиться буржуазный сценарист.

Формула Покровского звучала так: «история — это политика, опрокинутая в прошлое».

Покровский не верил в закономерность истории, утверждая «нельзя, — по крайней мере неосторожно, — говорить о закономерности в той области явлений, где ни один закон пока не открыт».

М. Н. Покровский утверждал, что объективная история — выдумка буржуазии. Он считал, что всякая идеология есть отражение действительности в кривом зеркале.

Ставя понятие «всякий», Покровский, так сказать, отрицал исторический реализм.

Таким образом Покровский предлагал не анализировать прошлое, а пользоваться им, как экраном.

В статье «Развитие исторических взглядов М. Н. Покровского» (Сборник «Против исторической концепции М. Н. Покровского») А. Панкратова возражает Покровскому, аргументируя высказываниями классиков марксизма:

«Из отрицания М. Н. Покровским истории как науки вытекало и непонимание им ее закономерностей». «История, — писал Покровский, — вопреки своей обманчивой конкретности, не более, а менее точная наука, нежели политическая экономия или даже юриспруденция».

Покровский не понимал глубочайшего единства законов природы и общества, о чем неоднократно свидетельствовали Маркс, Энгельс и Ленин. «Вечные законы природы превращаются все более и более в исторические законы», — писал Энгельс в статье «Диалектика и естествознание». Если, — говорил он, — применить исторический метод к изучению любого явления природы, оно само «превращается в историю, на каждой ступени которой господствуют другие законы, то есть другие формы проявления одного и того же универсального движения».

Историк-марксист понимает качественное различие эпохи, даже за одинаковостью термина.

Буржуазный художник часто искажает историю. Маркс писал: «... происходит это по существу от того,

что на место человека прошлой эпохи подставляют всегда среднего индивида позднейшей эпохи, а прежним индивидам подсовывается позднейшее сознание»<sup>1</sup>.

Буржуазный исторический фильм — часто фильм костюмный. Это любовная драма с героиней королевой, с героем — человеком, влюбленным в королеву.

Но и королевы и герои чувствуют и понимают свои отношения так, как понимает их средний человек — средний зритель.

Вернее, они мешают понимать среднему зрителю то новое, что есть в истории.

Этой болезнью — ограниченностью — страдали некоторые великие художники. Для них человек всех времен и всех национальностей — один и тот же. Когда Вольтер писал о Гуроне по прозвищу Наивный, то этот герой его — европеец, но европеец без феодальных пережитков. Это идеальный американец. Гурона в нем нет.

Когда Карамзин говорил, что «и крестьянки чувствовать умеют», то он утверждал, что крестьянки чувствуют то же, что и барышни, считая, что это лучшее, что можно сказать про крестьянок.

Мышление многих буржуазных писателей не идет дальше построения образа нового человека по модели современного писателя буржуазного человека.

Отдельные гениальные писатели понимали больше, прорывались в иное понимание.

«Тарас Бульба» Гоголя, вопреки утверждению Перерьева, не современник героев Миргорода, не построен по их модели. Он создан на основе изучения народной песни. Вот почему Гоголь в исторической вещи смог обойтись без королей и царей, создав исторических героев вне использования исторических цитат.

Если малое искусство, работая в истории, творит, отражая сегодняшний день, то великое искусство, творя историю, использует столкновение мировоззрений, столкновение эпох.

Так Орест, убив мать во имя мщения за отца, является предметом преследования Эринний, древних богинь

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Архив, кн. 1, стр. 251.

матриархата, и человеком, которого защищает бог нового времени — Аполлон.

Греческие трагедии историчны в самом высоком смысле этого слова, может быть больше, чем вещи Шекспира.

Мы чувствуем свое родство с великими народными движениями прошлого, но мы не должны истолковывать их, перенося в историю наши собственные ощущения.

Покровский, модернизируя Пугачева, истолковывал документы его времени, пользуясь нашей терминологией. Он говорил о «смычке пролетариата и крестьянства» в XVIII веке.

Между тем, хотя во время Екатерины у нас была металлургия, но пролетариата у нас не было. Были рабочие люди, но рабочих не было. Пролетариат не существует в феодально-крепостническую эпоху.

Между тем, не столько в сценарии, сколько в постановке фильма «Пугачев» образ героя чрезвычайно модернизирован. Заводы умели не ссориться с башкирами, но Пугачев не мог выступать в роли комиссара Фурманова.

Такую же ошибку сделал я в ныне забытом фильме «Капитанская дочка».

Мне кажется, что элементы модернизации есть и в «Петре I» Алексея Толстого.

Пушкин видел Петра I в его противоречии, видел в этом преобразователе и крепостника-помещика.

Несмотря на присутствие в фильмах А. Толстого специально крестьянской линии, все же перед нами не столько анализ петровской эпохи, сколько апологетика Петра.

Так понимая прошлое, мы уничтожаем время, уменьшаем значение близкого прошлого, пользу давно прошедшего.

Несмотря на очень высокую одаренность автора, несмотря на то, что в самом столкновении Петра и Алексея есть трагичность столкновения двух мировоззрений, Толстой понимает эту драму только как столкновение «доброго со злым», т. е. не поднимает ее до трагедии.

Разговор Евгения с Петром в «Медном Всаднике», будучи произведением, основанным на событиях (навод-

нении), современных Пушкину, историчнее исторического фильма Алексея Толстого.

Вопрос создания советского исторического фильма — это прежде всего вопрос об овладении историей.

Из советских исторических кинокартин прежде всего надо говорить об «Алекサンドре Невском».

В том, что эта картина — высокое кинематографическое произведение сомневаются только немногие средние кинематографисты.

Замечательное построение кадра, замечательное построение глубины фильма вывело советский кинематограф из той театральной коробки, в которую мы попали вместе с приходом слова.

Слово к нам должно было притти из литературы.

Но кино не должно изображать мир при помощи рассказа о мире.

Кино может показывать человека в его обстановке. Поэтому пейзаж, человек в пейзаже, человек среди других людей может быть показан в кино очень верно и хорошо.

Театр долго боролся за уничтожение рампы, которая делает его барельефом.

Звуковое же кино получило от театра в виде наследства прежде всего рампу.

Нахождение зрителя в центре действия — вот первое кинематографическое качество «Александра Невского».

Теперь перейдем к истории.

Алекسانдр Невский был крупнейшим стратегом своего времени.

Алекسانдр сперва разбил шведов на том месте, где сейчас Ленинград, а тогда грелись тюлени.

Шведы были разбиты. Путь к морю свободен.

Отрезать русских от моря хотели не только шведы, но и немцы. Тевтонский орден и шведы с двух сторон брали Русь в тиски.

Александру надо было решать, какой враг хуже: татары или немцы? Немцы обозначали уничтожение нации. Алекسانдр решил терпеть временно татар, чтобы разбить немцев.

Бой на льду происходил весной, когда лед был уже

рыхлый. Александр знал, что немцы должны притти к Вороньему Камню. Это самое узкое место. В этом месте, в проливе между двумя озерами, дольше держится лед.

Русские были вооружены неплохо.

Но сомкнутому строю рыцарей лучше всего было противопоставить русский строй именно на таком льду.

Надо отметить, что тевтонский орден соединял рыцарское вооружение со строем, т. е. для своего времени был очень грозной силой.

Александр стал так, что немецкая «свинья» должна была пройти мимо него наискось. Он задержал строй немцев и ударил им в тыл.

Я говорю об этих подробностях потому, что в них сказан Александр — стратег.

«Чапаев» прекрасный фильм, но в «Чапаеве» герой кажется командиром эскадрона. Он решает тактические, а не стратегические задачи.

Большой план, стратегия Александра не получила в картине полного разрешения, потому что фильм исторически все еще недостаточно конкретен.

Интересно отметить, что в грандиозном «Щорсе» фразы о Венгрии не доходят до зрителя. Зритель не помнит, что в это время в Венгрии советская республика, что план похода на Венгрию имеет свою реальность.

Мы должны увеличивать смысловую емкость своих исторических киносценариев, увеличивать их познавательную силу.

Против «Александра Невского» делают другое возражение. Толковые, но не вдохновенные люди поражаются, почему Васька Буслай бьет тевтонов оглоблей.

Хотя зрителям доступ на сцену в общем запрещен за бесполезностью, хотя зрителю незачем знать, что король Лир имеет наклеенную бороду, но один из критиков на критическом совещании, полемизируя с Эйзенштейном, говорил:

«Оглоблей против мечей сражаться нельзя, и Охлопова (Ваську Буслая) во время репетиции даже ранили. Значит, нереальность этой сцены была доказана».

Такое возражение может быть использовано зощенковским героем.

«Александр Невский» не только историческое, но и эпическое произведение. Произведение кинематографически-музыкальное.

Исторически народу очень часто приходилось сражаться плохим оружием против хорошего оружия господ.

Воспевая хорошее оружие, народ все-таки рассказывает о том, как Илья Муромец убил Идолище Поганое шляпой, как Васька Буслай сражался не только вязовой дубиной, но и тележной осью. Точно также Самсон сражался ослиной челюстью, Давид — пращей.

Этому оружию народ умел придавать целесообразность.

Английские крестьяне и лучники умели побеждать рыцарей. И народ пел о Робин Гуде.

В 1612 году обезоруженные москвичи сражались с превосходно вооруженными поляками и немцами, стеснив их ларями, скамьями и столами, создав движущиеся баррикады.

Справедливые войны вдохновенны. Об этом писал человек, неплохо знавший военное дело, — Лев Николаевич Толстой.

«Дубина народной войны поднялась со всей своей грозной и величественной силой и, не спрашивая ничьих вкусов и правил, с глупой простотой, но с целесообразностью, не разбирая ничего, поднималась, опускалась и гвоздила французов до тех пор, пока не погибло все нашествие».

Пехота зародилась на полях сражений запада при восстании фламандских ткачей против французских феодалов, в боях швейцарских горцев против Карла Смелого. Она развивалась в борьбе чехов-таборитов и сирот Яна Жижки против немецкого дворянства.

Я не хочу заниматься «дубинологией», но против пошлости надо выступать с терпеливым разъяснением.

В 1302 году Филипп Красивый с сорокашеститысячным войском двинулся во Фландрию. В этом войске было десять тысяч арбалетчиков и шесть тысяч рыцарей.

Фламандцев было в два с половиной раза меньше, чем французов.

Рыцарей было несколько сот.

Фламандцы были вооружены годендагами: это дубина с ножом наверху.

Бой происходил в пересеченной местности, среди болотистых ручьев. Атаку вели французы.

Поражение французов было полное. Суконщики, валяльщики и другие ремесленники подняли свои годендаги со всей грозной величественной силой, не спрашивая ничьих вкусов и правил. Один дворянский писатель того времени пишет: «Цвет тогдашнего рыцарства был разбит и унижен своими слугами; самым низким народом в свете... ремесленниками, которые ничего не понимали в военном деле... Но с этой победой храбрость и самоуверенность возросли до такой степени, что один пеший фландрец с годендагом в руках смело устоял бы против двух французских конных рыцарей».

Таким образом критик неправ.

В эпосе есть правда. Ее историк должен вскрыть.

Элементы такого вскрытия есть в эпической картине «Александр Невский».

Если упрекать эту картину в чем-нибудь, то я ее упрекаю пристрастно в недостаточной прозаичности.

Другой упрек, который делают фильму, это отсутствие показа русских попов. Тевтоны молятся, поднимают кресты, крестят огнем и мечом, а русские даже не крестятся.

Этой условности в сценарии не было. Но появление ее понятно.

Интервенция немецких рыцарей была идеологически оформлена, как крестовый поход. Таким образом религия в этом фильме эмоционально очень сильно окрашена. Конечно, в то время были народные движения, окрашенные, как религиозные. Но показать другую религию, с другой ролью в фильме было очень трудно.

Александр Невский и так русской церковью использован, как святой. Если его подкрепить несколькими песнопениями, то правильно все это рассказать можно, но трудно, и Эйзенштейн пошел на условный пропуск религии.

Но исторически правильна моральная сторона фильма:

въезд мертвых в освобожденный город впереди победителей.

Показать народную войну, как войну справедливую, показать моральные основы победы правильно — вот главная задача.

Поэтому я считаю себя рядовым войска, сражающегося под Пютылихой летом на асфальтовом льду, и стою под знаменем советского искусства в отряде Сергея Эйзенштейна, имея в руках годендаг с цитатами, и в сердце — полную веру в справедливость боя за новую историю.

Мне пришлось писать сценарий «Минин и Пожарский».

Работа эта для меня не заказная. Начал я ее года три назад. Предложил в кино два года назад. Работа была отвергнута одним заведующим сценарным отделом, уныло глядевшим в окно, за которым не было даже вороны. Заведующий сценарным отделом был заинтересован «Иваном Сусаниным».

«Иван Сусанин» имеет все права на существование, потому что это великая музыка. Но музыка эта была построена по плохому либретто, исторически неверному.

Михаил Романов сидел сам у поляков в Кремле, и не представлял собой знамени национального освобождения.

Но подвиг Сусанина — реален. Были такие крестьяне-проводники.

Такой крестьянин завел отряд Маскевича и, умирая, не вернул ляхам страха, который они испытали в лесу.

Но построение «Ивана Сусанина» предопределено. В переделке Ване некуда бежать, и цель похода поляков непонятна. Надо было бы ближе привлекать действие к подвигу Минина и Пожарского. Польские отряды хотели стать на пути Пожарского. Пожарского задерживали в дороге.

В конце концов у оперы свои законы, певец плавает по музыке, сюжет должен быть простой и эмоциональный.

Емкость кинопроизведения иная.

Сейчас я написал сценарий «Минин и Пожарский».

Рассказывать содержание этого сценария не буду, потому что он издан. В нем я попытался, чтобы народ был не задником картины, а ее героем.

Народ находит Пожарского.

Сопротивление Пожарского на Сретенке произошло одновременно с народным восстанием.

Народ избирает Пожарского вождем, не зная его имени.

Пожарского я не сумел показать во всей его полноте. Это был человек ученый, небогатый, меланхоличный, религиозный и любящий скоморохов.

Есть пословица «бог скомороху не товарищ».

Сельские попы и шпыни-скоморохи, блинники и холопы были товарищами в лагере Пожарского.

Минин — человек плана. Простым ратником придумал он новую систему организации войска, и он пришел на призыв народа с военным опытом многих боев, с хозяйственным опытом человека, работающего на выборных должностях.

Сражался он как военачальник только один раз в Москве, когда поляки под предводительством высокоученого, опытного и храброго гетмана Ходкевича, взяв Климентовский острожек, по Ордынке и Полянке прорвались к тому месту, где сейчас стоит Новомосковская гостиница и начали строить мост к кремлевским сидельцам — полякам-интервентам.

Вот тут, когда для Пожарского уже казалось дело решенным, когда он мечтал только о смерти на боевом посту, Минин от Крымского брода с тремя сотнями ударил на польские тылы, приблизительно на месте нынешней Серпуховской площади, поднял из ям сгоревшего города прусскую пехоту, затоптанную тяжелой польской конницей, и, выйдя в тыл Ходкевичу, превратил прорыв в охват и разбил Ходкевича так, что его войско уже больше никогда не собралось.

Сценарий мой прозаический. В нем сознательно мало выдумки. Его можно проверить.

Мотивы действия не любовные.

Минин задержался с Пожарским в Ярославле на шесть месяцев не потому, что он был трапезолюбец, или,

что у него была любовь в Ярославле, а потому что он дал посеять хлеб, и надо было хлеб собрать. От несобранного хлеба нельзя увести мужика-воина, без хлеба нельзя воевать.

Шведы-наемники приходят сперва к полякам, потом к Пожарскому, потом опять к полякам не потому, что их ведет какая-то интрига, а потому что они ищут надежного плательщика.

Я хотел показать, как создается у народа ощущение единства государства, как приучаются люди воевать не только за свои ворота. Я хотел показать изменение качества патриотизма. Хотел показать войну трудную, долгую, военный успех, добываемый кровью.

Мне легче было бы сейчас переделать сценарий, чем о нем написать. Я не считаю, что мой сценарий — это и есть новый советский исторический сценарий нового качества.

Но я знаю, что я люблю Кузьму Минина и друга его Дмитрия Пожарского, и, кажется мне что я понимаю их действия.

Элементы нового качества может быть в сценарии есть.

Мы живем во времени, когда ход истории отчетливо слышен. Мне кажется, что я слышу его лучше, чем биение моего сердца.

История, ходом которой человечество овладевает. Грядущая победа, угаданная и приближенная, движение народов приучает нас к иному пониманию прошлого.

Оно не учит нас подставлять сегодняшнее значение под формулы старого времени. Оно учит нас видеть возникновение нового в старом. Учит расчленять. Учит за словами видеть объективную правду, добиваться ее. Учит понимать, как история создает вождей.

Л. Гутман

## ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖАНР В ЖИВОПИСИ И КИНО

Перед мастерами кино, работающими над созданием исторического фильма, часто возникают проблемы использования целого комплекса и отдельных художественных памятников прошлого. Среди них памятники изобразительного искусства занимают весьма почетное место, поскольку их специфические средства выражения близки изобразительному языку кинематографии.

К сожалению, далеко не всегда даже лучшие наши кинорежиссеры и художники-декораторы кино учитывают эстетические приемы и образы в области живописи, которые были законны и прогрессивны в свое время, а сейчас, перенесенные на экран, воспринимаются как чужеродный рисунок, нарушающий органическую целостность художественной ткани советского исторического фильма.

Чтобы понять еще не установившиеся, но практически уже применяемые принципы экранизации живописных источников, необходимо заглянуть в прошлое русской исторической картины.

В истории развития русской культуры, искусства и общественной мысли литература шла впереди и она быстрее всех прочих видов искусства обратилась к прогрессивным и демократическим темам.

За литературой, отчасти параллельно с ней, создают основы прогрессивной культуры русский театр и музыка. Одна только живопись еще некоторое время не находит своих национальных путей к народу.

С расширением аудитории, с идейной перегруппировкой содержания, с завоеванием новой тематики русское искусство в целом порождает реалистический стиль как явление уже широкого диапазона и в отдельных своих проявлениях подымается до высот мировых памятников культуры.

С этой тенденцией к демократизму в русском искусстве особенно оживал и развивался исторический жанр. В самом его содержании передовые художники находили демократический, по существу, народный характер движущих сил истории.

Ленин писал:

«В каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в каждой нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только «элементов», а в виде господствующей культуры.

... Ставя лозунг «интернациональной культуры демократизма и всемирного рабочего движения», мы из каждой национальной культуры берем только ее демократические и ее социалистические элементы, берем их только и безусловно в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму каждой нации»<sup>1</sup>.

Русское искусство, как часть национальной культуры, не составляло исключения, и в борьбе этих двух начал выковывалось его идейное содержание, вырабатывались эстетические приемы его выражения, в частности — в произведениях исторического жанра.

<sup>1</sup> Ленин. Собр. соч. т. XVII, стр. 137.

Если с именем Пушкина, как и многое в нашем искусстве, связано развитие исторического жанра в прогрессивном, в демократическом его значении, то непосредственно с вопросами укрепления этого жанра в кино связана русская историческая живопись и ее развитие.

Художник кино в построении отдельного кадра исторического фильма исходит иной раз из очень интересного живописного произведения, но при этом он обязан (именно тогда это будет положительным явлением) критически отнестись не только к идейной трактовке образа в этом произведении, но также и ко всей обстановке, костюму, даже самой композиции картины. Он обязан в своем сознании очистить картину от той условности, которая в силу определенных эстетических требований невольно исказила правдивость изображаемого, а то и фальсифицировала исторический факт. Между тем очень часто художник, увлеченный внешней историчностью изображаемого, некритически переносит ее и в кинокадр. Таким образом плененный и влекомый материалом, в ущерб исторической концепции, он повторяет архаические ошибки художников прошлого, выполнявших те или другие эстетические каноны и требования своего времени.

Ближе к пушкинской поре вместо неизменных мифологических и библейских сюжетов начинают появляться русские исторические сюжеты. Но они все еще ряжены в античные костюмы. Так, в картине А. И. Иванова, изображающей подвиг молодого киевлянина в 968 году, герой на поле битвы изображен голым и ничем не отличается от изображения античного юноши. Точно так же в эскизе Г. И. Угрюмова — «Призвание князя Пожарского» — трудно найти принципиальное различие между идейной, композиционной и живописной трактовкой этого русского сюжета с десятком религиозных сюжетов западных классических образцов. В исторической картине угрюмовского ученика «Дмитрий Донской по одержании победы над Мамаем» — еще невозможно угадать будущего портретиста Пушкина, замечательного русского художника О. А. Кипренского,

Пушкинский современник А. Г. Венецианов уже смело рвет с условным античным костюмом («Основание Петербурга»). Другой современник поэта Карл Брюллов в свои исторические картины вводит элемент драматизма и уделяет внимание сюжетности и деталям изображаемого. Гениальный Александр Иванов совершенно нарушает застывшие традиции академической эстетики. Вместе с Ивановым и П. Федотов закладывает основы новой, антиакадемической, реалистической эстетики, используя при этом все те положительные элементы академической выучки, которые заставляли художника внимательно изучать реальную человеческую форму, анатомию, рисунок и т. п.

На рубеже второй половины XIX столетия Чернышевский выступил со своим знаменитым трактатом, обосновавшим эстетику просветительского реализма («Эстетические отношения искусства к действительности»).

Появляются первые картины обличительного жанра (Перов). Меняется и эстетика исторического жанра.

Под кистью и карандашом В. Г. Шварца исторический жанр преобразуется, приобретая большую сюжетность, поэтическую лиричность и психологическую трактовку. Реалистическое раскрытие изображаемого в соответствии с реалистическими приемами живописи характеризует исторические картины В. Г. Перова. Пожалуй, в этом ряду живописных явлений наибольшей полноты и идейно-эстетического единства в раскрытии исторического образа достигает Н. Н. Ге («Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича» 1871 г.), И. Е. Репин обогащает исторический жанр рядом прекрасных живописных достижений, отличающихся глубиной психологического раскрытия образа.

Но подлинных высот, никем непревзойденных, достигает изумительный гений русской исторической живописи В. Суриков, поражающий своей проникновенностью в прошлое нашей страны.

На эти моменты развития и обогащения психологической и живописной палитры русских художников-реалистов, работавших над историческим жанром, кинороботнику следует обратить особое внимание. Именно в их

произведениях заложены некоторые принципы, применимые и в работе над такими кадрами исторического фильма, которые могут быть подсказаны теми или другими изобразительными произведениями прошлого. В них художники, используя достижения своих предшественников, вводили новые приемы (на первый взгляд будто только технические или формальные), органически подчиняя их задачам образного раскрытия изображаемого исторического момента.

Постепенно исторический жанр приближался к реалистической исторической трактовке живого народного и национального характера страны.

«... Приступая к воспроизведению какого-либо факта, — писал Салтыков-Щедрин, — реализм не имеет права ни обойти молчанием его прошлое, ни отказаться от исследования (быть может и гадательного, но тем не менее вполне естественного и необходимого) будущих судеб его, ибо это прошлое и будущее хотя и закрыты для невооруженного глаза, но тем не менее совершенно же настолько реальны, как и настоящее».

И если работник кино, создавая исторический фильм, использует как один из источников и историческую картину (живопись, графику), он только тогда сумеет перевоссоздать ее в своем фильме, когда (по крайней мере, в работе над связанным с ней кадром или образом) раскроет и прошлое, и будущее на ней изображенного. Иначе он рискует механически перенести, полностью или в какой-то части, старую картину в кадр и стилизаторством или своеобразной модернизацией исторических материалов подменить подлинное историческое их раскрытие.

Это особенно важно в кино, потому что в отличие от изобразительного искусства оно оперирует изображением в действии. Поэтому и композиция, и те или другие приемы изображения должны органически вытекать из образа данного кадра, из его развития в предшествовавших и в последующих кадрах.

Только при этих условиях киноработник, используя лучшие произведения исторической живописи, графики и зодчества, сможет достигнуть той же органической це-

лостности и глубокого единства и оригинальности, которые до сих пор волнуют нас в произведениях крупнейших художников-реалистов.

В основу эстетики исторического жанра русские реалисты положили не видоизмененные схоластические формулы академических идеалов, а органическое понимание изображаемого явления в его неразрывной связи с народом, что наиболее ярко сформулировал Суриков:

«... Я не понимаю действия отдельных исторических личностей без народа, без толпы. Мне нужно вытащить их на улицу».

От Сурикова протянуты прямые и прочные нити к творчеству замечательных русских художников, в области исторического жанра продолжавших демократические традиции, это были и взыскательный В. А. Серов, и яркий А. И. Рябушкин, и своеобразный С. В. Иванов и др.

Эстетика исторического жанра являлась неизбежным следствием идеологических требований, в частности — в области исторической науки. В свою очередь следствием эстетических воззрений художника являлась образная и сюжетная ограниченность исторического жанра. Так, академическая эстетика сводила круг исторических тем к мифологическим и библейским сюжетам, лишая русское искусство его национальных исторических черт, некоторые исторические сюжеты фактически она низводила до уровня нереальной мифологической трактовки действительных явлений (например, упоминавшиеся картины А. И. Иванова и Г. И. Угрюмова).

Только демократическая и революционная мысль со второй половины прошлого столетия внесла в исторический жанр новое содержание, однако, все еще в известной степени ограниченное различными цензурными условиями.

Реалистическая эстетика, расширив круг тем и сюжетных возможностей художника, выработала и иной идейный и художественный стиль исторической картины.

Понять эти характерные особенности исторического жанра в живописи для работника советского исторического фильма значит — найти верный и объективный кри-

терий при отборе и использовании дореволюционных живописных и графических материалов.

Мастера советского искусства, обращаясь к прошлому, черпают из него замечательные образы, близкие народу, трактуя их в свете учения Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина.

Обратимся к идейной трактовке образа Петра I и его времени. Этот исторический образ нашел отражение в советской литературе и кинематографии.

Интерес к нему порожден тем высоким чувством всенародной любви к родине, тем глубоким и гордым патриотизмом, той всемогущей верой в свои собственные силы, которыми отличается советский гражданин. Интерес этот вызван характерным для человека социалистического общества стремлением познать прошлое, когда предки его прокладывали дорогу к будущему.

Образ Петра привлекал внимание и его современников, и художников последпетровских поколений XVIII и последующих веков, и дореволюционных художников нынешнего столетия. Каждое из этих поколений вносило в образное раскрытие темы, как и в эстетическое понимание ее осуществления, новое содержание. Художники каждого последующего поколения, в отличие от своих предшественников, подходили к решению того же образа с какой-то принципиально отличной, новой и более широкой точки зрения на петровское время, что находило отражение не только в стилевом выражении картины, но определяло и самое содержание ее.

Современники Петра (да и последующие художники XVIII столетия) искали в нем лишь образ грозного завоевателя, всемогущего властелина, победителя. В духе условных традиций академической эстетики они ограничивались только передачей внешней помпезности обстановки. Таким образом, органическая связь этой обстановки с центральной фигурой самого Петра оставалась нераскрытой, и внутренний прогрессивный смысл петровских завоеваний нисколько не занимал этих художников.

Но уже художник Ге показывает драматическую коллизию Петра — государственного деятеля и человека, отца...

Наибольшего драматизма подобная коллизия достигает в полотне Сурикова («Утро стрелецкой казни»), в котором художник показывает царя-реформатора, заботящегося об общественных интересах, о благе народном, в момент казни стрельцов, не сумевших понять смысла петровских преобразований.

Из работ петровского цикла В. А. Серова, пожалуй, наиболее характерны две: «Петр I» (1907) и «Петр I на работах». В них раскрывается мощный образ прогрессивного преобразователя страны, созидающее начало всего петровского царствования, его историческая роль.

Художники, понявшие исторический смысл деятельности Петра, пришли лишь вместе с рождением национальной реалистической школы русской живописи в 70—80-е годы XIX века. Но французский скульптор Этьен Морис Фальконэ, работавший в России в 60-х годах XVIII столетия, когда процветает условное помпезное искусство, когда холодный и умозрительный образ заменяет живую взволнованность чувств, проникновенным взором гения на целое столетие опережает своих современников. Приглашенный в 1766 году Екатериной II для работы над памятником Петру I он писал Дидро:

«Монумент мой будет прост. Там не будет ни варварства, ни любви народов, ни олицетворения народа. Может быть, эти фигуры прибавили бы больше поэзии в мое произведение. Но... Петр Великий сам по себе сюжет и атрибут — довольно показать его. Итак, я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот ее-то и надо показать людям. Мой царь не держит никакого жезла; он простирает свою благодетельную десницу над объезжаемой им страной. Он поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом, — это эмблема побежденных им трудностей. Итак, эта отеческая рука, эта скачка по крутой скале — вот сюжет, данный мне Петром Великим. Природа и люди противопоставляли ему самые отпугивающие трудности. Силой упорства своего гения он преодолел их, он быстро совершил то добро, которого никто не хотел. Кругом Петра

Великого не будет никакой решетки: зачем сажать его в клетку...»

Верное понимание петровского времени подсказало скульптуру и образ Петра, и решение отдельных частей этого образа, и композиционное подчинение этих частей общему замыслу, самой идее монумента.

Итак, мы учимся на лучших образцах прошлого (к ним относятся и фальконэтовский памятник).

Это бесспорно, но... в какой степени и в какой мере следует изучать старые образцы, учиться на них, использовать их в искусстве сегодняшнего дня?

Изучать или подражать, или, изучая, подражать?..

Изучать! Изучать, но ни в коем случае не подражать!

Между тем, не изучение, не творческое преломление лучших произведений прошлого, не создание новых художественных форм на образцах классического наследия, а какое-то близкое повторение творчества старых мастеров, подмена содержания с видимым сохранением оболочки, слепое подражание приводит отдельных художников советского искусства и отдельные их произведения к ошибкам и неудачам.

В создании произведений исторического жанра подобные подражания особенно опасны. Наряду со всякого рода историческими источниками некоторые старые памятники искусства являются своеобразными документальными материалами, чуть ли не единственными. И тогда своей «документальностью» такие материалы иной раз выбивают почву из-под ног современных мастеров, прекрасных новаторов, взыскательных художников, ставя их в разряд грубых социологических вульгаризаторов из «школы» Покровского, которые модернизированным перенесением внешних проявлений исторической эпохи подменяют ее внутреннее глубокое историческое осмысление.

Случилось это и с таким мастером кино, каким является С. М. Эйзенштейн, и в такой интереснейшей и значительной картине, какой является «Александр Невский».

Эйзенштейн одновременно и соавтор сценария. Режиссерский и авторский замыслы здесь совпадают. Послед-

ние кадры словно подводят идейные итоги всего фильма, сливаясь в единый эмоционально-смысловой образ, подчеркнутый и замечательной музыкой Сергея Прокофьева: к Александру подводят освобожденных кнехтов...

— Идите, — обращается к ним Александр, — и скажите всем в чужих краях, что Русь жива. Пусть без страха жалуют к нам в гости. Но если кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет. На том стоит и стоять будет русская земля.

Слова Александра покрываются одобрительными криками.

И в воздухе, гремящем народными толпами, — звон силы и удали.

Вставайте, люди русские!..

Но в этом замечательном единстве от внимательного зрителя не уходит ощущение некоторого единообразия, ассоциативно связанного совсем с другим кругом образов и другим историческим временем.

Сквозь красивую мелодию прокофьевской музыки раздается однообразный и далекий протяжный звук.

«Единство и единообразие, — говорит Дени Дидро, — так же отличны друг от друга, как красивая мелодия от непрерывающегося звука».

Что же в фильме «Александр Невский» происходит не от счастливого единства, а от назойливого единообразия?

«Вставайте, люди русские!» — звучит в ушах. Перед зрителем — народ, героически боровшийся и победивший. Мужественные, сильные, удалые в бою и мирном быту люди. Почему же в начале фильма они были показаны пейзажами, идеализированными в духе некоторых портретов и сельских пейзажей с изображением селян (а не крестьян!) работы замечательного Венецианова?..

Ограниченный, условный и, в сущности, субъективный реализм одного из крупнейших художников начала XIX века, реализм, в свое время сыгравший большую роль и высоко оцениваемый нами, — реализм этот вряд ли может в наши дни правдиво и в полной мере раскрыть образ русского крестьянина начала прошлого столетия,

а тем более правдивый типаж из русской действительности XIII века, когда Русь сражалась, отбиваясь от Орды и от иноземных нашествий с Запада.

Вот еще пример: вздыбившийся конь под Александром.

У зрителя этот кадр ассоциируется с фальконэтовским памятником Петру I. Но могут возразить — ведь и Фальконэ, по его собственному признанию, стремился показать в поднимающемся вверх по скале императоре с простирающейся вперед рукой образ создателя и благодетеля своей родины, своего народа. А эти черты не объединяют ли Петра и Александра? Все это так и вместе с тем совсем иначе! Счастливо и органически найденный скульптором образ Петра при всей его типической характеристике великого патриота одновременно очень индивидуален. В нем ярко дана личность Петра. И в сознании зрителя, хорошо знающего фальконэтовский памятник, невольно возникает ассоциация иного исторического порядка, уводя его на пять столетий вперед... Восприятие, по законам кино, образа в действии, в движении — тормозится, задерживается. Кадр исчез. Но зритель продолжает еще видеть сгущающегося по Сенатской площади всадника. Происходит искажающее историческую перспективу механическое перемещение художественных образов.

Тот же тормозящий метод применен и к другому прекрасному, в сущности, кадру фильма. Вот — один из незабываемых героических моментов боя. Но перед зрителем неожиданно возникает в бою с рыцарями величественная фигура суриковской раскольницы, хорошо знакомой по знаменитой картине «Боярыня Морозова». Принципиально та же фигура на тех же санях, хотя и повернутых. Василиса ли это? Да нет же, боярыня Морозова в ней выражена сильнее! Ведь и боярыня призывала к борьбе, к борьбе призывает и Василиса. Боярыня призывала поднятой рукой с двуперстным знаменем, а Василиса — поднятой рукой с мечом. В сущности — то же самое. При этом образ известен настолько, что небольшие к нему «поправки» не делают его менее подражательным. А «Боярыню Морозову» на специальной,

всего год-полтора назад развернутой выставке работ В. И. Сурикова, только в Москве видели около пятидесяти тысяч посетителей; нам неизвестны точные цифры посещения этой выставки, позднее перевезенной в Ленинград и Киев, но несомненно, московская цифра в общей сложности удвоится. Прибавьте к этому посетителей музея на постоянной экспозиции «Боярыни». Вспомните, что в связи с недавними выставками картина воспроизводилась во многих газетах и журналах, имеющих в общем многотысячные тиражи и миллионную аудиторию, прибавьте к этому и несколько изданий настенных и открытых репродукций с «Боярыни». И аудитория, знающая образ суриковской раскольницы, вырастет в большую семи-восьмизначную цифру. И здесь, стало быть, происходит опять-таки искажающее историческую перспективу перемещение художественных образов.

Является ли подобный «метод» особенностью постановщика «Александра Невского»? Ничуть не бывало. Тем же путем подражательства иногда идет и постановщик «Петра I», но ему случайно больше повезло.

Если В. Петров сознательно выбирал именно эти, а не другие образцы для подражания, то сознательный отсев и интерпретации этих образцов недостаточны.

Обратимся снова к суриковской «Боярыне Морозовой».

Разве бояре в бурмистерской палате из фильма «Петр I» не напоминают суриковских бояр? Но суриковские бояре не индивидуализированы в плане исторических личностей. Потому и в фильме подчеркнуто только типическое, примерно совпадающее и во времени.

Конечно, такое использование изобразительных источников уже более законно, чем в предыдущих примерах.

В этих примерах нет торможения восприятия и ассоциативного увода сознания зрителя к другим историческим образам, а только некоторое напоминание их, однако, не разрывающее единства.

Зато сцена допроса царевича Алексея Петровича в фильме напоминает картину Н. Н. Ге. В обоих случаях перед нами изображение одного и того же исторического факта. Тем более в укор постановщику фильма следует

сказать, что он обязан был избежать повторения и найти такое композиционное решение вопроса, которое не наталкивало бы зрителя на ассоциирование кадра с хорошо известной картиной художника. Избежать этой ассоциации следовало именно потому, что очень сильно и совершенно воздействие живописного образа.

Нам кажется, что при подобном идейном и художественном совпадении режиссерских задач с хорошо и широко известными изобразительными источниками постановщик обязан найти «меру» повторения старого образца, которое лишь напомнит о нем и, тем самым, усилит воздействие кадра.

Следует, однако, отметить и такие кадры, в которых, на наш взгляд, подражательские повторения неизбежны и вполне закономерны. Это именно те случаи, когда изобразительный материал, картины и рисунки исторического жанра являются чуть ли не единственным свидетельством прошлого, своеобразным историческим документом. К таким кадрам нужно отнести, например, изображение флотилии. Это своего рода «атрибуционный» материал. При этом скажем, что постановщик фильма поступает правильно, отклоняя сугубо стилизаторские древние корабли (например, рериховские) и приближаясь к «Кораблям времен Петра I» на картине работы Е. Е. Лансере. Последний показал и корабли с косыми «латинскими» парусами, и корабли с прямыми парусами и вооруженные артиллерией, и небольшой одномачтовый бот. Художник сочетает прекрасное знание исторического материала с своеобразным проникновением в дух петровского времени, поэтому некоторый элемент стилизации в его картине воспринимается как своеобразный колорит эпохи.

К таким же положительным «подражаниям» нужно отнести и кадры с изображением различных баталлий.

Идейная трактовка Александра Невского художественными средствами кино подчеркивает мысль К. Маркса о прогрессивном значении Ледового побоища, когда тевтоны вынуждены были склонить свои варварские знамена и заявить победителю, «что зашли мы

мечем — Воть, Лугу, Псков, Летголу — от того от всего отступаемся...»<sup>1</sup>.

Экранизированный Петр, как и Александр, иллюстрирует ту идейную трактовку, которую петровскому времени давали и Маркс, и Ленин, и Сталин.

«Варварские методы» управления в условиях петровского времени вызывались исторической необходимостью.

«Когда Петр Великий, имея дело с более развитыми странами на Западе, лихорадочно строил заводы и фабрики для снабжения армии и усиления обороны страны, то это была своеобразная попытка выскочить из рамок отсталости»<sup>2</sup>.

Однако, верно разрешив общую историческую концепцию, прекрасные мастера кинематографии в фильмах об Александре Невском и Петре I в отдельных кадрах отходят от этой целостности, нарушая идейное единство между трактовкой всего произведения и отдельного образа или кадра. Обычно это происходит преимущественно в тех именно «кусках» фильма, где режиссер использует тот или другой уже существующий образ. Он не учитывает при этом, что некогда созданный уже образ (мы говорим об изобразительном искусстве) родился в определенной эстетической среде. Этот образ в отдельных случаях мог быть раскрыт вполне радикально для своего времени, но в наши дни идейная трактовка его может быть и не полноценной.

В работах старых мастеров многих наших художников часто привлекает волнующая в них гармония единства. Но почти механически перенося ее в свои работы, наши художники нарушают единство собственных произведений.

Отсюда — разрыв и непоследовательность.

Единство, нарушенное в части, в отдельном кадре, естественно, разрывает органическую ткань целого, всего произведения.

<sup>1</sup> Маркс. Секретная дипломатия XVIII века. «Исторический журнал», № 6/37, 1936 г.

<sup>2</sup> Сталин. Вопросы ленинизма. Изд. 1932 г., стр. 359.

Вот почему использование «старых» образцов, в частности в кино, — это не значит повторять их, подражать им, или механически переносить на экран. Использование их требует критической интерпретации лучших из них.

Не поэтому ли Дидро и предлагает художнику:

«Надо копировать Микель-Анджело и исправлять свой рисунок по Рафаэлю».

Слепое же копирование «старых» образцов (в целом или в части — безразлично) приводит только к изображению их тени...

Современный художник, будет ли он живописец, актер, музыкант, исходит из живого наблюдения действительности. Лучшие мастера прошлого исходили из тех же принципов реального наблюдения. Гармоническое единство и волнующая целостность их произведений строились на единственном подражании гармоничности в самой природе. Но это никогда не было простым копированием природы. Тех же принципов держались и художники исторического жанра.

Техника в широком понимании, проблема света и тени, композиция — все это лежит «на поверхности» холста. А внутренняя обусловленность тех или других приемов требует более глубокого анализа и раскрытия творческой истории произведения. Наследование прошлого, таким образом, заключается не в повторении внешних достоинств отдельных памятников этого прошлого и не в сравнении современных произведений искусств с совершенными образцами прошлого, а в овладении творческим опытом старых мастеров.

Когда Суриков, например, искал образ юродивого, сидящего в крайнем правом углу картины «Боярыня Морозова», он отыскал в действительности натуру, заставил ее позировать ему на снегу, изучил изменение «фактуры» голых ног на морозе и т. д. Но, вписав эту фигуру в композицию, он фиолетовую синеву ног несколько видоизменил, живописно связав и подчинив ее цветовой гамме окружающего.

Работая над большим холстом «Утро стрелецкой казни», Суриков в решении сюжета исходил из документального свидетельства Корба. При этом он не побоялся

отступить от точности его описаний во имя образной правдивости изображаемого.

Но так «отступая» от подлинника, мастер передал подлинные события, связь между ними и внутренний исторический смысл их. Точно так же, как биография не измеряется мелкими деталями описываемой жизни, исторический факт не определяется подробностями бытовых аксессуаров. И наоборот, злоупотребление аксессуарами «бытовизмом» может низвести изображаемое до уровня мелкой натуралистической картинки.

Художник современности, в частности постановщик исторического фильма, перенося на экран уже готовые образы (иногда даже и несколько видоизменяя их), вместе с ними в свое новое искусство вносит старые идейно-эстетические принципы. Казалось бы, из принципиально нового вдруг неожиданно выглядывают хорошо знакомые черты старого. Объективно независимо от своих творческих устремлений, художник встает на эстетические позиции давно минувшего академизма.

Лучшие мастера прошлого всегда боролись с подобной пассивностью подражательства: они творили, даже дерзали, изобретая в рамках реального мира новые формы.

Художники современности, строящие вместе со всеми советскими народами новые формы жизни, обязаны черпать из этой жизни новое, чтобы творчески изобретать и дерзать.

В работе над историческим жанром перед мастером фильма возникает, прежде всего, как при всякой работе, задача идейного осмысления материала. Но в работе над историческим фильмом ясность понимания именно этой задачи особенно важна. Ибо уже на следующем этапе своей работы мастер столкнется с рядом изобразительных источников материала, которые не только идейным содержанием, но и эстетической формой его выражения в дальнейшем могут оказать влияние на судьбу кадра, эпизода, всего фильма.

Идейная целеустремленность обязательно приведет режиссера к раскрытию народного начала в истории, его движущих сил, и подскажет ему необходимость тракто-

ки и отдельного героя неотрывно от массы, с массой и в массе.

В интересующем нас вопросе об использовании изобразительных источников в построении фильма такая целеустремленность важна и с точки зрения верного сюжетного отбора материалов (вспомните порочность венецианского типажа в «Александре Невском»), и с точки зрения их идейно-эстетической концепции (вспомните недостаточность повторения живописного образа отца и государственного деятеля в «Петре» во время допроса царевича), и с точки зрения верных стиливых приемов экранизации изобразительных материалов.

Этой идейной целеустремленности, в конечном счете ткущей образный рисунок исторического жанра, подчиняется и весь привлекаемый материал, в том числе и изобразительный. При этом освоение его и творческое перевоплощение подчиняются той же идее не только в процессе экранизации материала, но и в процессе самой работы над ним.

Так возникает органическое единство, ничуть не напоминающее серое и притупляющее образ единообразия.

Единство вытекает из целеустремленности и, определяя собою неразрывность идейного и художественного выражения образа и всего сюжетного рассказа, придает историческому жанру силу волнующей убедительности.

При соблюдении строгого идейного и стиливого единства в отборе тех или других исторических изобразительных материалов и интерпретации их в историческом фильме мастер добивается той целостности, которая поражает нас в лучших произведениях искусства и которой с большим мастерством достиг А. Довженко в фильме о народном герое гражданской войны — о Щорсе.

Проблемы кинодраматургии исторического жанра далеко еще не разрешены. Вопросы исторического жанра в живописи и кино — только часть этих проблем, затронутых здесь.

Обобщить все эти вопросы настоятельно необходимо. Но сделать это можно только общими усилиями наших творческих коллективов, работающих над созданием исторического фильма.

Е. Вейсман

## УЧЕБНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ

### I

Замечательный теоретический труд нашего времени — «Краткий курс истории ВКП(б)» является важнейшим средством в деле разрешения задачи овладения большевизмом. Он ставит, в частности, перед нашей исторической наукой немало ответственных задач.

«... наука об истории общества, — говорится в «Кратком курсе», — несмотря на всю сложность явлений общественной жизни, может стать такой же точной наукой, как, скажем, биология, способной использовать законы развития общества для практического применения».

Советская историческая наука должна стать наукой точной и ясной. Историк, изучая минувшее, обобщая новые исторические факты, должен распространять исторические знания в массах. Советская историческая наука должна вооружать наш народ знанием истории прошлого своей родины, прошлого человечества.

«Краткий курс истории ВКП(б)» в связи с общими задачами исторической науки ставит и эту важную задачу популяризации исторических знаний.

Достижения советской исторической науки бесспорны. Преодолев «вульгарный социологизм», подвергнув серьезной и обстоятельной критике «теорию» так называемой «школы» Покровского, разоблачая врагов, вредивших в

области исторической науки — троцкистско-бухаринскую и буржуазно-националистическую агентуру капиталистического окружения, вскрывая попытки фальсификации истории, советская историческая наука на основе марксистско-ленинской теории создала уже ряд ценных исторических исследований и пособий для высшей и средней школы.

Достижения советской исторической науки способствуют и популяризации исторических знаний. В печати за последнее время появилось немало работ популярного характера. Они написаны, главным образом, на темы об «узловых» событиях истории нашей страны: «Ледовое побоище», «Нашествие Батыя», «Куликовская битва» и т. д. Эти работы в общем выполняют задачи популяризации исторических знаний.

Советское киноискусство в области художественного фильма уделяет немалое внимание историческим сюжетам.

Марксистско-ленинское учение о войнах справедливых и несправедливых в таких фильмах как «Александр Невский» и «Петр I» иллюстрируется волнующими сюжетами, рядом полнокровных художественных образов.

Развитие нашей исторической науки, несомненно, влияло на создание сценариев для этих фильмов, на работу режиссеров, актеров, художников и композиторов.

Фильмы «Александр Невский» и «Петр I» различны по сюжету, но зритель одинаково с волнением следит за перепетиями боя русских воинов XIII века с тевтонами; он радуется, видя на экране победу созданного заботами Петра I русского флота над флотом шведских завоевателей.

«Александр Невский» и «Петр I» — произведения большого исторического и художественного значения.

Фильмы эти посвящены весьма значительной теме — справедливым войнам русского народа, его борьбе за независимость.

По написанному В. Шкловским сценарию «Минин и Пожарский» об изгнании русским народом польских захватчиков заканчиваются съемки целой исторической киноэпопеи.

Несмотря на некоторые недостатки фильмов «Александр Невский» и «Петр I» — эти картины являются произведениями социалистического реализма. Эти фильмы разрушили «традиции» антиисторических и натуралистических «костюмно-оперных» дореволюционных кино постановок.

Фильмы «Александр Невский» и «Петр I» — новые, высокие образцы социалистического искусства, правдивые, типически обобщающие явления и события минувшего. Такие произведения ведут вперед, прокладывают дорогу многим видам и жанрам киноискусства, они влияют и на искусства смежные — театр, живопись, скульптуру.

Историческая наука не сможет стать популярной, если она не будет пользоваться всеми доступными ей средствами для распространения исторических знаний. Вот почему в помощь советской исторической науке может и должно прийти киноискусство.

Несмотря на ряд постановлений партии и правительства о преподавании гражданской истории в средней и высшей школе, предусматривающих введение учебного фильма в занятия как необходимый их элемент, кинематография еще не создала ни одного учебно-исторического фильма.

Совершенно очевидно, что преподавание истории в средней и высшей школе не может обходиться без специальных учебно-исторических и научно-исторических фильмов.

Какими же должны быть эти специальные фильмы?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, начну с перечня тех средств, которыми располагает учитель, преподавая историю в средней школе.

Эти средства таковы: лекция, учебник (задание на дом), хрестоматия для школьного и внешкольного чтения; иллюстративный материал (карты, карты-плакаты, карты-диаграммы, разного рода репродукции художественных произведений — картин, скульптур и предметов материальной культуры); демонстрация диапозитивов, повторительная конференция и, наконец, экскурсия в музей.

Средства эти разнородны и разнообразны, но в руках

педагога они, подчиняясь определенной методике, образуют систему преподавания исторических знаний.

Однако учебно-исторический фильм может явиться для учителя более действенным пособием, нежели многие из перечисленных. Образовательные и эмоциональные особенности воздействия такого фильма на учащегося обладают широким диапазоном.

Вопрос о значении учебно-исторического фильма в средней школе, в частности, как одного из «звеньев» урока и вообще занятий по истории — это, прежде всего, вопрос о наглядности, предметности преподавания.

Еще в 60-х годах прошлого века известный педагог К. Д. Ушинский при консервативности многих его философских и политических взглядов, при всех недостатках его педагогической системы сочувственно высказывался о «предметности» обучения. «Ребенок мыслит формами, красками, звуками — ощущениями вообще; отсюда — необходимость для детей наглядного обучения... на конкретных образах, непосредственно воспринимаемых ребенком», — писал К. Д. Ушинский.

Ушинский одно время был поборником преподавания исключительно при помощи наглядных пособий (картинок и пр.). В то время такое предложение выражало недовольство системой схоластического преподавания и было прогрессивным. Теперь же мы, представляя себе ограниченность предложения К. Д. Ушинского, все же отводим и наглядным пособиям должное место в общей сумме наших педагогических средств. Но вопрос о наглядности преподавания, точнее, о месте и роли в нем конкретно-чувственного образа до сих пор нельзя считать определенным окончательно.

И после Ушинского дореволюционная официальная педагогика неоднократно пыталась как-то решить вопрос о методах наглядного преподавания: о картине, об иллюстрации в учебнике и хрестоматии, о плакате, наконец, о волшебном фонаре, так как кино в те времена еще не получило ни широкого распространения, ни всеобщего признания.

В преподавании истории в дореволюционной русской средней школе довольно широко применялась иллюстра-

ция. Умело иллюстрировались учебники истории. В средних учебных заведениях на стенах в классах, коридорах и залах нередко развешивались картинки на сюжеты из истории русского народа, конечно, в их монархическом истолковании.

Обильно были иллюстрированы и различные исторические хрестоматии: Сиповского, Нечволодова и других авторов. Даже одна из работ буржуазного украинского националиста проф. М. Грушевского была названа: «Иллюстрированная история Украины» и содержала в себе 387 рисунков.

Дореволюционная школа ставила и пыталась решать вопрос о подсобной функции русской литературы в ее важнейших памятниках (текстах и иконографических материалах), об использовании художественной литературы для иллюстрации соответствующих разделов школьного курса истории. Однако эти попытки, как правило, не шли далее развешивания картинок, изредка — демонстрации диапозитивов при помощи волшебного фонаря.

Советская педагогика, учитывая развитие киноискусства, этот вопрос о наглядности в системе преподавания в средней школе должна ставить по-новому.

Поскольку здесь говорится о преподавании исторической науки в средней школе и о возможностях ее школьной, а также и внешкольной популяризации средствами кино, в дальнейшем речь будет идти только об учебно-историческом и научно-историческом фильмах. В стороне сознательно оставляется важный вопрос об образовательном значении игровых, художественных фильмов на исторические сюжеты.

Художественные исторические фильмы в какой-то степени выполняют и образовательную функцию, но решающего значения они как средство преподавания истории иметь не могут.

Выразительные средства кино весьма разнообразны и значительны. Киноискусство на современной стадии его развития может ввести в учебно-исторический фильм много элементов преподавания: диктор («голос учителя»), звук, музыка, песня, изображение природы, где происхо-

дили те или иные исторические события; изображение документов, предметов материальной культуры; репродукцию изображений (карт, портретов, картин, гравюр, миниатюр из летописей и лицевых сводов; грамот, актов).

Все это может изображаться не только в статике, но и в движении, при помощи последовательной демонстрации снятых кинокадров, дорисовки и мультипликации, посредством кинематографически воспроизводимого палеографического анализа документов.

Наконец, в учебно-исторический фильм могут быть введены игровые инсценировки (с участием актеров) тех или иных событий, являющихся объектом изучения в соответствующем разделе курса истории.

Понятно, учебно-исторический фильм никогда не сможет заменить учителя. Фильм, как бы он ни был хорош с научной, методической и художественной стороны, не может ответить на вопрос ученика, заданный во время демонстрации фильма, не может осуществить живого и широкого общения учителя с учеником, которое происходит не только на уроке, но последовательно во все время учебного года и даже ряд лет.

Учебно-исторический фильм может многое дать ученику, но никогда не сможет заменить учителя. И нелепо было бы предъявлять к фильму такие требования.

## II

У нас еще нет учебно-исторических фильмов, но есть написанные сценарии для их постановки. Основываясь на еще небольшом опыте такой историко-методологической, методической и сценарной работы, все же можно сделать несколько выводов о перспективах создания учебно-исторического фильма для средней школы и массового зрителя.

Полнометражный учебно-исторический фильм (1800—2000 метров) может охватить целый исторический этап. Например, в сценарии «Киевское государство» изображение политической истории Киевской Руси начинается с VII века и заканчивается освещением событий до XII века включительно (распадом Киевского государства, со-

зданием новых государственных образований и самого большого из них — Московского княжества).

В сценарии «Образование русского национального государства» действие начинается с образования в XIII веке русских княжеств: Галицко-Волынского, Владимиро-Суздальского и Новгородской земли. Освещение этого периода истории нашей страны доведено до укрепления русского национального государства, т. е. почти до времен Ивана Грозного.

Таким образом, диапазон полнометражного учебно-исторического фильма широк. Понятно, что такой фильм не может входить в объяснение всех подробностей истории. Он освещает, он изображает важнейшие события в их органической связи с соответствующими определениями характера изображаемого времени и широкими выводами. Вместе с этим фильм и конкретен. Он насыщен той «предметностью», которой нередко так не хватает в нашей средней школе.

Учебно-исторический фильм может дать возможность ученику не только умозрительным путем понять минувшее, но и увидеть его, услышать его звуки, прислушаться к «походке истории».

Следует заметить, что учебно-исторический фильм, например о Киевском государстве, при сравнении с соответствующим разделом учебника для средней школы «совпасть» с ним никогда не может по следующим причинам. Во-первых, средства кинематографической выразительности в их сочетании в учебно-историческом фильме весьма отличны от средств печатного слова, к которому иногда присоединяется неподвижная картинка. Во-вторых, общеизвестно, что содержание фильма влияет на его форму, а форма — на его содержание. Но метраж фильма, т. е. заранее определенное количество метров пленки, на которой должен быть снят фильм, тесно связан с тем количеством времени, в течение которого фильм должен демонстрироваться на экране (1800 метров — около 1½ часов). Метраж определяет форму, и это влияет на размер, емкость фильма, т. е. на его содержание.

Поэтому учебно-исторический фильм по смыслу и

«уже» и «шире» соответствующего ему по теме раздела учебника истории. Такой фильм служит дополнением к курсу истории во время его прохождения в школе. Фильм может явиться и «повторительным уроком», если соответствующий раздел курса или весь курс уже пройдены.

Но учебно-исторический фильм может жить и самостоятельной жизнью, если он будет сделан в особом, втором варианте, уже не учебно-школьным, а учебно-массовым, для широкого зрителя. Это будет фильм с менее строгими учебно-методическими задачами (не предполагающими последовательности занятий), с большим количеством игровых, художественных, драматизированных инсценировок.

По поводу художественных инсценировок в учебно-историческом фильме существует ряд скептических мнений. Некоторые педагоги, сторонники «чистой науки» в системе школьного образования, не могут допустить мысли о том, чтобы в их сферу вторгалась кинематография, да еще вдобавок с инсценировками.

Некоторые кинематографисты, предполагая, что научный или учебный фильм должен быть основан только на документе, также высказываются «принципиально» против художественных инсценировок в учебно-историческом фильме.

В основе этих мнений лежит неверное представление о природе научного и образного мышления.

Как давно уже известно, научная, теоретическая мысль не может быть отделима от художественного творчества. Между понятием и образом нет пропасти. Но различие между учебно-историческим и художественно-историческим фильмами, понятно, существует.

Еще Аристотель в «Поэтике» писал: «Задача поэта говорить не о прошедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или по необходимости».

Нетрудно отыскать это «возможное», но не случившееся в художественно-исторических фильмах, например, в «Александре Невском» или в «Петре I». Там мы находим это «возможное», не бывшее в истории, но су-

ществующее, живущее в фильме; и за редкими исключениями авторам фильмов упрека за это не делают.

Но в фильме учебно-историческом вероятности или даже относительной достоверности всегда следует предпочитать историческую точность.

Учебно-исторический фильм исходит из фактов и, обращаясь только к фактам, он делает свои выводы.

Вот почему инсценировки учебно-исторического фильма, т. е. драматизированные эпизоды на исторические темы, создаваемые силами режиссера и актеров, должны быть основаны на строго проверенных научных данных.

Полнометражный учебно-исторический фильм на основные исторические темы не может обойтись без художественных инсценировок. Но, во-первых, место для вымысла в них очень ограничено, не менее, чем для историка, который благодаря разрозненным фактам, добытым наукой, воспроизводит целую картину минувшего. Такая «дивинация», допустимая в исторической науке, допустима и в киноискусстве, создающем учебно-исторический фильм. Во-вторых, инсценировка в учебно-историческом фильме занимает подчиненное положение по отношению к «понятийному ходу мышления» в сюжете фильма (диктор, надпись, карта, схема, диаграмма, «ведущие» действие и обобщающие отдельные факты и явления).

Учебно-исторический фильм имеет и свои принципы построения «сюжета», не сходные с каноническими принципами, пригодными для построения сюжета художественного фильма.

Количество инсценировок и метраж каждой из них в учебно-историческом фильме подчиняются особой дозировке и не должны становиться преобладающим элементом. Так устраняется опасность превращения учебно-исторического фильма в драматизированную историческую хронику, — некое жалкое подобие художественно-исторического фильма.

Что представляет собой инсценировка?

За неимением других примеров позволю себе привести отрывок из моего сценария «Образование русского национального государства».

В этом примере-инсценировке изображаются изменнические действия правящей в Великом Новгороде боярской группы во главе с Марфой Борецкой и разрыв Великого Новгорода с Москвой, окончившийся, как известно, военным поражением Новгорода и присоединением его к Московскому княжеству.

Надпись:

*В 1470 ГОДУ НОВГОРОДОМ ПРАВИЛА СЕМЬЯ БОРЕЦКИХ. КРУПНЕЙШЕЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ФИГУРОЙ БЫЛА МАРФА БОРЕЦКАЯ, ВДОВА НОВГОРОДСКОГО ПОСАДНИКА, ВОКРУГ КОТОРОЙ ГРУППИРОВАЛАСЬ СИЛЬНАЯ ПАРТИЯ СТОРОННИКОВ ЛИТВЫ.*

Палата в новгородском доме Борецких на Рогатице. За длинным столом, накрытым черным сукном, сидят посадник Димитрий Борецкий с братом Федором; немного поодаль — их мать, Марфа Борецкая, и епископ Феофил Новгородский. Рядом с ним стоит один из богатых новгородских бояр.

Вечерний звон церковных колоколов.

На изразцовой печи стоят венецианские кубки, в простенках висят зеркала, устланы лавки заморскими сукнами. Стоят на столе часы немецкой работы.

Напротив новгородцев в кресле сидит посол князя Ивана III дьяк Степан Бородатый.

Дьяк вынимает из-за пазухи свиток, не торопясь разворачивает его и, поглядывая на новгородцев, говорит:

— Великому моему князю Ивану ведомо стало, что продались вы, новгородцы, королю литовскому...

— Врешь! — крикнула послу Марфа Борецкая.

Спокойно читает дьяк:

— «Пойдет великий князь московский на Великий Новгород, или сын его или брат, или которую землю поднимет на Великий Новгород — королю садиться на коня за Новгород... Король не будет давать веры холопам и черным людям, буде они с жалобой пойдут на господ и бояр...»

Гневно сворачивает московский посол свиток и доваривает:

— И подписи на договоре сем стоят ваши, воровские, Господин Великий Новгород!

Вскакивает с места Марфа Борецкая:

— Не хотим быть вотчиной московского князя!

Вскакивает с лавки новгородский епископ Феофил, ударяет посохом об пол:

— Мы — люди вольные!

Степенно встает с кресла московский посол и отвечает новгородцам:

— Стали вы холопами Литвы. Волны бьют о камни и ничего камням сотворить не могут, а сами разбиваются в пену. Так будет и с вами, новгородцы.

Выходит посол из палаты и хлопает дверью. Молчание.

Дрожат руки у посадника Димитрия Борецкого. Он говорит:

— Это — война с Москвой...

Истово крестится на образа Марфа Борецкая. Она подходит к сыну Димитрию, кладет ему руку на плечо и говорит:

— Готовь новгородцев к бою с Москвой! Посылай гонцов в Литву.

Подходит к Федору Борецкому боярин, в тревоге вертит пуговицу на своем кафтане и шепчет ему:

— Скоро земля от крови дымиться будет... Сильна Москва, измены не прощает...

### III

В кинематографии еще не было серьезного опыта постановки учебно-исторических фильмов. Поэтому среди работников кинематографии пока еще нет единого мнения об этом новом и необходимом виде кинематографического производства.

Несомненно, что научно-техническая кинематография далеко еще не использовала своих возможностей ни тематически, ни производственно. Пока что она все еще, за немногими исключениями, задерживается на давно достигнутом ею «пределе».

Научившись снимать натуру, оживлять статичные кадры, применять мультипликат, некоторые работники

научно-технической кинематографии резко отделяют методы своей работы от методов работы над художественным фильмом. Они объясняют это тем, что от научно-технической и учебной кинематографии будто бы не требуется художественности. Этим самым некоторые кинематографисты создают неверное предположение о «второстепенном значении» научно-технической кинематографии, о том, что она, по сравнению с художественной (игровой) кинематографией, неполноценна.

Известно, в частности, что в научно-технической кинематографии есть режиссеры, пробывшие свои силы в художественных фильмах, но не нашедшие там применения себе — и не по вине художественной кинематографии. Почему же, однако, импульсы досады и «разочарования» у таких товарищей должны способствовать созданию «теории» «самостоятельных», «логических» методов работы научно-технической и учебной кинематографии?

Но даже и помимо этого обстоятельства в среде кинематографистов, работающих в области научно-технической кинематографии, блуждает своеобразная «теория предела». Она применяется иногда и на практике.

Несомненно, научно-техническая и учебная кинематография имеет свои методы, ей одной свойственные. Но выбрасывать художественные инсценировки из своего арсенала она не имеет права, тем более, что инсценировки в научные и учебные фильмы вводятся изредка, как исключение из общего правила.

Однако работу с актером некоторые режиссеры считают находящейся «за пределами» научно-технической и учебной кинематографии.

— «Наука — не искусство, — говорят эти предельщики, — между ними находится глубокий водораздел. «Тезис» этот ими развивается примерно так:

«Если наука оперирует понятием, а искусство — образом, то, следовательно, нашей отрасли кинематографии чужд образ и близко понятие. Поэтому мы против введения инсценировок в некоторые наши работы».

Расчленение понятия и образа — прием, давно известный из философии. Это действие механистическое. Но надо заметить: предельщики, работающие в научной и

технической кинематографии, рассуждают не всегда так примитивно.

Если с ними побеседовать подробнее, то окажется, что они «тоже» являются сторонниками образности, оживляющей склеиваемые некоторыми из них диапозитивы (и выдаваемые, несмотря на это, за фильмы, за произведения кинематографические!). Но образность, как понятие, они представляют себе ограничительно. Такие кинематографисты считают приемлемым в своей работе образ, данный извне, а не созданный от начала и до конца средствами киноискусства.

Понятно, например, что совокупность снятого на пленку документа, натурального кадра, песни, иллюстрирующей изобразительные кадры фильма, — может создать монтажную «фразу», не лишенную и образности. Но в такой «кинофразе», если она сложилась только из указанных выше элементов и входит в состав учебно-исторического фильма, образность еще не достигает своего «зенита», своего полнокровного развития и завершения.

Надо учитывать, что в научно-технической и учебной кинематографии могут быть несколько категорий образа и что в фильме образ может стадийно изменяться.

В понятие кинообраза как его виды входят: образ-документ, образ-натура (например, пейзаж), образ-реалия (предмет материальной культуры).

Но все эти образы даны извне, они «лежат на поверхности». В них самих, уже «готовых» до появления в пределах киноискусства, нет внутреннего движения, каждый в отдельности из этих образов не обладает свойством большого эмоционального воздействия на зрителя.

Эти образы, сочетаясь монтажно, образуют собой комплексы понятий и образов. И это уже богатый арсенал для съемки научного или учебного фильма. Но за пределами этого арсенала нельзя оставлять образы создаваемые, образы-персонажи (актеры в драматизированных инсценировках).

Только в органическом соединении образов, данных извне и сочетаемых монтажно с образами, создаваемыми посредством инсценировок, в неотрывном движении мысли теоретической и работы художественной создается

ся комплекс понятий и образов, взаимно влияющих друг на друга, который можно назвать учебно-историческим фильмом.

Некоторые кинематографисты этого понять пока не могут. Они называют себя «документалистами» в научно-технической и учебной кинематографии, забывая о механистической ограниченности всех «теорий» «школы» документалистов в кино, давно оказавшейся несостоятельной.

Разбирая вопрос о перспективах создания учебно-исторического фильма необходимо еще раз подчеркнуть, что драматизированные инсценировки в нем должны быть исторически точными. От них может исходить только «слабое сияние вымысла», но и этот художественный вымысел должен быть основан на строго проверенном историческом материале.

Эти инсценировки должны быть драматизированы средствами киноискусства, без архаизации, модернизации, без каких бы то ни было стилизаторских ухищрений. Учебно-исторический фильм во всех его частях должен создаваться методом социалистического реализма.

Поэтому в инсценировках такого фильма не должно быть театрализации дурного вкуса или так называемой «оперности» («ходульность» актерской игры, внешние эффекты костюмов и бутафории, отрицательно влияющие на смысл исторического сюжета).

Некоторые кинематографисты, придерживающиеся до сих пор описанной выше «теории предела», объявляют «диапозитивность», т. е. относительную неподвижность и однообразие фильма, — противодействующей развитию научно-технического и учебного фильма. Правильно подмечая опасность «диапозитивности», эти товарищи в конечном итоге в практике своей работы приходят именно к «диапозитивности».

Возможно ли, например, снять учебно-исторический фильм без инсценировок? Возможно. Но это будет сухой фильм, составленный только из карт, фотографий предметов русского быта, нескольких натуральных съемок архитектурных памятников и репродукций гравюр и картин более или менее известных художников.

Это будут более или менее добросовестно снятые музейные экспонаты, вытянутые в один ряд на пленке. Это будет не кинематограф, а «однолинейная экспозиция» на пленке предметов музейного значения.

Вот к этой-то «линейности» музейной экспозиции, где все неподвижно, где карты безмолвно висят на стенах, где боевые мечи лежат в стеклянных ящиках, где стоят окаменевшие макеты безлюдных крепостей, неизбежно и будут приходиться предельщики.

Из этого не следует, что музейная экспозиция в музеях плоха, или что исторические музеи отжили свое время. Но кинематограф может показывать все это иначе, не в статике, а в движении, более живо и более интересно. О занимательности учебного фильма думают вообще немного, но даже в науке предмет должен излагаться не только исторически верно, но и занимательно.

Учебно-историческому фильму предстоит большое будущее. Он должен ориентироваться и на эмоциональную сферу восприятия зрителя. Съёмочные и монтажные возможности киноискусства, инсценировки, музыка, цвет — какие это сильные средства для умелого обучения советской молодежи одной из самых увлекательных наук — истории!

#### IV

В каждом учебно-историческом фильме на «узловые» темы истории нашей страны будут находиться несколько взаимосвязанных «комплексов» (или разделов). Историю политическую нельзя отделять от истории экономики или культуры. Но я сейчас условно «выделю» раздел культуры, для того чтобы наглядней показать, какие важные задачи стоят и здесь перед историком-консультантом, сценаристом, режиссером и актерами, создающими учебно-исторический фильм и, в частности, тот или иной его раздел.

Каким методом, какими образами можно было бы кинематографически показать состояние и развитие культуры нашей страны, например, во время Ивана Грозного? С чего начать эту тему в учебно-историческом фильме?

Не так давно один кинокритик в рецензии о фильме

«Петр I» противопоставил Петра I Ивану Грозному, причем историческую роль Ивана Грозного истолковал, слепо следуя русской дворянско-буржуазной исторической науке, как некое явление психиатрического порядка («правил жестоко, по прихоти»).

Неверное, антиисторическое утверждение!

Политический смысл правления Ивана IV и, в частности, смысл явлений тогдашней русской культуры не будет нам вполне понятен, если мы не вспомним статью Ф. Энгельса «О разложении феодализма и развитии буржуазии». Он писал: «Королевская власть (das Königtum) была прогрессивным элементом — это совершенно очевидно. Она была представительницей порядка в беспорядке, представительницей образующейся нации в противоположность раздроблению на бунтующие вассальные государства. Все революционные элементы, которые образовались под покровом феодализма, тяготели к королевской власти, точно так же, как королевская власть тяготела к ним...».

Если мы вспомним, что Иван IV энергично продолжал дело московских князей, своих предшественников, и стремился всемерно укреплять русское централизованное государство, то станет понятным, что слова Ф. Энгельса применимы и ко времени Ивана Грозного.

Разгром боярского крупного вотчинного землевладения и создание опричнины, даже со всеми ее крайностями, в общем до определенного времени способствовали укреплению русского централизованного государства и его борьбе с феодальными элементами, с потомками удельных князей.

Значит ли это, что реформы Ивана IV были прогрессивными?

Несомненно. Тогда, в частности, становится понятным, почему князь Андрей Курбский изменил русскому государству, русскому народу и в 1564 году перебежал в Польшу.

В свете тезиса о прогрессивности реформ Ивана IV весьма рельефными становятся некоторые явления тогдашней русской культуры. Вглядываясь в них, мы видим, с одной стороны, весь строй церковно-схоластиче-

ской «образованности» XVI века, строй, по существу феодально-крепостнический, застывший, реакционный.

Некоторые обличительные сочинения Максима Грека, постановления Стоглавого собора уже дают яркую и неприглядную картину состояния тогдашней начаточической «культуры».

С другой стороны, почти одиноким стоит замечательный культурный факт того же времени: основание и кратковременная деятельность первой русской типографии, созданной вдохновением и трудами первого русского печатника Ивана Федорова.

Дьякон одной из московских церквей Иван Федоров по приказу Ивана IV в 1563 году устроил первую в России типографию. Пять лет печатал в Москве книги Иван Федоров вместе со своим помощником Петром Тимофеевым (Мстиславцем). Но в 1568 году их типография, как известно, была разгромлена и сожжена монахами — «справщиками» рукописных книг.

Иван Федоров, опасаясь расправы над собой, вынужден был бежать за рубеж.

Смысл этой драматической истории заключается не только в том, что первая русская типография начала было успешно вытеснять церковные рукописные книги, что это уничтожение типографии было совершено монахами-«конкурентами». Надо помнить, что монахи «справщики» были инспирированы реакционно настроенным высшим духовенством и боярами, боровшимися с Иваном IV, с его политикой укрепления «самовластия», в частности, при помощи печатного слова. В типографии Ивана Федорова столкнулись два противоборствующих начала: государственное, тогда прогрессивное, и клерикально-боярское, реакционное. Один из ростков новой культуры реакционерами был вырван из родной земли, правда, не на долгое время.

Этот пример приведен здесь, чтобы показать, как определенное историческое отношение к минувшим событиям может влиять и на художественную работу, на создание определенной композиции учебно-исторического фильма и его сюжетных ситуаций.

Описанный эпизод с первой русской типографией в

учебно-историческом фильме может быть показан двойко:

1) Надпись, снимок с памятника Ивану Федорову в Москве, вид московского «Печатного Двора» 1563—1568 годов (макет, опыт реконструкции), дикторский текст о бегстве Ивана Федорова, фотоснимок с книг, им напечатанных. Вот, пожалуй, и все.

2) Этот же эпизод из истории русской культуры может быть показан с включением одной-двух небольших художественных инсценировок.

Ко всем элементам, указанным выше, присоединяются две сцены (инсценировки):

беседа Ивана Грозного с Иваном Федоровым. Царь поручает печатнику создать типографию;

работа Ивана Федорова в типографии и ее разгром. Вряд ли надо доказывать, что образовательное и эмоциональное значение этого эпизода во втором варианте увеличивается.

Остается только добавить: инсценировка в учебно-историческом фильме, помимо того, что она наглядно воскрешает минувшие события, одновременно реконструирует и предметы материальной культуры. То, что требует вне инсценировки долгого линейного показа на пленке, «незаметно» входит в инсценировку (например, печатный станок Ивана Федорова, напечатанные им книги, подробности быта XVI века — одежда и пр.).

Наряду с работой над созданием учебно-исторического фильма уже теперь следует подумать о фильме научно-историческом как пособии для высшей школы и исследовательской работы.

Кинематография может оказать содействие исторической науке и ее вспомогательным дисциплинам: археологии, палеографии, нумизматике, сфрагистике и пр.

Киноаппарат может стать спутником археологической экспедиции и тогда в числе результатов ее работы может быть и специальный фильм — отчет научного значения.

Научно-исторический фильм может дать представленные студентам не только о конкретной археологической экспедиции. Он может быть построен так, чтобы слу-

жить пособием к изучению того или другого раздела курса археологии.

Наконец фильм может быть и короткометражный. С помощью многообразных видов кино съемки он в состоянии проанализировать какой-либо выдающийся памятник древности, добытый археологами.

В области палеографии, например славяно-русской, кино также может оказать существенную помощь. Специальный научно-исторический фильм может, например, объяснить историю славянского письма, наглядно показать учащемуся переходы букв греческого алфавита в глаголицу и кириллицу в устав, полуустав и скоропись.

Научно-исторический фильм может освещать и отдельные вопросы монографического характера, разрабатываемые палеографией.

Точно так же в тематику научно-исторического фильма может войти ряд вопросов, связанных с нумизматикой, сфрагистикой и пр.

Мы еще не можем точно определить всех возможностей учебной и научной кинематографии, призванной служить исторической науке и популяризации исторических знаний. Эти возможности весьма широки. Но для того чтобы эти возможности определить требуется организация специальной исследовательской работы.

Тематика учебно-исторического и научного фильмов (с вариантами для массового зрителя), методология и методика производства такого рода фильмов применительно к требованиям средней и высшей школы, тематическое планирование, экспериментальная работа со звуком, цветом и инсценировками в таких фильмах — вот самый краткий перечень задач этой исследовательской деятельности.

Отдел школьного кино Наркомпроса, правда, занимается некоторыми из этих вопросов, составляет планы производства учебно-исторических фильмов, «увязывает» эти планы с киноорганизациями. Но этой работе Наркомпроса должны оказывать систематическую помощь и поддержку научные организации и квалифицированные работники киноискусства.

Дело постановки учебно-исторических фильмов совсем

еще недавно тронулось с места. Много в нем еще недочетов, робости, бюрократизма. Взаимоотношения Наркомпроса, Комитета по делам кинематографии при СНК СССР и киностудий налажены пока еще плохо.

Но все эти недочеты устранятся, если в создании учебно-исторических и научно-исторических фильмов примут участие Институт истории Академии наук СССР (по разделу фильмов на темы гражданской истории), Институт Маркса—Энгельса—Ленина (по разделу фильмов на темы историко-партийные), Комитет по делам кинематографии и Наркомпрос. Из представителей этих организаций должен быть создан научный и организационный центр, способный оперативно и авторитетно руководить этим делом большой политической важности.

Только тогда преподавание истории и популяризация исторических знаний будут укреплены и расширены средствами киноискусства.

Тогда, действительно, историческая наука и киноискусство, соединясь на этом поприще работы, будут в полной мере служить народному образованию.

---