

28 марта 1868 г.

Алексей Максимович Горький

18 июня 1936 г.

ВЕЛИКИЙ ХУДОЖНИК
ПРОЛЕТАРИАТА

Для творческих работников советской кинематографии А. М. Горький — великий пролетарский писатель, основоположник социалистического реализма — был лучшим другом и самым высказательным критиком.

Великий писатель высоко ценил роль и значение кино, прекрасно понимая, какое огромное будущее раскрывается перед кинематографией. Еще в 1915 году он говорил: «Я одобряю кинематограф будущего, который безусловно займет исключительное место в нашей жизни». И Горький всегда живо интересовался вопросами советской кинематографии. Он видел почти все советские картины последних лет, умел подмечать в них самое важное, самое характерное; его оценка произведений киноискусства постоянно основывалась на требовании правдивого и художественно яркого показа действительности. Горький требовал от кино глубокой идейности, глубоких мыслей и чувств, выраженных в живых, ярких образах.

Гениальный художник Горький всегда был врагом всякого рода формалистического трюкачества, грубого натурализма, — всего, что снижало идейно-художественное значение искусства. Он призывал художников пристально вглядываться в жизнь, раскрывать в своих произведениях новые положительные черты человека нашей эпохи, призывал к правдивому, убедительному раскрытию жизни народа, его истории. В этом смысле кинематографистам есть чему поучиться у Горького, произведения которого являют собой образец сочетания высокой художественности и предельной простоты.

В своих критических высказываниях Алексей Максимович также всегда требовал от каждого писателя, драматурга, режиссера художественной правдивости и простоты, т. е. тех качеств, которых так часто недостает мастерам нашего кино.

В своей статье «О пьесах» Алексей Максимович поставил большие и сложные задачи не только перед драматургами и режиссерами театра — они целиком применимы и к драматургам и режиссерам кино. Подробно разбирая наиболее характерные недостатки целого ряда пьес советских драматургов, Горький приходит к выводу, что недостатки этих пьес вытекают из незнания жизни, людей, нежелания по-настоящему учиться у классиков драматургии — Шекспира, Мольера, Грбюедова, Гоголя, Островского.

«Человека для пьесы надобно делать так, — пишет Горький, — чтобы смысл каждой его фразы, каждого действия был совершенно ясен, чтоб его можно было презирать, ненавидеть и любить как живого. Чтб достигнуть этого умения, нужно учиться, читать, изучать людей так же как читаются, изучаются книги и надо по-настоящему — изучение людей труднее, чем изучение книг, написанных о людях». Проникновенный художник Горький бесконечно любил народ. Из богатейшей сокровищницы народного

творчества Алексей Максимович умел выбирать простые и яркие слова народа, слова, делавшие его произведения глубоко впечатляющими, легкими и доступными каждому. Чудесное знание Горьким народа и его языка, революционная направленность, простота и народность его произведений должны служить образцом для работников кино. Ведь ни для кого не секрет, что пустота и бессодержательность многих картин, искаженное отражение действительности в них не что иное, как неумение художника глубоко полюбить жизнь, выявить свое отношение к жизни.

Богатейшее литературное наследие Горького, его статьи и отдельные высказывания об искусстве должны быть глубоко и тщательно изучены всеми творческими работниками советской кинематографии. В этом отношении пока что сделано еще очень мало. Даже высказывания Горького о кино до сих пор не собраны и не изданы.

А сколько интересных и больших задач выдвигал Алексей Максимович перед советской кинематографией. Он рассматривал кино не только как особую форму искусства, ставящую своей задачей образное отражение действительности, как средство популяризации художественных произведений, но и как могучее орудие распространения широких научных знаний. Весной 1935 года Алексей Максимович предложил работникам кинематографии создать своеобразный кинофильм — «День мира», в котором будет показан один день в различных городах и странах мира. Это интересное предложение Горького работниками кинематографии до сих пор не использовано.

Очень мало сделала наша советская кинематография по экранизации крупнейших произведений Горького. Кроме картины режиссера-орденоносца В. И. Пудовкина — «Мать», созданного еще в 1926 году, наша кинематография не сумела создать по произведениям Горького значительных фильмов.

Крупнейшие художественные произведения великого пролетарского писателя: «Фома Гордеев», «Городок Окуров», «Трое», «Детство», «В людях», «Дело Артамоновых», «Васса Железнова», «Втор Булычев и др.», «Жизнь Клима Самгина» являются ценнейшим художественным материалом для создания больших произведений советского киноискусства.

Предложение Алексея Максимовича о популяризации средствами кино художественных произведений литературы должно быть распространено прежде всего на его художественное творчество.

Светлый образ Алексея Максимовича Горького, величайшего художника и революционного борца всегда будет вдохновлять работников советского искусства на создание новых художественных произведений, достойных нашей социалистической родины.

Н. СЕМЕНОВ.



ФИЛЬМ О ДЕТСТВЕ ГОРЬКОГО

Фильм «Детство Горького» задуман как первая часть кинотрилогии — «Детство», «В людях» и «Мои университеты».

В этой работе мы наталкиваемся на большие трудности. Прежде всего необходим такой сценарий, в котором нашли бы полное выражение все идеи и чувства, вложенные Горьким в это произведение. «Детство» — это воспоминания о живых людях, дорогих или ненавистных писателю, о мучительных и тревожных событиях, с которыми связана его судьба, о чудовищном мракобесии эпохи, в которой формировался облик будущего великого пролетарского гуманиста.

Задача обычного сценария — создать живые образы людей и органически сплести их судьбы в драматическом клубке — здесь осложняется тем, что нужно необычайно внимательно подходить к фактам из жизни великого писателя, — нельзя их переставлять во времени, нельзя ими пользоваться как свободным материалом для построения драмы.

Одной из трудностей при работе над сценарием «Детство» было преодоление повествовательной мемуарной формы произведения и построение такой драматической ткани, где события, связанные с ребенком Алешей, развивались бы не хроникально, а были органически мотивированы в движении всей драмы.

Образу бабушки мы противопоставляем мрачную фигуру деда Алешинского старика Каширина. Но трагедия распада семьи Кашириных — это не только бытовая драма внутри каширинской семьи. Это социальная драма всего разоряющегося ремесленниче-

ского в борьбу с этой жизнью. Поэтому в сценарии наряду с Алешей Пешковым мы выдвигаем людей, которые более всего повлияли на формирование его сознания. И в первую очередь образ замечательной бабушки Алешы — Акулины Ивановны.

«До нее, — говорит Алексей Максимович, — как будто спал я, спрятавшийся в темноте, но явился она, разбудила, вывела на свет, связала все вокруг меня в непрерывную нить и сразу стала на всю жизнь самым близким сердцу человеком, это ее бескорыстная любовь к миру обогатила меня, насытив крепкой силой для трудовой жизни».

Это типичный для прошлой русской действительности образ женщины, которая сумела пронести сквозь долгу тяжелую жизнь веру в человека, сохранила неисчерпаемый оптимизм. Вместе с тем это глубоко народная фигура. И поэтому, мы следуя указаниям Алексея Максимовича, сохраняем народные сказки, которые ему рассказывала бабушка и которые он так любил всю свою жизнь.

Образу бабушки мы противопоставляем мрачную фигуру деда Алешинского старика Каширина. Но трагедия распада семьи Кашириных — это не только бытовая драма внутри каширинской семьи. Это социальная драма всего разоряющегося ремесленниче-

ского в борьбу с этой жизнью. Поэтому в сценарии наряду с Алешей Пешковым мы выдвигаем людей, которые более всего повлияли на формирование его сознания. И в первую очередь образ замечательной бабушки Алешы — Акулины Ивановны.

«До нее, — говорит Алексей Максимович, — как будто спал я, спрятавшийся в темноте, но явился она, разбудила, вывела на свет, связала все вокруг меня в непрерывную нить и сразу стала на всю жизнь самым близким сердцу человеком, это ее бескорыстная любовь к миру обогатила меня, насытив крепкой силой для трудовой жизни».

Активное участие Алешы в жизни начинается с момента его знакомства и дружбы со знаменитой «дружной ватагой» уличных ребят. Поэтому эти близкие детскому зрителю образы берутся за основу при построении всей второй половины сценария. Акцент на «дружной ватаге», которой в повести отведено сравнительно мало места, привел к тому, что нам пришлось несколько расширить материал, включив в сценарий эпизоды и образы из других рассказов Горького, где автор выступает как рассказчик в подлинной были о действительности виденных им в жизни вещах.

В этом плане мы ввели в сценарий фигуру несчастного мальчика Ленки из рассказа «Страсти-мордасти», которого Алеша берет под свое покровительство и которому помогает осуществить его заветную мечту — повидать «чистое поле».

Весь фильм «Детство» должен быть пронизан народной музыкой волжских песен, тех песен, которые Алексей Максимович считал подлинными народными напевами.

ОБРАЗЫ ГОРЬКОГО
В КИНО

Значение Горького, его идей и образов для советской кинематографии огромно. Значительно меньший удельный вес занимает киноискусство в биографии и творческом наследии Горького. Дореволюционные инсценировки лишь компрометировали горьковские произведения и вселили в писателя недоверие к новому искусству.

Наиболее удачной творческой встречей Горького с искусством кино была экранизация романа «Мать», осуществленная Н. Зархи. Этот фильм, поставленный В. Пудовкиным, был значительной вехой в истории советского немого кино, этапом его развития.

Творчество Максима Горького имело и имеет громадное — и прямое и косвенное — влияние на наше киноискусство. Горький и его творчество и сегодня учат кинематографию и все наше искусство глубокой жизненной правде, показывают изумительные образцы подлинного реалистического искусства.

Н. Зархи не инсценировал «Мать» в буквальном смысле этого слова. В предисловии к сценарию (1926 г.) Н. Зархи писал: «Основная тема сценария — приход матери в революционное движение — взята из одноименного романа М. Горького. Однако, свободно и независимо от романа сделан ход сценария и характеристика персонажей, начиная с мотивировки перелома у матери, ее бессознательного предательства и вплоть до ее гибели в демонстрации».

Роман Горького сам по себе давал совершенно достаточный материал для создания сценария. Н. Зархи пошел самостоятельной дорогой сознательно и глубоко принципиально. Суть его художественных принципов во внесении им в кинодраматургию основ классической поэтики театра и в твердо установившемся взгляде на новеллистическую природу кинофильма.

То и другое не было ни в какой мере ошибочным само по себе. Утверждение новеллистической природы кинофильма в значительной мере диктовалось природой немого кино. Однако, возведенные в догму как единственный путь кинематографии эти положения, как об этом правильно писал Мих. Шнейдер, оказались тормозом в ее развитии.

Н. Зархи раньше всего изменил тему романа Горького. Тема Горького — это любовь, любовь материнская, сталкивающаяся с широкой и прекрасной любовью к человечеству, с лучшими проявлениями гуманизма, растущая и сливающаяся с ними. Тема Н. Зархи — трагическое искупление.

Сюжет и образы романа и сценария совершенно отличны друг от друга. У Горького — Нилонна, забитая мужем, начинает оживать с первых же шагов ее самостоятельной жизни. Она с первых встреч чувствует правду сына, его товарищей.

У Н. Зархи мать темна и недоверчива. Смерть отца и арест сына происходят одновременно, и она не успевает ничего узнать о деле Павла. Широкая картина, развернутая Горьким, заменена в сценарии стремительной однолинейностью новеллы, а потому и накопление мотивировок и нарастание событий заменены системой крупных столкновений — взрывов. Отец оказывается вовлеченным черносотенцами в забливание революционеров и с особым упорством охотится за сыном. Один из революционеров случайно убивает отца. Мать у гроба отца передает полиции сына, думая спасти его из круга людей, убивших отца. Увидев полную враждебность властей, которым она доверилась, мать осознает свое предательство по его последствиям и идет к революционерам. Искупая свое пре-

Тема вины и искупления, система крупных прямолинейно развивающихся и лишенных отступлений событий даны в сценарии чрезвычайно талантливо. Вопрос лишь в том, является ли метод Н. Зархи «единственной дорогой советской кинематографии» или лишь одним из интереснейших ее проявлений? Ответ на этот вопрос тесно связан с тем, передал ли Н. Зархи в сценарии то принципиально новое, что принес Горький в литературу.

Максим Горький первым ввел рабочего как полноправного и полноценного героя в русскую литературу и искусство. Горький, любивший и пропагандировавший галерею «молодых людей XIX столетия», начал новую, не менее замечательную галерею молодых людей XX столетия, в которой противостоят друг другу Павел Власов и Клима Самгина. Новое, внесенное Горьким в русскую литературу и искусство, в частности, в том, что он показал рабочих, их быт, борьбу рабочего класса — без экзотики, без романтического преувеличения. Роман «Мать» дает широкую картину общества, столкновение классов, образы и рост людей. Свобода горьковского повествования, не связанного жестокими канонами жанра, позволила ему показать простоту и естественность психологических изменений героев, подготовляющих большие сюжетные столкновения и взрывы. Сценарий же Н. Зархи сознательно передает роман в эпизод и поэтому эмоциональной убедительностью немногих столкновений пытается подменить необходимое накопление психологических мотивировок.

Н. Зархи ввел просторный горьковский роман в рамки канонической драмы-новеллы. Заданность такого построения чувствуется вопреки таланту и мастерству Н. Зархи, оставляя повсюду отпечаток искусственности. Правдивость и естественность исторических событий, показанных в романе М. Горького, подменены в сценарии логическим правдоподобием драмы. Суть в том, что искусственность и ограниченность средств, которыми это правдоподобие достигается, лишает его той глубины, которую дает свободное движение романа. С другой стороны, отсеечение всех побочных линий, отказ от всяких отступлений, сознательное сужение картины, показ «мира в капле воды» вместо показа картины в целом — всегда вызывает смещение перспективы и обеднение произведения. Образный язык в том случае, когда автор отказывается от всей картины и пытается в части ее воссоздать представление о целом, поневоле приобретает нарочитую многозначительность и романтичность приподнятости. Некоторая доля такой романтической приподнятости есть и в сценарии Н. Зархи «Мать».

Звуковое кино принесло новые драматургические возможности, новую емкость сценария, новые законы композиции. Возникли попытки показать в кино широкую картину эпохи, вырваться из новеллистической ограниченности, из канонических построений драмы и овладеть в кино свободой изложения романа, последовательным накоплением мотивировок. Ряд удач в этом плане выпал на долю фильмов — «Встретный», «Чапаев», «Мы из Крошталта», «Арсен» и другие. Наряду с этим продолжает существовать и новелла («Тринадцатый», «Девушка с Камчаткой» и т. д.). То и другое закономерно имеет все основания плодотворно развиваться. Однако стремление провозгласить замечательную для своего времени новеллу Н. Зархи «Мать» единственным образом реализма в кино, единственным способом переноса произведения Горького на экран мешает развитию новых и чрезвычайно плодотворных течений советской кинематографии. А именно эти течения, открывающие путь широкому показу действительности, высокой сюжетной емкости,



