

РАБОЧИЕ ВСЕГО МИРА, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

КИМ ЧЕН ИР

О КИНОИСКУССТВЕ

11 апреля 1973 года

**Издательство литературы на иностранных языках
Корея, Пхеньян
1989**

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	4
ЖИЗНЬ И ЛИТЕРАТУРА.....	6
Литература – это человековедение	6
Зерно – это ядро произведения.....	16
Развивать сюжеты с политической значимостью	27
Глубоко отражать процесс формирования революционного мировоззрения.....	33
В борьбе смысл жизни, а в жизни – борьба.....	43
Что является основой крупного произведения: масштабность или содержание?.....	52
Разработать правильные принципы композиции.....	60
Конфликт должен быть решен по законам классовой борьбы	68
В каждой сцене должен быть драматизм.....	78
От малого идти к серьезному финалу	85
Великолепие диалога – в глубине его смысла и доступности	93
Обеспечить яркий колорит	100
Оригинальность – характерная черта творчества.....	107
КИНО И РЕЖИССУРА.....	114
Режиссер – командующий творческим коллективом	114
В творчестве нужно добиваться большего.....	123
Постановка призвана правдиво выразить проявления чувств.....	131
Игра актера зависит от режиссера.....	139
Надо повышать требовательность к оператору и художнику.....	146

Надо более эффективно использовать музыку и шумы.....	152
В киномонтаже – секрет успеха режиссуры.....	158
Ассистент режиссера – творческий работник.....	164
ХАРАКТЕР И АКТЕР	171
Актёр – лицо в кино.....	171
В актерской игре нужна новизна.....	177
Играть свою роль со знанием жизни.....	182
Не должно быть фальши в словах и действиях.....	191
Успех исполнения должен быть неизбежным	195
ЭКРАННЫЙ ОБРАЗ И СЪЕМКА	202
Съемка должна отличаться живостью	202
Полнее использовать специфику широкоэкранного кино	207
Для создания экранного образа нужна эффективная съемочная техника.....	212
КИНОЭКРАН И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО	217
Нужно положить в основу корейские традиции в искусстве	217
Грим – благородное искусство	222
Костюм и реквизит должны быть созвучны времени и характеру персонажа.....	226
Декорация должна передавать характер времени.....	232
СЦЕНЫ И МУЗЫКА	238
Кино без музыки – это не кино.....	238
Чем больше слушаешь хорошую музыку, тем сильнее ощущаешь наслаждение и воодушевление	241
Мелодия должна быть оригинальной	246
Хороший текст – залог замечательной музыки	251
Музыка должна быть созвучной киноэпизодам	257
Аранжировка – это творчество.....	263

ИСКУССТВО И ТВОРЧЕСТВО	270
Творческий процесс должен стать процессом революционизирования и преобразования по образцу рабочего класса	270
Человек видит, слышит, чувствует и воспринимает настолько, насколько знает.....	279
Отвечать преданностью на доверие партии	283
«Скоростной бой» – основной принцип революционного литературно-художественного творчества	291
 ТВОРЧЕСТВО И РУКОВОДСТВО	 302
Практика революционного творчества требует новой системы руководства творчеством	302
Руководство творчеством нужно осуществлять методом единого коллективного обсуждения.....	311
При подведении итогов творческой работы нужно обобщать типичное	319

ПРЕДИСЛОВИЕ

Современная эпоха – великая эпоха чучхе. Она знаменует новую эру в истории, когда народные массы выступают хозяином мира и решают свою судьбу творчески и самостоятельно.

Основной тенденцией нашего времени, которую никто не в силах преодолеть, является то, что народные массы под знаменем немеркнущих идей чучхе выступают за самостоятельность. В водовороте современной эпохи в разных уголках мира установились и устанавливаются новый порядок и система.

Сегодня в нашей стране под мудрым руководством родного вождя во всех областях революции и строительства блестяще претворены в жизнь идеи чучхе, произошли эпохальные перемены, страна вступила в эру национального процветания.

Отражая эту новую историческую эпоху, литература и искусство, естественно, должны стоять на чучхейских позициях. Чучхейская литература и искусство – это коммунистическая литература и коммунистическое искусство, творящие в соответствии с требованиями новой эпохи и стремлениями народных масс.

Создавая свою коммунистическую литературу и коммунистическое искусство, рабочему классу нечего перенимать у литературы и искусства старых времен, удовлетворяющих только вкусам и чувствам эксплуататорских классов. И литературное наследие нельзя полностью перенимать, хотя оно и создавалось в ходе длительной истории.

Для того чтобы создать чучхейские литературу и искусство, отвечающие требованиям эпохи, необходимо совершить революцию в литературе и искусстве.

Такая революция означает острую классовую борьбу в сфере идеологии и культуры, цель которой – смести все старое во всех областях литературы и искусства: в содержании и форме, системе и методах творчества, – и создать новую чучхейскую литературу, новое чучхейское искусство.

Один из главных объектов революции в литературе и искусстве, на котором следует сосредоточить силы, – это киноискусство. Киноискусство занимает важное место в развитии культуры в целом,

это мощное идеологическое оружие в революции и строительстве. Поэтому следует, сосредоточив энергию на этой области искусства, открыть новый путь и распространить этот опыт на все сферы литературы и искусства. Вот в чем заключается основной принцип, на который мы должны непременно опираться в осуществлении революции в литературе и искусстве.

Для создания литературы и искусства новой формации партия рабочего класса должна руководствоваться великими идеями чучхе как единственным руководящим компасом и решать все вопросы в соответствии с их требованиями.

Опираясь на требования эпохи и исторической миссии рабочего класса, мы неустанно будем идти по новому пути, разработав нашу самобытную теорию о создании литературы и искусства чучхейского типа, о новом подходе к творческой деятельности и претворяя эту теорию в жизнь.

ЖИЗНЬ И ЛИТЕРАТУРА

«Подлинно реалистическая и революционная литература и искусство показывают людям самый прекрасный и благородный мир человеческой жизни».

КИМ ИР СЕН

ЛИТЕРАТУРА – ЭТО ЧЕЛОВЕКОВЕДЕНИЕ

Литература и искусство – важное средство, без которого нельзя обойтись в человеческой жизни. Да, пища, одежда, жилище – необходимы для существования человека. Но достаточно ли удовлетворения этих простейших материальных потребностей для полноценной жизни? Чем меньше зависят люди от природных условий, от общественной несправедливости, чем меньше забот о пище, одежде и жилище, тем острее становится потребность в удовлетворении духовных запросов, в литературе и искусстве. Сегодня мы уже не можем представить себе без них нашу жизнь.

Коммунизм, к которому мы стремимся, будет обществом, где всестороннее развитие получают все области экономики и культуры, идеологии и морали. С ним наступит полное народовластие, судьбы природы и общества будут вершить всесторонне развитые люди, граждане нового типа, гармонически сочетающие в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство. И все они будут в полной мере пользоваться культурными и материальными благами. В созидании этого светлого будущего писателям и деятелям искусства по праву принадлежит особенно важная и весьма ответственная роль.

Чтобы с честью выполнить свою миссию и роль, писатели и деятели искусства призваны, прежде всего, глубоко осознать

исконное предназначение литературы и искусства, творить подлинно революционные произведения, отвечающие требованиям социалистического и коммунистического общества. Глубокое и правильное осознание высоких задач литературы и искусства, велений времени – исходный пункт для создания новых, революционных, народных образцов литературы и искусства, главная гарантия замечательных успехов в творчестве.

Революционная литература и искусство оказывают громадное воздействие на людей, вооружая их великими идеями чучхе, мобилизуя на революционные преобразования, строительство нового общества. Но у нас пока немного произведений, богатых глубоким содержанием, способствующих воспитанию трудящихся на революционных идеях. Среди произведений наших писателей есть по-настоящему волнующие, такие, в которых изображена прекрасная и благородная жизнь людей нового времени. Но сталкиваемся мы и с сочинениями, в которых не видишь живой жизни, не чувствуешь дыхания нового человека. Появление таких произведений нельзя объяснить лишь малой одаренностью иных писателей. Корни вопроса в том, как понимают они свою задачу, с каких позиций подходят к творчеству.

Литература – это человековедение. Дать живой облик человека и тем самым служить ему – вот в чем подлинное призвание литературы как человековедения.

Изображение человека во всех его жизненных проявлениях, человека, который дышит, мыслит и действует как бы в реальном мире, – высокая цель творчества. А поставить литературу на службу людям – это значит раскрыть насущную и значительную проблему через человека и его жизнь, помочь познавать правду и поднять на борьбу за прекрасное завтра. Только ярко изображая человека и его жизнь, литература сможет глубоко раскрыть значимые проблемы и оказать огромное воздействие на умы и сердца.

Человековедением называли литературу и в прошлом. Однако в то время не удалось правильно истолковать, в чем же заключается коренная проблема человековедения. Исследователи ограничивались лишь мыслью о том, что литература должна изображать человека как совокупность общественных отношений, ставить его в центр произведения.

Природа человека как общественного существа правдиво освещена только великими идеями чучхе. Идеи чучхе впервые в истории

показали, что самостоятельность для человека – это жизнь. Так был дан исчерпывающий ответ на вопрос о природе человека, ключ к правильному решению коренного вопроса литературы как человековедения: как рассматривать и изображать человека.

Только на основе идей чучхе, трактующих природу человека, литература может верно освещать проблемы нашей эпохи с точки зрения подлинного человековедения.

Человековедение, на котором мы настаиваем, должно поднимать вопрос о самостоятельности, о самостоятельном характере человека, создавать типичный образ настоящего человека новой эпохи и служить делу преобразования всего общества согласно идеям чучхе.

Поднимать этот вопрос, значит, освещать всю сложность взаимоотношений людей в процессе борьбы за политическую независимость и дальнейшее ее укрепление. Создать типический образ человека нового времени – значит, дать читателю образы героев, которые трудом, борьбой, самой своей жизнью утверждают истинно хозяйское отношение к революции и строительству. Это значит – создать образы людей нового типа, которые придерживаются самостоятельной и творческой позиции: не зависят от кого-либо, не ждут помощи со стороны, решая свои вопросы энергично и деятельно, принимая на себя весь груз ответственности.

Литература должна поднимать вопрос о самостоятельности человека, создавать образы героев, овладевших идеями чучхе. Только так может она внести достойный вклад в воспитание людей в духе коммунистических идеалов, в преобразование всех областей экономики и культуры, идеологии и морали в соответствии с требованиями идей чучхе.

И напротив: беспроблемная литература, изображающая жизнь и быт, не в состоянии отразить коренных вопросов, позволяющих оценить истинное достоинство и цену человека. Писатель, погруженный только в житейское море, не способен выразить человеческих проблем, обогатить читателей новым опытом.

Порой писатели поднимают в своих произведениях проблемы, далекие от человековедения. Такое мы видим, например, когда борьбу наших трудящихся за социалистическое хозяйственное строительство ограничивают и подменяют описанием лишь производственно-технических процессов.

В одном из литературных произведений о жизни семей погибших патриотов на первом плане оказывается производственная

проблема. Такой подход наносит ущерб глубокому изложению вопроса о том, как должны жить, трудиться и бороться продолжатели дела погибших патриотов. Мы указали автору: раз литература является человековедением, то не стоило в этом произведении подменять человеческую проблему производственными вопросами; не стоило тогда и писать произведение о семье погибшего патриота. Ему следовало бы определить и осветить те возникающие в жизни героев моменты, которые представляют общественную ценность.

Литература призвана выдвигать и истолковывать политическую жизнь людей сквозь призму человеческих проблем. Другими словами, надо, чтобы в центре произведения сосредоточивался главный вопрос: как отстаивать, как продвигать вперед политическую жизнь. Таково основное требование, исходящее из духа самостоятельности человека.

Люди борются за самостоятельность и отстаивают ее ради того, чтобы выйти на простор своей политической жизни в роли хозяев революции и строительства и прославить эту жизнь. Деятельность наших трудящихся во всех сферах общественной жизни – неотъемлемая часть борьбы за политическую жизнь. Взять, к примеру, хотя бы трудовую жизнь народа. Ее цель не может быть ограничена только производственной деятельностью, направленной на создание материальных благ. Высокий смысл труда – в революционной борьбе за осуществление политики партии, труд революционизирует массы. Вот почему трудящиеся всегда живут, работают и борются, охваченные высокими чувствами гордости и собственного достоинства, сознанием того, что они делают революцию.

Такова жизнь людей. И писатели, касаясь человеческой проблемы, непременно должны поднять и глубоко раскрыть вопросы политической жизни человека. Только так можно посредством литературы привить людям высокие требования к жизни, указать им, какой путь в ней надо выбирать. Это – путь борьбы, на котором каждое мгновение овеяно вечной славой.

В иных произведениях авторы не касаются человеческих проблем, отдавая предпочтение производственным будням. Их талант, ум и энергия не служат раскрытию духовного мира человека, писатели чрезмерно уповают на описание трудовых процессов. Они глубоко не вникли в сущность литературы, не научились верно, с

учетом требований человековедения решать взаимоотношения между человеческим и производственным вопросами. Показывая производственную деятельность людей, писатели, прежде всего, должны ярко отражать жизненные позиции своих героев, их отношение к труду, а также их идейно-политические взгляды, культуру и мораль, проявляющиеся в процессе труда.

Производственный процесс осуществляется людьми во имя людей. Вот почему литераторы, создавая образ человека – хозяина производства, непременно должны обращать главное внимание на раскрытие взаимоотношений в процессе самого производства.

Отражая не только борьбу за социалистическое строительство, но и любые другие явления нашей жизни, произведение художественной литературы призвано ставить актуальные и значимые проблемы нашего времени, разрешать их в соответствии со стремлениями народных масс. Только тогда произведение литературы обретет действительную ценность.

Человеческая проблема, поднимаемая литературой, может быть правильно решена на основе создания типичного образа, который станет примером для людей в их жизни и борьбе. Следовательно, можно сказать, что ценность и значение человеческой проблемы, выдвигаемой произведением, зависит от того, какой типический образ ставит автор.

Наша литература призвана отображать, главным образом, жизнь рабочих, крестьян и других слоев народных масс, выбрав типическим героем человека коммунистического склада, вышедшего из народа.

Народные массы – хозяева революции и строительства, творцы истории. Социалистическое и коммунистическое общество можно успешно построить лишь в том случае, если народные массы проявят высокую политическую сознательность и творческий энтузиазм. Лишь создавая образы народных масс, литература сможет правдиво показать историю и жизнь людей, станет по-настоящему служить народу. Поэтому произведения художественной литературы должны изображать народные массы в облике хозяев революции и строительства, глубоко и правдиво раскрывать их самостоятельный и творческий характер. Правдивое описание народных масс, достойно выполняющих историческую роль хозяев в революции и строительстве, – таков лейтмотив показа людей с точки зрения чучхе.

Литература призвана рисовать образ живого человека.

Литература, неспособная изобразить живого человека, – не человековедение в подлинном смысле этого слова. Если в произведении нет живого человека, не может быть и яркого образа, без которого невозможно сохранить присущую литературе природу. Ей противопоказана отвлеченность в изображении героя, общественных отношений, она обязана отображать их в живых образах, как в реальной жизни. В этом заключена существенная черта литературы, отличающая ее от других общественных дисциплин.

Литературе надлежит показывать своего героя таким, каков он есть. Характер всегда проявляется конкретно и реально в мыслях, чувствах, действиях. Следовательно, герой нашей литературы должен быть конкретным и живым, таким, каков он в реальной жизни.

Если писатель, изображая революционера, показывает лишь его политические убеждения и стойкую волю, не раскрывая его богатый духовный мир, тесно связанный с конкретной жизненной обстановкой, то образ неизбежно будет страдать сухостью. Конечно, твердое убеждение и стойкая воля составляют благородные качества революционера. Однако нельзя односторонне рисовать его морально-духовный облик. Для правдивого и впечатляющего раскрытия незыблемой убежденности и твердой воли нужно многогранно и глубоко показать истоки революционного духа. Типический образ реального, как это бывает в жизни, революционера получится лишь в том случае, если автор, не ограничиваясь описанием его политических убеждений, стойкого характера, со всей полнотой отобразит его идеалы и надежды, психическое состояние и глубокие чувства в конкретных поступках.

Создание живого образа требует правдивой передачи идей и чувств, проявляющихся в самой жизни. Ведь идеи и чувства человека – отнюдь не абстракция. Они формируются и проявляются в конкретных обстоятельствах. Писать об идеях и чувствах человека в отрыве от реальных условий его бытия – значит, создавать отвлеченный образ.

Один из наших киносценаристов создал произведение о мужественном летчике Народной Армии, сбитом над территорией, занятой противником. Действия развиваются довольно схематично: летчик схвачен, но он стойко держится, сохраняя революционную верность, наконец, ему удается совершить побег и он возвращается

в родную часть. В стороне от повествования остались многие конкретные детали: о чем думал пилот, когда его самолет сбили во вражеском районе, как выдержал он коварные пытки и обманные трюки противника, как он смог сохранить свою верность революции и, наконец, какие титанические усилия потребовались, чтобы преодолеть суровые испытания при побеге из плена, в пути в свою часть. В итоге получился сухой и абстрактный образ.

Если автор не сумеет детально раскрыть глубину мыслей и чувств человека, которые литература призвана изображать во всей полноте и живости, то, естественно, образы героев получатся расплывчатыми и произведение окажется подчинено лишь черствой логике.

Литература, изображая героя конкретно и живо, должна наделять его индивидуальной неповторимостью. Это не означает, что писателю надлежит копировать героя с личности, существующей в действительности. Попытка перенести на страницы литературного произведения копию реально существующего человека неизбежно уведет писателя в сторону от значительных идей, проблем, вообще не позволит создать впечатляющий образ.

Литературный образ складывается тем живее, чем больше он индивидуализируется. В мире не существует совершенно идентичных личностей. Все люди индивидуальны: они отличаются друг от друга как по наружности, так и по мыслям, чувствам и способам их выражения. Литература должна умело передавать эту неповторимую индивидуальность героя. Оригинально осветить новую и значительную человеческую проблему через индивидуальные характеры – вот в чем секрет подлинного творчества.

Однако порою мы встречаем похожих друг на друга героев в произведениях, имеющих различные названия. Почему разные писатели, изображая разных людей и совсем не схожую жизнь, создают в своих произведениях однородные, шаблонные типы? Причина в том, что, рисуя людей, они не видят в них живую индивидуальность, втискивают характеры в заранее заданные рамки.

Нет ничего скучнее, чем произведение, лишенное правдивых, индивидуальных образов. В любом политическом комментарии, в газетной заметке оказывается больше жизни, больше смысла, чем в подобных повествованиях, в которых нет ни впечатляющего облика людей, ни их жизни.

Литература призвана правдиво передавать проявляющиеся в самой жизни мысли и чувства человека, следовать логике развития его характера. Оказавшись в одинаковых обстоятельствах, столкнувшись со сходными событиями, каждый человек, наделенный индивидуальными чертами, мыслит и действует по-своему. Подобная логика развития характера объективна и не зависит от субъективного мнения автора. Писатели должны изучать разнообразные характерные явления реальной жизни, искать способы их выражения, глубоко понимать логику развития характера. Только так они смогут освободиться от субъективизма, изображать человека более естественно, убедительно и правдиво. В этом смысле говорят, что писатель должен стать инженером человеческих душ, знатоком человеческой психологии.

Для того, чтобы создать типичные характеры и раскрыть значимые человеческие проблемы в литературе, надо умело рисовать жизнь.

Всюду, где живут люди, – бурлит жизнь. Человек не может существовать в отрыве от жизни. И человеческая проблема не витает в воздухе, а существует в самой жизни и может быть выражена только через нее. Следовательно, без надлежащего описания жизни ни одна литература не способна раскрыть образ человека и правдиво осветить его проблемы. Реалистичными и интересными, имеющими воспитательное значение, можно считать только те литературные произведения, в которых воплощается жизнь в богатой и достоверной обрисовке.

Изображать жизнь в произведениях литературы – в человековедении – значит живописать индивидуальные черты так реально, как они проявляются на самом деле. Глубоко вникая в процесс воплощения мыслей и чувств в конкретных обстоятельствах, писатель может увидеть живого человека, улавливать и осмысленно разрешать отношения, которые устанавливаются в жизни, а также исходящие из них проблемы.

Произведения литературы и искусства должны всегда богато и глубоко изображать типическое в жизни, что позволяет правдиво рисовать характеры.

Под типическим подразумеваются черты, воплощающие в себе существенные приметы времени и закономерности исторического развития. Сегодня типическое в нашем народе раскрывается в его плодотворной борьбе за самостоятельную и творческую жизнь.

Именно революционные черты жизни и являются самыми типическими. Революция движется в главном русле исторического развития. Типическая жизнь человека в революции должна раскрываться в произведении богато и глубоко. Только в этом случае образ человека отличается высокой достоверностью, а существенные особенности нашего времени и закономерности общественного развития излагаются на правильной основе.

Одни писатели в своих произведениях опираются главным образом на изображение боевых действий бойцов Антияпонской партизанской армии и воинов Народной Армии, другие – производственной деятельности рабочих и крестьян. Эти приемы описания не только не соответствуют реальным условиям жизни, но и не отвечают самой цели ее изображения в литературе.

Жизнь революционеров разнообразна и богата. Их будни не ограничиваются военной или производственной деятельностью: у них есть еще и политическая, и культурная, и семейная жизнь. Следовательно, писатели не должны односторонне раскрывать образы людей, ограничиваясь только их военной или производственной деятельностью. Долг литераторов – отображать жизнь многогранно, с различных сторон. Ни война, ни труд не отменяют всей полноты человеческой природы, надо ярко передавать весь круг мыслей, чувств, психологию героев.

Разумеется, нет смысла легковесно затрагивать то одну, то другую стороны жизни, выдавая это за разнообразие. Стараясь разносторонне отображать жизнь, писатель в то же время должен умело, обстоятельно и глубоко отбирать детали.

В художественном фильме «Повесть о медсестре» довольно удачно и глубоко показаны жизненные события в эпизодах, когда героиня ведет раненых в тыловой госпиталь. Передается, например, горечь раненых, оторванных от боевого отряда и вынужденных уйти с передовой в тыл. Там же есть эпизод, когда партийцы собираются вместе, чтобы обсудить свое поведение, и решают помочь юной девушке-медсестре. Волнуют зрителей картины благородного революционного товарищества, когда героиня отдает свою кровь другу по революции, чтобы спасти ему жизнь. В фильме ярко утверждаются прекрасные традиции единства воинов и народа. Таким образом, фильм разносторонне отображает жизненную правду о том, что происходило во время эвакуации раненых в тыловой госпиталь, и потому производит неизгладимое впечатление на зрителей, хотя

сюжет его не столь уж и сложен. Деятели литературы и искусства, создавая свои произведения, именно так – с разных сторон должны детализировать образ, раскрывая мысли и чувства людей, показывая, как складываются и развиваются человеческие отношения, доходя до самых глубин людских сердец.

Для создания впечатляющих образов литературных героев необходимо подробно описывать жизнь. Лишь тогда удастся раскрыть восхитительный человеческий мир, когда глубоко и подробно обрисованы конкретные жизненные детали, выявлены мысли и чувства людей, их взаимоотношения.

Одним лишь поверхностным описанием жизни невозможно создать конкретный образ живого человека и ярко обрисовать саму жизнь. Если писатель, стремясь создать то или иное масштабное политическое полотно, прибегнет к простому перечислению важных общественно-исторических событий, к холодной регистрации фактов грандиозной производственной борьбы, то он окажется неспособным передать жизнь в ее истинном колорите. Излагать в общих чертах жизненные события без детального их описания, изображать жизнь исключительно как цепь событий, не поставив человека в центр внимания, показывать только результат процессов, происходящих в обществе, – все это решительно не соответствует требованиям, предъявляемым к реалистическому образу.

Писатели призваны всегда помнить, что отказ от детали или хотя бы небрежное, приблизительное ее описание причиняет большой ущерб образам героев в произведении в целом. Долг литераторов – прилагать все усилия к отбору и тонкому изображению, жизненных деталей, позволяющих полнее выявить мысли и чувства персонажей, отчетливо обрисовать их характеры.

Умелое раскрытие картины жизни в художественной литературе преследует, в конечном счете, одну цель – создание живых и правдивых образов. Писатели, за какую бы тему они ни брались, призваны концентрировать свое внимание на рельефном изображении характеров персонажей. Во всех случаях – описывают ли они напряженную боевую обстановку или отображают сложный производственный процесс, с экрана должен звучать голос человека сильнее, чем канонада или гул моторов.

О каком бы периоде жизни ни шла речь в литературном произведении, писателю надлежит ставить и глубоко решать неот-

ложные и значимые проблемы сегодняшней жизни и борьбы нашего народа, с тем чтобы люди могли получить живой опыт и извлечь для себя полезные уроки, черпать в произведении веру и смелость для настойчивой борьбы за будущее.

Отечественная литература непременно должна стать коммунистическим человековедением, служащим интересам народа. Это значит, что народные массы должны выступать на ее страницах как самая могучая, прекрасная и благородная сила. Коммунистическое общество является самой высокой социальной мечтой человечества, и человек чухейского типа служит образцом, воплотившим в себе самый прекрасный и благородный идеал. Наше человековедение призвано служить верой и правдой делу революционного воспитания масс, создавая типические образы героев чухейского склада. Подобную задачу способны решить только истинные патриоты, подлинно революционные писатели и деятели искусства, любящие свой народ самой горячей любовью и отдающие ему весь свой ум и энергию.

Писатели, которые не любят свой народ, не могут и служить ему по-настоящему своими произведениями. И деятели искусства, не отстаивающие интересов народа, не смогут создать нужное ему искусство. Наши писатели и деятели искусства должны упорно повышать свою революционную закалку, настойчиво заниматься самовоспитанием, чтобы обрести лучшие черты литераторов подлинно чухейского склада, надежно вооруженных великими идеями чухе, горячо любящих свой народ и отдающих все силы великому делу революции, защите интересов трудящихся.

ЗЕРНО – ЭТО ЯДРО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Писателю, стремящемуся создать настоящее произведение, необходимо, прежде всего, правильно отыскать зерно, составляющее его суть, ядро.

Если рассматривать литературное произведение как живой организм, то встает вопрос: чем же является ядро жизни, определяющее все черты организма, где оно находится? Для гармоничного построения произведения надо четко представлять себе основной фактор, объединяющий все элементы образов в единое целое и пронизывающий их насквозь.

В прошлом деятели литературы и искусства долгое время вели дискуссии вокруг вопроса – что составляет ту основу произведения, ту базу образов, которая последовательно направляет и определяет весь творческий процесс. Но проблема так и не нашла своего решения до тех пор, когда этот вопрос не был правильно освещен чуждеескими идеями и теорией литературы и искусства, разработанными нашей партией.

Великий вождь уже давно указывал, что произведение должно иметь идейное зернышко, то есть полноценное ядро.

Ядро произведения определяет его содержание, обуславливает образный строй и служит основным фактором, гарантирующим ему жизнь.

Скажем, при подготовке научной статьи можно построить схему и развернуть логику лишь тогда, когда самому автору станет понятным идейное зерно будущей работы. Маркс сумел написать «Капитал», в котором был дан всесторонний анализ экономической структуры капитализма, лишь после открытия им закона прибавочной стоимости, составляющего ядро, основу его экономического учения. Для открытия этого закона Марксу потребовалось изучить колоссальный объем материалов о социально-экономическом строе капитализма, полного противоречий.

Точно так же, когда создается произведение или научная работа, работу начать следует с правильного выбора ядра, обладающего существенными особенностями. В этом и заключается открытие зерна.

Зерно в литературе и искусстве, став ядром произведения, представляет собой идейное зернышко жизни. В нем заключены и основной вопрос, о котором писатель хочет рассказать, и почва, в которую пускают корни элементы образа.

Жизнь, отображенная в произведении, должна содержать человеческую проблему. Писатель использует в произведении не любой факт действительности, но, исходя из своих классовых позиций и идейных взглядов, строит повествование на событиях, которые таят в себе актуальные и значимые вопросы. Зерно – это семя жизни, идейное зернышко, найденное писателем в ходе пытливого и взыскательного изучения человеческих проблем в гуще самой жизни.

Зерно и составляет основу и ядро произведения. Оно, органически связывая материал, сюжет и идеи, объединяет их в единое

целое.

Для создания полноценного художественного произведения писатель, прежде всего, должен определить для себя общественно значимый исходный материал – ту благодатную почву, на которой зерно может расцвести яркими цветами образов. Отбор ценных и свежих фактов – важнейшая предпосылка, обеспечивающая высокую идейность и художественность произведения. Однако, какими бы ценными ни были сами по себе жизненные материалы, их механический перенос на страницы произведения, простое перечисление не дает нужного результата. Это не добавит произведению идейности, зато наверняка лишит художественности.

Материалы, обнаруженные писателем в самой жизни, лишь тогда превращаются в почву, питающую идейно-тематические замыслы автора, когда они глубоко проанализированы и выстроены в художественные образы. В этом смысле мы и говорим, что материал становится жизненной почвой для зерна.

Писатель должен уметь четко отобрать и глубоко изучить зерно и на этой основе строить конкретный сюжет.

Сюжет определяется и обуславливается зерном. Следовательно, без четкого отбора зерна не может быть и речи о каком-либо сюжете.

К сожалению, подобное нередко происходит в том случае, когда авторы работают над общими темами, например, о революционных традициях, революционизировании людей. Но и тогда, когда взята конкретная тема, но не четко отобрано идейное ядро, произведение с «изюминкой» не получалось, несмотря на то, что пробовали писать и так и этак, понапрасну затрачивая время и энергию. В прошлом было немало подобных случаев. В конечном счете, стало ясно: писателя ждет неизбежная неудача, если он не сумеет отобрать идейное ядро как в общем, так и в конкретном смысле, если положит в основу своего творчества те или иные проблемы жизни, не осмыслив их.

Идея произведения тоже прорастает из зерна. Только его взыскательный отбор позволит глубоко раскрыть ценную идею через показ жизненных явлений. Окажется зерно значительным и ярким – тогда исходящая из него тема, идея также приобретут значительность и яркость. Если же автором, не имеющим отчетливого зерна, движет доброе, но упрощенное стремление отразить героическую борьбу воинов Народной Армии или

раскрыть прекрасный духовный мир всадников Чхоллима, то отражение значащих социальных проблем и, следовательно, верное раскрытие идей будет ему не по плечу.

Только отобрав из потока жизни ценное зерно и глубоко изучив его, писатель окажется способным отчетливо показать в своем произведении значительную тему и идею, создать образы, необходимые для их раскрытия.

Зерно является тем основным фактором, который обеспечивает идейность произведения.

Идейность произведения во многом зависит от глубины образов, раскрывающих сущность жизни. Следовательно, она может быть гарантирована лишь в том случае, если автор поднимает значительную проблему, раскрывает ее в повествовании с должной глубиной, следуя жизненной логике. Именно идейное ядро, отобранное писателем в ходе изучения сущности жизненных явлений, может стать той основой произведения, благодаря которой отчетливо раскрываются характерные черты нашего времени и общества. Оно позволит людям выработать в себе прочное мировоззрение, вдохновит их на активный преобразовательный труд.

Придать произведению идейность, не прибегая к отбору ядра, так же нелепо, как ожидать обильного урожая, позабыв внести в почву семена. Здесь не выручат автора замысловатые сюжеты и захватывающие эпизоды. Они не очень-то трогают людей, видящих перед собой надуманный, нереальный образ, не имеющий опоры в жизни, лишенный идейного ядра. Только правдивый образ, созданный на основе замечательного зерна, может быть носителем благородной идеи.

Зерно служит той основой, которая сочетает идейные и художественные компоненты произведения, решающим фактором, гарантирующим его ценность.

Идейное ядрышко, отобранное из жизни, с самого начала являет собой почву, в которой сосредоточены идейность и художественность произведения. Писатель, выбирая зерно, воспринимает его не как отвлеченное понятие, а как реальное явление действительности. Вот почему идейное ядро, взятое из жизни, составляя основу содержания, становится в то же время и основой формы произведения и той почвой, которая обеспечивает их единство и сочетание.

Зерно служит основой, которую элементы образов пронизывают

своими корнями.

Когда писатель отобрал зерно из жизни, то он уже имеет возможность ясно представить себе основные контуры образов, которые будут выпукло обрисованы в произведении. Теперь сама жизнь с присущим ей идейным зернышком подскажет, какими должны стать основные элементы образов: характер главного героя, человеческие отношения, сфера быта, сюжет. Если же эти контуры не просматриваются – зерно произведения не созрело.

Зерно, которое дает отчетливое художественное представление, являющееся прототипом образов, – и есть настоящее. Только такое зерно, характеризующееся четкостью и живостью идейной сути, может породить столь же четкие и живые элементы образов.

Зерно – это сила, вдохновляющая писателя на творчество, источник художественной фантазии и творческого пыла.

Глубокое сознание своего высокого долга перед партией и революцией вдохновляет писателей на плодотворный творческий труд. Впрочем, и писатель, хотя он глубоко осознал свою миссию, не может создать достойное произведение, если он еще не отыскал свое ценное зерно.

Только хорошее зерно поможет писателю загореться творческой страстью, развернуть во всю ширь художественную фантазию. Зерно, захватывающее сердце и воспламеняющее его незатухающим огнем, дает писателю огромную энергию, стимулирует его дарование, побудит день и ночь отдавать творчеству, работать с неиссякаемым энтузиазмом. Именно зерно является тем могучим источником сил, которые неуклонно продвигают и направляют творческий процесс писателя.

Добротное зерно является не только предпосылкой энергичного движения мысли, скоростного боя в художественном творчестве, но и основным условием обеспечения высокого качества произведения.

Правильный отбор зерна является наиболее важным актом в творчестве.

Писатель призван неизменно уделять серьезное внимание поиску зерна, отвечающего требованиям эпохи и революции. Лишь в том случае, когда писатель найдет ценное зерно, помогающее ему внести активный вклад в продвижение нашей революции и строительства, создаст живые образы, он сможет повысить познавательно-воспитательную роль произведения.

На какие же факты нашей действительности следует обращать внимание, в каких проявлениях общественной жизни изыскивать зерно? Ответ на этот вопрос – один из основных факторов, определяющих характер и качество литературы, оказывающих значительное влияние на решение всех теоретических и практических вопросов творческой деятельности. Все элементы образов произведения подбираются в соответствии с требованиями зерна. Значит, правильный его отбор является ключевым вопросом в творчестве.

Зерно необходимо отбирать, прежде всего, исходя из требований политики партии.

Политика нашей партии своевременно и глубоко научно освещает требования развивающейся действительности и пути разрешения возникающих проблем. Она открывает людям глаза, помогая им правильно познавать жизнь, указывает пути ее совершенствования. Поэтому писатели должны прежде всего глубоко овладевать политикой нашей партии – основой для изучения жизни.

Только писатель, который оценивает действительность, опираясь на политику партии, сможет верно разобраться во всех актуальных вопросах. Здесь важно придерживаться революционной позиции – отыскивать зерно, чтобы создать произведение, активно пропагандирующее политику партии, а не изучать политику партии, чтобы отыскивать жизненное зерно.

Если писатель, отыскивая зерно, ограничится лишь изучением политики партии в избранной им сфере жизни, он не сможет всесторонне и глубоко усвоить политику партии, ему поневоле придется видеть жизнь односторонне и поверхностно. А это, в конечном счете, приведет к неправильному выбору зерна. Подлинные творцы революционных произведений должны считать неприемлемым для себя изучение политики партии из чисто практических соображений, воспринимая ее как обычные знания. Их долг – сделать политику партии своим убеждением и руководством к творчеству. Только тогда они смогут отобрать идейное ядро произведения, отвечающее требованиям партии.

Писатели призваны глубоко овладеть единой идеологией нашей партии, великими идеями чучхе и на этой основе отыскивать значительные зерна в плодотворной жизни нашего народа, его борьбе за торжество дела социализма и коммунизма.

В поиске идейного ядра жизни ни в коем случае нельзя выдвигать

на первый план только проблему художественности, пытаться обеспечить специфику художественного творчества в ущерб политическим требованиям. Не следует также под предлогом отбора зерна, имеющего политическое значение, тенденциозно отбирать только те жизненные ситуации, в которых концентрированно выражена политическая направленность. Как в борьбе за экономическое строительство, так и в сфере морально-культурной жизни вполне можно отыскать зерно, имеющее социальное значение, и, опираясь на него, отображать жизнь с должной политической окрашенностью. Дело в том, как удастся автору разрешить, исходя из политики партии, новые вопросы, возникающие в общественно-политической и морально-культурной жизни нашего народа.

Зерно, первоначально отобранное при создании художественного фильма «Рабочая семья», подтвердило идею о том, что добывать руду – это еще не значит стать рабочим, что не каждый, кто занят таким трудом, имеет право представлять рабочий класс. Задавшись одним лишь этим общим стремлением создать кинофильм, показывающий процесс революционирования рабочих семей, разумеется, было невозможно поставить вопрос иначе.

Помогая автору по-новому осмыслить жизнь, исходя из политики партии, мы позаботились о том, чтобы он глубже вник в суть происходящих процессов, нашел новое зерно, более серьезное и актуальное в свете общественно-исторического положения и революционного дела рабочего класса. В результате писателю удалось внести в произведение идейное зерно: представитель рабочего класса не должен забывать о своих корнях, и даже если он помнит о своих корнях, то все равно может переродиться, если не станет повседневно революционизировать себя и зазнается.

Это зерно имеет громадное значение для убеждения людей в том, что и рабочий класс должен революционизировать себя, что в революционизировании нуждаются все без исключения и поэтому все должны постоянно совершенствоваться. Лишь тогда люди глубоко осознают те насущные жизненные потребности, которые выражает курс партии. Направленный на последовательное революционизирование самого рабочего класса, этот курс обеспечивает на его примере революционизирование и преобразование всего общества по образцу рабочего класса, дальнейшее повышение его руководящей роли.

Зерно, отвечающее требованиям политики партии, в то же время

должно быть воплощением в образах.

Став ядром произведения, зерно должно содействовать образному выражению политики партии – в этом состоит специфика человековедения. И когда перед литератором встает задача отражения политики партии в сфере хозяйственного и культурного строительства, найденное им зерно призвано непременно нести в себе возможность показать людей, осуществляющих техническую и культурную революцию.

Если писатель остановил свой выбор на идее, с помощью которой невозможно построить представление о характерах главных действующих лиц, являющихся главными объектами художественных образов, раскрыть отношение между ними, развить композицию и определить формы произведения, значит, он взял зерно, которое более подходит для философии или политэкономии, а не для литературы.

И в самом деле случается такое, что отдельные писатели в своих произведениях рассматривают вопрос идейного характера, который не может стать зерном художественной литературы. Как они ни стараются, им не удается создать яркие образы, так как осуществлен неверный выбор зерна. Само по себе оно может быть весьма значительным, но раскрыть его в образах невозможно, и потому произведение не оказывает глубокого воздействия на людей.

При отборе зерна не следует пренебрегать художественной стороной, подчеркивая только лишь одну идейно-политическую направленность. Даже если зерно обладает такой направленностью, но не поддается перевоплощению в художественные образы, оно не может стать объектом для художественного отображения. Вот почему говорят, что зерно служит коренным условием, обеспечивающим художественность произведения. Неверно отобрав зерно, писатель не может обеспечить ни идейности, ни художественности в произведении.

Чтобы выбрать зерно, имеющее политическую значимость и художественную ценность, писатели должны глубоко изучить жизнь, окунуться в нее.

Для этого необходимо, чтобы писатели находились в гуще кипучей действительности и непосредственно ощущали, видели, слышали и воспринимали плодотворную жизнь трудящихся. Только тогда писатели смогут закалить себя в идейно-политическом отношении и найти зерно для своего творчества. Однако, накопив

обильные материалы, радующие слух и глаз, но собранные ценой поверхностного наблюдения, они не сумеют написать полноценных произведений. Отправляясь на места для накопления жизненного опыта, писатели обязаны иметь перед собою ясную цель – отыскать новое замечательное зерно, и лишь с ним вернуться за рабочий стол.

Конечно, писатели не могут лично пережить все многообразные явления жизни, они занимаются творчеством, используя не только впечатления пережитого. Бывает, что писателя влечет к материалу прошлых или сегодняшних дней, который он в силу разных обстоятельств не мог пережить.

Писатель, если он собирается рассказать об исторических событиях, которые ему не довелось пережить, призван еще более глубоко проанализировать и изучить факты реальной жизни того времени и найти зерно, воплощающее в себе сущность той эпохи.

Зерно для создания художественного фильма «Пятеро братьев-партизан» невозможно было бы найти, если бы автор не углубился в изучение материалов о жизни семей непреклонных борцов О Чжун Хва и О Чжун Хыпа, преданных делу революции.

Даже находясь в самой гуще реальной жизни, писатель не сможет найти достойное зерно, если он не обладает широким политическим кругозором и проницательностью.

Писатель обязан уметь глубоко и масштабно видеть реальную жизнь, обладать пламенной страстностью и благородным духом, чтобы активно откликаться на зов времени, бороться за то, чтобы скорее взошли ростки нового. Только тогда он может найти зерно, содержащее в себе новую существенную проблему, способствующую революционному воспитанию людей.

Зерно должно быть всегда новым и самобытным.

Выбор самобытного зерна – важная предпосылка к разработке светлого образа. Создание неповторимого облика литературного героя начинается с выбора оригинального зерна, составляющего идейно-художественную основу произведения. Самобытное зерно позволяет поднять в произведении новые и значительные проблемы, создать впечатляющие и захватывающие образы.

Новое и самобытное зерно всегда неповторимо. Оно в специфической форме воплощает в себе новые ростки жизни. Найти его отнюдь не легко. И вовсе не потому, что оно настолько редкостно, подобно крупинке золота среди мириад песчинок на берегу моря,

нет, подобных зерен в жизни великое множество, но их не так легко распознать, ибо все они своеобразны и каждое требует нового, нешаблонного подхода.

Чтобы найти самобытное зерно, необходимо направить свои взоры в сторону новых сфер жизни. Новые вкусы и оригинальность художественных образов порождаются новым и самобытным зерном. Следовательно, писатель призван всегда стараться отыскивать оригинальное, даже если работает в хорошо изученной сфере жизни. Однако следует проникать и в новые стороны жизни, чтобы избежать повторения и сходства. В какой области жизни лучше отыскивать зерно – этот вопрос имеет принципиальное значение не только для успешного создания своеобразного произведения, но и для того, чтобы удовлетворить высокие художественные, запросы трудящихся, отобразив в произведении все стороны их жизни.

Только заботливый уход за зерном может принести замечательные плоды в творчестве.

Верный выбор зерна сам по себе еще не гарантирует произведению совершенства. Во всяком случае зерно – это лишь предпосылка и основа творчества. Может случиться, что даже при правильном его выборе неудачи в творчестве не удастся избежать. Необходим еще и заботливый уход за ним. После выбора хорошего зерна писатель должен тщательно разрабатывать колорит образов, совершенствовать художественную отделку произведения.

Избрав зерно, соответствующее политике партии, его надо непрестанно шлифовать, оттачивая образы. Только тогда удастся верно воплотить в произведении идейно-художественные замыслы писателя.

При обработке зерна важнее всего правильно определить характеры действующих лиц и живо описать их.

Зерно раскрывается через изображение характеров главного героя и других персонажей. Как бы интересно ни были написаны рассказы и насколько подробно ни были детализированы сюжеты, неправильная расстановка действующих лиц, искажение логики жизни в изображении характеров, в конечном итоге, воспрепятствует успешному развитию зерна. Основным лицом, в котором непосредственно воплощается зерно, является главный герой произведения. Поэтому писатель, конечно, призван красочно изобразить всех своих персонажей, но особое внимание он должен уделить яркому описанию главного героя.

Для воплощения зерна в образах нужно достоверно показать и саму жизнь.

В художественном творчестве идея должна вытекать из самой жизни. Только в этом случае она воспринимается людьми и производит на них глубокое впечатление.

Жизнь сложна и разнообразна. И из нее писатель обязан отобрать и показать только те жизненные явления, которые соответствуют требованиям зерна. Не следует распылять внимание на те стороны жизни, которые не имеют с ним никакой связи. Это обедняет идею произведения, сводит на нет стремление автора реализовать в образах свой замысел.

Сам по себе идейный замысел еще не создает образа. Требуется еще и творческое мастерство. Писатель, лишенный мастерства, даже если он отобрал хорошее зерно, все равно не в состоянии добиться успеха в творчестве.

После выбора зерна литератор обязан правильно развернуть строй образов, соответствующих зерну, подчинить ему все элементы произведения: героев, события, эпизоды, конфликты и т. д., привести в соответствие с требованиями зерна каждый диалог и каждую картину.

Работа над созданием произведения – творческий процесс. Это работа писателя над воспроизведением ярких впечатлений в соответствии с требованиями зерна, над созданием живых образов. Поэтому писатели и во время взращивания зерна должны неустанно испытывать на себе пульс жизни, мыслить, переживать, давать нагрузку творческому воображению.

Голое, оторванное от жизненной логики обнажение идейного ядра произведения без живого изображения, сухой показ жизни, как она есть, без художественного вымысла – это лишь плод незрелого мастерства литератора.

Только то произведение, в котором в высоких художественных образах раскрывается ценное зерно, взятое из гущи жизни, может взволновать людей, оставив в их памяти массу ярких впечатлений, вдохновить их на новую борьбу.

Правильный выбор зерна и заботливый уход за ним – это решающий фактор, определяющий успех творчества и значимость произведения. Писатели при выборе и обработке зерна всесторонне и со всей серьезностью должны размышлять, изучая жизнь. Лишь те писатели пожинают прекрасные плоды успеха, которые не

жалуют ни времени, ни энергии, ни напряженной работы мысли для верного отбора зерна и рачительного ухода за ним.

РАЗВИВАТЬ СЮЖЕТЫ С ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЗНАЧИМОСТЬЮ

Творчество начинается с того момента, когда писатель получает от жизни сильный идейно-эмоциональный импульс. Однако, мотивы, побудившие писателя взяться за перо, возникают не всегда и не при любых обстоятельствах.

Писатель, находясь в гуще масс, со страстью черпает все новое и революционное в плодотворной деятельности трудящихся, увлеченных высокими идеалами будущего, энергично сражающихся за построение нового общества, новой жизни. Только в центре кипучей борьбы и труда он сможет правильно отобрать зерно, имеющее актуальное жизненное значение. В то же время писатель, оторвавшийся от действительности и не изучающий жизнь, никогда не обретет полнокровного импульса, зовущего к творчеству.

Писатель, который верен идеям и воле партии, всегда обращает первоочередное внимание на те проблемы, которые выдвигает партия, и отдает их решению все свои силы. Такая позиция и активный подход писателя к действительности непосредственно связаны с чувством партийности, пролетарской классовостью и духом служения народу.

Позиция и подход писателя к действительности проявляются, прежде всего, в том, в чем он видит зерно, суть описываемых явлений и как это воплощается в художественных образах. Открытие замечательного зерна гарантирует высокую идейность и художественность произведения. Однако сам по себе отбор хорошего зерна не означает, что произведение получится полноценным.

Для воплощения зерна в образах нужен верно построенный сюжет. В сюжете раскрывается основная проблема, о которой автор намеревается рассказать в своем произведении. Отобрав зерно, писатель уже определяет то основное, о чем он хочет рассказать читателю. И в ходе решения этого вопроса зерно перевоплощается в образы. Поэтому от решения сюжета напрямую зависят идейность и

художественность произведения.

Сюжет надо развивать так, чтобы он приобрел политическое звучание.

Все человеческие проблемы возникают в общественной жизни, следовательно, они неизменно носят общественный характер. Вне общественных отношений не существует и человека. Отсюда вывод: нет и не может быть человеческой проблемы, не носящей социального характера. Это говорит о том, что любой вопрос, поднятый литературой, надлежит решать на основе социальных отношений людей, с политической осмысленностью.

Развитие сюжета с политической значимостью служит главным фактором, обеспечивающим идейность произведения. Чем острее с политической точки зрения очерчены все элементы художественных образов, в частности, действующие лица и их жизнь, события, конфликты, которые подчиняются развитию сюжетной линии, тем ярче проявляется идейность произведения. Разумеется, и сами жизненные ситуации, события, конфликты могут быть различными по степени их политической остроты. Вместе с тем один и тот же объект может приобрести более серьезную политическую значимость или, наоборот, утратить ее в зависимости от позиции писателя. Если автор, исходя из твердых партийных позиций, сумеет политически глубоко проанализировать и обрисовать любую жизненную деталь, то усилится и политическое звучание сюжета.

Раскрытие в сюжете политического смысла имеет большое значение и для повышения художественности произведения. Понятно, что художественность произведения не складывается сама по себе. Тем более это не тот предмет, который можно обрести с помощью остроумия. Художественность связана с яркостью и глубиной изображения, позволяющими живо передавать в образах определенное идейное содержание. Поэтому она обуславливается, прежде всего, значимостью и ясностью идейного содержания произведения. Если же ухватиться лишь за одно литературное мастерство, игнорируя идейное содержание, то это неизбежно приведет к искусству для искусства.

Надо настолько продуманно строить сюжетные линии, чтобы в них полностью раскрывалось политическое значение произведения. Только тогда можно будет беспрепятственно развернуть сюжет в художественных образах. Иной автор мучается над тем, как разре-

шить принципиальный вопрос, но ему так и не удастся реализовать в полной мере собственные художественные замыслы.

И для усиления воспитательной функции произведения надо придать сюжету политическое значение. Чтобы помочь людям занять верные идейно-политические позиции, повысить их классовое самосознание и поднять революционный энтузиазм, нужно ясно осветить факты с политической точки зрения. Четко разработанный сюжет в значительной мере способствует тому, чтобы люди правильно усвоили актуальные вопросы современности и повели активную борьбу за их верное разрешение.

Умело развернуть сюжет с политической точки зрения – это значит разрешить его, опираясь на политику партии.

Линия и политика нашей партии дает правильные и конкретные ответы на важные социальные вопросы, встающие в реальной жизни. Наша партия глубоко освещает проблемы, возникающие в реальной жизни, с помощью научно обоснованных руководящих идей и теорий указывает ясные направления и пути для активного продвижения вперед дела революции и строительства, организует и поднимает на борьбу народные массы, ведет их к победе. Следовательно, писатель, решая согласно с линией и политикой партии вопросы, выдвинутые реальной жизнью, может наиболее успешно справиться с задачей создания художественных образов.

Наши литература и искусство дают ответы на вопросы реальной жизни, руководствуясь линией и политикой партии, поэтому они характеризуются четкой и высокой идейной устремленностью, глубоко и правдиво отображают жизнь. Следовательно, для развития политически значимого сюжета писатель обязан не только теоретически верно усвоить сущность и правоту политики партии, но и всем сердцем ощущать и воспринимать их в жизни.

Автор не должен искусственно развивать сюжет с помощью собственных рассуждений. Его надлежит раскрывать естественным путем взаимодействия всех звеньев повествования. Необходимо, чтобы все элементы художественных образов активно работали на раскрытие политической сути произведения.

Для этого нужно, прежде всего, правдиво отразить идейно-моральный уровень главного героя и других персонажей, выражающийся в их поведении.

Возьмем, к примеру, человеческие отношения, проявляющиеся в ходе проведения в жизнь политических требований партии, направ-

ленных на окончательное освобождение трудящихся от физически тяжелого труда. Могут встретиться люди, которые, осознав волю партии, активно включаются в дело, но нередко встречается и близорукость работников, которые ссылаются на напряженность производственных планов, всеми силами форсируют их выполнение и этим будто бы оправдывают отсутствие должного внимания улучшению условий труда и жизни рабочих или попросту отодвигают эти проблемы в сторону. Позиция таких людей идеологически ошибочна и надо остро, выпукло, наглядно показать это, надо дать и истинные образцы решения подобных вопросов, руководствуясь требованиями политики партии.

Глубоко не вникнув в духовный мир человека, относясь к вопросу поверхностно, нельзя по-настоящему развернуть политически осмысленный сюжет. Бывает так, что в самом начале произведения поднят вопрос общественного значения, но потом он сводится к производственно-технической проблеме, к обсуждению, будет ли освоен новый технический процесс, будет ли выполнено производственное задание. Так происходит с теми писателями, которые не умеют реализовать в сюжете политическую точку зрения через человеческие отношения.

Чтобы развернуть сюжет более осмысленно, необходимо придать событиям верное политическое освещение.

Идейные черты главного и других героев могут быть раскрыты посредством происходящих в произведении событий. Люди, как правило, не остаются равнодушными к общественным явлениям. Они в той или иной форме оценивают их с точки зрения своих интересов, стараются принять в них участие и направить их в желательное для себя русло.

Поэтому в произведениях надлежит последовательно развивать главное событие, отчетливо выражающее позиции действующих лиц и их подход к жизненным явлениям, умело сочетая второстепенное с главным. Только в этом случае можно усилить политическое содержание главного события и глубоко развешивать сюжет.

Для осмысления политической значимости события надо, кроме того, изобразить его так, чтобы верность и великая жизненность политики партии была раскрыта и подтверждена ходом повествования. Даже если взято занимательное, впечатляющее и драматическое событие, оно все равно не сможет правильно воздействовать на умы, если не развивается под воздействием политики партии.

Исход конфликта в соответствии с классовой линией, линией партии в отношении масс¹ также играет важную роль в политическом осмыслении сюжета.

Конфликт отражает антагонизм и борьбу различных идеологий в общественных отношениях, поэтому он всегда имеет выраженный политический характер. Поэтому лишь разрешение конфликта в соответствии с классовой линией и линией партии в отношении масс позволяет справедливо и продуманно решить этот вопрос.

Революционизирование людей и воспитание из них коммунистов составляют основное содержание любого революционного произведения. При разработке тематики произведений с большим политическим значением обычно возникает вопрос о линии политической организации.

Жизнь и судьбы людей, идущих дорогой революционной борьбы, проникшихся классовым сознанием, трудящихся, строящих социализм, всецело связаны с их политической организацией. Каждый, кто желает жить достойно, идти к социализму и коммунизму, безоговорочно признает руководящую роль партии, и только тогда он может достичь своей цели и идеала. Находясь вне политической организации, человек не только не сможет быть полезным обществу, но и окажется неспособным отстаивать свою политическую жизнь.

Художественное отражение линии политической организации встает перед нами, как особо важная проблема литературного произведения, посвященного жизни героя в революции. Конечно, постановка вопроса о политической организации зависит от особенностей зерна и требований темы произведения. Там, где сюжетом предусмотрен показ людей в борьбе под руководством и воздействием политической организации, непременно следует раскрыть роль партийной, общественных организаций, объединяющих массы. В противном случае окажется невозможным политически правильно решать проблемы современности, а реальные явления будут искажены. Однако, недостаточно просто поставить этот вопрос или ввести в ткань повествования образы партийных работников, описания работы политических организаций. Если партийные работники сами не участвуют в описываемых событиях, то важно достоверно и убедительно раскрыть роль рядовых членов партии, чтобы авангардная роль партии была очевидной и понятной для читателя.

Создавая образ политического работника, носителя политической линии, писатель должен ставить перед собой задачу вылепить

его яркий образ во взаимоотношении с главными персонажами, определяющими развитие сюжета. Политический работник должен выступать подлинным руководителем масс, организующим людей на борьбу, преодоление трудностей во имя победы положительного.

Если в конфликтной ситуации возникают серьезные противоречия между героями произведения и необходима резкая критика отрицательных явлений, то решение этой проблемы надо показать как действие политического и организационного характера. Нарушение этого принципа приведет к тому, что человеческие отношения в произведении станут расплывчатыми, утратят принципиальный характер и никакая критика, никакая борьба не возымеют действия.

Однако усиление политического значения темы не оправдывает пренебрежения к художественности. В произведении политические и идеологические проблемы должны сочетаться с художественностью и эмоциональностью. Лишь в этом случае они обретут живое воплощение в художественных образах, окажутся способны будить сильные чувства в людях.

Сюжет произведения не представляется с самого начала в законченном виде. Недостаточно обозначить его в одном-двух местах. Сюжет развивается во всем процессе создания образов и окончательно проясняется уже при развязке повествования.

Образное развертывание сюжета требует естественного постепенного расширения и углубления повествования по мере развития событий и характера главного героя. Такой сюжет,двигающийся одновременно с течением жизни через перипетии борьбы к драматической развязке, производит глубокое впечатление на людей.

Пример такой разработки сюжета дает «Море крови» – классическое произведение, которое сильно волнует людей. Тематика шедевра глубоко раскрывается через насыщенную превратностями борьбы жизнь героини, которая, постигнув истину антиимпериалистической революции – кровью за кровь, насилием на насилие, – встает на путь вооруженного сопротивления.

Если в начале произведения ставится крупный вопрос, но повествование тянется докучливо, даже без признаков идейного развития, то такое произведение, образно говоря, лишается соли и читатель теряет к нему всякий интерес. Сама постановка большой темы в начале произведения уже говорит о том, что писатель не стремится ставить и решать проблему в развитии, показывая жизнь людей, а только провозглашает какое-нибудь идейное положение

несколькими репликами или призывами. Это не образы, а принуждение, не убеждение посредством показа конкретной жизни, а голая проповедь отвлеченных понятий.

С другой стороны, нельзя дробить проблему, отступать от нее в разные стороны под предлогом широкого раскрытия сюжета. Второстепенные сюжетные линии должны служить углублению основного вопроса.

Четко строить и умело углублять сюжетную линию необходимо во всех произведениях. Однако над этой задачей следует задуматься особенно, работая над произведением, в котором множество действующих лиц, вступающих во взаимоотношения с главным героем. Каждое из этих лиц должно нести определенную смысловую нагрузку, «драматическое задание», а все эпизоды – выраженную идейную направленность, согласованность в раскрытии сюжета. Тогда художественные образы будут освещены максимально глубоко.

Пусть даже в произведении выступает множество действующих лиц, а повествование насыщено разнообразными эпизодами, но если характеры не содействуют глубокому раскрытию сюжета, если детали не складываются в единую картину, то все это лишь заслоняет главного героя и вносит путаницу в фабулу. Искусство призвано всегда с глубоким смыслом раскрывать разнообразные характеры героев, чтобы в произведении человеческие проблемы сложно переплетались, как это бывает в самой жизни, и чтобы в ходе серьезных перипетий находилось решение этих проблем.

Писатели обязаны вовремя улавливать новые проблемы, выдвигаемые социалистической действительностью, глубоко раскрывать их, непрестанно создавая разнообразные по тематике яркие произведения нашей революционной литературы и искусства. Для этого им надлежит смело погружаться в водоворот революционных событий, происходящих в реальной действительности, в нашу кипучую жизнь, с тем чтобы вместе с партией и народом отдавать всю свою энергию и талант борьбе за успешное решение новых задач.

ГЛУБОКО ОТРАЖАТЬ ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ РЕВОЛЮЦИОННОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ

Кого избрать героем произведения и как обрисовать его характер? Таков основной вопрос, связанный с социальным характером

литературы и искусства. В разные эпохи эту проблему ставили и решали по-разному в зависимости от характера общественного строя и интересов классов.

Наша партия неизменно учит, что главным действующим лицом является рабочий класс – хозяин новой эпохи, единственный образец нового человека, человека коммунистического завтра, что нужно глубоко отражать процесс формирования мировоззрения у рядовых граждан, становящихся революционерами. Это программное указание освещает литературе и искусству верный путь к решению основной задачи современных коммунистического, рабочего и национально-освободительного движений.

Для успешного осуществления революции в своей стране нужны революционные силы, вооруженные чуждеейскими идеями и способные самостоятельно решать любые проблемы на основе собственных убеждений. Это означает, что необходимо подготовить целую армию коммунистов посредством идейного совершенствования главного отряда революции – рабочего класса – и широких трудящихся масс.

Чтобы успешно овладеть и материальной, и идеологической крепостями коммунизма, после победы социалистической революции надо также надежно вооружить всех членов общества революционным мировоззрением.

Только выработав в себе революционное мировоззрение, люди смогут правильно понимать действительность, анализировать и оценивать все явления с точки зрения рабочего класса и самоотверженно отстаивать его интересы. Человек, вооруженный революционным мировоззрением, не колеблется под влиянием какой бы то ни было чуждой идеологии, противоречащей революционным идеям рабочего класса. Такой человек готов непримиримо с ней бороться, посвятить всего себя борьбе за уничтожение капиталистического строя, за построение социалистического и коммунистического общества. Поэтому перед литературой и искусством, стоящими на службе революционного воспитания народных масс, встает важная задача – глубоко отразить в своих произведениях процесс формирования революционного мировоззрения у людей.

Проникнуть в духовный мир человека и показать процесс его идейного развития – принципиальное требование, исходящее из самой природы литературы, являющейся человековедением. В произведениях художественной литературы следует создавать образ живого человека, идущего в ногу с жизнью. Писатель, следуя за

жизненными перипетиями и зигзагами, призван достоверно изображать процесс зарождения и развития революционного сознания у своих героев. Тщательное отображение идейного формирования действующих лиц углубляет содержание произведения в целом и обогащает его в художественном отношении, и тем самым усиливает его познавательную-воспитательную функцию. Читатели, следя за ростом главного героя, развитием его классового сознания, проникаются непримиримостью к врагу и готовностью к борьбе. Вместе с героем читатель приходит к ясному пониманию того, что же такое революция, для чего она ведется, осознает, что в революции могут и должны участвовать все, дает твердую клятву во что бы то ни стало встать в строй революционеров.

О чем бы ни шла речь в том или ином литературно-художественном произведении, оно должно глубоко раскрывать процесс роста революционного сознания людей, изменение и развитие их духовного мира.

Как в крупных работах, в которых отражено становление революционера в ходе длительной борьбы, так и в произведениях о коротких отрезках революционной истории, надо непременно показать людей, вырабатывающих в себе самое передовое мировоззрение. Для формирования революционного сознания отнюдь не всегда требуется длительное время. И для этого вовсе не обязательно, чтобы люди участвовали в событиях исторического масштаба. Процесс зарождения революционного сознания бывает различным и зависит от того, в какой именно обстановке и под чьим влиянием растет человек. Отсюда ясно, что не только в крупномасштабном произведении, но даже в небольшом по объему рассказе вполне можно и нужно отражать процесс становления революционного сознания.

Литература, содействующая революционизированию людей и преобразованию общества по образцу рабочего класса², должна убедительно раскрывать пути формирования мировоззрения не только в ходе революционной борьбы, но и в строительстве социализма. Революционное мировоззрение вырабатывается у людей и в борьбе за уничтожение эксплуататорского общества или в войне с империалистическими агрессорами, и в социалистических преобразованиях, в созидательной работе во имя покорения природы и развития экономики. Следовательно, революционизирование действующих лиц, преобразование их по образцу рабочего класса должно также найти место в литературно-художественных произведениях,

посвященных социалистической действительности, отражающих сегодняшнюю кипучую, полную неутомимого новаторства и творчества, полнокровную жизнь нашего народа.

При освещении этой стороны нашей современности важно коснуться проблем воспитания и перевоспитания отрицательных типов, не находящихся в антагонистическом конфликте с обществом. Это закономерный процесс становления их революционного сознания. Важнейшим средством перевоспитания людей с низким классовым сознанием и недостаточной революционной идейностью следует показать критику, в ходе которой, как правило, формируется революционное мировоззрение человека. Если человек расстается со своими старыми идеями и воспринимает новые, революционные, как собственное кредо, если он встает на путь новой жизни, то всем очевидно, что в его сознании произошли заметные перемены.

Воспитание и перевоспитание отсталых людей является во всех случаях процессом вооружения их революционным мировоззрением. Отсюда вывод: для правдивого отображения революционного воспитания людей важен не только образ человека коммунистического склада, становящегося героем нового времени, но и достоверное описание роста революционного сознания отрицательных героев в ходе перевоспитания.

Таким образом, всестороннее и глубокое изображение процесса формирования революционного мировоззрения людей становится существенной особенностью и основным требованием революционной литературы.

Как же конкретно формируется революционное мировоззрение людей и что именно составляет его главное содержание? Это один из ключевых вопросов творчества.

Утверждение в сознании людей революционного мировоззрения и подхода к миру – процесс крайне сложный, однако в нем есть общая закономерность.

Великий вождь учит, что формирование, развитие и упрочение революционного мировоззрения людей проходит через определенные стадии, и конкретно их называет.

На первой стадии формирования революционного мировоззрения главным является осознание сущности эксплуататорского класса и эксплуататорского общества. Познав ее реакционность, люди проникаются идеей ненависти к эксплуататорскому классу и обществу. На этой стадии возникает революционная решимость ликвидировать

прогнившее капиталистическое общество и до конца бороться за построение социализма и коммунизма, свободного от эксплуатации и гнета.

Можно полагать, что окончательно революционное мировоззрение возобладает в сознании людей лишь тогда, когда наряду с познанием революционных задач и появлением решимости вести революцию до конца они обретут благородный идейно-моральный облик коммуниста. Для того, чтобы стать подлинным коммунистом, каждый обязан, пройдя школу постоянной идейной закалки и практической борьбы, выработать в себе стойкую волю, способность не пасовать ни перед какими трудностями, умение глубоко овладевать опытом и методами революционной борьбы. Вместе с тем каждый призван горячо любить свою Родину и народ, дорожить организацией и своими товарищами, строго блюсти организационную дисциплину.

Врожденного революционера быть не может, как не существует и совершенного революционера. Революционное мировоззрение в сознании людей формируется, утверждается и развивается лишь на основе неустанного идейного воспитания и практической борьбы. Даже если полагать, что человек выработал в себе революционное мировоззрение, на первых порах еще трудно считать, что он состоялся, как коммунист. В ходе сложной революционной борьбы люди могут упасть духом, заколебаться, а затем, собрав силы, снова подняться на борьбу, выйдя из испытаний еще более закаленными.

Литература призвана отражать процесс формирования революционного мировоззрения у людей для того, чтобы помочь растить революционеров. Вот почему надлежит еще более глубоко изображать, как рождаются те идейно-моральные качества, которыми должен обладать каждый коммунист. Литература обязана дать людям убедительный пример человека, овладевающего революционным мировоззрением.

В художественном произведении нет смысла решать вопросы формирования революционного мировоззрения так, как это делается в учебнике, где проблемы излагаются по главам и параграфам. Литература выполняет эту роль своими специфическими средствами, предлагая читателю живой образ героя, вырабатывающего в себе революционное мировоззрение на основе богатого жизненного опыта, путем идейной закалки и революционной практики.

Чтобы убедительно и тонко нарисовать процесс развития созна-

тельности человека, нужно глубоко и подробно раскрыть его внутренний мир.

Общество и революция чаще всего познаются на основе жизненного опыта. Если литература не способна конкретно осветить процесс идейного становления человека, то этот процесс зачастую трактуется довольно отвлеченно.

Проникновенно раскрывая внутренний мир людей, писатель должен показать, как формируется и развивается классовое сознание героев в столкновении с разнообразными и сложными общественными явлениями. Классовое сознание придает четкую идейную направленность чувствам ненависти, враждебности и сопротивления эксплуататорскому обществу, придает этим чувствам обостренность и устойчивость. Стихийно возникшие порывы души становятся целенаправленными на основе классового сознания, исполненными непреодолимой волей к жизни и борьбе.

Классовое сознание людей проявляется со всей прямотой и резкостью в политической жизни. Люди, стремящиеся к революционной борьбе, какие бы сложные формы она ни принимала, в конце концов вступают на арену ожесточенной классовой битвы как члены организации и коллектива. В ее ходе они вырастают в подлинных революционеров, умеющих целиком подчинить свою жизнь и судьбу интересам рабочего класса. Если в литературном произведении правдиво отображается политическая жизнь героев, в ходе которой неуклонно растет их революционное сознание, то оно может внушить читателям верное представление об обществе и революции, вдохновить их на активную борьбу.

Формирование революционного мировоззрения можно раскрыть, обстоятельно рисуя внутренний мир героев в соответствии с логикой жизни и характеров.

Революционное сознание отнюдь не является чем-то присущим человеку от рождения. Оно не появляется в какой-то момент стихийно, вне зависимости от обстоятельств жизни. Революционному мировоззрению присуща своя социально-классовая основа. Значит, для верного отражения формирования мировоззрения нужно четко определить именно те общественные условия, в которых возникает и растет революционное сознание, и с этих позиций тонко обрисовать ход развития и перестройки внутреннего мира героя.

Становление и упрочение революционного сознания происходит различными путями под влиянием классового происхожде-

ния, социального положения, жизненного опыта, окружения, воспитания.

Рабочие и крестьяне испытали на себе гнет и эксплуатацию, на собственном опыте усвоили сущность эксплуататорских классов, эксплуататорского строя. Это и привело к формированию у них революционного мировоззрения. Но и те люди, которые не изведали эксплуатации непосредственно на себе, видя, как капиталисты и помещики выжимают последние соки из рабочих и крестьян, начинают возмущаться бесчеловечностью угнетателей, и у них зреет недовольство эксплуататорским режимом и постепенно зарождается ненависть к капиталистическому обществу.

Читая различные политические книги и революционные литературно-художественные произведения, люди начинают глубже осознавать реакционную сущность капитализма. Они постепенно, шаг за шагом избавляются от иллюзий в отношении классового общества и обретают решимость уничтожить эксплуататорский строй.

Опыт прошлых поколений, опыт окружающих также оказывает немалое воздействие на людей, побуждая их встать на революционный путь. Однако более важную роль в деле формирования мировоззрения играет все же общественная практика, и прежде всего политическая жизнь в организации. Сознательность человека укореняется, укрепляется и поднимается на более высокую ступень именно в ходе практической борьбы.

В общем, те социальные условия, в недрах которых растет революционное сознание людей, отнюдь не одинаковы. Они зависят от классового происхождения и уклада экономической жизни, к тому же в самой жизни они крайне сложны и разнообразны. Возьмем, к примеру, крестьян-бедняков. Живя в эксплуататорском обществе, все они арендуют землю у помещика и подвергаются эксплуатации. Но социально-классовые и экономические условия в их жизни выражаются по-разному в зависимости от конкретных обстоятельств.

Люди, которые на собственном опыте начали осознавать сущность эксплуататорского класса и строя, вырастают стойкими коммунистами, они глубоко усваивают законы общественного развития и суть классовой борьбы. Те, кто постиг обреченность капиталистического строя и нечеловеческую натуру эксплуататорского класса под влиянием просвещения или на основе личных наблюдений, становятся

подлинными коммунистами, только пройдя стадию борьбы и непрерывной закалки. Но никто не может стать подлинным коммунистом только лишь потому, что он непосредственно подвергался эксплуатации или прочитал множество революционных книг. Люди, участвующие в революции, все без исключения, обязаны активно и настойчиво учиться, считая это своим первейшим долгом. И в то же время они должны пройти закалку, реализуя свои убеждения в общественной работе. Только тогда они смогут обрести идейно-моральные качества, присущие коммунистам.

В литературно-художественном произведении важно установить условия, позволяющие правдиво показать, как зарождается, укрепляется и развивается, последовательно вступая в новые фазы, революционное сознание главного героя. Юноша-батрак негодует по поводу зверств помещика и оказывает ему сопротивление, интеллигент видит демонстрацию рабочих или участвует в ней и решает включиться в революционное движение и встать на путь борьбы. Подобное повествование не только идет вразрез с логикой жизни, но и искажает верное понимание роли революционера. Никто не может стать революционером, проснувшись в одно прекрасное утро или приняв мгновенное решение. Нельзя встать на путь революционной борьбы, как бы перескочив одним махом через забор. Человек, кем бы он ни был, становится революционером в ходе постепенного укрепления своего классового сознания, в процессе самой жизни и борьбы. И произведение может вызвать сочувствие у читателей лишь тогда, когда оно достоверно отражает сложные ее перипетии.

Мотив, который подталкивает революционное сознание к пробуждению, бывает разным, формирование мировоззрения часто идет непохожими путями. Эти пути и мотивы зависят от социального происхождения людей, от окружающей их среды и жизненной обстановки. Идя по различным путям, становятся борцами рабочие, крестьяне, интеллигенты. Не может быть такого, чтобы все люди прониклись революционным сознанием по единому шаблону. Одни быстро проходят эту школу, другие – медленно, теряя и вновь находя верные ориентиры.

При создании типического образа революционера нельзя под предлогом раскрытия общей закономерности формирования мировоззрения пренебрегать личными свойствами и конкретными условиями жизни, нивелировать особенности его характера и выпуклые

черты и обрисовывать всех, прибегая к единому трафарету.

Типизируя характер героя, писатель не вправе так или иначе сглаживать его основные свойства и делать их неопределенными. Его долг – еще более обострить их, показать существенные черты характера героя.

С изменением условий жизни развивается и характер героя. Ненависть к врагу, революционная убежденность и боевой дух накапливаются и постепенно укрепляются в жизни. Поэтому в литературном произведении необходимо убедительно показать, детально описывать те типичные жизненные условия, в которых формируется революционное мировоззрение. Писатель, выстраивающий мировоззрение в виде башни, не должен живописать таким образом, когда неправильная кладка одного кирпича ведет к развалу всей башни, в сооружение которой вложено так много сил. Если перескочить через отдельные ступени роста или логику процесса развития сознательности героя, то окажется невозможным правдиво показать формирование революционного мировоззрения.

От условий, в которых возможно формирование мировоззрения, надо сразу перейти к тонкому и глубокому описанию тех побудительных моментов, которые могут быть услышаны, увидены, почувствованы и восприняты героями произведения. Раскрывая внутренний мир главного героя, нужно глубоко проанализировать весь ход формирования его революционного сознания и ради этого необходимо правдиво изображать подобные переживания.

Автор, который не сумеет проникнуть глубоко в житейский мир переживаний героя, окажется неспособным раскрыть его идейно-моральный облик многосторонне и богато. Если, создавая образ, прервать линию постепенного обогащения духовного мира, заняться лишь изложением развития событий, трудно будет раскрыть существенные черты возмужания, вызвать сочувствие у читателей. Поэтому после того, как созреют условия для формирования революционного мировоззрения героя, нужно непременно детально передать его переживания, показать, как они изменяются. Только таким образом можно глубоко завлечь читателей в мир переживаний главного героя, вселить в них твердую решимость включиться в революцию вслед за ним.

Для того, чтобы наглядно показать рост сознательности героя, надо раскрыть его душевный мир на примере конкретных действий.

Идеи человека невозможно разглядеть своими глазами или измерить приборами. Только по практическим делам можно судить о его идейных позициях, о подходе и взглядах в целом. Лишь на основе наблюдения за течением его жизни можно утверждать, в какой степени выросла его сознательность.

Поэтапное и глубокое отображение развития простого, обыкновенного человека, который, переживая жизненные перипетии, постепенно познает революционные идеи и поднимается на борьбу, необходимо также и для того, чтобы дать людям правильное понятие о революции.

Революция – не мистика. Она не является уделом лишь каких-то особых людей. Любой человек способен участвовать в революции, если решится на это. Однако прочное утверждение революционного мировоззрения и коммунистической убежденности – дело отнюдь не из легких. Люди не могут прочно усвоить революционные идеи на основе лишь кратковременного участия в борьбе или посещения нескольких политзанятий. Революционное мировоззрение закаляется в горниле нелегкой борьбы, в ходе преодоления суровых испытаний. Для того, чтобы учить людей таким принципам жизни и одновременно вселять в них нестигаемый боевой дух и веру в победу, надо смелее показывать им сложности революционной борьбы.

Отображение борьбы, которую после долгих испытаний венчает победа, позволяет не только вселять в людей дух революционного оптимизма, но и раскрыть огромные творческие возможности, которыми наделены люди, основательно вооруженные целостной системой революционных взглядов.

Правдивое и глубокое изображение роста главного героя по мере преодоления невзгод оказывает серьезное воздействие и на пробуждение художественного интереса у читателей. Если же это условие соблюдено не будет, то развязка уже видна в самом начале произведения, и такое произведение не вызывает интереса. Надлежит глубоко и достоверно, как это бывает в реальной жизни, писать об идейном росте и развитии людей и показывать характер такого человека, который, преодолев испытания, в конце концов добивается своего. Только тогда людям захочется сравнить себя с героем повествования, и само произведение будет оказывать на них заметное воспитательное влияние.

Замечательный образец такого человека можно найти в образе

матери – героини художественного фильма «Море крови». Образ матери силой своего примера убеждает в том, что революционное мировоззрение формируется у людей отнюдь не за один-два дня, что этот процесс протекает не столь гладко, как в школе переход из класса в класс. Чтобы встать на путь революции, поборов страх перед врагами, матери довелось пройти сложную и тернистую дорогу, полную мучений. Это была дорога революционной борьбы, двигаясь по которой, медленно, но стойко складывается человек нового типа.

Показ в произведении художественной литературы героя, вырабатывающего в себе революционное мировоззрение, в конечном счете является описанием процесса рождения нового человека, наделенного коммунистическими чертами.

Коммунист – это не только достойный, благородный и прекрасный в идейно-моральном отношении человек. Ему присущи и высокий культурный уровень, и богатая человечность. Хотя и на солнце есть пятна, но коммунист, как человек, не имеет ни единого пятнышка. Непрерывный рост и развитие в борьбе – это естественная жизнь человека.

Бутоны прекрасны и до цветения, но они еще краше, когда расцветают. Тирада о том, что не существует совершенного коммуниста, имеет в виду не ту бесконечную высоту, которой невозможно достичь человеку, а высокие требования к себе и личная скромность коммуниста, который не останавливается в пути духовно-морального самовоспитания.

В БОРЬБЕ СМЫСЛ ЖИЗНИ, А В ЖИЗНИ – БОРЬБА

Сначала жизнь, а потом искусство. В отрыве от жизни невозможно никакое искусство, и бессмысленно искусство, не отражающее жизнь в живых образах.

Художественное произведение, правдиво и сочно отражающее благородную и прекрасную жизнь, с огромной силой вдохновляет людей на практическое участие в преобразовании природы и общества. Воспринимая значительную и достойную жизнь, показанную в литературе и искусстве, люди начинают лучше понимать реальную действительность и черпают из этого источника неиссякаемые силу и мужество для борьбы за построение новой жизни.

Правдивое и разностороннее изображение жизни выступает основным требованием, исходящим из самого предназначения литературы и искусства. Только литература и искусство, правдиво и ярко отображающие жизнь, помогают людям правильно познать закономерности исторического развития и указывают им путь к достойной жизни, труду и борьбе. Кроме того, литература и искусство призваны раскрывать жизнь разнообразно и живо, только тогда они могут в возвышенных образах запечатлеть значительные и актуальные проблемы, передают глубокие идеи.

Как видеть жизнь, с каких позиций отражать ее – в этом состоит важная проблема развития литературы и искусства. Это мерило, позволяющее отличить реализм от антиреализма, революционную художественную литературу от антиреволюционной.

Жизнь, коротко говоря, является воплощением творческой деятельности и борьбы людей, покоряющих природу и преобразующих общество. Она крайне сложна, разнообразна и богата, охватывает весь процесс общественных отношений и практической деятельности людей. Но писатель не может безразлично утверждать и любить всякую жизнь.

В своем служении народу он призван обращать серьезное внимание на жизнь народа и вкладывать в творчество всю свою душу. Его долг – своевременно откликаться на проблемы повышения классового сознания и развития общества, решать их в интересах революции.

Наша литература и искусство должны богато и глубоко раскрывать новую полнокровную жизнь, рожденную в ходе героической борьбы нашего народа за социализм и коммунизм.

Настоящая жизнь проявляется в борьбе народа за новое, прогрессивное и прекрасное. Самая благородная и прекрасная жизнь рождается именно в противоборстве со старым. Жизнь, которая развивается в историческом споре против всего устаревшего, консервативного и реакционного, за создание нового и прогрессивного, не только благородна по своему устремлению, но и приобретает боевой, романтический и прекрасный характер.

Для отражения в искусстве достойной жизни писателю нужно видеть ее в делах нового, коммунистического человека и глубоко отображать ее.

Коммунисты – настоящие люди, любящие жизнь. Они являются революционерами, способными всегда и повсюду созидать новое,

людьми, более сердечными, чуткими и человечными, чем кто-либо другой. Поэтому бодрая, полнокровная, насыщенная революционной романтикой, многообразная и богатая жизнь бурлит и клокочет там, где растут новые люди коммунистического склада.

Однако иные писатели, взявшись за описание борьбы революционеров, почему-то склонны рисовать лишь боевые действия. Это неправильно. Революционеры не могут вести борьбу в отрыве от жизни. Жизнь и борьба революционера, человека твердых коммунистических убеждений, целиком посвятившего себя делу революции и строительства, всегда связаны воедино.

Жизнь революционера, – учит великий вождь, – как правило, начинается с борьбы и заканчивается борьбой. В борьбе революционеров заключена их жизнь, главное содержание которой – борьба.

Возьмем, к примеру, борьбу бойцов Антияпонской партизанской армии 30-х годов. Они не только сражались с японскими империалистическими захватчиками, но и создавали партизанские опорные базы, учреждали народную власть, проводили демократические преобразования, готовили учебники и тетради для членов Детского отряда, вели политическую работу среди населения и устраивали праздники. Их жизнь была насыщена интересными делами. Для антияпонских партизан эти дела тоже были борьбой, не менее важной, чем непосредственное участие с оружием в руках в битвах с врагами. В условиях сложной и многообразной жизни и борьбы революционеры вырабатывают в себе стойкую волю и осуществляют прекрасные идеалы и чаяния. В самом деле, не может быть революционной жизни вне связи с благородным духовным миром революционеров, немислимо искать полнокровную и достойную жизнь в отрыве от борьбы революционеров за осуществление прекрасных стремлений и чаяний.

Не сломить волю коммунистов, не ограничить полноту жизни революционеров. Пусть даже будут скованы цепями их тела, но нельзя заковать высокие идеалы. Даже оставшись один в глубоких горах или на затерянном острове, он не станет зря терять время. Где бы он ни был, он не изменит делу революции, при первой возможности будет пробуждать классовое сознание масс, спланировать их в организацию и вести на борьбу. Вот что такое жизнь и борьба революционера. Писатели призваны правдиво и ярко показывать практическую деятельность коммунистов, жизнь и борьба которых едины. Только так они смогут полноценно раскрыть богатый и

благородный духовный мир революционеров и правдиво отразить суть жизни.

В произведении можно, конечно, изобразить и картину боя. Однако и в этом случае не следует писать исключительно о военной стороне дела. Надо уделить больше внимания изображению идейно-морального облика и переживаний героев в ходе боевых действий.

Художественная литература обязана шире и глубже отражать типичную жизнь. При этом важно научиться точно различать, в чем ее суть и явления. Отраженная в произведении, она станет типической, если достоверно подмечены и развиты черты времени и сущность общества. Даже очень интересная и впечатляющая, но лишенная социально-исторических черт, все равно она не будет типичной.

Некоторые писатели, ссылаясь на то, что они будто бы стремятся оптимистически показывать людей нашего времени, прибегают к вымыслу, рисуя ненормальную и шаржированную жизнь. Однако в искусстве интерес и смех тоже должны вытекать из самой действительности. Ни в коем случае не следует вызывать их, изображая обывательские и уродливые поступки.

Наша литература и искусство призваны правдиво отражать здоровую революционную жизнь. Активно содействовать революционному воспитанию людей может только произведение, отвечающее этому требованию. Но недопустимо одностороннее изображение действительности под предлогом особого внимания к революционной жизни. Сущность жизни и черты времени проявляются не только в политической реальности. Они находят свое выражение в экономической, культурной и нравственной сферах. Поэтому необходимо глубоко изображать существенные стороны и явления, принадлежащие к различным областям действительности.

Характерные черты эпохи и общественного строя присутствуют в самом образе жизни. Для правдивого отражения жизни нашего народа, созидающего социалистическое общество, нужно рисовать ее в соответствии с социалистическим образом жизни.

Образ жизни, как способ проявления деятельности человека, являющегося общественным существом, выражается в разных формах, главным образом, в зависимости от социального строя и идейного уровня членов общества. При социализме все трудящиеся, став хозяевами страны, работают и живут в дружбе. Сегодня у нас

трудящиеся совместно управляют государственным и общественным имуществом, относятся к нему бережливо и с любовью, сознательно соблюдают общественный порядок, помогают друг другу и подтягивают друг друга. Это стало для них естественными жизненными установками. Вот что такое новый образ жизни при социализме, где обобществлены средства производства и основу социальных отношений составляют сплоченность и сотрудничество рабочего класса, кооперативного крестьянства и трудовой интеллигенции.

Благодаря целенаправленной борьбе партии за преобразование общества по образцу рабочего класса у нас все быстрее и шире утверждается социалистический образ жизни. Следовательно, литература и искусство призваны создавать и распространять прекрасные и благородные образцы, отвечающие природе социализма, и тем самым революционизировать все общество и преобразовать его по образцу рабочего класса.

В произведениях литературы и искусства, кроме того, надлежит уделять серьезное внимание правдивому отражению благородной и прекрасной национальной жизни народа в соответствии с требованиями времени.

Писатели и деятели искусства должны стараться достоверно отражать прекрасную жизнь, присущую нашему народу, и одновременно с этим правдиво писать о скромной и культурной жизни подлинных патриотов-коммунистов, которые хорошо знают и горячо любят историю, географию и культурное наследие народа, самоотверженно борются во имя процветания Родины и нации.

Национальную жизнь непременно следует изображать так, чтобы она пробуждала в людях чувства национальной гордости и достоинства, повышала дух социалистического патриотизма. Рисуя жизнь прошлых времен, обильно наполненную национальными обычаями, важно строго соблюдать принципы историзма и современности.

Переписать национальную жизнь минувших дней невозможно. Если писатель в соответствии с мыслями, чувствами и вкусами современных людей пишет о национальной жизни прошлого с позиций сегодняшнего дня, то он неизбежно исказит историческую правду. Писатель не вправе стремиться перекраивать минувшее по современным меркам. Он призван отыскать прогрессивное и прекрасное, пригодное для нашего народа и сегодня. И не стоит делать

акценты только на бытовых явлениях, стремясь показать сгущенный национальный колорит.

Быт находится во власти своего времени и социального строя. Вот почему нужно рисовать жизнь, отражающую суть эпохи и общественного строя, в соответствии с содержанием произведения. Если под предлогом возрождения национальных особенностей изображать отсталое, вульгарное и несущественное, это неизбежно заведет автора в болото беспринципной реставрации старого. С другой стороны, если в произведении содержатся чуждые жизненные элементы, не отвечающие эмоциям и вкусам корейского народа, то это повлечет за собой серьезные последствия, ибо автор неизбежно попадет на путь искажения истории и жизни, затуманит национальные чувства и принизит национальное самосознание.

В произведениях искусства следует отражать жизнь, насыщенную богатым идейным содержанием, и в то же время рисовать ее так, чтобы она производила глубокое художественное впечатление. Пусть описываемая жизнь богата содержанием и глубока по значению, но если она не воспроизводится в полнокровных художественных образах, то становится невозможным передать ее глубинный смысл.

В произведении надлежит показывать жизнь естественно, правдиво отбирая эпизоды в соответствии с зерном. Если втиснуть в него всевозможные детали жизни, не соответствующие зерну, то окажется невозможным развернуть повествование в едином русле и выдержать главную сюжетную линию.

В одном произведении, повествующем о борьбе народа в период временного отступления в годы минувшей Отечественной освободительной войны³, вначале описание событий не концентрировалось на освещении зерна. Особое внимание уделялось тому, как главные герои – муж и жена – батрачили в прошлом, прошли тяжелый жизненный путь и как потом они боролись, защищая сегодняшнее счастье. В результате автором были упущены такие разнообразные и важные жизненные моменты, как организация партизанского отряда, добыча оружия, деятельность подпольной организации, связь с Верховным Главнокомандованием. А ведь все эти детали насущно необходимы для формирования у людей верного взгляда на войну, для обучения методам борьбы. Надо продуманно отбирать зерно и умело находить соответствующие ему проявления жизни, чтобы потом показать ее в произведении наиболее концентрированно. Иначе автор не сможет верно построить сюжет произведения и туманно передаст

свои замыслы.

Жизнь следует изображать всегда детально и глубоко. Суть ее становится понятной людям и приобретает эмоциональную силу только в конкретных художественных образах. Конкретность удается показать лишь в глубокой связи выражающих время и социальный строй человеческих отношений и на основе тонкого изображения психологического мира героя.

В «Море крови» весьма живо и детально показана жизнь семьи матери, изнывающей в нужде, раскрыт кристально чистый психологический мир героев. Как конкретно и живо обнажаются отношения между матерью, Вон Намом и Кап Сун и выражаются их идеи и чувства, например, в эпизоде, когда они делят между собой неполную миску с лепешками!

Голодный Вон Нам нетерпелив и мгновенно уничтожает свою порцию. Так начинается повествование. Он поглядывает на чашку сестры и с грустью говорит: «Ишь, ты уже все сожрала». А Кап Сун думает о матери, которая всегда голодает и холодает ради них, съедает лишь одну лепешку, а остальные прячет для матери. Ночью она отдает их матери, лежащей в постели и безмолвно глядящей на дочь. Горечь и обида сжимают грудь матери, которой ни разу еще не удавалось досыта накормить своих детей.

Жизнь простая, но как образно и детально отражены здесь идеи, чувства и сердечная теплота матери и дочери, которые, невзирая на крайнюю нужду, живут мужественно и достойно, любят друг друга и помогают друг другу. «Море крови» учит нас, как нужно конкретно показывать жизнь. Идеи и чувства здесь находят тонкое выражение в отношениях между персонажами.

В искусстве чувства должны быть ясными, страстными и острыми. Чем они сильнее и активнее, тем трогательнее само произведение. Сила искусства рождается там, где возвышенные идеи подкрепляются благородными эмоциями.

Чтобы впечатляюще изображать жизнь, необходимо конкретно и детально разбираться в душевном складе людей, наблюдая, как они воспринимают жизнь, слушая и чувствуя.

Любые явления и предметы, которые переживают и видят люди, вызывают у них свою точку зрения и определяют их позицию. Писатель обязан с особой проницательностью улавливать такие мысли и яркие чувства, как любовь и ненависть, поддержка и возражение, защита и осуждение, которые проявляются во взглядах и

подходах его героев к человеку и жизни. Автор призван правдиво и тонко изображать психику с классово-классовой точки зрения, такой, как она проявляется в жизненных переживаниях. В самом деле в изображении человека и его жизни для писателя нет ничего более впечатляющего в повествовании, как изображение тонких движений внутреннего мира человека, переживающего увиденное или услышанное.

Правильный отбор деталей, в которых проявляется сущность жизни, их впечатляющее описание оказывают огромное воздействие на людей, пробуждая в них сильные чувства путем конкретного изображения жизни.

В отборе и глубоком отображении существенных и характерных деталей жизни – секрет создания лаконичного и яркого образа, ключ к яркому изображению характеров и осмысленному показу жизни. Сложный и деликатный психологический мир живо раскрывается только посредством показа конкретных и тонких деталей. Чем глубже вникнет писатель или художник в существенные нюансы, с помощью которых обнажаются мысли и чувства, тем убедительнее будет раскрыт внутренний мир героев и, следовательно, произведение окажет на зрителей или читателей более сильное эмоциональное воздействие.

Черты характера также можно убедительно показать только путем их индивидуального изображения. В одной и той же обстановке люди по-разному выражают свои мысли и чувства, обнажая тем самым свою индивидуальность. Поэтому, если удастся верно отыскать и рельефно изобразить конкретную жизненную деталь, присущую только данной личности, то можно создать характер, производящий на людей неизгладимое впечатление.

Если писатель не может заметить и изобразить деталь, то творчество утрачивает правдивость. Стоит упустить в произведении хотя бы одну из них, как это причинит ущерб достоверности всего произведения.

В литературе и искусстве следует избегать показа бессмысленной жизни, рассчитанного лишь на то, чтобы просто вызвать интерес. Ни к чему также приукрашивание и преувеличение. Нельзя строить свое творчество в расчете на то, что оно может просто вызвать любопытство или несет в себе черты очковтирательства.

Литераторам не стоит стремиться к успеху в творчестве, обращаясь лишь к огромным событиям и уникальным биографиям. Они

должны прилагать свои силы к творческому осмыслению реальной жизни, такой, какова она на самом деле. Если жизнь будет выглядеть кричащей или безвкусно приукрашенной, то исказится ее сущность, ее характер окажется неясным, произведение в целом – малодостоверным. Не имеет ничего общего с искусством, которого требует наш народ, склонность рисовать чрезмерную роскошь и пышность или стремление к одним лишь изысканным живописаниям, которые противоречат эстетическим вкусам наших трудящихся, отличающихся скромностью, боевитостью и высокой культурой.

Деятели искусства призваны правильно понимать жизненные идеалы наших трудящихся и отражать их с точки зрения рабочего класса. Для этого необходимо умело подчеркивать революционное содержание их полнокровной жизни. Если жизнь будет изображаться с преувеличениями, поверхностно, то теряется классовый смысл произведения, в искаженном виде предстает эпоха и жизнь.

Допустим, автор, описывая события военного времени, рассказывает, будто бойцы Народной Армии всегда вели трудные бои в крайне тяжелых обстоятельствах и, наоборот, якобы враги предавались беспечной жизни, утопая в роскоши. Безусловно, это исказит правду жизни. Тут вопрос в классовой точке зрения писателя, стремящегося крикливо выпятить безнравственный облик наемных солдат, характерными чертами которых являются полное разложение и отчаяние, распущенность и зверство. Нашим писателям и деятелям искусства следует изображать врагов с классовой позиции, четко характеризуя их реакционную сущность, беспомощность и неизбежность гибели. Но надо рисовать их как врагов правдиво в типических образах.

Писатель, который не видит перед собой прекрасные и благородные морально-духовные качества рабочего класса и не обладает классовой гордостью и достоинством, не сумеет поднять на должную идейно-моральную высоту своих положительных героев, не сможет наделить их подлинными чертами, исходящими из самой жизни.

Только писатель, по-настоящему влюбленный в жизнь, способен понять ее истинно революционный характер. Только писатель, глубоко осознавший жизнь, сможет изобразить ее осмысленно и достоверно.

ЧТО ЯВЛЯЕТСЯ ОСНОВОЙ КРУПНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: МАСШТАБНОСТЬ ИЛИ СОДЕРЖАНИЕ?

Чем определяется значимость крупного произведения: масштабностью или содержанием? Для ответа на этот вопрос надо рассмотреть проблему содержания и формы произведений литературы и искусства вообще и взаимосвязи содержания и формы крупного сочинения в частности.

В произведениях художественной литературы, как и во всех иных предметах и явлениях, содержание и форма находятся в диалектической взаимосвязи. Форма не может существовать без содержания, так и содержание не может быть представлено без формы. Форма определяет и обуславливает содержание, в то же время подчинена содержанию и выражает его.

В этом двуединстве определяющим и решающим является содержание. Однако нельзя, ссылаясь на это, пренебрегать и формой. Содержание находит свое точное выражение, только обретя соответствующую ему форму, а форма, адекватная содержанию, в свою очередь, оказывает на него активное воздействие и делает его еще более значимым.

Отличительные черты выдающегося произведения художественной литературы состоят в совершенном единстве возвышенного содержания, отвечающего требованиям времени и устремлениям народа, с яркой изысканной формой. Только то произведение, в котором гармонически сочетаются содержание и форма, может возбуждать у людей живой интерес и эффективно содействовать идейному и эмоциональному воспитанию людей.

Верное взаимоотношение содержания и формы составляет основу реалистического искусства. С точки зрения этой проблемы история литературы и искусства, образно говоря, предстает как процесс непрерывных поисков и усилий по созданию нового содержания и новых форм. Грань между реализмом и формализмом определяется тем, как авторы воплощают на практике взаимоотношения между содержанием и формой произведений искусства с учетом законов жизни.

В творчестве писателей часто бывает так, что взаимоотношения содержания и формы решаются вопреки законам жизни. В этом и заключается проявление формализма. Склонность к неоправданно

крупным произведениям, стремление написать нечто огромное по форме и масштабу, не заботясь о значимом содержании и должной глубине, также является своеобразным выражением формализма.

Примером такого описательства служит тенденция – при работе над произведением, посвященным антияпонской революционной борьбе⁴ или Отечественной освободительной войне, биографически или хронологически излагать в деталях и подробностях всю историю главного героя, начиная с первых шагов борьбы до окончательной победы. Некоторые, отобрав занимательные случаи из различных источников, превращают свое сочинение в бессистемный набор фактов и эпизодов. Склонность к неоправданному укрупнению произведений имеет прямую связь и с тщеславием: иной автор громко именует свое произведение «эпопеей», провозглашает стратегические проблемы революции, вводит описание шумных событий и множество действующих лиц, до небывалых масштабов раздувает композицию, пытаясь обеспечить себе громкий успех.

Ошибочно само намерение втиснуть в один кинофильм всю историю революционной борьбы или показать в нем все, что нужно для выработки у людей революционного мировоззрения. Известно, что даже на основе одного яркого эпизода антияпонской вооруженной борьбы или Отечественной освободительной войны вполне возможно создать крупное произведение, которое может оказать заметное влияние на революционное воспитание людей. А стремление вобрать в книгу целый процесс революционной борьбы неизбежно приведет лишь к обычному перечислению, регистрации тех или иных эпизодов и в конечном счете – к созданию рыхлого и бессодержательного произведения, крупного лишь по объему. Эти и аналогичные им стремления свидетельствуют о том, что писатели подчас еще далеки от понимания своей основной миссии – глубоко изображать значительные социальные проблемы и содействовать делу революционного воспитания.

Только произведения литературы и искусства, отличающийся глубоким содержанием, в силах будить революционные мысли, обучать массы опыту и методам борьбы. Поэтому при подготовке художественного фильма «Пятеро братьев-партизан» мы поставили перед деятелями кино вопрос – что является основой крупного произведения: масштабность или содержание? Мы подчеркнули тогда, что при создании крупного произведения нужно главный упор сделать не на форму, а на содержание и делать это с

философской глубиной.

Крупное произведение отличается не какой-то специфической формой. С точки зрения манеры повествования в литературе и искусстве такой специфической формы, регламентирующей создание крупных произведений, вовсе не существует. Когда называют какое-нибудь произведение крупным или шедевром, то это означает оценку уровня его идейности и художественности, а не особенностей формы.

Есть только одна характерная особенность крупного произведения – философская глубина идейного содержания. Следовательно, к категории выдающихся можно отнести лишь те из них, в которых глубоко, на высоком идейно-художественном уровне раскрывается проблема, имеющая важное общественное значение, и которые активно способствуют революционному воспитанию людей.

К монументальным произведениям киноискусства относятся художественные фильмы «Море крови» и «Пятеро братьев-партизан» – многосерийные киноленты, посвященные выдающимся историческим событиям. Они раскрывают сущность революционной борьбы через образы героев, закаленных в боях в ходе развития революции. Но к шедеврам относится и художественный фильм «Цветочница», в котором на основе крохотного эпизода созданы широкие и глубокие образы. Вот почему значимость произведения оценивается содержанием. Какими бы широкими по масштабу ни были описываемые события и картины, поверхностное, бедное содержание воспрепятствует монументальности. И, напротив, достойно называться монументальным то произведение искусства, которое хотя и невелико по масштабу, но богато и глубоко.

Не масштаб определил монументальность фильма «Цветочница». Произведение волнующе и глубоко рисует страдания и бедствия рядовой батрацкой семьи. Такие семьи можно было увидеть тогда в любой корейской деревне. Жизнь Кот Пун и ее душевные переживания убедительно освещают глубокую мысль – только революция открывает путь к жизни. Классический пример названного произведения состоит в том, что большой вопрос, глубокая идея заложены в небольшом эпизоде, что неизбежность революции заключена в росте сознания простого человека.

Согласно требованиям зерна и особенностям жизненного материала автор может создать и крупное многосерийное произведение, широко показывающее жизнь, охватившее сюжетной линией

огромный исторический период. Он вправе написать монументальное произведение, взяв за основу лишь отдельные эпизоды революционной войны или борьбы в сфере хозяйственного строительства. Но в любом случае масштабы и форма крупного произведения должны определяться его содержанием.

Для того, чтобы сделать содержание достойным монументального произведения, необходимо правильно отобрать зерно, способное оказывать на людей большое революционное воздействие, зерно, позволяющее философски раскрыть глубокую мысль. Если ошибиться в выборе зерна, то не только нельзя показать масштабно и глубоко идейное содержание произведения, но можно и оказаться в плену формализма, носители которого гонятся лишь за масштабностью. Сам факт появления масштабных произведений, охватывающих множество событий и жизненных явлений, обладающих кричащей формой, но страдающих весьма бедным содержанием, объясняется тем, что писатель поторопился взяться за перо, не успев отобрать ясное зерно.

Зерно, позволяющее раскрыть глубокую мысль, существует в типической жизни, воплощающей в себе сущность своего времени и жизни. Поэтому писатель, создающий монументальное произведение, должен четко улавливать смысл основного течения революции, сметающего во всех сферах общественной жизни все устарелое, косное, реакционное и создающего новое, передовое, прогрессивное.

В общем литературно-художественные произведения могут затрагивать и освещать любые вопросы, возникающие в ходе революционной борьбы. Речь идет не только об основных проблемах социальной революции, но и о связанных с ними других вопросах, которые, не являясь коренными в ходе революции, все же имеют определенное значение для ее продвижения. Но следует все же подчеркнуть, что монументальное произведение в первую очередь призвано показывать процесс революционного развития и наделять массы опытом и методами революционной борьбы. Поэтому монументальные формы требуют обращения к основным проблемам революционной борьбы.

Кинофильмы «Море крови» и «Судьба охранника», созданные по мотивам одноименных бессмертных классических произведений, в высокохудожественных образах раскрывают волнующие жизненные вопросы, возникшие в ходе революционной борьбы народных масс за национальное и классовое освобождение. Эти кинофильмы

своеобразно ставят коренную проблему социальной революции и освещают ту великую истину, что там, где угнетение – появляется сопротивление, что угнетенные народы могут добиться своего освобождения и завоевать счастливое будущее только с оружием в руках.

Это нас убеждает, что основная проблема монументального произведения должна освещать коренные вопросы революционной борьбы рабочего класса. И речь идет не столько о форме произведения, сколько о его сути. Именно в этом и заключается наш вывод, что монументальность произведения характеризуется не масштабом, а содержанием.

Коренной вопрос революции, поднятый монументальным произведением, может быть верно освещен лишь через типическую жизнь, обнажающую сущность общества. Поэтому монументальные произведения призваны широко и глубоко отражать различные стороны жизни, показывающие характерные черты времени и общества. Только таким путем можно живо раскрыть существо революционного развития и вытекающие из него основные проблемы революции.

Чтобы содержание было достойно монументального произведения, нужно, кроме того, правдиво и ярко освещать характер революционного развития, показывая процесс развития характеров всех действующих лиц и прежде всего формирование революционного мировоззрения главного героя.

Ясно, что в произведениях литературы и искусства процесс революционной борьбы не может быть оторван от становления характеров персонажей. Основная проблема произведения все яснее выявляется, расширяется и углубляется, наполняясь богатым идейным содержанием, вместе с ростом сознания героев, которые постепенно глубже понимают революционную правду и неизбежность победы и борются с уверенностью в правоте своего дела. Процесс, благодаря которому основной вопрос произведения наполняется огромным идейным содержанием, тесно связан с развитием революционного мировоззрения главного героя. Волны революции помогают ему более глубоко осознать ее сущность и действовать целеустремленно, с оптимизмом глядя в будущее. Достоверность монументального произведения состоит в широком и глубоком отображении непреклонной идейной убежденности и жизненных чувств главного героя – активного борца, идущего в

ногу с революцией.

Кинофильм «Пятеро братьев-партизан» мы назвали монументальным именно потому, что в нем отражено формирование революционного мировоззрения героев, четко раскрыта сущность антияпонской вооруженной борьбы. Если бы наши кинематографисты не сумели раскрыть ее через образы героев, ставших революционерами в борьбе, то их произведение, несмотря на широту, все равно не стало бы монументальным.

Сосредоточение образов – это один из главных приемов, позволяющих сделать содержание достойным монументального произведения.

Если в произведении не сосредоточить образы на раскрытии главных сил, которые направляют и стимулируют развитие идей человека и революционного движения, то автор не сумеет правильно осветить ни процесс формирования революционного мировоззрения главного героя, ни закономерности революционного развития. Ему не удастся выполнить роль воспитателя, призванного вооружать массы революционными идеями, растить сознательных и активных борцов за революционное дело.

Важно создать глубокий образ, посредством тщательного анализа вникнув в жизнь хотя бы одного героя или в суть одного события. Уже сам скрупулезный анализ содержания означает, что, отобразив какое-нибудь событие, кусочек жизни, определенный персонаж, рассматривают их глубоко и полно, с различных сторон.

Однако нельзя признать удачной такую манеру лепки образов, когда под видом глубокого и обширного анализа содержания безмерно усложняют переплетение событий, бесконечно дополняют описание новыми фрагментами, привлекают все новых действующих лиц. Иные писатели, не научившись глубоко изображать хотя бы одно событие и кусочек жизни, готовы писать о всякой всячине. В результате, как правило, получается запутанное и расплывчатое произведение, лишенное описания трогательных моментов.

Чтобы интенсивно описывать события и жизнь, необходимо строить повествование так, чтобы в нем драматически сплетались человеческие отношения. Надо убедительно раскрывать жизненные аспекты, передающие тонкость внутреннего мира действующих лиц. Компактно и искусно завязав события, возникающие в процессе драматической увязки человеческих отношений и их развития, автор сможет сжимать масштаб повествования и одновременно

углублять его содержание. Убедительно раскрыв разные стороны внутреннего мира героев в жизни, писатель формирует их впечатляющие характеры, избегая при этом затянутости и длиннот. Описываемые события должны быть драматичны, жизнь — содержательна. Иначе расширятся масштаб и форма произведения.

Интенсификация и сосредоточение образов означает, что, не распространяясь вширь, описывают хотя бы одно событие или жизненное явление достаточно глубоко и разносторонне, так, чтобы люди могли из этого рассказа многое понять и почувствовать. Вообще сущность художественного образа заключается в том, что, рисуя человеческую личность и жизнь живо и значительно, такими, каковы они в действительности, писатель помогает людям эмоционально воспринять глубокий смысл произведения. Произведение, в котором интенсивно и тонко отработаны образы, будь оно даже небольшим рассказом, содержит глубокий идейный заряд и сильно воздействует на чувства.

Чтобы создать монументальное произведение, надо наряду с содержанием интенсифицировать и форму. Если автору удалось драматически сосредоточить образы, то форма обретает гармоническую стройность. Наоборот, когда образы расплывлены, произведение становится неоправданно объемистым и длинным. Впрочем, было бы неверно утверждать, что все объемистые и длинные произведения неизбежно страдают отсутствием стройной композиции и гармоничной формы. И среди объемистых и длинных кинофильмов имеется достаточно таких, в которых форма и содержание сочетаются гармонично.

Те, кто склонен определять критерии монументальных произведений исключительно с точки зрения формы, как правило, пренебрегают содержанием. Они полагают, что произведение, в основу которого положено небольшое событие, может иметь лишь незначительное и простое содержание.

Писатели призваны обладать четким представлением о монументальности произведения, многогранно и разнообразно изображать борьбу нашего народа за революцию и строительство.

Сейчас есть отдельные писатели, которые считают, что если речь идет о монументальных произведениях, то в них непременно должна быть отображена жизнь людей, которые с оружием в руках сражаются с врагами. А это значит, по их мнению, что надо писать об антияпонской вооруженной борьбе или Отечественной освободительной войне. В

своим творчеством они не обращаются к трудовым будням и повседневной жизни трудящихся. Наша литература и искусство должны иметь монументальные произведения, посвященные как революционной борьбе, так и социалистическому строительству. Несправедливо утверждать, что только произведения, отражающие революционную войну или классовую борьбу, могут быть монументальными. Нам нужны произведения не только по этой тематике.

Наша партия и народ и сегодня продолжают революцию. Поэтому и борьба за устранение пережитков прошлого в сознании людей и перевоспитание масс в коммунистическом духе, в борцов подлинно чухейского типа, окончательное освобождение трудящихся от тяжелого и изнурительного труда, дальнейшее расширение производства с облегченным и радостным трудом и расцвет культуры в условиях социализма и коммунизма – все это трудные, но важные задачи революции. Если осмысленно изобразить такую плодотворную борьбу и жизнь нашего народа, то мы получим революционное, монументальное произведение.

Вопрос о соотношении содержания и формы актуален не только при создании монументальных, но и компактных, лаконичных произведений. Взаимодействие между содержанием и формой – принципиальная проблема, касающаяся всех видов художественных произведений. И если на материалах небольшого события создается компактное произведение, то крайне важно глубоко и досконально передать глубокое идейное содержание.

Писатели призваны создавать крупные произведения, но они не должны сосредоточивать свои усилия только на них. Тот, кто обретает склонность к неоправданному укрупнению произведения, может оказаться неспособным написать произведения, обладающие высокой идейностью и художественностью, и тем самым не сумеет должным образом удовлетворить запросы народа.

Если сценарист бесцельно увлекся написанием крупного произведения, готовя сценарий кинофильма, то режиссер идет еще дальше, прибегая к поискам шумных событий, огромных масс и громадных объектов, а оператор, в свою очередь, буквально цепляется за съемку широкоэкранный полотно грандиозного масштаба. В таком случае художественный эффект бывает незначительным при огромных затратах сил и средств на создание объектов съемок.

РАЗРАБОТАТЬ ПРАВИЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИИ

Если ты хочешь ясно выразить свои концепции, надо добиться логичности мысли и системы изложения. Толковый рассказчик не позволит слушателю отвлекаться, целиком завладеет его вниманием, вызовет живой интерес к дальнейшему развитию событий. Стройность повествования – необходимое условие убедительности.

Писателю, призванному раскрыть драматичность обыденных жизненных явлений, показать их в волнующих сценах, надлежит верно избрать специфическую форму воплощения содержания. Это и принято называть композицией.

Именно четкая разработка композиции в киноискусстве позволяет глубоко и ясно раскрыть идейное содержание произведения и правдиво изобразить жизнь.

Как учит великий вождь, сценаристы не вправе механически переносить факты из жизни в свои произведения. Они должны творчески обобщить и переработать их, придав высокую идейность и художественность своим произведениям. Механическое и натуралистическое изображение событий снижает значимость произведения.

Замысел писателя глубоко решить поднятую им проблему во всем его идейном богатстве требует умелой разработки композиции. Недаром искусство драмы образно называют искусством композиции. Поэтому в киноискусстве столь важно утвердить принцип правильной разработки композиции и в соответствии с ним решать все остальные вопросы, выдвигаемые в построении произведения.

Пусть, например, писатель удачно выбрал значимое зерно произведения. Но если он не сумеет разработать соответствующую композицию, то не выразит ясно и идейного смысла. Композиция – основная форма, необходимая для полного и ясного выражения зерна произведения в ходе создания образов, описания конфликтов, событий и всех других художественных элементов. Писатель окажется бессильным, если ему не удалось на начальном этапе работы определить верную композицию.

К композиции литературно-художественных произведений предъявляются весьма строгие требования. Неудачно построенная

композиция препятствует выявлению замысла, рождению цельного правдивого образа и, в конце концов, снижает идейный уровень произведения. Поэтому писатель не вправе забывать, что даже малейшее отступление от принципов композиции может привести его к общей неудаче.

Кинофильм, в котором нет четкой композиции, не способен завладеть сердцами зрителей и оказать на них должное эстетическое воздействие. Когда эпизоды подчинены логике жизни и гармонически связаны друг с другом, они, как говорится, заставляют зрителя затаить дыхание и вызывают идейно-эмоциональный отклик. Искусство перестает быть искусством, если не убеждает людей в правде жизни посредством естественного сюжетного развития.

Композиция любого литературно-художественного произведения должна строиться в соответствии с требованиями жизни на основе выбранного зерна.

В основе композиции должно быть положено зерно как опорная база, определяющая ход повествования и единство всех элементов формы и содержания. Зерно подсказывает писателю, какие жизненные материалы отобрать из действительности, как добиться стройного сюжетного изложения и создать произведение гармоничное, как живой организм. Композиция произведения никогда не может сложиться в отрыве от требований зерна, по субъективному желанию автора.

Иные писатели, создавая произведение, думают, что композиция может быть разработана произвольно. Это вполне допустимо, пока они, еще не определив зерна, собирают те или иные материалы. Не имея зерна и точно сформулированной темы, писатель, конечно, может замышлять различные композиционные схемы. Но он глубоко заблуждается, если полагает, что и после отбора зерна по-прежнему свободен в композиции.

В любом случае писатель не вправе заявлять о преимуществе той или иной композиции вне связи с найденным зерном произведения. Лишь исходя из выбранного зерна, можно точно определить композиционную форму произведения. Должна быть избрана та форма, которая способна наиболее ярко раскрыть в содержании требования зерна – это один из основных вопросов творчества. И задача писателя – найти такую композицию, которая помогла бы ему наиболее удачно высветить зерно произведения.

Композиция литературно-художественных произведений тре-

бует постепенного, широкого и глубокого раскрытия зерна во всем разнообразии, богатстве и логике жизни. Разработка композиции в соответствии с закономерностями бытия – единственный метод достоверного отображения идейного ядра произведения. Лишь когда процесс развития событий и возникающие в их ходе человеческие отношения составляют основу композиции произведения и соответствуют логике развития жизни, можно правдиво показать идейное содержание произведения.

Литературно-художественное произведение должно быть оригинально по композиционным построениям. Нет основания считать, что у тех или иных произведений может быть одна и та же композиция. Ибо каждое из них имеет свое, присущее только ему, зерно, свою тематическую идею и отражает разные стороны жизни.

Создавая новое произведение, писатель не должен повторять существующие композиционные схемы, каждый раз заново находя новую композицию.

В литературе и искусстве существует целый ряд исторически сложившихся композиционных форм. Но писатель не должен считать существующие формы абсолютно идеальными, даже если они прошли проверку на практике. Композиционные формы неуклонно изменяются и обогащаются вместе с движением времени и развитием общества, с углублением художественного мышления людей. Долг писателя – верно находить среди исторически сложившихся композиционных форм такие, которые бы правдиво отражали жизнь и соответствовали эстетическим требованиям времени. Вместе с тем он обязан непрестанно изыскивать и совершенствовать новые композиционные формы, соответствующие современности и сущности революционного искусства.

Композиция должна быть четкой, последовательной.

Для того, чтобы композиция была четкой, все ее элементы должны находиться в неразрывной связи друг с другом. Все поступки действующих лиц надлежит подчинить задаче рельефного развития линии главного героя, второстепенные конфликты должны быть зависимы от основного, второстепенные события зарождаются от главного. И все эти элементы должны быть подчинены единой цели – раскрытию темы и идеи произведения.

При этом наиболее важна четкая расстановка действующих лиц. Каждое из них должно быть наделено выраженными, присущими только ему чертами и в то же время способствовать последователь-

ному развитию линии главного героя.

В основе драматической композиции лежит продуманная постановка человеческих отношений. Этот фактор существенно влияет на художественную ясность содержания произведения, верное отображение наиболее важных социальных противоречий, движущих сюжет. Стало быть, от него зависит четкость и объемность композиции.

Чтобы драматургически связать в сюжетном построении всех героев, необходимо добиваться, чтобы каждое действующее лицо было наделено индивидуальными образными характеристиками и заняло достойное место в композиции, чтобы все, как один, персонажи слились воедино для решения основной задачи – раскрытия темы и идеи произведения. Отдельное лицо или событие, само по себе имеющее важное значение, потеряет всякий смысл, если в композиции им отведена маловажная роль, если изображены они схематично.

В композиции главный герой всегда должен играть центральную роль. Именно вокруг него завязываются и регулируются отношения других действующих лиц. От того, как будет развиваться линия главного героя, зависит ясность и пластичность отношений между всеми другими персонажами.

Для убедительного развития линии главного героя необходимо добиваться, чтобы он занимал центральную позицию при решении главной проблемы произведения, чтобы он находился в центре взаимоотношений с другими действующими лицами и чтобы от действий и поступков героя зависели действия других персонажей. Если герой окажется неспособным к этому, на первый план выйдут другие действующие лица.

Место и роль главного героя определяются тем, насколько активную и важную позицию он занимает в решении проблемы. Пусть даже сам главный герой не появляется на сцене, но если к событию, связанному с его именем, привлекаются другие лица, которые завязывают друг с другом отношения и развивают событие, то в их образах мы вполне можем почувствовать его первенство в происходящем. Образ главного героя может быть дан во всем величии, если он появляется, когда его участие становится необходимым и решающим.

Конечно, нужно вылепить яркие образы каждого из персонажей, но не нарушая при этом принципа их подчиненности развитию линии главного героя. Нельзя допускать, чтобы они своевольно

разветвлялись, искажали основное русло сюжета и тем самым превращались как бы в отдельную ветвь, нарушающую композицию в целом. Вообще линии второстепенных персонажей значительны лишь постольку, поскольку отвечают задаче развития линии главного героя и драматическому расширению диапазона сюжета. Каждое действующее лицо должно выделяться своей оригинальностью, рельефностью, согласованностью, понятливостью.

Вопрос о линии развития персонажей непосредственно связан с их местом в композиции. В расстановке действующих лиц не должно быть пустот и в то же время не следует выводить героев с повторяющимися характерами. Каждый должен найти свое место, свою собственную роль. В зависимости от содержания произведения нужно подбирать героев, типичных для тех или иных классов и слоев, их отношения должны быть политически значительными. Лишь тогда они смогут служить жизненной основой для раскрытия темы и идей произведения.

Если же расставить персонажи только как средство развития чисто развлекательного сюжета или завязать их отношения лишь для того, чтобы создать впечатление жизненности, то ни они, ни их взаимоотношения не смогут развиваться последовательно и способствовать раскрытию идейного содержания произведения.

Строя взаимоотношения персонажей, надо уделить серьезное внимание и тем из них, которые способствуют связи между главными героями, усиливают конфликты и столкновения.

«Пустой угол», образовавшийся при расстановке персонажей, – западня для образа. Лишний для повествования герой – самый настоящий капкан. Они пагубны для создания образов. Несмотря на это, иные писатели, считая, что тот или иной герой необходим в такой-то сцене, а другой чем-то привлекателен, вводят два-три персонажа, идентичных по характерам, без особой надобности создают несколько образов, которые вполне можно объединить в один и, таким образом, неразборчиво включают в произведение множество ненужных лиц. В таких случаях в произведении непременно необходимый герой теряется или не в состоянии играть отведенную ему роль. Дает себя знать, как правило, погоня за числом действующих лиц вместо изображения их обаятельных характеров. На деле это приводит к разбросанности сюжета, к разрушению композиции. Суть вопроса становится неясной, теряется идейное зерно.

Взаимоотношения героев в драматургии завязываются и разворачиваются обычно в ходе развития событий, поэтому они неразрывно связаны с движением сюжета. В центре лежит сюжет, основанный на экспозиции, завязке действия, его развитии, кульминации и развязке. Все это осуществляется благодаря взаимоотношениям персонажей. Следовательно, от четкости сюжета зависит отчетливость композиции. Допустим, содержание произведения не дает ясного представления о событиях и страдает разбросанностью. Причины этого недостатка мы находим, главным образом, в отсутствии ясности и четкости сюжетного построения, без которого нельзя достаточно интересно и рельефно показать развитие жизненной ситуации.

В кино невозможно вернуть уже показанный кадр. Поэтому то, что не понято зрителем сразу, останется неясным до конца фильма. Если сюжет построен недостаточно четко, то в картине возникают непонятные зрителю эпизоды и он, досмотрев фильм до конца, уйдет из кинотеатра с туманным представлением об увиденной ленте. Так что четкое построение сюжета надлежит считать принципиальным требованием.

Сюжет произведения обычно проходит общий путь развертывания событий: завязка одного действия, его постепенное развитие и скачок, кульминация и, наконец, развязка. Стало быть, в интересах отчетливой композиции нужно построить сюжет так, чтобы ясны были все составляющие его элементы: действие, его развитие, кульминация и развязка. Стройная логичность действия достижима только тогда, когда писатель находит и неразрывно соединяет друг с другом наиболее существенные звенья, образующие внутренние жизненные связи.

При построении сюжетной линии невозможно одновременно развивать и все события. Надлежит, прежде всего, верно наметить и настойчиво развивать главное событие, соединяющее и продвигающее остальные события, эпизоды, детали. Это и является главным условием, позволяющим в полной мере раскрыть центральный замысел композиции и добиться четкости сюжета.

В произведении не должно быть места пустым, ненужным событиям, эпизодам и деталям. Даже интересные сами по себе, они ничего не дают для целого и даже могут стать обузой. Сколько бы интересных эпизодов ни накопил писатель, но если они не в состоянии способствовать драматическому созданию целостного рассказа и раскрыть оригинальные характеры персонажей, то

останутся досадными длиннотами. Жизненный эпизод способствует раскрытию характеров, развитию событий, выявлению темы и идеи произведения лишь в том случае, когда он стоит на своем законном месте.

Некоторые писатели прибегают к хитрости, пытаясь сложить сюжет своего произведения, переплетая занимательные события. Однако взятые только для возбуждения интереса, они не отвечают требованиям событий и характеров, а потому в большинстве случаев исчезают сами по себе в ходе повествования. Поэтому, когда возникают трудности в построении сюжетной линии и появляется желание дополнить сюжет еще одним эпизодом, надо серьезно подумать, целесообразно ли это.

Сюжет должен непрестанно и по-новому разворачиваться и развиваться, нести в себе заряд драматической напряженности. И когда сюжетная линия, переплетаясь с лирическими отступлениями, то захватывает зрителя, то позволяет ему на некоторое время расслабиться, значит, мы смотрим произведение с удачно построенной композицией.

Эмоциональное напряжение в общении с произведением искусства возникает лишь тогда, когда в общее русло стекаются ручейки зрительской симпатии к герою, надежда на добрую развязку события и интерес к новой значительной жизни. Создавая напряженность в искусстве, надлежит ориентироваться на то, чтобы содействовать более глубокому пониманию зрителем полноты жизни и производить на него неизгладимые впечатления.

В непрерывно изменяющейся и развивающейся жизни действуют логические связи, когда одна причина порождает соответствующие следствия, а те, в свою очередь, становятся новой причиной и приводят к новым следствиям. Нужно отыскать самую существенную линию такой логической связи и обнажить ее, освобождаясь от второстепенных элементов, которые могли бы прикрыть или затуманить эту основополагающую линию, умело добиваться сосредоточения и лаконизма эпизодов. Тогда зрители естественно вливаются в единый поток жизни.

Однако не следует повышать напряженность восприятия лишь за счет ледящего сердце построения событий. Надо при этом учитывать психологические особенности зрителей. Невозможно, да и не нужно держать их в напряжении от начала и до конца.

Композиция фильма должна настраивать на эмоциональный

отклик, а не на простую организацию событий.

Поскольку эмоции героев картины находят свое конкретное выражение в событиях, важно рисовать их, чутко отражая эмоции действующих лиц. Это крайне необходимо, чтобы вести верную эмоциональную линию, которая в равной мере обеспечивает и отражение переживаний персонажей, и тонкие, сложные чувства зрителей.

Эмоциональная линия в композиции должна строиться так, чтобы показать жизнь с ее тончайшими оттенками чувств, способных естественно накапливаться для взрыва в характерной жизненной ситуации. Секрет композиции заключается в том, чтобы найти значимую жизнь, глубоко проникнуть в мир богатых и изменчивых чувств и вызвать у людей плодотворный эмоциональный порыв.

Развертывание событий и переживания героев должны соответствовать друг другу. Эмоции на экране и в зале возникают, чередуются и соединяются друг с другом в линии единого события, показываемого в картине. Процесс создания и выражения в действиях эмоций персонажей и передача их зрителю должны логически сочетаться с развитием событий и образовать гармонию общего потока. В этом случае и зритель войдет в мир произведения.

Если основная сцена раскроется до того, как будут в полной мере раскрыты среда и условия, вызывающие возникновение эмоций у героев, или событие закончится еще до развязки определенной эмоции, то эмоциональная линия персонажей прерывается и не вызывает больше вдохновенного отклика зрителей. Сухие события, не подкрепленные переживаниями, в лучшем случае способны дать логические представления, но они не в состоянии воздействовать на зрителя эмоционально.

Кино обязано естественно и сжато отображать события и эмоции, развивающиеся в ходе сложной жизни. Краткость изложения при сохранении главного звена композиции есть специфическая особенность кино. Каждое отдельное событие или эпизод, как бы они ни были ценны, не имеют никакого значения, если они выпадают из драматургического построения.

Создавая произведение, в широкой композиции которого действует множество важных героев, происходит огромное число событий, необходимо крепко ухватиться за главную сюжетную линию, подчинив ей второстепенные и одновременно освобождаясь от любых элементов, вносящих расплывчатость.

Четкость композиции не образуется сама по себе и в том случае, когда событие разворачивается по несложному плану. Простота сюжета в зависимости от композиционной структуры не исключает возможности сделать фильм и сжатым и глубоким по содержанию или, наоборот, – разбросанным и запутанным.

Мастерство построения полноценной композиционной структуры выражается в умении показать богатую, многогранную жизнь в стройном и увлекательном сюжете. Отдельные события и эпизоды, интересные, но слабо связанные сюжетной линией, нарушают композицию. И от них надо решительно избавляться. «Хирургическое вмешательство» производится лишь в крайнем случае. Болезнь надо предупредить. Если же пойти на операцию после осложнения болезни, то больной будет страдать от физической боли, а на его излечение уйдет множество времени. Так случается в процессе работы над фильмом: сначала внедряют в него некий интересный, по мнению автора, но лишний композиционно эпизод. Затем из жалости оставляют и лишь на стадии завершения работы его приходится вырезать. Удаление даже одного куска события приводит к искажению сюжета и заставляет композиционную структуру хромать на обе ноги. Так из-за непродуманного композиционного построения сценаристу приходится тратить массу времени на переделку произведения, причиняя киностудии немало хлопот. В творчестве такой муки не должно быть.

КОНФЛИКТ ДОЛЖЕН БЫТЬ РЕШЕН ПО ЗАКОНАМ КЛАССОВОЙ БОРЬБЫ

К понятию конфликта писатели и критики в большинстве своем относятся как к трудной проблеме. Как-то на собрании по изучению чухейской мысли великого вождя в области литературы и искусства кто-то задал такой вопрос: есть ли в художественном фильме «Мы не завидуем никому» конфликт, и если да, то как можно истолковать его? Такой вопрос был задан потому, что не все литераторы и работники искусства доросли до правильного понимания конфликта.

Что касается фильма «Мы не завидуем никому», то в нем отсутствуют объекты борьбы, непосредственно противостоящие

героям, и, стало быть, не видно конкретных отрицательных персонажей. В этом и заключена причина, вызвавшая сомнения у некоторых товарищей.

Для правильного понимания конфликта надо знать жизнь. А чтобы знать жизнь, необходимо хорошо разбираться в законах классовой борьбы. Конфликт в искусстве – это отражение классовой борьбы, происходящей в действительности. Противоположные друг другу классовые позиции героев, идейные противоречия и борьба, наблюдаемые в повседневной жизни, служат основой конфликта в художественных произведениях. Конфликт в революционном произведении литературы и искусства всегда базируется на классовой борьбе, поэтому надлежит правдиво отражать жизнь, в которой происходит классовая борьба, лишь тогда можно будет реально показать закономерности развития истории и правду жизни.

Революция, которую мы ведем, это борьба со всем отживающим, старым во имя нового. Борьба прогресса с консерватизмом, активности с пассивностью, коллективизма с индивидуализмом, в общем – борьба нового со старым, социализма с капитализмом и представляет собой основное содержание наших революционных устремлений. Эта борьба происходит в острой форме и непрестанно развивается во всех областях политики, экономики, культуры и морали.

Поскольку содержание революционной борьбы, проистекающей из самой жизни, многогранно и богато, не может не быть столь же многогранным и художественный конфликт, отражающий противоборство классов.

Конфликт, отображаемый в произведениях литературы и искусства, весьма многообразен по характеру и содержанию, по форме и темпам нарастания. Характер социальных противоречий, изменчивость антагонизма, форм и методов борьбы на каждой стадии развития революции определяют художественный конфликт.

Однако многообразие конфликта не изменяет самую его сущность как отражения явлений классовой борьбы. Оно базируется на многогранности классовой борьбы и пронизывается ею. Этим и продиктована необходимость разрешать конфликты, отражающие многообразные и сложно переплетенные противоречия, согласно законам классовой борьбы.

Разрешение конфликтов в соответствии с законами классовой

борьбы оказывает также важное воздействие и на повышение социальной функции революционной литературы и искусства. Конфликт в художественном произведении, отражая классовую борьбу, непосредственно раскрывает сущность, правоту и жизненную силу классовой линии партии и ее линии в отношении масс. Поэтому лишь правильное разрешение конфликтных ситуаций в художественном произведении может помочь людям верно познать законы развития общества, неизбежность победы социализма и коммунизма, убедительно показать им правоту и жизненность классовой линии и линии в отношении масс, которых неизменно придерживается наша партия в революции и строительстве.

Конфликт важен для правдивого отображения реальности и глубокого показа самой сущности революционного движения. Жизнь представляет собою процесс деятельности людей, направленной на осуществление своих идеалов и целей, и данный процесс не может обойтись без классового противостояния и столкновения. Конфликт эксплуататорских и эксплуатируемых классов, антагонизм идей социализма и капитализма находят свое конкретное выражение в самой жизни. Он составляет главное содержание и той жизни, которая описывается в произведении, а правдивость изображенного конфликта служит гарантией правдивого отражения жизни.

В произведениях, в которых жизнь отображается в форме драмы, отношения персонажей складываются на основе конфликта. Конфликт становится и двигателем сюжета. С ним тесно переплетаются в драматическом искусстве все детали композиции. Поэтому, добиваясь глубоко правильной постановки и разрешения конфликта, можно правдиво раскрыть подлинные характеры персонажей, естественно развивать их отношения и сюжетную линию.

Для верного разрешения конфликта важно убедительно показывать формы и методы борьбы, исходящие из характерных противоречий и социально-исторических условий.

Классовая борьба непрестанно изменяется и развивается. Иными становятся характер и содержание классовых противоречий, формы и методы борьбы в зависимости от того, на каком противоречии она базируется, формы и методы этой борьбы определяются ее характером и целью, а также той конкретной общественно-исторической обстановкой, в которой она протекает. Следовательно, и конфликт в

произведении должен быть взят и разрешен в зависимости от изменения и развития классовой борьбы.

Для правильного определения конфликта нужно прежде всего четко уяснить себе тип противоречий, вытекающих из основных общественных отношений, и на этой основе ясно определить характер конфликта. В эксплуататорском обществе в основе общественных отношений лежат антагонистические противоречия и борьба между эксплуататорскими и эксплуатируемыми, между господствующими и поработанными классами. Стало быть, и конфликт в художественном произведении, отражающем подобные общественные отношения, носит антагонистический характер. Однако в социалистическом обществе, свободном от эксплуататорских классов, основу общественных отношений составляют товарищеское сотрудничество и единство рабочего класса, кооперативного крестьянства и трудовой интеллигенции. Потому и конфликт в художественном произведении об этом периоде реально отражает общественные отношения именно такого типа и носит неантагонистический характер. Таким образом, конфликт в искусстве должен быть точно определен в зависимости от характера общественных отношений, которые он отражает. Тогда в нем будут верно трактоваться законы общественного развития.

Правильное разрешение конфликта в искусстве служит правдивому отображению сущности общественного строя и закономерностей развития жизни, что помогает подвести людей к ясному пониманию принципов и методов классовой борьбы.

Художественный конфликт, отражающий антагонистические общественные отношения, с самого начала носит крайне острый характер и, как правило, завершается остро. Однако художественный конфликт, отражающий жизнь трудящихся социалистического общества, не стоит доводить до крайней точки. Он должен решаться путем преодоления негативных явлений и дальнейшего укрепления товарищеского единства.

Ссылаясь на острое и обнаженное отображение борьбы против пережитков прошлого в сознании тружеников социалистического общества, нельзя развивать конфликтные ситуации вплоть до крайних, ликвидаторских методов, — скажем, подавления враждебных элементов. По такому пути мы не сможем подвести людей к верному пониманию сущности идеологической борьбы, в обществе установится атмосфера тревоги и, в конечном счете, единству и сплоченности трудящихся будет нанесен значительный ущерб. И, наоборот, если,

отражая борьбу с враждебными элементами, мы замаскируем классовый характер противоречий, то будет парализовано классовое сознание людей, возродятся реакционные взгляды и тем самым окажутся ослабленными наши революционные силы. Это повлечет за собой серьезные последствия.

В творчестве важно определить главное содержание противоречий обусловленных самим существом общественных отношений, правильно установить соотношение положительного и отрицательного.

Создавая произведения, отражающие национальные и классовые противоречия корейского народа в период колониального господства японского империализма или посвященные сегодняшней антиамериканской борьбе южнокорейского народа за спасение Родины, писатели могут столкнуться с разнообразными сложностями. Разумеется, постановка тех или иных конфликтов решается в зависимости от выбранного автором зерна. Однако, осуждая иноземных агрессоров, писатели не могут не бичевать компрадорскую буржуазию и помещиков, которые действуют в сговоре с ними и пособничают им, делая все возможное, чтобы продать Родину и национальные интересы. В данном случае национальные и классовые противоречия проявляются в наиболее острой форме. И отношения между национальной буржуазией и рабочими, будучи отношениями между эксплуататорами и угнетенными, не могут не носить антагонистического характера. Тем не менее, в национально-освободительной революции, направленной против агрессоров, национальная буржуазия берет сторону революции, тогда как компрадорская буржуазия выступает ее лютым врагом. Следовательно, в борьбе за решение национальных противоречий не следует осуждать как врагов революции национальную буржуазию, хотя она неизбежно несет в себе классовый антагонизм.

Характер этих противоречий и методы их разрешения на стадии социалистической революции, разумеется, становятся иными, поскольку меняются и общественно-исторические условия. Это объясняется тем, что главенствующая сторона противоречий изменяется в зависимости от основы общественных отношений, от исторического периода развития революции и обстоятельств. Недостаточно последовательное претворение в жизнь этого закона классовой борьбы ведет к извращению в художественных произведениях классовой политики партии.

От того, какие именно общественные отношения исследуются в произведении, меняются также место и роль положительного и отрицательного.

В социалистическом обществе нет антагонистических классов нет эксплуатации и гнета. В нем всецело господствует идейно политическое единство, сплоченность, сотрудничество народа, ставшего хозяином страны. Поэтому доминирующее положение принадлежит положительному началу. Конечно, кроме положительных явлений существуют и отрицательные моменты. Однако в социалистическом обществе они не занимают решающего положения. Конфликт, отражающий жизнь трудящихся социалистического общества должен решаться так: за основу должно быть взято положительное и силой его примера преобразуется и преодолевается отрицательное. Если положительному в изображении социалистической действительности отвести второстепенное место и вывести на первый план отрицательное, вопиющее искажение неизбежно.

А в капиталистическом обществе эксплуататорские классы в лице буржуазии и помещиков занимают господствующее положение, угнетают абсолютное большинство трудящихся. Поэтому в буржуазном обществе положительные явления не могут быть определяющими. Уже в самом факте, что главной тенденцией общества являются отрицательные явления, кроется реакционная сущность капиталистических социальных отношений. Рабочий класс ведет смертельную борьбу за ликвидацию всех устаревших и гнилых явлений, которые определяют лицо капиталистического общества. Поэтому конфликт в художественном произведении, отражающем капиталистические общественные отношения, неизбежно отличается острым столкновением положительных и отрицательных начал. Он развивается и завершается в крайних формах.

Поскольку методы классовой борьбы изменяются вместе с характером противоречий, необходимо верно отражать в художественных произведениях общественные противоречия и, создавая образы, неизменно стремиться к решению главного конфликта. Смешивание главного конфликта со второстепенным, затуманивание основных противоречий ведут к тому, что становятся неясными тема и идея произведения, в нем искажается реальная жизнь. Когда в поле зрения произведения одновременно находится несколько объектов, участвующих в развитии

конфликтной ситуации, обязательно нужно крепко ухватиться за основное, связанное с главным объектом революционной борьбы.

Конфликт необходимо разрешать с позиций рабочего класса, с политической точки зрения. Это значит решать все и всяческие противоречия только в его интересах, убедительно показывая закономерности исторического развития, а именно неизбежность победы нового и гибели старого. Все то, чего рабочий хочет достичь в своей борьбе, надо отчетливо знать и отражать в художественном произведении. Иначе будет невозможно развязать конфликт политически.

Отношения положительного и отрицательного в социалистической действительности также нужно решать согласно законам классовой борьбы, политически достаточно остро. Борьба за преодоление пережитков прошлого в сознании людей нового общества, будучи борьбой социалистических идей с капиталистическими, представляет собой серьезную классовую борьбу.

Даже родные братья и сестры могут исходить из различных идейных установок. Как мы видим в художественном фильме «Когда снимают яблоки», девушка с болью в сердце отзывается о том, что на земле пропадает множество опавших яблок. Она думает, как ей лучше претворить в жизнь наказ партии: дать населению больше продукции из этих яблок. Но ее старшая сестра смотрит на упавшие плоды равнодушно и живет беспечно. Между ними налицо серьезные идейные противоречия, на которые нельзя закрыть глаза. Столкновение социалистической идеи – бережного и любовного отношения к народному добру – с индивидуализмом и эгоизмом, носители которых прежде всего заботятся лично о себе и собственном счастье, безразличны к народному добру, является выражением классовой борьбы в нашем обществе. Это противоречия, которые можно решить лишь в идеологическом противоборстве, то есть политически, согласно законам классовой борьбы, что и происходит в условиях социализма.

При решении конфликта в соответствии с характером, целью, содержанием и формой классовой борьбы некоторые творческие работники боятся иметь дело с неантагонистическими конфликтами даже более, чем с антагонистическими. Они не в состоянии умело справиться с изображением отрицательных персонажей во внутренней борьбе трудящихся социалистического общества.

Для того, чтобы вернее решить этот вопрос, необходимо до

тонкости определить характеры отрицательных персонажей, типизировать их в соответствии с социально-историческими и конкретными жизненными обстоятельствами. Неудачно созданные образы отрицательных персонажей лишают авторов возможности правдиво решить конфликт.

В социалистическом обществе, за исключением враждебных элементов, нет и не может быть таких отрицательных типов, которые бы осуждали линию и политику партии и выступали против нее. В нашем обществе носителями отрицательных явлений выступают, чаще всего, люди, которые еще не освободились от идейных пережитков или не успевают идти в ногу с линией и политикой партии, а потому отстают от быстро развивающейся действительности. Они существенно отличаются от тех представителей реакционных классов, которые считают капиталистические идеи своим незыблемым кредо и лезут из кожи вон, чтобы возродить прежний режим. Отрицательные герои, наблюдаемые в нашем обществе, – это люди, которые в принципе готовы идти за партией, но, не освободившись пока от идейных пережитков, допускают в работе и жизни те или иные недостатки и недочеты. Поэтому в условиях нашего социалистического строя не годится сводить борьбу с неантагонистическими отрицательными явлениями к приклеиванию обличительных ярлыков, взысканиям и унижениям. И в литературно-художественных произведениях объектом борьбы должен выступать не отрицательный персонаж, а его эмпиризм, консерватизм, пассивность и другие идейные пережитки и вредные привычки. Так что содержанием конфликта является борьба прогрессивных идей с тем, что мешает быстрее двигаться вперед, – устаревшими взглядами и привычками. В этой борьбе конфликт должен строиться так, чтобы отрицательное перевоспитывалось силой положительного примера, чтобы еще более окрепли товарищеское сотрудничество и сплоченность.

Следуя законам классовой борьбы в социалистическом обществе, наша партия берет за основу принцип воспитания масс, согласно которому приоритет отдается положительному и отрицательное исправляется силой примера. Воспитание на положительных образцах целиком и полностью отвечает сущности и требованиям классовой борьбы в характерной для социализма идеологической форме. Такой метод борьбы является наиболее последовательным. Он учит людей не ослаблять борьбу с отрицательными явлениями, добрым примером

освещает им путь вперед. Он помогает людям настойчиво вести борьбу с отрицательными явлениями и последовательно перевоспитывать отрицательных лиц. Этому принципа нужно придерживаться в развязке конфликта.

Критика в революционной литературе и искусстве должна быть серьезной, острой и последовательной. Наши произведения призваны содействовать устранению пережитков прошлого из сознания людей и способствовать революционизированию масс, преобразованию их по образцу рабочего класса, поэтому ни в коем случае не следует притуплять острие критики. Это неизбежно приведет к снижению революционности и боевитости литературы и искусства. В непримиримой борьбе против отрицательного они утверждают торжество новых идей и ярко демонстрируют их великую жизненную силу.

В конфликтах, отражающих внутренние противоречия в жизни тружеников социалистического общества, важно четко вскрывать социальные источники зла и показывать справедливые пути к искоренению отрицательных явлений. Нельзя ни в коем случае надевать на людей, допустивших ошибку, старорежимные колпаки и расправляться с ними диктаторскими приемами. Надо сделать все, чтобы они сами глубоко осознали свои ошибки и пошли верной дорогой.

В произведениях о социалистической действительности, в зависимости от взятого зерна и изображаемых характеров, только положительные факторы позволяют создать впечатляющие художественные образы, способные волновать людей.

Драматический конфликт – это отражение противоположностей и борьбы в самой жизни. Поэтому совершенно естественно, что в произведении, где отображена жизнь, свободная от непосредственной борьбы и столкновения положительного и отрицательного, конфликт отсутствует.

И в социалистическом обществе происходит острая борьба с проникающими извне классовыми врагами, остатками свергнутых враждебных классов, борьба против пережитков капитализма в сознании людей. В литературных произведениях, посвященных подобным сторонам действительности, драматический конфликт носит острый и серьезный характер.

Однако в социалистическом обществе, где единство и сплоченность народа – основа общественных отношений и где господствует

положительное, наряду с беспощадной борьбой против всего старого, реакционного, народ сильно волнует и вдохновляет жизнь тех замечательных людей, которые любят своих товарищей и коллектив, отдают всего себя борьбе во имя Родины и народа. Новая изменившаяся действительность требует от литературы и искусства отражать жизнь, используя новые драматургические композиционные структуры.

В самом деле, плодотворная жизнь тех, кто в объятиях партии и Родины трудятся с полной отдачей, стремясь оправдать их доверие и внимание, знаменует собой самую благородную и прекрасную картину нашего времени. Вдохновленные таким новым общественным явлением, энтузиазмом положительных героев, писатели могут сложить прекрасный, как сама жизнь, гимн социалистической Отчизне, написать чудесную художественную картину о замечательных людях нового времени.

В нашей социалистической действительности сам факт прославления положительных героев является критикой и наступлением на отрицательное, само признание и защита социализма представляют собой отрицание и критику капитализма. Поэтому в произведениях, где изображается жизнь без конфликта, без непосредственного столкновения положительного и отрицательного, страсть и стремление писателей к прославлению действительности непременно должны быть подкреплены страстью и стремлением к решительному отрицанию устаревших жизненных установок.

Вот в этом и следует искать ответ на вопрос о конфликтах, который хотят получить некоторые наши творческие работники и специалисты относительно художественного фильма «Мы не завидуем никому».

В произведении, отражающем социалистическую действительность, в соответствии с требованиями зерна и особенностями жизненного материала можно вводить или не вводить конфликтную ситуацию. Этот факт нельзя толковать односторонне. Мы выступаем против тех, кто в произведениях, отображающих социалистическую действительность и жизнь трудящихся нашего времени, не желает показывать отрицательное, а если и показывает, то не подвергает эти явления острой критике, заигрывает с носителями недостатков, старается изобразить мирно, сглаженно. Такие писатели, искусственно ослабляя конфликт, могут допустить ошибку, извратить сущность идеологической борьбы в социалистическом обществе.

Чтобы разрешить этот вопрос в строгом соответствии с законами классовой борьбы, писатели призваны опираться на классовую линию и линию партии в отношении масс. Конфликт в произведении – это явление, непосредственно отражающее линию партии. Разрешение конфликта в соответствии с требованиями партийной политики представляет собой наиболее верный путь к решению общественных противоречий, важный способ повышения воспитательной и познавательной роли художественных произведений.

В зависимости от характера и задач революции наша партия научно определяет, что является движущей силой революции, кто выступает ее врагом, и на этой основе проводит верную классовую линию и линию в отношении масс. Стало быть, задача писателей состоит в том, чтобы правильно очертить канву конфликта согласно линии и политике нашей партии и политически четко отразить отношения между положительным и отрицательным. Если же пренебречь классовой расстановкой действующих лиц, думая лишь о самом конфликте, в отрыве от партийной классовой линии и линии в отношении масс, то это приведет к тому, что классы и слои, выступающие как движущие силы революции, могут быть показаны, как реакционные, а объект пролетарской диктатуры – в роли союзников рабочего класса.

В творческой работе необходимо последовательно остерегаться предвзятых взглядов и неясных позиций, оценивать образы героев по их отношению к революции. Для этого надлежит строго придерживаться политики партии. В линии и политике нашей партии конкретно освещены вопросы, касающиеся судеб людей, принадлежащих к тем или иным классам и слоям.

Писатель призван развернуть на основе революционной теории партии все увиденные им в жизни отношения людей. Лишь тогда он сможет добиться верной постановки и развязки конфликта, отражающего вопросы большого социально-политического значения.

В КАЖДОЙ СЦЕНЕ ДОЛЖЕН БЫТЬ ДРАМАТИЗМ

Любой фильм, рассказывая о многом в ограниченном метраже, должен полноценно раскрыть содержание произведения. Кинолента будет глубокой, содержательной и весомой, когда имеющие жизненный смысл эпизоды, дополняя друг друга, создадут динамичную

картину жизни. Если в ней занимает слишком много места всем известный, обыкновенный эпизод, лишенный особого жизненного смысла, такое произведение не даст зрителю того, что он хотел бы почувствовать и чему желает учиться. Лишь когда каждая сцена наполнена весомым содержанием, кинокартина в целом станет замечательной. Поэтому работники кино должны в своем творчестве обращать особое внимание на умелое построение сцен, являющихся основным звеном композиции.

В каждой киносцене должен быть драматизм. Это существенное требование киноискусства, отражающего драматизм реальной жизни. Иначе в сцене невозможно сформировать драматическое построение фильма и, стало быть, создать полноценные образы.

Если драматизм отражает противоположности и борьбу самой жизни, сцена становится маленькой частицей этой борьбы. В ней должны действовать противостоящие друг другу персонажи, каждый из которых стремится выполнить свою задачу. Здесь и надо завязывать их драматические взаимоотношения и непрестанно находить новые элементы острого развития сюжета. Таким образом, каждая сцена должна быть наполнена драматическим действием и служить трамплином для дальнейшего развертывания драмы.

Разрабатывая драматическое действие сцены, важно четко определить, что именно является в ней главным и как придать ей динамику.

Независимо от того, имеет ли сцена самостоятельное значение или является лишь звеном в развитии какого-либо эпизода, она должна ставить одну ясную основную задачу, которая состоит в том, чтобы углубить тему и идею с учетом выбранного зерна произведения. Если хотя бы в одной сцене автор будет преследовать иную цель, не имеющую общего с основной задачей, то не только размывается канва данной сцены, но и затрещит по швам композиция всего фильма. Только когда станет ясной драматическая задача каждой сцены, можно будет добиться четкого построения композиции, позволяющей обнажить тему и замысел произведения.

В сценах и характер, и события, и жизненные детали – все должно быть подчинено решению основной задачи. Обычно процесс, обеспечивающий выполнение подобных требований при разработке динамики сцены, у нас называют «фокусированном». Подобно тому, как линза собирает в одну точку разбросанные в пространстве световые лучи и дает увеличенное изображение, надо собрать воедино

все выразительные компоненты сцены, сфокусировав их на основной задаче, а затем увеличить и углубить их. Сжатая и четкая композиция возможна лишь тогда, когда, ярко обнажив поведение каждого персонажа, события и конфликты, удастся собрать их в одну центральную точку и концентрированно построить сцены, служащие этапами их развития.

Задача каждой сцены в любом случае не может иметь абсолютной самостоятельности. Свое значение каждая сцена приобретает, когда она, подчиняясь задаче выявления идейного ядра произведения, во внутреннем плане постепенно углубляется и расширяется по мере развития событий и драматизма. Художественная задача каждой сцены не может повториться вновь и, тем более, постепенно уменьшаться. Во всяком случае она каждый раз должна быть поставлена по-новому и углублена по мере развития драматизма.

Основная задача любой сцены находит свое концентрированное выражение в действиях персонажей. Поэтому необходимо четко поставить перед каждым из них игровую задачу и последовательно подчинять ее решению основной цели произведения.

Игровая задача каждого персонажа определяется целью борьбы за осуществление его стремлений и наиболее ярко выявляется в драматических взаимоотношениях героев. В ходе углубления и развития взаимоотношений персонажей возникают новые события, в отношении которых каждый из них выражает собственную позицию и подход. В этом процессе ярко выявляется задача той или иной сцены. Поэтому, динамично построив взаимоотношения действующих лиц и ясно выражая их позиции и подход, можно отчетливо выявить задачу каждой сцены.

Драматические взаимоотношения героев в сценах приобретут более серьезный и острый характер по мере того, как их позиция и подход к событиям постепенно становятся решительными. Это неизбежно как по логике развития характеров, так и в процессе драматургического конфликта.

Если подход к жизни, выраженный персонажем с начала фильма, не претерпел изменений к середине или даже к концу, это свидетельствует, что тема и авторский замысел не нашли своего углубленного решения в драматическом развитии. Действующие лица, не развивающиеся в ходе драматического конфликта, – это не живые герои, взятые из жизни, а некие схематизированные манекен-

ны, придуманные кинодраматургом. В таком случае истинный драматизм неосуществим.

Кинодраматург обязан видеть и чувствовать все обстоятельства создаваемой им сцены, зорко следить за эмоциями, мыслями, психологией и взаимоотношениями персонажей. Действующие лица появляются в каждой сцене в заданный драматический момент по определенной причине и поводу, по своему убеждению участвуют в событии и действуют, поддерживая связь друг с другом. Лишь правдиво раскрывая такие действия героев фильма, можно выразительно осуществить через их действия и поступки драматические задачи. Чем конкретнее, с большей тонкостью и тактом будет показано, что думает и как действует каждый персонаж, тем более живой характер обретет данная сцена.

Если в тех или других обстоятельствах герой фильма действует не по своему личному убеждению и не по своей воле, а по умозрительному замыслу сценариста, сцена лишается жизненной правдивости. Динамика, не основанная на логике жизни и характеров, равнозначна игре кукол, приводимых в движение актерами. В таком случае задача данной сцены воплощается не реальными действиями персонажей, не естественным ходом событий, а попросту иллюстрируется или доказывается кинодраматургом. Если сценарист пытается выпячивать характерные качества одного из своих героев, то другие персонажи неизбежно будут изображены в искаженном виде и не получится убедительным даже тот образ, который по замыслу автора следовало выделить. Действующее лицо, не имеющее своего по-настоящему живого партнера среди персонажей, не в состоянии в полной мере выявить свой духовный и моральный облик. Все персонажи, действуя согласно созданным в сцене обстоятельствам, должны последовательно стремиться к решению основной задачи фильма.

Каждая сцена фильма должна быть изображена стереоскопически.

Стереоскопическое изображение сцены является одним из главных условий, позволяющих раскрыть философскую глубину кинообраза. Пусть в каждой сцене будет драматизм, отражающий суть жизни. Однако если он не изображается стереоскопически, то художественный образ лишается философской глубины. Философская глубина – результат обобщения сущности жизни, но если эта сущность обобщается лишь абстрактно, то в этом случае не обеспечить

глубинной образности в искусстве. Философская глубина образов достигается, когда суть человеческих характеров раскрыта в ярких жизненных ситуациях во всей широте, когда глубокое содержание события обрисовывается аналитически с разных сторон, когда, глядя на события, зрители начинают глубоко размышлять о своей прошедшей и будущей жизни и когда одна деталь высвечивает характерное лицо человека и жизни в целом.

Кинодраматург, заботясь о драматизме каждой сцены, должен разумно рассчитывать смысловые связи между отдельными сценами в их развитии.

Каждая сцена, будучи относительно законченной частью события, имеет известную самостоятельность. Однако она лишается своего значения, если дана вне связи с течением развивающегося драматизма. Представляя собой отдельное звено композиции, сцена должна естественно продолжать раскрытие темы произведения, развивая драматизм. Искусственная увязка одной сцены с другой не может способствовать непрерывному нарастанию драматизма и нарушает естественное, упругое, эмоциональное течение действия.

Каждая сцена выполняет свою конкретную задачу, подлежащую обязательному решению. Поэтому она должна занять в композиции свое законное место и играть самостоятельную роль. Как говорится, что толку в бисере, коль он не нанизан? Так и сцены могут давать нужный эффект, только гармонически сочетаясь друг с другом. Поэтому наряду с заботой о драматических образах сцен надлежит уделять серьезное внимание их взаимосвязи и последовательному развитию.

Норма определения и развития каждой сцены состоит в том, чтобы во всяком случае решить основную задачу произведения. Подчиняясь главной цели – раскрытию темы и идеи произведения, каждая сцена должна иметь логическую опору в предыдущей и в то же время подготавливать последующую. Связь отдельных сцен должна восходить по единой линии, непрестанно усиливая интерес зрителя.

Иногда могут иметь место вставные сцены, не связанные непосредственно с развитием главного события. Однако этот прием зачастую используется для того, чтобы, если это необходимо, дать зрителю эмоциональную передышку после напряженных событий на экране. Тут зрители, мысленно возвращаясь к тем кадрам, которые они только что смотрели с нервной нагрузкой, получают

немного времени для размышления и психологической подготовки к тому, чтобы вновь внимательно следить за развитием главных событий.

Сцены между напряженными кадрами, используемые для эмоциональной передышки, призваны играть роль моста, ведущего к драматическому соединению основных сцен. Они создают разнообразные смысловые переходы, помогают зрителю правильно воспринимать произведение в целом. Вставные сцены не должны носить чисто повествовательного характера и, тем более, нести за собой элемент прозаизации драматургии.

Решающее место в кинокомпозиции принадлежит кульминации. Здесь драматизм, развивающийся от сцены к сцене, завершается взрывом. Кульминация – момент взрыва конфликта и развития события, сцена, в которой эмоциональное состояние героя достигает высшей точки.

От правильной и глубоко задуманной постановки кульминации зависит удачное раскрытие идеи произведения, не говоря уже об успехе в решении конфликта и события.

Кульминация должна стать неизбежным следствием развития события, конфликта, характеров героев. Она возникает в тот момент, когда развитие характеров и событий, как закономерное следствие развития жизни, достигает наивысшего накала и возникают обстоятельства, при которых решительная борьба неминуема, что приводит конфликт к взрыву.

Непосредственным поводом к кульминации в художественном фильме «Судьба охранника» служит смерть отца героя, сраженного вражеской пулей. Гибель отца – это запал, воспламенивший чувство ненависти у героя, чаша терпения которого переполнилась.

Пусть самым развитием судьбы человека подготовлено накопление духовных сил. Но при отсутствии повода, побуждающего к резкому перелому, существенная перемена может и не наступить. Конкретный повод, обуславливающий новый перелом в развитии характера, может быть различным в зависимости от линии поведения того или иного персонажа.

Поводом к тому, что Кам Рён поднимает восстание и борется против врага, служит гибель отца, в то время как повод для бегства Ман Сика из казармы связан с тем, что он осознал преступность своего положения по отношению к народу.

В жизни бывают поступки, которые у одних вызывают жгучий гнев, но мало волнуют других. Это определяется тем, насколько событие касается судьбы каждого действующего лица.

Драматический повод – предельная точка противоречий, вызывающая взрыв, – должен быть непосредственно связан с наиболее существенными сторонами жизни героя. Сам факт, что кто-то погиб или был оскорблен, еще не может стать поводом к кульминации, если он не взволнует героя и не побудит его к решительным действиям.

Для Кам Рёна гибель отца означала потерю единственной опоры светлых надежд его жизни. Не стало последнего опорного пункта, который он защищал, терпя все и всяческие лишения, невзгоды и оскорбления. Как бы ни хотел Кам Рён быть почтительным к родителям, но у него теперь их просто не стало. Как бы он ни желал строить счастливую жизнь, но он теперь лишился теплого очага родной семьи. В грязном мире, где орудуют враги, ему больше не на что надеяться. Переполнилась чаша негодования и ненависти. Для Кам Рёна, загнанного в тупик, неизбежным следствием является решительное сопротивление врагу и восстание.

Ситуация – это конкретное условие развития того или иного события, реальная жизненная основа, на которой ярко раскрывается характер. Ситуация кульминационной сцены в драматургии должна стать площадкой для яркого воплощения характеров и событий.

Ситуация кульминационной сцены должна подводить к необходимости взрыва, которого не может избежать ни один из персонажей, находящихся в конфликтных отношениях. Противоречия развиваются и завершаются взрывом только в результате столкновения противоборствующих сторон. Положительное и отрицательное, вступившие во взаимодействие, порождают решительное столкновение, когда уже нельзя больше сохранять прежнее положение. И здесь побеждает новое, гибнет старое.

Драматургическая задача в кульминации – подвести зрителя к общим выводам относительно темы и идеи произведения. Упустить эту задачу в момент кульминации – значит, не решить ее вовсе. Сцена, следующая за кульминацией, только еще более ярко утверждает тему и идею произведения. Если в кульминации не раскрывается в полную силу зерно произведения, то оно так и останется нераспустившимся цветком.

Основное звено, помогающее решить драматургическую задачу в

кульминации, – образ главного героя. Необходимо наиболее концентрированно и со всей серьезностью изображать его внутренний мир и на этой основе глубже раскрыть жизненную тему и идею произведения.

Исходя из того, что кульминация – это сцена крайнего воплощения конфликта, не следует стремиться удивить зрителя внешне острой развязкой события и отразить в ней только победу положительного над отрицательным. Даже если в картине в момент кульминации разгорается бой, надо раскрыть замысел произведения, мастерски изображая в этой сцене рост идейности героя и его моральную силу.

В кульминации важно также дать развязку судеб остальных персонажей. Но, во всяком случае, она должна быть подчинена отображению правоты идей и действий героя. Здесь драматизм должен быть сосредоточен на самом герое. Нельзя допустить появления в развязке таких персонажей или такой окраски чувств, которые мешают раскрытию внутреннего мира главного героя.

Найти драматизм – дело интересное. Но художник не должен находиться в плену у драматизма. В противном случае он окажется не в состоянии дать себе ясный отчет в подлинной значимости драматизма и, в конечном счете, будет фабриковать драматизм ради драматизма.

ОТ МАЛОГО ИДТИ К СЕРЬЕЗНОМУ ФИНАЛУ

В кино очень важна динамика первых впечатлений. Уже начальные кадры должны захватить зрителя, дав понять ему, например, время, в которое происходят события, социальную обстановку периода, характеры, взаимоотношения, место действия персонажей, а также недвусмысленно подсказать тематический замысел автора. Это поможет зрителям легче разобраться и в последующих кадрах фильма. Загроможденное и сложное начало картины затрудняет восприятие, сколько бы на это ни было затрачено кадров.

Заключительная часть ленты также должна быть впечатляющей и ясной. В ней завершается показ всех тематических и идейных компонентов произведения, посеянное в начале фильма зерно уже приносит цветы и плоды, венчая художественное исследование жизни

героя. Неудачная развязка способна погубить интересно начатый сюжет. Все может прийти к нулю и привести к падению здания, воздвигнутого с таким огромнейшим трудом.

От малого идти к серьезному концу – так должно быть в кинематографии. Любое дело начинается с малого и завершается крупным узлом. Это общая формула жизни. Всякое событие вначале зарождается из мельчайших явлений и постепенно приобретает широкий размах.

Кино – это точное отражение такой формы жизненного процесса. Значит, естественными можно считать лишь те картины, которые правдиво отображают на экране жизнь и борьбу человека, который начинает свое дело с малого и завершает его крупным достижением.

Эта форма целиком и полностью отвечает и эмоциональному складу нашего народа. Народная мудрость гласит: «Драконова голова со змеиным хвостиком». Издревле наш народ не принимает в любом деле пышного начала и бесславного конца. То же самое относится и к искусству.

В начале киноленты показываются, как правило, эпизоды, картины будничных дней, и тем самым вообще ставится или косвенно раскрывается тематическая проблема произведения. Это общепризнанная форма.

Первые кадры все-таки должны быть спокойными и интересными. Суть не в том, как передается сюжет – последовательно или чередованием не связанных на первых порах эпизодов. Но уже в начале должен звучать импульс авторского замысла.

Кино должно вначале передать зрителям чувство душевного спокойствия. Для этого надо, чтобы картина начиналась скромно и изысканно, с незначительного эпизода. Все должно быть естественно и близко к сердцу, именно так, как происходит в нашей повседневной жизни. Лишь тогда у зрителя рождается вера в отраженную в произведении жизнь, ибо он сам как бы входит в ее гущу.

Кстати, иные авторы намереваются с самого начала запугивать зрителя. Устрашающая тишина, неожиданный выстрел, странное событие – такими приемами они хотели бы заманить публику. Но это недостойные способы.

Конечно, здесь не следует настаивать на том, чтобы во всех фильмах начало разыгрывалось по однообразным трафаретам. Чем разнообразнее и оригинальнее начало, тем лучше для первых кадров ленты. Однако именно они должны произвести на зрителя

свежее впечатление и при этом не создать у него в голове путаницы. Они призваны постепенно вводить зрителя, пребывающего в ровном эмоциональном состоянии, в глубь серьезного мира искусства.

Завязка должна быть спокойной и достаточно интересной. Во всяком случае художественный интерес должен зародиться в процессе проникновения зрителя в глубокий смысл, воплощенный в повседневности, в процессе естественного втягивания его в благородный мир жизни. Такой правдивый показ обязателен уже в самом начале произведения, и только тогда он поможет художнику овладеть сердцами зрителей.

В искусстве, конечно, нельзя игнорировать пробуждающийся интерес масс к самым событиям или к новым эпизодам из жизни. Однако, этот интерес должен выражаться в форме художественно достоверных эмоций, проникнутых горячим стремлением к прекрасному и благородному. Не должно быть места болезненному любованию какими-то особо удивительными событиями или странными сторонами жизни. Сцены, полные опасности, демонстрация никому неизвестных таинственных картин, стремление возбудить этим неумеренное восхищение – это вульгарный, недопустимый в народном искусстве прием.

После подготовки зрителей к эмоциональному восприятию кинокартины надо сразу же переходить к показу основного сюжета, чтобы не дать зрителю заскучать.

Бывает и так, что первые кадры произведения не согласуются с началом драматического действия. Фильм начинается либо с показа панорамы какого-то города, а затем лесного и морского пейзажа, либо с демонстрации обыкновенных картин жизни, не несущих в себе еще никаких элементов драматизма. А порой мы сразу видим, что с первых кадров разворачиваются драматические сцены или события начинаются с кульминационного пункта сюжета. Это свидетельствует о том, что первая часть произведения еще не является началом драматического действия, то есть для начала картины можно выбирать различные приемы.

Кинофильм, начинающийся с нормальной формы повествования, вначале раскрывает обстановку картины, знакомит зрителя с действующими лицами и постепенно переходит к драматическим сценам. В этом случае не стоит увлекаться последовательным объяснением обстановки, в которой протекает действие, сразу рас-

крывать отношения персонажей и их характеры, пространно излагая в завязке даже те проблемы, которые могут быть решены в процессе драматических коллизий. После знакомства зрителя с обстановкой картины и характерами действующих лиц нужно сразу же перейти к показу основной линии сюжета и выяснению узловой проблемы, то есть с самого начала показать то, о чем хотел сказать автор.

Завязка должна начинаться так, чтобы зритель смог угадать основной замысел автора, – этого требует сама сущность драматизма. Процесс возникновения, развития и заключения определенного драматического события совпадает с процессом возникновения, развития и решения своего рода значимой, серьезной человеческой проблемы. Начало драматического действия – это начало взаимоотношений между действующими лицами – носителями определенных проблем. Если события разворачиваются в отношениях между теми, кто не является носителем каких-либо проблем, то такую сцену нельзя считать истоком драмы. С самого начала надо, выясняя драматические отношения между действующими лицами, поставить перед ними значимую проблему, злободневную, выдвигаемую самой жизнью, то есть основную проблему произведения.

Бывает так: кончаются первая, вторая, третья части, а зритель так и не понимает, чему посвящен фильм; появляются все новые и новые лица, а зрителю трудно угадать основную проблему фильма. Тогда уже в ходе просмотра фильма у зрителя нарушается душевное равновесие, он теряет к нему интерес. Не следует с самого начала сразу выдвигать большую проблему и раскрывать до дна ее суть. Сюжетную линию нужно развивать просто и ненавязчиво. Только тогда зритель сможет точно предугадать авторский замысел и поверить, что поставленная проблема будет решена. Следовательно, он может с возрастающим интересом все глубже входить в мир картины.

Кроме того, с первых же сцен фильма зритель должен ясно представлять себе время действия и взаимоотношения действующих лиц. Кино требует концентрированного отражения в первых кадрах времени, социальной обстановки, показа главных действующих лиц и их взаимоотношений, арены их действия и, наконец, происходящих событий. Это имеет крайне важное значение для верного понимания зрителем основной проблемы фильма и быстрого вовлечения в мир художественного произведения.

Время, социальная обстановка, место действия, основное сю-

жетное событие должны сразу же заявить о себе в начальных кадрах фильма, прежде всего, через главного героя и других основных действующих лиц. Романист объясняет факты, а сценарист такой возможности не имеет. Есть, конечно, случаи, когда в фильмы вводятся титры и дикторская речь. Однако эти приемы не всегда допустимы. Если по ходу демонстрации ленты начать объяснять все сцены и поступки действующих отдельно, например, время, которое они переживают, с помощью титров, социальную обстановку – через дикторский текст, место события – вывеской на каком-либо здании, происходящее событие – диалогами персонажей, то завязка фильма окажется трудной для восприятия. При неудачной завязке и последующие картины не произведут должного впечатления на зрителя.

Завязка произведения должна быть достаточно четкой, но в то же время она не должна строиться так, чтобы можно было, как на ладони, предвидеть развязку. Ссылаясь на это, конечно, не надо саму завязку как-то маскировать, чтобы зритель не мог заранее угадать финал.

Форма завязки произведения жива лишь в том случае, когда она созвучна содержанию жизни и образному строю повествования. Строить завязку в различных произведениях в одной и той же форме, без какой бы то ни было конкретной характеристики – неинтересно. И в то же время в погоне за оригинальностью не следует брать за основу форму, не отвечающую содержанию произведения.

Вообще уже установились определенные формы завязки кинопроизведений с учетом их образности. Поэтому полезно творчески использовать накопленный опыт. Хорошо, когда творческие работники создают по возможности и новые формы. Однако бывает, что некоторые сценаристы и режиссеры на словах признают важность впечатления, производимого первыми кадрами фильма, а на практике не уделяют серьезного внимания формам начальных кадров и легкомысленно относятся к ним. Они не понимают, что наносят большой ущерб собственным произведениям.

Развязка кинопроизведения должна быть недвусмысленной и эффектной. Сделать эффектную развязку – это значит раскрыть значительную мысль, убедительно подводя итог борьбы действующих лиц и во всю ширь освещая поставленную вначале и развернутую в коллизиях фильма проблему.

Ссылкой на необходимость эффектной развязки не следует

оправдывать какой-то особенно поразительный финал событий. Последние кадры кинофильма во всяком случае должны ясно и глубоко раскрыть идею произведения. Ясность и крупномасштабность идеологического вывода придают произведениям огромное воспитательное значение.

Все проблемы, поставленные и решаемые в кинокартинах путем раскрытия жизни действующих лиц и в процессе развития их характеров, должны в финале подтверждаться влиянием крупной и ясной идеи. Только тогда зритель под воздействием глубоких впечатлений воспримет заложенную в фильме правду жизни, законы борьбы. Если в начальных кадрах провозглашается некая большая проблема и демонстрируются сенсационные события, а в последующих кадрах не происходит развития сюжетной идеи и фильм заканчивается пустой развязкой, то такое произведение обречено на неудачу. Следовательно, финальные кадры должны становиться итогом борьбы главного героя и других положительных действующих лиц и посредством ярких жизненных сцен подтвердить выдвинутую в произведении проблему с крупной и ясной идеей. О плодотворной и славной борьбе нельзя только твердить на словах. Когда жизнь снова и снова утверждает непреложную истину, что революция является действительно плодотворной и славной, люди чувствуют огромный прилив созидательных сил. Если же в искусстве мысль настолько бедна, что она не подтверждается самой жизнью, то никто ее не включит в сумму своего жизненного опыта.

Успешное раскрытие судеб всех действующих лиц, причастных к решению тематической проблемы, является основной предпосылкой для ясного и сильного выражения идеологического содержания произведения. Ясно, что здесь самое важное место занимает образ главного героя. Между прочим, точно найденное решение судеб отрицательных персонажей, вступивших в прямой конфликт с главным героем произведения, не только обеспечивает рост авторитета положительного героя, но и само по себе приобретает громадное воспитательное значение.

Художественная доказательность неизбежного поражения и гибели враждебных классов, наносящих вред развитию общества, имеет весьма серьезное значение для воспитания горячей любви к справедливости и правде, готовности активно участвовать в революции и борьбе.

Финальную часть произведений, посвященных социалистической действительности, не следует ограничивать только тем, что ошибающийся человек раскаивается в своих проступках. Лучше в них показать еще и новую, полнокровную жизнь человека, прошедшего путь перевоспитания. Это позволит зрителям глубже оценить благородство и смысл революционной жизни. Отрицательные личности в наше время, если они не являются классовыми врагами, как правило, воспитываются и перевоспитываются. Следовательно, надлежит правдиво показать, каких успехов добивается новый человек в работе и жизни, отдаваясь напряженной борьбе. Это имеет огромное значение. Надо подвергнуть уничтожающей критике негативные явления, пока еще встречающиеся в нашей жизни, на положительных примерах показать путь продвижения вперед, с тем чтобы люди вдохновенно стремились к плодотворной, прекрасной жизни.

В драматических произведениях сюжетная линия, как правило, завершается сразу же после перехода от кульминации к развязке. Но в произведениях, призванных глубоко раскрыть дальнейшую жизнь перевоспитанного отрицательного героя, не рекомендуется спешить с завершением сюжета. Яркими эпизодами, взятыми из его жизни, следует еще раз подтвердить основную проблему, изложенную в произведениях, – это убедительнее, чем сто речей.

В революционном искусстве не должно быть места такой практике, когда писатели избегают давать оценку жизненным явлениям под предлогом того, что она-де должна сформироваться у самого зрителя. Особенно это касается произведений, посвященных проблеме революционизирования людей. Такие произведения призваны стать мощными стимуляторами воспитания и перевоспитания отсталых людей и побудить каждого из них вступить в шеренги борцов за победу революции. Произведение, ограниченное вскрытием и критикой недостатков, при этом не указывающее верный путь к новой жизни, не отвечает духу нашего революционного времени.

В финале произведения должно найтись место для высокого политического пафоса, для горячего призыва. Тогда идейное содержание глубоко запечатлется в сознании людей.

Любое произведение призвано ярко показывать, что революция продолжается и борьба разворачивается с возрастающим накалом. Победа лишь на одном участке борьбы, выдаваемая за огромные успехи, крики «ура!», заявления вроде: «Теперь настала пора жить спокойно» – таким образом не годится завершать произведение. Это

может подорвать революционный порыв и не укрепит волю людей к борьбе.

Произведения призваны впечатляюще показать незыблемую веру народа в победу, высокий дух революционного оптимизма: пусть борьба нелегка, жертвы тяжелы, пусть даже герои гибнут в лапах врага, однако будущее революции лучезарно, справедливость и правда неизбежно восторжествуют. Борьба героев призвана вывести их на дорогу к победе и счастью, их должно ждать светлое завтра. Лишь тогда люди смогут почувствовать в себе решимость подняться вслед за героями и бороться, следуя их примеру, не на жизнь, а на смерть. Так людей может увлечь мир революционной романтики.

Чтобы финальная часть произведения завершилась высокой политической нотой, чтобы она оставила в памяти людей глубокие мысли, следует указать им верный путь дальнейшей борьбы.

Так, художественный фильм «Цветущее село» убедительно разъясняет курс партии на революционизирование, преобразование людей по образцу рабочего класса. В эпизодах фильма журналист, внимательно выслушав рассказ о том, как революционизировались люди, которые в прошлом запятали свою жизнь индивидуализмом и эгоизмом, обращается к собравшимся с горячим призывом продолжать усиленную борьбу за претворение в жизнь этого курса. Дело революционизирования людей начинается не в один прекрасный день и не завершается в скором времени. Это наша боевая задача, которую все люди призваны непрерывно осуществлять вплоть до полного построения коммунистического общества. Именно такая идея звучит в финальных кадрах фильма и происходит это непринужденно, естественно, производя на зрителя незабываемое впечатление. Это образное заключение фильма заставляет зрителей глубоко задуматься и придает им большой душевный импульс. Каждому становится ясно: надо вести настоящий, здоровый образ жизни.

Для оказания на зрителя сильного идейно-эмоционального воздействия не годится затягивать до скуки финальные кадры. Нужно своевременно и на высокой ноте завершить фильм. Когда все сказано, показать больше нечего, скучные кадры будут тянуться дальше, то это приведет к потере накопленного эмоционального заряда. Если в памяти надолго сохранятся впечатления от данного фильма, то еще большим будет его моральное воздействие на людей.

ВЕЛИКОЛЕПИЕ ДИАЛОГА – В ГЛУБИНЕ ЕГО СМЫСЛА И ДОСТУПНОСТИ

Язык – первостепенное средство, передающее образ человека и его жизнь. В литературе и искусстве средством выражения действия является язык. В частности, в драматических произведениях, где исключена прямая авторская речь, особо важное значение приобретает проблема языка персонажей.

Актерские действия, музыка, живопись и другие изобразительно-выразительные средства кино играют огромную роль для изображения характеров и явлений жизни. Однако все они не могут столь живо и прямо выразить мысли, чувства, психологию и настроения персонажей, как это возможно в диалоге. Они не могут раскрыть идейного богатства произведения с такой широтой и глубиной, как это можно сделать посредством диалога.

Часто мы слышим: в кино требуется меньше слов, давай больше динамики. Но, я бы сказал, действия не могут заменить собой целиком устную речь персонажей. В кинопроизведении, предполагающем экономию слова, нужно особенно мастерски применять диалог.

Диалог играет немаловажную роль в повышении идейно-художественного уровня произведения. Слово, как средство выражения мыслей, чувств и психических побуждений персонажей, прямо раскрывает идейное содержание произведения. Это станет вполне ясно, если мы вспомним, насколько ярко поясняют идею произведения хотя бы несколько вовремя сказанных, значительных слов. И, наоборот, одна неудачная, неуместная реплика влечет за собой больше пагубных последствий, нежели несколько плохо поставленных и отснятых кадров. Неверно поставленный диалог может исказить характеры персонажей или затуманить тематическую идею произведения. Одно неудачно выбранное слово в диалоге может создать вакуум в фильме.

Диалог должен быть полным смысла, ясным и доходчивым. Бедность, грубость, двусмысленности, обилие труднопонимаемых терминов, растянутость – все это убивает живой диалог. Великолепие

диалога состоит в глубине его смысла и доступности.

Источник удачного диалога – в богатейшем жизненном опыте и глубоком мышлении. Жизненно оправданную истину надо высказать в конкретной обстановке доходчиво и ясно. Только тогда слова смогут тронуть струны людских сердец.

Взять, к примеру, бессмертное классическое произведение «Море крови». Подпольщик из Антияпонской партизанской армии говорит матери Вон Нама, что революцию ведут не какие-то особые люди, что на революцию должен подняться весь народ – бедные, угнетенные и оскорбленные, и только это поможет им вернуть себе потерянную Родину, отомстить врагам за горькую жизнь. Слова эти всем доступны, глубокомысленны. Родина попрана сапогами врага, муж убит, земля залита морем крови. Стоит мать на перепутье: умереть в бездействии или подняться на борьбу. В этот критический момент подпольщик доходчиво и убедительно разъясняет ей жизненную правду, которую постиг он сам собственным сердцем. И его слова всеми нитями соединены с жизненным опытом матери. Вот почему они несут в себе серьезный заряд.

Из уст персонажа, за плечами которого нет богатого жизненного опыта, не приходится ждать горячего и верного слова. Пусть он произносит любые, даже прекраснейшие речи. Но диалог, не оправданный жизненной практикой, не может содержать в себе глубокого смысла, следовательно, у зрителя он не найдет никакого отклика.

Диалог в произведении должен быть жизненно оправдан и гармонично сочетаться с конкретными обстоятельствами. Только в этом случае слова звучат веско и энергично. Слова нужно всегда экономить и употреблять уместно. Тогда они станут полноценными и весомыми.

В стремлении создать впечатляющий диалог не годится мудрить, придумывать какие-то особые щегольские «золотые слова» или употреблять одни остроты. Самая обиходная речь может стать удачным или неудачным диалогом. Дело заключается лишь в том, насколько умело использует автор словесный материал, учитывая характер персонажей и сложившиеся обстоятельства.

В данной ситуации, в данный момент персонаж может сказать только одно-единственное слово. Писатель должен приложить максимум усилий, чтобы верно выбрать это слово, создать диалог, как можно глубже раскрывающий характерные черты персонажей. Надо

делать так, чтобы слова соответствовали логическому развитию действия и обстоятельств, звучали правдиво и живо, как в самой жизни.

В речи виден весь человек. Посредством слов выражается все, что в нем заключено: мысли, чувства, вкусы, склонности, даже его профессия, образование, культура и моральное состояние. Все это хорошо выражается в словах. Речь рабочих отличается от крестьянской, слова стариков и молодежи неодинаковы. Это объясняется тем, что у них разные профессии, возраст, уровень подготовки, и отсюда различный образ мышления и разные речевые манеры.

И в литературном творчестве речь персонажа должна быть созвучна его характеру, конкретным жизненным обстоятельствам. В любое время, на любом месте данный герой может произносить свойственную только ему одному речь. Только отвечающий характеру и жизни диалог воспринимается как правдивый, только тогда он может содействовать созданию яркого образа.

Главное в индивидуализации диалога состоит в том, чтобы, взяв за основу идейное настроение персонажа, выявить тонкости его психологического и эмоционального состояния, точно отразить жизненные обстоятельства, в которых он действует. Диалог, оторванный от характера и жизни, не может происходить в реальности, быть речью живых людей и, следовательно, не вызывает душевного человеческого отклика.

Правдивый, живой диалог отражает также характерные черты времени и общества. В своей идеологической, культурной и моральной жизни человек несет отпечаток данного времени. Отсюда в его речевой манере, как правило, отражаются социальные веяния эпохи.

Язык, будучи продуктом труда и отражением общественной жизни, меняется и обогащается с течением времени, по мере развития общества. Поэтому и в диалоге не могут не отразиться конкретные социально-исторические особенности, выражаемые в обиходной речи людей.

При показе ярких, правдивых картин жизни и обстоятельств нужно точно выражать речевые особенности данного времени. Пусть даже удачно, в полном соответствии с эпохой подобраны жизненная обстановка, события и житейские детали, но если допускается в диалоге хотя бы одно слово, выпадающее из времени, то утрачивается вся реальность образа в целом.

Отражая речевые особенности в соответствии с духом времени,

нужно уделять особенно пристальное внимание характеристикам, указывающим в диалоге на общественно-политический строй, экономические отношения и культурно-моральное состояние. Эти слова составляют основное содержание диалогов именно данного периода, отражают сущность общественной и личной жизни. Следовательно, если прозвучит хотя бы одно слово, не соответствующее духу данной эпохи, то это приведет к извращению времени и жизни.

Допустим, писатель хочет показать героические подвиги воинов Народной Армии и нашего народа в годы Отечественной освободительной войны. В этом случае автор обязан поискать наиболее характерные для тех лет обороты из запасов народной речи. Писатель, конечно, должен уметь верно, с точки зрения современности оценивать условия жизни того времени и осмысленно показывать их. Но ему ни в коем случае нельзя отходить от принципов историзма, придумывая мнимое или произвольно трансформируя былые факты.

Диалог всегда должен быть к месту. Каким бы глубоким ни был смысл того или иного слова, но если оно употреблено неуместно, то звучит смешно или вовсе бессмысленно. Разные слова могут выражать одинаковые мысли и чувства или, наоборот, одни и те же слова – различные мысли, в зависимости от обстоятельств, в которых действует персонаж. Недаром наша пословица гласит: «Одно и то же всяк по-своему понимает».

Уместность речи определяется логикой жизни. Высказать мысль следует, прежде всего, логично, и только тогда она будет понятна. Логичность означает последовательную связность речи и ее полное соответствие логике жизни, логике мысли и действия. Мысли и чувства человека побуждаются определенными факторами, а их убежденность передается словами. Поэтому речь произносится не как попало – не везде и не всегда. Она не может быть и бесцельной, лишенной оснований и утверждений.

Человек, исходя из происходящих вокруг него реальных событий, из собственного жизненного опыта, накапливает в себе определенные мысли и чувства, и только после этого он выражает свое отношение к ним словами. Нормально мыслящий и верно поступающий человек привык к естественности логичной речи. Произнося речь, он не обращает особого внимания на ее логический процесс. Однако тот или иной человек старается убедить других в том, что его слова соответствуют реальным фактам, чужды логических противоречий и

вполне отвечают моральным идеалам.

Диалог должен быть жизненно оправдан, лаконичен и исполнен глубокой мысли.

Для раскрытия мыслей и чувств своих героев киноискусство, как и драматургия, должно наряду с их языком и действиями правильно и к месту использовать другие выразительные средства. В частности, диалог надлежит вводить лишь в действительно необходимых случаях, когда дело не решается одними действиями персонажей или другими изобразительными средствами. Бывает, что исполнители ролей скучно пережевывают вполне понятную всем вещь, не нуждающуюся в лишних объяснениях, или слишком растягивают истолкование событий, вместо того чтобы сжато выразить суть проблемы. Это лишь тормозит развязку идейных узлов и нарушает глубину впечатления.

За словами скрыт смысл. Умение выразить в немногих словах огромный смысл – это способность таких писателей, которые широко и глубоко понимают жизнь, компактно и ярко рисуют ее. В сокровищницу художественного языка входит только такой диалог, который позволяет людям находить в одном выражении огромное смысловое разнообразие и в простых выражениях по-новому раскрыть жизненную правду.

И каждое из обиходных слов, сказанное героем, должно иметь широкий смысловой диапазон. В произведениях возникает необходимость с помощью конкретных слов точно передать картину происходящих событий и действий. И в этих случаях не следует стремиться непосредственно комментировать все возникающие на экране картины. Слова надо подобрать так, чтобы в них был раскрыт внутренний, духовный мир говорящего, а также факты его прошлого и будущие дела. Только тогда эти слова будут нести в себе богатую смысловую нагрузку.

Одно веское слово, содержащее в себе итог глубокого размышления, звучит куда энергичнее, острее, производит большее впечатление, нежели десяток и даже сотня легковесных слов. От многословия, как правило, мало толку. Тот, кто бросает слова на ветер, естественно, произносит ничего не стоящие, пустые фразы. Чепуха порождает ложь, и такой человек, в конце концов, станет очковтирателем. Расхожие словечки, звучащие с экрана, ослабляют напряженность действия, обедняют содержание.

Можно, конечно, употреблять лексику бытового разряда, но если от них веет ветхостью, вульгарностью и грубостью, то это

снижает художественную ценность произведений. Диалоги положительных героев должны показывать тонкость мыслей и чувств, соответствовать духу времени, выражать моральное благородство.

Коммунисты – это революционеры. Они сметают с пути все устаревшее, отживающее, непрерывно создают новое. Стало быть, они и в речевой практике должны быть особенно чуткими к духу времени и проявлять себя с лучшей стороны. Это люди, дорожащие справедливостью и правдой, поэтому они не тратят времени на пустословие. Являясь по своей натуре скромными и культурными людьми, коммунисты не любят вульгарных и безграмотных слов.

Иные писатели позволяют себе вложить в уста рабочих аляповатые выражения, а в крестьянскую речь – грубоватость. Это означает, что писатели еще не вникли глубоко в прекрасный и благородный духовный мир наших трудящихся масс – подлинных героев новой эпохи, что еще невысок культурный уровень отдельных писателей.

В общем в речевой практике пережитки старой идеологии сохраняются дольше, чем в других сферах жизни. Эти рецидивы не исчезнут за один-два дня. Устаревшее в языке, наряду с пережитками старой идеологии, будет устранено лишь в результате неустанного воспитания и борьбы. Следовательно, нам нужно своевременно подметить и отбросить устаревшие слова, хотя они и бытуют в разговорной речи.

Сегодня в нашей стране последовательно претворяется в жизнь курс партии на развитие социалистического национального языка. Слова иероглифического происхождения и заимствованные иностранные слова заменяются исконно корейскими, успешно ведется работа по упорядочению языка, проявляется забота о том, чтобы он стал еще красивее, богаче и выразительнее. Особо надо отметить, что национальный язык динамично развивается, поднимаясь на более высокий уровень по мере утверждения во всех сферах экономики, культуры, идеологии и морали нового, социалистического образа жизни, отвечающего природе рабочего класса. Поэтому наши писатели призваны опираться на богатый языковой фонд трудящихся масс – строителей социализма, что позволит им найти диалог, созвучный характерам и жизни своих героев.

Язык создается и развивается народными массами. Именно они

являются истинными мастерами слова. Народ создает и развивает самую красивую, тонкую и энергичную речь. Она общедоступна, ясна, глубокомысленна и богата. Слова, которых не любит и не принимает народ, могут вырваться только из уст неграмотного человека, и они неспособны вызвать отклик у аудитории. Такие слова долго не живут.

Долг писателя – найти и подобрать благородные, прекрасные слова из неисчерпаемого арсенала народной речи. Именно там надо искать источник слов для великолепного диалога, понимаемого и воспринимаемого массами.

Основа речевой практики нашего народа – исконно корейский язык.

Наш язык, как учит великий вождь, ясен по тону, прекрасен по интонации, плавен и весьма приятен на слух. Наделенный богатой выразительностью, корейский язык отлично передает сложные гаммы мыслей и тонкие чувства. Он может заставить людей волноваться, плакать, смеяться. Наш язык верно служит делу воспитания в людях коммунистической морали, ибо он в состоянии тонко выражать требования этикета и приличия. Поэтому в художественных произведениях надлежит максимально сохранять красоту, тонкость и богатство мыслей, заключенные в нашем языке. Таким образом, необходимо выработать у людей убеждение, что долг подлинного патриота и культурного человека – отлично владеть всем богатством родного языка.

Речь главного героя и других положительных персонажей художественного произведения должна опираться на новый культурный язык, соответствующий новому времени, новой жизни. Диалог в произведениях не только содействует пониманию жизни, но и оказывает немалое влияние на воспитание у людей культуры речи. Писатели должны обращать пристальное внимание на каждое слово, вкладываемое в уста своих персонажей, и творить новые, созвучные вкусу времени, прекрасные слова, с тем чтобы передать их трудящимся.

Образование новых слов – дело крайне серьезное и ответственное. Даже одно вульгарное, неграмотное слово, войдя в быт огромной массы людей, парализует их здоровое сознание и поощряет неблагоприятные поступки. И, наоборот, боевой и в то же время прекрасный культурный язык оказывает огромное воздействие на обновление идейно-морального облика людей и установление со-

циалистического образа жизни.

В деле образования новых слов важно проводить четкую пролетарскую классовую линию и последовательно придерживаться принципа народности. Новым словам надлежит стать образцами, соответствующими вкусу и эмоциям рабочего класса, быть доступными массам и удобными для употребления. Ни в коем случае не годится необдуманно употреблять слова с неясными нюансами, двусмысленные, разъедающие здоровое сознание человека. Им не должно быть места в литературных произведениях, даже если автор желает это сделать исключительно ради интереса.

Писателю надо постоянно помнить, что его собеседником является народ. И при сочинении каждого диалога литератор должен исходить из народных взглядов. Великолепный диалог называется мастерским потому, что он по душе массам и является для них поучительным. Великолепный диалог живет в гуще жизни народной. Отсюда долг писателя – сердечно и серьезно относиться к народному языку, прилежно учиться у самой жизни.

ОБЕСПЕЧИТЬ ЯРКИЙ КОЛОРИТ

Литературно-художественное творчество всегда выдвигает вопрос о том, какой колорит следует придавать произведениям.

Разнообразен эмоциональный оттенок произведений литературы и искусства, в которых жизнь раскрывается на конкретных, впечатляющих образах. Произведения приобретают различный колорит, ибо неодинакова раскрываемая в них жизнь, различны способы ее изображения и разнообразны творческие индивидуальности самих писателей.

Под колоритом произведения подразумевается то оригинальное сочетание образов, которое с эмоциональной яркостью раскрывает основные оттенки жизни.

Своеобычное впечатление, которое производят образы героев, углубляется во многих случаях колоритом. Чем ярче колорит, тем выразительнее своеобразие жизни, раскрываемой в произведениях. Если мы не почувствуем особого вкуса в изобразительных средствах, то их ценное содержание не покажется впечатляющим.

Колорит – неотъемлемый элемент правдивого отражения жизни. От него зависит убедительность и естественность образов. Чем

удачнее сложился в повествовании колорит, тем ярче отражается в самом произведении своеобразие жизни, более живым становится ее изображение.

Естественно, что писатель, рисуя современную действительность, должен показать светлый, оптимистический, полный надежд сегодняшний день наших трудящихся. Динамика пафоса, обилие эмоций, все, чем живет наш народ, вытекает из самой глубины его прекрасных, благородных мыслей и чувств, идет непосредственно из гущи счастливой, полнокровной жизни.

В эксплуататорском обществе абсолютное большинство трудящихся из-за нищеты и бесправия живет в тревоге и нужде. В социалистическом же обществе, где народ стал хозяином страны, непрерывно развивается самостоятельность и творческая активность масс. Их жизнь с каждым днем становится все счастливее и прекраснее. Отсюда ясно, что если рисовать жизнь трудящихся нашего времени лишь в тонах мрачных и тревожных, то это уже будет означать явное искажение реальной действительности.

Эмоциональный оттенок жизни, конечно, нельзя определять общей меркой, поскольку он конкретен и весьма тонок. Разнообразен и колорит нашей социалистической жизни, поскольку в художественных произведениях отражаются ее различные стороны. Однако произведения, раскрывающие картины сегодняшней счастливой и плодотворной жизни, должны отличаться ярким эмоциональным оттенком.

Колорит существенно расширяет возможности создания многогранных и богатейших образов. Они становятся красочнее и богаче, когда писатели рисуют жизнь с разных сторон, применяя различные формы и методы подачи материала. Одну и ту же жизнь каждый писатель рисует оригинально, в своей манере, со своей точки зрения. И потому появляются новые интересные произведения.

Писатель, не умеющий придать произведению яркий колорит, не имеет права называться настоящим творческим работником. Яркий колорит произведению может обеспечить лишь тот мастер художественного слова, который достиг вершин в своем идейно-художественном творчестве. Но, к сожалению, некоторые творческие работники не уделяют этому должного внимания. Их творчество характеризуется неотесанностью, сухостью и туманностью содержания, что не придает людям нового душевного импульса.

Каким будет колорит произведения? Ответ на этот вопрос надо

связать с основным подходом к творчеству, к тому, как именно понимать и обрисовывать жизнь, прежде чем выбрать те или иные выразительные средства и приемы.

Колорит литературно-художественных произведений должен, прежде всего, соответствовать сущности жизни.

Его не выдумывает сам писатель, руководствуясь своим субъективным замыслом, собственным вкусом. Писательская индивидуальность тоже должна произрастать на жизненной почве, находить отражение в тонком и ярком раскрытии ее своеобразия. Поэтому писатель, естественно, обязан внимательно анализировать сущность жизни, чтобы ярко выразить свойственные ей черты, чтобы глубоко вникнуть в жизнь и отразить ее в своеобразных колоритах.

Колорит произведения должен идти от самой жизни. Это означает, что нужно искать и находить характерные черты колорита в самой жизни. В произведениях любого жанра писатель призван ярко показывать, в чем состоит сущность жизни и каковы основные примеры ее развития. Ссылаясь на психологические или лирические мотивы, нельзя исказить основную тенденцию развития эпохи и жизни, затуманивать их существенные характерные черты.

Колорит литературно-художественных произведений, конечно, покоится в самой жизни. Однако это вовсе не значит, что он сам дает себя знать, если жизнь в произведении отражена, как в зеркале. В своем творчестве писатель осуществляет художественное воссоздание жизни, то есть отсеивает несущественное, вульгарное и добивается правдивого изображения типичного, прекрасного и благородного. В этом творческом процессе жизненные картины, вошедшие в замысел писателя, выпукло рисуются им со свойственным ему одному оттенком.

Если же автор, стремясь сохранить жизненность, станет переносить в произведение все, на что бы ни упал его взор, то окажется неспособным обеспечить никакого колорита. Нужно точно отыскать жизненно оправданный эмоциональный нюанс и как бы пометить им все образы. Только это даст возможность охарактеризовать происходящее определенным колоритом и выпукло обрисовать его сущность. Колорит жизненных ситуаций станет неотделимой частью образа лишь в том случае, когда его яркость и живость будет сохранена писателем.

Колорит должен быть найден в самой жизни и в то же время отвечать воспитательной миссии данного произведения. Он нужен отнюдь не для создания формальной привлекательности, а для правдивого выражения идейного содержания произведения, для повышения его воспитательной роли. Писатель, который не осознал себя воспитателем, встретится с затруднениями в точном выборе колорита.

Однако в творческой деятельности некоторых писателей встречается пренебрежительное отношение к задаче сохранения колорита, обеспечивающей воспитательные цели произведения.

Так, предположим, что было задумано сделать кинофильм о воспитании и перевоспитании того, кто сам себя считает образцом в работе и жизни, хотя на деле им не является. Какого рода колорит придать фильму? Если взять только комические черты того, чьи намерения противоречат поступкам, и создать произведение чисто комедийного жанра, то может возникнуть большое противоречие между творческим планом и образами фильма.

Когда речь идет о проблеме революционизирования человека, тем более – ответственного работника, сама сюжетная линия должна строиться со всей серьезностью, так, чтобы образ главного героя, чье зазнайство и самодовольство оборачиваются большими ошибками в работе и в быту, преподавал людям серьезные уроки. Если писатель все-таки намерен в отдельных местах принести смешные эпизоды, то образ примет совершенно иной характер и, следовательно, данное произведение не достигнет своей воспитательной цели.

Литература и искусство – могучее оружие идейного воспитания масс, находящееся в руках нашей партии. При отходе литературы и искусства от высоковоспитательной задачи немислимо обеспечить колорит произведения. Цель каждого произведения определяется конкретными особенностями жизни и требованиями революции. Верное художественное решение этой проблемы ведет к отчетливому выявлению идейно-художественной характеристики произведения, к повышению его познавательно-воспитательной роли.

Писатель должен видеть и оценивать действительность с высокой политической точки зрения. Лишь тогда он, рисуя кипучую трудовую жизнь, сможет уделить внимание важной проблеме революционного воспитания людей, лишь тогда он, раскрывая образный мир человеческих чувств, будет нести людям здоровые идеи, сумеет и юмористической улыбкой убедительно подчеркнуть

революционный дух – пафос преодоления всего отживающего и созидания новой жизни.

На утверждение яркого колорита литературно-художественных произведений огромное воздействие могут оказать характеры героев, конфликты и композиция.

В литературно-художественных произведениях колорит в большой степени зависит от характеров героев. Основным фактором выявления эмоциональных особенностей жизни является идейно-эмоциональное состояние ее создателя – человека. Насколько здоровым и прекрасным или, наоборот, отсталым и гнусным оно является, – этим определяется само настроение человеческой жизни. Поэтому в произведениях идейно-эмоциональное состояние действующих лиц, особенно главных героев, служит основным фактором создания колорита.

Для точного его определения нужно правильно понимать особенности конфликтов и композиции. Конфликты являются основой для определения колорита произведения с точки зрения социальных отношений людей. Композиция служит фактором сохранения колорита с точки зрения формы отражения жизни.

Создавая композицию произведения и разрешая конфликты, писатель должен твердо, обеими ногами стоять на ниве жизни, иначе он может скатиться к формализму, подменить колорит внешней привлекательностью формы или затуманить его.

Колорит литературно-художественных произведений должен быть последовательно гармоничным. Человеческая жизнь, воплощенная в произведениях, имеет ясную целенаправленность. Так, возьмем процесс становления революционера в ходе практической борьбы. Его духовный, идейный рост пронизан революционной жизнью, благородными мыслями и чувствами – верностью делу революции, нестигаемым боевым духом, верой в будущее, романтикой борьбы. Вот основание, на котором следует строить последовательную гармоничность колорита, исходящую из главных характерных черт жизни.

Писатель призван неустанно искать такую структуру композиции, которая позволила бы ему правдиво отобразить основы нашей жизни. Лишь при этом условии он сможет сделать сюжетную линию ясной и интересной и в то же время обеспечить гармоничность на базе единства эмоциональной окраски всего произведения.

Разрабатывая колорит произведения, писатель обязан отдать предпочтение главному компоненту и гармонично подчинить ему все остальные факторы. Так, если линия жизни героев начата с жизнеутверждающих и бодрых чувств, то требуется сохранить в неприкосновенности свойственный им колорит и подчинить основной линии те или иные оттенки жизненных характеристик других персонажей. Конечно, ухватившись лишь за одни характерные черты отдельных персонажей, нельзя при этом допускать упрощения и монотонной обрисовки образов. Если автор для сохранения основных черт жизни революционера будет ставить акцент только на революционной стороне его деятельности, то останутся за кадром другие грани его жизни. Последовательное сохранение колорита не означает, что надо показывать лишь одну из особенностей характера действующего лица. Оно обеспечивается только в том случае, когда динамически раскрываются основные черты характеров и главное течение развития жизни и в то же время гармонично сочетаются характеры со значительными сторонами жизни героя и, таким образом, создаются неповторимые нюансы образов.

Последовательное сохранение колорита требует серьезного внимания тому эмоциональному оттенку, который проявляется во взаимоотношениях между главным героем и другими действующими лицами. И в драматическом произведении образы отрицательных героев по природе их характеров приобретают порой комедийный оттенок. Однако нельзя допускать того, чтобы образ отдельных персонажей слишком контрастировал с колоритом всего произведения и вносил в него путаницу.

Если, увлекаясь каким-то особым оттенком образа одного из действующих лиц, писатель будет, не жалея красок, подчеркивать только этот оттенок, по сути второстепенный, то колорит произведения потеряет цельность, не сохранит той основной эмоциональной окраски, которой должна быть пронизана вся композиция произведения. Колорит изначально является своего рода художественным обещанием, поэтому он должен становиться все более ясным по мере развития сюжета.

Колорит произведения, сохраняя особенности художественных форм, должен отвечать также требованиям времени и вкусам народа.

Создается много произведений в жанре драмы и водевиля, которые посвящаются социалистической действительности.

Каждое из них должно отличаться своим оригинальным колоритом и четкостью формы, чтобы понравиться зрителю. Намереваясь показывать в фильме только интересную жизнь, нельзя в драматическом кино стремиться к комедийному смеху или усиленно нагнетать какие-то напряженные драматические сцены, как это бывает в картинах с детективным сюжетом. Наоборот, водевильные кинофильмы призваны вызывать у зрителей искренний смех – реакцию на само противоречие мыслей и чувств героев ленты, несогласованность их мышления и действия, различие в намерениях и результатах. Если в фильме такого жанра будут лишь одни совершенно правильные эпизоды, то картина окажется скучной, сухой, неинтересной.

В любом произведении – драматическом или комедийном, колорит не может быть самоцелью. Но во всяком случае, как особый эмоциональный оттенок, при создании произведений искусства он должен охранять чистоту того или иного художественного жанра.

Чтобы создавать произведения на высоком идейно-художественном уровне, творческий работник призван уделять особое внимание верному сохранению колорита и в то же время настойчиво изыскивать и совершенствовать такой колорит, который бы отвечал особенностям реальной жизни, эмоциям и вкусам нашего народа.

Колорит литературно-художественного произведения отнюдь не постоянная величина. Он изменяется и развивается во времени и носит исторический характер.

Взять, к примеру, драму, являющуюся одним из основных жанров театрального искусства. В наше время она стала приобретать ряд новых особенностей и черт, характерных для самой сегодняшней жизни нашей страны, когда происходит углубленное развитие социалистического строительства, ускоряется революционизирование и преобразование людей по образцу рабочего класса. Сегодняшняя наша драма в основном показывает жизнь и борьбу трудящихся масс – хозяев эпохи. Она в широком диапазоне отображает исторические события, имеющие большое социально-политическое значение. В произведениях, отображающих борьбу за устранение пережитков из сознания людей, драматические конфликты не столько остры во внешнем плане, сколько серьезны внутренне.

Писатели обязаны ярко показать плодотворную борьбу нашего

народа за революцию и строительство, придавая своему творчеству новый яркий колорит, созвучный требованиям современности и эмоциям народа, и тем самым добиваться непрерывного развития литературы и искусства по мере подъема революции.

Среди множества красивых цветов, создаваемых природой, имеются и такие, которые лишены аромата. Но в художественных произведениях, окрашенных эстетическими идеалами человека, особый эмоциональный аромат должен присутствовать обязательно.

ОРИГИНАЛЬНОСТЬ – ХАРАКТЕРНАЯ ЧЕРТА ТВОРЧЕСТВА

Художественное творчество непременно должно быть оригинальным. Лишь обладая присущими только ему характерными достоинствами, каждое из художественных произведений, отражающих беспредельно разнообразную и сложную реальную жизнь, окажет максимальное воспитательное воздействие на массы, какое может дать только искусство.

Утратив всякую оригинальность и механически повторяя всем известные истины, писатель не способен научить людей мыслить самостоятельно, внушить им правильные взгляды на сложную и разнообразную действительность и привить умение преобразовывать общество, вселить в них творческий порыв. Литература и искусство, призванные будить самостоятельные творческие устремления людей и вдохновлять их на активное выполнение роли хозяев революции, должны быть непременно оригинальными.

Только те художественные произведения, которые наделены оригинальностью, вызывают интерес у людей. Но зато какая скука веет от произведений, лишенных новизны и своеобразия! Искусство невозможно навязать людям. Нужно сделать так, чтобы сами люди живо увлекались искусством, а не искусство искало зрителя. Даже если было бы возможно, то чтение художественного произведения стало бы подневольным и не приносило бы никакой пользы.

Искусство всегда должно быть разнообразным и оригинальным.

Поскольку так не похожи друг на друга люди и не однообразна человеческая жизнь, то должно выделяться разнообразием и искусством, отражающее реальную действительность. Все предметы и явления,

наблюдаемые в реальной жизни, по сути своей всегда конкретны и обладают неповторимыми характерными чертами. Значит, и отражающее их искусство также должно быть конкретным и своеобразным.

Индивидуален каждый писатель и деятель искусства, постигающий и отражающий реальную жизнь. У литераторов возникают различные мысли и чувства, не одинаковы их жизненный путь и опыт творчества. Следовательно, им должна быть присуща самобытность в наблюдении, анализе, оценке и изображении жизни. Если писатели, обладающие различной творческой индивидуальностью, создали сходные произведения, то это означает, что они отображали жизнь, не опираясь на свои собственные наблюдения и суждения.

Допустим, сто наших писателей сочинили по одному произведению. Тогда, мы полагаем, должно увидеть свет сто оригинальных произведений, своеобразных и отличающихся друг от друга по содержанию и форме. А если каждый из них создал произведение, лишенное собственной творческой индивидуальности, то к чему нам тогда сто писателей и сто написанных ими повестей?

Нам нужны не безликие и шаблонные произведения, отштампованные, как по заказу, а разнообразные и самобытные произведения.

Только проявляя оригинальность в творчестве, деятели искусства с честью выполняют свою миссию перед временем и народом. Известные миру художники, все без исключения, были пламенными патриотами и стойкими борцами. Каждый из них своей оригинальной и самобытной творческой деятельностью самоотверженно служил своей родине и народу.

Лишь оригинальность в творчестве позволяет деятелю искусства внести свой самостоятельный вклад в развитие литературы и искусства. Писатель должен постоянно отыскивать новое в жизни, умело прокладывать собственный неповторимый путь. Как известно, искусство развивается в процессе неустанного поиска. Только создав оригинальный образ, писатель вносит свой весомый вклад в историю литературы и искусства, в сокровищницу мировой культуры.

Творчество в самом исконном смысле слова неповторимо, оригинально. Оригинальность – определяющее его свойство.

Самобытным образ будет в том случае, когда автору удалось со всей остротой уловить и по-новому отобразить насущные вопросы, выдвигаемые жизнью и борьбой людей. Писатель не сможет

сделать этого, допуская схематическое отношение к жизни и поддавшись искушению использовать шаблоны. Даже если он обнаружит новые явления, при таком подходе он все равно не сможет запечатлеть их в самобытных образах. Схематизм и однообразие убивают искусство.

Оригинальность образа зависит исключительно от творческого стиля данного писателя. Необходимо умело отобрать неповторимое зерно, новаторски развить сюжет и обрисовать характеры героев. Но как бы мы ни убеждали его, подчеркивая это, все равно писатель окажется неспособным создать своеобразный мир образов, если он не научился смотреть на жизнь свежим взглядом, находить в ней новое и значимое. В творческом процессе автора не может заменить кто-либо другой.

Оригинальность в творчестве обеспечивается лишь благодаря проявлению яркой индивидуальности писателя. Оригинальный образ может создать только тот литератор, который видит жизнь по-своему и обладает своеобразным художественным мастерством и талантом, умеет самобытно отразить ее живые черты.

Индивидуальность писателя проявляется прежде всего в оригинальном наблюдении и восприятии реальной действительности. Каждый писатель по-своему видит и чувствует жизнь, по-своему познает и описывает ее. Разные писатели создают различные образы на основе одних и тех же факторов и событий, ибо каждый из них наблюдает, рассуждает и рисует разнообразные и сложные процессы в присущей только ему одному манере.

Основным фактором, определяющим творческую индивидуальность писателя, является его мировоззрение. Исходя из своих идейных взглядов, он познает жизнь, находит в ней новую проблематику и облекает ее в соответствующие образы.

Опыт творческой деятельности, художественный вкус и интерес писателя также играют важную роль в творчестве. Писатель, который привык, улавливая острый вопрос, со всей серьезностью анализировать и драматически изображать его, как правило, собственными красками рисует действительность. А тот, кто умеет с легкой улыбкой остро разрешить социальные проблемы, обычно создает произведение в соответствующем ключе. Впрочем, нельзя подходить со стереотипными требованиями к индивидуальным приемам описания.

Тут надлежит остерегаться тенденциозности пренебрежения к

мировоззрению писателя, оценки его творческой индивидуальности лишь с точки зрения формы. Творческая индивидуальность художника имеет смысл лишь тогда, когда она служит делу усиления революционного характера нашей литературы и искусства, когда она становится фактором самобытного и глубокого освещения идеологического содержания произведения. Злонамеренные утверждения буржуазных критиков, будто социалистическое искусство не отличается «разнообразием» из-за сходства мировоззренческих позиций художников слова, на самом деле отдают софистикой, направленной на то, чтобы умышленно принизить роль и значение мировоззрения в индивидуальности художника и выхолостить идейную направленность его творчества.

Творческая самобытность писателя проявляется также и в способе его художественного мышления в ходе поиска и открытия нового. Одни писатели своеобразно ведут поиск нового и прекрасного, что рождается в обыденной жизни, а других влечет главным образом в гущу кипучей жизни, туда, где разворачивается ожесточенная борьба. И если в том или ином произведении живо раскрыты характерные черты реальной жизни, независимо от того, с какой стороны и в какой момент она проанализирована и обрисована, то не приходится рассуждать, какие приемы изображения лучше, а какие хуже. Писатели вправе использовать все художественные возможности и изучать жизнь во всем ее разнообразии, чтобы глубоко и правдиво отразить в своем творчестве ее многогранные и богатые черты.

Для воплощения нового в образах писатель призван быть не менее оригинален, нежели в изыскивании нового зерна. Создание образа на самом деле предполагает высокое мастерство автора. В этом процессе должна, как нигде, проявиться самобытность.

Общие принципы творчества не дают писателям конкретных рецептов для проявления оригинальности. Оригинальное применение творческих принципов на основе социалистического реализма с учетом конкретной реальной действительности способствует дальнейшему развитию инициативы писателя и росту его творческой индивидуальности.

В творчестве индивидуальные особенности должны выражаться, прежде всего, в отборе зерна и в своеобразном его воплощении в художественных образах.

Писатель, избрав зерно, призван самобытным способом создать созвучный ему образ. Пусть даже зерно окажется новым, но если

тема и характер не отличаются новизной, то это уже само по себе исказит логику жизни. Тема не может находиться в отрыве от зерна. Следовательно, сама постановка темы, не отвечающей зерну, означает, что она исходит не из зерна, а скорее всего является повторением старого или авторским вымыслом.

Как-то кинематографисты пытались подряд выпустить на экран два фильма о престиже профессий в социалистическом обществе. Но к тому времени уже вышла подобная кинокартина, в которой героиней была парикмахерша. В том фильме было удачно отобрано и успешно раскрыто зерно, смысл которого – в социалистическом обществе нет унижительных профессий, если они служат народу. И мы тогда отметили, что в данное время нет надобности снова поднимать тот же вопрос, сделав героем фильма, например, чистильщика обуви или уборщика парка. В фильме, героем которого стал уборщик парка, мы порекомендовали взять за основу иное значительное зерно, повествующее о том, что в бережном отношении к каждому дереву, растущему на земле, надо видеть проявление любви к Родине. И если характер героя будет развиваться по такому плану, то тема фильма зазвучит по-новому.

Если же авторам не удастся найти оригинальное зерно, то они, как бы ни старались, вынуждены будут повторять уже сказанное в искусстве. Оригинально раскрыть тему – означает верно поставить ее, строго основываясь на зерне, создать конкретные образы, имеющие политическое звучание.

Оригинальность только тогда может быть истинной, когда она равно выражена в двух аспектах – в постановке и в образе. В произведениях все постановки, все образы должны быть новаторскими, неповторимыми и своеобразными. Лишь тогда каждое произведение сможет стать отличающимся от других по зерну, идее, характеру и отображению жизни.

Оригинальность образов конкретизируется в процессе обобщения и индивидуализации. Своеобразие писателя прослеживается как в способах выражения, так и в мастерстве. Автору не следует отступать от принципов типизации, однако сам этот метод должен быть разнообразным и свободным, он подразумевает неотъемлемое право на свободную фантазию, основанную на правде жизни.

Для создания самобытного образа следует изыскать неповторимые выразительные средства и методы, здесь должно проявиться незаурядное мастерство художника. Только своеобразно применяя

все эти приемы, автор сможет оригинально раскрыть идею произведения. Пусть автором найдено новое зерно, но если не удастся воплотить его по-новому в неповторимых образах, то оно уже не обернется самобытной идеей.

Что же касается выразительных средств и приемов, то они не могут быть совершенно различными у каждого из писателей. Они носят общий характер и представляют собой то единое оружие, которым могут пользоваться все писатели. Дело лишь в том, как и для каких конкретных целей используется это оружие. У каждого писателя, как мы полагаем, должен проявиться собственный своеобразный стиль в практике применения одних и тех же выразительных средств. Этот своеобразный стиль выражается во взглядах, в подходах к жизни и в ее художественном познании и воплощении.

Только овладев в совершенстве всем арсеналом выразительных средств и приемов, писатель сможет полностью использовать их согласно своим намерениям и в процессе творчества выработать свой характерный стиль. Тот, кто не научился пользоваться пилой и рубанком или плохо овладел ими, вынужден смотреть, как орудуют этими инструментами другие, и подражать им. То же самое можно сказать и о творческом стиле писателя. Подражание порождает схематизм и однообразие. Само собой разумеется, что трудно ждать оригинальности от писателя, приверженного к литературным шаблонам.

За оригинальность нельзя принимать дурные вкусы писателя и отстаивать их, утверждая, что это и есть его творческая индивидуальность. Развитие творческой индивидуальности писателя отнюдь не является самоцелью, а служит созданию многих самобытных и разнообразных произведений для воспитания масс. Поэтому индивидуальность писателя должна совпадать с прекрасными и благородными эстетическими устремлениями народных масс, быть привлекательной для народа. Поощрение чисто индивидуального вкуса и дурных привычек в творчестве писателя не только снижает культурный уровень произведения, но и оказывает отрицательное влияние на читателей.

Индивидуальностью художника определяется качество создаваемых им образов, художественная сила произведения. Индивидуальность писателя живет и проявляется в созданных им произведениях. Не может быть индивидуальности вне конкретных образов. Следовательно, индивидуальность в творчестве должна быть от начала

и до конца подчинена решению задач, обеспечивающих высокую идейность и художественность произведения.

В творчестве не годится прибегать к шаблону и однообразию. Индивидуальность должна выражаться через оригинальность, которая, в свою очередь, призвана еще более углублять и освещать своеобразие автора.

Человек индивидуален по своей природе. Но индивидуальность художника – это не простая человеческая черта, это – его творческая характеристика, которая проявляется в художественном произведении. В творчестве писатель раскрывает свои идейные позиции и подходы, художественные взгляды и культуру, чувства и эмоции. Соединение и отражение этих элементов в произведении и выражают его творческую индивидуальность.

Не всякий художник обладает творческой индивидуальностью. Она присуща писателям, имеющим широкий политический кругозор и высокое художественное мастерство. Это важный элемент, присущий лишь поистине замечательным художникам. Их долг – развивать свою творческую индивидуальность в неустанных трудах и упорных поисках. Ни в коем случае не станет выдающимся художником тот, кто, считая искусство привлекательной профессией, надеется лишь на свою мнимую одаренность и полагается только на авось.

Индивидуальность ради индивидуальности, так называемая «индивидуальность», жаждущая популярности, благополучия и дутой славы, не имеет ничего общего с творческой индивидуальностью, рождающей подлинное искусство. Мы знаем, что современное буржуазное искусство, ратуя исключительно за индивидуальность ради индивидуальности, день ото дня все больше порождает уродливых художников, превращая их в рабов золотого тельца.

Только в условиях социалистического общества всесторонне и пышно расцветает подлинная творческая индивидуальность писателей и деятелей искусства. Социалистическое общество, в котором раз и навсегда положен конец подавлению индивидуальности насилем, попранию прав человека ради золота, искренне ценит и уважает индивидуальность художников, создает все условия и возможности для непрерывного ее развития.

КИНО И РЕЖИССУРА

«Кино, как передовица партийной газеты, должно отличаться призывным пафосом и предвосхищать действительность. И на каждом этапе революционной борьбы ему принадлежит мобилизующая роль».

КИМ ИР СЕН

РЕЖИССЕР – КОМАНДУЮЩИЙ ТВОРЧЕСКИМ КОЛЛЕКТИВОМ

Успех в развитии нового, отвечающего требованиям эпохи чужде киноискусства может быть достигнут в результате коренного переворота в области кинематографии. Киноискусство за свою историю – от момента появления его на свет и по сей день – прошло огромный путь развития. Ныне мы видим большие сдвиги в совершенствовании мастерства и техники кино, отвечающие духу времени и общественного строя. Однако и здесь все еще живучи остатки старой системы и методов. Особенно много пережитков капитализма и догматизма в системе и методах режиссуры, составляющей основу кинотворчества. Не покончив раз и навсегда с устаревшими шаблонами, не разработав новые творческие системы и методы в области режиссуры, мы не сможем решить задачи, стоящие ныне перед киноискусством, вступившим в новую фазу своего развития.

Сегодня наше киноискусство призвано содействовать воспитанию людей настоящими коммунистами, помогать в деле революционизирования и преобразования всего общества по образцу рабочего класса. Интересы успешного решения этих исторических задач требуют, чтобы был совершен переворот прежде всего в режиссуре, направляющей в комплексном порядке всю работу по

созданию фильмов.

Совершить переворот в этой области – значит полностью устранить пережитки капитализма и догматизма в кинематографической постановке фильмов и разработать новую, чуждую систему и методы режиссуры.

И здесь важнее всего выявить миссию режиссера во всех ее проявлениях, непрерывно повышать его роль, исходя из природы социалистического общества и характера революционного киноискусства.

Режиссер – командующий творческим коллективом. Он ведет весь творческий коллектив к созданию фильма, объединив под своим руководством художественное творчество, организационно-производственную деятельность и выполнение задач идейного воспитания.

В социалистической системе кинотворчества режиссер коренным образом отличается от «надзирателя» в искусстве, которым вынужден, быть постановщик в условиях капиталистической системы кинематографа. Там он играет всего лишь роль марионетки в руках продюсера, имеющего капитал и на деле осуществляющего надзор и руководство созданием фильма.

В капиталистическом обществе режиссер зависит от реакционной политики правительства, превращающего кино в товар, и от кармана буржуа, следовательно, он является всего лишь бесправным исполнителем, который волей-неволей повинуется продюсеру. Другое дело в социалистическом обществе. Здесь режиссер – самостоятельный творческий деятель искусства, ответственный за создаваемые им ленты перед партией и народом. Поэтому в условиях социалистической системы кинотворчества режиссер не просто работник, занимающийся созданием фильмов, а руководитель, командующий, который несет полную ответственность за все, включая и идейно-политическую жизнь людей, участвующих в создании фильмов.

Право и обязанность режиссера занимать место командующего творческим коллективом связаны с особенностями этого труда. Кино является синтетическим видом искусства, значит, режиссура, прежде всего, это искусство руководства. Она должна гармонически соединять в единое целое творческую деятельность художественного коллектива и его стремление создать на экране целостный образ.

Подобно тому, как исход боя зависит от полководческого таланта

командующего, судьба кинофильма зависит от умелого режиссера. Если он неспособен мобилизовать весь съемочный коллектив на реализацию своего творческого замысла, то высокохудожественный фильм при всем старании не получится. Кино планируется и совершенствуется личностью режиссера, однако создание его немыслимо без совместных усилий, без коллективного творчества всех членов съемочной группы. Стало быть, успех зависит от работы режиссера со всеми артистами, производственными, техническими и хозяйственными работниками.

Для того чтобы сплотить участников работы над фильмом в едином стремлении создать замечательное произведение, отличающееся высокой идейностью и художественностью, необходимо решительно покончить с патриархальной, бюрократической системой и методами режиссуры прежних времен, когда постановщик по отношению к творческому коллективу выступал как учитель перед учениками, ставя себя превыше всех и своевольно двигая людьми с помощью приказов и окриков. Когда режиссер, действуя бюрократическими методами, подавляет творческую мысль съемочного коллектива или пренебрегает его мнением, он тем самым подрывает единство идей и воли творческого объединения, основы коллективного творчества, и в дальнейшем не сможет использовать его богатые возможности, свяжет себя по рукам и ногам. Старые системы и методы режиссуры не отвечают природе нашего социалистического строя, где основой социальных отношений является единство и сплоченность народных масс. Они не соответствуют самому коллективному характеру работы над фильмом, самой сущности режиссерского искусства.

Основа режиссуры – установление единства и взаимопонимания с артистами, производственными, техническими и хозяйственными работниками, которые принимают непосредственное участие в создании фильма. Таково коренное требование чухейской системы режиссуры, которая является воплощением нашего стиля, требующего, чтобы режиссер выступал в роли командующего творческим коллективом и ставил во главу угла политическую работу, уделяя при этом основное внимание мобилизации людей, занятых созданием фильмов, в едином порядке направлял весь процесс творческой деятельности. Подобная система режиссуры воплощает в себе основное положение идей чухе, утверждающее, что человек является хозяином всего и решает все. Она несет в себе существенные

особенности социалистического строя, а это значит, что новая система целиком и полностью соответствует коллективному характеру создания фильмов и специфике работы режиссера.

Поскольку кинофильм создается совместными усилиями и разумом многих людей, то все участники этого процесса должны выполнять свои обязанности и роль по-хозяйски. Коллектив обязан тесно сплотиться вокруг единых идей и воли для решения общих творческих задач. Эти принципиальные требования, исходящие из коренных особенностей работы над фильмом, при старой системе режиссуры удовлетворить было невозможно. Они могут быть правильно осуществлены лишь в новой системе, когда главный упор делается на работу с членами творческого коллектива.

При новой системе режиссуры создание фильма – это дело не только самого постановщика, но всего творческого объединения. Все они, будучи хозяевами творчества, проявляют высокую сознательность и энтузиазм в работе. Более того, данная система способствует установлению в коллективе революционной атмосферы и полному утверждению коммунистической нравственности: в процессе создания кинокартины режиссер оказывает помощь всем членам постановочной группы, а последние учат друг друга и учатся друг у друга. Таким образом, все члены группы, сплотившись воедино на принципах коллективизма, объединяются ради творческой реализации общих целей.

Новая система режиссуры обязывает постановщика отвечать не только за труд творческого коллектива, но и за его идейно-политическую жизнь. Следовательно, он призван регулярно вести с ними политическую, идейно-воспитательную работу, тесно сочетая ее с практикой творчества. Тогда процесс творчества превращается в процесс революционизирования и преобразования людей по образцу рабочего класса.

Короче говоря, система, в которой главное внимание уделяется работе с людьми, отвечает самой природе создания фильмов и режиссерского искусства. Кроме того, она охраняет режиссера от патриархально-бюрократических тенденций, помогает ему значительно повысить уровень руководства творческой деятельностью, сочетать творческий процесс с революционизированием коллектива, а также поставить заслон «искусству для искусства», когда внимание уделяется лишь художественному творчеству.

Сила новой системы режиссуры в том, что она позволяет

реально обеспечить монолитное единство и сплоченность постановочного коллектива на основе идей чучхе, всемерно повысить сознательность и творческую инициативу всех его членов, приблизить руководителя к творческой деятельности и жизни всех работников и тем самым непрерывно подогреть дух новаторства в работе и жизни.

Согласно новой системе режиссуры, постановщик должен направить свои усилия на художественное руководство всеми творческими работниками.

Главная задача творческого коллектива – на должном художественном уровне создавать высокоидейные революционные фильмы, которые активно содействуют вооружению людей единой идеологией партии и обеспечивают безраздельное господство великих идей чучхе в обществе. Успешное и полноценное решение этой задачи зависит от уровня работы режиссера с членами творческого коллектива.

Создатели фильма – главные и непосредственные исполнители революционных задач, стоящих перед творческим объединением. Режиссер реализует свой замысел через игру актеров, их усилиями решаются также и все установки по созданию образов, возникающие в ходе съемок. Поэтому успешное решение революционных задач, поставленных перед всем коллективом, будет под силу для режиссера лишь в том случае, если он обеспечит контакт со всеми участниками и поставит на должную высоту свою руководящую роль.

Работая с другими участниками съемок, режиссер призван прежде всего достичь единства взглядов на экранизируемое произведение. Таково главное условие успеха в творчестве, отправной момент в режиссерской деятельности. Если участники съемок будут по-разному относиться к трактовке произведения, то режиссер не сможет повести их к созданию единого образа, его творческая деятельность с самого начала начнет хромать на обе ноги.

Глубоко проанализировав содержание и характерные черты формы произведения, режиссер обязан добиться, чтобы все другие создатели фильма пришли к единому толкованию произведения.

При анализе и оценке экранизируемого произведения режиссеру не следует безоговорочно настаивать лишь на одной собственной точке зрения, ибо творческие индивидуальности художников отнюдь не одинаковы. В оценке произведения у них могут проявиться

различные взгляды. И если режиссер, не учитывая этого, будет проводить в жизнь только свои волевые решения и пренебрегать мнением других, то общности взглядов всех участников на данное произведение ему не обеспечить.

Трактовка произведения может на самом деле дать эффект лишь в том случае, если все участники съемок понимают его, сочувствуют ему и воспринимают его идеи, как свои собственные.

Сформулировав свои взгляды на произведение, режиссер должен создать благоприятную атмосферу обсуждения, позволяющую другим создателям фильма свободно выдвигать свои конструктивные предложения, честно и детально рассмотреть их мнения. Если в ходе дискуссии будет достигнуто согласие, то нужно уметь незамедлительно использовать его как основу для точного построения структуры будущего фильма и в дальнейшем уже при любых обстоятельствах не отступать от нее. Колебания режиссера вызывают сомнения среди коллектива, а это ведет к провалу постановки.

Когда все участники съемочной группы правильно поняли произведение, режиссер приступает к индивидуальной работе с каждым из них.

Художественное руководство подготовкой отдельных актеров должно быть всегда конкретным. Только лишь одними общими указаниями режиссер не обеспечит действенной помощи создателям фильма, не сможет уверенно повести их к осуществлению своего замысла.

С учетом особенностей и требований произведения режиссеру надлежит точно формировать взгляд артистов на задачу по созданию образов и пути ее решения, тщательно обсуждать с ними вопросы, которые могут возникнуть в ходе съемок. Только в этом случае можно добиться полного воплощения руководства в практику работы.

Взять, к примеру, разработку плана исполнения ролей. На основе глубокого анализа места и роли того или иного персонажа во всей системе образов и особенностей каждого характера режиссеру следует определять направление развития роли, подробно разъяснять задачи создания образов и приемы исполнения данной роли в каждой сцене, в каждом кадре. Конкретное руководство режиссера приведет к единству его замысла с замыслами других творческих работников, к успеху в работе над созданием образов.

Важно, чтобы режиссер, организуя усилия коллектива по

воплощению образов, помогал творческим работникам верно найти зерно произведения и успешно раскрыть его.

Идейное ядро произведения – это то семя, которое должны растить коллективными усилиями и разумом режиссер и все другие создатели фильма. Оно не только питает образы, воплощаемые отдельными актерами, но и служит фундаментом, на котором держится единый кинематографический сюжет. Когда вся работа над образами объединена единым зерном, то различные характеры, воплощаемые художниками с различными индивидуальностями, обретая общий фундамент, образуют составные части единого кинематографического сюжета. Поэтому режиссер должен обратить самое серьезное внимание на то, чтобы ни один из создателей фильма не потерял зерно или не использовал деталь, не имеющую с ним ничего общего.

Осуществляя руководство созданием образов, режиссер должен прилагать все усилия, чтобы наладить тесную творческую связь между мастерами искусства и вдохновить их на совместную работу.

Вообще яркий образ синтетического искусства не создается одним лишь талантом или усилиями отдельных художников. Когда все художники, установив тесный контакт между собой, плодотворно сотрудничают в полном единстве, складывается нерушимая гармония всех компонентов, сливающихся в общий синтетический образ.

Режиссер должен всегда занимать прочное место в центре творческого коллектива, предотвращать возможные трения или попытки самовозвышения среди членов творческой группы и тесно объединять деятельность всех звеньев.

Режиссер призван поставить дело так, чтобы в ходе создания фильма все киноработники могли проявлять полную самостоятельность и творческую инициативу. Раскрепощение самостоятельности и инициативы мастеров искусств является основным условием, повышающим у них чувство ответственности, стимулирующим творческий взлет и фантазию в работе. Творческое сотрудничество между режиссером, актерами и другими создателями фильма может быть успешным только в том случае, если каждый из них достойно исполняет свою роль и каждый всей душой отдается своей работе.

Режиссер должен руководить творческими работниками, предъявляя к ним высокие требования и делаясь своими знаниями и взглядами, просвещая окружающих. А те, в свою очередь, обязаны прочно запоминать и усваивать каждое намерение режиссера и

творчески выполнять его задания. Здесь следует исходить из принципа: каждый в коллективе выполняет свою, присущую ему функцию и несет полную ответственность за свою работу, – именно в этом суть живого художественного руководства.

Творческая самобытность всех участников создания фильма должна проявляться в том, чтобы передать особенности отдельных художественных образов и в то же время совершенствовать гармонию общего синтетического образа. Талант и настоящее мастерство режиссера состоят в том, что он совершенствует образ во всех случаях, сохраняя при этом самобытность каждого исполнителя, и на этой основе добивается общей гармонии на экране.

Под предлогом сохранения самобытности творческих работников режиссер-постановщик не вправе допускать отклонения, которые могли бы нарушить гармонию образов в целом. Вместе с тем ему не следует подавлять самобытность отдельных исполнителей, ссылаясь на свою якобы заботу о целостности создаваемых им образов.

Как командующий творческим коллективом режиссер обязан не менее уверенно руководить производственными и хозяйственными работниками.

Он призван с полной ответственностью и в едином порядке по всем направлениям продвигать работу над фильмом.

Создание фильма – труд, сложный по содержанию и крупный по масштабу – ни на шаг не продвинется вперед, если не обеспечена тщательная организационно-производственная деятельность. Здесь все процессы творчества и производства неразделимо связаны между собой. Если плохо поставлена организационно-производственная сторона дела, не может идти на лад и весь творческий процесс. Только при хорошо налаженной организационно-производственной работе можно за короткий срок и при меньших затратах труда, средств и материалов создать замечательный фильм.

Организационно-производственная часть обязанностей режиссера направлена на то, чтобы творческое объединение действовало в едином порядке и точно по плану, чтобы слаженно, по общему графику действовали все его звенья и подразделения, были рационально мобилизованы и использованы материально-технические средства, поставлена под контроль финансово-хозяйственная деятельность и таким образом успешно шла вся работа над кинокартиной. В этом и состоит суть важной и ответственной работы режиссера.

Хотя организационно-производственная сторона дела по своему

содержанию носит административный и деловой характер, режиссер, ответственный за этот процесс, не вправе опускаться до административных и деловых методов руководства производственными, техническими и хозяйственными сотрудниками. Такой подход к руководству не только противоречит природе чуждой системы режиссуры, но и делает невозможным превратить их в активных участников создания фильмов. Надо твердо усвоить правило, что и в организационно-производственной работе режиссер-постановщик должен делать акцент на работе с людьми.

Одна из важных черт характера режиссера нового типа заключается в том, что он является идейным воспитателем творческого объединения. Режиссер несет ответственность за идейно-политическую жизнь всех подчиненных ему людей, непрерывно повышает уровень идейно-политического воспитания своих сотрудников, добиваясь того, чтобы каждый из них с честью выполнял свою миссию как революционный деятель искусства.

Единство идей и воли членов творческого коллектива – главный залог успеха в работе по созданию фильмов. Пусть режиссер обладает талантом и мастерством, позволяющими ему органически слить разнообразные элементы образов в единое целое. Однако одного этого ему явно недостаточно для создания цельного и гармонического кинообраза. Наивно ожидать, что коллектив, где нет идейного единства, где нарушаются порядок и дисциплина, сможет создать высокоидейное и высокохудожественное произведение.

Единство помыслов и стремлений всех членов постановочного коллектива не только служит основным условием обеспечения цельности кинематографического образа. Эти черты имеют также весьма важное значение для «скоростного боя» в творчестве, установления революционной творческой атмосферы, успешного революционирования всех киноработников и преобразования их по образцу рабочего класса.

Основой идейного развития членов съемочного коллектива является воспитание в духе единой идеологии партии. Этот процесс всегда должен опережать творческую работу, вестись последовательно и энергично на всех участках борьбы за создание произведения киноискусства.

Режиссер заботится об идейном воспитании для того, чтобы надежно вооружить членов постановочного коллектива линией и политикой партии и создавать революционные фильмы все лучше и

быстрее. Только в тесном единстве идейно-воспитательной работы с творческим процессом возможно выявить ее огромную жизненную силу и энергично вдохновить художников на борьбу за создание фильмов.

Последовательно проводя идейное воспитание во всем ходе творческого процесса, режиссер обязан на любом этапе борьбы за создание фильма неуклонно ставить во главу угла политическую работу. Новая система режиссуры сможет всецело проявить свою мощь только тогда, когда во всех делах режиссер-постановщик неизменно отдает приоритет политической работе. Новая система творчества сама по себе не даст никакого эффекта, если режиссер станет по-прежнему допускать бюрократизм и не проявит заботы о неуклонном идейно-политическом совершенствовании всех подчиненных ему людей.

Ставить во главу угла политическую работу, непрерывно повышать политическую сознательность творческого коллектива и добиваться от каждого сознательного участия в создании фильмов – вот средоточие основных требований традиционного революционного метода работы нашей партии в создании фильма. Это и есть революционный метод творчества, и режиссер должен незыблемо претворять его в своей деятельности. Принимаясь за создание любого кинофильма, режиссер призван глубоко разъяснить всем членам постановочного коллектива идейное содержание и художественные особенности будущей ленты, довести до их сознания цель и значение данного произведения, с тем чтобы весь коллектив с высокой революционной страстью объединился ради творческой работы.

Режиссер сможет справиться со своей ролью художественного руководителя, организатора-производственника и идейного воспитателя, станет замечательным командующим творческим объединением только в случае, если он, взяв в свои руки все нити управления этим коллективом, энергично развернет политическую работу, ставя ее превыше всех других дел.

В ТВОРЧЕСТВЕ НУЖНО ДОБИВАТЬСЯ БОЛЬШЕГО

В своем творчестве режиссер должен решительно добиваться большего и дерзновенно стремиться к творческому взлету.

Решительность режиссера-постановщика – показатель его

твердых творческих убеждений, основанных на глубоком понимании жизни и искусства, на независимости суждений. Решительность эта произрастает из высокого политического сознания, основанного на том, что режиссер – это своего рода властелин в деле создания фильма, и из непреклонного стремления своим творчеством служить революции.

Постановщик достигнет высот в творчестве, если он со всей решительностью, смело берется за дело. Если же режиссеру, командующему творческим объединением, не хватает твердых убеждений, то и весь коллектив сможет потерять уверенность в произведении и не сумеет настойчиво двигаться к творческому успеху. Непременно добьется своей цели тот постановщик, который обладает незыблемой убежденностью, мыслит крупномасштабно и дерзко разворачивает дело. А режиссер, впавший в малодушие, только и занятый метаниями и сомнениями, никогда не создаст яркое произведение.

Когда мы говорим, что постановщик добивается большего в своем творчестве, это значит, что он ставит перед собой высокую цель – творчески решать новые, актуальные вопросы воспитания и перевоспитания людей, жизненные проблемы дальнейшего развития общества.

Режиссеру должны быть присущи самобытное понимание и собственное мнение о жизни и искусстве на основе великих идей чучхе. Лишь тогда он сумеет достоверно отразить в своем творчестве новые и высокие задачи по созданию образов и решить их убедительно.

Решительность порождается знанием. Настаивать только на своем, не зная ничего, – это не более чем упрямство. Но если постановщик прочно вооружен идеями чучхе и сведущ в жизни, широко образован в вопросах искусств, то решительность приходит к нему сама собой.

Чтобы ставить перед собой высокие цели и добиться большего в творчестве, режиссер должен еще в момент созревания постановочного замысла выступить с новой и оригинальной идеей.

Постановочный замысел подобен первоначальному проекту будущего фильма и творческой программе режиссера, следуя которой он поведет за собой весь творческий коллектив к созданию единого образа. Командующий, руководящий боевыми действиями, должен иметь четкий оперативный план. Так и режиссер – командующий творческим коллективом, создающим фильмы, тоже обязан иметь

тщательно продуманный постановочный план. Судьба кинофильма во многом зависит именно от успешной разработки первоначального замысла.

Постановочный план должен отличаться новизной и своеобразием. Если новый проект служит основой для возведения оригинального здания, то новый постановочный замысел является каркасом своеобразного фильма. От режиссера, который лишен собственных убеждений, вечно копирует чужое и всегда строит свои планы по шаблону, нельзя ожидать новых кинематографических решений. Открывать новое и творчески прокладывать путь к невиданному доселе миру образов – вот в чем секрет настоящего искусства.

Режиссер должен и новое решить по-своему.

Какой бы ни был художественный образ, он формируется только на основе творческой индивидуальности художника. Литература и искусство не могут быть слепыми копиями природы, снятыми без творческого индивидуального осмысления со стороны художника. Правда, при создании фильма режиссер вынужден последовательно придерживаться канвы киносценария, однако он не вправе механически переносить на экран литературные образы. Постановщик, который как бы прикован к литературным образам героев и не способен выразить их по-своему, не может сказать своего слова в кино. Такой режиссер не в состоянии даже перевести литературные образы на язык кинематографа.

Для углубления образов, данных в киносценарии, для переработки их специфическими средствами киноискусства режиссеру надо обладать высоким творческим духом и подлинной страстностью. Только постановщик, который с высоким созидательным накалом и пламенной страстью ведет поиск, непременно отыщет новое. Начиная с трактовки явлений жизни и литературы и кончая созданием образов, режиссер призван неизменно следовать высокому творческому духу. Только тогда он сможет проявить еще небывалое, свое.

Новый и дерзкий творческий замысел богато созревает только на почве реальной жизни. Каким бы талантом ни обладал режиссер, однако, если он плохо разбирается в политике партии и не имеет богатого личного жизненного опыта, ему не удастся найти новые и смелые кинематографические решения.

У постановщика не может получиться ничего нового, если он, не выходя из кабинета, механически переносит в свою режиссерскую разработку литературные образы, которые создал писатель на основе

личного опыта и знания реальной жизни. Если постановщик, не имеющий глубокого представления об отраженной в литературных образах действительности, полагающий, что сценария, данного писателем, достаточно для экранизации произведения, будет понапрасну сидеть в кабинете, то на практике он обречет себя на слишком тяжелые родовые потуги.

Режиссер прежде всего призван сам прочувствовать и глубоко познать жизнь и только после этого приступить к творческому процессу. Он обязан исчерпывающе понять и крепко запечатлеть в памяти все значительное, начиная от мелочей и кончая большими историческими событиями. Когда разум режиссера переполнен картинами жизни и у него кипит страсть до такой степени, что уже нельзя не приступить к работе, вот тогда-то творческий труд сам по себе перестанет быть тяжелым и становится радостным и плодотворным.

Если писатель сам пожил в среде героических рабочих сталелитейного завода, делил с ними будни их созидательного труда, познал их полнокровную современность и затем на этой основе создал произведение, то и режиссер, подобно писателю, должен с головой окунуться в ту самую жизнь.

Кинорежиссер, конечно, не может точно повторять творческий путь, пройденный писателем. Постановщик призван пережить все по-своему, так, чтобы один за другим запечатлеть в памяти яркие эпизоды и живые облики людей, строящих новое. Только таким образом он сможет верно постичь человеческие помыслы и их жизнь, которые очерчены в литературном сценарии, правильно отобразить соответствующие средства и приемы изображения и определить свою независимую творческую позицию.

Верное толкование и определение зерна произведения является одним из основных требований при изучении сценария в интересах разработки нового и оригинального режиссерского замысла.

В творческом процессе зерно произведения служит не только могучим стимулом для постановщика, но и реальной основой для определения линии и направления режиссуры.

Именно опираясь на зерно, режиссер должен принять решение: в каком направлении разрабатывать замысел и развивать режиссерский сценарий, как воплощать образы в конкретных кинокадрах, как вести творческую работу с отдельными исполнителями. В отрыве от зерна режиссеру нечего и думать ни о каком-либо замысле, ни о

каком-либо творчестве. Только глубокое понимание зерна произведения и собственная уверенность в его значимости позволяют режиссеру разработать смелый план и приступить к созданию масштабных образов.

Верно постичь зерно произведения и определить его идейно-художественную ценность и значимость – дело не из легких. Даже если режиссер – человек талантливый и квалифицированный в области литературы, ему все равно трудно глубоко вникнуть в содержание произведения и нарисовать конкретные образы, только изучив его текст. Литературные образы полноценно воспринимаются лишь тогда, когда рассматриваешь их на основе глубокого и систематического изучения всего творчества данного писателя и правильного восприятия его творческой индивидуальности. А в намерения и утверждения автора можно серьезно вникнуть благодаря знакомству с образами, серьезному изучению жизни, отображенной в киносценарии.

Анализируя произведения, опытные режиссеры никогда не делают экспромтом поспешных выводов, построенных на впечатлениях от прочтения отдельных глав. Они резонно опасаются, что отдельные картины могут произвести на них сильное воздействие, а произведение в целом окажется лишенным четких очертаний и не столь впечатляющим. Такие режиссеры добиваются не столько очарования и тонкого впечатления в каждом кадре, сколько сочетания в посеянном писателем зерне стройности замысла со страстностью изложения, которые придают большой творческий импульс. Когда уход за удачно подобранным зерном сопровождается страстным увлечением, дело явно начинает спориться.

Режиссер призван дорожить зерном произведения как собственным художественным открытием и со всем пылом сочувствовать ему, сосредоточив внимание на его своеобразном выращивании, пока оно не расцвело в полной красе.

Зерно произведения никогда не может быть оторвано от реальной жизненной почвы. Оно живет конкретно в главном герое и других действующих лицах, в их повседневных делах. Единство образных элементов, в основе которых лежит зерно, обеспечивается с помощью лепки характеров действующих лиц, в первую очередь – образом главного героя. Следовательно, кинорежиссер обязан верно понять

важнейшие черты и индивидуальные особенности действующих лиц, обрисованных в литературном источнике, отчетливо и ясно определить задачи поведения героев, которые надлежит решить при съемках фильма, в частности, прочно поставить главного героя в центр действия и продуманно расположить все остальные персонажи согласно линии его поведения.

Характеры героев складываются под влиянием определенной жизненной обстановки. Рисуя в своем воображении характеры на жизненном фоне, режиссер-постановщик призван четко разбираться, типичны или нетипичны факты и события, составляющие основу обстановки, безошибочно выбрать для показа в кадре подлинно жизненные ситуации и детали. Надо смелее отбрасывать в сторону те сцены и детали, которые на первый взгляд хотя и занимательны, но не типичны и препятствуют целенаправленному изображению характеров.

При разработке режиссерского замысла нужно точно определить форму и колорит кинофильма. Если режиссер не способен увидеть в зерне форму и колорит произведения, то он не сумеет найти правильное соответствие между формой и содержанием, окажется не в состоянии верно определить колорит, согласующийся с эмоциональными оттенками произведения.

Когда режиссер рисует в своем воображении характер действующих лиц и их реальные жизненные обстоятельства, он уже тогда намечает жизненные коллизии между героями и событиями, выявляет конфликтные отношения и развивает сюжетные фабулы. В итоге ему становится ясна полная композиция фильма. Форма и колорит кинофильма еще более конкретизируются на стадии замысла, когда разрабатывается содержание произведения и возвращаются стебли образов.

Выработав на основе зерна композицию фильма и определив необходимые образные средства и приемы, режиссер должен выстроить в своем замысле кадры и развернуть послушные творческому воображению потоки. Фильм может быть признан своеобразным и новым лишь в том случае, если в воображении постановщика прочно займут свое место новые человеческие отношения, новые люди, новая жизнь.

Режиссерский замысел развивается и зреет в ходе творчества, наполненного фантазией. Только художник, одаренный способно-

стью фантазировать, может поставить перед собой высокую цель и добиться большего в творчестве.

Постановщик, создающий новые художественные образы, призван овладеть способностью к фантазии и делать это не только разнообразно и богато, но и дерзновенно. Ему нужна фантазия, чтобы экранизировать литературные образы, чтобы создавать новое на основе реальной жизни. Фантазия весьма важна для перестройки литературных произведений в произведение киноискусства. Однако одной такой фантазией невозможно обогатить литературные образы. Образы будут обогащены лишь в том случае, если отраженная писателем жизнь будет еще глубже раскрыта и насыщена творческой фантазией режиссера.

Но вместе с тем его творческая фантазия непременно должна опираться на реальность. Если режиссер выставляет напоказ нечто несуразное, оторванное от жизни, или предается чуждым измышлениям, занимаясь поиском чего-то крикливого, то он не способен быть правдивым художником.

Приведем конкретный пример. В свое время у нас было принято решение экранизировать рассказ о полководце, который в далеком прошлом отразил нашествие чужеземных захватчиков. Один из режиссеров сказал, что если ему дадут 500 лошадей, то он создаст прекрасную киноленту, воспевающую одну из героических страниц истории нашего народа. Некоторые коллеги даже позавидовали его якобы богатой и смелой фантазии. Но на самом ли деле это была столь уж богатая и дерзновенная фантазия? По обширной равнине несутся, как вихрь, 500 коней, сверкает лес копий, доносятся раскаты громких выкриков. Этой шумной панорамой режиссер стремится вызвать волнение у зрителей. Но каков будет результат, если мы построим наш исторический фильм именно таким образом?

Думается, что не видать творческого успеха тому постановщику, который не узрел существа в содержании самой жизни и оказался ослепленным лишь формой и размахом зрелища. Ему лучше было бы нарисовать перед собой образ мужественного народа, поднявшегося на битву с иноземными захватчиками, построить замысел более рельефно, показать весь героизм народной борьбы, прежде чем думать о 500 конях.

В творчестве никогда нельзя допускать легкомысленных решений, рожденных минутной увлеченностью или импровизацией. Экс-

промт является предпосылкой к промаху. Конечно, в творческой деятельности нельзя не учитывать влияния сильного эмоционального импульса, который мгновенно овладевает сердцем. Не надо отворачиваться и от подсказанных вдохновением образов и представлений. Но все это должно быть тщательно обдуманно и только после обстоятельной проверки принято на вооружение как одно из звеньев общего замысла. Импровизация недопустима тем более для режиссера-постановщика, управляющего творческим объединением. Если увлечешься экспромтом и по своей прихоти перекроить образ, найденный вместе со всем постановочным коллективом, то в творческом процессе возникнет рассогласованность, а созданный образ станет неоднородным, потеряет цельность.

Образы, созревание которых в стадии замысла завершилось, должны быть конкретно закреплены в режиссерском сценарии.

Режиссеру не следует поспешно заполнять страницы сценария, едва у него начал складываться замысел. Надо еще и еще раз глубоко анализировать все детали будущего фильма, даже если в него вложена вся его душа. Свое ли место занимает зерно, рельефны ли образы героев, правдиво ли отображается жизнь, складно ли получится экранизация рассказа, насколько занимательно и эмоционально выстраивается композиция – все эти вопросы следует многократно взвесить. Одним словом, нужно последовательно проверять, насколько гармонично и правильно обрастает сюжет кино образами, построенными еще на стадии замысла.

Режиссер-постановщик должен браться за перо и писать сценарий только после того, как замысел видится ему вполне созревшим как логически, так и эмоционально. Режиссерский сценарий – это общий план кинофильма, выражающий в словах образы, рожденные его воображением еще на стадии замысла. Это и есть первое творение режиссера.

Режиссерский сценарий будет совершеннее, если его создание станет коллективным процессом. Нужно разработать сценарий, объединив для этого усилия и разум операторов, художников, композиторов, ассистентов режиссера и других творческих работников. Каким бы выдающимся ни был постановщик, он не может представлять в своем лице энергию и разум всего коллектива. Режиссерский сценарий претворяется в готовый фильм лишь общими усилиями всех членов постановочной группы. Вот почему во многих отношениях с самого начала полезно творческое сотрудничество

многих специалистов. Когда сформулированная в режиссерском сценарии идея фильма становится достоянием всего творческого коллектива, как путеводная нить единого представления, тогда удастся полноценно воплотить режиссерский замысел в фильм.

Кинорежиссер призван решительно, дерзко и последовательно возглавлять и воплощать в дело весь творческий процесс – изучение жизни и произведения, построение замысла, создание режиссерского сценария и, наконец, съемку фильма. Только таким путем можно достигнуть высоких результатов в творческой работе.

ПОСТАНОВКА ПРИЗВАНА ПРАВДИВО ВЫРАЖАТЬ ПРОЯВЛЕНИЯ ЧУВСТВ

При первом и втором просмотре произведение воспринимается по-разному. Иное стоит один раз посмотреть и больше не захочешь даже взглянуть на него, а другое – наоборот: чем больше смотришь, тем больше стремишься увидеть еще раз. Можно считать подлинным шедевром лишь такое произведение, каждая новая встреча с которым все пробуждает к нему новый интерес и все сильнее и глубже волнует.

Для того, чтобы заложенные в драме идеи были глубоко раскрыты посредством воздействия впечатляющих образов на зрителя, надо тщательно организовать структуру произведения. А определяющим фактором построения драмы является глубокая правдивость в проявлении чувств.

Раньше основным средством организации драмы считали развитие событий и именно этой стороне произведения уделяли главное внимание. В результате в литературе появилось немало формалистических уклонов, которые подчиняли драме ради драмы описываемую в произведении жизнь, служили развлечению, вместо того чтобы глубоко раскрывать идеи и чувства людей.

Во всяком случае развитие событий следует нацеливать на создание жизненной основы, определяющей взаимоотношения действующих лиц и обуславливающей их поведение. Опираясь на подобное описание событий, надо наметить линию поведения героев и целенаправленно показывать их чувства, проявляющиеся в ходе действия, эмоционально раскрывать их идеи. Только так можно создать впечатляющий образ.

Выявление чувств – это метод эмоционального раскрытия сущности характеров посредством естественного отображения мира человеческих переживаний в процессах напряжения и разрядки, накопления и взрыва, присущих логике реальной жизни.

Правдивое отображение чувств в искусстве является основной задачей раскрытия образа, вытекающей из природы человеческого характера. Поскольку эмоции наряду с идеями составляют основные компоненты внутреннего мира человека, без них невозможно полностью раскрыть внутренний мир героя и, следовательно, – правдиво воссоздать на сцене человеческий характер. Кроме того, сочетание идей и чувств – существенная особенность выявления художественного образа. В искусстве сами по себе идеи без эмоций ничего не могут выразить, кроме сухих понятий, неизбежно страдающих отвлеченностью. И только идеи, раскрытые эмоционально, движущиеся как бы в струях переживаний, затрагивают сердца зрителей и глубоко западают им в душу.

Точное воплощение чувств позволяет всем героям, появляющимся в кадре, показать себя жизненно и правдиво, так, как это бывает в реальной действительности. Когда зрители видят на экране живую жизнь, они забывают, что находятся в кинозале, глубоко вживаются в мир произведения, живут едиными мыслями и настроениями с героями ленты, воспринимают идеи произведения как свои собственные убеждения. Идеи, подтвержденные и проверенные самим жизненным опытом людей, хранятся у них в глубоких пластах сознания. Так и идеи, со всей творческой мощью отображенные на экране, способны произвести неизгладимое впечатление и надолго сохраниться в памяти, перерасти в незыблемую убежденность. Поэтому очевидно, что чем удачнее в картине воплощение чувств, тем глубже погружаются зрители в размышления.

Правдивое выявление чувств – одно из основных условий, способствующих образности произведения. Одно и то же творение может произвести на зрителей различное впечатление и вызвать разные по силе воздействия образы, в зависимости от того, насколько глубоко проявляются чувства.

В художественном творчестве выявление чувств зависит от характеров персонажей и логики жизни.

Именно жизнь – и есть тот очаг, который непосредственно подогревает те или иные эмоции. Человеческие чувства возникают и проявляются в жизни и в то же время они оказывают на нее

воздействие. Радость, горе и все другие переживания, которые испытывают люди, возникают в столкновении с реальностью. В отрыве от реальной человеческой деятельности чувства проявляться не могут. Поэтому в драме изливание чувств должно следовать логике жизни, и только тогда оно окажется правдивым и естественным.

Чувства возникают как реакция на факты реальной действительности, но они могут быть выражены лишь в форме активного воздействия людей на нее. Жизнь является основой чувств, а чувства – своеобразная форма отражения реальности. Однако далеко не все предметы в реальной жизни способны вызвать эмоциональный отклик. Кстати, один и тот же предмет вызывает, в зависимости от склада характера тех или иных людей, различные чувства, к тому же различна и глубина их переживаний. А это значит, что выявление чувств может быть правдивым лишь в тех случаях, когда оно следует как логике жизни, так и логике характера.

Известно, что для выявления чувств согласно логике характера и логике жизни нужно, прежде всего, до мелочей понимать состояние внутреннего мира героя, верно определить момент зарождения чувств и их оттенки.

Если постановщик, поверхностно изучив характеры героев по киносценарию, тут же приступит к воплощению действующих лиц в образах, то он может упустить из виду конкретные, разнообразные и тонкие человеческие переживания героев фильма.

Мотивировка эмоций, их оттенки отличны друг от друга у различных персонажей, они зависят от склада характеров и занимаемых положений. Переживания действующих лиц не только по-разному проявляются в процессе изменения обстоятельств и развития жизни, они весьма сложно переплетаются в своем статическом окружении. Выходит, что без углубленного анализа эмоционального склада героев невозможно верно распознать сложные разветвления и оттенки их чувств.

В художественном фильме «Цветочница» Кот Пун на перепутье жизни и смерти встречается с братом, по которому она сильно тосковала, вспоминая о нем даже во сне. При встрече она испытывает несказанно большую радость. И в то же время ее сознание омрачено памятью о матери, которая скончалась, так и не увидев сына. Героиня не может сдержать свою душевную горечь. В чувствах Кот Пун радость переплетается с горем, обида на брата,

пришедшего слишком поздно, перекликается с тоской по умершей матери. Вот как неопишимо сложно ее душевное состояние. В этот момент чувства Кот Пун осложнены также и проклятиями жестокому миру, который несет простым людям невыносимо горькую жизнь.

В зависимости от конкретной обстановки, в которой живет и действует персонаж, от его душевных переживаний, чувства мгновенно меняются и приобретают различные оттенки, сливаются и чередуются. Радость быстро сменяется горестью, а последняя вызывает ненависть – как часто так и случается в жизни.

Таким образом совершенно очевидно, как с переменами в условиях жизни поток человеческих чувств динамично приобретает то яркие, то радостные, то горестные оттенки. Значит, режиссер может правдиво выявить эти чувства, по мере развития характера, изменений в условиях жизни улавливая тончайшие нюансы разнообразных переживаний и определяя подлинные оттенки чувств героя.

Постановщик призван чутко реагировать на изменение какого бы то ни было чувства, четко выделив его тонкий колорит, обязан детально разобраться в каждом чувстве. Поэтому ему надо не только особым чутьем остро воспринимать разнообразные гаммы переживаний, но и реагировать на каждый такой поворот чувства, досконально его проанализировать.

Собрать все эти чувства, выстроив их согласно логике развития характеров и жизни, таким путем привести действие к взрыву – таков один из главных способов, позволяющих соблюсти правду в проявлении чувств.

Взрыву чувств, как правило, предшествует накопление переживаний и их мотивировка. Экспромтное исполнение роли актером, по сути дела, также происходит на базе накопленного им жизненного опыта. В драматическом искусстве чувства персонажей воспринимаются зрителем как вполне естественные, если они накапливаются и взрываются по адекватному поводу. Взрыв чувств без накопления и мотивировки – аномален или притворен.

Чувства действующих лиц должны накапливаться по мере развития драмы, а мотив, их обнажающий, должен соответствовать этапу повествования. Если проявление чувств чрезмерно затянуть под предлогом их накопления, то динамизм действия утрачивается и фильм становится скучным.

Напряженность в развитии чувств должна быть всегда сопряжена с выбором решающего момента, определяющего главный поступок героя ленты. Нужно верно уловить кульминационный момент, последовательно вести к нему процесс накопления чувств и своевременно взорвать их. Только тогда достижимо сильное драматическое напряжение и эмоциональное возбуждение. Если же в подходящий момент не будет найден мотив для взрыва накопленных чувств, то и запоздалая кульминация не произведет на зрителей особого впечатления, ибо для взрыва они не увидят естественных с их точки зрения причин.

Если же после эмоционального пика торопить течение сюжета, поспешно менять эпизод за эпизодом, то сами чувства зрителей не находят поддержки и развитие действия в фильме порождает скуку. В драме особенно убедительно должен звучать отголосок взрыва чувств, который позволит в течение длительного времени поддерживать эмоциональное возбуждение публики, удерживать ее от перехода к покою. В отличие от действия чувства сохраняют влияние на сознание долго и их отзвуки остаются в памяти длительное время. В кинофильме после напряженного эпизода зрителям следует предоставлять эмоциональную передышку, с тем чтобы они еще сильнее ощутили отзвуки пережитых ими чувств.

Отзвуки переживаний приводят зрителей к глубоким раздумьям, надолго закрепляют в их памяти экранные образы. Режиссер призван в полной мере владеть умением создавать подобные отзвуки чувств, используя для этого самые разнообразные приемы отображения жизни, и в то же время искусно, перейти к выявлению новых эмоций, добиваясь, чтобы зрители с нетерпением ждали дальнейшего развития сюжета.

Основное условие накопления чувств – это создание на экране жизненных предпосылок для них. Тогда переживания как бы зарождаются сами собой, естественным образом. Обыкновенная логическая связь событий не всегда способна содействовать накоплению чувств. Само движение эмоций, происходящее в процессе изменения и развития жизни, должно быть последовательным. Только при этом условии чувства могут накапливаться, постепенно приближаясь к взрыву.

Мотивировка эмоционального взрыва не должна быть искусственной, преследующей лишь цель усиления внешней эффектности

событий, возбуждающих напряженный интерес зрителей к фильму. Причины взрыва надо показать так, чтобы они придали драме серьезность и особую идейную глубину.

Выявление чувств необходимо не только ради возбуждения напряженности и интереса, оно служит также усилению идейно-эмоционального воздействия того или иного кинопроизведения на зрителей. Бессмысленно выявление таких чувств, которые заведомо не в состоянии вызвать у людей глубоких мыслей. Выявление чувств в кино подчинено глубоко эмоциональному раскрытию идей самого произведения.

В искусстве само движение новых чувств должно быть тесно сопряжено с процессом формирования и развития революционного мировоззрения. Именно в ходе этого процесса люди не только овладевают правильным пониманием жизни и закаляют свою волю к борьбе, но обогащают и совершенствуют собственный внутренний мир.

Режиссер обязан убедительно показывать, как в жизни формируется и развивается революционное сознание людей в тесной связи с их чувствами, лаконично и впечатляюще отразить это на экране.

Художественный фильм «Море крови» глубоко по мере изменения и развития жизни раскрывает процесс коренного переворота в сознании и мире личных переживаний матери – главной героини ленты. Лишившись мужа, женщина пришла в село Пельчжэ с малолетними детьми на руках. До этого у нее вызревали различные чувства, причем наиболее остро она переживает свое собственное горе – потерю мужа. Ее волнует и горькая безысходность в будущем, которая ожидает осиротевших детей. Однако поведенный ей стариком из села Пельчжэ рассказ о богатырской звезде, взошедшей над горой Пэкту, вызывает целый переворот в сознании этой женщины. В мире ее чувств происходит новая перемена. Мать, подавленная горем, начинает жить надеждой, что счастье принесет ей новый мир. После знакомства и бесед с партизаном-подпольщиком она уже находится во власти революционных идей, мир ее чувств совершенно обновляется.

Надо достоверно обрисовать перемены в чувствах, соответствующие изменению и росту сознания киногероя. И тогда движения чувств будут согласованы с логикой развития характера и жизни.

Это поможет эмоционально и впечатляюще раскрыть пути формирования революционного мировоззрения на примерах конкретных действующих лиц.

Постановщику надлежит выявить разнообразные оттенки чувств, рождающихся у различных персонажей в зависимости от условий их жизни. И при этом нужно подчинить их второстепенные черты главной линии чувств, которая, конечно, является линией чувств главного героя фильма. Эта линия является ведущей для раскрытия сюжета и идеи произведения.

Очевидно, что в мире чувств любого действующего лица переплетаются разнообразные оттенки. Тем более нетрудно представить себе, насколько различны и сложны чувства персонажей, отличающихся друг от друга по характеру. Чем сложнее картина, тем настойчивее постановщику надо придерживаться главной линии чувств и уделять особое внимание тому, чтобы процесс ее развития был в фильме отчетливо охарактеризован. Это позволит успешно сочетать единство чувств и гармонии образов.

Однако трудно одинаково глубоко проникнуть в существо линии чувств всех до одного действующих лиц с тем, чтобы полноценно раскрыть их эмоциональный мир. Да этого и нельзя добиться. В таком случае не удастся достаточно убедительно выявить чувства ни одного из персонажей. К тому же будет утрачена четкая грань между главной и второстепенной линиями, окажется невозможным подчеркнуть основной смысл повествования и создать гармоничную картину развития чувств.

В работе над любой кинокартиной следует держать в фокусе именно линию чувств главного героя, стремиться как можно более выпукло выразить его основные переживания, естественным образом сочетая с ними переживания других действующих лиц. Только тогда не будет нарушена целостность восприятия у зрителей, следящих за развитием главной линии драмы.

Для полного выявления всей глубины чувств надо умело схватывать их, следуя за судьбами персонажей.

Каждый человек испытывает самые серьезные переживания в обстоятельствах, когда решается его судьба. В этот момент крайне обостряется его эмоциональное состояние. В частности, в революционном кинофильме переживания главных героев и их чувства приобретают особенно серьезный и острый характер. Это происходит потому, что судьба главного героя тесно связана с судьбами

революции, Родины и народа. Глубина события, глубина драмы также усиливаются при условии, если эти чувства сочетаются с заботой о судьбах других действующих лиц. События являются жизненной основой развития драмы и той почвой, на которой возникают чувства. Однако происходящее должно подчиняться раскрытию судеб действующих лиц. Только тогда события становятся правдивыми и значимыми.

Поэтому необходимо тонко обнажать эмоциональное состояние героев в каждом их действии и поступке, особенно глубоко исследовать те моменты, которые коренным образом меняют их судьбы. Именно так удастся глубже выявить течение их чувств.

Выявление чувств в кино должно строиться так, чтобы сюжет фильма захватил внимание зрителей уже с первого кадра.

Если первая сцена окажется неудачной, то главное действие драмы раскрывается, не взволновав зрителей, и во всем ходе развития драмы не удастся их эмоционально сосредоточить. В первых же кадрах драматические отношения между действующими лицами пока еще не раскрываются полностью и их жизнь по-настоящему не изображена, поэтому следует обратиться к чувствам героев, стараясь усилить интерес к их дальнейшим поступкам. Лишь в этом случае будет четко прослеживаться основной конфликт картины.

Драматические узлы, завязанные одновременно с началом рассказа, непременно приводят к конфликтам в центральных сценах, и в процессе этих столкновений еще более резко обрисовываются мысли и чувства персонажей. Поэтому основные для развития драмы сцены требуют, чтобы чувства героев были выявлены в противопоставлении их друг другу. Здесь должна идти борьба двух сил, каждая из которых стремится осуществить свои намерения. И от исхода этой борьбы зависят обострение и разрядка, подъем и натиск в драме, ожидание и интерес зрителей.

Среди центральных эпизодов особенно важны чувства действующих лиц в момент кульминации, когда сущность всех персонажей полностью обнажена и наступает время решительных действий, требующих огромной силы воли и психического напряжения. В кульминации становится окончательно ясным, к чему стремились эти две противоборствующие силы, куда должна идти жизнь и как она будет развиваться дальше. Это по существу самая серьезная сцена как по идейному значению, так и по накалу драматизма. В этой высшей точке нужно выявить чувства, раскрыть главный замысел

фильма во взаимоотношениях между основным конфликтом, основными событиями и главными героями.

Развязка разрешает конфликт, полностью раскрывает мысль произведения, дает ясный ответ на центральный вопрос. Поэтому здесь экран должен быть насыщен чувствами победившего главного героя. Только тогда возобладает единое чувство, утверждающее торжество положительного, будет ясно освещена идея произведения.

Кинорежиссер при выявлении чувств должен умело ставить акценты на развитие переживаний действующих лиц и, используя весь комплекс изобразительных элементов и средств, всесторонне и богато раскрыть внутренний мир героев.

Неизгладимое впечатление производит на зрителей фильм, в котором в чувствах действующих лиц гармонически сочетаются все компоненты и эмоции протекают в едином русле.

ИГРА АКТЕРА ЗАВИСИТ ОТ РЕЖИССЕРА

Умение точно определить главное звено в любом деле и сосредоточить на нем свои усилия, чтобы прежде всего решить его, – в этом залог успешного решения и других звеньев и успешного продвижения всей работы в целом. Это в полной мере относится и к творческой деятельности режиссера.

Режиссеру-постановщику, который вместе с автором закончил обсуждение сценария, предстоит еще немало работы. Он должен изрядно потрудиться с оператором, художником, композитором, актерами и со всеми остальными членами съемочной группы. Понятно, что режиссер не может браться за все эти дела одновременно, ему не под силу сразу же их выполнить, пока не найдено главное звено. Желаемый результат будет получен тогда, когда он верно определит главное звено и сосредоточит на нем основные усилия, продвигая вперед все виды творческой деятельности.

Главным звеном в творчестве режиссера является работа с актерами.

Актер как непосредственный создатель характера человека является центральной фигурой всего творческого коллектива. Только посредством актерской работы режиссер переносит на экран живой характер человека, созданный автором сценария. Именно актер создает исполненный жизни образ героя, волнующий зри-

телей.

Делая главную ставку на работу актеров по созданию образов, режиссер сосредоточивает все усилия творческого коллектива на создании целостного произведения. Только умело направляя творческую работу актеров, он может энергично управлять усилиями всего коллектива, доводя образы героев фильма до самого высокого уровня. Вот почему опытные режиссеры, как правило, уделяют максимальное внимание именно подбору актеров на те или иные роли и руководству их игрой, сосредоточивая особые усилия на решении этих задач.

Безошибочно подобрать исполнителя, подходящего к характеру персонажа, – это первое звено в работе с актерами. Допустим, в сценарии четко очерчен характер действующего лица, актер обладает высоким искусством перевоплощения и режиссер тщательно руководит его работой. Но если актер мало соответствует требованиям роли, то от него трудно ожидать удачи в создании правдивого образа.

Актер всегда должен быть готов к воплощению на экране любого образа. Однако у каждого из них собственная творческая индивидуальность. Поэтому он может блестяще справиться с одной ролью, но в другой, например, потерпеть неудачу. Чем ближе собственное амплуа актера к данной роли, тем быстрее и легче он в нее входит. А если нет сходства между героем фильма и актером, то нельзя ждать нужного эффекта, несмотря на любые усилия и страсть, прилагаемые в работе над образом.

Это отнюдь не означает, что непременно следует стараться найти т. н. «соответствующего актера». Случается, что из ста, даже из тысячи актеров трудно выбрать единственного, который бы по всем статьям подходил для воплощения на экране роли того или иного персонажа. Искать только соответствующего «актера» значит положиться на волю случая в творчестве. На практике крайне редко бывают примеры, когда режиссер, полагающийся на случайную удачу, добивается успеха.

Подобрать актера, соответствующего конкретной роли, – это значит найти исполнителя, который обладал бы высокими идейно-художественными качествами и необходимой физической подготовкой для воплощения данной роли на экране. Поэтому режиссер призван не подгонять черты персонажа под имеющегося исполнителя, а выбрать исполнителя, возможности которого

позволяют создать впечатляющий образ.

Создавая образ киногероя, актер всегда преломляет его через свою индивидуальность. Однако приступать к подбору актера на роль непременно надо после изучения характера персонажа. Таков путь реализма, позволяющий воплотить в произведении жизненный характер персонажа и не отступить от принципов идейности и художественности.

Приступая к подбору актеров, постановщик обязан всесторонне и глубоко проанализировать характер персонажей и на этой основе начать комплектование творческого ансамбля исполнителей, не опираясь при этом на одно лишь внешнее сходство. Упор надо делать на черты характера. Пусть актер даже внешне сходен с персонажем, однако если ему не свойственна духовно-моральная близость с воплощаемым образом, то он, вероятно, не сможет справиться с поручаемой ролью. И, наоборот, если данный актер не очень близок по внешнему облику к данной роли, но обладает идейной подготовкой и художественным мастерством, достаточными, чтобы воплотить морально-духовный облик персонажа, то у режиссера не будет особых проблем. А сходство внешности актера и персонажа может быть достигнуто умелым гримом.

Для удачного подбора артиста, отвечающего требованиям роли, необходимо предварительно всесторонне и глубоко познать характер исполнителя, верно оценить его идейно-политическую подготовленность и уровень художественного мастерства. Несомненно, все эти характеристики актера полностью могут быть получены из его творческой биографии и повседневной жизни. Долг постановщика глубоко и всесторонне знать творческую деятельность актеров и обращать постоянное пристальное внимание на их общественно-политическую и морально-культурную жизнь.

Изучая черты актера, нельзя делать выводы на основе лишь некоторых сторон его одаренности и упускать при этом из виду серьезные изъяны. Обладая актерским мастерством, исполнитель кинороли призван прежде всего быть образцом в идейном отношении. Поэтому режиссер обязан исчерпывающе представлять себе уровень его идейной подготовки и на этой основе детально оценивать его художественное мастерство. В ходе всестороннего изучения творческой деятельности, общественно-политической и морально-культурной жизни актера постановщик сможет четко определить его идейную убежденность, взгляды на жизнь и

искусство, индивидуальность в творчестве, выявить положительные и отрицательные стороны актерской игры, в общем дать правильную оценку полноте становления его как человека.

Если режиссер обладает всесторонним и глубоким представлением о повседневной жизни и творческой деятельности актера, то по мере проникновения в характер персонажа, обрисованного в сценарии, перед его глазами само по себе возникнет лицо актера, подходящего на эту роль, и созреет план предстоящей совместной творческой работы с ним.

Устраивая просмотр предполагаемых исполнителей, режиссер должен держать в поле зрения не только известных мастеров экрана, но и широкий круг актеров, особенно начинающих. Тогда он может подобрать более подходящего актера, создать живой и разнообразный характер и накопить новый опыт руководства актерской игрой.

В частности, режиссеру не стоит направлять свои взоры к актерам, уже получившим разносторонний опыт в других съемочных группах. Надо смелее доверять новичкам, готовить их к роли и включать в работу по созданию фильма. Найти и воспитать многие молодые дарования – одна из основных обязанностей режиссера.

Подбор актера, подходящего к роли, – это лишь самое начало работы режиссера с исполнителем. Даже если постановщик, как ему кажется, удачно нашел актера, бывает, что в процессе работы над образом тот окажется неспособным правдиво воплотить характер данного персонажа, и тогда налицо явная неудача. Задача режиссера – умело подобрать актера и впоследствии уделять неустанное внимание руководству созданием образа.

В кинофильме работа над образом начинается и кончается актерами. Однако успех актерской игры во многом зависит от постановщика. Как бы ни был талантлив и опытен актер, но если режиссер недостаточно профессионально руководит его игрой, то трудно ожидать успеха. И, наоборот, если даже к съемкам приглашен начинающий молодой актер, а режиссер повседневно и правильно руководит им, то можно достичь поразительного результата.

Только режиссер может верно оценить работу актера. Он видит, правдиво ли раскрыт образ персонажа, и только он вправе руководить актерской работой. Подобно тому, как человек, увидев себя в зеркале, может узнать недостатки своего внешнего вида, так и актер

только с помощью постановщика может оценить уровень своего исполнительского мастерства и наиболее успешно справиться с доверенной ему ролью.

Актер, конечно, лично работает над воплощением образа, однако его игра в фильме не может совершенствоваться без участия режиссера. На театральной сцене актерская игра и ее результат всегда видны с первого взгляда. В кинематографе актерская работа оттачивается только с участием постановщика. Поэтому режиссер должен тщательно, с полной ответственностью руководить всем процессом создания фильма, начиная от съемки и связанных с ней этапов работы и кончая фиксированием актерской игры в кадрах фильма на этапе тиражирования.

Руководя игрой актера, постановщик призван прежде всего поддерживать в нем уверенность в своих силах, помогая тем самым исполнителю создать живой образ воплощаемого персонажа. Актеру нужна действенная поддержка, которая вдохновляет и направляет его на создание образа. Путь, по которому артист идет к воплощению того или иного образа, отнюдь не прост. Хотя создавая образ, он раскрывает на экране лишь какую-то частицу жизни персонажа, но эта частица – звено в долголетнем жизненном пути персонажа, в котором сосредоточены и его сегодняшней день, и прожитые годы, и взгляд в будущее. Для того, чтобы актер смог пережить со своим героем его судьбу, достичь цели истинного перевоплощения, ему непременно нужна надежная поддержка, направляющая всю его работу над образом.

Стремясь обрести такую силу, направляющую на создание ярких черт характера киногероя, актер должен глубоко усвоить зерно экранизируемого произведения и детально вникнуть в мир изображаемого персонажа. При создании образа любого героя актер сможет верно представить цели своей работы и конкретные задачи, приобрести уверенность в себе только тогда, когда он глубоко постигнет зерно произведения и внутренний мир персонажа.

Зерно, заложенное в жизнь персонажей, раскрывается через их дела и поступки. Поэтому режиссеру надлежит раскрыть перед актерами зерно произведения, обрисовать черты характеров персонажей и добиться, чтобы у каждого из них сложилось ясное понимание воплощаемого им персонажа, его значения для раскрытия зерна произведения. Постановщик должен добиваться, чтобы актеры усвоили зерно произведения не только в

теоретическом плане, исходя из того, что зерно – идейное ядро жизни. Он призван добиться того, чтобы актер понял зерно через конкретную жизнь и всем сердцем прочувствовал его, подобно тому как сам режиссер постиг это зерно в жизни и воспринял его духовно.

Режиссер призван добиваться, чтобы актеры верно усвоили содержание произведения, и на этой основе достичь гармоничного единства актера и роли, создания естественного образа каждого персонажа.

Если идеи и чувства героя не вошли, как говорится, в кровь и плоть актера, то в этом случае исполнитель, даже при внешнем сходстве с героем в словах и действиях, не сможет создать полнокровный образ человека, который живет и действует сообразно со своими убеждениями. А вот когда актер полностью сольется с персонажем, научится жить и действовать в реальном мире своего героя, тогда и получится живой и конкретный образ.

Главный путь, ведущий к единству образа, созданного актером, и подлинного персонажа, заключается в том, что исполнитель должен глубоко и широко усвоить характер жизни персонажа и соединить его с собственным жизненным опытом, чтобы на этой основе говорить от имени своего героя одними и теми же словами, руководствоваться общими с ним помыслами.

Долг режиссера – помочь всем актерам глубоко вжиться в мир произведения, научиться верно понимать характеры воплощаемых ими персонажей, горячо сочувствовать их идеям и чувствам, восприняв и сделав их своими собственными, и тем самым посредством собственной индивидуальности донести до зрителей мечты и помыслы героев. Кроме того, режиссеру весьма важно добиваться, чтобы актеры вошли в жизнь персонажей, как в свою, и на ее фоне действовали естественно.

Сочувствие и вера в жизнь действующего лица появляются только тогда, когда актер живет мыслями и чувствами своего героя. Поэтому постановщик в процессе подготовки призван естественно подвести актеров к восприятию чувств и действий своих персонажей. Здесь ни в коем случае нельзя навязывать исполнителям шаблонные действия. Режиссеру надлежит действительно помогать актерам самостоятельно входить в обстоятельства жизни героев и в сложившуюся вокруг них обстановку. Тогда актеры смогут уверенно войти в те события, которые должны развернуться на экране, говорить словами своих

героев и действовать, исходя из общих с ними помыслов.

Для того, чтобы актер слился с персонажем в едином образе, нужно с начала и до конца заботиться об единстве актерской игры. Хотя актер и удачно исполнил свою роль в том или ином эпизоде, но если в целом нет единства его действий, то изображаемый им герой становится похож на человека, который живет и действует по чужим рецептам, не обладая собственными взглядами и убеждениями.

Киноактер, в отличие от театрального артиста, выполняет свою роль не по сюжету драматургического произведения, он трудится, подчиняясь сложной специфике кинематографа, когда не соблюдается последовательность драматических эпизодов. В таких обстоятельствах непросто обеспечить целостность и единство актерской игры. Поэтому в кино эти качества удастся выдержать лишь тогда, когда режиссер, имея перед собой схему развития образа и ставя общие цели игры и задачи действий во время съемок каждого отдельного эпизода, умело направляет актерскую игру в каждой сцене.

Руководить игрой актеров нужно, неустанно разъясняя их задачи, используя просвещающий метод. Просвещающий метод – это такое руководство игрой, позволяющее актерам непрерывно проявлять свою самостоятельность и творческие способности, своими силами создавать правдивые образы персонажей. При этом мы исходим из того, что роль хозяина в создании образа действующего лица несомненно должна быть предоставлена самому актеру.

Просвещающий метод принесет желаемые результаты в том случае, если, проявляя высокую требовательность к актерам, режиссер терпеливо помогает им собственными силами постигнуть сущность стоящих перед ними задач.

Однако совершенно недопустимо, чтобы режиссер, ссылаясь на этот метод воспитания, постоянно вмешивался в творческие поиски актера и безо всякой надобности делал ему замечания. Если постановщик позволяет себе без конца поучать актера с самого начала и до конца съемок фильма, то это свяжет артиста по рукам и ногам, следовательно, будет ограничивать его самостоятельность и творческую инициативу в создании образа. Просвещающий метод не допускает не только чрезмерного вмешательства руководителя в создание образа, но в то же время не допускает и мысли о том, что

актеру все дозволено и к нему нельзя предъявлять строгих требований.

Слово «режиссура», по существу, означает действие, направляющее актерскую игру. Для надлежащего руководства игрой артиста необходимо ставить перед ним высокие цели и содействовать в успешном создании образа.

Для воспитания актера важно, чтобы режиссер добивался от него, как от деятеля искусства, неуклонного повышения политической сознательности. Постановщик призван помогать актерам еще глубже осознать свою высокую миссию перед партией и революцией, трудиться с высокой ответственностью и развивать творческую инициативу во всем процессе создания фильма.

Просвещающий метод в руководстве исполнителями может принести наилучшие результаты, если он осуществляется на основе глубокого образного понимания конкретной жизни.

Актерское творчество, в ходе которого исполнитель усваивает и воспроизводит на экране характер, представляет собой процесс познания реальной жизни персонажа и воплощения в произведениях кино его особых черт. Следовательно, используя только лишь логические объяснения задачи, постановщик не коснется глубинных чувств актера и не поможет ему создать естественный образ героя. Направляя игру артистов, он обязан всегда общаться с ними образно на основе знания жизни. Тогда актеры смогут живо представить себе жизнь своих героев, запечатлеть ее на ленте такой, какая она есть, и сумеют, проникшись жизнью героев, правдиво донести до зрителей характеры персонажей.

Высокохудожественный фильм может получиться только у того режиссера, который умело строит свою работу с актерами, начиная от подбора исполнителей и кончая руководством их игрой.

НАДО ПОВЫШАТЬ ТРЕБОВАТЕЛЬНОСТЬ К ОПЕРАТОРУ И ХУДОЖНИКУ

Изображение на экране должно быть прекрасным. Поскольку кинематограф является наглядным искусством, то прекрасная лента сразу же может привлечь зрителей к миру кино. И в этом случае в их памяти надолго сохраняется идейность произведения вкупе с впечатлением от увиденного на экране.

Пусть вас порадует замечательная актерская игра, чудесная песня или музыка, но если экранный образ не будет отвечать представлениям о прекрасном, то такое произведение невозможно считать удачным. В кинофильме и образы действующих лиц, создаваемые актерами, и элементы, за которые отвечают творческие работники других специальностей, воплощаются в кадрах. Так что только удачный экранный образ способствует яркому воплощению других образов.

То, что зафиксировано на ленте, уже невозможно изменить. В сценическом искусстве можно неустанно совершенствовать образ от спектакля к спектаклю, а в фильме дело обстоит иначе. То, что отснято и зафиксировано в кадрах, не зачеркнешь и не исправишь. Повторная съемка неудавшихся кадров не только приводит к ненужной трате киноплёнки, труда и времени, но и порождает беспорядок в сложном процессе производства фильма.

Работая над фильмом, режиссер обязан с самого начала съемки неустанно заботиться о получении высококачественного экранного изображения, тщательно по плану вести работу с оператором и художником.

Экранные картины в фильме создаются именно их усилиями.

Качество изображения на экране прежде всего во многом зависит от того, насколько квалифицированно работает режиссер с художником. Огрехи, допущенные художником в ходе съемки, позднее не удастся поправить. Работа с художником – это первый шаг воплощения режиссерского замысла в кадре. Кинематографический образ, продуманный и зафиксированный рукою режиссера на бумаге, наглядно реализуется вначале через работу с художником.

Прежде чем приступить к налаживанию творческого контакта с художником, режиссер-постановщик должен лично убедиться в том, насколько тот готов решить задачи, поставленные перед ним сценарием, как может содействовать совершенствованию сценарного образа. Знакомясь с индивидуальными чертами творчества данного художника и составляя для него план работы по созданию образов фильма, нужно непременно учитывать не только взаимосвязь сценария с изобразительным рядом, но и связи других сторон образа с изобразительным искусством. Лишь во взаимосвязи всех сторон кинематографа: игры, съемки, музыки и других образных средств, можно точно определить, сумеет или нет

художник пластически удачно воплотить на экране кинематографический образ.

Приступая к работе с художником, режиссер обязан прежде всего ознакомить его со сценарием, образно излагая живые эпизоды, почерпнутые из жизни. Такой подход к делу гораздо эффективнее, нежели обычное ознакомление с уже разработанным планом. Оценив художественные эскизы, режиссер должен поделиться своим мнением с художником, с тем чтобы согласовать совместные планы. Это поможет им в дальнейшем без лишних трудностей совершенствовать изображение, запечатленное на экране. В процессе совместной работы режиссеру надлежит активно помогать художнику в полной мере раскрыть индивидуальные черты его творческого почерка, что имеет важное значение для создания оригинального изображения на экране.

Долг режиссера-постановщика – оказывать художнику действительную помощь в неустанном совершенствовании оформительского плана, всемерно поощрять проявление его индивидуальных качеств и тем самым обеспечить гармоничное единство изобразительного и других образных элементов кинокартины.

Страсть и талант художника станут особенно заметны, если удастся их объединить с творческими усилиями всей съемочной группы, и прежде всего исполнительского состава.

В создании образов фильма ведущая роль по праву принадлежит актерам. Поэтому режиссер призван добиваться того, чтобы художник считался с мнениями актеров и отражал их точку зрения в своем творчестве. Таким образом, следует поставить дело так, чтобы актеры считали лицо и одежду персонажа, созданного художником, своими собственными, отлично знали декорации и другой реквизит и вжились в тот воображаемый мир, которым их окружил художник. Тогда воплощаемый актером персонаж будет отвечать образу, созданному художником.

Режиссер должен исключить возможность того, чтобы у художника появлялись намерения, не вписывающиеся в сценарное и режиссерское видение. Если художник по собственному усмотрению попытается создать какой-либо не обусловленный заранее эффект, то исполнение роли окажется скованным, а общая жизненная гармония в фильме – нарушенной. Изобразительный ряд фильма должен сочетаться с характером персонажа, его средой и существующей на экране ситуацией. Тогда он сольется с актерской игрой, а изображение

на экране в целом окажется вполне гармоничным.

Главное в сотрудничестве режиссера и художника – правдивое изображение времени и характеров героев.

Так, в фильме, который вышел у нас на экраны и изображал жизнь продавщиц, героиня без особой надобности крайне часто меняла наряды, а в другом фильме об Отечественной освободительной войне попала в кадр сверх меры ужасающе оборудованная казарма агрессивных войск США и марионеточной армии Южной Кореи. Кажется, это мелочи, но они искажают жизнь, нарушают правдивость произведения и отрицательно влияют на воспитание людей.

Режиссер обязан внимательно следить за тем, чтобы все, рисуемое художником, правильно отражало время и жизнь, верно раскрывало социально-классовую сущность характера человека, создавая правдивое и гармоничное изображение взаимосвязей характера человека и жизненной обстановки. Долг режиссера – быть требовательным к работе художника над образом и в то же время умело направлять его творческую деятельность.

В работе с художником режиссеру надлежит учитывать и технические условия кино. Каким бы соблазнительным ни казался предлагаемый художником образ, однако, если при этом недостаточно учтены технические требования, он не может быть осуществлен на экране. Поэтому, давая задание художнику, надо четко сформулировать и технические требования, сделав это сразу же после того, когда точно наметилось основное направление пластической обработки фильма. Это поможет повысить образность изобразительной работы и в то же время успешно решить технические задачи, возникшие в ходе работы.

В совместной работе над экранным образом оператор наряду с художником является главным помощником режиссера.

Оператор – создатель образа. Он глазами подлинного творца киноленты видит и дает оценку актерской игре и изобразительному ряду перед съемкой, а затем окончательно фиксирует их на экране.

Налаживание контакта между режиссером и кинооператором весьма важно для совершенствования изображения на экране. На пути создания фильма ключ к успеху – в удачной съемке, завершающей рождение кинематографического образа.

Образ, запечатленный в сознании режиссера, наконец переносится на экран благодаря оператору. Каким бы удачным ни был сценарий и как бы безупречна ни была актерская игра, однако, если

оператор плохо снимет фильм, то все усилия окажутся бесплодными. Иные товарищи утверждают, что после завершения съемки еще можно кое-как поправить кадры в техническом отношении. Но ничего нельзя поделывать, если неудача постигла оператора.

С первых шагов – составления режиссерского сценария, подбора актеров и непосредственного ознакомления с местностью – режиссер обязан рука об руку работать с оператором. При этом режиссер призван помогать ему усвоить замысел автора произведения и умело строить соответствующий экранный образ, добиваясь согласованной планомерной работы. Оператор должен сопереживать авторский замысел, глубоко воспринимая сценарный образ и режиссерские разработки, сделав их как бы своими, и тогда он сможет верно отразить своим операторским искусством общий замысел.

Работа с оператором должна стать еще более углубленной в ходе составления эскизов съемочных сцен, а также в процессе самой съемки. наброски съемочных сцен – это конкретное изображение режиссерского и операторского намерений при создании картин реальной жизни. Полное слияние режиссерского и операторского планов происходит в изображении на экране. Поэтому запечатленные в кадре эпизоды фильма принято считать общим творением двух деятелей искусства.

Режиссер обязан правильно ориентировать оператора, чтобы тот мог точно раскрыть существо снимаемого объекта и ярко отразить его в съемке. Таким образом запечатленный на пленке образ должен быть подчинен раскрытию идейного содержания произведения. Съемка, если она не отражает идейного содержания произведения, – это всего лишь фикция. Выражение идейного содержания во впечатляющем кадре как раз и показывает талант режиссера.

Чтобы пластически ярко выразить идейное содержание произведения, необходимо не только рассчитывать зрительный эффект в ходе съемки, но и сосредоточить в фокусе камеры существенные детали содержания картины. Идейное содержание произведения воплощается в образах персонажей и через их действия рисует жизнь такой, какая она есть. Поэтому от оператора требуется умение впечатляюще отразить на экране лица персонажей и их жизненную среду, особенно лицо и жизнь главного героя. Фильм, неудачно отражающий жизнь, как правило, лишен глубокого смысла.

Режиссер определяет, где лучше поставить кинокамеру, с какого

места и под каким ракурсом смотреть на объект. Он должен последовательно подчинять это и все остальные требования, обеспечивающие создание съемочного образа, интересам наиболее выразительного показа героя и его жизни, отражать на экране только самое существенное.

Кино располагает возможностью достаточно свободно использовать временной и пространственный факторы, поэтому оно богато и многообразно отражает явления жизни. Однако на ограниченном пространстве экрана надо показывать лишь наиболее существенные явления, что способствует созданию богатого запоминающегося образа. Понятно, что сделать это отнюдь не так легко. Режиссеру надлежит следить, чтобы оператор держал в фокусе образ персонажа, одновременно видя его по-разному и с разных точек, чтобы конкретно фиксировал его действия, обеспечивая при этом оперативное передвижение кинокамеры.

В ходе съемки необходимо изображать жизнь с разных точек зрения. Следует, конечно, раскрывать деятельность главных героев фильма, проходящую перед глазами, и вместе с тем необходимо многопланово отражать и жизнь, развивающуюся как бы на втором плане. Происходящее за кулисами дополняет и подчеркивает жизнь, развивающуюся на глазах, расширяя тем самым масштаб экранного видения и увеличивая пространственную глубину картины. Режиссер призван всегда держать в поле зрения работу оператора, заботясь о свободном движении кинокамеры, с тем, чтобы иметь возможность в одном кадре многообразно отразить жизнь.

Задача режиссера – помогать оператору более ярко раскрывать содержание кадров, умело направлять его работу над созданием образа, добиваясь повышения пластичности кадров. Только те кадры, которые обнаруживают высокую пластичность, могут глубоко и впечатляюще передавать идейное содержание фильма.

Повышение пластичности кадров требует, чтобы была обеспечена также их объемность и гармоничность. Глядя на объект съемки, каждый дает оценку его пластичной красоте, исходя из того, достигнуты ли гармоничность форм и объемность изображения.

Ради получения пластичных кадров, соответствующих намерениям постановщика, нужно добиваться, чтобы оператор обеспечивал объемность кадров, свободно применяя различные способы запечатления образа, чтобы художник и оператор, умело организуя совместную работу, создавали целостный, гармоничный экранный

образ. А гармоничность экранного образа – это результат полного слияния изобразительного и съемочного образов.

С первых шагов работы над созданием фильма и в ходе съемки режиссер обязан умело направлять творческое содружество оператора и художника, помогая им воплотить жизненные ситуации в убедительном изображении на экране.

НАДО БОЛЕЕ ЭФФЕКТИВНО ИСПОЛЬЗОВАТЬ МУЗЫКУ И ШУМЫ

Люди не знают такого уголка на Земле, где бы не было шумов, не знают и жизни без музыки. Где дышит природа и бурно развивается жизнь человеческая, там неизменно присутствуют шумы и музыка.

Фильм без музыки и шумов – это картина, лишенная жизненной яркости, без которой не может существовать полноценного образа.

В фильме, реалистически отражающем жизнь такой, как она есть, в которой человек слышит и видит, музыка и шумы являются важнейшим выразительным средством, способствующим более конкретному и впечатляющему раскрытию внутреннего мира человека и его жизненной среды, эмоциональному обогащению идейного содержания картины. Музыка и шумы, которые сливаются с развитием темы, несут в себе глубокий смысл. Им принадлежит существенная роль в повышении идейно-художественного уровня фильма.

Режиссер призван умело работать с композитором, звукооформителем и звукооператором, с тем чтобы и музыка, и песня, и шумы помогали донести до зрителей живое представление о жизни и оказывали на них глубокое эмоциональное воздействие.

Для усиления роли музыки в фильме композитор, в первую очередь, обязан сочинить запоминающиеся мелодии. Но и режиссеру также надлежит хорошо знать музыку и умело использовать ее с учетом характера фильма. Если режиссер тонко разбирается в музыке, то уже при разработке плана он предусматривает мелодии, характерные для каждой картины, конкретно подумает о ее содержании и форме, даже о методах ее включения в ткань фильма. В этом случае режиссер способен инициативно направлять творчество композитора, предложив ему четкую линию развития музыкального образа.

В работе с композитором режиссер должен добиваться, чтобы он правильно усвоил сценарий и глубоко прочувствовал его идейное содержание. Только глубоко вникнув в ткань произведения, композитор сможет получить импульс к творчеству и на этой основе создать яркое музыкальное сопровождение, отвечающее духу каждого эпизода. Поэтому необходимо побудить его подойти к произведению с творческим пылом.

В совместной работе режиссер призван следить за тем, насколько точно план работы композитора отвечает требованиям произведения, согласуется ли он с режиссерским планом озвучивания картины, и затем пункт за пунктом обсуждать столь существенные вопросы, как характер музыкального сопровождения и мелодии, форма музыки и метод ее наложения на изображение. Таким образом композитор должен стать проводником режиссерского замысла.

Прослушивание музыкального произведения – весьма важный и ответственный момент в работе режиссера. Если он упустит его, то впоследствии неизбежны трудности.

Завершив прослушивание, режиссер должен обратить внимание композитора на все плюсы и минусы, которые он видит во взаимосвязи музыки с фильмом в целом и с каждым эпизодом картины в частности, вместе изыскать способы устранения недостатков и теснее приблизить музыкальное сопровождение к требованиям произведения. Каким бы хорошим ни представлялось музыкальное сопровождение, однако, если оно не вписывается в ткань данной картины, то такая киномузыка не может содействовать верному зрительскому восприятию. Даже если музыка хороша, все же не годится исправлять и изменять эпизоды картины, подгоняя их под музыку. При работе над фильмом необходимо сочинять музыку, исходя исключительно из содержания произведения. Такой подход позволит повысить не только воздействие происходящего на экране, но и эффект самой музыки, создав полную гармонию изображения и музыки.

Подбирая музыку согласно характеру картины, режиссер должен прежде всего заботиться о том, чтобы развитие событий в фильме и музыка гармонично сливались, что усиливает как эффект музыки, так и эмоциональность фильма в целом.

При редактировании музыкального сопровождения с учетом содержания эпизодов фильма не стоит допускать повышения или

снижения тональности музыки по замеченным на первый взгляд событиям при поверхностном наблюдении жизни. Музыка не должна выбираться механически, вроде пояснения к содержанию жизни. Конечно, можно использовать музыку для создания необходимого настроения, но в любом случае она призвана служить повышению эмоционального восприятия действий героя.

Отражая кипучую жизнь на важнейших стройках, не следует от начала и до конца сопровождать всю ленту бравурной музыкой. Музыка, отражая чувства героя-строителя, который глубоко задумывается о заботе родной партии, сделавшей плодотворной трудовую жизнь, может быть лиричной, а мелодия, характеризующая внутренние переживания героя, пусть даже находящегося в спокойной обстановке, но охваченного каким-то сильным волнением, вполне может быть темпераментной. Режиссер должен точно определить место образа в картине и согласовывать музыку с жизненным опытом персонажа. Только в этом случае музыка поможет глубже и ярче отображать жизнь.

При создании фильма крайне важно, чтобы мелодия отвечала характеру каждого эпизода, и в то же время она должна развиваться в соответствии с общим планом картины. Если музыка звучит с частыми перерывами, то это не помогает раскрыть содержание произведения в едином эмоциональном процессе и достичь единства колорита. В конце концов, музыкальное сопровождение может приобрести даже налет вульгарности.

Режиссер помогает композитору сочинять музыку с учетом конкретных требований картины с первого и до последнего кадра, умело устанавливая связь музыки с другими образными средствами.

Если в фильме звучит музыка, соответствующая развитию сюжета, то она может сопровождать диалог действующих лиц или сочетаться с шумами. В таком случае надо решать, что играет для раскрытия идейного содержания картины ведущую роль, а что является вспомогательным, и подчинить второстепенное главному. В противном случае нарушится гармоничность и не удастся выделить главный образ.

Имеются различные образные средства для раскрытия идейного содержания картины. В принципе они выполняют неодинаковые функции в раскрытии одного и того же эпизода. В одной картине музыка может играть более важную роль, чем диалог, а в другой –

шумы могут быть более выразительными, нежели музыка. Поэтому требуется со всей тщательностью определять, какое именно образное средство более всего подходит к данному эпизоду, и подчинить тому звуковому сопровождению, которое играет более важную роль, все другие.

При последовательном применении музыки необходимо включать в фильм песни и делать это не разбросанно, а концентрированно. Удачные песни следует даже повторять в ходе фильма, исходя из обстоятельств. Таков один из важных приемов.

Включая песню в характерные эпизоды, режиссер должен добиваться, чтобы песенная мелодия звучала вполне естественно во взаимосвязи с разнообразными картинками. Особенно хочу отметить, что повторное включение в фонограмму фильма наиболее ярких и мелодичных песен в различных эпизодах лишь эмоционально обогатит содержание произведения и повысит эффект самой песни.

Хорошо, конечно, когда в фильме звучит музыкальное сопровождение. Однако это вовсе не значит, что следует без разбора насыщать картину музыкой. Если в фильме музыка не оправдана содержанием, то она становится неуместной и, следовательно, снижает степень выразительности данного эпизода. Музыкальное оформление нужно лишь там, где для этого налицо все показания, и только тогда кадры и музыка будут жить в гармонии, которую зрители с удовольствием воспринимают.

Уместность внедрения музыки в эпизод должна быть подсказана и содержанием, и формой. Чтобы музыка звучала вполне естественно в разнообразных эпизодах, необходимы предпосылки к развитию событий и высокий накал чувств действующего лица, нужна реальная жизненная обстановка. Кроме того, надо умело связать изображаемый фон и эпизоды, оптимально используя глубину и ширину пространственного изображения.

Режиссер призван обладать способностью умело внедрять в ткань фильма разнообразную музыку и песни так, чтобы они верно подчеркивали развитие событий и обеспечивали гармоничное единство музыкального образа. Если музыка и песни станут звучать без взаимосвязи, то нарушится гармоничность всего музыкального фона. Если же в кинофильме обеспечено единство музыки и песни, и прежде всего главной музыкальной и песенной темы, значит, достигнута необходимая согласованность музыкального сопровождения в целом.

Режиссер должен серьезно следить не только за тем, чтобы использование музыки и песни было уместным, но и за умелым использованием звуковых эффектов.

В кинофильме шумы могут порою заменить собой диалог и действия персонажей, они способны обстоятельно раскрыть их идеи и чувства, психологию поступков, а также влиять на жизненные ситуации и атмосферу, подчеркивая их эмоциональность и жизненность. Шумы так же необходимы для развертывания действия, соединения картин и раскрытия чувств, как и другие образные элементы. Шумовые эффекты могут влиять на развитие сюжета фильма. Как и в каком направлении следует совершенствовать шумовое сопровождение в кинофильмах? Ответ на этот вопрос целиком зависит от замыслов режиссера.

Для создания правдивого и выразительного шумового сопровождения во время работы над фильмом режиссер обязан обладать глубокими и обширными познаниями о шумах. Ему необходимо помнить как можно больше разнообразных шумов, способных отразить смысл жизни, и точно знать, какое значение несет каждый из них и какой эмоциональный отклик шумы вызывают у людей.

Бодрый гудок электровоза, прибывающего на станцию с несколькими тысячами тонн груза, слышится людям не простым гудком. Это, сами понимаете, – гордый крик победителя, извещающий о завершении безаварийного скоростного пробега, и волнующий призыв к новым трудовым подвигам. Те, кто любит труд, воспринимают шум плодотворного труда отнюдь не как простой гул работающих машин. Вот почему люди труда, как правило, сравнивают шумы станков и рокот машин, которыми сопровождаются будни созидательного труда, с торжественным звучанием симфонического оркестра.

Бывает и так, что люди, вслушиваясь в прекрасные голоса пробуждающейся природы, погружаются в размышления о жизни. Так, пение жаворонка напоминает о приходе весны, весенней страды, а плач одинокой совы в глубокой ночи предвещает горе.

Разные шумы окружающей среды пробуждают у людей различные эмоции, и это потому, что все звуки тесно связаны с жизнью человека. И если режиссер точно знает, какой смысл заключен в тех или иных шумах в конкретных жизненных ситуациях, то он сможет наполнить кадр дополнительным значением. Имея такой опыт, режиссер научится использовать шумовые эффекты, пусть даже и

немногие, согласно эмоциям нашего народа.

Режиссер призван умело использовать шумы, которые он познал в ходе жизненной практики, для обогащения содержания фильма. И тогда они помогут еще полнее раскрыть внутренний мир действующих лиц, сделают окружающую среду, в которой действуют герои фильма, типичной и, разнообразно и конкретно выражая жизнь, придадут живость событиям, происходящим на экране.

Из многообразной гаммы шумов, применяемых кинематографом, режиссеру следует выделить самый главный, наиболее уместный в данной жизненной обстановке и с его помощью успешно раскрыть внутренний мир героев, верно охарактеризовать реальную жизнь и ее обстоятельства. Только в этом случае при съемке фильма ему удастся обеспечить гармоничное единство изображения и звука и полноценно использовать выразительные возможности шумовых эффектов.

Добиваясь, чтобы звуковое сопровождение находилось в единстве с картинками, можно прибегнуть к художественной обработке шумов, которые мы часто слышим в жизни. Однако далеко не все из них являются художественными и не всегда используются в фильме такими, как они есть. Если режиссер без выдумки относится к многоликому миру шумов, исходя из простейших представлений, что вслед за молнией непременно грохочет гром, а когда мчится поезд, то кадр должен сопровождаться шумом колес, то в фильме зрители не почувствуют всего богатства художественных шумов. А ведь шумы в фильме всегда должны быть выразительными средствами.

Задача режиссера – в соответствии с требованиями каждого эпизода и изобразительными замыслами провести художественную обработку шумов и изменить звуковые параметры, такие, как сила и диапазон шумов, существующих в природе. Однако при этом не годится менять свойственный каждому природному шуму звуковой колорит. Иначе это приведет к утрате характерных особенностей звукового образа. Поэтому, изменяя природные шумовые элементы в соответствии с отснятым материалом, полагается всегда подчеркивать их колорит.

Для наиболее достоверного использования звуковых эффектов в соответствующих эпизодах нужно умело применять выразительные способы, отвечающие содержанию жизни и особенностям шумов. В кинокадрах можно сознательно немного или значительно увеличить

силу шумов или, наконец, оставить только один звук, устраняя все другие, раздающиеся с экрана, а отдельные кадры даже полностью сделать беззвучными. Дело лишь в том, насколько обоснованно режиссер использует разнообразные способы шумового оформления в интересах конкретных эпизодов и естественных свойств тех или иных шумов.

Поскольку шумовой фон фильма создается непосредственно руками звукооформителя и звукооператора, то режиссер призван активно направлять их работу. Однако он не вправе прибегать к сугубо техническому практицизму в работе по оформлению картины шумами. При создании кинофильма шумовое оформление – сложный технический процесс. Впрочем, эта работа уже не входит в круг личных забот самого режиссера.

Шумы – это своего рода искусство. Постановщик должен уделять постоянное внимание художественным вопросам, таким, как направление изображения шумов, взаимосвязь картин и шумов, подбор шумов и методы их оформления.

Только те режиссеры, которые в совершенстве владеют тайнами музыкального и шумового сопровождения и компетентно сотрудничают со специалистами этой области, могут стать мастерами правдивого и замечательного звукового оформления, обладающего ярким колоритом и выразительно дополняющего события на экране.

В КИНОМОНТАЖЕ – СЕКРЕТ УСПЕХА РЕЖИССУРЫ

Одна кинолента складывается, как правило, из многих сотен кадров-кусков, на которых запечатлены отдельные эпизоды жизни. Киномонтаж, посредством которого соединяется такое множество кадров, играет важную роль в создании образного кино.

Монтаж – единственное средство, позволяющее слить разрозненные кадры в единый драматический поток, следующий логике жизни, и таким образом создавать цельные, объединенные общим замыслом, киноленты. В ходе монтажной работы режиссер имеет возможность отобрать и ярко оттенить наиболее существенные эпизоды из сложнейших перипетий жизни, сочетая общие и конкретные планы. С помощью монтажа можно сформировать

целостную сюжетную линию, выстраивая последовательность отснятых на пленку предшествующих и последующих событий и действий персонажей, отточить композицию произведения и обеспечить стройную гармонию образов. Ключ, открывающий успех в монтаже, состоит в том, чтобы показать на экране разнообразие эмоциональных перемен и создать единый кинематографический поток.

Благодаря своим разнообразным и активным выразительным возможностям киноmontаж для режиссера является одним из наиболее действенных творческих средств. При одном и том же отснятом материале монтаж может обеспечить логическую стройность сюжетной композиции и непринужденный поток эпизодов, или наоборот, снизить эффект, привести к разбросанности и запутанности сюжета. Лишь режиссер, умело использующий огромные выразительные возможности редактирования, способен показать зрителям реальную жизнь доступно и ярко, формируя в их сознании неизгладимые впечатления.

Во всем своем творчестве режиссер не имеет права ни на минуту отступать от монтажного мышления. Его долг – искать и находить все новые и новые возможности монтажа и непрерывно повышать его изобразительную роль.

Начиная с кинематографического замысла, режиссер обязан предвидеть все возможности киноmontажа в интересах усиления изобразительного эффекта.

Кое-кто считает, что киноmontаж – это творческий процесс, который наступает лишь после завершения съемки. И в этом большая ошибка. Монтаж отнюдь нельзя считать умением резать кадры ножницами.

Монтаж является одной из форм образного мышления, свойственного кинорежиссеру, одним из приемов художественного обобщения. Режиссер должен уметь мыслить и предвидеть картину, исходя из возможностей монтажа. Только тогда он, рассматривая запечатленную на пленке жизнь с аналитической, синтетической точки зрения и с учетом ее кинематографических особенностей, может успешно сформировать композицию каждого эпизода и, органически их соединив, выстроить в ряд цельных картин. Не обладая монтажным видением, ни один режиссер не сможет воссоздать сценарий в кинематографических образах, он окажется неспособным успешно реализовать свойственные кино

выразительные средства.

Монтаж на стадии, наступающей после съемочных работ, также ведется на основе режиссерского замысла. Главные направления монтажа, заранее определенные еще на стадии режиссерского замысла, закрепляются затем в сценарии и неизменно осуществляются в ходе съемки. Следовательно, монтажная работа, проводимая в послесъемочный период, должна строиться на плане монтажа, сделанного еще в период изучения литературных образов и построения режиссерской разработки.

Работая над замыслом фильма, режиссер должен прикидывать распределение кадров и их взаимосвязь, а также концентрировать свое внимание на решении более крупных проблем. Он замышляет, как лучше подать в каждом кадре только жизненно оправданные компоненты, как обеспечить логическую стройность и ясность сюжетной линии фильма, как двигать кинематографический поток в согласии с содержанием произведения.

И в ходе съемок режиссер должен помнить о требованиях монтажа. На стадии съемки необходимо практически установить темп и ритм течения кадров, уже распределенных в режиссерском сценарии, создавать нужные предпосылки смены кадров с учетом их смысловой взаимосвязи. В частности, поскольку внутреннее редактирование кадров происходит уже в процессе съемки, постановщик призван уделять особое внимание данной работе, в соответствии с ней руководя передвижениями кинокамеры.

На последней стадии монтажное изложение фильма уже окончательно определяется и совершенствуется. Поэтому режиссер, тщательно проверяя каждый отснятый кадр, обязан составить стройный поток заранее определенных им картин. Режиссер здесь является, как принято говорить, художником, стоящим за кадром. Но в кадрах киноленты полноценно отражаются его идейно-художественные взгляды, его творческие достоинства и мастерство. Памятуя о высокой ответственности за каждый кадр своей ленты перед временем и народом, режиссер должен взыскательно отнестись к каждому сантиметру пленки и донести до зрителя только отборные кадры.

Главное в киномонтаже – умение распределить и соединить разнородные кадры в соответствии с жизненной логикой. Монтаж должен быть согласован с естественным ходом жизни. И тогда течение кинокартины будет правдивым и живым.

Режиссер обязан ярко раскрыть причинно-следственную связь событий и их закономерность, приводя в соответствии с этим четкую линию взаимодействия персонажей. Только в этом случае он сможет верно определить монтажный поток, добиваясь его совпадения с логикой жизни. Следовательно, длина и величина каждого кадра, взаимосвязь и моменты смены отдельных кадров, выбор гармоничности картин и их колорита, разнообразие форм передвижения киносъёмочного аппарата и скорость его движения – все это должно выбираться в строгой зависимости от характера действующих лиц и их жизненных потребностей.

В процессе монтажа нужно особенно тщательно и последовательно соединять кадры, следуя жизненной логике. Для этого кадры должны быть соединены друг с другом причинной связью. Первый кадр должен быть основанием появления второго, а второй – результатом первого и причиной третьего.

Однако логическая связь кадров фильма, выражающих причину и результат действия персонажей и развития событий, не всегда имеет прямую последовательность. Часто мы видим: на экране мелькают, сменяя друг друга, кадры, обуславливающие действия и события, а потом появляются совсем другие эпизоды, не имеющие прямой связи с предыдущими, и, наконец, в определенный момент наступает развязка, финал. Отсутствие последовательной связи между кадрами, служащими причиной и результатом, конечно, еще не означает утраты взаимосвязи в действиях персонажей и развитии событий.

В жизни бывают и такие случаи, когда после каких-то действий и событий не сразу наступает развязка. Здесь просто происходит процесс развития действия и событий, не исключены случаи, когда те или иные эпизоды, не имеющие прямой связи с данным событием, переплетаются друг с другом. И кинематограф, исходя из возможности свободного использования временных и пространственных закономерностей, может перекрестно или параллельно показать разветвленные линии действия персонажей и ряда событий, даже отобразить их в обратном порядке, используя прием воспоминания.

Если режиссер, увлекшись лишь логической взаимосвязью кадров, поочередно механически соединит их, показывая причину и результат, то он не сумеет живо и интересно изобразить сложные перипетии разнообразной жизни и, следовательно, кинолента может оказаться сухой и неинтересной.

Монтаж в установлении причинно-следственной связи кадров полон разнообразия форм и методов. Он должен вестись с учетом требований жизни и создания кинообразов. Какие именно формы и приемы предпочтительнее применить в том или ином фильме – лучше всего подсказывает логика жизни. Но во всяком случае надо исключить из практики такой стиль работы, когда только выносятся те или иные действия киноперсонажей и события и не раскрываются в развитии и финале, когда фильм течет ровно и все кадры в нем монотонно соединяются друг с другом.

Причинная связь – принципиальное требование монтажа. Однако негибкое воплощение этого принципа и появление своеобразного шаблона в работе приводит в конце концов к сухому изображению жизни. И, наоборот, игра разнообразным соединением кадров и пренебрежение к их взаимопричинной связи порождают формализм, отступление от закономерностей жизни. При монтаже надлежит обеспечивать как причинную связь кадров, так и разнообразие. Это позволяет кино верно отражать закономерный процесс развития естественного потока жизни.

В монтаже должна четко проявляться позиция и подход режиссера-постановщика. Художественный образ выступает как итог единства объективных и субъективных факторов. Реализм – это метод объективного отображения жизни. В то же время он отвергает тенденцию холодного отношения к жизни и приветствует активное вмешательство личности автора в жизнь.

Режиссер не вправе чисто механически дробить и соединять кадры, не вникнув в глубину драматического мира и заняв позицию стороннего созерцателя действующих лиц и их жизни. Он должен горячо, с творческим энтузиазмом сопереживать поступки и жизнь героев фильма, проводить распределение и соединение отдельных кадров с большим эмоциональным накалом.

При монтаже режиссер призван умело использовать такие приемы, как символика, ассоциация, фантазия, которые непосредственно выражают мысли и чувства действующих лиц.

Если при монтаже отдать предпочтение лишь логичности действия и хода событий, то окажется бесполезным целый арсенал различных монтажных приемов, применяемых для раскрытия эмоциональной глубины внутреннего мира героев. И тогда поток киноленты станет сухим и жестким. Бывают и вставные кадры – символы. Они, конечно, напрямую не сочетаются с характерами

героев и событиями, но служат непременно компонентами, необходимыми для эмоционального раскрытия духовного мира персонажей и усиления идейного содержания сценария.

Кадры киноленты, применяемые для дополнительного усиления яркости и тональности внутреннего мира действующих лиц, призваны соответствовать мыслям и чувствам персонажей и колоритному решению фильма, а также повышать ясность и доходчивость образов. Бывают кадры, которые недоступны пониманию зрителей, но которые понимают и даже любят сами режиссеры. Такие эпизоды не только лишены какого-либо смысла, но и мешают зрителям воспринимать мысли и чувства героев, снижают впечатление от фильма.

Для раскрытия мыслей и чувств действующих лиц режиссер обязан быть глубоко заинтересованным в поиске дополнительных кадров, созвучных эпизоду, кадров, имеющих ясный смысл. Дополнительные кадры отнюдь не вставляются в ленту произвольно в тот момент, когда по ходу развития сюжета режиссеру показалось, будто чего-то не хватает и чувствуется какая-то сухость. Необдуманное внедрение дополнительных эпизодов, не соответствующих эмоциональному раскрытию духовного мира действующих лиц, неясных по смыслу, неизбежно приводит к грубым нарушениям в потоке кинолент.

В процессе киномонтажа, конечно, надо сделать акцент на самобытном видении режиссера, но тем не менее не следует им увлекаться. Когда игнорируют жизненную логику и основополагающие законы киноискусства, выдвигая на первый план лишь субъективные взгляды режиссера, это может привести к формализму. Формализм при монтаже – это отказ группировать кадры согласно требованиям жизненной логики и кинограмматики. Формализм вследствие подбора кадров на основе исключительно режиссерского субъективизма приводит к появлению неопределенного абстрактного впечатления. Киномонтаж, конечно, несет отпечаток опыта и замыслов режиссера, но они непременно должны быть основанными на логике жизни.

Умело смонтировав фильм, режиссер сможет глубоко вовлечь зрителей в мир произведения и добиться того, чтобы они непринужденно воспринимали изображенные в картине события и горячо на них реагировали. Творческий эффект монтажа состоит в том, что он волнует сердца всех зрителей, вне зависимости от

индивидуальности и художественных привязанностей.

Чтобы кинозрители не отвлекались на несущественные для развития фильма детали и оказались целиком захваченными жизнью, изображаемой на экране, нужно, чтобы поток кадров киноленты был безупречно стройным и обеспечивал гармоничные переходы многогранных чувств действующих лиц, образовав последовательную композицию, развивающуюся то замысловато, то прямолинейно.

Ссылаясь на важность сохранения упругой динамики кинематографического потока, нельзя, конечно, все время держать зрителей в состоянии драматического напряжения. В этом случае они не только не смогут полностью понять содержание кинофильма, но и почувствуют душевную усталость. И наоборот, если кадры сочленяются вяло, зрителями овладевает скука и они отвлекаются от фильма. В конечном счете, вредны обе крайности, ибо они не позволяют захватить зрителей событиями, происходящими на экране, и исчерпывающе понять, а что же авторы хотели сказать своим произведением.

Художественное творчество требует серьезного подхода к любым возможностям воздействия на мысли и эмоции людей. Режиссеру не годится навязчиво принуждать зрителей: «Видите, на экране герой плачет, значит, у вас тоже должны быть слезы на глазах» или «Вам, может быть, скучно смотреть эту картину, однако надо терпеливо досмотреть ее до конца». Режиссер обязан уметь своей творческой энергией и умом затрагивать чуткие струны зрительских сердец. Ни при каких обстоятельствах он не вправе пренебрежительно относиться к зрителям.

Революционное киноискусство требует убедительных, идейно чистых и прочных связей между творческими работниками и зрителями, установления благородной морально-нравственной атмосферы взаимного уважения и доверия.

АССИСТЕНТ РЕЖИССЕРА – ТВОРЧЕСКИЙ РАБОТНИК

В кинематографическом творчестве важную роль играет точное определение места и обязанностей как режиссера-постановщика, так и ассистента режиссера, повышение роли последнего. Вопрос о роли ассистента режиссера является не просто административной

проблемой, а вопросом о его месте в ряду создателей кинопроизведения. Стало быть, не найдя верного решения, трудно будет привести в движение весь коллектив творческого объединения.

Одно время в среде кинематографистов велось много разговоров вокруг фигуры ассистента режиссера. Правда, тогда еще не были достаточно четко определены его обязанности. Вполне естественно, что при подведении итогов творческой работы коллектива один из ассистентов даже задал такой вопрос: «Скажите, пожалуйста, а является ли ассистент режиссера творческим работником?»

Споры вокруг роли ассистента режиссера обусловлены и тем, что тогда не была еще сформирована научно обоснованная система кинопроизводства и не были точно узаконены место, обязанности и роль ассистента режиссера.

Трудно назвать еще какую-либо другую крупномасштабную, сложнейшую по содержанию сферу творчества, равноценную процессу создания кинофильма. В кинематографическом искусстве участвует не один человек, как это бывает при написании романов и стихов. Это общее дело многих работников искусств, а сам процесс производства фильмов крайне сложен. В частности, творческая работа кинорежиссера довольно масштабна. Каким бы способным он ни был, ему одному не по плечу решение столь крупной творческой задачи без помощи других творческих работников. Поэтому и существует должность ассистента режиссера, который призван содействовать творчеству режиссера-постановщика.

Вообще эта должность появилась еще в условиях капиталистической системы кинопроизводства. Однако там ассистент режиссера, называемый «помощником надзирателя», не включался в категорию творческих работников. «Помощники надзирателя», как и все другие деятели искусств, не только находились в полной зависимости от толстосума-кинопродюсера, но еще и не имели права выражать свои собственные суждения в ходе производства фильма. Ему дозволялось лишь слепо выполнять распоряжения, играть своеобразную роль «прислуги», обязанной выполнять все мелочи даже в личной жизни режиссера. Это был жалкий человек на побегушках, который старался во всем угодить «хозяину» и другим важным персонам. Короче говоря, его можно было считать слугой двух господ – кинопродюсера и «надзирателя».

Вопрос о месте ассистента режиссера в творческом процессе был

выдвинут еще при капиталистической системе кинопроизводства. Однако он не мог найти своего справедливого решения в условиях капиталистического общества, где все решают деньги. Даже и при социализме пока еще дают о себе знать пережитки капитализма в сфере кино и до конца не утвердилась социалистическая система производства фильмов. Поэтому проблема места и роли ассистента режиссера не получила правильного решения.

Считалось, что ассистент – это сотрудник, который только прислуживает режиссеру-постановщику и подносит к съемке актерские костюмы и реквизит. Подобная устаревшая точка зрения была порождена капиталистической системой кинопроизводства.

Кое-кто считает, что ассистент есть человек, еще не успевший стать режиссером или готовящийся вступить на стезю режиссуры. Это тоже неверный взгляд. Порой определяют ассистента режиссера в киноискусстве как ученика, считая, что он являет собой промежуточное звено к постановщику. Фактически это определение равносильно отказу признать его творческим работником.

В условиях социалистической системы кинопроизводства ассистент режиссера в любом случае выполняет обязанности помощника постановщика. Он, как и другие члены творческого коллектива, имеет свой определенный круг творчества. Ему доверена ответственная задача развивать работу по созданию кинопроизведения.

Ассистент режиссера обязан непосредственно организовывать деятельность творческого объединения, руководить игрой актеров, проявляя заботу о костюмах и реквизите.

В творческом объединении может быть даже несколько ассистентов режиссера. Первый ассистент, например, обязан выполнять роль начальника штаба, непосредственно организуя работу по созданию кинофильмов.

Производство фильмов должно иметь прежде всего организаторское и хозяйственное обеспечение, необходимое для художественного творчества, а также надлежащие материально-технические условия. Наиболее важным из них является организаторская работа, обслуживающая интересы художественного творчества. Речь идет о сложной и ответственной работе по планированию деятельности всех членов творческого коллектива и тщательно продуманной организации их сотрудничества. Эту функцию не следует поочередно поручать тем или иным сотрудникам, нельзя относиться к ней безответственно. Нужна специальная служба,

полностью ответственная за всю организаторскую работу по обеспечению художественного процесса. Только создав ее, можно активно и целенаправленно проводить съемку кинофильма.

Естественно, что всей организаторской работой, направленной на художественное творчество, должен заниматься сам режиссер-постановщик, а также его первый ассистент, который хорошо знает все проблемы конкретного творческого объединения и способен в едином порядке контролировать, организовывать и проводить в жизнь все требования кинопроизводства. Само собой разумеется, в условиях, когда режиссер-постановщик занял пост командующего творческим коллективом, наиболее целесообразно обязать его первого ассистента выступить в роли начальника штаба. Исходя из этих предпосылок, мы и определили первого ассистента режиссера начштабом творческого объединения.

Первый ассистент режиссера как начальник штаба призван держать под своим контролем художественно-организаторскую работу во всех звеньях кинематографического творчества и добиваться того, чтобы за ней поспевали административно-организаторские службы и своевременно в полной мере обеспечивались необходимые материально-технические условия. Лишь тогда режиссер-постановщик как командующий творческим объединением, опираясь на созданные начальником штаба творческие условия, может принять верные решения и успешно командовать битвой за создание кинофильма.

Долг первого ассистента режиссера – тщательно и настойчиво вести организаторскую работу по обеспечению художественного творчества. Это позволяет творческому объединению работать успешно, при меньших затратах рабочей силы, средств и материалов и в сжатые сроки создать полноценный кинофильм.

Он обязан досконально знать силы и мобилизационную готовность личного состава творческого объединения, уметь безошибочно оценить сложившуюся ситуацию и активно продвигать работу. Если начальник штаба проявит колебания и, не имея собственных суждений, станет действовать вяло, то он не сумеет успешно обеспечить работу различных подразделений творческого объединения и личного состава, будет исполнять мелкие поручения, выполняя незаконченные дела, и тратить попусту время. Ассистент режиссера, исполняющий долг начальника штаба, призван по собственной инициативе упорно налаживать творческую работу, как это и делает

режиссер-постановщик.

Ассистент режиссера – самостоятельный творческий работник. Основная его миссия как творческого работника состоит в том, чтобы всемерно содействовать режиссеру-постановщику в его работе, тем самым способствуя созданию лучших произведений, отвечающих требованиям времени и стремлениям народа.

Ссылаясь на самостоятельность своей творческой деятельности, ассистент режиссера не вправе отступать от творческого замысла режиссера-постановщика и своевольно проводить творческую работу. Во всяком случае ему, как правило, надлежит следовать по пути полного воплощения творческих намерений режиссера-постановщика. Лишь при этом условии он может считаться творческим работником, который действительно содействует режиссеру-постановщику.

Одной из основных задач ассистента режиссера является безупречная организация работы с актерами.

Раньше среди ассистентов режиссера встречались и такие, которые претендовали на самостоятельную роль в создании кинопроизведения, не научившись как следует руководить игрой актеров. Тот, кто не умеет вести творческую работу с актерами, не достоин называться режиссером, насколько бы ни был он сведущим в сценарии, какими бы глубокими знаниями он ни обладал в области применения других выразительных средств кино.

Основное в процессе постановки фильма – это работа с актерами. Не может быть постановки, оторванной от работы с актерами. Значит, работа по художественному воплощению образов, выполняемая ассистентом режиссера, помощником постановщика в его творчестве, не может находиться в отрыве от работы с актерами. Для надлежащего содействия и действенной помощи постановщику в его творчестве ассистент должен совершенствовать работу с артистами.

Если режиссер-постановщик концентрирует основное внимание на руководстве игрой актеров, занятых в главных ролях, и в общих чертах контролирует исполнение ролей всеми другими актерами, то его ассистент обязан, главным образом, руководить игрой актеров, исполняющих роли в эпизодах и в массовках, а также не забывать об индивидуальном руководстве игрой каждого киноактера. Игровой образ киноактера совершенствуется совместными усилиями режиссера-постановщика и его ассистента.

Работа ассистента режиссера с актерами должна непрерывно

продолжаться не только при непосредственном создании кинопроизведения, но и в процессе повседневных репетиций. Ассистент, всегда находясь в массе актеров, должен с полной ответственностью постоянно руководить игровыми репетициями. Повседневное творческое общение ассистента режиссера с актерами является закладкой фундамента мастерского руководства игрой в кинематографическом творчестве и способствует формированию лучших качеств самостоятельного художника.

На основе глубокого изучения идейно-политической подготовки и мастерства актеров ассистент режиссера разрабатывает перспективные планы дальнейшего совершенствования актерской игры и осуществляет научно обоснованное руководство работой актеров над собой. В этом процессе и сам он обязан в совершенстве овладеть принципами и методами работы с исполнителями, непрерывно повышать уровень руководства игрой актеров.

Ассистенту режиссера надлежит в совершенстве разбираться в актерских костюмах и реквизите.

Его основная задача – это именно работа с актерами. Поэтому он обязан досконально изучить костюмы и реквизит, столь важные для актера в выполнении им своей роли. Руководя игрой актеров, ассистент режиссера, конечно, призван глубже вникать в оценки жизненного опыта того или иного исполнителя, его умения перевоплощаться в образ персонажа, выразительности актерской речи и действий. Однако для создания образа живого человека артист должен следить за точностью подбора и использования наиболее выразительных костюмов и реквизита. Следовательно, ассистенту режиссера необходимо прилагать усилия для решения основных задач руководства актерской игрой и в то же время уделять должное внимание костюмам и реквизиту.

Ассистент режиссера обязан в полном объеме знать исторический характер каждого костюма и реквизита с учетом классового положения персонажей, их индивидуальностей и вкусов, помогать актерам вовремя и к месту использовать эти предметы.

Ассистент режиссера призван настолько квалифицированно уметь подбирать костюмы и реквизит, чтобы его по праву могли называть этнографом. Обладая такими знаниями, он сможет действительно руководить творческой работой артиста, способствовать отражению на экране яркого образа живого человека.

Работая над фильмами, повествующими о событиях далекого

прошлого, начинающие актеры плохо представляют себе, какая обувь, какие костюмы нужны для персонажей, роль которых они будут исполнять. В этом случае частично могут решить эту задачу художники. Однако ассистенту режиссера как непосредственному руководителю актерской игры надлежит свободно разбираться в исторических событиях, бытовых обычаях и нравах времени, отражаемого в произведении. Лишь тогда он сможет безошибочно подсказать костюмы и реквизит, соответствующие характерам тех или иных персонажей и отображаемому времени, помочь актерам найти исторически достоверный наряд.

Для того, чтобы в совершенстве изучить костюмы и реквизит, ассистенту режиссера полезно досконально усвоить киносценарий и режиссерскую разработку, а также овладеть специальными знаниями по истории и этнографии, глубоко знать живопись. Это поможет ему сформировать самостоятельные суждения, убеждения творческого работника и оказать действенную помощь режиссеру-постановщику в его работе над созданием образов.

Опытный ассистент режиссера, искренне помогая режиссеру-постановщику в творческой работе, с чувством удовлетворения осознает плодотворность своего личного вклада в создание надолго запоминающегося кинематографического образа.

ХАРАКТЕР И АКТЕР

«Если артисты не вникают в действительность, то они не смогут создать правдивые образы новых людей, которые изменяются и развиваются день ото дня».

КИМ ИР СЕН

АКТЕР – ЛИЦО В КИНО

Актер в кино – непосредственный и самостоятельный творец, создающий на экране человеческие характеры. Без актера создание характера человека на экране немислимо и, следовательно, не может существовать некоего одухотворенного экранного образа.

Пусть в сценарии дан достойный характер человека и раскрыта его исполненная значительности жизнь, но живость экранного образа зависит от актерского мастерства. Истинный актер расширяет образный мир произведения и обогащает его собственными мыслями, чувствами, жизненным опытом, творческим воображением и талантом. Одаренный исполнитель создает законченный сценарный образ, доводя до совершенства то, что хотел сказать автор, дополняя игрой упущенные им черты.

Воплощенный актером человеческий образ живет, нежели характер, выраженный литературными средствами или линиями и красками, черты его неизмеримо конкретнее, чем те, которые можно изобразить мелодиями или ритмическими движениями. Никакой иной вид искусства не в состоянии столь ярко нарисовать человека в его живом дыхании, как это возможно в искусстве драмы.

В кино гармоничность образного строя также формируется вокруг живых характеров действующих лиц, воплощаемых актерами. Не утвердив в центре внимания человеческий характер, не соединив ради этого воедино разнообразные выразительные средства, невозможно добиться целостного кинематографического образа.

Плоды усилий режиссера и всех других участников творческого процесса синтезируются, в конечном счете, в экранных образах, созданных актерами.

Актер выступает не только творцом, непосредственно воссоздающим характеры, но также проводником, обеспечивающим живую связь между экраном и зрителями и вовлекающим их во внутренний мир произведения. В создании кинофильмов участвуют художники различных жанров, однако никто из них не в силах заменить актера, создать образ человека и тем самым построить мост от экрана к зрительному залу. Другие деятели искусства, конечно, могут активно способствовать совершенствованию исполнения той или иной роли, но никто из них ни в коем случае не может показаться на экране вместо актера. Следовательно, чтобы кинофильм оказал на зрителей максимальное воздействие, актерское воплощение образа должно быть безупречным.

Кинозрителям не сразу бывает известно имя каждого действующего лица. Но стоит лишь напомнить имя исполнителя, как зрители без труда представят себе облик данного персонажа. И много времени спустя, когда уже ушли из памяти отдельные детали произведения и не сразу вспоминается имя героя и даже название фильма, воображение живо нарисует перед их глазами давний экранный образ, стоит кому-то подсказать имя актера, исполнившего главную роль. В этом и проявляется особенность и сила актерского искусства.

Актер – творец, который, воплощаясь в образ героя, помогает зрителям глубже понять дух времени и жизнь и тем самым становится участником их революционного воспитания и перевоспитания.

Познавательная-воспитательная функция киноискусства не может быть действенной вне образов, создаваемых актерами. Артист не только живо и точно рисует на экране живой и типичный характер, каким он бывает в действительности, но и вкладывает в образ подлинный облик человека, раскрывает последовательный процесс движения жизни. В персонажах, создаваемых актерами в фильмах, зрители видят сущность жизни и закономерность ее развития.

Истинной целью киноискусства является не просто познание людьми окружающего мира, а воспитание зрителей подлинными коммунистами-революционерами, наращивание темпов революции и строительства. Эта задача киноискусства осуществляется через образы героев, создаваемые именно актерами.

Лишь создав правдивый образ человека, актер сможет с честью выполнить свой долг перед временем и революцией. В воплощении человеческого характера, составляющего центральное звено кинематографического искусства, и заключается высшая цель актера, основание называть именно его главным лицом в кино. Исполнитель, который не сумел показать образ настоящего человека, выразить в нем интересы и идеи народных масс, еще не вправе считаться подлинным художником.

Правдивость образа полностью зависит от мировоззрения актера. Верное мировоззрение позволяет ему проникнуть в содержание произведения, углубиться в еще чужой для него характер, чтобы затем уже зажить жизнью исполняемого им персонажа и своей игрой перевоплотить его в реальный образ. В кинематографе не может быть такого образа, для которого мировоззрение актера не являлось бы существенным фактором. Весь комплекс изображений – это картина действительности, отражающая взгляд того или иного деятеля искусства на события. Точно так же и отдельные персонажи фильмов несут в себе отпечаток взглядов и убеждений актера.

Исполнитель всегда создает человеческий характер в меру своей идейно-политической подготовленности и художественного мастерства. Актер, изображающий всадника Чоллима, рисует героя, глядя с вершин воплощаемого им духа эпохи и исходя из собственного дарования.

В любом деле человек может раскрыть себя лишь в пределах накопленных им самим знаний, своей подготовленности. То же самое целиком относится и к актерам. Только тот, кто подходит к любому персонажу во всеоружии идейно-художественной подготовки, способен создать на экране достойный подражания характер. Как говорится, актер должен разработать для себя десять вариантов образа и выбрать из них три, четыре наилучших. Если он, наоборот, подготовив только три-четыре варианта, надеется показать весь десяток, то результат будет соответствовать известной поговорке: «Хотел рисовать тигра, а на картине вышел щенок». Это свидетельствует, что для создания правдивого образа актер обязан выработать в себе правильное мировоззрение и обладать высокими художественными достоинствами.

Наряду с необходимостью развитого мировоззрения перед актером серьезно встает проблема искусного воплощения переживаний и чувств персонажа.

Переживания – основной ключ к образу. Перевоплотиться в образ – это значит жить и действовать в полном слиянии с мыслями и чувствами героя. Не вжившись в переживания, то есть не восприняв и не усвоив мыслей и чувств персонажа, ни один актер не сумеет создать правдивый и запоминающийся образ.

Чем лучше понимает актер своего героя, чем глубже он погружается в его чувства, тем более жизненным будет изображаемый артистом характер. Актеру нужно проникнуть во все эмоциональные глубины персонажа, чтобы горячо сопереживать его мысли и чувства, поверить ему, как самому себе, говорить и поступать так, как сам герой. Чувства, которые актер в процессе создания образа не в состоянии сделать близкими и понятными для каждого зрителя, теряют всяческий смысл. Значимыми, живыми будут только те переживания, которые на самом деле способствуют правдивой передаче человеческих образов.

Предметом пристального внимания исполнителя должна стать вся совокупность внутреннего мира персонажа, однако основное в актерской работе – сопереживание мыслей, составляющих ядро его характера. Без этого невозможно вникнуть в природу характера и точно понять все другие его особенности. Лишь полноценно усвоив движение мысли действующего лица, актер сможет всесторонне изобразить его характер и выпукло показать наиболее существенные черты.

Чтобы во всю ширь, во всю глубину овладеть чувствами персонажа, актер прежде всего должен глубоко понять сценарий и, усвоив все его тонкости, мысленно прожить жизнь того, кого предстоит ему воплотить. В процессе изучения произведения ему необходимо понять своего героя и на этой основе глубоко изучить окружающую его жизнь. Это позволит исполнителю свободно вникать в мир своего персонажа. Только целеустремленно внедряясь в жизнь воплощаемого образа, актер сможет обеспечить полное слияние с исполняемым им образом. Приступить к работе над ролью, не вызвав в себе таких жизненных переживаний, – это значит с самого начала образовать для себя рамки и искусственно втиснуть в них содержание. В этом случае о правдивости образа не может быть и речи.

Актер в своем сопереживании мыслей и чувств персонажа должен раскрыть его внутренний мир и суметь передать зрителю своими словами, действиями, всеми выразительными средствами.

Живой образ человека рождается лишь в полном единстве актерских переживаний и воплощений. Поэтому лицо актера на экране должно быть красивым. Он обязан серьезно подготовиться к исполнению роли в духовном, физическом, техническом отношениях.

Характерные черты прекрасного экранного образа выразительнее всего воплощаются в облике типичного корейца, гармонично объединяющего в себе благородный дух, всестороннее развитие и высокие нравственные качества. Так называемое «красивое» лицо, не несущее на себе отпечатка высоких идей и одухотворенности, не может взволновать зрителей. Внешность, не отличающаяся пластической гармоничностью, не в состоянии передать с экрана прекрасный образ.

Секрет истинной человеческой красоты не во внешности, а в морально-духовном облике героя. Пусть человек имеет красивое лицо и со вкусом одет, но если он недостаточно чист в морально-духовном отношении, то его нельзя считать замечательным человеком.

Всем людям должно быть присуще воспитание на высоких идеях и прекрасный облик. Это особенно существенно для артиста, на долю которого выпала высокая миссия выступать перед людьми образцом духовной и физической красоты и воспитывать их. Артист, не обладающий здоровой идеей и красивой внешностью, не в силах создать яркий запоминающийся образ.

Новичок-актер с красивым лицом вначале может привлечь внимание зрителей. И хотя у него еще нет основательной подготовки, при снисходительном интересе зрителей он, пожалуй, сможет справиться с одним-двумя произведениями. Однако игра актера, который достаточно красив, но не овладел необходимыми знаниями и мастерством, не привлечет к себе устойчивого внимания зрителей.

Внешность актера – отнюдь не главная предпосылка для создания образа. Важнее для актера все же моральная высота и красота идейной убежденности. Если актер, завоевав любовь зрителей удачным выступлением в одном-двух фильмах, успокаивается на этом и ослабляет внимание к совершенствованию идейной закалки и исполнительного мастерства, то его лицо недолго продержится на экране.

Неверно полагать, что актеру с красивой внешностью неизменно нужно поручать роли положительных героев, а роли отрицательных персонажей лучше всего сыграет исполнитель, внешне невзрачный.

Артисту, имеющему высокую идейно-художественную подготовку, ничто не мешает исполнять как положительную, так и отрицательную роль. Артиста, способного перевоплощаться в любых героев, можно считать подлинным талантом. Выбирая исполнителя на роль положительного героя, обычно неохотно берут тех, кто запомнился зрителю в образах классовых врагов. Это отнюдь не означает, что он навсегда обречен исполнять лишь роли отрицательных персонажей и неспособен создать положительный образ. Так бывает, лишь когда постановщик руководствуется опасением, что данный артист оставит у зрителей неприятное впечатление.

Облик актера на экране от фильма к фильму меняется. Это объясняется не переходом от одной роли к другой или изменениями условий каждой съемки, а связано с уровнем подготовки актера.

Облик актера на экране должен изменяться всегда к лучшему. Если артист, надеясь на свое красивое лицо, считает, что сама природа подарила ему успех и не стремится повышать уровень собственной идейной подготовки, не совершенствует исполнительское мастерство, то вскоре он будет вынужден уйти со сцены. Верно гласит народная мудрость: «Когда отшлифуешь драгоценный камень, то он ярче светит», а это значит, чем красивее лицо актера, тем настойчивее ему следует стремиться к укреплению идейной закалки и повышению изобразительного мастерства. Этот путь обязательно приведет к тому, что лицо актера на экране станет еще более выразительным.

Уже давно кануло в Лету время, когда внешность актера ценилась превыше всего и зрителям было довольно простой демонстрации ее на экране.

Фильм, создатели которого рассчитывают завоевать себе славу, показывая красивенькие лица артистов, не может стать истинным произведением искусства. В капиталистическом обществе киноискусство, которое всегда заискивает перед зрителями, пытаясь привлечь их с помощью некоторых «популярных звезд», по сути дела, является реакционным. Оно превращает актеров в кукол, а фильмы – в товар. Там, где актера вынуждают продавать свою внешность и даже душу, не может процветать подлинный дух творчества и пышно расцвести истинное искусство.

Лицо актера – это, прежде всего, лицо создателя. Поэтому оно всегда должно выглядеть на экране так, чтобы отвечать духу

персонажа, и не следует искажать лицо, соответствующее характеру героя, чтобы сохранить собственную внешность актера. Ссылаясь на то, что желательно показывать лицо актера в том виде, как оно есть, нельзя на экране передавать неэстетичные черты в настоящем виде. Артист является деятелем искусства не потому, что по шаблону повторяет раз и навсегда заученное выражение лица, а потому, что он обладает творческой способностью создавать разнообразные и богатые индивидуальные черты. Все герои, пользующиеся горячей любовью народа, – это живые личности, неповторимо изображенные актером благодаря выразительным возможностям его собственного лица.

Исполнитель, который создает образ революционера, сам должен жить, работать и бороться, следуя примеру своего героя. Для революционного артиста жизнь и творчество неразделимы. Он призван раствориться в атмосфере, в которой разворачивается его творчество, быть всегда в самой гуще событий и жить искусством. Все его существо должно быть подчинено неутомимому поиску и созиданию.

Артистам предстоит приложить настойчивые усилия к непрерывному совершенствованию своего творчества, посвятить всю свою жизнь неустанным творческим исканиям. Только тогда они смогут стать подлинными деятелями искусства, обретут любовь своего народа.

В АКТЕРСКОЙ ИГРЕ НУЖНА НОВИЗНА

Любой артист мечтает создать галерею ярких образов настоящих людей, которые бы надолго сохранили в сердцах зрителей незабываемо глубокое впечатление и стали их близкими друзьями в жизни. Однако не всем удается осуществить эту мечту. Нередко встречаются актеры, которые за многие годы художественной деятельности сыграли множество ролей, но так и не сумели сыграть такие замечательные характеры, которые долго живут в памяти. И в то же время известны артисты, которые за достаточно короткую жизнь в кино сыграли не так уж много ролей, и тем не менее воплотили замечательные образы. Их творческая биография стала достоянием истории искусства наравне с созданными ими образами. Творческая самоотдача исполнителя измеряется отнюдь не тем,

сколько ролей он сыграл, а тем, какие яркие и новые человеческие образы он вызвал к жизни.

Чтобы стать создателем подлинного искусства, актер должен каждый раз искать и находить новые образы. Только выразительно сыграв сотую, возможно, даже свою последнюю роль, он становится в ряд подлинных деятелей искусства, честно послуживших интересам революции ликами ста персонажей, именами ста героев. В то же время артист, сыгравший множество ролей, каждая из которых похожа одна на другую, лишь формально может быть отнесен к цеху деятелей искусства. На деле же его еще нельзя назвать подлинным творцом.

Артист, по-настоящему способный к перевоплощению, создает на экране неповторимые характеры самых разных людей. Если артист живо рисует индивидуальность всех своих героев, то ему удастся правдиво передать жизнь, искренне и своеобразно раскрыть сущность настоящего человека.

Для создания самобытного образа артист призван, исходя из собственных убеждений, оценить своего героя, облик которого дан ему сценарием.

Образ, созданный средствами прозы или живописи, является завершенным, тогда как герой киносценария или драмы может быть окончательно воплощен только артистом. И процесс воспроизведения образа, отображенного в литературе, не должен быть механическим. Без творческого энтузиазма и воодушевления, исходящих из убеждений артиста, бесстрастно относясь к литературному образу и бесталанно следуя тексту, в кинематографе невозможно создать живой характер.

И, наоборот, если артист будет произвольно толковать образ, прислушиваясь только к самому себе и придавая ему оттенки, которые не укладываются в сценарий, то в результате он попадет в плен субъективизма и не сможет создать яркий образ. Несомненно, артист обязан обладать творческой фантазией. Но если эта фантазия не согласуется с литературным произведением, то она не только бесполезна, но даже вредна. Долг актера – проявлять творческую индивидуальность, создавать правдивый образ, твердо опираясь на литературное произведение.

Артист, приглашенный на роль, должен тщательно готовиться к работе, глубоко изучая подлинник. Всесторонне разобрав характер литературного героя с жизненных позиций, надо серьезно обдумать и

точно определить язык и манеру поведения действующего лица, наметить, какую важную черту надлежит подчеркнуть, какой наложить грим и какой выбрать костюм, каким пользоваться реквизитом. Если к исполнению роли приступают, минуя этап первоначального осмысления, то впоследствии дают о себе знать нежелательные явления – актеры стараются подстраиваться под характер героя или же наделять его своими индивидуальными особенностями.

Артист обязан всегда разрабатывать ту или иную роль в соответствии с собственными убеждениями. Только тогда, искусно сочетая свою творческую индивидуальность и характерные черты героя, он сможет создать живой образ.

Не только в ходе изучения литературного произведения, но и в работе с режиссером артисту следует держаться собственных убеждений. Если же он, отказавшись от самостоятельности, будет надеяться лишь на режиссера и безвольно повиноваться его указаниям, то нечего и ждать появления на экране живого образа.

Долг исполнителя – иметь свои твердые творческие убеждения, деятельно сотрудничать с режиссером и другими участниками съемочной группы и, полностью реализуя собственную актерскую индивидуальность, способствовать своей игрой гармонии всех образов кинофильма в целом.

Творческая самобытность артиста находит конкретное выражение в работе над образом. Поэтому его индивидуальность раскрывается только тогда, когда он воссоздает своеобразные черты персонажа. Замечательные образы героев, которых мы видим в фильмах, – это результат тонкого гармоничного сочетания творческих особенностей артиста с чертами и качествами создаваемого характера.

Артист, который не понимает как своей роли, так и самого себя, неспособен ни с успехом приложить собственные достоинства, ни убедительно передать черты героя фильма. Не научившись правильно распределять свои силы, актер также не сможет отразить черты, характер героя, да и его индивидуальные особенности не найдут применения. Убедительный образ в фильме создается лишь в результате естественного слияния индивидуальных черт характера, присущих герою и артисту.

Оригинальные качества артиста должны ярко проявляться во всем процессе создания образа. Индивидуальность не означает наличие одного-двух характерных приемов. Поэтому актер не должен сводить особенности своего мастерства или дарования лишь к

отдельным игровым акцентам. Если же он станет стремиться к этому, то не сможет добиться подлинно характерной игры.

Артисту, как и постановщику, во всем процессе перевоплощения в образ героя должно быть присуще стремление к большему. Исполнитель обязан последовательно и ясно выражать свою индивидуальность. Если же он сосредоточит свое мастерство лишь на одном-двух выигрышных эпизодах или же станет нерасчетливо тратить творческую энергию на мелочи, то это свидетельствует о слабости актера в профессиональном отношении. Стремление выделить и в полную силу сыграть один-два эпизода в ущерб общему повышению исполнительского уровня, готовность нарушить всеобщую гармонию образа ради сильного впечатления в одном кадре противоречит принципам творчества. Нашим артистам следует настойчиво избавляться от старых трафаретов в игре, от надежды приобрести популярность за счет проявления яркой индивидуальности лишь в каком-нибудь одном кадре, в каком-нибудь одном моменте.

Только актер, свободный от штампов, может создать неповторимый образ. Штампы в игре – результат упрощенного понимания творческого характера исполнительского искусства. Склонность к ним появляется в результате неправильного подхода к творчеству. Индивидуальные особенности игры зависят не от таланта, не от применения каких-то своеобразных модных «приемов». Оригинальная игра – это плод глубокого осмысления жизни и верного осознания цели своего творчества, бурлящего в душе энтузиазма и высокой ответственности.

Штамп в актерской игре не имеет никакого отношения к проявлению индивидуальности, это дурная привычка, делающая артиста неполноценным. Это печальный пережиток прежней театральной системы, в которой главную роль играло пустое модничанье. Причиной появления штампов является узкопрофессиональное отношение к актерскому искусству, а также беспечность в творчестве, состоящая в том, что актеры не проявляют усердия ради совершенствования художественного мастерства, хотят создавать образы облегченным путем, опираясь на убогий арсенал приемов. Штамп является также проявлением разного рода вредных привычек актера, которые укоренились в его личной жизни и наложили отпечаток на игру.

Новый образ должен всегда создаваться на чистом фоне, как

новый рисунок на чистой бумаге. Артисту нельзя подходить к новой роли, примеривая к ней отживший опыт и устаревшие приемы. Его долг – отдавать все силы и талант созданию неповторимого образа, осознав его таким, какой он есть в жизни.

Обязанность актера – правильно увидеть новые особенности в характере своего героя, чтобы затем последовательно и ярко воплощать их во всем процессе создания образа. Только так он должен демонстрировать оригинальность своей игры.

Создание нового образа означает для него воплощение нового характера. Артисту доводится играть роли различных персонажей, живших в разные эпохи. Вчера он играл рабочего, а сегодня может изображать крестьянина; если в прошлом фильме он создавал образ партийного работника, то в следующем ему, может быть, придется выступать в роли студента. Поэтому артист всегда должен быть готовым к любой роли. Если ограничивать диапазон исполняемых ролей или прибегать к специализации актеров, это может привести к нежелательным результатам, пренебрежению их творческой индивидуальностью, что, в конце концов, сделает его ограниченным, односторонним.

Артист должен каждый раз играть по-новому, какие бы роли ему ни доставались, только тогда он сможет полностью проявить свою самобытность. Творческая индивидуальность артиста должна выражаться не только в особых чертах, отличающих одного исполнителя от другого, но и в оригинальной игре, заметно отличающей одну роль от другой. Способности, не нашедшие выражения в оригинальном исполнении роли, нельзя считать истинными творческими особенностями.

Для создания убедительного образа артист должен хорошо знать жизнь.

Не изведав жизнь народа во всей ее полноте, невозможно правдиво донести до зрителя нашу действительность, весомо отобразить идеи, чувства и облик новых людей, наших современников.

Артист, слабо знакомый с жизнью, неспособен проникнуть во внутренний, духовный мир героя, он больше скользит по поверхности, копируя одежду, произношение, походку, но упуская из виду существенные черты характера. В результате мы не обнаружим в его исполнении правдивого образа.

Идея, составляющая ядро внутреннего, духовного мира героя, – это основной фактор, концентрирующий особенности характера. Одни и те же идеи неодинаково проявляются у разных людей, по-разному

сказываются на их поведении. Это и есть особенности характера. Сознание человека непрерывно изменяется и развивается под влиянием его классового происхождения, материального положения, общественно-исторических условий, окружающей обстановки. Значит, у каждого человека оно отличается своими особенностями, поэтому мы говорим: сто людей – сто характеров. Следовательно, актеру надо подробно изучить моральный облик персонажа в процессе изменения и развития жизни, Только тогда он сможет до конца понять существенные особенности сознания героя и живо воспроизвести его образ.

Артист обязан не только верно находить новые черты героя, но и новые методы перевоплощения, с тем чтобы ярко воспроизвести характер.

Нельзя заезженными приемами игры, с помощью которых показывали, например, рабочего прошлых лет, пытаться создать образ сегодняшнего рабочего. Если играть все роли по одному шаблону, пользоваться одними и теми же средствами, то не избежать штампа в речи, поведении, походке, как бы ни старались актеры изменить грим, костюм и реквизит. В итоге неизбежно получатся образы, похожие друг на друга, как две капли воды. Несомненно, что для выявления характерных черт героя весьма важны грим, костюм и многое другое. Однако не стоит решать вопрос такими примитивными средствами, как необычайные усы, бросающаяся в глаза шляпа или редкостные очки.

Современные принципы игры требуют, чтобы артист глубоко познал характерные особенности героя, усвоил, как они проявляются в жизни, и на этой основе выбирал соответствующие роли методы и приемы изображения.

Как создатель актер, приступая к работе над новой ролью, призван ставить перед собой высокую творческую задачу, настойчиво работать над нею, находя новые оригинальные решения. Таким образом он воспроизведет свой сотый по счету образ как сотую индивидуальность.

ИГРАТЬ СВОЮ РОЛЬ СО ЗНАНИЕМ ЖИЗНИ

Можно сказать, что артист в кино – это творец, в руках которого находится ключ, открывающий путь к воссозданию достоверного

характера человека, к верному отражению его жизни. Кинематографический образ получится реальным, если актеру, непосредственно изображающему человека и его жизнь, удастся правдиво выполнить свою роль.

Под правдивым исполнением подразумевается, что артист говорит и действует на экране, как в реальной действительности. Поэтому перед кинокамерой актер должен не «исполнять» заученную роль, а жить ею так, как это происходит на самом деле.

В кино образ человека становится убедительным лишь тогда, когда исполнитель и персонаж как бы сливаются воедино. Только при полном слиянии в образе артиста с действующим лицом первый станет вторым, а второй – живым человеком благодаря первому. Единение действующего лица с исполнителем происходит не только благодаря тому, что артист гримируется под действующее лицо, одевает соответствующую одежду и выступает от его имени. Понятно, что невозможно создать живой образ человека, пока не достигнуто единство мыслей и действий актера и персонажа.

Чтобы добиться образного слияния актера с героем, исполнитель должен глубоко проникнуть в его мир, верно проанализировать и постичь его действия и характер с тем, чтобы тонко прочувствовать пульс жизни персонажа.

Анализ и постижение характера персонажа – самое главное в работе актера над образом. От того, насколько успешно актер справляется с этой задачей, зависит решение всех последующих вопросов, возникающих в процессе сопереживания герою и исполнения роли. Тот, кто не сумел достаточно глубоко вжиться в характер персонажа, не будет искренне сочувствовать его идеям и чувствам и, конечно, окажется морально неподготовленным к созданию нового образа.

Артист призван познать характер и жизнь героя не только во взаимосвязи всех этапов его биографии: прошлого, настоящего и будущего, но и во взаимоотношениях с другими персонажами.

При изучении характеристик действующего лица важно точно понять идеи, составляющие ядро его характера и направляющие его развитие. Идею – итог жизненного опыта – можно конкретно оценить и живо передать только на фоне реальных событий. Разбирая характер действующего лица, актер не вправе отвлекаться на постороннее и ограничиваться лишь текстом сценария. Если он приступает к игре, поверхностно усвоив идеи своего героя, как

отвлеченные понятия, то не справится с ролью, не будет в ней правдив, как сама жизнь. Только анализируя идейное развитие персонажа в его взаимоотношениях с действительностью, артист верно усвоит его социально-классовые устои, которыми определяются характерные черты героя. Чем подробнее актер изучает жизнь действующего лица, чем глубже вникает в нее, тем полнее он сможет раскрыть характер и достовернее исполнить свою роль перед кинокамерой.

Артист призван строго следовать принципам реализма даже при воплощении элементов вымысла и фантазии, которые бывают необходимы для понимания действующего лица. Только в жизни рождаются правдоподобные вымыслы и фантазии, содействующие успеху творчества. Чем глубже артист узнает жизнь, тем более развитым становится его воображение. Это качество позволяет актеру вдохнуть жизнь в образ действующего лица.

Изучая действительность, исполнитель должен правильно увидеть стоящую перед ним цель, разбирать, изучать и анализировать все самое существенное, и лишь тогда он сможет верно определить суть.

Раньше для того, чтобы системно анализировать и понять своих героев, актеры пытались мысленно выстроить для себя весь их жизненный путь. Это отчасти было оправдано. Настоящее действующего лица является продолжением его прошлого. Поэтому, хорошо зная прошлое героя, можно глубже познать настоящее и динамично обрисовать характер героя. Однако и в этом случае следует глубоко и многогранно оценить характер в рамках произведения и с этой целью придумывать биографию персонажа. Но ни в коем случае не годится превращать действия героя в нечто отвлеченное.

Когда-то один артист, которому была поручена второстепенная роль японского полицейского, взявшись за глубокое и всестороннее изучение характера, придумал ему дополнительно прошлую жизнь вне связи с сегодняшним днем, изображенным в произведении, сочинив длинную и сложную его «биографию». Но это нисколько не помогло в изучении действующего лица и сопереживании перипетий его жизни.

Нет необходимости составлять «биографию» буквально для каждого персонажа. Это вовсе не обязательно. Рассуждение о том, что, только составив «биографию» своего персонажа, артист сможет жить его идеями и чувствами, индивидуализировать образ, близко к

догматическим представлениям.

Сам процесс изучения персонажа – это осмысление объекта творчества, подготовка к сопереживанию. Глубоко поняв героя, актеру следует перейти к стадии сопереживания.

Сопереживание, можно сказать, является для артиста дверью во внутренний мир персонажа. Только пройдя этот этап, он в полном смысле слова становится действующим лицом. По мере погружения во внутренний мир, когда происходит работа по перевоплощению артиста в образ, между исполнителем и героем устанавливаются действительно прочные связи, благодаря которым они образуют единое целое, не делимое друг от друга.

В ходе перевоплощения актера возникает важная проблема: с каких позиций, что и как переживать.

Артист не в силах понять характер своего героя и его жизнь точно такой, как она есть, в отрыве от своих классовых позиций. Тем более он не может опираться только на идеи и чувства действующего лица, позабыв о собственном «я». Исполнитель может достоверно сыграть свою роль лишь в том случае, если сопереживание становится процессом оценки и типизации характера и образа жизни, процессом восприятия его идей и чувств, как своих собственных, достижения органического единства исполнителя и действующего лица.

В наших кинофильмах есть немало характеров, созданных на основе реальных прототипов. Следовательно, артисты часто переживают жизнь прототипа, находясь в той обстановке, где он действует. Здесь у них есть полная возможность глубже и шире внедряться в окружение героя, вместо того чтобы становиться на путь слепого подражания внешности и походки. В работе над любым образом артист, ограничивающийся подражанием внешнему виду прототипа, не может проявить подлинно творческий дух, добиться успешного художественного обобщения характера персонажа и создать достоверный образ человека, обеими ногами стоящего на реальной почве.

Только когда актер укрепился на той почве, которая позволяет ему глубоко воспринять идеи и чувства персонажа, станут активными его переживания, а итог – правдивым. Лишь актер, горячо любящий свой класс и свой народ и исполненный пламенного стремления самоотверженно служить революции, способен понимать и воспринимать идеи и чувства рабочего класса и трудящихся масс и искренне переживать их. Исполнитель, чуждый делу рабочего класса,

не поймет его революционного духа, артист, не любящий свой народ, не воспримет его идей и чувств. Только обладатель высокой классовой сознательности и революционной убежденности может получить наиболее широкую и прочную основу для глубокого переживания идей и чувств персонажа.

Подобная почва имеет решающее значение и для исполнителя отрицательной роли. Революционный артист никогда не был японским полицейским, помещиком или капиталистом, он и не может быть подобным человеком. Однако актеру приходится играть роли полицейских, помещиков и капиталистов. И он должен достоверно изображать их.

Актер, если горячо любит свой класс и свой народ, если испытывает чувство жгучей ненависти к врагам, способен воссоздать даже самую отвратительную физиономию. Человек, ненавидящий врагов всеми фибрами души, в состоянии видеть насквозь их реакционную сущность, четко улавливать исходящие из нее антинародные идеи, чувства и мерзкие поступки, живо воспроизвести их, пылая к ним лютой ненавистью. А тем, у кого недостаточно развито чувство ненависти к врагам, не понять их антинародную природу и поступки. Кто не смотрит на врагов в упор пылающими от ненависти глазами, не ощущает на себе их хищную хватку – не сумеет запечатлеть в памяти их кровавые преступления. И поэтому, изображая на экране классовых врагов, мы должны решающую роль отводить идейной убежденности артиста. Глубина переживаний и достоверность образа зависит от его мировоззрения.

Для успешного отображения характера исполнителю надлежит глубоко изучить и мысленно пройти его жизненный путь.

Идеи, чувства и психика персонажа находят свое выражение в жизни и поступках героя. Человеческая жизнь – это целеустремленная практическая борьба за преобразование природы и перестройку общества. Поэтому, не наблюдая человека в жизни, невозможно познать его, нечего сказать о нем.

Принижение или идеализация образа персонажа артистом являются следствием того, что актер приступил к исполнению роли, не погрузившись глубоко в его жизнь, в отрыве от которой невозможно почувствовать идейную почву характера и познать самого героя. Не может быть и речи о возможности воплощения характера, созданного на основе чисто логического анализа. Исполнитель, не знающий жизни, вынужден прибегать к выдумке. Не стремясь изучить челове-

ка в окружающей его реальности и ломая голову лишь над вымыслом, актер волей-неволей становится исполнителем надуманного образа.

Не знающий жизни актер в конце концов проявит себя дилетантом и вскоре утратит право на свою профессию. Подлинное внедрение в образ и искреннее исполнение роли не дается только суммой опыта и соответствующим гримом. Не избежит расставания со съемочной площадкой и тот, кто попытается кое-как исполнить роль, надеясь лишь на прошлый багаж и некоторый творческий опыт.

Зато не стареет артист, обладающий широким политическим кругозором вкупе с богатым жизненным опытом, помноженными на художественный талант и обширную практику. С любой сложной ролью в состоянии справиться лишь тот, кто многогранно и глубоко изучает жизнь, неустанно расширяя свой политический кругозор и совершенствуя исполнительское мастерство.

Артист призван чутко и внимательно следить за жизнью ради великой цели – создавать истинное искусство. Он должен прилагать настойчивые усилия к изучению жизни на местах, сознательно принимая участие в событиях, глубоко волнующих людей.

У артиста все 24 часа в сутки должны быть проникнуты творчеством. У него не должно быть деления времени и места для творчества и для жизни, его время и место – это творчество и жизнь. Артист обязан обладать революционным духом, посвятить борьбе каждый свой день. Его уделом должны стать творчество и жизнь. Только им принадлежат каждая минута, каждая секунда.

Нельзя считать деятелем искусства революционной эпохи того, кто живет и работает по принципу: идти для изучения жизни на места только после получения творческой задачи, браться за произведение только тогда, когда организуется работа по повышению художественного мастерства. Изучение жизни на местах не должно быть какой-то обузой, навязанной сверху. Погружение в нее будет полезным лишь тогда, когда становится для актера предметом первой жизненной необходимости. Артисту надлежит неустанно познавать действительность даже тогда, когда он еще не знает, какой будет следующая его роль. Только такой актер может всем сердцем ощутить революционный энтузиазм и созидательный порыв современников, чувствовать на себе их горячее дыхание, уверенно и свободно исполнять любую роль в любое время.

Ощущать пульс жизни можно всегда и всюду. Повсеместно бьет ключом жизнь, которую артисту надлежит наблюдать и

сопереживать, изучать и запоминать. Прежде всего, важно пойти, например, на металлургический завод или в сельскохозяйственный кооператив, где кипит трудовая деятельность. Одновременно хорошо бы чистосердечно пожить в семье и соседской группе жильцов «инминбан», принять участие в родительском собрании в школе или взять на себя дежурство в учреждении. Все эти дела для актера будут процессом накопления нужного ему как воздух жизненного опыта.

Артисту надлежит выработать в себе обыкновение везде и всегда наблюдать за жизнью, изучать, анализировать и обобщать ее. Для него должно стать повседневным пристальное внимание к жизни людей, с которыми он встречается по утрам и вечерам на улице, идя на работу и возвращаясь домой. И за жизнью водителя автобуса и сторожа у ворот учреждения стоит внимательно следить и удерживать ее в памяти.

Артисту надо идти в гущу жизни и самому стать частицей масс, глубоко понимать и разделять их идеи и чувства. Наряду с таким непосредственным сопереживанием, он должен изучать жизнь людей и иными путями.

Даже актерам, имеющим представление об эксплуататорском обществе, не легко дается правдивое изображение старого времени, так как сами они не испытали эксплуатации и угнетения, не принимали личного участия в революции. Что же и говорить тогда о молодых артистах, выросших в социалистическом обществе. Поэтому следует восполнять этот пробел, читая замечательные произведения литературы и искусства, в частности революционные романы, и воспитывая себя в традициях революционеров. Посещение революционных музеев, экскурсии по местам историко-революционной славы и изучение исторических материалов – все это дает для артиста необходимый и ценный материал, дополняющий наглядное представление о жизни.

Артист должен выработать в себе повышенную способность к переживаниям. Они послужат весьма важным заделом для правдивого и живого понимания будущих персонажей. Однако для достижения полного единства действующего лица и артиста даже всего этого явно недостаточно. Артист должен не только глубоко знать жизнь, но и быть готовым к ее утонченному восприятию.

Если артист не овладел искусством живого восприятия конкретных чувств своего героя, то ему остается лишь скучно препарировать его идеи, за которыми трудно разглядеть живого человека. И,

наоборот, если актер отступит от цели создания образа и задачи исполнения роли, с головой погрузившись в психологический мир героя, то его игра затуманит классовую линию произведения.

Артист призван мастерски улавливать и понимать разнообразные и тонкие переходы в развитии идей и чувств персонажей, которыми сопровождаются изменения обстоятельств и новые события. Это нужно, чтобы перед кинокамерой сразу же перевоплощаться и глубоко входить в роль самым естественным образом.

И мы не считаем настоящим артистом того, кто неспособен в образе находить самого себя. Только научившись искренне ощущать себя в персонаже, он может поверить в его жизненность и непринужденно, словно в реальной жизни, держаться перед кинокамерой.

Искренний смех артиста не только отличается от наигранного по своим побуждениям, но и делает иным сам характер персонажа, а потому зрители совершенно по-разному понимают и воспринимают этот смех. Если артист серьезен, то он не может смеяться, не может и плакать по чьему-либо указанию. Плачет он лишь в тот момент, когда это истекает из требований роли, потому что он понимает, из-за чего плачет его герой, и горячо воспринимает своим сердцем его чувства.

Артист, только рассудком понимающий, как нужно действовать перед кинокамерой, не сможет свободно двигаться, он станет моргать, лишится дара речи, или поведет диалог, глядя не в глаза партнеру, а на его лоб, ибо его в этот миг не слушается ни тело, ни душа. Эти, в конечном счете, неизбежные мучения происходят от того, что исполнитель не успел почувствовать в роли себя самого.

Естественно действовать и жить на экране и на сцене значит ощущать самого себя. Самоощущение артиста – это результат искреннего сопереживания персонажу и одновременно гарантия столь же искреннего исполнения роли.

Правдивый образ не всегда удается сразу потому, что артист искренне ощущает самого себя. Невозможно правдиво сыграть роль, если не научился действовать вполне естественно на основе искреннего самоощущения. Правдивые переживания и самоощущение непосредственно проявляются в достоверном исполнении роли, и лишь тогда актер полностью справляется с возложенной на него задачей.

Чтобы правдиво исполнить свою роль, актер обязан не только хорошо знать игровые тонкости и действовать соответственно им. Надо также научиться чутко различать оттенки исполнения в зависи-

мости от колорита того или иного произведения.

По своей сути игра артистов в кино и на сцене одинакова. Однако художественные особенности кино и сцены порождают некоторые различия в манере исполнения. Бывают случаи, когда игра иного актера вполне убедительна в пьесе, но не подходит для кино. Киноактерам с самого начала их творческого пути надлежит ясно понимать специфику работы и учитывать ее при исполнении ролей. Это особенно существенно для исполнителей, привыкших к драматическим преувеличениям в рамках ограниченности и условности сцены. Особенности исполнения кинороли состоят в том, что жизнь на экране видится более реальной и близкой к действительности.

Исполнитель может правдиво и живо воплощать характер героя, когда он наряду со спецификой кино учитывает особый оттенок, свойственный колориту конкретного произведения.

Он не имеет права подходить к определению оттенка исполнения упрощенно и предвзято. Лишь уловив колорит произведения, исполнитель сумеет верно выбрать оттенок исполнения, наиболее соответствующий характеру персонажа, естественно построить свои взаимоотношения с партнерами.

Оттенки исполнения ролей в драме, комедии и трагедии не могут быть одинаковыми. Да и среди драм есть произведения с преимущественно лирическими сценами или с водевильными элементами, которые во многом зависят от условий жизни и характеров персонажей. Поэтому ни в коем случае нельзя трактовать однообразно оттенки исполнения.

Если, например, при разработке драматических ролей ограничиться понятием о драме вообще и не изучать глубоко ее конкретные особенности, то энергичный и оптимистический персонаж покажется зрителю опрометчивым по характеру, а серьезный и солидный человек – даже угрюмым. Исполнение, не отвечающее колориту произведения, не только искажает характер персонажа и превращает его в посмешище, но и исключает правдивость самого произведения.

То же самое и в комедии. Смех в комедии отнюдь не должен превращаться в осмеяние исполнителя, он во всяком случае должен быть смехом над характером и обстоятельствами. Когда артист, чтобы вызвать смех в зрительном зале, начинает преувеличенно, подчеркнуто хохотать первым, то зрителям смеяться уже неловко. А если они и смеются, то их реакция неизбежно утрачивает естествен-

ность. Только правдой жизни артист может заставить людей вполне искренне плакать или смеяться.

В искусстве смех должен взрываться лишь на основе определенного накопления жизненного материала. Смех, лишенный житейской предпосылки и, следовательно, не имеющий опоры в реальности, превращает персонажа в подобие лодыря, оторванного от действительности, и, в конце концов, делает не достоверным как его характер, так и саму жизнь.

В кино оттенки, которые придает каждый актер своему персонажу, должны сочетаться в единое целое. Тогда исполнение роли, согласующееся с общим колоритом произведения в целом, получится достоверным. Общий исполнительский колорит произведения не может быть обеспечен только усилиями лишь части артистов, играющих роли главных героев. Прежде всего, надо правильно определить исполнительский оттенок главного героя и, отталкиваясь от него, обеспечить гармонию исполнительских оттенков всех остальных действующих лиц. В этом случае сложится правдивый общий образ произведения. Лишь в естественной гармонии всего коллектива может блистать отдельный исполнитель и проявляется самобытность всех действующих лиц. Добьется не популярности, а только позора тот артист, который, не учитывая оттенков общего образа, в поисках блеска для своего персонажа не вступит в честный контакт с партнером или попытается переиграть его, стараясь выделиться.

Стремление глубоко проникнуть в действительность и уловить правду жизни поможет актеру исполнить роль правдиво и живо, создав образ нового человека, прочно сохраняющегося в памяти людей.

НЕ ДОЛЖНО БЫТЬ ФАЛЬШИ В СЛОВАХ И ДЕЙСТВИЯХ

Артист – это творец, который изображает человеческий характер словами и действиями. Таковы его основные художественные средства. В его арсенале есть и другие изобразительные средства, в том числе грим, одежда и реквизит, но они лишь косвенно отражают внутренний мир персонажей. А вот слово и действие непосредствен-

но и полностью открывают внутренний мир героя для понимания зрителей, с их помощью действующие лица вступают в общение и устанавливают взаимоотношения между собой.

Слово наиболее конкретно и тонко обнажает идеи и чувства людей. Выражение лица, жест и походка, разумеется, тоже способны передать идеи и чувства, но лишь в сочетании со словом они наиболее богато и ярко раскрывают внутренний мир персонажей. Трудно в полной мере передать мысли, эмоции и психику персонажа, не прибегая к словам.

Однако ошибочно было бы полагать, что само действие драмы выступает в роли вспомогательного средства и только подчеркивает сказанное, поскольку диалог и монолог играют важную роль в изображении характера. Как и речь персонажей, действие также способно выражать идеи. Сами слова героев предполагают действие. Поэтому нет надобности ставить вопрос, что важнее в актерском искусстве: слово или действие.

В человеческой жизни слова и действия всегда сочетаются друг с другом: то речь усиливает действие, то действие побуждает к высказываниям. Слова непосредственно и точно выражают идеи и чувства человека и передают их другим. Однако выразительность речи еще более возрастает, когда она сопровождается действием. С другой стороны, действие тоже в известной мере выражает идеи, но они могут быть выражены полнее в сочетании со словами. Случается порою и так, что одно лишь действие без слов производит более сильное впечатление, нежели любой монолог или диалог.

Подобные взаимосвязи между словом и действием, выражающими идеи и чувства, проявляются в повседневной действительности, а потому должны выступать и в актерском искусстве, создающем на экране характер человека через его жизнь.

Артисту надлежит прежде всего обратить серьезное внимание на построение диалогов действующих лиц.

Исполнитель должен говорить, сообразуясь с характером своего персонажа и обстановкой, естественно, не отступая от правды жизни. Одно и то же слово можно использовать по-разному, в зависимости от характера и обстановки, от интонации и манеры речи. Актер должен стараться употреблять те слова, которые близки его герою по характеру и обстановке, и ни в коем случае не вправе увлекаться игрой в слова, то повышая, то понижая акцент.

Чтобы речь полностью соответствовала характеру и обстановке,

артист обязан до тонкости изучить характер и жизнь персонажа и искренне проникнуться ими. Это исходный пункт для разработки диалогов, созвучных сценическому действию.

Опираясь на анализ переживаний характера и жизни своего персонажа, актер, используя возможности собственного голоса, должен умело вести диалог, передавая своеобразие интонации и манеры речи героя. Он не должен вопреки обстоятельствам жизни героя переходить на свой обычный голос, игнорировать своеобразную интонацию и манеру речи персонажа. В то же время ему не следует стараться говорить искусственным голосом, целиком подавив звучание собственной речи. И то и другое отклонение одинаково нарушает образную монолитность артиста и персонажа, дает повод к неверному трактованию характера и жизни действующего лица. Высокое мастерство ведения диалога заключается в том, что артист сочетает свой голос с голосом персонажа, говорит умело, сообразуясь с характером и жизненной обстановкой.

Артист обязан уметь строить свою речь естественно. Если актер произносит слова важно и напыщенно, то диалог звучит неестественно, а характер персонажа обретает пародийный оттенок. Деланная важность в речи порождает то же самое и в жестах, а наигранная красивость побуждает подобные же действия. В конце концов выходит так, что зритель замечает надуманный характер персонажа. Достоверно раскрыть характер героя можно только в том случае, если диалог звучит без лишних красот, естественно, будто идет обычный разговор, взятый из повседневной жизни.

Правдивым образ диалога будет лишь в том случае, когда актер, освободившись от устаревших исполнительских шаблонов, последовательно воплощает в игре требования жизни.

Артист должен говорить достаточно точно и тонко. А для этого он обязан исчерпывающе знать взгляды и чувства персонажа, четко различать оттенки выражения его индивидуальной речи, а также, владея развитым ораторским даром, умело произносить обороты и слова любой сложности.

Высокое искусство образной речи – важное художественное достоинство, которым непременно обязан обладать артист. Писатель – художник слова, но артист является художником, мастером слова не в меньшей степени. Разница лишь в том, что писатель – творец, который находит слова, точно раскрывающие психологический мир людей в гармонии со временем и окружением, а артист –

мастер, доносящий до слушателя подлинный смысл этих слов, укладывающихся в точные и тонкие фразы. Слаб тот артист, который из-за недостаточного умения говорить не может взяться за исполнение роли любого персонажа и который исправляет текст диалога, и даже просит других сделать фонограмму, под которую и выступает. Поэтому артист не должен жалеть ни времени, ни усилий для совершенствования способности мастерски владеть своим голосом, точно и тонко вести диалог.

Для успешного участия в диалоге актер должен хорошо изучить особенности нашего замечательного языка, умело и искусно пользоваться им. Только хорошо зная тонкости нашего языка, артисты смогут мастерски вести диалог и достоверно изображать характер своих героев в соответствии со вкусами и чувствами народных масс.

В частности, артисты призваны в совершенстве знать красивый и благородный культурный язык нашей эпохи и отменно пользоваться им.

Нести образцы культурного языка в кино крайне необходимо. Это имеет огромное значение для воспитания народа в духе социалистического патриотизма и коммунистической нравственности, служит повышению культурного уровня масс, способствует здоровой жизненной атмосфере во всем обществе. Артисты обязаны вносить достойный вклад и в языковое воспитание людей, совершенствовать стиль диалога и вести его с высокой идейностью и культурой.

Наряду с умением вести диалог артист должен показать также и правдивые действия.

Действия людей всегда индивидуальны. Даже поборники единых идей и целей действуют по-разному в зависимости от уровня сознательности и культурной подготовки. В сходных ситуациях люди также действуют по-разному, да и нет людей, действия которых были бы точь-в-точь одинаковы. Любое действие возникает только по соответствующей причине и поводу, к тому же оно проявляется каждый раз совсем по-новому.

Поскольку кино отражает жизнь через действия людей, исполнительское движение актера должно быть типичным, точно отвечающим идеям и чувствам людей, и в то же время драматичным, отражающим стремления и цели в борьбе нового со старым, отмирающим.

Характерная черта действия актера состоит в том, что в отличие от жизни артист выбирает его в итоге предварительного изучения

обстоятельств и предвидения. Конечно, и в жизни люди нередко действуют, имея заранее обдуманнные замыслы и цели, но они не могут четко предвидеть результаты действий так, как артист, знающий свою роль. Однако если артист заблаговременно раскрывает действие персонажа, полагая, что исполнительские действия уже изучены и известны, то его игра теряет правдивость. Он призван в любой момент найти естественный повод к обоснованным действиям, играть достоверно, так, как будто впервые столкнулся с новым событием и обстановкой.

Артист призван выбрать и естественным образом показать именно то самобытное действие, которое может совершить только данный персонаж, в данной обстановке и по данному поводу. Ему надлежит верно находить как раз такое действие, которое не может не совершить персонаж в конкретной исключительной обстановке, отвечающее его идеям, чувствам и стремлениям. Работая именно так, актер сможет раскрыть на экране действие естественного, живого человека такими, каковы они в реальной жизни. Если же он совершает непродуманное действие, которое зрители могут понимать так или иначе, то исполнение окажется лишенным правды. Публика верит лишь тому исполнительскому действию, которое свободно от малейшей фальши.

Артист обязан произносить каждое слово и совершать каждое движение с особой продуманностью и высокой ответственностью.

УСПЕХ ИСПОЛНЕНИЯ ДОЛЖЕН БЫТЬ НЕИЗБЕЖНЫМ

Стремясь к правдивому воплощению образа, актер обязан держаться перед кинокамерой живо и непосредственно. А для этого ему необходимы специальные профессиональные знания и навыки, а также высокое художественное мастерство. Кроме того, артист должен в совершенстве владеть всем, что делает перед камерой его персонаж.

Писателю и художнику важно хорошо знать человека, о котором они собираются писать, знать всю его биографию. Авторы должны в совершенстве владеть словом, рисунком, живописью. Но артист должен не только обладать исходными данными, ему требуется еще и

непосредственно владеть всеми навыками персонажа. Писателю, создающему книгу о футболистах, достаточно быть футболистом лишь в собственном воображении, чтобы живо передать духовное состояние и действия игрока, когда он ведет по полю мяч. Другое дело артист, исполняющий эту роль. Он должен на самом деле стать футболистом, бегать по стадиону, реально гоня мяч и проливая настоящий пот.

Долг актеров – верно служить партии и революции, а для этого нужны глубокие знания жизни и высокое художественное мастерство. Как деятель искусства, который служит делу партии и революции, актер каждый раз стремится убедительно воплотить на экране новый образ. Следовательно, необходимое требование для артиста – богатое знание жизни и высокое художественное мастерство. Именно эти качества позволяют ему успешно выполнять свою миссию, осуществлять стоящие перед ним творческие задачи.

Знание жизни и художественное мастерство – основные условия становления актера как создателя искусства и главные признаки, определяющие его качества как деятеля искусства. Если он не приобрел этих качеств, то он ничем не отличается от представителя любого другого рода деятельности.

Кроме того, знание жизни и художественное мастерство актера служат предпосылкой к созданию образа. Без постижения жизни, не имея способностей к творчеству, создать художественный образ невозможно.

Идейная закалка и уровень художественной подготовки актера непосредственно отражаются в создаваемом им образе. Исполнитель создает характер киногероя, близкого ему по идейно-художественному уровню. А это означает, что артисту нельзя надеяться на большую творческую удачу, если она не обеспечена высокой степенью подготовленности.

Успех артиста в исполняемой роли должен быть неизбежным. Долг артиста – стать мастером своего дела, неустанно совершенствуясь в процессе учебы и отработки исполнительской техники. Настойчивость позволяет неизменно добиваться успешной работы над образом героя. Никогда не достигнет высот тот артист, который не прилагает усилий к учебе и репетициям, а больше надеется на авось, на свою некую врожденную одаренность.

Состояние актера всегда должно быть отличным в идейно-духовном, техническом, физическом отношении. Нельзя назвать на-

стоящим киноактером того, кто выучил теорию, но не умеет действовать на практике или неспособен четко выразить свои замыслы.

Артист обязан глубоко знать жизнь и умело действовать на практике, быть всесторонне подготовленным к работе в любых эпизодах. Только тогда он сможет принять к исполнению любую роль и стать подлинным мастером своего дела в духовном и техническом отношениях, способным свободно создать полноценный образ героя.

Киноактер не вправе рассчитывать на случай, делая ставку на «фокусы» комбинированной съемки и редактирование при монтаже. Надо в совершенстве овладеть, например, вождением машины, верховой ездой, чтобы правдиво и полноценно сыграть соответствующую роль, если даже придется прибегать к разного рода подделкам. Если актер крутит без разбора руль то направо, то налево, полагая, будто только так и следует вести машину по столбовой дороге, то это на самом деле всего лишь неумелое копирование работы водителя, с головой выдающее исполнителя, никогда не сидевшего за рулем.

Давно канул в Лету период кинематографии, когда часто прибегали к «фокусам», желая прикрыть недостатки в игре актеров. В современном кино разнообразное и быстрое развитие операторской техники и искусства требует дальнейшего повышения творческого уровня исполнителей. Это особенно важно в условиях социалистической действительности, когда наши граждане растут всесторонне развитыми людьми нового, коммунистического склада, сочетающими в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство. Под стать им и артист призван стать мастером, искусным в любой работе, обладающим глубокими знаниями и владеющим техникой.

Большой успех будет иметь в творчестве тот, кто, отказавшись от сковывающих его сомнений, всегда в широком диапазоне наблюдает и изучает новое, по-боевому включается в творческую работу.

Артист обязан быть всесторонне подготовлен, прежде всего, в идейно-политическом отношении.

Идеи и сознательность служат той силой, которая определяет и направляет общественную деятельность людей. Итог общественной деятельности зависит не только от того, насколько прогрессивны идеи, но и от глубины, с которой они усвоены.

Обладая надежной и прочной идейно-политической подготовкой, актеры будут правильно воспринимать действительность, научатся точно видеть цель своей творческой работы и смогут добиться

заметных успехов посредством сознательных и настойчивых усилий во имя осуществления выбранной цели. Пусть артист обладает знаниями и дарованием, но если он слаб в идейно-политическом отношении, то «эти знания ради знаний» и «талант ради таланта» совершенно непригодны для дальнейшего развития искусства во имя народа, во имя революции.

Задача артистов – умножить свои усилия в политической учебе и отработке исполнительского мастерства, добиваться высокой сознательности, непрерывно шлифовать профессиональные навыки, с тем чтобы не копировать предшественников, не подражать им в исполнении ролей. Как правило, сознательно и неустанно оттачивает свое художественное мастерство кинематографиста тот артист, который обладает высокой политической зрелостью и чувством ответственности за порученное ему дело.

Учеба и репетиции, ведущие к вершинам художественного мастерства, должны вестись в соответствии с перспективными планами как коллективно, так и индивидуально. Отработка техники, став замечательным методом обучения, сочетающим теорию искусства с исполнительской практикой, подтвердила свою огромную жизненную силу в закреплении и совершенствовании высоких качеств и мастерства артистов.

Все актеры, как опытные, так и начинающие, призваны всегда и везде неутомимо репетировать и настойчиво повышать профессиональные навыки. Усердно тренируясь, настойчиво занимаясь учебой, артист приумножит свой талант и разовьет свое дарование.

Отработку техники игры необходимо вести в широких масштабах, прежде всего обращая внимание на усиление слабых звеньев. Неплохо, если артист, часто исполняющий роли положительных героев, попытается сыграть и отрицательных, а актер, который приобрел известность в ролях отрицательных персонажей, испытает себя в ролях положительных. Постоянно играя действующих лиц, сходных по характеру, можно стать односторонним артистом, и тогда исполнительское мастерство утратит необходимую гармоничность. Если же актер, создавший образ положительного героя, до этого был известен как исполнитель ролей отрицательных, то, окинув мысленным взором весь свой предыдущий опыт, сравнив себя с партнером, он сможет впредь еще лучше выступать в своем обычном амплуа.

Отработка техники игры – это борьба за повышение художе-

ственного мастерства всех артистов. Вот почему в ней обязаны участвовать все без исключения. Артисты, имеющие большой опыт и высокий класс игры, должны неустанно репетировать, ставя перед собой цель дальнейшего совершенствования умений и навыков, а начинающие актеры – работать, чтобы подняться до уровня всего коллектива.

Нет сомнения, что идейно-художественный уровень кино заметно вырастет, если каждый актер будет совершенствовать свое мастерство, умножая тем самым созидательную силу всего творческого коллектива. Поэтому не следует проводить демонстрацию мастерства актера исключительно в форме соперничества или выдвигать наиболее способных артистов в качестве образца. Если все артисты будут повышать уровень художественного мастерства, активно участвуя в репетициях, то у нас в конечном итоге появится замечательный творческий коллектив, которому характерен высокий уровень исполнения. Именно в этом и заключается главный смысл отработки техники игры.

Отработку мастерства надлежит подчинить не только повышению художественного уровня коллектива, но и упрочению его идейного единства и утверждению в нем коммунистической творческой атмосферы.

Все артисты обязаны постоянно вооружать себя идеями чужие и на этой основе укреплять единство идей и воли, обрести лучшую идейно-политическую и художественно-деловую подготовку, помогая товарищам и подтягивая друг друга.

Кинематография – такой вид искусства, успеха в котором не достичь за счет таланта лишь нескольких наиболее одаренных. Если, например, в фильме занято десять актеров, то можно будет создать замечательное произведение только в том случае, если все десять профессионально подготовлены и все, как один человек, исполняют свои роли на высоком уровне.

При создании кинофильма успех одного актера становится успехом всего коллектива, а успех коллектива – делом чести каждого. Силами всего коллектива надлежит оказывать доброжелательную помощь начинающим, еще не добившимся вершин мастерства, создавать общими усилиями яркий фильм, работая на высоком уровне, – вот в чем заключается коммунистическая творческая этика. Если репетиции и творчество будут воплощением именно такой коммунистической этики, то еще более окрепнет идейное единство

творческого коллектива, и в нем воцарится боевая и революционная атмосфера жизни, атмосфера творческого поиска.

Для достижения высоких результатов на репетициях, нужно составить репетиционные задания с учетом степени подготовленности отдельных артистов и вести эту работу разнообразно и богато по содержанию, увлекательно и интересно.

Эффективная отработка техники игры актеров в соединении с удачным киносценарием гарантирует успех дела. Репетицию можно организовать и на основе уже экранизированных произведений или тех, которые только готовятся к съемке. Если сопровождать отработку техники игры показом на сцене основных картин произведения, съемка которого скоро начнется, то это будет не только содействовать глубокому пониманию его содержания, но и поможет исполнителям успешно справиться с данным творческим заданием. Ибо они заранее пройдут весь творческий процесс, начиная с анализа характера персонажей и кончая конкретными переживаниями и воспроизведением их жизни.

Для отработки мастерства полезно было бы использовать также и одноактные пьесы, отражающие глубокий психологический мир и разнообразные смены чувств, или специально подобранные небольшие драмы, прозу и стихи. Небольшие драмы пригодны для концентрированного проведения отработки мастерства. В частности, они дают исполнителям возможность повысить свое умение анализировать произведение и совершенствовать технику исполнения в ходе воссоздания пьесы на сцене. Помимо этого, частые читки романов и декламации стихотворений заметно обогащают эмоции артистов и развивают искусство речи.

Артистам не мешало бы также спеть песню и сыграть на каком-либо музыкальном инструменте, добиваясь глубокого проникновения в мир музыки. Неплохо было бы различными способами вести также репетиции, способствующие наращиванию эмоционального богатства артистов. Например, полезно, когда киноактеры испытывают различные методы, участвуя в исполнении сольных номеров, вокального ансамбля и хора, а порою, по необходимости, в соответствующих нарядах выступая совместно с вокалистами. Это поможет им глубже понять содержание песни, индивидуальность певца и окружающую обстановку, непринужденно погрузиться в мир звуков. Повторение таких упражнений позволит киноактеру в дальнейшем свободно выступать и на сцене в качестве солиста,

совершенствовать свою мимику и интонации.

Особенно важно настойчиво заниматься имитационной репетицией, являющейся одним из важнейших средств повышения исполнительского уровня. Делая это постоянно и планомерно, артисты одновременно разрешают вопросы удачного исполнения роли и развития искусства речи, а к тому же избавляются от укоренившихся ранее недостатков.

Не ограничиваясь имитационными занятиями, артисты после упражнений на сцене непременно должны попробовать выступить непосредственно перед массами. Исполнение небольших, заранее подготовленных сцен из спектаклей, музыкальных и хореографических произведений в театре и на производстве – это лучший метод для развертывания экономической агитации среди трудящихся, для вживания в образ на месте и отработки мастерства. В ходе этих выступлений закрепляются успехи, достигнутые на репетициях.

Артист – непростая профессия. Это тонкое и почетное дело призвано выполнять важную миссию, возложенную партией и революцией.

Киноактеры призваны надежно закаляться в идейно-политическом, профессиональном и морально-культурном отношении, с тем чтобы действительно олицетворять собою кино и с честью выступать перед зрителями.

ЭКРАННЫЙ ОБРАЗ И СЪЕМКА

«Только реалистические произведения литературы и искусства, изображающие реальную жизнь со всей живостью и глубиной, могут затронуть струны человеческого сердца».

КИМ ИР СЕН

СЪЕМКА ДОЛЖНА ОТЛИЧАТЬСЯ ЖИВОСТЬЮ

Бесконечно широк и разнообразен мир, ставший объектом съемочного искусства. Объектив кинокамеры схватывает все, чем богаты общество и природа, начиная с картин человеческой жизни и кончая окружающей средой.

Киносъемка – это искусство, которое визуально переносит на экран человека и его жизнь в реальной динамике.

В кинокадрах все образы находятся в движении. Но съемка не должна ограничиваться лишь механической передачей движения объектов. В ней требуется не просто воспроизвести действующие объекты, но и также показать в движении все предметы. То есть следует создать своего рода новое, кинематографическое движение, сочетая подвижность объекта с перемещениями кинокамеры. Лишь тогда появится живой образ, присущий кино, и возникнет ритм, вызывающий у зрителей разнообразные гаммы эмоций.

Киносъемку называют искусством, создающим динамический образ. Но оператор не должен слишком увлекаться только внешними сторонами движения действующих лиц или физическими изменениями, затрагиваемыми снимаемые объекты. Когда кинооператор пускается в погоню только за наибольшим динамическим эффектом в ущерб содержанию кадра, он впадает в формализм. При съемке необходимо ориентироваться на раскрытие лейтмотива произведения,

используя развитие действия и образов, участвующих в нем.

Лента должна отражать жизнь в движении, рисовать ее наглядно и подвижно. Кинокамера живо схватывает форму и цвет объекта. Вот почему так конкретны и реальны объекты, перенесенные на экран. Как бы тонко и точно ни научился человек копировать жизнь, он не может соперничать с кинокамерой по способности мгновенно запечатлеть реальный мир. В ходе съемки нужно правильно использовать такую возможность и фиксировать жизнь в конкретных и живых проявлениях.

Операторское искусство должно как можно полнее передавать пластичное и объемное изображение объекта. Пластичности изображения на экране не удастся достичь плоскостным отображением объекта. Каждый кадр показывает разные объекты, а потому картины, запечатленные на пленке, должны изменяться в зависимости от особенностей объекта и иметь свою характерную черту. Поэтому надо снимать объект с разных точек, свободно меняя место нахождения кинокамеры и постоянно изменяя расстояние и угол. Только тогда можно будет верно показать перспективу всей картины, гармонически объединив разные объекты вокруг основного, чтобы создать равновесие композиции экрана и сформировать глубину и ширину его пространства естественным путем. Умелое использование этой возможности в ходе съемки позволяет создать объемное изображение, которое люди воспримут на экране вполне естественно, как в реальной действительности.

Кинооператору не следует ограничивать свое внимание исключительно на живописных моментах, потому что это якобы обеспечит пластичность картины. Пусть он создаст прекрасные кадры, умело объединив в них живописные изображения. Но это не принесет успеха, если ему не удастся отразить на экране идейное содержание. При съемках надо добиваться пластичности движения и в то же время детально запечатлеть глубокие и тонкие эмоции, которых действующие лица не могут полностью выразить словами и действиями.

При отображении жизни оператор всегда должен особо подчеркнуть главное. В объектив должно попадать только существенное, причем показывать его следует с разных сторон соответственно логике жизни.

В киноискусстве живое раскрытие образа человека и сущности жизни во многом зависит также от съемки. Не случайно говорят, что

качество фильма определяет съемка. Идеино-художественный уровень кадра зависит от того, с какой позиции, под каким углом зрения и как снимает оператор данный объект.

Не исправить того, что уже прошло перед глазами оператора и запечатлено в кадре, этот материал можно только заменить. Сценический образ можно сколько угодно совершенствовать согласно замыслу драматурга, непрерывно исправляя и дополняя материал в ходе многочисленных репетиций и представлений. Однако нельзя изменить кинообраз, перенесенный в кадр.

Поэтому кинооператор обязан прежде всего глубоко вникнуть в образный мир произведения, чтобы, творчески постигая характер и жизнь персонажей, четко определить свой подход к ним. Оператор должен, вырабатывая твердое личное мнение, глубоко осмыслить различные сложные проблемы изображения: достаточно ли типичны, живы и конкретны объекты, предназначенные для съемок, что взять за основу при составлении композиционного плана, на чем нужно сосредоточиться и взять в фокус для четкого освещения характера и отражения сущности жизни, как полнее передать изображение быта. Только после этого можно брать в руки кинокамеру.

Чтобы создать на экране правдивые образы, нужно при съемке держать в фокусе человека и окружающую его действительность. Экран отражает не что иное, как реальную человеческую жизнь. Без отражения ее немислимо создание на экране значительного образа. Кинооператор, отражая природу, различные предметы и явления, должен ставить в центр окружающей среды человека и его жизнь. Только тогда он сможет запечатлеть правдивые образы.

Для достоверного изображения персонажа при съемке надо умело раскрыть его характер в жизненном развитии. Действия персонажа взаимосвязаны с окружающей обстановкой. Оказывая ей противодействие, он выражает свои мысли и чувства, независимо от того, в какой форме и как он изображается. Вот почему оператор может правдиво раскрыть внутренний мир героя фильма, правильно показывая взаимосвязь между персонажем и окружающей средой.

Передавая условия жизни действующих лиц, можно, конечно, отразить на экране пейзажи, обычаи и нравы, но нельзя чрезмерно увлекаться ими в ущерб раскрытию общественно-исторической обстановки, непосредственно влияющей на формирование характеров. Оператор должен донести до зрителей главным образом общественно-историческую обстановку, имеющую решающее зна-

чение для типизации характеров действующих лиц, и одновременно сочетать с нею изображение природно-географических условий, обычаев и нравов. Только так он сможет верно отразить жизнь и условия того или иного периода.

Снимая картины природы, оператор должен отобразить те пейзажи и объекты, которые связаны с жизнью героев и помогают полнее и значительнее раскрыть их характеры. Недопустимо заслонять человека природой или вовсе забывать о нем, пленившись обаянием пейзажей. В искусстве и прекрасная природа значительна лишь постольку, поскольку она содействует впечатляющему показу человека и реальностей жизни.

Кинооператор должен показывать жизнь естественно, такой, какова она в реальной действительности.

Любуясь городом или наблюдая ход футбольного матча на стадионе, люди желают занять наилучшую точку, откуда перед глазами открывается вся картина. Один и тот же предмет можно рассматривать целиком и в деталях или не видеть вовсе. Все зависит от того, с какого места и как смотреть на него. То же самое можно сказать, когда смотришь на жизнь в кино.

В фильме зрители видят предмет таким, как его схватил объектив кинокамеры. Отсюда долг оператора всегда снимать предметы так, чтобы люди видели их на экране вполне естественно, как в реальной жизни. Для этого прежде всего следует правильно решить вопрос, где установить кинокамеру и как вести съемку.

Во всяком деле есть гвоздь, в любом взгляде на событие – свой фокус. Оператору всегда требуется точно определить, что главное в жизни, а затем выбрать точку, позволяющую показать это главное ясно и доступно.

Ответ на вопрос о том, в каком месте следует поставить кинокамеру, как смотреть на предмет и как передвигать съемочный аппарат, должен быть найден с учетом привычек людей, их обыкновения видеть предмет в повседневной жизни. Поскольку кино является зрительным искусством, нужно показывать предмет, не отступая от привычки, утвердившейся в жизни. И тогда зритель самым естественным образом будет проникать в мир произведения.

Чтобы правдиво отобразить жизнь, кинооператор должен снимать объекты конкретно и живо. Если при съемке в погоне за глубинным отражением сущности жизни он отступит от действительности и реальности, то не сможет перенести в кадр самую жизнь в

ее исконном облике и, следовательно, никто не поверит в искренность события, показанных на экране. Сердечные струны людей может затронуть только фильм, отображающий жизнь конкретно и живо, такой, какова она на самом деле.

Однако конкретность и живость не достигается сама по себе одним лишь реальным отображением жизни. Оператор может создать живой образ на экране только тогда, когда он найдет новые изобразительные приемы, которые позволяют ему обрести сферу, ясно обнажающую сущность жизни, и впечатляюще показать ее, используя принцип типизации – опускать то, что не нужно, и подчеркивать то, что требуется.

При съемке необходимо выбирать лаконичные и доступные восприятию кадры.

Оператор обязан четко знать суть предмета и ясно отразить ее, тем самым он поможет зрителям глубже проникнуть в содержание. Кадры фильма текут непрерывно и дополняют друг друга все новым и новым содержанием. Но если не раскрыть существо темы наглядно, даже значительный предмет становится несущественным.

Показать жизнь лаконично и доступно – это значит сделать четкой главную мысль кадра, рельефно подчеркнуть основное содержание и ясно осветить смысл предметов.

Стремясь к лаконичному и доступному отображению, надо следовать обыкновению людей, которые, следуя логике жизни, воспринимают крупное и малое таким, как оно есть, вникают в сложное и открывают скрытое.

Например, такое крупное и великолепное здание, как Большой театр, можно хорошо рассмотреть в общем плане на отдалении, а фрески нужно рассматривать с близкого расстояния, чтобы ясно увидеть образы героев. Если разглядывать фрески, находясь у самой стены или со слишком большого расстояния, невозможно оценить их как следует. Подобно этому, все предметы и явления зрители смогут ясно воспринять только тогда, когда смогут наблюдать их в соответствии с их особенностями.

Кинооператор призван показывать разнообразную человеческую жизнь впечатляюще и интересно. Но это не значит, что, работая с кинокамерой, он должен гоняться лишь за интересными картинками, забывая о сущности предмета и реальной обстановке. Его задача – сосредоточивать в фокусе объектива существенные стороны жизни и снимать их выразительно и творчески.

Облик одного и того же предмета люди смогут ощутить и воспринять по-разному в зависимости от того, с какой позиции и с каким подходом рассматривал его оператор.

Он должен отображать людей и их жизнь с пламенным стремлением активно защищать интересы народных масс, придерживаясь взглядов и позиций рабочего класса. Кинооператор, выражающий в кадре идеи и чувства народа, должен вести съемки с таким энтузиазмом, как будто он живет одним дыханием вместе с героями фильма, торжествующими победу, одержанную в битве с врагами, и вместе с ними переживает трудности, когда они оказались в тяжелых обстоятельствах.

Кадры, в которых не ощущается вдохновение оператора, не могут вовлечь зрителей в мир драмы. Чем острее горячее дыхание творца фильма, тем глубже волнение публики.

ПОЛНЕЕ ИСПОЛЬЗОВАТЬ СПЕЦИФИКУ ШИРОКОЭКРАННОГО КИНО

Широкоэкранный фильм не просто результат развития техники, а плод художественных исканий людей, стремящихся воплотить жизнь естественно и реально, как она протекает в действительности, и всеобъемлюще понимать ее.

Широкоэкранный фильм располагает большими возможностями широкого отражения жизни на увеличенном поле зрения и показывать объекты более пластично и рельефно. Такое кино изображает жизнь так, будто зрители находятся в реальной обстановке. Поэтому при съемках широкоэкранный фильм важно правильно найти соотношение между формой измененного экрана и воплощаемым на нем содержанием.

Иные кинематографисты, стремясь увеличить эффект широкого экрана, ведут съемки только крупным планом и стараются охватить многое в одном кадре. Выходит, что они думают только о масштабе и форме экрана, пренебрегая требованиями передаваемого с его помощью содержания.

В широкоэкранный фильм экран приобретает новый масштаб и форму, но взаимоотношения между формой и содержанием остаются неизменными. Создавая такой фильм, нельзя отдавать приоритет

масштабу и форме экрана, уходить от реальной жизни и говорить о значении образа в отрыве от глубины идей.

Используя различные формы, в искусстве недопустимо подгонять содержание под какой бы то ни было шаблон. Жизнь обогащает искусство содержанием, а содержание требует соответствующей ему формы. Содержание находит свое выражение в форме и определяет ее. Таким образом, форма в искусстве всегда должна соответствовать содержанию. Когда мы говорим, что хороша форма какого-нибудь произведения, имеем в виду, что эта форма соответствует содержанию, помогает донести его до сознания многогранно и прекрасно. Мы даем такую оценку отнюдь не потому, что форма сама по себе имеет какое-то особое очарование, независимо от содержания.

Как в литературе основу крупного произведения определяет содержание, а не масштабность, так и при киносъемке, естественно, широкоэкранный, ведущим должно быть содержание, а не масштабность. Художественная ценность кадра зависит не от величины отображенного на нем объекта, а от того, с какой широтой и глубиной и насколько жизненно показаны различные ситуации. Широкоэкранный кадр, изображающий жизнь крупным планом лишь по масштабу, хуже обычного, отражающего события более содержательно.

Широкоэкранный фильм имеет возможность показать жизнь в более естественной широте и глубине. Но при этом не следует бездумно стремиться укрупнять масштаб изображаемой жизни. Даже самая монументальная форма искусства не может передать жизнь во всей полноте такой, как она бывает в действительности. Чем шире экран кино, тем глубже следует задуматься о том, как лучше использовать широкое поле зрения.

Масштаб экрана обретает истинное значение только тогда, когда он широко отображает жизнь и глубоко раскрывает ее идейное содержание. Если, учитывая возможности широкоэкранный фильма, привлечь множество людей даже на съемку обычной массовой сцены или снимать только крупномасштабные объекты, то у такого фильма форма будет неоправданно раздутой, а содержание – бедным. Разумеется, бывают случаи, когда нужно вести крупномасштабную съемку, следуя содержанию сценария и требованиям жизни. Однако нельзя беспредельно расширять масштабность предметов под предлогом максимального использования возможностей широкого экрана.

Сущность жизни проясняется в конкретных обстоятельствах и передается через образ действующего лица, а поэтому на экране всегда должна быть конкретность. Когда оператор предпочитает показывать лишь передвижения огромных масс, вместо того, чтобы конкретно вникнуть в образ героя фильма, в его жизнь и глубоко обрисовать их, тогда на деле получаются отвлеченные кадры, рассчитанные только на общее впечатление. Пусть на широком экране действуют широкие массы, но нельзя считать фильм удачным, если в нем не нашлось места для индивидуальных особенностей разных людей, не дана конкретная жизнь и не обрисованы правдивые образы главных героев.

Так можно сказать не только о массовых сценах, но и о выборе объекта. Смотря на плотину гидроэлектростанции, кинооператор, прежде чем запечатлеть ее грандиозность, должен задуматься о массовом героизме и трудовых подвигах рабочих, соорудивших эту плотину, о широком отображении их подвига на экране.

Если оператор, увлеченный величию объекта, забывает о человеке, то он упускает из вида и жизнь, и в итоге снятые им кадры превращаются в бессодержательную картинку. Оператору не следует оставлять человека и его жизнь за пределами поля зрения, увлекаясь масштабностью и тем самым нарушая закон типизации в погоне за повышением пластичности кадра.

Вместо того, чтобы гоняться за крупным планом, кинооператор прежде всего должен думать, как можно оживить экран, чтобы зрители ощутили большое даже в малом и представляли себе целое, глядя на его часть.

Сила художественного обобщения не в том, что оно последовательно показывает сто из ста, а в том, что все сто неизбежно следуют из одного. Показывая на экране сто предметов, поставив задачу дать зрителю понятие обо всех, мы не добьемся концентрированного изображения. Опытный оператор с помощью малой детали доносит до зрителя образ человека и жизнь во всем их многообразии и даже четко характеризует целую эпоху.

Малым и простым, если в них содержится суть жизни, вполне можно передать большую идею. В мире существуют такие «художники», которые, разрабатывая общечеловеческую проблему, не могут как следует рассказать хотя бы об одной семье и одном человеке и, наоборот, известны выдающиеся мастера, которые через судьбу одной семьи и одного человека ярко раскрывают судьбу

нации и класса и характеризуют ход истории.

Кинооператоры должны уметь показывать большое в малом, многое в немногом. А для этого надо глубоко проникнуть в суть жизни и снимать так, чтобы кадры в разных аспектах живо воспроизводили события. Экран, оживленный идейным зернышком и богатый по содержанию, получается только тогда, когда многогранно и глубоко обрисована в нем душа жизни.

Снимая фильм, нужно показывать жизнь глубоко и щедро, заботиться о правдивом содержании происходящего на экране, и вместе с тем еще более эффективно использовать масштаб и форму экрана, учитывая возможности широкоэкранный фильма, а также обеспечить соответствующее течение кадров.

Если делать акцент только на содержание, исходя из того, что оно является главным, но не использовать как следует масштаб и форму или же не обеспечить увлекательное развитие сюжета, то не удастся использовать все преимущества широкоэкранный кино. Если скрупулезно выполнять требования, предъявляемые как к содержанию, так и к форме произведения, то удастся соблюсти их гармоническое единство, а также правильно совместить идейность и художественность.

Широкий экран показывает реальный размер снимаемого объекта и его соразмерность в пространстве выражается естественно и рельефно, как в реальной жизни. В этом большое преимущество широкого экрана перед обычным. Особенность широкого экрана состоит в том, что на нем может быть показана жизнь в естественном масштабе и в ярком воплощении. Если эффективно использовать при съемке эти преимущества, то можно создавать впечатляющие ленты и, наоборот, при неправильном отношении к размеру экрана снижается выразительность фильма. Тот, кто гонится лишь за широким экраном и увлекательной композицией, скатится к преувеличениям или приукрашиванию предмета.

Увлечаться сверхкрупными и крупными планами или сосредоточить чрезмерное внимание зрителя на выражении лиц актеров считается проявлением формализма.

В кадрах, снятых крупным и сверхкрупным планом, как правило, подчеркивается выражение лица персонажа. Этот прием следует применять в конкретном фильме один-два раза по мере необходимости. Внутренний мир персонажа находит свое воплощение не только в выражении лица, но и во всех его действиях и поступках, особенно

в словах. Конечно, важно показывать выражение лица персонажа для раскрытия его внутреннего мира, но это не основное. Человека, который в повседневной жизни пытается выразить свои мысли и чувства не простыми словами и действиями, а лишь выражением лица, называют кокетливым. И на киноэкране такой персонаж производит на зрителей подобное впечатление.

Съемка только крупным планом, сопровождающаяся сокращением сцен общего вида, – устаревший прием, относящийся ко времени, когда широкого экрана еще не существовало. Крупные планы сами по себе не раскрывают сущности объекта и не повышают пластичность изображения. Безусловно, кадры, снятые сверхкрупным и крупным планом, имеют и свои достоинства, рельефно подчеркивая объект и показывая его с тонкостью и остротой, но они приедаются, когда этот прием используется непродуманно, без накопления жизненных эмоций. К тому же, если все снимать только крупным планом, то нарушаются пропорции и гармония на экране. Не может быть пластичности изображения без пропорции и гармонии, а экран без пластичности – это не киноэкран.

Пластичность и объемность изображения в широкоэкранном кино не являются формальными элементами, возникающими просто от размера и композиции экрана. Подлинная пластичность и объемность кадра появляется лишь тогда, когда он в естественном виде глубоко освещает смысл обозреваемых предметов, когда на всем изображаемом подчеркнута концентрируется суть действия и съемка осуществляется при условии гармоничного расположения и композиционного единства объектов. Нет чистой пластичности и чистой объемности, оторванной от содержания кадра.

При съемке широкоэкранного фильма необходимо формировать такое течение кадров, которое бы соответствовало специфике широкого экрана.

Широкоэкранное кино по сравнению с обычным имеет большие возможности менять кадры не так часто, продлевать их, затягивать естественное течение чувств.

Не соответствуют специфике широкоэкранного кино и не отвечают вкусам и эмоциям нашего народа попытки показывать в фильмах жизнь не во всем ее обличий, когда при съемке слабо используют широкую композицию и соответствующее ей течение чувств, когда дробят эпизоды на многие куски и поспешно переходят с одного предмета к другому.

В широкоэкранный фильм целесообразно снимать эпизоды без спешки, в соответствии со свободным течением жизни, посредством умелого передвижения кинокамеры, тонко используя внутреннее редактирование экрана, непрерывно подпитывая чувства зрителя. Течение чувств выражается в действиях персонажей. И кинооператор призван вовремя улавливать и правдиво снимать их движение.

Оператор должен исходить не из масштаба, а из содержания и определить масштаб съемки в соответствии с диапазоном жизни, обрисовывать его глубоко и широко, действительно используя изобразительные особенности широкоэкранный кино. Ценность и значение широкого экрана измеряется тем, насколько реально фильм отражает содержание жизни.

ДЛЯ СОЗДАНИЯ ЭКРАННОГО ОБРАЗА НУЖНА ЭФФЕКТИВНАЯ СЪЕМОЧНАЯ ТЕХНИКА

Кино – это вид искусства, возникший на базе современной науки и техники, и оно непрерывно развивается, опираясь на них. Без поддержки науки и техники кино не может существовать как искусство. Для создания фильма по сценарию необходимо сочетание художественного содержания с техническими возможностями. Оно и осуществляется операторским искусством. Киносъемка – это специфическая область творчества, где сливаются искусство и техника. Поэтому нельзя пренебрегать техникой в киносъемке.

Иные операторы утверждают, что они, мол, не технические работники, а деятели искусства, и не стараются овладеть съемочной техникой. Это неправильный подход. Ни в коем случае нельзя игнорировать съемочную технику, поскольку съемочные средства и техника служат раскрытию идей, заложенных в сценарии, и оказывают влияние на качество экранного образа.

В равной мере при работе над созданием фильма непременно надо остерегаться и увлечения техницизмом, абсолютизирующим съемочную технику. Техницизм при съемке отрывает искусство от техники, подчиняет технике и мастерству содержание произведения и тем самым снижает творческую роль кинооператора. В итоге съемка сводится к простому решению технической задачи.

Как лозунг, провозглашающий, что «искусство выше всего»,

так и техницизм, наблюдаемый при киносъемке, вредны для правильного развития операторского искусства. Чтобы развивать кино на высоком идейно-художественном и техническом уровне, нужно преодолеть оба эти перегиба и в ходе съемки повышать внимание не только к искусству, но и к технике. Развитие съемочной техники и мастерское овладение ею имеют особенно большое значение для повышения образности кино и дальнейшего расширения отображаемого им мира.

Съемочная техника требует познаний в областях, связанных с механикой, оптикой, химией, физикой и электроникой, начиная с управления разнообразными киноаппаратами, регулирования освещения при переносе объекта в кадр и кончая разными методами обработки киноплёнки с учетом ее особенностей.

Оператор призван стать мастером на все руки, хорошо знающим съемочную технику. Лишь тогда он сможет создавать замечательные образы. Оператор, слабо знающий технику, не только не в состоянии справиться с созданием образа, но и не может запечатлеть самостоятельно какой бы то ни было экранный образ. Только оператор, сведущий в технике, способен своим самостоятельным творчеством внести заметный вклад в повышение общего уровня художественного кино.

Например, уже одно умелое использование света при съемке ясно показывает, какое огромное влияние оказывает съемочная техника на художественное изображение. Посредством света оператор не только рисует наглядно объект, но и показывает глубину и объемность пространства, формирует эмоциональность кадра и четко характеризует образ. Воссоздание в фильме внутреннего мира персонажей, изменений их психики, умелая характеристика обстановки благодаря использованию разнообразных оттенков, придание экрану нежного тона и насыщение кадра чистыми и яркими красками – все это зависит от технических навыков работы с осветительной аппаратурой.

Лишь оператор, овладевший искусством и техникой съемки кино в совершенстве, может создать прекрасный экранный образ, безупречный как в художественном, так и в техническом отношении. Он призван быть и замечательным художником и опытным инженером.

Истинный мастер должен быть в курсе всех новейших достижений в области съемочной техники, быть сведущим не только в элементарных, но и сложных технических вопросах. В частности, оператору следует овладеть глубокими науч-

ными и техническими знаниями о цветной, широкоэкранной и специальной съемке, каждая из которых имеет важное значение в развитии современного кино.

Не следует полагать, что достаточно знать лишь элементарные конструкции, действия и характеристики киноаппарата и пленки, поскольку их изготавливают соответствующие специалисты, а при использовании осветительной и электрической техники можно полностью довериться ответственным за нее людям. Оператор должен быть в курсе всех тонкостей. Только тогда он сможет предъявлять высокие требования к технике и обслуживающему ее персоналу и умело строить всю техническую работу в соответствии со своим творческим замыслом.

Задача оператора – взяв в свои руки как художественные, так и технические процессы, сосредоточить силы на развитии съемочной аппаратуры, с тем чтобы с ее помощью повысить идейно-художественный уровень кино. В особенности, важно быстрыми темпами развивать технику, применяемую для комбинированной и другой специальной съемки. Благодаря развитию науки и техники кино стало заметно выразительнее. Изготовление пленок с новыми свойствами, новые достижения в создании оптических приборов открыли широкую дорогу к повышению пластичности экрана и свободному регулированию кинематографического пространства.

Специальная съемка дает сценаристу и режиссеру возможность дать полную свободу их творческой фантазии и создает условия для переноса на экран фантастических образов, делая их реальными, если эта фантастика опирается на жизненные явления и значима в общественном плане. Кроме того, спецсъемка позволяет предотвратить опасности, подстерегающие актеров при исполнении ролей, позволяя им свободно играть в безопасных условиях, а также повысить художественность произведения и значительно сократить срок его создания, экономя труд, материалы и денежные затраты.

Без развития специальной съемки нельзя эффективно использовать богатые изобразительные возможности киноискусства и поднять его на новую ступень в соответствии с требованиями развивающейся эпохи и стремлениями народа.

Для максимального использования возможностей специальной съемки в творческой работе над фильмом оператор должен прежде всего глубоко изучить литературный и режиссерский сценарий, чтобы затем правильно применить передовой опыт, достигнутый в

этой области техники. Если оператор привержен к одному-двум известным методам, он не сможет успешно реализовать требования, предъявляемые к правдивому и живому отражению сложной и разнообразной жизни, и не обеспечит должный художественный эффект. Поскольку известны различные приемы комбинированной съемки, надо со всей серьезностью проверить, какой из них может оказаться наиболее действенным для выявления характера данного объекта. Оператор обязан изучать новые методы, не ограничиваясь только теми, которые уже прочно утвердились в специальной съемке, и открывать новые возможности и перспективы в творчестве.

Главное в специальной съемке – добиться правдивости образа. Спецсъемка – это своеобразный прием, позволяющий переносить жизнь на экран правдиво. Поэтому не следует объявлять ее каким-нибудь трюком.

Чтобы создать правдивый образ посредством спецсъемки, оператор непременно должен верно сочетать технические требования и принципы реалистического изображения. Недооценка этих требований даже при самой искусной съемке приведет к искажению картин реальной жизни. Если, например, своевольно ускорить или замедлить темп съемки в эпизоде, в котором действуют люди, то можно получить эффект, хотя и выгодный для движения других предметов, но при этом искажающий действия персонажей. А это ведет к потере правдивости.

Долг кинооператоров – совершенствовать съемочную технику в соответствии с особенностями и потребностями развития нашего кино, твердо занимая позиции чужде и опираясь на уже достигнутые успехи. Здесь важно непрерывное обновление техники, способной решать как текущие, так и перспективные задачи развития отечественного киноискусства, развитие технических средств кинематографа с учетом нашей специфики. Под предлогом развития техники нельзя становиться на путь изобретательства «техники ради техники», которая не найдет широкого применения в практике создания наших революционных фильмов и непригодна для этого.

Вместе с тем съемочную технику нужно всегда развивать собственными силами и способностями, используя отечественные материалы и сырье. Следует придерживаться революционного принципа, требующего находить опору в собственных силах – решать технические проблемы па основе мощи чуждейской промышленности, согласно своим реальным условиям и возможностям.

Только при этом условии мы сможем добиться всестороннего, ускоренного и эффективного развития съемочной техники.

Если же мы будем стремиться импортировать все важные съемочные устройства и материалы, необходимые для создания множества кинопроизведений, то окажется невозможным нормализовать создание фильмов и обеспечить устойчивость кинопроизводства. Поэтому в работе по совершенствованию съемочной техники необходимо развернуть острую борьбу с консерватизмом, «технической мистикой» и низкопоклонством, проявить революционный дух опоры на собственные силы, чтобы в любом случае решать технические проблемы своими силами.

В деле развития съемочной техники нельзя полагаться лишь на чужую технику, не стремясь развивать отечественную. В то же время не следует отворачиваться от мировых тенденций развития кинотехники и ее достижений, закрывать двери для всего нового, прогрессивного. И в этой области нужно развивать технику собственными силами и умом, критически воспринимая при этом опыт других стран с учетом наших условий.

Образное кино невозможно создавать без развитой съемочной техники. Операторы призваны подкрепить высокую идейность и художественность замечательными техническими средствами и тем самым сделать наше киноискусство первоклассным не только по идейно-художественному, но и по техническому уровню.

КИНОЭКРАН И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

«Взяв за основу корейское, нам необходимо развивать дальше, сообразно чувствам и стремлениям строителей социализма, не только живопись, но и кинематографическую и театральную декорацию, промышленную декорацию, скульптуру, художественные вышивки, прикладное искусство».

КИМ ИР СЕН

НУЖНО ПОЛОЖИТЬ В ОСНОВУ КОРЕЙСКИЕ ТРАДИЦИИ В ИСКУССТВЕ

Народ легко воспринимает и любит те фильмы, которые построены на живых, как сама реальность, сюжетах. Яркие, образно передающие картины подлинной жизни кадры создаются не только съемкой, но и средствами изобразительного искусства. Впечатляющие лица действующих героев, их подходящий наряд, реалистичный пейзаж города – все, что мы видим в фильме, – дело рук и дарования художника-кинематографиста.

Киноживопись с помощью грима, одежды, реквизита, декораций и других своих возможностей четко характеризует персонажей и время, многогранно воссоздает сложную жизненную обстановку. Живописное изображение опирается на различные приемы в зависимости от содержания фильма, но задача этого искусства всегда едина – лучше выразить характеры действующих лиц и приметы той или иной эпохи, а также раскрыть разнообразие общественной жизни данного периода. Вот почему зрители, вглядываясь в декорации кино, в одежду действующих лиц и реквизит, понимают особенности и материально-культурный уровень их времени. Киноживопись вводит нас в историческую обстановку, раскрывает характер эпохи и жизнь людей.

Используя различные выразительные средства, художники кино формируют внешний облик персонажей и пластичность картины.

Изобразительное искусство кино – это мощное средство, помогающее гармонично изобразить человека и его жизнь во всей полноте. В то же время оно должно подчиняться идейному содержанию кинофильма, его художественной специфике и техническим условиям. Если зрительный ряд фильма не отвечает этим идейно-художественным и техническим требованиям, он не оказывает никакой помощи в создании фильма, какие бы выдающиеся образцы киноживописи ни создал художник.

Киноживопись должна выражать социалистическое содержание в национальной форме. Только тогда она станет высокоидейной и будет соответствовать вкусам и эмоциям нашего народа. Лишь воплощая социалистическое содержание в национальной форме, киноживопись становится по своему характеру революционной составляющей киноискусства, активно содействует повышению идейности и художественности фильма.

В основу киноживописи непременно следует положить традиции корейских мастеров и широко использовать на практике высшие достижения национального изобразительного искусства.

Всегда был мудр и талантлив наш народ, проживающий с глубокой древности в стране, которую не случайно называют «вышитой золотом». Он всегда обладал исключительным по благородству эстетическим чувством. Через долгую пятитысячелетнюю историю он пронес замечательную национальную культуру и в ходе своего развития сотворил разнообразные и изящные образцы национального искусства. В прекрасном национальном искусстве, созданном нашим народом, достойное место занимает корейская живопись и другие замечательные виды национального изобразительного искусства.

Корейская традиционная живопись широко известна как замечательный вид изобразительного искусства, воплощающий эмоции нашего народа. В ней ярко олицетворены присущие нашему народу национальные черты, сложившиеся за многовековую историю.

Для корейской живописи характерны яркий и лаконичный стиль, нежный, мягкий и светлый тон. Одной только линией она поразительно живо передает богатые мысли и чувства человека, разнообразие его движений. Художники так умело наносили краски, что на полотне доминирует, главным образом, основной цвет композиции, обеспечивая тем самым гармонический колорит кар-

тины. Такие художественные черты корейской живописи следует продолжать не только в создании картин, но и во всех областях изобразительного искусства, в том числе в работе художников кино.

Киноживопись включает в себя различные формы изобразительного искусства, а потому имеет комплексный характер. Речь идет, например, о гримировании и о создании обобщенного художественного видения в кадре. Поэтому она настоятельнее, чем любой другой вид изобразительного искусства, требует, чтобы в основу были положены корейские традиции. Для этого наряду с корейской живописью необходимо шире использовать присущие нашей стране лучшие художественные особенности одежды, архитектуры и прикладного искусства.

Национальная одежда нашей страны широко известна миру изяществом и благородством. Чарующи и просты корейские наряды с их оригинальными формами, узорами и цветом.

Архитектурное изящество зданий, которые гармонически вписываются в красоту окружающей среды, их художественное оформление, умножающее прелесть природы, а также прикладное искусство, в котором воедино слились благородный духовный мир и тонкий художественный дар нашего народа, концентрированно передают его национальные эмоции.

В киноживописи нужно широко применять разнообразные виды нашего национального изобразительного искусства. Однако при этом нельзя допускать архаизации, механического подражательства старине. Архаизация – реакционное идейное течение, сторонники которого без разбора превозносят любые черты прошлого вопреки революционной позиции рабочего класса, в ущерб стремлениям и вкусам строителей социализма.

Из всего наследия изобразительного искусства, оставленного нам предками, в области киноживописи следует четко отделять прогрессивное от отсталого, народное от антинародного. Критически анализируя наше наследство, мы должны воспринять из него лишь прогрессивное и народное и смелее обновлять его, руководствуясь требованиями революционной эпохи. Только так можно создать живописный образ, отвечающий характеру и задаче революционного киноискусства, обеспечить дальнейшее развитие нашей национальной изобразительной традиции в соответствии с современными эстетическими воззрениями.

Чтобы развивать киноживопись на фундаменте корейских традиций, надо придерживаться национальных форм изобразительного

искусства и совершенствовать их с учетом требований нынешнего дня, да и в основу самого творческого поиска должны быть положены самобытные средства, включая собственное оборудование и материалы. Если мы станем рисовать картины, шить одежду, делать декорации и другие атрибуты сцены, прибегая к иностранному оборудованию и материалам, то потеряем право утверждать, что киноживопись в нашей стране имеет корейские корни, даже если и сохранится форма нашего изобразительного искусства.

Среди видов отечественного национального изобразительного искусства особую ценность представляет корейская живопись. Она отличается от живописных работ, выполненных художниками других стран, не только выразительным и лаконичным рисунком, но и самобытными красками. Краски на полотнах корейской живописи яркие, мягкие и нежные. Этот цветовой колорит сложился в течение длительной истории, отражая самобытную цветовую гамму, удовлетворяющую эстетические чувства нашего народа. Таким образом, у нас в стране была разработана цветовая гамма, которая так хорошо передает специфику корейской живописи. Наш долг – сберечь выразительные возможности красок, исторически сложившихся вместе с развитием корейской живописи. Одновременно надо смелее изготавливать и применять краски, соответствующие художественным запросам наших современников. Только тогда восторжествуют принципы чучхе в создании произведений всех видов изобразительного искусства, в том числе и киноживописи.

Разумеется, с помощью закупленных за рубежом красок тоже можно получить яркие, нежные и мягкие тона, отвечающие вкусам и эмоциям нашего народа. Однако общеизвестно, что по качеству они не могут сравниться с отечественными красками, во всем многообразии передающими самобытные художественные чувства нашего народа. Произведения подлинно национальной живописи могут быть созданы только корейскими красками.

Понятно, что не одни краски, но и все другие материалы и оборудование нужно изготавливать своими силами, соответственно особенностям национального изобразительного искусства. Это очень важное условие, надежно гарантирующее самостоятельность развития изобразительного искусства нашей страны и дальнейшее укрепление его материально-технической базы.

Не следует отвергать все формы изобразительного искусства, существующие в других странах под тем предлогом, что мы обязаны

хранить чистоту изобразительного искусства, возвращенного у нас на национальных принципах. Сегодня в нашей стране наряду с традиционными видами корейского искусства существуют и произведения, возникающие на основе культурного общения с другими странами. Параллельно с традиционной корейской живописью у нас стали развиваться такие виды изобразительного искусства других стран, как масло и гравюра. Сосуществование в изобразительном искусстве страны произведений различных направлений – это неизбежное явление, обусловленное процессом развития мировой культуры. Дело заключается лишь в том, с каких позиций и подходов относятся к тем или иным формам искусства. Во всяком случае нам необходимо уделять главное внимание развитию традиционного национального изобразительного искусства и критически осмысливать опыт и традиции мастеров других стран, заимствуя лишь то, что отвечает вкусам нашего народа и достойно перенесения в нашу почву, что может быть творчески переработано как наше.

Недопустимо отказываться от корейских традиций и абсолютизировать опыт зарубежных художников под предлогом новаторства в киноживописи. Однако, с подлинно творческих позиций ошибочен будет и отказ от того, что стоит использовать, лишь потому, что новшество имеет иностранные корни. В киноживописи надо четко использовать критерии чужие, и тогда, исходя из корейских традиций, мы сможем правильно воспринять опыт и технику зарубежных мастеров, в том числе и масло, применительно к нашим условиям и добиться дальнейшего прогресса.

Чтобы реализовать социалистическое содержание в национальной форме, киноживопись должна создать образ, созвучный социалистическому духу произведения.

Революционный фильм должен быть социалистическим по содержанию, следовательно, и киноживопись тоже должна отвечать этому высокому требованию. Социалистическое содержание фильма должно быть направлено на уничтожение старого и созидание нового, на свержение капиталистического строя и построение социалистического общества, свободного от эксплуатации и гнета, на революционизирование всего общества и преобразование его по образцу рабочего класса.

В кино весь комплекс изобразительных средств непременно должен содействовать яркому раскрытию реальной жизни, о которой повествует киносценарий. Грим, одежда и реквизит немислимы в

отрыве от характера действующих лиц фильма, а декорации и предметы обстановки немислимы в отрыве от их реальной жизни.

Киноживопись призвана многогранно и правдиво передавать образы персонажей и условия жизни, данные в сценарии. Грим, одежда и реквизит, рисующие облик рабочих и других тружеников страны, должны нести в себе яркий отпечаток их прекрасного и благородного духовного мира, а декорации – правдиво отражать революционную атмосферу и образ жизни людей нашего времени. В частности, кино декорации, несущие зрителю картины нашей новой действительности, призваны показать социалистический облик новейшего нашего времени, уютных, красивых, прочных и удобных.

Из всего сказанного следует, что киноживопись призвана воплотить в себе социалистическое содержание, взяв за основу традиции корейского искусства. И тогда она сможет развиваться как народное и революционное изобразительное искусство, в полном согласии с эмоциями и духом нашего народа, внесет весомый вклад в повышение идейности и художественности кино.

ГРИМ – БЛАГОРОДНОЕ ИСКУССТВО

В кино и театре актер не только раскрывает внутренний мир персонажа, но и формирует его внешность. Только тогда он имеет право сказать, что создал полноценный образ живого человека, если ему удалось показать внутренний мир своего героя в единстве с его внешним обликом.

Грим – искусство создания характера с помощью пластического изображения внешности персонажа. Умение изменять облик актеров, добиваясь максимального соответствия внешности характерным чертам персонажей, сохраняя в наружности актеров то, что можно сохранить, и убирая то, что следует удалить, – все это называется гримом. Грим делает сходным внешний облик актера с образом, создает новый портрет человека. Вот почему мы считаем труд гримера благородным искусством.

Если представить себе, что образ персонажа – это зрелый плод то грим – как бы его внешний вид и цвет. Подобно тому, как мы заранее способны составить впечатление о вкусе плода по его внешности и цвету, так и облик персонажа – это ключ к познанию его духовного

мира.

Пусть актеру, обладающему высоким даром перевоплощения, удалось своей игрой раскрыть внутренний мир персонажа, но недостатки в гриме лишат его возможности с наибольшей убедительностью передать зрителю характер своего героя. Когда мы видим собственное лицо актера, то нам трудно представить себе живой облик персонажа и, следовательно, зритель не сможет испытывать к нему всей полноты чувств.

В правдиво выполненном гриме особенности внешнего облика актера должны быть учтены и приведены в полное соответствие с характером персонажа. Художник-гример обязан тонко чувствовать игровые возможности внешнего облика актера для того, чтобы его естественная выразительность помогала правдиво воссоздать внешний облик персонажа.

Если гример будет заботиться только о характере персонажа и стремиться лишь к портретному сходству с героем, не принимая во внимание естественную выразительность лица актера, то это не поможет исполнителю и грим обернется чисто формальным, поверхностным эффектом. И наоборот, подчеркивая только естественную выразительность актера, грим приведет к подчинению образа внешним данным актера и обеднит реальный характер персонажа. Подлинным образцом гримерского искусства можно назвать лишь такой грим, который соответствует как естественной выразительности актера, так и характеру персонажа.

Задача гримера – помочь актеру, стремящемуся правдиво и тонко раскрыть характер действующего лица. Для этого внешность должна ярко характеризовать внутренний мир героя. Конечно, не у каждого человека внешний облик совпадает с душевными качествами, но все-таки в нем всегда есть отпечаток социальных признаков и жизненного пути. Значит, и наружность персонажа должна соответствовать его внутреннему миру.

Лишь добившись единства внешнего и внутреннего облика действующего лица, гример поможет актеру глубже вникнуть в жизнь персонажа и убедительно передать его внутренний мир посредством внешнего облика. Актер, внешность которого не соответствует характеру персонажа, не сумеет вжиться на сцене в образ своего героя.

Однако, выступая за то, что в основе грима должна находиться духовная сущность персонажа, не следует акцентировать его идейную нагрузку. В этом случае неизбежно возникнет однобокое изображение

характеров и все образы получаются похожими друг на друга. В характере персонажа главное место занимает идейность. Но если гример будет подчеркивать только эту сторону и оставит без внимания разнообразные индивидуальные особенности действующего лица, то возобладает избитый штамп, когда положительных героев гримируют только красиво, а отрицательных – только отталкивающе.

Примерный замысел можно правильно построить лишь на основе всестороннего и углубленного познания характера. Художник-гример должен стремиться к конкретному воплощению художественного образа, разносторонне осмысленного им в ходе глубокого изучения и анализа. Если, оттеняя существенную сторону характера, не обращать внимания на яркое отображение всей гаммы индивидуальных особенностей, то образ получится весьма сухим. Творческая задача художника-гримера состоит в том, чтобы ярко изобразить существенную сторону характера в гармонии со всеми присущими ему индивидуальными чертами.

Главный объект грима – лицо. Гримирование лица занимает важное место в работе над созданием характера персонажа. Хотя движение актера очень важно для исполнения роли, но оно не идет ни в какое сравнение с мимикой. Лицо способно во всех тонкостях выразить самые сложные психологические переживания, не говоря уже о таких чувствах, как радость и горе, любовь и ненависть. Именно глаза способны наиболее концентрированно и точно раскрыть внутренний мир человека, доходчиво передать его глубокую мысль. Иногда глаза во всей полноте выражают столь тонкие чувства и сложную психологию, которые нельзя передать словами. Недаром говорят, что глаза – это зеркало души человека.

Необходимость тщательной примерной проработки лица и в особенности глаз в кино связана также с тем, что в кадре лицо может быть показано оператором в различных планах. В крупных планах, где показывается преимущественно лицо актера, фон не более как повествовательный компонент, а центр кадра – лицо персонажа. Здесь ярко показывается его наружность, раскрывается глубина чувств в каждом выражении лица, подчеркиваются характерные его особенности. Неестественность грима не позволит правдиво и тонко передать характер и препятствует созданию подлинного образа героя.

Гримеры ни в коем случае не должны допускать в своей работе преувеличений. Преувеличенный грим-портрет затуманит или вовсе исказит характер. Склонность к преувеличениям часто дает себя

знать, например, при гримировании отрицательных персонажей. Иные гримеры, создавая образ помещика, приближают грим к живописи, но это лишь мешает зрителю, не дает ему возможности сразу же разглядеть реакционную и антигуманную сущность представителя враждебного класса. Даже в том случае, когда приходится сталкиваться с отрицательными персонажами, необходимо характерными приемами отразить в гриме их внутренний мир.

Не допуская чрезмерности, следует также остерегаться и упрощений в гриме.

В старину была картина, изображавшая человека, который смотрит на зеленую сосну. Все восхищались ею как шедевром. Но некий художник, взглянув на нее, заметил: «Когда человек поднимает голову, на шее обязательно образуются естественные складки, а на картине их не видно. Это большая ошибка живописца».

Надо знать, что подобно тому и в гриме небрежность в одной из десяти деталей нанесет серьезный ущерб всему образу. Если считать простым и легким делом приклеивание актеру бороды, усов, изображение шрамов, морщин и подходить к этой работе легкомысленно, то можно допустить грубую ошибку, подобно той, которая была обнаружена у автора «шедевра» старины.

Художник-гример должен обладать не только тонким мастерством, но и истинным талантом, чтобы даже маленький штрих на лице актера был глубоко продуман в сочетании со всеми его характерными особенностями и общим эффектом грима.

Пластически изображая характер персонажа, нужно использовать различные приемы нанесения грима в соответствии с ролью. Это имеет важное значение.

Обычно в каждом фильме перед зрителем проходят самые разнообразные действующие лица, каждое из которых характеризуется классовым происхождением, профессией, возрастом, призванием, склонностью, вкусом. Среди них и исторические личности, образы которых должны быть воссозданы с максимальной точностью, и представители других наций, а также персонажи, которые действуют в обширном промежутке времени, начиная с детства и до преклонного возраста. Разумеется, и актеров, играющих разнообразные роли в кино, отличает разная творческая индивидуальность и естественная условность. Поэтому нельзя держаться за один и тот же прием гримирования. Художник-гример должен уметь пользоваться всем набором профессиональных приемов в соответствии с

естественной условностью и характером исполняемой роли и непрерывно вести поиск новых методов нанесения грима.

Некоторые специалисты, владея лишь одним приемом, гримируют различных персонажей почти похожими друг на друга, не отражая характерных черт времени, склонностей персонажа и вкусов народа. Это большая ошибка. Как известно, внешность человека изменяется в соответствии с эпохой. И эти перемены могут выражаться по-разному в зависимости от эмоций и национальных обычаев.

Поэтому надо стремиться, чтобы грим отвечал запросам своего времени и полнее удовлетворял эстетические чувства людей. Для этого необходимо постоянно и глубоко изучать не только актеров и их роли, но и традиции той или иной эпохи, и образ жизни нации. Чем глубже мастер усвоит эту истину, тем более успешно он будет использовать соответствующие приемы грима и находить новые методы. Пример, постоянно находящийся в поиске, дает яркое воплощение новым персонажам, помогает актерам создать живые характеры разнообразных действующих лиц, правдиво воссоздать на экране время и действительность.

В искусстве грима должны быть правильно учтены также технические требования кинематографии. Объектив киносъёмочного аппарата способен зафиксировать на пленке мельчайшие детали, которые не в состоянии сразу заметить человеческий глаз. Поэтому художник-гример, отлично зная эти особенности кинотехники, должен наряду с художественными требованиями грима учитывать и решать в гриме и требования операторской техники. Отсюда еще один вывод: гример не сумеет создать достоверный внешний облик героя, если он главное внимание уделит соблюдению художественных принципов нанесения грима, но пренебрежет требованиями кинотехники. Лишь правдивый гримерный образ героя, который выглядит на экране живым человеком, надолго остается в памяти зрителей.

КОСТЮМ И РЕКВИЗИТ ДОЛЖНЫ БЫТЬ СОЗВУЧНЫ ВРЕМЕНИ И ХАРАКТЕРУ ПЕРСОНАЖА

Костюм, те или иные атрибуты с различных сторон отражают характер людей, которые ими пользуются, характеризуют дух времени и общества, в котором они живут.

Глядя на форму, узоры и цвет костюма, можно почувствовать характер времени и национальные традиции, В костюме находят свое яркое выражение также общественное положение и индивидуальность человека. Каждый человек обладает неповторимой индивидуальностью. Вот почему одежда различных людей отличается друг от друга.

На предметах повседневного обихода также лежит отпечаток характера и наклонностей их хозяев, в них отражены черты конкретного времени, социально-экономического положения, культурного уровня и национальной жизни.

В силу этих особенностей одежды и предметов обихода костюмы и реквизит в кино становятся выразительным средством, насущно необходимым для правдивого воссоздания исторической обстановки и характеров действующих лиц.

Чтобы обеспечить действенность костюмов и реквизита как выразительных средств кино, нужно повысить мастерство художников. Если они не предложат костюмы и реквизит, строго отвечающие характерам персонажей и чертам времени, трудно ожидать, что актеры только за счет своего исполнительского мастерства успешно решат задачу создания образов.

Художники кино, создающие костюмы и реквизит, – служители тонкого искусства. Своей работой они способствуют пластическому раскрытию характера героя, роль которого выполняет актер. Поэтому, создавая костюмы и реквизит, они должны стремиться к тому, чтобы эти предметы отчетливо передавали классовую принадлежность и духовный облик персонажей.

В эксплуататорском обществе бедные не в состоянии приобрести хорошую одежду и иметь дорогостоящие предметы обихода. Однако помещики и капиталисты живут в роскоши. Они носят дорогие костюмы, имеют изящные предметы быта. Поэтому долг художника – дать верную классовую характеристику персонажей, принимая во внимание их материальные возможности, отражающиеся в костюмах и реквизите.

Классовая и духовная характеристика персонажей еще более ярко видна в форме, украшениях и цвете костюма и реквизита. Уклад жизни персонажа, отражаемый в костюме и реквизите, характеризует его классовое положение лишь в общих чертах. А его склонности и вкусы, выражаемые в фасоне, узорах, цвете и украшениях одежды и реквизита, конкретно, в деталях обнажают классовую и духовную

характеристику героя.

В эксплуататорском обществе рабочие и крестьяне не имеют средств, чтобы подобно богачам хорошо одеваться и обзаводиться добротной домашней утварью. Но одежда и предметы быта рабочих и крестьян практичны в употреблении, а узоры и цвет отличаются мягкостью, простотой. Они наиболее полно выражают прекрасный и здоровый моральный облик трудового человека. Зато одежда и предметы быта помещиков и капиталистов отличаются вульгарностью, безвкусицей, их склонность к броским цветам и вычурным украшениям вызывает презрение. За всем этим – фатовство и моральное разложение представителей эксплуататорских классов. Поэтому художники должны не только обращать серьезное внимание на отображение материальных условий жизни персонажей, но и тщательно передавать их наклонности и вкусы.

В кино надлежит особенно тщательно отбирать костюмы и реквизит положительных героев, в частности героев фильмов, посвященных социалистической действительности. По мере знакомства с фильмом зрители склонны перенимать все хорошее в словах и поступках героев, а также в их костюмах и реквизите.

Костюмы и реквизит положительных персонажей, отвечающие их характеру, требованиям времени и современным эстетическим чувствам народа, должны служить образцом для всех. Поэтому нужно отвергнуть как архаическую тенденцию бездумного копирования отживших образцов, так и низкопоклонство перед европейской модой, протаскиваемой в наш кинематограф под предлогом «модернизации». Наследуя лучшее, что создано нашим народом, и учитывая требования современности, надо создавать костюмы и реквизит, отвечающие запросам наших трудящихся, характеру персонажей, устоям социалистического образа жизни.

Костюм и реквизит, в зависимости от характера действующих лиц, должны иметь свои характерные особенности. Лица, имеющие общее классовое происхождение и одинаковые стремления, тем не менее носят одежду и приобретают вещи, отвечающие индивидуальным вкусам. Усвоив эту истину, художники должны заботиться о своеобразии костюма и реквизита. Лишь тогда они смогут более выразительно раскрыть характеры персонажей с их самобытными чертами.

Художники обязаны тщательно изучать личные склонности и черты характера персонажей, их вкусы и запросы, знать, в чем они

выражаются. На этой основе следует добиваться, чтобы особенности персонажей находили достоверное выражение и в костюме, и в реквизите. Стремясь подчеркнуть индивидуальность, нельзя необоснованно акцентировать те или иные детали, не являющиеся общими, характерными для определенных классов или слоев населения. Большие и малые особенности, подчеркнутые в костюме и реквизите, должны гармонически сочетаться с задачей раскрытия неповторимой личности героя. Только таким образом можно глубоко и по существу охарактеризовать индивидуальные черты персонажей.

Костюм и реквизит, достоверно отражая и наиболее важные приметы эпохи, в которой действуют персонажи, и особенности национальной жизни, могут стать наглядным выразительным средством, типизирующим характер.

Человек – общественное существо. Он не может жить вне времени и нации. Каждый человек, живущий на определенном отрезке времени и в кругу определенного народа, несет в себе существенные исторические и национальные признаки. Все это, закрепляясь в характере, находит свое выражение в словах и действиях, в костюме и в предметах обихода.

В прошлом, когда наш народ жил под гнетом колониального господства японских империалистов, у него не было достойной одежды. Однако сегодня корейцы стали хозяевами своей страны и живут зажиточно, не завидуя никому.

Нельзя отделить человека от его времени, а характеры персонажей – от костюма и вещей. Время, костюм человека, вещи, которыми он пользуется, неразрывно связаны между собой конкретными условиями жизни. Только внимательно изучая эти жизненные связи, верно подмечая отпечатки истории, отложившиеся на костюме и вещах, и с их помощью обогащая характеристики героев, художники могут передать в обликах персонажей правдивые типичные черты времени.

Вместе с тем, под предлогом воспроизведения отпечатков времени нельзя наслаивать одну за другой различные исторические детали, перегружая ими какой-либо один костюм или предмет. У художника должен быть зоркий глаз, способный видеть и отбирать самое существенное из множества характерных исторических деталей, отраженных в костюме и вещах. Он должен обладать способностью находить и определять обобщающую характеристику эпохи, используя даже незначительные ее отпечатки.

Костюмы и предметы быта несут в себе черты национальной жизни. Не только в национальном костюме и предметах быта, но и в современной одежде и вещах можно легко обнаружить специфику конкретного народа, веками передающуюся из поколения в поколение. К примеру, один и тот же европейский костюм корейцы и европейцы шьют сообразно с собственным стилем. То же самое можно сказать и о портфеле. В костюме и предметах отражаются как природные и этнографические особенности, так и черты экономической жизни. Сплетаясь друг с другом, они придают и костюму и вещам национальный колорит.

В интересах сохранения национальных черт в костюме и реквизите необходимо неизменно следовать принципам историзма и современности. Как известно, национальные особенности также непрерывно развиваются и подвергаются изменениям под воздействием социального строя и условий жизни населения. Значит, костюм и реквизит могут быть воспроизведены с наибольшей точностью в том случае, если в них правильно отражаются национальные особенности эпохи, в которой живут и действуют персонажи. Нельзя переносить новые черты нашего времени на костюмы и вещи прошлых времен, нелепо придавать старинные черты костюму и реквизиту в произведении, посвященном социалистической действительности. Национальные особенности, воплощенные в характерах персонажей, должны подкрепляться исторической конкретностью костюма и реквизита.

Костюм и реквизит должны не только соответствовать характеру персонажа и эпохи, но и подходить к актерам. Особенно костюмы должны сочетаться с внешностью актера, который исполняет в них те или иные роли.

Когда костюм идет актеру, персонаж становится привлекательнее и даже недостатки в фигуре актера компенсируются. И в повседневной жизни костюм, который хорошо сидит на человеке, украшает его. Недаром говорится, что одежда – крылья человека.

Так и в кинофильме костюм должен окрылять исполнителя, подчеркивать личные достоинства персонажа. Задача художника-костюмера состоит в том, чтобы как можно тщательнее подготовить одежду, которая была бы актерам к лицу, и тем самым способствовать более тонкому раскрытию характеров действующих лиц.

Однако, делая актера более привлекательным посредством

выбора наиболее подходящего для него костюма, нельзя допускать бесцеремонного обращения с характером персонажа. Какой бы замечательный костюм мы ни предложили актеру, его герой будет с первого взгляда производить неприятное впечатление, если исполнитель не соответствует характеру персонажа. Цель выбора подходящего костюма, собственно, и заключается в том, чтобы помочь актеру правдиво раскрыть характер героя. Поэтому ясно, что костюм должен гармонировать как с характером персонажа, так и телосложением исполнителя.

Костюм и реквизит призваны способствовать не только созданию впечатляющего облика персонажа, но и пластичности картины.

Художник не должен допускать пренебрежительного отношения к пластичности костюма и реквизита, отдавая дань только особенностям эпохи, характеру и условиям национальной жизни, как не должен и выпускать из поля зрения основные требования типизации, подчеркивая лишь пластичность. Неграмотное использование форм, орнаментов и цвета лишь в интересах пластичности картины приводит к отрыву содержания от формы и обедняет его. В подобном случае костюм и реквизит преследуют лишь внешний эффект. При подборе костюма и реквизита художественный вкус должен диктовать пропорцию и гармоничность формы, умелое сочетание узора с цветовым решением. Но такая гармония может принести пользу, если каждая деталь целиком подчинена требованиям эпохи и характера действующих лиц.

В кино стройность должна быть присуща не только костюму и реквизиту отдельных действующих лиц. Она должна распространяться па всех персонажей. Пусть костюмы и реквизит одних персонажей совершенны по форме и цвету, но если они не сочетаются с одеждой других, если они чрезмерно выделяются, то нарушается пластичность кинообраза в целом.

Гармоничное сочетание костюмов и реквизита в фильме возможно лишь тогда, когда костюмы и реквизит всех действующих лиц, со всей определенностью раскрывая их характеры, прекрасно сочетаются друг с другом. Вообще гармония достигается благодаря согласованию всех частей целого. Скопление похожих друг на друга деталей не обеспечивает гармоничного единства в целом и приводит к сходству образов и мешает выразительно раскрыть самобытные черты персонажей. Поэтому костюмы и реквизит должны быть изготовлены так, чтобы, отличаясь друг от друга столь же отчетливо,

как и сами характеры персонажей, они обеспечивали нужную гармоничность картины в целом.

Костюм и реквизит могут содействовать раскрытию характеров персонажей и оживлять пластичные образы ленты, сочетаясь с тоном грима, цветом декораций и колоритом окружающей среды. Если не будет достигнуто единое сочетание костюмов и грима, то создастся впечатление, будто актер облачился в чужой костюм и не соответствует характеру персонажа. В этом случае, как бы блестяще он ни играл свою роль, зритель все равно ему не поверит. Лишь в гармонии костюма, реквизита и грима зритель увидит на экране живой образ киногероя и воспримет его как достоверный.

Костюмы и реквизит не должны как-то особенно выделяться, отрываясь от общего колорита декораций или окружающей среды. Но они также не должны и теряться в них, растаяв на красочном фоне. Вопрос о том, как надо сочетать костюм и реквизит со всеми компонентами жизненной обстановки, может быть решен только в связи с основными требованиями типизации: как и с каких позиций надо изображать взаимоотношения обстановки и характеров. Поэтому данной проблеме надо уделить серьезное внимание.

Изобразительное решение костюма и реквизита конкретно определяется в ходе создания образов актерами. Поэтому художник должен исчерпывающе ответить на все предъявляемые ему требования. Ответственность за то, чтобы костюм и реквизит не оказались подчиненными чисто внешним эффектам, чтобы они стали мощным средством, помогающим актерам создать правдивые характеры, лежит именно на художнике. Художник должен быть глубоко озабочен тем, чтобы любой штрих или точка отвечали особенностям персонажа. Лишь в глубоких размышлениях и поисках можно создать правдивые и живые художественные образы, убедительно выражающие эпоху и характер ее героев.

ДЕКОРАЦИЯ ДОЛЖНА ПЕРЕДАВАТЬ ХАРАКТЕР ВРЕМЕНИ

Если грим, костюм и реквизит являются основными средствами художественного раскрытия характеров персонажей, то значение декорации заключается в том, что она призвана донести до зрителя

историческую эпоху и среду, в которых происходит действие.

В кино среда переносится на экран натуральным изображением с помощью декорации. Искусство декорации, воссоздавая в фильме природные и общественные условия жизни, выражает классовую принадлежность и экономическое положение персонажей, уровень их культуры и воспитания, обычаи, идеи, чувства,

В декорации, воспроизводящей среду, в которой действуют персонажи, важное значение имеет правильное выражение требований жизни и раскрытие характера действующих лиц.

Однако пока не во всех фильмах достигнуто правильное воплощение этих принципиальных требований декорационного искусства. В одном из фильмов прошлого обстановка квартиры музыканта, который живет в годы колониального ига японского империализма, терпя всяческие оскорбления и унижения, не согласуется с его жизненным положением. На стене висят дорогостоящие вышитое панно и большое зеркало, а ведь подобные предметы обихода были в то время лишь в домах богатых людей.

Когда речь идет о жилье, надо иметь в виду, что квартиры трудящихся не могут быть обставлены одинаково, как и дома капиталистов или помещиков. Кроме того, нельзя квартиры всех людей труда изображать одинаковыми, без поправки на время действия и социальный строй. Декорация, которая неверно отражает черты характера персонажей, их жизненное положение, дух времени, не способствует правдивому рассказу о жизни.

Декорация должна в первую очередь служить прекрасному и правдивому отображению определенного времени и среды. С течением времени и изменением жизни, наряду с характером людей изменяется и архитектура городов, мебель и предметы, украшающие быт.

Сегодняшние жилые дома отличаются от тех, которые были построены вчера. Мебель и предметы прикладного, декоративного искусства теперь тоже не те, что были в прошлом. Архитектура нашего времени развивается в направлении разумного соединения социалистического содержания с национальной формой. Мебель, предметы обихода и украшения обрели черты социалистического образа жизни. А потому и кинодекорация должна отвечать характеру времени и условиям жизни.

Кинодекорация должна тщательно типизироваться в соответствии с характером времени и жизни.

Стараясь придать декорации черты реальности, нельзя пренебрегать принципом образного воспроизведения среды, натуралистически перенося в кадр дом или обстановку такими, каковы они в жизни. Посредством механического включения реальных картин в кинодекорации невозможно типизировать среду и отчетливо показать характер времени, отношение персонажей к жизни. Натуралистическая тенденция в кинодекорации затуманивает идею произведения, снижает его воспитательно-познавательное значение.

Согласовать форму и цвет декораций с изображаемыми объектами – исходное требование, предъявляемое к художнику-декоратору. Задача художников, работающих в этой области, – не ограничиваться простым воспроизводством внешности домов или мебели, а выразительно раскрывать в декорациях существенные характеристики времени и общественного строя, добиваться типизации каждого декоративного объекта. Когда декорация содержит отчетливую характеристику времени и социального строя, она способна произвести правдивое и глубокое впечатление. Увидев на экране хотя бы одну деталь декорации, зрители смогут правильно определить время, о котором идет речь в фильме.

Желая подчеркнуть и усилить характеристики существенных сторон жизни, нельзя делать декорацию или мебель слишком богатыми. Это приведет лишь к идеализации жизни, снизит правдивость кинообразов в целом.

Декорация не должна ни идеализировать, ни принижать жизнь. Принижая жизнь, она неизбежно отразит ее в искаженном виде. В этом случае она лишается и своих живописных достоинств.

Долг художников – избегать в творчестве тех или иных уклонов, правдиво строить декорации, отвечающие духу времени и социального строя. Только в этом случае он будет в состоянии воссоздать в фильме реальную среду, в которой действуют персонажи, вызвать глубокое доверие зрителей и помочь им правильно оценить ту или иную жизненную ситуацию.

Декорация наряду с отображением времени должна давать ясную характеристику персонажей, действующих в данной среде.

Каждый человек, живя в социальных условиях определенной исторической эпохи, находится под влиянием окружающих обстоятельств и в то же время преобразует их в соответствии со своими идеалами и требованиями жизни. Поэтому в данной среде находят свое прямое отражение характеры людей, действующих в ней. Эта

мысль ярко подтверждается тем, что разные люди, живущие в одну и ту же эпоху и при одинаковом социальном строе, формируют среду согласно своему вкусу.

И в нашем обществе квартиры обставляются людьми по-разному: одни предпочитают иметь в комнате аквариум или домашние цветы, другие – картины и предметы декоративно-прикладного искусства. Поскольку людям присущи разные вкусы и склонности, то совершенно естественно, что каждый украшает жилье по-своему.

Кинодекорация призвана отобразить определенную среду в полном соответствии с характерными особенностями персонажей. Если художник-декоратор будет в декорации и мебели подчеркивать только характерные черты эпохи и социального строя в ущерб главным особенностям персонажей, то среда, в которой они живут и действуют, не будет выглядеть достоверно, а характеры действующих лиц окажутся не вполне определенными.

Вообще обстановка, изображаемая в художественном произведении, служит всестороннему раскрытию характеров, и она сможет выполнить свою задачу, только будучи подчиненной этой цели. Ни один из компонентов декоративного оформления в кино не должен быть оторван от характеров действующих лиц.

Даже незначительный элемент кинодекорации, появление которого продиктовано характерами персонажей, должен находиться в неразрывной связи с их жизнью. Более того, в каждом декорационном элементе должны присутствовать глубокие отпечатки жизни персонажей и их характеристики. Лишь декорации, которые глубоко связаны с судьбами действующих лиц, могут оказать большое влияние на успешное раскрытие их характеров.

Но если художник не сумеет правильно выразить черты эпохи и общественного строя и сосредоточит свое внимание лишь на создании декораций, отвечающих жизненным потребностям персонажей и раскрывающих их характеры, то он не сможет правдиво показать жизнь и типизировать среду, в которой действуют герои фильма.

При создании декораций художники должны добиваться гармоничного сочетания показа жизни и раскрытия характера, не абсолютизируя их, но и не пренебрегая ни тем, ни другим. Лишь одновременно отвечая требованиям, проистекающим из самой жизни и черт характера, декорации станут выразительным средством, способствующим типизации среды и характера.

Чтобы ясно выразить особенности времени и характера, надо

умело вводить в нужных местах главные декорационные компоненты, способствующие созданию характеристик, и избавляться от второстепенных элементов. Если мы видим кадры, страдающие сложностью и разбросанностью, это следствие беспорядочного использования тех или иных предметов, неоправданного усложнения декораций.

Художники кино должны строить обстановку пластически. В фильме и самая обыкновенная обстановка может приобрести необходимую значительность, если она отображена с пластической наглядностью. Даже в том случае, когда квартира персонажа и предметы быта оформлены в соответствии с характером времени, они не будут иметь натурной свежести, если страдают пластической бедностью.

Для достижения пластичности обстановки необходимо обратить особое внимание на выразительность декораций, мебели и других декоративных элементов. При этом художник, сосредоточившись на форме, цветовой и тональной гамме декораций, должен добиться пластического решения этих элементов в соответствии с требованиями жизни.

Когда люди строят дом или изготавливают мебель, они делают это, учитывая как утилитарное, так и декоративное их назначение. Поэтому все декорации в кино должны быть продуманы как с практической, так и с эстетической стороны.

Художник должен добиваться гармоничности не только отдельных элементов обстановки, но и всего декоративного изображения. Если художник подчеркивает одно и жертвует другим, это означает, что он еще не достиг мастерства. И хотя отдельные компоненты декораций, например, обладают пластичностью, но если они страдают отсутствием единства и цельности ансамбля, то трудно обеспечить пластичность всего произведения. Выразительность отдельных частей приобретает особое значение лишь в пластической целостности всего изображения.

Даже замечательно исполненное декоративное оформление не обеспечивает художественного эффекта, если предметы обихода и украшения не составляют единый ансамбль. Особая мебель или впечатляющие предметы, не вписывающиеся в декорации, утрачивают гармонию с обстановкой и нарушают правдивость сцены.

Чтобы усилить пластичность изображения, необходимо еще обеспечить стереоскопичность декораций, показывая их в нужных

ракурсах и пропорционально располагая их в кадре. Стереоскопичность декораций при отсутствии пропорциональности в их расстановке не позволяет добиться согласованности всех частей изображения. Эта согласованность должна проявляться не только в выборе мест для декораций и мебели, но и в формах, в цветовой и тональной гамме, узорах и украшениях всех элементов, нужных для создания обстановки.

Правильное решение технических требований кинематографа при оформлении и установке декораций – одно из главных условий, гарантирующих правдивую характеристику внешней среды. В декорационном искусстве должно быть обеспечено комплексное выполнение таких сложных творческих требований, как использование режиссером пространства, перемещение аппаратуры, свободные действия актеров. Допустим, мы нашли прекрасное изобразительное решение декораций. Но если они мешают актерам действовать, а операторам – свободно передвигаться, то актеры и операторы не смогут полноценно осуществить свой творческий замысел.

Аппарат столь отчетливо фиксирует объект, что зритель может почувствовать даже качество предмета, не говоря уже о его внешнем виде. Поэтому, если декорации и мебель утратят свою натурную свежесть, все изображения получатся недостоверными.

Напротив, когда все декорации соответствуют времени и характеру, а также специфике кинематографа, окружающая среда воспринимается зрителями такой, как она бывает в жизни, и рождаются в ней живые человеческие образы.

СЦЕНЫ И МУЗЫКА

«Фильмы без музыки и песен – это не кино. Фильм без песни порождает чувство скуки и ничем не отличается от спектакля, поставленного в форме диалога. Для того, чтобы кино стало поистине замечательным, трогаящим струны людских сердец, в фильмах должны непременно звучать хорошие песни».

КИМ ИР СЕН

КИНО БЕЗ МУЗЫКИ – ЭТО НЕ КИНО

Чтобы зрители одобрили фильм, он наряду с глубоким и содержательным сюжетом должен иметь хорошую музыку и песни.

Кино без музыки и песни – это не кино.

Музыкальное и вокальное сопровождение фильма – вполне закономерное явление как с точки зрения зрительского восприятия, так и относительно особенностей кинематографии.

Музыка возникла в ходе коллективного труда по преобразованию природы и общества и развивалась в глубинах народной жизни. Это – искусство, наиболее близкое сердцу людей. Все виды искусства вышли из жизни. И особенно это относится к музыке. Она родилась вместе с танцем и продолжала звучать в процессе труда. Поэтому музыка наиболее тесно связана с жизнью по сравнению с другими видами искусства.

Там, где есть жизнь, ей обязательно сопутствуют музыка и песня. Это присуще нашему социалистическому обществу, где народ стал хозяином страны, где труд является источником радости и вдохновенного творчества, а жизнь – прекрасной песней. Во всех уголках нашей страны, где живут и трудятся люди, могуче звучат боевые, революционные песни. Испокон веков корейцы по-особому любили песни и танцы. В этой любви находит свое выражение

национальный дух нашего народа, сложившийся на протяжении многовековой истории, проявляются его благородные художественные устремления.

Создавая фильмы, отвечающие национальным чувствам и вкусам нашего народа, надо заботиться о том, чтобы в них звучало больше прекрасных песен, которые потом станут достоянием широких народных масс. Фильмы без музыкального и вокального сопровождения показывают жизнь сухо и невыразительно, зрители теряют к ним интерес и, стало быть, такая лепта не встретит одобрения.

Хорошая песня и музыка – средство значительного повышения идейно-художественного уровня кинопроизведения.

Музыка – благородное искусство, помогающее глубже раскрыть внутренний мир и переживания киногероя, придать человеческим чувствам горячую страстность, богатство оттенков, непосредственную свежесть. Музыка в кино служит усилению эмоционально-выразительного показа жизни и тем самым вносит большой вклад в повышение идейно-художественного уровня произведения.

Разумеется, глядя на экран, зрители смогут воспринять смысловую нагрузку фильма и без мелодичного музыкального сопровождения, но оно придает содержанию эмоциональную насыщенность и умножает художественное восприятие и тем самым порождает в зрителях высокий и благородный отклик на идею и суть фильма. Вот почему кино без музыки и песни становится похожим на драматическое произведение.

Когда события, отраженные в фильме, сопровождаются хорошей музыкой, действие наполняется горячей страстностью и эмоциональностью, в нем более ярко выражается и идейное содержание.

Удачное сочетание действия на экране с хорошей песней и музыкой также позволяет утонченно раскрыть чувства персонажей и этапы становления их характеров.

Возьмем, к примеру, эпизод из художественного фильма «Море крови» – сцену возвращения матери домой из тюрьмы, где она перенесла страшные пытки. Тут нет никакого диалога. Действие внешне лишено какой-либо динамики. Но зритель, вслушиваясь в напеваемую за кадром песню «Беззаветная верность», всем сердцем воспринимает глубокую преданность героини делу революции.

Музыка в кино играет большую роль, помогая раскрыть характерные черты времени, социального строя и национальных особенностей. Подробную и наглядную характеристику социально-исто-

рической обстановки в фильме выражают художники, но музыка обладает еще большей силой. Она эмоционально и лаконично раскрывает суть времени и общественного строя, касаясь сердечных струн зрителя.

Богатые возможности для впечатляющего раскрытия черт времени, общественного строя и жизни персонажей придает кинофильму использование в нем широко известных песен. В эпизодах, рассказывающих о жизни в годы антияпонской вооруженной борьбы или Отечественной освободительной войны, органически вплетаются песни тех времен. Они будят в памяти живое представление о том времени и наводят зрителей на глубокие размышления.

Вживление в ткань фильма хорошей песни способствует и широкому ее распространению среди народных масс. С экрана прозвучало и пришло в народ много замечательных новых песен, заслуживших самую широкую популярность. Люди, напевая их, ощущают потребность жить, работать и бороться так, как делали это герои фильмов.

В наших фильмах должно быть как можно больше музыкальных и песенных произведений. Но это не значит, что можно неразборчиво использовать в кино несовершенную музыку и песни, не гармонирующие с содержанием фильма и изображаемыми в нем действиями. Слабая, не имеющая ясного содержания и цели музыка не отвечает событиям, происходящим на экране, и потому не будет содействовать повышению идейно-художественного уровня фильма.

Нашему кинематографу нужна боевая, революционная, народная музыка, прекрасная и благородная, созвучная требованиям эпохи и устремлениям народа, пробуждающая в людях любовь к подлинной правде жизни, мощно вдохновляющая их на созидательный труд. Лишь тогда можно сказать, что в фильме звучит настоящая музыка, когда слова и мелодия песни глубоко и щедро передают прекрасные устремления и чувства народа, когда ее легко воспринимает и готов подхватить каждый из нас.

Нельзя сочинять для кино такие песни, которые рождают спокойно-мирный настрой, не характерный для революционной жизни, бурлящей борьбы и стремления вперед. Чаще всего фильм нуждается в музыке, которая поднимает боевой дух, сметающий с лица земли старое, реакционное, несет в себе революционный призыв защищать все новое, благородное.

Нельзя, разумеется, отказаться от лирической музыки и всегда

отдавать предпочтение только боевым мелодиям. Но лиризм должен исходить из внутреннего мира нашего народа, которому характерны горячий революционный энтузиазм и высокая эмоциональность. И даже боевая музыка не имеет права звучать бессодержательным криком, она должна быть проникновенной, насыщенной благородными идеями и чувствами, прекрасными эмоциями. Только так музыка кино станет могучим искусством, зовущим людей к борьбе во имя созидания.

Чтобы музыка экрана стала средством повышения идейности и художественности произведения, энергично вдохновляющим народные массы на трудовые подвиги, композиторы должны шагать впереди своего времени, выступать пламенными революционерами. Нужно, чтобы правдивые и динамичные музыкальные образы исходили из глубин убежденности, пламенных устремлений, богатого мира эмоций. Композитор, который осмысливает характер и жизнь героя поверхностно, не пытается оживить его образ собственной горячей любовью к эпохе, к человечеству и жизни, способен отразить в своем сочинении только общее представление о нем. Лишь тот деятель искусства, который глубоко, со всей страстью и силой сопереживания познает человека, способен подарить миру содержательные и мелодичные песни, затрагивающие сердца миллионов людей и пользующиеся их горячей любовью.

Только такая песня, как правило, находит широкий отклик в народе, сближая кино с народными массами. Благодаря замечательным песням фильм надолго остается в памяти людей.

ЧЕМ БОЛЬШЕ СЛУШАЕШЬ ХОРОШУЮ МУЗЫКУ, ТЕМ СИЛЬНЕЕ ОЩУЩАЕШЬ НАСЛАЖДЕНИЕ И ВООДУШЕВЛЕНИЕ

Замечательный фильм, как правило, сопровождается хорошей песней, которая делает картину более впечатляющей. Лучшие песни не только помогают повышению идейно-художественного уровня фильма, но и, получая повсеместное распространение, начинают самостоятельно играть большую воспитательную роль.

Кто из нас не знает песен «Беззаветная верность» из фильма «Море крови» и «Расцвели революции цветы» из фильма «Цветоч-

ница». Широкую популярность они завоевали сразу же после своего рождения. Чем больше слушаешь и поешь подобные песни, тем сильнее желание снова слушать и петь их. Именно такими и должны быть мелодии и песни кино.

Чем больше слушаешь хорошую музыку, тем сильнее ощущаешь наслаждение и воодушевление.

Замечательной музыке и песне присущ сплав высокой идейности и горячей страсти.

Такова, например, «Революционная песня», родившаяся в горниле суровой антияпонской революционной борьбы. Это замечательное творение и по сей день широко исполняется, энергично поднимая наш народ на революцию и строительство. «Революционная песня» придает силы и энтузиазма – это верный признак высокой идеи и эмоциональной энергии, заключенных в произведении.

Музыка и песни должны отличаться идейной глубиной и накалом страстей. Тогда они будут в состоянии захватывать сердца, вливая в них неистощимую силу и энергию. Какой бы мелодичной ни оказалась песня, но если она не несет в себе большой идеи и захватывающих эмоций, способных проникать в глубины человеческих душ, широкого распространения ей не получить.

Ценность музыкальных образов состоит в их идее. Однако в музыке и значимая идея должна воплощаться в горячую страсть, вызывающую у слушателей поэтическое вдохновение. Тогда можно тронуть их сердца. Именно в слиянии благородной идеи с горячей страстью заключен секрет особой привлекательности и вечной жизненности лучших музыкальных произведений.

Песни должны рождаться страстными, волнующими. Переживания, оттеняющие идейное содержание песни и придающие ей динамику и живость, исходят из горячего сердца композитора. Но далеко не каждый композитор обладает способностью к творческому вдохновению. Оно недоступно тем, кто лишен дара пытливым взглядом изучать окружающую действительность и всем сердцем ощущать биение жизни. Лишь у тех композиторов, которые всей душой любят и горячо защищают жизнь, рождается творческое стремление всей душой воспевать ее вдохновенными мелодиями, захватывающими сердца людей.

Песне необходима нежная, красивая мелодия. Тогда она близка сердцу и разуму людей, приятна на слух, легко поется.

Иные композиторы считают, будто сложность исполнения повышает художественность песни. Но как и все другие виды искусства, музыка призвана служить народным массам. А потому право называться шедевром принадлежит такому произведению, которое пользуется любовью народа.

Песня должна стать достоянием народа. Если она непонятна и трудна в исполнении, то не будет пользоваться популярностью, не выдержит испытания временем. Иногда, в попытках создать «высокохудожественное» произведение, иные композиторы усложняют песню недоступными для масс трудными мелодическими оборотами, резко изменяют высоту звуков, вводят высокие ноты, доходящие чуть ли не до визга. В итоге получается песня ради песни, которая не встретит одобрения среди широкого слушателя.

Издавна наш народ любил песни, отличающиеся задушевым лиризмом, плавной напевной мелодией. Он очищал свой песенный репертуар от надрывных, усложненных мелодий салонного толка, от слов, отмеченных слащавостью и приукрашенностью.

Специфическая художественная традиция нашего народа, сохранившаяся на протяжении веков, находит свое яркое воплощение в фольклорных песенных мелодиях. В основе наших лучших народных песен всегда лежит небольшое стихотворение, которому присущи простота изложения, доходчивость и внутренняя музыкальность. Такие песни свободны от ненужного украшения, внешних эффектов, двусмысленности, капризности. Когда слушаешь подлинно народную песню, появляется желание спеть ее еще и еще раз. Напевая эту песню, люди все больше увлекаются ею и находят в ней все новый смысл – такова особенность и сила подлинной художественности народных песенных мелодий.

Многие революционные песни, созданные в годину антияпонского революционного сопротивления, и по сей день не утратили своего значения как песни борьбы. Они энергично вдохновляют наш народ на революцию и строительство. Композиторы призваны пристально изучать характерные особенности революционных песен, рожденных коммунистами в гуще революционной борьбы. И, следуя их примеру, они призваны отдавать всю свою энергию и талант рождению подлинно революционных, доступных каждому песен.

Чтобы музыка кинофильма могла по-настоящему растрогать слушателей, композиторам было бы полезно искать опору для творчества в превосходной народной форме куплетных песен.

С точки зрения развития музыкального искусства современная эпоха характеризуется расцветом куплетных песен. В эпоху революции, в эпоху строительства социализма и коммунизма нужно развивать массовую, боевую куплетную песню, горячо любимую народом.

Куплетная песня – наиболее совершенный жанр народного вокального творчества, который донес до нас из глубины веков в простой и испытанной временем форме чувства и заветные чаяния народа. Понятно, что лишь следуя ее традициям, музыка кино сможет завоевать любовь народа. Самой высокой оценки заслуживает такая музыка, в которой прекрасные и благородные идеи и чувства гармонически сочетаются с народной формой изложения.

Кроме того, музыке должны быть присущи единство содержания и формы, тесная связь идейности и художественности.

Хорошая песня отличается гармоническим сочетанием содержания и формы, текста и мелодии. Когда читаешь текст, сама собой нарождается мелодия, а когда напеваешь ее, невольно приходят на память поэтические строки песни.

Богатство содержания, глубина мысли, простота и выразительность поэтической речи – вот истоки рождения замечательной песни. Если слова не подчинены законам стихосложения и построены словно диалог, то и песня станет похожей на речитатив. Лишь глубоко изучая и хорошо зная жизнь, вдохновившись поэтическим образом, который навеян текстом, композитор в состоянии создать замечательный музыкальный образ.

Стихи для песен должны быть красивыми, выразительными. Если в их строках много объяснительных и напыщенных слов, они оказываются перегруженными множеством слогов, а это сдерживает рождение напевной мелодии. Песня, написанная на такие стихи, не может получиться эмоциональной. Каждое слово и каждая строфа стихов должны нести в себе глубокий смысл и великую идею, волнующую человека. Только на такие стихи легко пишутся напевные, ясные и выразительные мелодии.

Текст и мелодия должны органически, в художественном единстве сливаться в песню. Таково одно из основных требований, предъявляемых к созданию куплетных песен, важное условие, позволяющее сочинить зовущую за собой и по-настоящему красивую мелодию.

Единство стихов и мелодии образуется лишь тогда, когда идея

текста и музыки гармонически сочетается с их эмоциональной окраской, ритм мелодии – с ритмом стихов, ее интонация – с интонацией текста.

Песня и музыка кинофильма должны быть привлекательны и вне экрана. Музыка в кино подчиняется цели раскрытия образа, но в то же время должна быть совершенной и как самостоятельное произведение. Особенно существенно это требование для песенного искусства. Песня в кинофильме всегда связана с сюжетом произведения и исходит из содержания картины. Однако лучшие из них обретают в дальнейшем самостоятельную жизнь. Поэтому хорошую песню из кинофильма можно петь в любой обстановке. Чем выше идейно-художественные достоинства, тем значительнее ее самостоятельный характер. Подлинно замечательным произведением становится именно та песня, которую, продолжая жизнь фильма и его героев, широко поют массы и в будни.

Замечательная музыка, полная прекрасных и благородных идей и чувств, может родиться лишь в горячем сердце композитора, живущего среди трудящихся в условиях реальной действительности. Энтузиазм, вдохновляющий сердце композитора, не приходит сам по себе, когда сочинитель сидит за столом или музыкальным инструментом.

Энтузиазм композитора рождается лишь в процессе творчества, когда он надежно вооружен чухейским мировоззрением, живо общается с народными массами и, черпая от рабочего класса революционный дух и негибаемую волю, учится у них любить жизнь, проникается стремлением по-революционному трудиться и бороться. Мелодии, преисполненные горячих страстей и значимых идей, выросшие из революционного восприятия действительности и горячего чувства любви к народу, – вот основа замечательной музыки.

Композитор, следующий традициям народных песен, должен проникнуться творческим гением народа и настойчиво учиться у него, не жалея ни времени, ни усилий.

Народная музыка – венец народного таланта в музыкальном искусстве. Народное музыкальное творчество во всей широте раскрывает глубокий и сложный внутренний мир человека, заставляет слушателя смеяться или плакать. Ему характерны веселость, оптимизм, плавность, изящество, тонкость, богатство эмоций, а также могучая выразительность и жизнерадостность. Вот почему люди

черпают в них силу и энергию.

Творчески используя в своей работе лучшие черты народной музыки, композиторы смогут создавать революционную музыку нового времени, соответствующую вкусу и эмоциям корейцев.

Лучшая музыка – плод таланта и труда. Она не возникает случайно.

И даже над сочинением простой песни композитор должен трудиться с максимальной отдачей. Она дается автору отнюдь нелегко. Песня – основная форма музыкального творчества, жемчужина музыкального размышления.

И для того, чтобы найти простую, но значимую и красивую мелодию, композитор обязан быть близок к жизни и неустанно изучать ее. Поиск живого музыкального языка требует не только знания потребностей и запросов сегодняшнего дня, но и овладения всем музыкальным наследием человечества. Только тогда композитор сможет обрести свой, еще никем не найденный новый язык музыки, зазвучит самобытная мелодия, которая так нужна новому времени.

Композитор должен обладать неугасимой творческой энергией, чтобы не оставлять уже сделанного, усовершенствовать хотя бы одну из сотен сочиненных им песен. Найти единственно верную ноту и такт ценой напряженного поиска и создать совершенную музыку – в этом процессе кропотливой работы проявляется подлинное дарование и рождается новая впечатляющая мелодия.

Без напряжения в труде, без неустанной шлифовки своего мастерства композитор никогда не создаст замечательную музыку.

МЕЛОДИЯ ДОЛЖНА БЫТЬ ОРИГИНАЛЬНОЙ

Очарование настоящей музыки – в красивой и здоровой мелодике.

Композитор может создать хорошую музыку, созвучную кинофильму и помогающую в деле идейно-эмоционального воспитания людей, лишь упорно работая над мелодией. Это главный в творческой деятельности композитора этап, в ходе которого в музыкальном образе воплощается его замысел, основанный на зерне фильма и требованиях сцены, обеспечивается идейность и художественность

произведения.

Мелодика, будучи основным средством выражения идейно-эмоционального содержания музыки, служит главным фактором, определяющим идейно-художественный уровень музыкального образа. Достоинство музыки зависит от того, насколько красив, здоров и оригинален напев.

Мелодика – кристалл мыслей и чувств человека. В жизни люди зачастую испытывают такой высокий душевный подъем, что они не могут не петь о своих мыслях и чувствах. Даже человек, лишенный музыкальных способностей, мурлычет что-то про себя, когда делает нечто приятное, а в печальном настроении напевает грустную мелодию, сам того не замечая. Так мелодика выступает выразителем чувств, которыми как бы произвольно сопровождается работа мысли и эмоциональное напряжение. Поэтому композитор, стремящийся живо отобразить в киномузыке глубокий внутренний мир персонажей и их разнообразную жизнь, должен прежде всего стремиться к созданию образной оригинальной мелодии.

Идейно-эмоциональное содержание музыки передается мелодией. В отрыве от нее невозможно добиться высокого идейно-эмоционального напряжения. Музыка наполняется идеями и эмоциями лишь тогда, когда глубокая по мысли и впечатляющая мелодия течет естественно и плавно.

Разумеется, идейное содержание заключено непосредственно в тексте песни, но без мелодии оно не будет выражено полноценно. Мелодия служит основным средством, воплощающим идейный смысл текста. Когда оркестр исполняет произведение, в основе которого лежит песня, то оно производит не меньшее впечатление, чем сама песня. Это происходит потому, что мелодия доступно передает идейно-эмоциональное содержание. Словом, душа музыкального образа кроется в мелодии. Значит главным в музыкальном творчестве является то, какое мелодическое решение находит композитор.

Композитор призван быть творцом красивой, благородной и здоровой мелодики, которую любят и охотно примут массы.

Высокоидейная, обладающая высокими художественными достоинствами музыка характеризуется красивой и благородной, нежной и свежей мелодией. В красоте и наполненности мелодии звучат красивые и полнокровные мысли настоящего человека. Чтобы вызвать к жизни прекрасный и богатый музыкальный образ, компо-

зитор должен глубоко вникнуть в жизнь и с неподдельным пылом сопереживать высокий духовный порыв человека, чтобы в реальной жизни отыскать зародыш мелодии. Сочиняя музыку для кино, композитор должен глубоко изучить не только действительность, но и мысли, чувства и быт действующих лиц, данных сценарием будущего фильма. В частности, важно хорошо распознать характер и жизнь главного героя. Только глубоко прочувствовав благородные идеи, эмоции и стремления главного героя и горячо прочувствовав его жизнь, композитор обретает зародыш мелодии, созвучной содержанию фильма.

Мелодическое представление, почерпнутое из жизни, может быть разнообразным, но композитор обязан, исходя из содержания фильма, среди многих вариантов верно отобрать зародыш мелодии, наиболее ярко передающий идеи и чувства, о которых так и хочется петь. Зародыш такой мелодии не всегда приходит сразу, в законченном виде. Но по мере проникновения в жизнь ценой глубоких размышлений этот зародыш в сознании композитора шлифуется, перерастая в совершенный мелодический образ, обладающий четкой идейно-эмоциональной окраской, формой и направлением развития. Правдивой, красивой и оригинальной станет только такая мелодия, источник которой – в сердце композитора, горячо любящего жизнь, глубоко взволнованного ею.

Самобытной может стать лишь та мелодия, которая отличается тонким эмоциональным оттенком и оригинальностью. Нюансы музыки и песен различны по видам и образности, но даже будучи сходными, по колориту они могут приобрести оригинальность в зависимости от подхода композитора к жизни и его художественного вкуса. Так, например, сочиняя марш, один композитор воплощает его в мелодии, насыщенной боевым духом, второй – яркой жизнерадостностью и оптимизмом, третий – торжественностью.

Сохраняя творческую индивидуальность, композитор должен в любом случае правильно определять ту эмоциональную окраску мелодии, которая полностью согласуется с действием, происходящим на экране. Только при тщательном соблюдении этого условия удастся доходчиво передать зрителям идейное содержание фильма.

Допустим, разведчик, выполняющий задание во вражеском тылу, чтобы обеспечить успех наступления Народной Армии, получает приказ в самый решающий момент проникнуть в логово противника. При этом он вынужден расстаться с подпольщиком, вместе с

которым выполнял революционное задание, деля жизнь и смерть, горе и радость в трудной обстановке вражеского тыла, сроднился в совместной борьбе, обрел в нем близкого товарища по революции. Но жизнь такова, что друзьям приходится расстаться и в дальнейшем выполнять разные задания. Возникает вопрос: как найти верную для такого эпизода музыкальную окраску?

Если композитор станет подчеркивать лишь грусть разлуки, отбросив главные мысли, переживания и стремления героев, то музыка у него получится невыразительной. В душе каждого бойца горит благородное стремление отдать всего себя священной борьбе во имя победы над противником, приблизить его окончательный разгром. Вот почему ни в коем случае не могут быть печальными чувства разведчика, идущего на выполнение боевого задания во вражеское логово, готового пожертвовать собой, и подпольщика, без лишних слов провожающего его в опасный путь. Подпольщик наверняка преисполнен глубокого понимания к героическим устремлениям товарища по оружию, уходящего в стан противника, он считает делом чести самоотверженно бороться за революцию, а потому с пламенным чувством товарищества подпольщик от всей души желает ему успеха. Композитор должен найти и колоритно передать в мелодии благородный революционный порыв и высокие чувства именно этих героев. Только так он сможет правдиво раскрыть в мелодии их идеи и думы, придать музыкальному образу эмоциональный оттенок, созвучный этим событиям.

Киномузыка становится оригинальной, приобретая отчетливую окраску лишь тогда, когда она эмоционально характеризует и рельефно передает идейное содержание произведения, помогая выразительно донести до зрителя мысли и чувства действующих лиц. Если бы киномузыка, воспевающая рабочий класс, делала акцент исключительно на боевой мелодии, то она утратила бы оригинальность, и, следовательно, фильм в какой-то мере потерял бы новое и самобытное эмоциональное звучание. Отвечая характерам действующих лиц и логике развития сюжета, музыка в фильме должна быть то боевой, то лирической, то торжественной, то веселой. Только при этом условии может быть достигнуто единство содержания фильма и эмоционального строя мелодии. А такая гармония несомненно поднимет живой интерес зрителей к фильму и произведет на них глубокое впечатление.

Сочиняя музыку, важно включать в ткань музыкального сопро-

вождения новые и разнообразные изобразительные средства и приемы, чтобы в мелодии звучала свежесть.

Личные переживания композитора, впечатления, которые накопил он на жизненном пути, рождают самобытный творческий замысел. Но замысел воплощается в мелодический образ только в результате искусного применения тех или иных изобразительных средств или приемов. И если найден оригинальный замысел музыки, то важно воплотить его с помощью новых средств и приемов. Иначе новизна в мелодии недостижима.

Нельзя скрыть и изначальный колорит мелодии. Как бы искусно ни старался композитор перелицевать мотив, заимствованный из другого произведения, ясно: без неустанного поиска на свет может появиться лишь подделка, а никак не новинка. Вот почему человеку, услышавшему музыку, лишенную оригинальности, кажется, будто он уже где-то ее слышал. Задача композитора – непрерывно изыскивать неизбитые изобразительные средства и приемы, сочинять оригинальную музыку, каждый раз создавая новый музыкальный образ.

Однако нельзя под предлогом стремления к оригинальности рабски следовать принципу «техника превыше всего».

Музыка ради музыки, в которой форма поставлена выше содержания, не найдет любви народа. Подобно этому, и в кино непригодна не отвечающая содержанию произведения музыка ради музыки. Мастерство композитора, пишущего для кино, выражается в создании красивой и здоровой мелодии, созвучной содержанию фильма и одновременно безупречной как музыкальное произведение.

Музыка в фильме, в каком бы эпизоде она ни звучала, должна отличаться красивой, мягкой и жизнерадостной мелодией. Сочиняя музыкальные произведения, композитор обязан дорожить национальными особенностями нашего народа. Не в меру громкая или протяжная песня настолько теряет нежность и мягкость, что ее очень трудно петь, да и к тому же она прямо режет слух. Такую песню не любит наш народ.

Мелодия песни должна течь красиво, мягко, нежно и гладко. И тогда ее всегда приятно слушать и легко петь. Долг композиторов – творить мелодию в нашем национальном стиле, если они стремятся сочинять песни, которые полюбит и охотно будет распевать наш народ. Такая песня, как правило, отвечает жизненным чувствам нашего народа, и массы охотно подхватят ее. Именно такое произве-

дение можно считать песней нашего стиля.

Композитор сможет написать песню, соответствующую нашему стилю, лишь тогда, когда, положив в основу национальную мелодию, он создаст новое произведение, отвечающее эстетическим вкусам современников. В национальной мелодии, как известно, воплощаются благородные идеи, яркие и горячие чувства нашего народа. Долг композитора – глубоко изучать особенности национальной мелодии, которую в течение многих веков творили и шлифовали народные массы, и на ее почве создавать новые впечатляющие произведения, отвечающие требованиям сегодняшнего дня.

Новая и оригинальная мелодия рождается на основе индивидуального жизненного опыта композитора. Не сумеет проявить свою творческую индивидуальность и создать самобытный и впечатляющий мелодический образ лишь тот композитор, который не способен увидеть и воспринять по-своему нашу жизнь, наблюдая ее с вершин духа времени.

Хорошая музыка, как правило, гарантирует оригинальность фильма. Композитор призван, глубоко проникая в истоки жизни и правильно воспринимая ее, прилагать все усилия к созданию оригинальных мелодий, отвечающих жизненным чувствам нашего народа и созвучных духу времени.

ХОРОШИЙ ТЕКСТ – ЗАЛОГ ЗАМЕЧАТЕЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Песня – самая малая из музыкальных форм, но она с огромной силой воздействует на сердца людей, и в этом с ней не может сравниться ни один музыкальный жанр. Симфоническую музыку каждый воспринимает по-своему и даже интерпретирует ее неодинаково. Но песня легко проникает в человеческие души и оказывает на них огромное воздействие благодаря тому, что в напевах и словах прямо и конкретно выражены мысли и непосредственные эмоции.

Песня как близкий спутник в жизни поется и передается всегда и везде, она безмерно волнует сердца людей, активно вдохновляет их на борьбу за создание новой жизни. Столь велико идейно-эмоциональное воздействие песни на людей. Поэтому важно, чтобы в фильмах звучали замечательные песни.

А для этого надо прежде всего сочинить хороший текст.

Слова песни – идейно-художественная основа мелодий. Хороший текст – залог замечательной музыки. Только самые точные, самые волнующие слова могут лечь в основу песенного шедевра.

Текст должен быть поэтическим и в то же время идейно насыщенным. Воплотить богатое идейное содержание в красивой и изысканной поэтической форме – главное требование, предъявляемое к сочинению текста, сочетающего высокую художественность и идейность.

Душа текста – в раскрытии значимого идейного содержания через изящный поэтический образ. Если идейная суть песни выражается яркими поэтическими образами, то и достоинства текста, и идейно-художественный уровень музыки будут высокими и завоюют популярность.

Текст песен для кино должен быть богат революционным содержанием, отвечающим идейно-эмоциональному настрою наших современников – строителей социализма и коммунизма, а также характеру нашего киноискусства. Безусловно, в зависимости от содержания кадра песня может восславлять полнокровную, счастливую жизнь народа или природу.

Однако воспевая с экрана счастливую жизнь народа, не следует обращаться лишь к веселью и счастью, ибо беззаботность может пробудить у людей склонность к эпикурейству. Лучше, если слова песни о сегодняшней счастливой жизни нашего народа будут вызывать в памяти людей воспоминания о горьком прошлом, зажигать их сердца горячим стремлением двигаться вперед к лучезарному будущему.

И в песнях о природе должна звучать мысль о преимуществах социалистического строя, через образы природы следует раскрыть полнокровную жизнь трудящихся, подчеркивая революционный дух нашего народа. Удачно найденные слова о красоте природы тоже могут поднять настроение людей, но более ценен текст о плодотворной жизни и борьбе народа, глубоко передающий красоту и высоту его духовного мира.

В каком бы эпизоде ни звучала песня, в основе ее текста должны быть новые, красивые, революционные чувства, отражающие жизнь людей. Песенный текст, глубоко раскрывающий суть жизни и благородный внутренний мир человека, производит на слушателей неизгладимые впечатления своими богатыми идеями и эмоциями.

Стремясь передать в тексте новые, значимые, самой жизнью выдвигаемые проблемы, не следует сосредоточивать внимание только на требованиях момента. Если автор текста будет откликаться только на злободневные вопросы, то лишит себя возможности сделать широкие обобщения об эпохе и жизни. Песня-однодневка не может представлять серьезной ценности как произведение искусства. А песня, которую народ поет сегодня и будет петь завтра, песня, которую люди станут передавать из поколения в поколение сквозь годину исторических испытаний, – о такой песне можно сказать, что в ней заключены все достоинства истинного искусства. Создание такого значительного явления в песенном творчестве требует не только хорошей музыки. В ее словах должны зазвучать наиболее важные проблемы человеческой жизни, выраженные в запоминающемся поэтическом образе.

Текст должен отличаться не только глубоким идейным содержанием, но и высокой художественностью. Ценное идейное содержание само по себе не сможет глубоко взволновать людей, если оно не будет сочетаться с подлинной художественной ценностью.

Текст песни это прежде всего превосходное стихотворение. Стихи – душа песни. Слова, не отлитые в стихи, не вызовут к жизни красивую мелодию. Издавна замечательные стихи, полюбившиеся народу, как бы произвольно ложились на музыку и превращались в песню.

Любая песня рождается из поэтического источника, и это означает, что в них отражена широкая гамма чувств. Стихотворная мысль должна выражаться через чувства. Сила поэтического образа в том и состоит, что он будит в людях переживания.

Под поэтизацией текста подразумевается обильное насыщение его изысканными поэтическими образами, жизненной страстностью и эмоциональностью. Искусно рифмуя строки и слагая строфы согласно поэтическим законам, нельзя наполнить стихотворный текст темпераментностью и эмоциональностью, как и одними идейными призывами невозможно умножить эмоциональное воздействие поэзии.

Однако при поэтизации текста не следует опасаться оборотов слов общественно-политического лексикона. Само стремление обогащать поэтические образы отказом от политических выражений исходит из незнания сути поэзии. Политические выражения в сочетании с пылом поэта и художественностью образа затрагивают

струны людских сердец мощной эмоциональной призывностью и силой убеждения. В текстах некоторых песен, наоборот, обнажается сухая политическая направленность. Причина этой сухости – в том, что идейное содержание недостаточно прочувствовано в эмоциональном плане.

Чем лаконичнее и понятнее текст, тем лучше песня. Он должен отличаться четкостью идей и эмоций, лаконичностью и глубиной смысла.

Песня – это музыкальное произведение ограниченной формы и концентрированного выражения идейно-эмоционального настроения людей в естественном потоке мелодий. Стало быть, лишь текст, предельно сжатый и лаконичный, может легко лечь на ноты и стать доступным. Слова, не образующие куплетов, в силу особенностей музыкальной композиции не могут обогащать поэтические образы и, следовательно, не будут содействовать углублению идейно-эмоционального содержания песни.

В интересах краткости и ясности текста следует четко определить ядро мысли и его направленность. Туманность и разбросанность ядра мысли ведут к нарушению всего идейного строя и тем самым лишают текст основы содержания. Призвание поэта – отражать лишь самые существенные из пережитых им жизненных ощущений и лаконично выражать свои переживания сжатым языком поэзии.

Случается и так, что неумелый поэт скатывается к описанию сути идейно-эмоционального строя, практически – к прозаическому изложению фактов, и тогда песенные образы не обретают краткости и ясности. Объяснения, данные в тексте, никоим образом не подчеркивают мысль, они скорее губят поэтические образы. Выразить суть идей вокруг да около, без эмоционально яркого раскрытия смысла – также одна из причин снижения изобразительности текста.

Чтобы текст песни был лаконичным, надо неустанно совершенствовать поэтический язык. В жизни одну и ту же мысль или чувство можно передать в словах по-разному. Но в тексте песни это недопустимо. Нагромождение слов, в которых отсутствует четкий смысл и ясная эмоциональная окраска, не может считаться поэтическим текстом. Точность, тонкость и острота выражения любой мысли и любого чувства придают тексту песни яркую цветовую гамму.

В работе над языком стиха наряду с подбором выразительных поэтических средств важно ввести в текст экспрессивные фразы, созвучные музыкальной динамике. Даже поэтические слова, если они

не стоят на своем месте, не способны полностью раскрыть свой собственный смысл. Сама конструкция фраз должна рельефно выявлять ядро идейно-эмоционального строя и быть легко понятной, четкой, нежной и ритмичной. Понятно, что в текст песни нельзя включить повествовательные фразы. Для них не должно быть места в поэтическом изображении.

Красочный и богатый наш язык – неисчерпаемый источник подлинно поэтической речи. Корейский язык, как известно, очень выразителен. По своему характеру он способен тонко передать любую гамму сложных мыслей и чувств. Поэт-песенник обязан в совершенстве знать корейский язык и неустанно овладевать все новыми, отточенными народом, красивыми, культурными словами. В языке народа – все богатство стихотворной речи. Преданность поэта народным поэтическим источникам открывает перед ним самый верный путь к филигранной, богатой и изысканной отделке текста.

Для написания текста песни нужно не только точно выверить свой поэтический лексикон, но и правильно сложить ритмическую основу произведения. Стихи без ритма лишены и лирики. Если лирические стихотворения предназначены для декламации, то песенным стихам, можно сказать, предназначено быть напевными. Поэтому ритм стиха должен быть гладким, доступным, легко согласующимся со звучными напевами. В звучании текста не должно быть чрезмерной резкости или растянутости, а тем более отрывистого дыхания. Пусть, скажем, поэт подобрал близкие каждому слова, но если в них не чувствуется ритма, то теряется и стройность звучания фраз.

Непомерно ускоренная ритмика стиха не оставляет времени для раздумья, лишает мягкости тон, и тогда песня получается легкомысленной. И наоборот, слишком замедленная ритмика препятствует созданию рельефности в выражении чувств и песня получается вялой.

Сочиняя текст песни, надо остерегаться мудреной, вычурной, неблагозвучной и тому подобных инородных и архаичных ритмических манер, не отвечающих требованиям современности. Вообще наш народ не приемлет чрезмерно порывистый или томительно растянутый ритм. Поэт призван непрестанно искать новые энергичные, благородные, жизнеутверждающие ритмы, созвучные эпохе революции.

Слова должны быть легко понятными, легко исполняемыми под

музыку. Только из таких слов и слагаются любимые народом, по-настоящему популярные песни.

Песня, богатая идейным содержанием, но непонятная народу и трудная для исполнения, не сможет играть воспитательной роли. Создание песни, близкой народу, предполагает, конечно, сочинение удачной музыки. Но в первую очередь следует писать доходчивые и доступные для исполнения слова. Мудреный текст неизбежно приводит и к недоступности музыки.

Непременным для популярности текста условием является простота тех слов, с помощью которых передается глубокое идейное содержание. Все революционные песни, созданные в годы антияпонской революционной борьбы, несут в себе серьезные общественно-политические идеи, и смысл их понятен любому слушателю.

Для создания текста песни надо уметь искусно подбирать такие слова, которые верно передают смысл и широко распространены в народе. Только тогда песня будет понятна всем и доступна для исполнения.

Наряду с выбором для текста доходчивых слов важна естественная связь между куплетами. Стихотворная речь революционных песен – это не только народные слова, хорошо знакомые людям, их куплеты доступно сплетены привычными выражениями, употребляемыми в повседневном разговоре. Такие куплеты, близкие к разговорной речи, естественным образом передают присущие поэзии ритмы. Поэтому в них всегда ощущается тот особый привкус, характерный для живой речи, и людям хочется повторять и повторять их.

В кино слова песни должны сочетаться с событиями и эпизодами, отраженными в фильме. Песня должна во всяком случае подчиняться яркому развитию идейного содержания фильма. Стало быть, согласованность слов с содержанием эпизодов соподчиняет им и музыку. Впрочем, если текст песни ограничивается простым повторением и прямым пояснением содержания того, что происходит на экране, он не сможет дать широкие и глубокие обобщения происходящему и, следовательно, такая песня не способна обогатить идейное содержание фильма.

В тексте песни не следует стремиться впрямую пересказывать идейное содержание кадра, необходимо, чтобы песня углубляла смысл. Образный текст во многом обогащает содержание картины, а

с ней углубляется и тематика, и смысл кинопроизведения, и в итоге сама песня обретает широкую популярность и любовь масс.

Текст должен отражать значительную мысль, способствуя образному решению кадра и эпизода. Один эпизод может выразить сложную гамму мыслей, но не следует перегружать текст песни всеми содержащимися в нем нюансами. Переполняя текст избытком мыслей, автор невольно встанет на путь объяснения эпизода. Если же песенный текст просто повторяет содержание диалогов и комментирует их действия, то песня не добавит ничего нового в раскрытие основных мыслей сцены. Только песенный текст, глубоко и широко вобравший в себя главный смысл эпизода, служит повышению идейности произведения.

Превосходные слова песни улучшают музыку, а замечательная песня совершенствует и образы кино.

МУЗЫКА ДОЛЖНА БЫТЬ СОЗВУЧНОЙ КИНОЭПИЗОДАМ

Музыка, написанная к кинофильму, должна соответствовать содержанию и обстановке эпизодов. Любую хорошую музыку, не согласующуюся с событиями, развивающимися на экране, нельзя признать творческой удачей. Если же мелодия гармонично сопровождает действие фильма, тогда мы говорим: это замечательная киномузыка.

Подбор музыки, соответствующей происходящему на экране, — одна из важных предпосылок создания прекрасного кинофильма, объединяющего в себе высокую идейность и художественность.

Музыкальное сопровождение в кино не может быть сладкозвучным во всех случаях и эпизодах. Там, где изображается труд, нужна созвучная ему песня, где кипит бой с врагом, — уместен боевой мотив. Поэтому издревле существуют и трудовые и военные песни. Музыка, отвечающая духу времени и конкретным жизненным ситуациям, живо трогает струны людских сердец.

В любом фильме идейное содержание эпизодов и отражение жизненных обстоятельств бывают различны. Поэтому не может быть такой музыки, которая бы подходила к любому кадру. Даже хорошая музыка не содействует повышению идейно-художественного уровня

киноленты, если она оторвана от содержания фильма и конкретной жизненной ситуации, изображаемой на экране.

Музыка, выражающая идейно-эмоциональный настрой персонажа и естественно изливающаяся будто из самой жизни, делает картину более содержательной и производит на зрителя сильное впечатление. Гармонично сочетаясь с кадром, мелодия активно влияет на идейность и художественность киноленты, а потому и песни обретают огромную силу художественного воздействия и становятся массовыми.

Музыка в кино должна прежде всего соответствовать содержанию ленты.

В разных по содержанию эпизодах фильма звучат самые различные напевы. Несходны характеры героев кинопроизведения, непохожи по содержанию и события жизненные ситуации, происходящие на экране. Поэтому и музыка фильма, естественно, приобретает широкое разнообразие.

Чтобы сочинить музыку, созвучную содержанию кинокартины, надо в первую очередь написать удачную тематическую песню. Такая песня и станет стержнем киномузыки. Отсюда вывод: мелодия и слова такой песни явятся ключевым фактором для определения тона киномузыки в целом и ее эмоциональной окраски.

Для сочинения тематической песни, созвучной содержанию фильма, требуется глубоко проникнуть в тему и замысел произведения, в духовный мир главного героя. Каждое произведение богато колоритной гаммой идей и чувств, но основной его смысл надо искать в развитии жизненной линии главного героя. Стало быть, музыкальная тема, звучащая в унисон с колоритом идейно-эмоционального настроения главного героя, способна активно содействовать раскрытию содержания и замысла произведения.

Однако нельзя постоянно подчеркивать индивидуальные черты лишь главного героя, отражать только его идеи и чувства. Тематическая музыка должна отражать суть эпохи и общественного строя, в котором живет и действует главный герой, широко обобщать жизненные переживания и стремления представителей того класса, к которому принадлежит герой киноленты. Только таким образом музыка углубит тему и идею произведения.

Композитор обязан неотступно следовать за развитием мыслей и чувств действующих лиц, концентрируя свое внимание на раскрытии социального фактора, под влиянием которого эти мысли и чувства

зародились. Если он ухватится лишь за личностный идейно-эмоциональный мир героя, то не сможет во всем многообразии раскрыть существенные черты его характера, верно донести до зрителя представления об эпохе и народе. Музыка, которая отчетливо передает тему и замысел фильма, глубоко выражает идеи и эмоции главного героя, приобретает замечательное тематическое звучание, гармонирующее с содержанием произведения.

Чтобы усилить воздействие фильма на зрителя посредством тематической музыки, она должна быть не только удачной, но и обретать особую глубину мысли в значимых кадрах.

В драме следует вводить тематическую музыку в тот момент, когда достигли кульминации переживания в динамике жизни главного героя, который играет ведущую роль в раскрытии темы и смысла произведения. Музыка должна естественно войти в центральную коллизию, раскрывающую самую суть произведения, однако ее звучание должно быть согласовано с эмоциональными началами определенного мотива в идейно-моральном развитии главного героя. Поэтому для успешного вживления тематической музыки режиссер и композитор должны четко определить момент, когда ей пора зазвучать. При этом важно тщательно разработать в драматической композиции комбинацию чувств, которые должны стать предпосылкой к звучанию тематической музыки.

Неоднократное возвращение в киноленте к хорошей музыкальной теме в разнообразных вариациях также следует считать своего рода действенным средством повышения роли музыкального искусства в кино. Повторение тематической музыки – прием, позволяющий сделать глубоко выразительный акцент в раскрытии темы и идеи произведения. Повторы помогают достичь огромного эффекта, способствующего полному раскрытию идейно-эмоционального мира главного героя.

По мере драматического развития в произведении, как правило, не раз возникают острые моменты в духовно-эмоциональных переживаниях главного героя. Если кинематографисты точно выделяют такие эмоциональные моменты и удачно введут тематическую музыку, то они смогут создать тонкий и впечатляющий образ.

В художественном фильме «Море крови» оригинально повторяется тематическая «Песня о море крови». Она последовательно подчеркивает тему и смысл произведения по мере развития драмы, заметно обогащает идейно-эмоциональное содержание фильма и тем

самым производит глубокое впечатление на зрителей.

В произведениях кино должны быть созвучны сюжетам фильма не только тематическая, но и другие песни и напевы.

Музыка, тесно увязанная с сюжетной линией фильма, всегда будет отвечать его содержанию и требованиям эпизодов. Такая увязка предполагает, что музыка, возникая и развиваясь согласно сюжетной линии, призвана постоянно взаимодействовать с нею, как бы «подтягивая и подталкивая» события. Бывает однако и так, что характер героя развивается, но музыка не звучит или становится совсем неприметной за мелькающими эпизодами. Тогда наступает диссонанс между действием и музыкой.

Допустим, развитие драмы движется к взрывной точке и назревает серьезное событие, а в музыкальном сопровождении темп вслед за происходящим на экране не наращивается, и тогда в самый острый момент конфликта взрыв раздается внезапно. В таком случае зрители просто не смогут воспринять происходящее. Если же, наоборот, чрезмерно растянуть или преждевременно прервать мелодию, отделив ее от сюжетной линии, то эмоциональный настрой людей резко упадет и впечатление от кинофильма будет испорчено. Разлад между музыкой и сюжетом в кинематографии наносит ущерб и образам.

Стремясь подчинить музыку интересам того или иного эпизода, не следует стараться неестественно, механически подгонять звучание мелодии к содержанию действия. В раскрытии эпизода музыке отводится отдельная роль. Прямое объяснение и механическое повторение содержания эпизодов средствами музыкального сопровождения, способного своим оригинальным языком помогать развитию эпизода, не имеют ничего общего с изобразительными принципами кино как синтетического вида искусства. Музыка призвана всегда быть идейно и эмоционально созвучной содержанию киноэпизодов, углублять и обострять их драматизм.

Когда главный герой подвергается испытанию, оказавшись в трудном положении, нет настоящей необходимости придавать музыке мрачный и патетический тон, чтобы добиться согласованности кадров фильма и музыки. Пусть герой в тяжелом положении, но он в силах преодолеть все испытания, выстоять невзирая на любые трудности. Тогда музыка, естественно, может и должна звучать и патетически, и одновременно с боевым, энергичным пафосом. Эпизод и музыка всегда должны быть согласованы по содержанию.

Киномузыка должна сочетаться с развитием сюжетной линии. Течения эпизодов и музыки должны возникать и сливаться на единой жизненной почве, образуя гармоничный поток кинокадров в целом. Звучание «самостоятельной» музыки наперекор фабульному ходу разрушает единство содержания произведения, не говоря уже о нарушении гармонии образов.

Музыка должна развиваться по своему собственному руслу и вместе с тем всегда соответствовать сюжету и действительно способствовать созданию его тончайших изгибов.

Душевный подъем, заставляющий затаить дыхание драматизм и веселье, от которого хочется пуститься в пляс, в кинопроизведении могут вылиться в полнокровные художественные эмоции под влиянием музыкального сопровождения. Зрители, как правило, более естественно поддаются этим эмоциям, слыша музыку экрана.

Мысли и чувства персонажей, их жизнь и быт разнообразны. Поэтому не могут быть однообразными эпизоды в фильме. Так и музыкальное сопровождение в кино должно опираться на использование различных форм и методов. Только тогда музыка может быть созвучна произведению.

Композитору надо всегда задумываться о том, в какой форме и каким способом лучше использовать музыку. В творческой практике известно немало случаев, когда удачно сочиненная музыка не приносит ожидаемого успеха, потому что был неправильно сделан выбор формы и способа исполнения.

Вопрос о формах и методах исполнения музыки тоже надо решать с учетом реальных требований и, если сделать упор лишь на саму музыку, прибегая к несообразным с эпизодами формам, то неудача постигнет и саму музыку, и, конечно, пострадает фильм. Музыка в гармонии с фильмом лишь тогда эмоционально и ярко запечатлеет его образы, когда удастся точно определить и эффективно использовать ее форму в соответствии с эпизодами фильма.

Композитор должен определить форму музыкального сопровождения – соло, хор или оркестр – в соответствии с идейным содержанием и жизненной ситуацией, изображаемой на экране, с развитием гаммы чувств и эмоциональной обстановкой. Подбор музыкальной формы, созвучной сюжетной линии и эпизоду, повышение выразительности мелодии являются творчеством, требующим скрупулезного и тонкого мастерства.

Как и режиссер, ведущий монтаж кадров, композитор также

должен умело вводить музыку в кадр посредством монтажа. Под музыкальным монтажом подразумевается работа композитора над включением соответствующей песни и музыки по ходу сюжетной линии и эпизодов, определение приемов соединения с ними и отображения в разнообразной музыке и песнях в едином русле. Благодаря такой работе композитора музыка и песня должны образовать надлежащую гармонию, обретающую разнообразные формы согласно сцене. Лишь тогда музыка будет содействовать яркому раскрытию идейно-эмоционального содержания кинофильма.

В кино музыка не должна вытеснять игру актера, мешая ему свободно передавать характер и жизнь персонажа. Кинематография – это искусство действия, в центре изображения находится жизнь народа. Недопустимо, чтобы без учета этой специфической черты кино, под видом разнообразия музыкального сопровождения актера заставляли неоправданно и без особого смысла исполнять песню или необдуманно вводили такие крупные музыкальные формы, как хор и оркестровое сопровождение, сковывающие действия персонажей.

В отечественном кино целесообразно шире применять панчхан, чем принуждать актера непосредственно петь или имитировать действие профессионального певца, поющего за кадром. Эффективное использование панчхан созвучно ситуациям, возникающим по мере развития действий персонажей, позволяет тонко отразить их психологический настрой, дать больший импульс развитию их чувств, согласно жизненной логике.

В кино, исходя из обстоятельств, допустимо вводить и непосредственное исполнение песни артистом. Песня героя, звучащая в крайне необходимом для данной жизненной ситуации момент, производит на зрителей неизгладимое впечатление. Однако неразумно предлагать актеру петь песню, когда это обременяет его в ходе исполнения роли. Естественное отображение движений мысли, чувств и психологии персонажа с помощью панчхан, имеющее целью дальнейшее обогащение идейно-художественного содержания кино, – вот что значит наш стиль.

Музыка к кинофильму должна звучать гармонично и уместно. Если в литературном или режиссерском сценарии не предусмотрена музыка в том эпизоде, где она нужна, или мелодия оказалась неудовлетворительной, композитор обязан высказать свое мнение и предложить хорошую музыку, чтобы повысить художественный эффект. Впрочем, недопустимо искусственно вставлять эпизод для

внедрения музыки. Если нет музыки в том или ином эпизоде, надо, конечно, обратить на это внимание. Однако не следует настаивать на переделке композиции произведения ради того, чтобы выдвинуть музыку на первый план. Неоправданное введение музыки, несозвучной течению драмы, губит и драму, и музыку.

Замечательный музыкальный образ в кино может быть создан только коллективными усилиями композитора, дирижера, певцов, музыкантов. Особенно необходима для этого слаженная совместная работа над образом композитора и дирижера. В ней – ключ к созданию превосходных, отвечающих требованиям кино, музыкальных образов.

Хорошая музыка – гарантия успеха кино, а замечательное кино настолько же повышает и ценность музыки. Гармония экрана и музыки – итог творческой работы композитора и его гордость.

АРАНЖИРОВКА – ЭТО ТВОРЧЕСТВО

В кинематографии немало случаев, когда одна и та же музыка повторяется в различных эпизодах фильма. Бывает, что и тематическая песня звучит то в сольном исполнении, то в хоровом, то в оркестровом варианте. Когда одна и та же музыка или песня проходит через весь фильм, многократно возвращаясь в разных формах и в различных приемах, тогда восприятие мелодии зависит от аранжировки.

Пренебрежение аранжировкой предопределяет снижение уровня музыкального сопровождения в кино. Отдельные композиторы не способны в полной мере раскрыть возможности удачно сочиненной музыки, что связано во многом с халтурным переложением.

Аранжировка также является творчеством. Она имеет огромное значение, способствуя повышению идейности и художественности музыкального произведения, обогащению и филигранной отделке песенного и инструментального образа. Выразительность звучания одной и той же музыки зависит от качества транскрипции. Виртуозная парафраза способна усилить вкус и колорит исходной музыки, посредственная аранжировка лишь снижает ее идейно-художественную ценность.

Лишь мастерское переложение ярко подчеркивает идейно-эмо-

циональный строй мелодии, придает колориту музыкального образа многообразию и самобытность. Вот почему говорят, что музыкальная, песенная образность зависит от аранжировки.

Виртуозная транскрипция требует прежде всего глубокого и точного понимания особенностей исходной музыки. Это относится не только к обработке чужих музыкальных произведений. Аранжируя свое творение, также надо всегда искать подходы к музыкальной новизне, тщательно анализировать мелодические черты и эмоциональный колорит сочинения, чтобы затем приступить к работе над образом. Не сможет успешно переложить то или иное музыкальное произведение даже сам мастер, если он не постиг всей глубины его идейно-художественных особенностей.

При аранжировке в основном надо следовать мелодическому образу исходной песни, расширяя и обогащая ее изобразительное содержание. Только исходя из мелодического образа первоисточника, можно глубже раскрыть ее идейно-эмоциональную окраску и еще глубже развить музыкальный образ в целом. Если аранжировщик не будет четко следовать первоначальному мелодическому образу произведения, то не сумеет ярко донести до слушателей его мысли и чувства и внести при транскрипции новый нюанс. В итоге неизбежно сходство и подражательство.

Композитор должен правильно осмыслить мелодический образ музыкального произведения и вложить силы и мастерство в его тонкое отображение. Действуя таким образом, автор сможет ярко выразить суть исходной мелодии и создать самобытный музыкальный образ. Только ценой глубоких творческих размышлений возможно достичь оригинальности парафразы. Иные композиторы за одну ночь аранжируют два-три музыкальных произведения. Однако поспешность не позволяет им творить новый, оригинальный музыкальный мир.

Аранжировка – это сложный и тяжелый труд. В частности, в киномузыке часто приходится аранжировать мелодию, сообразуясь как с общими требованиями транскрипции, так и с идейно-художественными особенностями кино и конкретными задачами эпизодов и кадров, в которых будет звучать музыка. Следовательно, при переложении следует правильно сложить общий замысел, предшествовавший созданию музыкального образа, и неуклонно подчинять эту работу воспроизведению основных мелодий и задаче повышения идейно-художественного уровня киноленты. Чем шире

и глубже удастся воплотить композиторский замысел, в котором предусмотрено полное и одновременное решение сложных проблем музыкального и кинематографического изображения, тем лучше получится аранжировка.

Принцип аранжировки – обеспечить полноценное отражение основных мелодий. От того, как удастся переложить основные мелодии исходной музыки, будет зависеть изображение транскрипции в целом.

Вычурная замысловатость, без нужды повышенный или пониженный регистр, витиеватость мелодий – это парафраза, не имеющая ничего общего с нашим стилем. Бессмысленная транспонировка и усложнение – негодные тенденции, которые нарушают гармонию звучания мелодии и из-за которых теряет отчетливость ее идейно-эмоциональный колорит.

При аранжировке течение мелодий должно быть лаконичным и доступным для восприятия. Надо доходчиво, кратко и ясно выводить основные напевы исходной музыки. Тогда слушатель, обращаясь к ней, будет естественно вовлекаться в музыкальный мир.

При переложении нужно не растерять особенности исходной музыки и вместе с тем придать ей новые нюансы. Аранжировка должна быть свежей по звучанию, подобно тому, как должны выделяться новизной любые музыкальные образы. Лишь тогда переложение обретет ценность как музыкальный образ. Поскольку музыка к кинофильму подчинена глубокому раскрытию тематико-идейного содержания произведения, то следует аранжировать исходную музыку, развивая ее и придавая ей новые оттенки.

Чтобы создать оригинальную транскрипцию, композитор должен искать новое звучание на основе собственных взглядов. Без творческих усилий, одним лишь осложнением мелодии или переработкой нескольких ее элементов невозможно создать новый образ.

При этом выбор новых изобразительных средств и приемов, их самобытное использование также является своеобразным средством переложения, вносящим в музыку новые нюансы. Как известно, путем простого заимствования известных стереотипных средств и приемов невозможно создать ничего нового. Новое по содержанию произведение, в котором использованы устаревшие приемы, не будет блистать оригинальностью. Поэтому композитор-аранжировщик должен стремиться создать новую, сообразную с содержанием форму, одновременно сохраняя основные напевы. Обеспечить

созвучность характеру и образности музыки и вместе с тем выпуклость и привлекательность – вот в чем секрет высокого мастерства аранжировки.

При разработке музыкального сопровождения к фильму важно искусно переложить аккомпанемент. В одну киноленту включается несколько песен, поэтому виртуозная аранжировка песенного аккомпанеента служит важным залогом повышения изобразительности киномузыки.

При аранжировке аккомпанирующей музыки надо умело сохранить в ней основные мелодии и в то же время придать песне мягкую тональность. Значение музыкального сопровождения возрастает в том случае, если оно ярко отражает ведущие мотивы и содействует точной передаче текста, обогащая песню в целом. Если аккомпанемент не подчеркивает идейно-эмоциональное содержание песни, естественно выводя и последовательно сопровождая ее, то ничего заметно не прибавляет к песенному образу, и даже, наоборот, обедняет его.

Аранжировка аккомпанирующей музыки должна обеспечивать дальнейшее художественное обогащение и совершенствование образов в целом, приносить новый нюанс в ведущие мотивы.

При парафразе надо уделить серьезное внимание выявлению эффекта игры на музыкальных инструментах. Изобразительность этой игры зависит во многом от аранжировки.

Какой избрать инструмент и какую роль поручить ему при переложении – это не простая проблема профессионального характера. Каждый музыкальный инструмент, являясь основным средством воплощения музыкального образа, отличается своим оригинальным звучанием. Учитывая, что в инструментах многогранно отражены национальные особенности, они оказывают немалое влияние и на сохранение национального характера музыкального образа.

Звуки наших народных струнных и деревянных духовых инструментов отличаются оригинальным тембром, который позволяет выразить огромное богатство национальных эмоций. Они отвечают вкусам и чувствам нашего народа. Стало быть, в аранжировке следует ориентироваться на подбор инструментов по мелодическим особенностям, стараясь главным образом использовать национальные струнные и деревянные духовые инструменты. Особенно важно поднять роль деревянных духовых инструментов, со всей полнотой выражающих национальные эмоции в звучании музыкального

образа.

В оркестре, состоящем из европейских инструментов, проблема их подбора должна решаться на тех же принципах, что и при формировании национального оркестра. Но европейская музыка имеет собственную специфику. Сохраняя ее, надо добиться звукового единения, взяв за основу характерные черты корейской мелодики. А для этого и при аранжировке оркестрового произведения для европейских инструментов было бы правильнее положить в основу струнные инструменты нежного тона и по мере возможности не включать в оркестр металлические духовые инструменты с присущим им звуком, а также и деревянные духовые инструменты, имеющие резкое или гулкое звучание.

Парафраза, в которой звучат преимущественно фортепьянные мелодии, – это не наш стиль. В частности, надо избавляться от такого догматического взгляда, будто соло непременно исполняется под аккомпанемент рояля. Кроме того, следует воздержаться от неумеренного увлечения электромusикальным комплексом и научиться эффективно использовать эти инструменты без ущерба задачам сохранения национальных черт нашей музыки.

При определении состава оркестра важно обеспечить гармоничное сочетание народных и европейских инструментов. Некоторые профессионалы утверждают, что в исполнении такой инструментальной амальгамы разрушается оригинальный колорит национальной музыки. Но это однобокое рассуждение. Разумеется, синтез самых разножанровых инструментов, при котором сохранился бы яркий национальный колорит, дело не из легких.

Вместе с тем мы приобрели хороший опыт: в музыкальном сопровождении танцев «Снег идет» и «Азалия Родины» устранен прежний шаблон игры на одних только европейских музыкальных инструментах; здесь сочетались хэгым и скрипка, к которым присоединился наш деревянный духовой инструмент. Благодаря этому удалось более выразительно передать национальный колорит музыки и создать оригинальное созвучие, отвечающее вкусам и эмоциям нашего народа. Это показывает, что синтез национальных и европейских инструментов не приводит к смешению несочетающихся звуков. Дело лишь в том, на каком принципе и каким способом сочетаются эти инструменты.

Мы имеем в виду такой синтез национальных и европейских музыкальных инструментов, при котором в звучании доминируют

национальные инструменты, а европейские подчинены им и подчеркивается яркое звучание оригинального тембра национальных, сохраняются и полнее раскрываются особенности наших деревянных духовых инструментов в целесообразном сочетании с разножанровыми инструментами. Отступление от этих принципов чучхе и уравнивательная контаминация тех или иных инструментов в оркестре влечет за собой окрошку из всевозможных звуков, в которой невозможно сохранить оригинальный национальный колорит отечественной музыки. Для правильной комбинации национальных и европейских инструментов в оркестре нужна разумная пропорция, которая обеспечивает яркое выражение корейского тембра и отвечает особенностям музыки, а также функциям и звучанию инструментов.

При инструментровке для музыкального переложения следует обязательно учитывать качество звука и образность песни. Принцип отбора инструментального состава при аранжировке аккомпанирующей музыки прежде всего заключается в том, что песня должна звучать ярко. Поэтому при выборе состава аккомпанирующих инструментов для киномузыки вообще целесообразно отдать предпочтение инструментальному оркестру или малому ансамблю, которые позволят полнее раскрыть выразительные возможности песни.

Композитор, аранжирующий киномузыку, обязан всегда иметь представление о конкретных кадрах и сценах кино, в которых будет звучать музыка. С учетом особенностей этих кадров и сцен он может по-разному развернуть музыкальный образ. Но этот образ четко выполнит свою изобразительную роль лишь в том случае, если будут выдержаны требования исходной музыки и найдено гармоничное ее сочетание с кинокадрами. Бессмысленна транскрипция киномузыки, которая очевидно перекликается с исходной песней, но не гармонирует с кадрами. При аранжировке композитор должен умело подбирать тембровую окраску в соответствии с идейно-эмоциональным настроением и формой кадров, определять инструментальный состав оркестра и выбирать музыкальное сопровождение и приемы его внедрения на основе всестороннего и серьезного расчета.

Парафраза – это такой вид творчества, который по-новому развивает музыку и песню и наполняет тонкими настроениями и ритмами изображаемую в кадрах человеческую жизнь. Композитора,

который пренебрегает аранжировкой, отдавая предпочтение только исходным мелодиям, не приходится считать специалистом, сведущим в музыкальной культуре. Секрет успеха музыкального изображения – в аранжировке. Поистине композитором может считаться лишь тот, кто способен сочинять хорошую музыку и одновременно мастерски аранжировать ее.

ИСКУССТВО И ТВОРЧЕСТВО

«Ваш долг – основательно революционизировать себя и беззаветно бороться за дело партии и революции, за торжество социализма и коммунизма. Действуя так, вы сможете оправдать заботу и доверие партии».

КИМ ИР СЕН

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ДОЛЖЕН СТАТЬ ПРОЦЕССОМ РЕВОЛЮЦИОНИЗИРОВАНИЯ И ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ПО ОБРАЗЦУ РАБОЧЕГО КЛАССА

От того, насколько писатели и деятели искусства сумеют революционизировать и преобразовать себя по образцу рабочего класса, зависит их способность продолжать революцию и прийти до коммунистического общества. Вот почему это один из коренных вопросов, от решения которого зависит судьба создания социалистической, коммунистической литературы и искусства.

Революционизировать писателей и деятелей искусства и преобразовать их по образцу рабочего класса – это значит воспитать их революционерами-коммунистами, прочно вооруженными мировоззрением чучхе, революционными писателями и деятелями искусства нового типа.

Эта задача чрезвычайно важна в связи с возрастающей ролью писателей и деятелей искусства в революции и строительстве, а также в связи с особенностями литературно-художественного творчества.

Писатели и деятели искусства – солдаты революции, отвечающие за один из участков идеологического фронта партии, непос-

редственные создатели социалистической национальной литературы и искусства. Обладая профессиональными знаниями и художественным талантом, они непосредственно участвуют в создании социалистической национальной литературы и искусства и вносят свой вклад в воспитание всех членов общества революционерами-коммунистами нового типа, твердо вооруженными идеями чучхе.

По мере продвижения вперед строительства социализма роль писателей и деятелей искусства неуклонно возрастает. После утверждения социалистического строя перед деятелями литературы и искусства во весь рост встает задача – создавать больше революционных произведений, активно содействующих вооружению масс коммунистическим мировоззрением. С победой социалистического строя ликвидируется экономическая основа, порождающая отжившие свой век старые идеи. Однако в сознании людей еще долго сохраняются пережитки старой идеологии, доставшейся в наследство от эксплуататорского общества. И это понятно: развитие сознания человека отстает от изменения материальных условий жизни общества. Поэтому писатели и деятели искусства должны больше создавать революционных произведений, призванных оказать большее воздействие на процесс вооружения людей коммунистическими идеями.

Чтобы создать произведения, способствующие революционному воспитанию людей, сами авторы – деятели литературы и искусства, должны прежде всего революционизировать и преобразовать себя по образцу рабочего класса, должны стать коммунистами. Революционные произведения способны создать только писатели и деятели искусства, обладающие твердым революционным мировоззрением.

Мировоззрение творческих работников прямо отражается в их литературно-художественных произведениях. Писатели и деятели искусства анализируют, оценивают и отражают в своих произведениях реальную действительность, исходя из своих классовых позиций и идейных устремлений. Мировоззрение писателя оказывает сильное воздействие на весь процесс его творчества, начиная с отбора зерна из жизни и до его образного воплощения. Вот почему идейный настрой определяет и характер произведений: пролетарский и народный или буржуазный и антинародный. Стало быть, главное условие, решающая гарантия развития социалистической литературы и искусства – партийной, пролетарской, народной – в том, чтобы писатели и деятели

искусства революционизировали и преобразовывали себя по образцу рабочего класса.

Пройденный ими жизненный путь и особенности художественного творчества также делают этот процесс жизненно важным требованием. Писатели и деятели искусства старшего поколения в прошлом больше, чем кто-либо другой, испытали влияние старой идеологии, а у молодой художественной интеллигенции меньше, чем у остальных трудящихся, возможностей получить революционную закалку в борьбе, поскольку она в большинстве случаев занята умственным трудом и оторвана от производственного опыта. С другой стороны – существуют объективные предпосылки попасть под влияние капиталистической культуры. Если, не учитывая эти факторы, мы не будем вести непрерывную борьбу за революционизирование писателей и деятелей искусства, то окажется невозможным выкорчевать из их сознания индивидуализм, эгоизм, либерализм и другие пережитки капиталистической идеологии, а также догматизм, ревизионизм и всякого рода устаревшие идеи, и мы окажемся неспособными энергично продвигать вперед процесс революционизирования всего общества и преобразования его по образцу рабочего класса.

Революционизирование писателей и деятелей искусства, преобразование их по образцу рабочего класса – это не только насущная задача нашей революции, но и назревшее требование развития литературы и искусства.

Социалистическая литература и искусство будут развиваться по правильному руслу лишь благодаря внедрению новой, революционной системы и методов творчества, отвечающих природе социалистического строя. А пока в области литературы и искусства все еще сохраняются, и в немалом количестве, остатки старой системы и методов, оставшиеся в наследство от классового общества, много требований и к изменению формы. Вот почему для развития нашей литературы и искусства в соответствии с требованиями эпохи чучхе и сущностью социалистического общества необходимо революционизировать собственно литературу и искусство. А для этого необходимо революционизировать писателей и деятелей искусства.

Каким же образом надо революционизировать и преобразовать их по образцу рабочего класса?

Понимая всю важность революционизирования интеллигенции, как ключевого звена в борьбе за революционизирование всего

общества и преобразование его по образцу рабочего класса, а также особенности творческой практики писателей и деятелей искусства, партия уже давно наметила курс на превращение самого творческого процесса в процесс революционизирования и преобразования деятелей литературы и искусства по образцу рабочего класса.

Таково одно из действенных средств революционизирования литераторов и работников искусства.

Процессы их творческой практики и революционизирования находятся в неразрывно тесных отношениях. Эти процессы содержат оба аспекта борьбы за достижение единой цели.

Проводя работу по революционизированию писателей и деятелей искусства, партия преследует основную цель – вооружить их чуждеем мировоззрением и побудить к созданию замечательных революционных произведений, призванных содействовать воспитанию людей в коммунистическом духе, и в итоге довести их до коммунистического общества. Руководя в едином порядке творческой практикой писателей и деятелей искусства и борьбой за их революционизирование, мы сможем энергично ускорить этот процесс и одновременно направлять развитие литературы и искусства по верному руслу. Разделение этих двух звеньев лишь нанесет вред как делу революционизирования писателей и деятелей искусства, так и развитию литературы и искусства. Отрыв творческой практики от революционизирования порождает и правый уклон, который отрицает необходимость идейной закалки писателей и деятелей искусства и признает первостепенность творчества, и левый, который пренебрегает творчеством и односторонне подчеркивает идейную завалку. Подобные перегибы не только мешают ускорению процесса революционизирования и преобразования писателей и деятелей искусства по образцу рабочего класса, но и делают невозможным успешное создание новой, коммунистической литературы и искусства.

Курс партии на превращение творческого процесса в процесс революционизирования научно обоснован и реален. Он отвечает не только коренным задачам революционизирования, но и природе революционного литературно-художественного творчества.

Революционной практике принадлежит очень важная роль в перестройке идейного сознания людей, в ускорении процесса революционизирования и преобразования масс по образцу рабочего класса.

Товарищ Ким Ир Сен подчеркивал, что революционная практика – могучее средство перестройки сознания человека.

Человек, как показывает жизнь, непрерывно закаляется и становится революционером в ходе трудной и сложной практической деятельности по преобразованию природы и общества. Подобно этому, писатели и деятели искусства могут успешно продвигать вперед дело своего революционирования в ходе выполнения своих основных задач, то есть творческой работы над созданием произведений литературы и искусства и художественных представлений.

Отнюдь не легко творить революционные литературно-художественные произведения. Творческая практика – весьма трудное и сложное революционное дело, требующее высокого душевного напряжения, энтузиазма, стойкой воли, настойчивости, терпения, железной организационной дисциплины и благородного духа коллективизма.

Революционная творческая практика создает все условия и возможности для того, чтобы революционизировать писателей и деятелей искусства, преобразовать их по образцу рабочего класса. Исходя из этого, партия наметила курс на превращение процесса творчества в процесс революционирования и преобразования писателей и деятелей искусства по образцу рабочего класса. Долг творческой интеллигенции – ясно понять революционную сущность курса партии и последовательно претворять его в жизнь.

Последовательно отстаивать партийность, пролетарскую классовость, дух служения народу, воспитывать чувство беспредельной преданности партии и революции – вот каким прежде всего должен быть творческий процесс писателя и деятеля искусства, революционизирующего себя в ходе работы.

Создание и представление перед народом революционных литературно-художественных произведений – первейший революционный долг, славная боевая задача писателей и деятелей искусства, возложенная на них партией. Только успешно решив эту задачу, они смогут ответить преданностью на высокое политическое доверие и надежды партии. Творческий процесс должен превратиться в процесс привития каждому литератору и деятелю искусства чувства преданности партии и непрерывной закалки партийности. Лишь тогда он действительно станет процессом их революционирования.

Чтобы превратить свое творчество в такой процесс, писатели и

деятели искусства должны всю свою творческую жизнь посвятить труду и борьбе, следуя примеру героев революционных произведений.

Герои произведений нашей литературы и искусства – типичные образы революционеров, которые, крепко вооружившись великими идеями чучхе, самоотверженно борются за последовательное превращение в жизнь линии и политики партии. Яркие образы революционных героев, конечно, создаются писателями и деятелями искусства. Но не все они достигают высот духовного настроения своих героев. Порой слышится оценка масс, что образ героя того или иного литературно-художественного произведения слабее, чем реальный прототип. Это говорит о том, что по глубине духовного мира писатели и деятели искусства уступают своим героям.

Чем крепче литераторы и работники искусства вооружены мировоззрением чучхе, чем выше их идейная готовность жить, трудиться и бороться, подобно революционным героям, тем богаче духовный мир героя и глубже идейность произведения. Писательский долг – прежде всего усердно учиться у своих героев и неустанно продолжать работу по идейному самовоспитанию. Тот, кто бывает революционером только в период создания произведения или сценического выступления, а в повседневной жизни становится самим собой и живет как вздумается, тот ни в коем случае не способен создать подлинно яркий образ революционера, не сможет революционизировать и преобразовать себя по образцу рабочего класса.

Творчество – это не профессия, а почетное революционное дело. Любому деятелю искусства, если он хранит в душе глубокие чувства достоинства и гордости за служение партии и народу своим творчеством, следует постоянно подстегивать себя вопросами: «Мне поручено создать образ революционера, но подготовлен ли я в идейно-политическом и профессионально-деловом отношении к художественному воплощению этого персонажа? Присущи ли мне высокие качества революционера – готовность последовательно и до конца претворять в жизнь задание, идя в огонь и в воду, как этот герой, если того требует партия и революция? Достиг ли я высот его нравственности?» Чтобы ответить на эти вопросы положительно, каждый писатель и деятель искусства должен всегда и везде вести настойчивую целенаправленную борьбу, сделав своим девизом призыв: «Жить, работать и бороться, как революционные герои!» Лишь став на этот путь, они превратятся в революционизированных

писателей и деятелей искусства, которые дышат, мыслят и действуют, как революционеры – герои их произведений. Лишь тогда они смогут на деле превратить свое творчество в процесс революционного и идейного самовоспитания.

Чтобы творческая деятельность переросла в процесс революционизирования и преобразования самих себя по образцу рабочего класса, им следует также активизировать свое участие в революционной жизни организаций, в ходе творческого труда преобразовывать свою личную жизнь на революционных началах.

Идейное сознание писателей и деятелей искусства неотделимо от их жизни. Революционизированный человек занимается творчеством сознательно и активно, живет культурно и скромно. Идейные взгляды и образ жизни художника находят наиболее концентрированное выражение в его произведениях. Тот, кто не может наладить повседневную жизнь, не способен и на творчество.

Писатели и деятели искусства должны относиться к своему творчеству как к процессу идейного самовоспитания и революционной закалки, принимать активное участие в жизни своей организации. Только тогда они смогут стать настоящими революционерами. Все без исключения они должны добросовестно выполнять творческие задания, полученные от организации, сознательно соблюдать этику творчества, по-революционному жить и трудиться под руководством и контролем парторганизации. Это должно стать нормой, войти в привычку.

При этом особенно важно организовать и планировать творческую работу и соблюдать дисциплину. Партия уже покончила с отжившей свой век консервативной системой творчества и установила новый, революционный порядок, даже ввела распорядок дня. В любых условиях, в любых обстоятельствах писатели и деятели искусства должны соблюдать принцип: жить и работать по установленной партией системе творчества и норме жизни, вести острую идеологическую борьбу с нарушениями установленного порядка и дисциплины, с проявлениями своеволия в творчестве и жизни.

В нашем обществе революционное литературно-художественное творчество живет и движется не умом и талантом нескольких человек, а общими усилиями, коллективным разумом и сознательной дисциплиной писателей и деятелей искусства, глубоко осознавших свою миссию. Высокая политическая сознательность, железная дисциплина, коллективистский дух, внедренные в практику рево-

люционного литературно-художественного творчества, – главный залог появления удачных произведений.

В частности, в создании таких комплексных видов искусства, как кино, опера и пьеса, единство идейной воли и дисциплина коллектива имеют жизненно важное значение. Здесь все творческие работники должны мыслить и действовать, объединенные единой идеей и волей. Их долг – единодушно стремиться совершенствовать произведение, помогать друг другу, действуя под лозунгом: «Один за всех, все за одного!»

Для повышения качества произведений и достижения единства идей и воли коллектива необходимо превратить весь творческий процесс в борьбу за усиление активности работников искусства в работе своих организаций и формирование коммунистической творческой этики. Лишь тогда творческая практика станет именно горнилом идейной закалки и лучшей школой революционного воспитания.

В борьбе за превращение творческого процесса в процесс революционизирования и преобразования людей по образцу рабочего класса важное значение имеет активизация критики.

Революционная практика творчества – это процесс борьбы и новаторства, когда смело выкорчевывают с поля литературы и искусства всякие старые идейки и устаревшие трафареты, доставшиеся нам в наследство от эксплуататорского общества, преобразуют их согласно требованиям чучхе, и создают новую, коммунистическую литературу и искусство, отвечающие природе рабочего класса. В ходе преобразования литературы и искусства согласно требованиям чучхе, как правило, поднимают голову носители идеек всех мастей. Надо неотлагательно вступать в борьбу со всякими нездоровыми элементами и недостатками, появляющимися в процессе творчества, направив против них непримиримый огонь критики.

Критика всегда должна быть искренней, принципиальной и товарищеской. Каждый обязан относиться к критике принципиально – честно выступать с самокритикой, откровенно признавать и исправлять свои недостатки, постоянно видеть себя в зеркале масс. Наряду с этим нужно помогать и своим товарищам исправлять ошибки и недостатки, выступая с критикой в их адрес. Когда в коллективе царит революционная атмосфера критики, ладится творческая работа и быстрее идет творческий рост самих деятелей искусства.

Руководство партии – вот предпосылка и решающая гарантия превращения творческого процесса в процесс революционизирования и преобразования деятелей литературы и искусства по образцу рабочего класса.

Революционное обновление творческой деятельности и повседневной жизни писателей и деятелей искусства может быть успешным только благодаря верному руководству партии. Писатели и деятели искусства, если они полны стремления служить революционному делу рабочего класса, призваны под руководством партии активно стремиться стать стойкими революционерами.

Приняв руководство партии, они должны целиком верить ей свою судьбу и глубоко доверять ей. Вверит ли писатель всего себя партии или нет – этот вопрос прямо связан с проблемой откровенности перед партией. Кто целиком веряет себя партии и следует за ней, тот всегда мыслит и действует так, как учит партия, и сможет быстрее революционизировать себя.

Чем сложнее обстановка, тем решительней должен звучать голос писателей и деятелей искусства в поддержку партии. Если ими допущены ошибки, они обязаны открыть душу перед партией. Когда, откуда и какой бы ветер ни подул, они должны без малейших колебаний твердо верить партии и следовать за ней. Таковы позиция и подход людей, преданных партии. Такие люди всегда добиваются успехов в любом деле, а в случае ошибки могут быстро исправить ее и продолжать движение вперед.

Революционизирование писателей и деятелей искусства и преобразование их по образцу рабочего класса в практике творчества осуществляется отнюдь не легко, в процессе создания одного-двух произведений. Человек должен революционизировать себя непрерывно, всю жизнь. Даже боец, закаленный в тяжелой революционной борьбе, может отстать от времени, если не будет непрерывно заниматься революционным самовоспитанием и закалкой в практической борьбе.

Если для лечения и укрепления здоровья назначено сто доз лекарства, то для достижения эффективности нужно принять все эти сто доз, потому что даже без одной, сотой дозы лечение может потерять смысл. Так же обстоит дело и с революционизированием писателей и деятелей искусства. Им не следует вести борьбу за свое революционизирование наскоками, путем штурмовщины. Человек становится революционером не за один-два дня, не революционизи-

рует его прочтение нескольких книг или совершение одного-двух новаторских деяний. Борьбу за революционизирование непременно нужно вести упорно и до конца, с большой терпеливостью.

Стать революционным деятелем искусства – важнейший долг творческих работников, создающих социалистическую, а затем и коммунистическую литературу и искусство. Задача наших писателей и деятелей искусства – поддерживая курс партии по превращению творческого процесса в процесс революционизирования и преобразования себя по образцу рабочего класса, активно стремиться стать подлинными художниками нового, коммунистического типа.

ЧЕЛОВЕК ВИДИТ, СЛЫШИТ, ЧУВСТВУЕТ И ВОСПРИНИМАЕТ НАСТОЛЬКО, НАСКОЛЬКО ЗНАЕТ

Познаниям человека нет предела. В мире не существуют непознаваемые вещи и явления. Непознаваемое становится познанным по мере развития общества и прогресса науки. Широта и глубина познания и восприятия предметов и явлений проявляются у людей по-разному. Так происходит потому, что у них имеются различия в идейном сознании и неодинаковые познавательные способности.

Сознание человека – это отражение действительности, но действительность не отражается в сознании сама по себе. Познание человеком действительности – это процесс активного мышления, и потому оно не может выйти за пределы уровня подготовленности человека. Чем больше у человека знаний, тем шире и глубже он воспринимает реальный мир. А у того, кто мало видел и слышал и не глубок личный опыт, соответственно узкий кругозор и ограниченность в восприятии действительности.

Широта и глубина познания, в конечном счете, зависят от зрелости мировоззрения и познавательных способностей. Человек видит, слышит, чувствует и воспринимает настолько, насколько знает. Поэтому каждый должен усердно учиться и учиться, сажень за саженью воздвигая высокий монумент знания.

Но не всякое знание становится силой в познании и практике. Непригодное в практике знание – это всего лишь знание ради знания, и как бы много его ни было, пользы от него нет.

Подлинное значение знания определяется тем, насколько точно оно отражает истинную суть природы и общества, насколько большую силу оно проявляет на практике. Лишь то знание, которое появилось по требованию практики и проверено на практике, может стать силой, используемой в преобразовании природы и общества.

Мы говорим: насколько знаешь и подготовлен, настолько видишь, слышишь, чувствуешь и воспринимаешь. Это значит, что только с богатым багажом живых знаний можно точно видеть, чувствовать и воспринимать все вещи и явления, чтобы затем на этой основе безошибочно разворачивать практическую деятельность.

Чтобы знания стали силой, их нужно сочетать с революционным мировоззрением. Мировоззрение как совокупность взглядов на природу и общество определяет отношение человека к действительности, обуславливает его познавательную и практическую деятельность. Поэтому только истинное мировоззрение позволяет людям точно видеть и воспринимать действительность и вести правильную практическую деятельность.

Подобные отношения между объективным миром и познанием, между познанием и практикой так же отражаются и при создании литературно-художественных произведений.

Цель настоящей литературы и искусства – вооружить людей революционным мировоззрением – оружием для верного познания мира и работы по преобразованию природы и общества. Эта цель осуществима лишь в том случае, если литературно-художественные произведения поднимают животрепещущую человеческую проблему, широко и глубоко воссоздают процесс формирования революционного мировоззрения в сознании людей, ярко и многогранно отражают социальную жизнь. Понятно, что художник может добиться творческих успехов, будучи основательно вооруженным революционным мировоззрением рабочего класса.

И художник видит, слышит, чувствует, воспринимает и выражает настолько, насколько знает. Насколько широки и глубоки его знания о природе и обществе, о человеке и жизни – прямо отразится в его творчестве. Только богатство знаний и жизненный опыт позволяют художнику показать в литературном произведении человека и жизнь так многогранно, доходчиво и живо, как это бывает в реальной действительности.

В каждом произведении ярко отражается политический кругозор и художественное мастерство автора. Реальность – источник

творчества, почва для изображения. Но не вся действительность служит предметом искусства, да и она изображается в произведении не так, как есть на самом деле.

Все, что отражено в произведении, проанализировано и оценено идейно-художественным взглядом художника на жизнь, сама форма произведения избирается в соответствии с требованиями содержания. В произведении нет ничего такого, что бы не отвечало личным суждениям художника. Один и тот же предмет, одна и та же жизнь неодинаково отражаются в литературе. И это связано с идейно-художественным уровнем автора. Поэтому художник призван овладеть высоким политическим кругозором, художественным мастерством и многогранными знаниями, которые позволяют ему точно видеть и правдиво описывать предметы и явления.

Художник должен прежде всего обладать широким политическим кругозором. Под этим подразумевается глубоко партийная точка зрения, умение с революционных позиций четко видеть и пронизательно судить различные предметы и явления.

Широкий политический кругозор позволяет ему точно найти и глубоко проанализировать суть проблемы во всей сложной гамме разнообразной действительности и разрешить ее на высоте требований партии и интересов революции. Без верных революционных взглядов, необходимых для изучения реальной жизни и создания произведений, художник окажется не готовым к тому, чтобы раскрыть сущность и значение происходящих событий, будет неизбежно искажать их.

Политический кругозор художника – это фактор, определяющий идейно-политический уровень произведения, и одновременно – важное условие, гарантирующее его высокую художественность. Только художник с широким политическим кругозором может четко придерживаться принципа правдивого отображения жизни, может постоянно добиваться творческих успехов, своевременно оценивая правильность создания образа.

Наряду с широким политическим кругозором художник должен владеть высоким художественным мастерством. Поскольку своим художественным творчеством он служит партии и революции, то достижение вершин мастерства является закономерным требованием. Человек, имеющий низкий уровень технических знаний, не может быть отличным инженером, а писатель, обладающий низким художественным мастерством, – настоящим творческим работником.

Высокое художественное мастерство наряду с широким политическим кругозором относится к основным признакам, характеризующим революционного деятеля искусства.

Мастерство художника служит предпосылкой для сочетания в его творчестве высокой идейности и художественности. Только талант дает ему возможность точно реализовать свой творческий замысел. Даже отобрав в жизни социально значимое зерно и горя творческим пылом, писатель не сможет впечатляюще раскрыть свой замысел, если у него нет или не хватает изобразительных возможностей. В зерне заключено не только идейное ядро, но и почва для корней изобразительных элементов, из которых вырастут цветы. Стало быть, творческий работник способен сотворить красивые цветы лишь тогда, когда он в полной мере обладает широким политическим кругозором и высоким художественным мастерством.

Мастерство художника может стать подлинной творческой силой лишь в сочетании с широким политическим кругозором. Тот, кто знает только искусство и не сведущ в линии и политике партии, никогда не станет революционным деятелем искусства. Обладая только талантом, писатель не в силах создать ценных высокоидейных и высокохудожественных произведений. Прекрасное искусство рождается усилием творческого работника, который гармонично сочетает в себе правильный взгляд на все сферы революции и строительства, богатые знания о природе и обществе и высокий художественный талант.

Художник должен быть творческим мастером, имеющим разностороннюю подготовку. Искусство отражает действительность комплексно и целостно. Поэтому художник должен широко и глубоко знать жизнь, обладать всесторонними знаниями об окружающем мире.

По глубине знаний о всех сферах природы и общества художник не должен уступать специалисту данной области. Лишь тогда он сумеет без затруднений создать любой художественный образ. Особенно это касается кинематографистов – творцов синтетического вида искусства, которые должны знать в совершенстве все об искусстве и технике.

Долг художника – быть неутомимым энтузиастом, непрерывно учиться и учиться, используя все средства и методы, все условия и возможности.

Книга – кладезь знаний, дающий художнику жизненно необходимую ему духовную пищу. Из нее можно почерпнуть богатые и многогранные сведения о природе и обществе: по политике, экономике, науке, культуре, военному делу и морали. Из всех людей

художник более всего не может жить, не может заниматься творческой деятельностью без книги. Книга – спутник в жизни, замечательный учитель. Ее нельзя выпускать из рук всю жизнь.

Художнику следует без устали учиться в практике жизни. Его творческая деятельность – самая значительная, важная общественная практика. В практике творчества художник обязан усвоить глубокие специальные знания и непрерывно шлифовать свой разум и талант. Практика является исходным пунктом и основой познания. Поэтому наиболее рациональным путем в творчестве деятелей искусства является накопление специальных знаний и профессионального мастерства в ходе практической деятельности.

Кинематографист должен знать теорию кино. Однако одного глубокого знания этой теории явно недостаточно для создания хорошего фильма. Теория кино, безусловно, очень нужна для кинематографиста. Однако, владея только этим багажом знаний, он не сможет успешно решить все проблемы, возникающие в творческой практике. Знаниями и мастерством в области кинотворчества можно в полной мере овладеть лишь в процессе самого творчества.

Практика помогает художнику совершенствоваться и обогащать методы обобщения и различные изобразительные приемы при переносе жизни на художественное полотно, лучше конкретизировать и закреплять то, что было усвоено на теоретических занятиях, проверять правоту своих убеждений, накапливать новые знания и опыт.

Художник должен уметь учиться и на опыте других творческих работников. Прежде всего ему следует пользоваться опытом и уроками собственного творчества и вместе с тем скромно и искренне перенимать опыт других творческих работников. Только так он сможет накопить необходимые ему всесторонние и богатые знания и опыт.

Художник призван всю жизнь неустанно учиться, чтобы не раскаиваться потом в напрасном времяпрепровождении. Учиться и учиться – вот широкий путь для больших творческих успехов.

ОТВЕЧАТЬ ПРЕДАННОСТЬЮ НА ДОВЕРИЕ ПАРТИИ

Писатели и деятели искусства должны оправдывать высокое политическое доверие партии своим творческим профессионализмом

и преданностью. Это новое требование партии выдвигает задачу революционизировать литераторов и работников искусства и поднять идейно-художественный уровень литературы и искусства на новую высоту в соответствии с требованиями социалистического, коммунистического строительства.

Оправдать высокое политическое доверие партии своим творческим трудом и преданностью – важнейшая проблема политической жизни писателей и деятелей искусства. Она тесно переплетается с их судьбой как художников.

Политическое доверие партии – наивысшее проявление чести и счастья для писателей и деятелей искусства,веряющих ей свою судьбу и отдающих себя целиком делу партии и революции. Только благодаря такому высокому политическому доверию они обретут и смогут прославлять политическую жизнь. Их политическая жизнь немыслима в отрыве от доверия партии.

Литераторы и работники искусства должны снискать для себя не только политическое, но и доверие партии к их таланту и способностям. Под этим доверием подразумевается: партия верит, что они способны создать замечательные литературно-художественные произведения, сочетающие в себе высокую идейность и художественность, и что они могут справиться с любым сложным творческим заданием, порученным им партией. Такого доверия партии заслуживают лишь те писатели и деятели искусства, которые обладают широким политическим кругозором, всесторонними знаниями и большим художественным талантом.

Наша партия, настойчиво требуя от них повысить идейно-политический уровень и художественное мастерство, создает все необходимые условия для роста политического и профессионального уровня. Цель этого заключается в том, чтобы последовательно революционизировать всех писателей и деятелей искусства и довести их до коммунистического общества без единого отстающего. Поэтому они должны всегда помнить, что требование партии о совершенствовании своей политической и профессиональной подготовки вызвано ее огромным доверием и любовью, и отвечать на это доверие и любовь преданностью.

Верность писателей и деятелей искусства делу партии должна находить свое конкретное выражение не на словах, а на деле, в их произведениях. Они могут оправдать глубокое доверие партии, создавая высокоидейные и высокохудожественные революционные

произведения, отвечающие велению времени и стремлениям народа.

Идейно и художественно полноценные произведения могут создавать только такие писатели и деятели искусства, которые надежно подготовлены в идейно-политическом и художественном отношении. Долг писателя и деятеля искусства – утверждать единую идейную систему партии, неустанно повышать свое художественное мастерство и быть всесторонне подготовленными к тому, чтобы с точки зрения идейности и художественности успешно выполнить любое творческое задание партии.

Учеба и практика – основной путь повышения их политического и профессионального уровня. Кто не прилагает никаких усилий, тот не сможет обладать высокими политическими и деловыми качествами. Широкий политический кругозор и высокое художественное мастерство приходят лишь в процессе неустанной учебы и практики.

Работа, направленная на повышение политического уровня и творческого мастерства писателей и деятелей искусства, должна строиться по принципу усиленной теоретической учебы, а также активного репетирования.

В теоретических занятиях важно рационально сочетать изучение теории в области политики и искусства. Покорение идейно-художественных вершин творчества обязательно требует, чтобы писатели и деятели искусства в совершенстве владели теорией в области политики и по своей специальности. Люди, не сведущие в политической теории и знающие лишь теорию искусства, не смогут создать для общества и народа ценные художественные произведения. Само собой разумеется, что художник, не чувствующий пульс времени и революции, не способен представить себе искусство, воплотившее высокий дух времени и глубокие революционные идеи. К тому же не подготовленный всесторонне творческий работник не сумеет правдиво отразить в своих произведениях сложную и разнообразную человеческую жизнь.

Приоритет политечебы и ее активизация – первейший принцип организации учебы и практических занятий.

Основой политечебы является глубокое изучение и усвоение великих идей чучхе. Твердое вооружение писателей и деятелей искусства идеями чучхе имеет решающее значение для утверждения в их сознании и творчестве революционного мировоззрения, овладения теорией и специальными знаниями, необходимыми для их

творческой деятельности.

Писатели и деятели искусства должны также прочно вооружиться чуждеейскими идеями и теорией нашей партии по вопросам литературы и искусства. Они всесторонне и глубоко освещают основные принципы и пути развития социалистической, коммунистической литературы и искусства, все проблемы творческой практики. Поэтому для того, кто прочно овладел идеями чуждеей в области литературы и искусства, нет тупиков в творчестве, нет неразрешимых проблем, нет опасности заблудиться, впад в левую или правую крайность.

При изучении теории искусства можно познакомиться с другими справочными материалами, чтобы глубже и шире понять сущность и правоту чуждеейской мысли о литературе и искусстве и уяснить для себя, в чем сущность и вредность противоречащих этой мысли «теорий». Однако нужно помнить, что, не усвоив идей чуждеей в области литературы и искусства, воспринимая увиденное без анализа, невозможно отличить истину от фальши, более того, легко ошибиться, видя все в мутном свете.

Изучение теории искусств должно иметь своей целью подготовку всесторонне развитых и способных деятелей искусства коммунистического типа. Социалистическое и коммунистическое общество требует, чтобы каждый человек стал способным работником, сочетающим в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство. В соответствии с требованиями нового общества деятели искусства призваны овладеть глубокими знаниями и практическими навыками не только по своей, но и по другим специальностям, обладать широким политическим кругозором, высокими моральными качествами и крепким здоровьем.

Занятия по искусству должны способствовать успешному осуществлению очередных творческих заданий и вестись систематически с учетом конкретных перспективных планов. Так, актеру, которому завтра предстоит сыграть роль тракториста, ведущего пахоту, сегодня не следует учиться игре на музыкальном инструменте под предлогом повышения квалификации. Занятия по искусству только тогда принесут хорошие плоды, когда будут тесно сочетаться с творческой практикой.

Но увязывая учебу с очередной творческой работой, нужно исходить из принципа, что конечная цель учебы – подготовка всесторонне и гармонично развитого артиста. Нельзя говорить о

систематическом и равномерном повышении художественного мастерства, если день за днем проходит следующим образом: сегодня артист занят только репетициями по созданию образа, а завтра торопится с подготовкой к концерту. Непродуманные планы занятий и распорядок дня лишь заткнут очередные дыры в работе, но не спасут артиста, за месяцы и годы полностью израсходовавшего себя. В учебном плане должны определяться конкретные задания на каждый этап занятий, и эти задания надо обязательно выполнять одно за другим. И тогда учеба вызовет интерес и принесет ожидаемый успех.

Учеба должна непременно давать живые, пригодные для практики знания. Чтобы достигнуть успеха, теоретическая подготовка должна обязательно сочетаться с репетициями, направленными на повышение творческого мастерства. А практические занятия, репетиции должны проводиться научно, на основе теоретической подготовки. Ведь теория искусства – это научная основа, содействующая развитию практических навыков. Репетиции, практические занятия служат делу повышения мастерства и представляют из себя процесс превращения теории в живые, прочные знания. Художественное мастерство лишь тогда обретет творческую силу, когда теория будет гармонично сочетаться с практикой, жизнью. Тот, кто на словах разливается соловьем, а на деле оказывается неспособным осуществить задуманное, не вправе называться артистом.

Долг писателей и деятелей искусства – настойчиво работать над повышением своего профессионального мастерства. Однако в большинстве случаев писатель, режиссер, оператор и художник меньше уделяют внимания своему творческому росту, чем артисты и музыканты. Здесь дают о себе знать еще бытующие ошибочные взгляды на учебу, связанную с повышением мастерства. Иные думают, будто учеба необходима лишь для начинающих, для тех, кому не хватает профессиональных навыков, или для тех, кто делает первые шаги в искусстве. И литераторы и деятели искусства, если они по-настоящему стремятся служить делу партии и народа, должны всю жизнь неустанно работать над повышением своего художественного мастерства.

И с точки зрения совершенствования профессиональных навыков совершенно очевидно, что писателю, режиссеру, оператору и композитору нужны специальные художественные навыки. Киносценарист должен обладать знаниями о режиссуре, актерском искусстве, киносъемке, изобразительном искусстве, музыке, в общем, доско-

нально знать обо всем, что связано с кинематографией. Режиссер, призванный руководить актерским коллективом, обязан быть большим знатоком теории и практики по сравнению с актером. Оператор, полагающий, что ему ничего не надо знать, кроме съемочной техники, не сможет ярко запечатлеть на ленте замысел сценариста. Не сможет создать хорошую киномузыку тот композитор, который не знаком с литературой и плохо играет на музыкальном инструменте.

Одним из действенных методов повышения навыков, художественного мастерства могут стать показательные выступления мастеров искусств перед массовой аудиторией. Это эффективная форма, которая охватывает все аспекты творческого роста. Участие в таких выступлениях способствует тому, что люди искусства смотрят па своих коллег и учатся друг у друга. Кроме того, подобные выступления можно организовывать регулярно.

Чтобы выступления мастеров искусств были успешными, надо удачно подобрать репертуар, имеющий богатое идейно-политическое содержание и способствующий многогранному повышению художественного мастерства. При этом в программу желательно включить разнообразные номера: удачные фрагменты из кинофильмов, одноактные пьесы, рассказы и стихи, скетчи, юморески, песни, инструментальную музыку и т. п.

По форме и содержанию такие показательные выступления должны отвечать требованиям учебно-воспитательного характера. Тогда их участники смогут повысить свое мастерство, а зрители увидят много для себя поучительного. Они не должны носить чисто соревновательный характер, например, между выдающимися деятелями искусств или между начинающими артистами. В первом случае не смогут проявить себя артисты низкой квалификации, а во втором – выступления не окажут большого воздействия на тех, кто уже стал зрелым мастером сцены. Это отрицательно повлияет и на самих исполнителей, что не будет способствовать росту квалификации всего художественного коллектива, а в дальнейшем скажется и на повышении творческой активности его членов.

Второй важной формой работы над повышением художественного мастерства могут стать концерты небольших коллективов. Такие творческие встречи обеспечивают практику, способствующую повышению мастерства артистов, приближают искусство к жизни, связывают деятелей театра и кино с массами.

Практика по повышению мастерства может быть коллективной, организованной в виде выступлений и концертов, или индивидуальной.

Собрать для коллективной практики всех артистов – дело не легкое. Но практиковаться в мастерстве нужно постоянно и нельзя ограничиваться только выступлениями и концертами. Коллективная практика может принести успех, когда базируется на индивидуальной подготовке артиста.

В индивидуальной практике следует ставить перед собой ясные цели и задачи. Репетировать нужно неустанно, руководствуясь научной системой упражнений, под руководством своей организации и с помощью всего коллектива.

Учебу и практику артисты должны умело сочетать с творческой работой. Для этого важно разработать строгий распорядок дня и плодотворно трудиться. Один день в жизни человека – это всего лишь мгновение, но мгновение важное и наполненное смыслом. Его не перепрыгнешь, открывая путь в далекое будущее. Мастера искусств должны крепко запомнить эту истину и плодотворно работать каждый день.

Распорядок дня – это ежедневный творческий план. Он необходим в процессе последовательного установления революционной атмосферы жизни, боевой организации труда и борьбы. Следовательно, этот план не станет реальностью, если не будут устранены устаревшие жизненные привычки. Там, где бытуют старые взгляды на жизнь и устаревшие жизненные привычки, весьма трудно установить новую, революционную атмосферу жизни. Деятели искусства призваны развернуть настойчивую борьбу за полную ликвидацию всего устаревшего, беспечного, расхлябанного и беспорядочного, которое встречается в жизни, жить и действовать целеустремленно и энергично, с высоким политическим энтузиазмом.

Чтобы жить и творить по-революционному, писатели и деятели искусства должны выполнять распорядок дня организованно, сделать его своей нормой и привычкой. Это очень важно для ускорения их революционирования и преобразования по образцу рабочего класса, для активизации их творческой деятельности.

Планирование и организация жизни позволяют жить и творить целеустремленно и делать полезные дела, даже имея в распоряжении только один день жизни. И наоборот, существование без жизненного плана не дает возможности эффективно использовать время, день за

днем лишает смысла. В беспорядочной жизни без ясной цели много пробелов и изъянов. Это открывает дорогу всяким нездоровым элементам, затуманивающим сознание человека, заражает его ум.

Сделать распорядок дня нормой и привычкой – это значит: всегда планомерно организовывать учебу и творчество, политическую и культурную жизнь, превратить их в жизненно необходимую потребность, в естественный процесс жизни. Строгая планомерность в делах, высокая организованность в работе – таковы характерные черты, присущие коммунисту. Они должны находить свое яркое воплощение в нашей жизни.

Главным в распорядке дня деятелей искусства является творческий труд. Учеба и культурная жизнь, жизнь в политических организациях и общественная деятельность, все это должно способствовать успешному выполнению творческих замыслов, как основной задачи. В организации и соблюдении распорядка дня непременно должен быть сделан главный упор на творчество. При этом надо активизировать жизнь в политических организациях, превратить занятия по искусству, необходимые для повышения мастерства, в жизненную потребность и параллельно с этим вести общественную и культурную работу. Если считать главным лишь творчество и игнорировать жизнь в политических организациях и учебу, то такое отношение станет помехой творчеству и повлечет за собой серьезные последствия в политическом развитии деятелей искусства. Чем больше занят делами революционер, тем планомернее он должен трудиться, умело и целеустремленно используя рабочее время.

Жизнь деятелей искусства должна стать процессом напряженной, активной борьбы, когда они живут, работают и творят как революционеры. Рабочий день должен, как правило, начинаться с учебы и заканчиваться подведением итогов проделанного и определением плана на завтра. Надо, чтобы день сегодняшний отличался от вчерашнего, а завтрашний – от сегодняшнего. Каждый день должен стать непрерывной серией нового продвижения вперед. Только о тех, кто своей творческой жизнью во имя партии и революции озаряет каждый день и каждый час, можно сказать: эти деятели искусства живут достойно и плодотворно, ибо обладая высокой политической сознательностью и профессионализмом, они отвечают преданностью на огромное политическое доверие и заботу партии.

«СКОРОСТНОЙ БОЙ» – ОСНОВНОЙ ПРИНЦИП РЕВОЛЮЦИОННОГО ЛИТЕРАТУРНО- ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

«Скоростной бой»⁵, энергично развернувшийся в последние годы в области литературы и искусства, привел к небывалому творческому подъему и созданию множества произведений, отличающихся высокой идейностью и художественностью. Жизненная сила «скоростного боя» ярко проявилась в ходе экранизации бессмертного классического шедевра «Судьба охранника», а затем в процессе создания фильмов на современные темы и революционных опер по типу «Море крови». Опыт свидетельствует, что именно «скоростной бой» стал тем революционным принципом творчества, который ускоряет развитие литературы и искусства в соответствии с требованиями реальной действительности и способствует значительному подъему идейно-художественного уровня произведений.

«Скоростной бой» в литературно-художественном творчестве – подлинно революционный принцип работы и основная форма творческой вахты. Максимально мобилизуя политическую сознательность и творческий энтузиазм деятелей искусства, «скоростной бой» позволяет за кратчайший срок успешно создать великолепное в идеологическом и художественном отношении произведение и тем самым своевременно и точно выполнить требование партии по идеологической работе.

Энергичное ведение «скоростного боя» в творчестве является надежным гарантом того, что литература и искусство дадут своевременный и правильный ответ на вопрос, выдвинутый динамично развивающейся действительностью, и решительным образом повысят свою боевую роль.

Литература и искусство призваны всегда опережать действительность и играть мобилизующую роль в каждый период, на каждом этапе революционной борьбы. Чтобы литература и искусство смогли правильно выполнить такую роль, необходимо обладать высокой оперативностью, своевременно отражать политику партии на каждом этапе развития.

Преисполненный решимости ускорить окончательную победу

социализма в северной части Республики и великое дело объединения Родины, наш народ сегодня трудится с высоким революционным подъемом, ежедневно, ежечасно творит чудеса и добивается новых побед. Это великое поступательное движение рождает многочисленных энтузиастов нового, коммунистического типа. И наша действительность, в которой новое вчера сегодня становится старым, выдвигает перед литературой и искусством все новые и новые вопросы.

Чтобы своевременно разрешить актуальные проблемы, выдвигаемые перед литературой и искусством, революционной действительностью, следует положить конец отживающим взглядам и устаревшему подходу к делу по «настроению» и «вдохновению».

«Скоростной бой» отражает не только насущные требования развития социалистической литературы и искусства, но и природу революционного литературно-художественного творчества.

И вообще удача в творчестве отнюдь не зависит от затраченного на него времени. Секрет творческого успеха – не в сроках, а в высокой идейности и энтузиазме творческого работника. Тот, кто подкован идеологически и горит творческим огнем, готов уверенно и смело взяться за выполнение любого трудного задания и создать в сжатые сроки значительное произведение.

Искусство – продукт идеи и энтузиазма. Глубокие раздумья и пламенный энтузиазм, напряженный и упорный творческий труд – вот решающие факторы, которые рождают необычайно высокие темпы создания произведения и небывалый подъем его идейно-художественного уровня. Даже за короткий срок художник обязательно добьется хорошего результата, если будет творить с высокой политической сознательностью, большим волнением и энтузиазмом, смело продвигаясь вперед. И наоборот, тот, у кого нет высокой политической сознательности и творческого энтузиазма, никогда не сможет создать замечательное произведение, даже затратив на это довольно длительное время.

У нас уже есть хороший опыт: деятели искусства, не имевшие ранее заметного успеха в творчестве, начав работать с удесятенной энергией, создали замечательные произведения. Трудовой подъем у них наступил после того, как мы дали им идейную «пищу», пробудили у них революционный энтузиазм и предъявили высокие требования «скоростного боя». «Скоростной бой» не только отвечает сущности революционного литературно-художественного твор-

чества, но и является решающим залогом одновременного роста политических и деловых качеств писателей и деятелей искусства и повышения идейно-художественного уровня созданных ими произведений.

Утверждение о том, что «скоростной бой» в творчестве снижает уровень произведения, – пустая болтовня софистов капиталистического, ревизионистского толка, ратующих за «либерализацию» творчества.

Социалистическое общество располагает огромными возможностями для ускоренного развития литературы и искусства на высоком уровне. Социалистическое общество может создать и использовать все условия и возможности, необходимые для развития литературы и искусства под единым руководством партии, может организовать и спланировать творческую работу и, благодаря всему этому, способствовать ускорению развития литературы и искусства. Кроме того, в социалистическом обществе государство создает писателям и деятелям искусства все необходимые материальные условия для жизни и творчества, что позволяет им полностью отдаваться творчеству, обеспечивая высокий уровень произведения и быстрые темпы его создания.

В условиях социалистического общества мудрое руководство и глубокая забота партии служат решающим фактором ускоренного развития литературы и искусства по верному пути. В каждый период, на каждом этапе развития революции партия указывает писателям и деятелям искусства правильное направление для их творчества, дает научно обоснованные ответы на все теоретические и практические вопросы, возникающие в ходе работы над произведением. Она усиливает идейное воспитание и учебу литераторов и работников искусства, направленную на повышение их политического и делового уровня, конкретно направляет их творческую деятельность, что позволяет им ускорить развитие литературы и искусства на новом качественном уровне.

В социалистическом обществе возможность развивать литературу и искусство всегда на высоком уровне и быстрыми темпами возрастает по мере того, как усиливается руководящая роль партии в области литературы и искусства, повышается политический и профессиональный уровень деятелей искусства, улучшаются материально-технические условия творческой работы. Насколько активно ведется «скоростной бой» с учетом сложившихся благоприятных

условий, зависит от умения хозяев творчества – писателей и деятелей искусства и их руководителей глубоко осознать революционную суть «скоростного боя» и претворить его требования в жизнь.

Существенное требование «скоростного боя» заключается и в том, чтобы, мобилизовав все силы, максимально быстрыми темпами продвигать вперед творческую работу и обеспечить высокие идейно-художественные качества произведения. Иначе говоря, «скоростной бой» требует, чтобы за кратчайшие сроки были достигнуты наибольшие успехи по количеству и качеству.

Темпы художественного творчества предполагают и качество. Темпы в отрыве от качества бессмысленны как темпы ради скорости.

Негоже снижать темпы творческого труда под предлогом повышения качества. Снижение темпов – свидетельство недостатка творческого пыла и уверенности в себе. Недостаточное знание жизни и неглубокая уверенность в результатах художественного отображения действительности, естественно, замедляют темпы творчества, что, в свою очередь, ведет и к снижению качества произведения.

И наоборот, под предлогом повышения темпов работы недопустимо снижение качества произведения. Если под этим предлогом снять фильм за месяц, а исправлять и дорабатывать в течение трех, то качество от этого не выиграет. Более того, будет затрачено впустую большое количество материалов и средств, времени и труда и тем самым нанесен большой ущерб. Темпы литературно-художественного творчества должны работать на повышение идейно-художественного уровня произведения. Темпы ради темпов нам не нужны. Требования, формулирующие цели «скоростного боя» в творчестве, будут правильно претворяться в жизнь лишь в том случае, если и темпу, и качеству работы придастся одинаковое значение, иначе говоря, если правильно сочетаются эти два аспекта.

Чтобы развернуть «скоростной бой» в творчестве, непременно следует точно выбрать зерно и осмыслить идею и содержание произведения. Точный подбор зерна в творчестве – предпосылка успеха в «скоростном бою». Это позволит правильно решить вопросы идейно-художественного творчества и досконально предвидеть ожидаемые результаты. Уверенность в успехе произведения и концентрация всех сил на творческом процессе рожают высокие темпы и высокий идейно-художественный уровень произведения.

Для синтетических видов искусства, таких, как кино и опера, требуется завершенный литературный сценарий или либретто с точно

взятым зерном. Это поможет успешно выиграть «скоростной бой». Творческий процесс по созданию кинофильма или оперы по-настоящему начинается, когда имеется литературный сценарий или либретто. Поэтому не следует разворачивать «скоростной бой» на основе незавершенных произведений. Ведь в работе с незаконченным сценарием возможны многочисленные корректировки, что неизбежно снизит и скорость, и качество.

Для того, чтобы в ходе создания произведений синтетических видов искусства «скоростной бой» разворачивался содержательно, необходимо предварительно иметь основу – зрелое литературное произведение и полное понимание его всем творческим составом. Все принимающие участие в создании кинофильма или оперы призваны всесторонне и глубоко изучить идейно-художественные особенности произведения и иметь единые взгляды на все проблемы творчества. Неизбежен хаос, если творческий коллектив приступит к работе, не достигнув глубокого понимания сути произведения, не имея единства взглядов. Следует взять за правило – начинать работу с основательного изучения и осмысления литературного сценария или либретто, а затем как следует организовать обсуждение своего творческого замысла, добиваясь, чтобы все члены творческой группы полностью поняли смысл произведения.

После точного выбора зерна и проникновения в смысл произведения следует смело развернуть «молниеносный бой» и путем поэтапной борьбы последовательно решать творческие задачи. Когда цель ясна, а уверенность крепка, нужно настойчиво и смело продвигаться вперед к реализации цели и добиваться решительной победы. Таков вкратце революционный метод и боевой стиль работы коммунистов. То же самое относится и к художественному творчеству. Отобрав хорошее зерно, следует сосредоточить на нем главные усилия, со стойкой волей и энтузиазмом молниеносно продвигать вперед творческую работу. Именно так рождаются необычайно высокие темпы и повышается уровень художественного образа.

«Скоростной бой» следует разворачивать после того, как созданы надежные материально-технические условия для молниеносной творческой вахты. И успех дела будет обеспечен. Начинать «скоростной бой» без наличия необходимых условий – это значит проявлять честолюбие и формализм. Надо решительно выступать против таких тенденций в творчестве и вместе с тем вести острую

борьбу с проявлениями пассивности, прикрываемой жалобами на отсутствие условий.

Чтобы в полной мере обеспечить материально-техническую готовность к «скоростному бою», весь творческий состав должен работать активно с революционным духом опоры на собственные силы. Безусловно, парторганизации художественных коллективов и административные работники должны прилагать особые усилия, чтобы создать необходимые материально-технические условия для творческой работы. Но в любом случае хозяевами в творчестве являются сами писатели и деятели искусства, и от них, прежде всего, зависит готовность к творческому труду. Не ждать, чтобы кто-то обеспечил необходимые условия, а самим проявлять революционный дух опоры на собственные силы – таков лозунг дня. И тогда они смогут смело развернуть «скоростной бой», превращая неблагоприятные условия в благоприятные.

Самое главное при этом – неизменно ставить во главу угла политическую работу и настойчиво вести идеологическую борьбу.

Для энергичного развертывания «скоростного боя» надо решить три основных вопроса: идеологический, технический и о руководстве. Главный из них – идеологический вопрос. Без его разрешения невозможно успешно справиться и с проблемой техники, и с проблемой руководства.

Успех «скоростного боя» целиком зависит от идейно-духовного настроения тех, кто создает произведения литературы и искусства. При низком идейно-духовном уровне творческих и руководящих работников даже наличие хороших материально-технических условий не поможет вести бой за высокие темпы и качество. Следовательно, в творчестве во главу угла надо ставить политическую работу и дать мощный импульс идеологической борьбе.

Политическая работа – это работа с людьми. Поэтому важно, чтобы творческие и руководящие работники, на деле проявив высокий политический энтузиазм и творческую активность, взяли на себя роль хозяев в «скоростном бою». Чтобы достигнуть этого, нужно, прежде всего, основательно разъяснить им цели и способы «скоростного боя», а также роль создаваемого произведения в деле революционного воспитания трудящихся, добиваться того, чтобы каждый беспрекословно выполнял порученное ему задание.

Кроме того, нужно тесно сплотить коллектив единой идейной волей и нести творческую вахту. «Скоростной бой» сможет успешно

вести только коллектив, монолитно сплотившийся, охваченный глубокими чувствами верности партии, готовый своевременно и точно воспринять политические установки партии и до конца осуществить порученные революционные задачи. Беззаветная преданность уважаемому вождю, высокая ответственность за свое дело, единство идей и воли коллектива, крепко сплоченного единой целью, – в этом источник силы, революционного энтузиазма и негибаемой воли, готовность энергично вести «скоростной бой», невзирая на трудности.

Главное в политической подготовке «скоростного боя» – утвердить в коллективе боевой революционный дух, готовность к безоговорочному выполнению указаний вождя и требований партии. Во всем коллективе должен воцариться непреклонный революционный дух, означающий готовность жить и бороться с твердым убеждением: считать указания вождя и требования партии законом и высшим приказом, не давать себе права на отдых и даже на смерть до выполнения порученных революционных задач, проявляя беспредельную самоотверженность и творческую инициативу, добиваться самых блестящих успехов. Только тогда творчество непрерывно рождает новые чудеса и новаторство.

«Скоростной бой» – это творческая вахта, нацеленная на безусловное выполнение творческих планов. И когда начался бой, уже никто не вправе своевольно изменить обсужденные и принятые коллективом боевые задачи и планы, нарушить установленный распорядок дня. Цели и план «скоростного боя» – это то, что коллегиально обсудил и принял партком, это то, в чем нашли свое отражение планы партии и коллективная воля масс. Поэтому план, намеченный на какой-либо день, нужно во что бы то ни стало и выполнить в тот день, а ежедневные, еженедельные рабочие показатели нужно выполнять на «отлично» и в качественном, и в количественном отношении.

«Скоростной бой» станет значительной творческой вахтой лишь тогда, когда он перерастет в процесс революционизирования писателей и деятелей искусства и преобразования их по образцу рабочего класса.

«Скоростной бой» по своей сути – это глубинный процесс борьбы за устранение устаревших подходов к работе, за установление новых. «Скоростной бой» – это борьба между новым и старым, между прогрессом и рутинной, новаторством и застоем, продвижением

вперед и топтанием на месте. Вот почему «скоростной бой» еще называют и идеологической битвой за искоренение пережитков прошлого в сознании писателей и деятелей искусства, за революционизирование и преобразование их по образцу рабочего класса.

Чтобы «скоростной бой» стал процессом революционизирования писателей, деятелей искусства и преобразования их по образцу рабочего класса, следует, прежде всего, творческую вахту превратить в процесс установления единой идейной системы партии в среде творческих работников. Надо добиться того, чтобы все участники боя, проявляя высокий революционный дух, безоговорочно принимали и полностью выполняли приказы и директивы партии, чтобы они с корнем выкорчевали из своего сознания любые пережитки прошлого. И тогда «скоростной бой» станет процессом воспитания и перевоспитания людей.

Далее, успех «скоростного боя» требует усиления революционной жизни в организациях, высокого проявления духа коллективизма и благородной коммунистической нравственности. Долг парторганизаций – неустанно помогать всем работникам литературы и искусства в усилении идеологической борьбы на основе критики и самокритики. Надо, чтобы в ходе этой борьбы они непрерывно революционизировали и преобразовывали себя по образцу рабочего класса.

«Скоростной бой» должен стать повседневной творческой вахтой во всех киностудиях и творческих объединениях. Проводимый в особых условиях специально отобранными коллективами, он не будет способствовать развитию всех звеньев художественного творчества, не окажет положительного влияния на тех деятелей искусства, которые в нем не участвуют. Кроме того, «скоростной бой», который не стал нормой и ограничивается лишь решением очередных задач, приведет к тому, что в первый раз победа может быть одержана, во второй – ее не видать, а в третий раз бой попросту не начнется.

«Скоростной бой» должен утвердиться как нормальная, творческая работа, его ни в коем случае нельзя превращать во временную штурмовщину. В напряженные дни вахты особенно важно активизировать жизнь в организациях, усилить учебу, трудиться по революционному, быть оптимистами и умело строить культурный досуг. Если, ссылаясь на ведение боя, не проводят собраний и учебы, не проявляют заботы об отдыхе и делают упор только на творчество, то люди не смогут работать длительное время с кипучей творческой

энергией.

Именно в дни «скоростного боя» должны стать более организованными, интересными и веселыми творческий процесс и жизнь, а его участники призваны многому научиться и сделать заметный шаг в своем развитии. Это обеспечит успех в следующей работе, и еще больший – после нее. Повторение «скоростного боя» будет гарантировать развитие и заметный процесс как человека, так и искусства. Но только его результативность вызовет у каждого искреннее стремление жить, работать и творить по-революционному, у всех работников появится привычка и интерес к «скоростному бою», и они уже не смогут обходиться без него.

«Скоростной бой» должен стать высоко организованной, запланированной и напряженной творческой вахтой. Даже высокий политический энтузиазм и творческий пыл людей не принесет ожидаемых успехов, если не будет подкреплён организаторской работой.

Для активизации «скоростного боя» штаб должен разработать научно обоснованный план, в котором точно учтено число работников, обеспеченность материалами и техникой, проводить конкретную производственно-организационную работу и решительно улучшать руководство, исходя из требований развивающейся действительности.

Высокий политический энтузиазм и возрастающая творческая активность деятелей искусства, единство идей и воли творческих объединений будут достигнуты лишь тогда, когда в организации и руководстве кинопроизводством станут последовательно претворяться в жизнь дух и метод Чхонсанри⁶ и Тэанская система работы⁷. При этом важно под руководством парткома четко установить единую, коллективную систему организации и руководства штаба, тесно сочетать политическое руководство с художественным.

Долг руководителей – глубже вникать в процесс кинотворчества, своевременно выявлять возникшие проблемы и отвечать за их решение. Таков неизменный принцип организации и руководства «скоростным боем».

Управление производственно-организационной работой призвано в обязательном порядке обеспечить выполнение намеченных творческих планов, мобилизовать людей на активную работу и добиться прогресса в их творчестве. Руководители должны заботиться о своевременной точной поставке материалов, получении денежных и технических средств и продуктов питания, добываясь,

чтобы творческий коллектив мог с полной отдачей трудиться и в самые сжатые сроки создавать кинофильмы, отличающиеся высокой идейностью и художественностью. Выполняя задачи по мобилизации больших творческих сил и полному использованию всего комплекса оборудования и техники, надо добиваться, чтобы все работники – от руководителя до рядового рабочего, и вся техника – от съемочной камеры до студийной аппаратуры – были вовлечены в творческую вахту и играли в ней активную роль.

Наши революционные кинематографисты под руководством партии последовательно претворили в жизнь революционный курс на ведение «скоростного боя». Они создали «стиль работы творческого объединения «Пэктусан», который является воплощением великого духа и метода Чхонсанри и Тэанской системы работы в области литературы и искусства. Этот стиль выражает новый, коммунистический дух творчества, который проявили революционные деятели кино в ходе экранизации немеркнущих классических шедевров. Воспитанные и выпестованные партией, они всем сердцем восприняли революционный курс на ведение «скоростного боя».

Революционная сущность этого стиля работы заключается в том, что все деятели искусства, основательно вооружившись идеями чучхе, строят свою работу согласно требованиям духа и метода Чхонсанри и Тэанской системы работы и энергично ведут «скоростной бой», выпуская в более сжатые сроки фильмы, лучшие по качеству и несущие высокий идейный и художественный заряд.

Главное в «стиле работы творческого объединения «Пэктусан» – беззаветная преданность вождю кино деятелей, основательно вооруженных единой идеологией партии. «Будь гвардейцем, ударником, безгранично преданным великому вождю!» – таков революционный лозунг и незыблемое жизненное кредо, которое сплотило работников творческого объединения «Пэктусан» единой идеей и волей и побуждает действовать как единый организм. Именно такая высокая политическая сознательность и незыблемое жизненное кредо позволили творческому объединению «Пэктусан» в кратчайшие сроки блестяще выполнить важнейшую задачу по экранизации бессмертных классических шедевров «Море крови», «Судьба охранника» и «Цветочница». Эти работы сыграли огромную роль в истории литературы и искусства нашей страны.

Этот стиль работы, созданный в ходе воплощения в жизнь принципа «скоростного боя», стал всеобщим достоянием во всех

областях литературы и искусства. И в оперном искусстве также было сотворено чудо – в сжатые сроки здесь создано несколько шедевров. И среди них революционная опера «Море крови», которая открыла новую эру в постановке революционных опер нашего времени. Это блестящий плод «скоростного боя», явившегося новым революционным принципом в творчестве, намеченным партией. Это великое новаторство в литературно-художественном творчестве.

ТВОРЧЕСТВО И РУКОВОДСТВО

«После того, как определены линия и политика партии, разработаны правильные критерии и методы их осуществления, успешное выполнение революционной задачи всецело зависит от методов и стиля деятельности работников – непосредственных организаторов и исполнителей этой задачи, от того, как они мобилизуют широкие массы на ее выполнение».

КИМ ИР СЕН

ПРАКТИКА РЕВОЛЮЦИОННОГО ТВОРЧЕСТВА ТРЕБУЕТ НОВОЙ СИСТЕМЫ РУКОВОДСТВА ТВОРЧЕСТВОМ

После победы социалистической революции перед партией рабочего класса во весь рост встает задача – создать коммунистическую литературу и искусство.

Коммунистическая литература и искусство призваны создать тип человека нового склада – самоотверженного борца за строительство социализма и коммунизма и тем самым прочно вооружить всех членов общества революционным мировоззрением, активно содействовать революционной борьбе и делу строительства народных масс, которые преобразовывают человека, общество и природу в соответствии с требованиями идей чучхе. Правильное выполнение исторической задачи по созданию такой коммунистической литературы и искусства всецело зависит от партийного руководства литературой и искусством.

Партия рабочего класса – штаб и направляющая сила, которые организуют и ориентируют всю революционную борьбу за суверенитет, независимость, строительство социализма и коммуниз-

ма. Судьба корейского народа, окончательная победа корейской революции целиком зависят от руководства нашей партии. Неуклонное усиление партийного руководства во всех сферах революционной борьбы и строительства является решающей гарантией торжества нашего революционного дела.

Так же обстоит дело и в области литературы и искусства. Только обеспечивая в них партийное руководство, можно успешно осуществить историческое дело создания такой литературы и такого искусства рабочего класса, которые соответствовали бы сущности социалистического, коммунистического общества. Ответственную и почетную задачу, поставленную перед литературой и искусством, можно с честью выполнить лишь тогда, когда усилится партийное руководство литературой и искусством, когда писатели и деятели искусства честно поддержат его.

Чтобы правильно обеспечить партийное руководство нашей литературой и искусством, поднявшимися на новую ступень своего развития, необходимо разработать стройную систему и правильные методы работы в соответствии с требованиями идей чучхе. Полное выявление преимуществ коммунистической литературы и искусства зависит от того, на каких принципах и как разрабатывает партия систему и методы конкретного руководства.

В настоящее время некоторые люди утверждают, что создают коммунистическую литературу и искусство, но при этом отрицают партийное руководство литературой и искусством. Они, с одной стороны, ослабляют функции контроля государственных административных органов по литературе и искусству – аппарата диктатуры пролетариата, превращают литературно-художественные союзы – организации писателей и деятелей искусства – в своего рода клубы, с другой – не осуществляют политического руководства творческой деятельностью писателей и работников искусства, проводят полную «либерализацию» литературы и искусства. В некоторых странах литература и искусство находятся на весьма низком уровне, в них даже проявляется опасность реставрации капитализма. Причина этого – в ошибочной политике партии в области литературы и искусства.

Исторический опыт учит – чтобы развивать литературу и искусство в соответствии с природой социалистического, коммунистического общества, партия рабочего класса должна твердо установить новую, революционную, коммунистическую систему и методы руководства, усилить партийное руководство.

Самое главное в осуществлении партийного руководства литературой и искусством – это создание надежной системы руководства партии.

Создать систему руководства партии в области литературы и искусства означает – под ее единым руководством организовать и проводить всю литературно-художественную деятельность и тем самым последовательно претворять в жизнь политику партии в этой области. Иначе говоря, это означает создание такой революционной атмосферы среди членов партии, деятелей искусства, когда они безоговорочно принимают, беспрекословно, последовательно отстаивают и претворяют в жизнь указания вождя и директивы партии, ведут всю творческую деятельность только под единым руководством Центра партии.

Как часть идеологической работы партии литература и искусство исключительно важны в формировании идеологии людей, в серьезном идейно-политическом воздействии на их жизнь и поэтому они должны быть под единым руководством партии.

Лишь при твердой системе партийного руководства литературой и искусством можно, не колеблясь ни при каком ветре, надежно защитить и реализовать чухейскую литературно-художественную мысль нашей партии, блестяще продолжать славное революционное дело партии из поколения в поколение и неуклонно развивать нашу литературу и искусство в качестве чухейского, коммунистического образца.

Кроме того, только твердая система партийного руководства позволит нам улучшить работу по воспитанию партийцев в этой области, деятелей искусства в пламенных революционеров-коммунистов с твердым чухейским мировоззрением, а также укреплять идейно-сознательное единство и сплоченность рядов писателей и деятелей искусства.

Исходя из того, что в социалистическом обществе все средства литературы и искусства находятся в руках партии и государства и играют огромную роль в идеологическом воспитании трудящихся масс, наша партия считала и считает незыблемым принципом обеспечение единого партийного руководства литературой и искусством. Это чухейский принцип руководства нашей партии. Он заключается в том, что партия верит в писателей, деятелей искусства, а они целиком и полностью вверяют ей свои судьбы и неукоснительно претворяют в жизнь политику партии в области литературы и

искусства. Это ставит литературу и искусство на службу народу и ускоряет нашу революцию. А это, в свою очередь, позволяет в кратчайшие сроки сделать литературу и искусство революционными, активно содействующими мировой революции.

Наша литература и искусство своим сегодняшним бурным расцветом обязаны исключительно тому, что партия непосредственно контролирует и централизованно руководит этой областью. Мы и впредь должны уделять первостепенное внимание работе по установлению системы руководства партии в области литературы и искусства, непрерывно углублять и развивать ее.

Для полного утверждения этой системы необходимо все вопросы литературно-художественного творчества решать в соответствии с едиными выводами Центра партии и придерживаться принципа безоговорочного и последовательного выполнения задач, выверенных и поставленных Центром партии.

Чтобы повысить руководящую роль партии рабочего класса в литературе и искусстве, важно четко определить место и роль государственных литературно-художественных административных органов и союзов литературы и искусства, ясно обозначить границы их деятельности и полностью сломать все старые рамки.

Система и методы работы прошлых времен уходят своими корнями в старые традиции и порядки, сложившиеся на протяжении длительного периода. Следовательно, исправить их в соответствии с новой обстановкой – дело не легкое. Ликвидировать старую систему и устаревшие методы руководства творчеством, содержащие немало капиталистических пережитков, и разработать новые, соответствующие особенностям и требованиям социалистической литературы и искусства, можно лишь тогда, когда выработано правильное отношение к литературе и искусству. Система и метод работы есть выражение идейной точки зрения и стиля работы людей. Поэтому утверждение новой системы, новых методов руководства творчеством нужно прежде всего начинать с исправления идейной точки зрения и стиля работы людей.

В социалистическом обществе перед литературой и искусством открыт путь к безграничному, широкому развитию. Наш самый передовой социалистический строй создает писателям и деятелям искусства все необходимые условия для полноценного творчества и закладывает надежный фундамент для быстрого развития литературы и искусства широкими массами.

Преимущество социалистического строя может полностью выявиться лишь тогда, когда писатели и деятели искусства сплоченными силами, сознательно, инициативно работают только над созданием замечательных произведений партийной литературы и искусства, литературы и искусства для народа. Но их сознательность и инициатива проявляются не сами по себе, а лишь тогда, когда партия четко и тщательно руководит работой в области литературы и искусства.

Руководя литературой и искусством, наша партия всегда стремилась усилить функции и повысить роль руководящих органов и творческих союзов в соответствии с сущностью социалистического общества и требованиями литературно-художественного творчества.

Уже давно наша партия наметила курс на единение трех организаций, суть которого состоит в том, что партия, Министерство культуры и искусства, Ассоциация деятелей литературы и искусства единодушно и однозначно укрепляют руководство и помощь в области литературы и искусства. Этот четкий курс усиливает руководящую роль партии в области литературы и искусства, повышает административно-организаторские функции Министерства культуры и искусства и воспитательные функции Ассоциации деятелей литературы и искусства, максимально мобилизует коллективные силы и тем самым позволяет укреплять идейно-политическое единство и сплоченность рядов деятелей литературы и искусства, добиваться огромных успехов в творчестве.

В социалистическом обществе государственный административный орган в области литературы и искусства в качестве аппарата пролетарской диктатуры призван, с одной стороны, усиливать свои функции по организации и контролю выполнения политики партии в этой области, а с другой – отвечать за обеспечение необходимых условий для творческой деятельности писателей и работников искусства.

Как приводной ремень, связующий партию с писателями и деятелями искусства, Ассоциация деятелей литературы и искусства должна, поддерживая политику партии в этой области, надежно готовить их в идейно-художественном отношении, тесно сплачивать вокруг партии и оказывать коллективную помощь в творческой работе.

Повысив роль Министерства культуры и искусства – исполнителя политики партии в этой области и административно-руководящего

органа по вопросам литературы и искусства, а также усилив функции и роль Ассоциации деятелей литературы и искусства как воспитательной организации, наша партия смогла более глубоко, еще содержательнее осуществлять свое руководство во всех сферах литературы и искусства.

Но для того, чтобы поднять нашу литературу и искусство на более высокую ступень развития, надо последовательно ликвидировать все старые системы и методы руководства в этой области, а особенно мешанину из и не капиталистических, и не социалистических систем и методов. Некоторые сотрудники руководящих органов в области литературы и искусства все еще проявляют тенденцию чисто административно-делового подхода к руководству творчеством. А в работе художественных организаций субъективистское, бюрократическое своеволие во многих отношениях мешает творческой деятельности писателей и деятелей искусства.

Нельзя методами бюрократизма и формализма полностью выявить у них высокую политическую сознательность и творческий разум. А в свете важных задач, стоящих перед литературой и искусством после установления социалистического строя, тем более нельзя ускорить развитие литературы и искусства без искоренения старых систем и методов работы. Высокие требования, которые предъявляет к литературе и искусству новая эпоха, можно выполнить, лишь всесторонне утвердив в области литературы и искусства новую систему руководства творчеством, отвечающую сущности социалистического общества и характеру социалистической литературы и искусства.

Новая система руководства творчеством заключается в следующем: в руководстве литературой и искусством и в творческой деятельности необходимо под единым руководством партии последовательно воплощать в жизнь ее революционную линию в отношении масс и побуждать всех писателей и деятелей искусства по-хозяйски, безоговорочно и до конца выполнять порученные революционные задачи. Исходя из того, что хозяевами в литературе и искусстве, их творцами являются писатели и деятели искусства, новая система базируется на опережающем проведении работы, необходимой для выявления высокой политической сознательности и творческой активности писателей и деятелей искусства, то есть политической работы, работы с людьми. Кроме того, она базируется на том, чтобы, опираясь на массы и мобилизуя их, своевременно и последовательно выполнять революционные задачи, поставленные перед литературой и

искусством. Темпы и качество литературно-художественного творчества зависят от политического самосознания и творческого энтузиазма писателей и деятелей искусства, вот почему в работе с ними по новой системе руководства на первое место нужно ставить политическую работу, работу с людьми.

Главное в новой системе – последовательно обеспечивать коллективное руководство творчеством и коллективное руководство парткома художественно-административной деятельностью.

В осуществлении единого руководства партии в области литературы и искусства одним из важнейших является вопрос о том, как руководить созданием произведений. И один из важных рычагов непосредственного осуществления партийного руководства литературой и искусством – это обсуждение произведения. Оно является действенным руководством и практической помощью творческим работникам в создании каждого литературно-художественного произведения в соответствии с курсом партии в этой области.

Партийное руководство литературой и искусством в социалистическом обществе должно прежде всего конкретно воплощаться в направленности и содержательности произведения. Чтобы развивать литературу и искусство по верному пути, партия рабочего класса должна в каждый период, на каждом этапе революционной борьбы четко определять направленность творчества и правильно руководить идейным содержанием произведений. Только определив верное направление и строго контролируя содержание произведений, можно добиться того, чтобы литература и искусство развивались прямой дорогой без каких бы то ни было левых и правых уклонов, чтобы появлялось много ярких, идейно и художественно полноценных произведений.

Для последовательного руководства содержанием произведений литературы и искусства, партия должна укреплять рецензирующие органы, действующие под ее руководством, и установить стройную систему и методы обсуждения, соответствующие требованиям действительности.

В социалистическом обществе автор произведения и работник, который помогает и руководит им, имеют общие идеи и стремления. Их цель – последовательно воплощать в творчестве политику партии в области литературы и искусства, дать народу идейно и художественно замечательное произведение. Поэтому в нашем обществе совершенно невозможно руководить созданием произведений и

рецензировать их методами, имевшими место в старом обществе, когда цензура ставила печать «одобрено» или «неодобрено».

В социалистическом обществе обсуждение произведения литературы и искусства должно вестись следующим образом: под единым руководством партии руководящие кадры и профессионалы в области литературы и искусства, хорошо подкованные идейно-политически и художественно-практически, обсуждают произведение, руководствуясь принципом оказать идейно-художественную помощь автору в завершении произведения. Обсуждать произведение нужно, твердо опираясь на линию и политику партии и в духе сплоченности и сотрудничества, потому что только тогда возможно быстрое и в здоровом русле развитие литературы и искусства действительно для партии и революции, для народа.

Наряду с этим необходимо установить стройную систему работы в области литературы и искусства под коллективным руководством парткома. Создание партийной литературы и искусства, партийных кинофильмов никоим образом не может быть делом одного-двух ответственных работников или отдельных творческих деятелей. Это всегда должно быть делом парткома – высшего руководящего органа художественной организации. Только при коллективном контроле парткома за творческой работой можно ликвидировать старую систему работы, бюрократизм и формализм в области литературы и искусства, правильно претворять в жизнь требования политики партии.

В усилении функций парткома по коллективному руководству творческой работой важно надежно укреплять его состав и усиливать его боевую роль. Партком должен состоять из тех, кто сведущ в политике партии и в искусстве и кто, будучи сам активным, может увлечь деятелей искусства. Только так парторганизация может по-настоящему взять в руки и правильно руководить художественным творчеством.

Ликвидировать устаревшие штампы в художественно-административной работе художественных коллективов, отвечать за организацию помощи вышестоящих нижестоящим, в едином порядке, планомерно продвигать вперед творчество в соответствии с требованиями Тэанской системы работы – таковы важные требования партийного руководства творческой деятельностью.

Вообще, создание произведений таких видов синтетического искусства, как кинематография и сценическое искусство, – сложная

творческая работа, в которой участвует большое число творческих работников и используется огромное количество материалов и технических средств. Все в этой работе должно действовать как одно целое, в обстановке строгого революционного порядка и дисциплины, быть полностью взаимосвязанным с научно обоснованным мобилизующим планом и единой директивой. Для этого художественно-административную работу нужно вести под руководством парткома в централизованном порядке и планомерно.

Исходя из этих требований кинотворчества, мы установили единую штабную систему в художественно-административной работе. Штаб художественной организации состоит из его начальника – ответственного работника, практически ведущего всю внутреннюю работу, а также из работников, хорошо разбирающихся во всех областях – администрировании, искусстве, технике и производстве. Штаб имеет единую диспетчерскую и оперативную информационную систему. Поэтому он всегда ясно, как на ладони, видит все процессы художественного творчества и реальное положение дел во всех службах и может осуществлять конкретное руководство.

Новая штабная система – живая и действующая: она позволяет изжить субъективистское своеволие, узковедомственность и либеральную разбросанность, направлять творчество научно, рационально и планомерно. Она также дает возможность усиливать не только административные, но и творческие, производственные связи всех служб, тесно сплачивать всех работников единой идейной волей, помогать им активно трудиться над совершенствованием произведений.

Чтобы ярко выявить преимущества новой системы руководства творчеством, командный состав, писатели и деятели искусства должны овладеть революционными методами и народным стилем работы, правильно воплощать их в жизнь. Когда революционная линия нашей партии в отношении масс и ее воплощение – дух и метод Чхонсанри, будут претворены в жизнь, новая система руководства творчеством покажет свою огромную жизненную силу.

РУКОВОДСТВО ТВОРЧЕСТВОМ НУЖНО ОСУЩЕСТВЛЯТЬ МЕТОДОМ ЕДИНОГО КОЛЛЕКТИВНОГО ОБСУЖДЕНИЯ

Для успешного решения вопросов революции и строительства необходимо обязательное усиление руководящей роли партии, широкое выявление революционного энтузиазма и коллективного разума масс.

И в области литературы и искусства можно успешно решить любые трудные, сложные вопросы, если профессиональные работники под руководством партии объединят все свои силы и разум.

Мобилизация коллективных сил писателей деятелей искусства, профессиональных работников – вот надежная гарантия практического успеха в творчестве.

Одним из важных звеньев работы по обеспечению коллективности в литературе и искусстве является обсуждение произведения. Литературно-художественное творчество в социалистическом обществе нужно всегда вести в соответствии с направлениями и требованиями идеологической работы партии, а для этого творческую работу нужно проводить под единым руководством партии организованно и планомерно.

При этом очень важно проводить обсуждение произведения под единым руководством партии, опираясь на коллективные силы работников литературы и искусства.

Обсуждение произведения – важная, ответственная работа перед партией и государством за идейно-художественное качество и срок создания. Поэтому его нельзя поручать одному или нескольким людям, нельзя проводить по своему усмотрению, опираясь на субъективное мнение отдельных работников. Обсуждать произведения должны коллективно профессиональные работники, которые прочно вооружены знанием линии и политики партии, обладают широким политическим кругозором и отлично знают искусство.

Единая коллективная система обсуждения не только твердо обеспечивает единое партийное руководство литературой и искусством, но и укрепляет товарищеское сотрудничество и сплоченность в творческой работе, оказывает действенную помощь творческим

работникам и тем самым позволяет в сжатые сроки создавать высокоидейные и высокохудожественные сценарии, изживать тенденции субъективизма и бюрократизма в руководстве творческой деятельностью, соблюдать демократические принципы и максимально выявлять индивидуальность творческих работников.

Кроме того, единая коллективная система обсуждения дает возможность творческим деятелям и руководителям повышать свой идейно-политический уровень и художественное мастерство. В обсуждении сценария принимают участие те, кто хорошо разбирается в политике партии и теории искусства, а также деятели искусства с большим творческим опытом. Поэтому их коллективное руководство и помощь позволяют писателям углубить знание политики партии, обогатить познания в искусстве. В свою очередь, участники обсуждения, глубоко вникнув в творческую практику и своевременно выяснив наиболее важные вопросы, могут оказать творческим работникам действенную помощь.

Самое главное в едином коллективном обсуждении – последовательно придерживаться принципов партийности, пролетарской классовости и народности. Направлять творческих работников и помогать им точно отражать в своих произведениях линию и политику партии, выдвигать вперед интересы рабочего класса и народа, создавать образы в соответствии со вкусами и эмоциями масс трудящихся – вот в чем состоят основные требования к этой работе.

Участники обсуждения должны активно помогать писателям в создании высокоидейных, высокохудожественных киносценариев для партии, рабочего класса и народа. Их первейший партийный долг – подвергать своевременной и острой критике даже любые незначительные элементы, противоречащие политике партии в творчестве, помогать исправлять недочеты и настойчиво бороться против проникновения в нашу среду яда всяких реакционных идей по литературе и искусству.

При обсуждении произведения нужно качественно осуществлять политическое руководство и руководство художественным воплощением. Эти два аспекта составляют основу обсуждения.

Самое важное в обсуждении произведения – это политическое руководство, которому придается первостепенное значение и которое проводится качественно. Оно нацелено на то, чтобы помогать творческим работникам точно взять из жизни зерно политического значения и ярко изобразить его с точки зрения линии и политики

партии. Только качественное политическое руководство дает возможность точно подобрать и правильно отразить зерно в соответствии с политическими направлениями и требованиями партии в каждый период, на каждом этапе развития революции и тем самым повысить идейность и художественность произведения, усилить его воспитательное воздействие.

Для качественного осуществления политического руководства участники обсуждения должны не только хорошо знать линию и политику партии, связанные с содержанием рассматриваемого произведения, но и глубоко и широко изучать политику партии во всех областях. На основе глубокого знания линии и политики партии они должны точно понимать, как толкуют политику партии творческие работники и как хотят ставить и решать проблемы. Они должны отшлифовывать правильное, а содержащее недостатки или ошибочное – исправлять, полностью используя дискуссионные методы убеждения.

Политическое руководство должно осуществляться в течение всего процесса создания произведения – во время созревания авторского замысла, в период помощи художественному воплощению, анализа результатов творчества. Это вселит в творческих работников политическую уверенность и творческий энтузиазм, поможет им идти верной дорогой. Конечно, если лишь на первом или заключительном этапе творчества ограничиваться вопросом, отвечает ли данное произведение требованиям политики партии, то творческие работники могут растеряться и, в конце концов, не завершить создание произведения своими силами. Хозяевами в творчестве всегда являются сами творческие работники. И, естественно, нельзя, чтобы они, подавленные, становились пассивными, лишь увидев рецензента-помощника.

Неизменно ставить во главу угла политическое руководство – это, конечно, самая важная сторона работы по обсуждению произведения, но одного этого мало, чтобы эффективно руководить писателями и помогать им. Пусть зерно произведения соответствует требованиям политики партии и тема имеет политическое значение, но если они не находят своего яркого, живого художественного воплощения в характерах и жизни персонажей, то произведение не сможет оказать на людей глубокого впечатления. Кроме того, если правильно подобранное зерно и верно определенная тема не будут изображаться сообразно с характерами персонажей, логикой жизни, с законами

искусства, то это приведет к искажению жизни и расплывчивости характеров. Поэтому при обсуждении произведения следует ставить во главу угла политическое руководство, а с ним гармонично сочетать руководство художественным воплощением.

Руководство художественным воплощением заключается в том, чтобы правильно направлять писателей и помогать им художественно ярко воплощать идейное содержание произведения на основе чужих идей и теории литературы и искусства. При осуществлении такого руководства крайне важно твердо придерживаться партийных принципов и норм. Тут нельзя ограничиваться чисто технико-деловой помощью. В искусстве вопрос художественного воплощения всегда идеологический вопрос. Художественного образа, оторванного от идеологического содержания, быть не может. Поэтому при руководстве художественным воплощением необходимо практически помогать творческим работникам в полноценном отображении идеологического содержания.

Чтобы действительно руководить созданием художественных образов, участники обсуждения должны прежде сами глубоко владеть чужими идеями и теорией нашей партии по литературе и искусству. В них всесторонне и глубоко освещены все большие и малые проблемы создания образов. Поэтому, только последовательно опираясь на них при руководстве творчеством, можно действительно помочь писателям создать яркий художественный образ.

Если считать, что художественный образ можно создавать и так, и эдак, и предлагать свои варианты без партийного принципа, без теоретического критерия, то это в конечном итоге приведет к навязыванию личного вкуса и неупорядоченному созданию кино-сценариев.

Обсуждение только тогда принесет ожидаемый успех, когда полностью убедит писателя идейно-теоретически, вызовет у него творческий энтузиазм и поможет ему самому найти яркие средства выразительности.

Творческий процесс – это процесс энергичного поиска, полный взлета душевного волнения и творческого огня. Новое художественное произведение рождается только тогда, когда сердце художника так разгорается творческим энтузиазмом, что он не может не рассказать своему времени и обществу о справедливости и правде, о великом, благородном и красивом. Кто глубоко не понимает время и жизнь и горячо не реагирует на них, тот не может создать яркое

произведение, соответствующее стремлениям времени и требованиям жизни.

Так же обстоит дело и с тем, кто руководит творческой деятельностью. Не приходится ждать хороших результатов, если руководитель с холодным сердцем, чисто административно-техническими методами навязывает творцам свою волю, выдвигает односторонние требования и играет роль судьи.

Оценивать произведения только по результатам или выдвигать только требовательность – это метод бюрократической проверки. Проверка и контроль, не подкрепленные конкретным руководством, не только не соответствуют природе творчества, но и не имеют ничего общего с партийными методами руководства искусством. В вопросах творчества можно просвещать и помогать, но приказывать и командовать нельзя. Когда одни навязывают свою волю, а другие принимают диктовку – творчества не получается.

Главное в просвещении писателя – вселить в него творческий энтузиазм, помочь расправить крылья содержательных размышлений и фантазии.

Из гаммы разнообразного и богатого представления о жизни писатель берет только то, что его волнует и о чем он хочет рассказать. Это подтверждают его убеждения и понятая им логика жизни. Поэтому он глубоко верит в свою мысль как в самую справедливую, рациональную.

Участники обсуждения должны учитывать эту особенность художественного творчества, они не имеют права навязывать варианты, соответствующие лишь их логике и вкусу, оправдывая это тем, что им не нравится художественный образ. Хороший или плохой – художественный образ основывается на убеждении и логике творческого работника, поэтому нужно поправлять его убеждения и логику, а не пытаться опровергнуть произведение в целом. '

Любой прекрасный вариант бесполезен, если он не понятен писателю и противоречит общей изобразительной логике и конкретным сценам произведения. Гораздо лучше убеждать творческих работников найти новый образ.

Чтобы по-настоящему убедить творческих работников и правильно подвести их к созданию нового художественного образа, необходимо, чтобы руководство и помощь им соответствовали их подготовленности и индивидуальности. Надо уважать индивидуальность каждого – и опытного писателя, и начинающего – и оказывать

ему оптимальную помощь с учетом его политической и деловой подготовки и качества произведения. Только тогда можно добиться хороших успехов.

В целом метод убеждения требует помогать писателю самостоятельно завершить создание произведения и в процессе этого повышать свою идейно-художественную подготовку. Нельзя заменять автора, заявляя, что произведение не получилось. В изготовлении, скажем, стола замены возможны, но в творчестве нет.

Чем ниже уровень писателя и труднее художественное воплощение, тем терпеливее, настойчивее надо убеждать его. Заменить автора – это значит не помочь ему, а лишить возможности идти самостоятельно. В конечном итоге можно потерять и автора, и произведение.

Обсуждение – это не просто работа с киносценарием, а работа с теми, кто создает его. Вот почему нельзя по одному только произведению судить о его положительных и отрицательных сторонах. Это близорукий подход к делу. Только хорошо зная творческого работника, участники обсуждения могут оказать ему действительную помощь в творчестве. Точное понимание его политического знания, художественного уровня и творческой индивидуальности – вот важнейшее условие помощи в успешном выполнении им порученного творческого задания.

Чтобы точно знать политический и деловой уровень творческого работника, участники обсуждения должны систематически знакомиться с состоянием его творчества. Нужно хорошо знать общие достоинства и недостатки его произведений, творческую индивидуальность, привычки. Только тогда можно точно обнаружить недостатки данного произведения и принять соответствующие меры.

В руководстве художественным воплощением важно уважать индивидуальность творческих работников и постоянно помогать им в создании новых, оригинальных образов. Цель коллективного обсуждения состоит не только в последовательном соблюдении партийного принципа, искоренении ошибочного субъективного мнения отдельного лица и предотвращении возможных творческих ошибок, но и в том, чтобы максимально выявить личную творческую инициативу и предоставить возможность для создания еще большего числа новых, оригинальных произведений, отвечающих курсу и требованиям партии. Следовательно, нельзя под предлогом обеспечения коллективности ослаблять творческую инициативу ав-

тора. Сдержишь его творческую инициативу – не появятся хорошие, оригинальные сценарии. Нужно, чтобы после точного подбора зерна и ясной разработки темы творческий работник проявил все свое мастерство для их художественного воплощения.

Обсуждая произведение, нужно поощрять и вдохновлять писателей, чтобы они шире применяли необычные приемы изображения и свежие выражения, не использованные другими. Это повысит у них чувство ответственности и творческую инициативу, что, в свою очередь, будет содействовать дальнейшему разнообразию форм наших художественных произведений.

К киносценариям, созданным самоотверженным трудом творческих работников, участники обсуждения должны относиться вдумчиво. Не заслуживает доверия обсуждение, участники которого, посмотрев сценарий, сразу же дают заключительную – положительную или отрицательную – оценку. При оценке произведений важно, конечно, первое впечатление, но его нужно проверять. К обсуждению нужно подходить серьезно, с искренних позиций: если сценарий хорош, то почему, если плох, то в чем причина, что нужно исправить.

Участнику обсуждения нужно помнить, что его легкомысленное слово может нанести партии большой ущерб, породить хаос и неудачи в творчестве. Чтобы сделать одно замечание, он должен предусмотреть десять возможных случаев. Чтобы предложить один вариант, должен обдумать десять.

Участники обсуждения не должны объяснять вдумчивостью свою приверженность к субъективному суждению. Ведь оно часто оказывается односторонним. Тот, кто по-настоящему вооружен знанием линии и политики партии и старается точно претворять в жизнь намерения партии, говорит не «по моему мнению», а «в свете курса партии».

При рассмотрении сценариев участники обсуждения должны думать и с позиции творческого работника. Когда они поймут муки творческого работника, постигнут сущность трудного для него вопроса и вместе с ним повторят творческий поиск, тогда их помощь вызовет симпатию и положительный отклик.

Чтобы убедить писателя, они должны знать больше его, опережать его. Только владея богатством разнообразных и глубоких знаний, можно легко убедить писателя, помочь ему быстро идти верным путем. Совет того, кто хорошо знает вопросы творчества, может стать плотью и кровью художественного образа, даст писате-

лю возможность через одно знать десять.

Когда ответственные за литературу и искусство перед партией и государством участники обсуждения становятся одним целым с творческими работниками, когда серьезно и сердечно согласовывают с ними вопросы, в сценариях ищут прежде всего достоинства и развивают их, а по исправлению недостатков выдвигают конструктивные предложения, тогда в творчестве не может быть непокоренной крепости.

В обсуждении сценария следует строго соблюдать принцип коллективности.

В ходе его создания могут возникать те или иные разногласия, например, между автором и участником обсуждения или между самими участниками обсуждения. В таких случаях они должны искренне и серьезно обсуждать проблемы и обязательно предлагать согласованное мнение. Если каждый из участников высказывает только свое мнение или настаивает на своем, то творческие работники не понимают, в чем истина, и сценарий может быть не завершен. И тогда корабль не выходит в море, а поднимается в горы. Поэтому, рассматривая сценарий, нужно выдвигать автору общее мнение, согласованное обязательно коллективно после детального обсуждения, и потом добросовестно обсуждать его с автором, пока он не поймет суть дела.

При обсуждении произведения не допустимы никакие попытки поставить личное мнение выше коллективного, достигнутого после общего обсуждения, ни в коем случае нельзя допускать индивидуального самоволия, противоречащего партийным принципам. Если руководство творчеством начинает допускать произвол и индивидуальную вкусовщину, единое коллективное обсуждение теряет смысл и творческая работа становится хаотичной.

Обсуждение должно стать целеустремленной и запланированной работой. Если не планировать создание сценария и его обсуждение – первые процессы художественного творчества – немислима плановость кинопроизводства.

Обсуждение сценария всегда должно предшествовать художественному творчеству и быть регулярной работой, проводимой по перспективному плану. Нельзя работать по принципу: выйдет сценарий – обсудим, не выйдет – не будем. Когда сценарий не получается, должны помогать все, нужно не ждать его завершения, а уже на промежуточном этапе оказывать содействие в его скорейшем

окончании.

Обсуждение сценариев должно последовательно воплощать политику партии в области литературы и искусства и творчески содействовать их неуклонному развитию.

ПРИ ПОДВЕДЕНИИ ИТОГОВ ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ НУЖНО ОБОБЩАТЬ ТИПИЧНОЕ

В любой работе нужно сначала хорошо завершить одно дело, а потом браться за другое. Только тогда можно уверенно подняться на следующую, более высокую ступень. Правильно подвести итог проделанной работе – ясно определить, что получилось, а что – нет, развивать положительное, исправлять недочеты и таким образом непрерывно продвигаться вперед – таков стиль работы коммунистов.

Так же обстоит дело и с литературно-художественным творчеством. Переходить к следующей творческой работе следует лишь тогда, когда завершена предыдущая и подведены ее конкретные итоги. Лишь это дает возможность правильно разбираться в положительных и отрицательных сторонах проделанной работы, накапливать опыт, извлекать уроки, обобщать достижения и закладывать прочный фундамент для достижения дальнейших больших успехов.

Итог творчества – последняя стадия, завершающая творческое дело. Поэтому подведение итогов нельзя отрывать от творческой деятельности, это всегда финал одного творчества и одновременно начало нового.

Точный анализ и обобщение творческого опыта при подведении итогов является необходимым условием развития искусства. Новое художественное творчество может развиваться на более высоком уровне лишь при условии творческого применения предыдущего опыта и уроков. Искусство, начиная от творческих методов и кончая личными приемами отображения, развивается и обогащается в процессе применения и обновления опыта предыдущей творческой работы.

Как бы ни был богат творческий опыт, невозможно без четкого осмысления его сути и главной мысли плодотворно осуществить следующее творчество, можно лишь просто повторить предыдущее. Вопрос в том, насколько своим стал накопленный опыт, получил ли

он новое развитие. Писатели и деятели искусства должны продуктивно подводить итоги творчества, чтобы развивать то полезное, что дал им опыт.

А для этого следует расстаться со старыми методами подведения итогов прошлого периода, когда время уходило на анализ и оценку произведения без каких бы то ни было критериев, на свой лад.

Если превратить итоги творчества в своего рода клуб «свободных дискуссий», где независимо от цели итогов и требований творческих работников десять человек в десять голосов занимаются вздорной полемикой – кто за, кто против, то не удастся ни извлечь опыта и уроков, ни принять разумные меры для дальнейшего развития дела.

Бесцельные, без критериев проводимые семинары, коллективные обсуждения и совещания по итогам станут, в конечном счете, трибуной краснобаев для демонстрации своих знаний. На таких обсуждениях творческие работники упадут духом и не смогут выбрать правильный путь. После таких собраний, как правило, переплетаются в клубок недоверие, порицание, ревность и другие недобрые чувства, что отрицательно влияет на единство рядов, основанное на идейной воле. Все это – рецидивы художественной деятельности в старом обществе. Они вредны нашему делу и не должны более оставаться в практике нашей революционной литературы и искусства.

Мы уже давно решительно отвергли подобные старые методы подведения итогов творчества и разработали новые, которые позволяют содержательно подвести итог всему процессу и результату творчества, руководствуясь чужьейскими идеями о литературе и искусстве. Это дает творческим работникам возможность глубже понять политику партии в области литературы и искусства.

Творческую деятельность надо подытоживать проведением семинара по изучению чужьейской литературно-художественной мысли. С точки зрения партийной работы такой семинар, будучи воплощением духа и метода Чхонсанри в области литературы и искусства, является своего рода политической работой, подводящей итог практической деятельности писателей и деятелей искусства по проведению в жизнь политики партии в области литературы и искусства. Критерий этой деятельности – чужьейская литературно-художественная мысль.

Такой метод подведения творческих итогов дает возможность четко анализировать, подытоживать и обобщать вопросы: что нового

создано в произведении по воплощению политики партии, какой новый опыт получен в этом процессе, каковы успехи и уроки в работе по претворению в жизнь курса партии на превращение творческого процесса в процесс революционизирования и преобразования работников по образцу рабочего класса.

Кроме того, такой метод позволяет всем творческим работникам глубже познать суть чуждейской литературно-художественной мысли через опыт и уроки, полученные на практике, лучше готовить себя к делу в политическом и деловом отношениях. Так, точно различая по результатам работы достоинства и недостатки, вскрывая их причины, творческие работники могут глубже понимать сущность и правоту политики нашей партии в области литературы и искусства, обладать партийной пронизательностью, которая помогает им, взяв за точку отсчета линию и политику партии, судить и правильно решать все большие и малые проблемы творчества.

При подведении творческих итогов нужно считать критерием чуждейскую литературно-художественную мысль, которая является основой творчества, руководством к действию всего творческого процесса и эталоном итогов. Только тогда, когда творческую деятельность, анализ и итог произведений проводят на основе чуждейских идей о литературе и искусстве, наша литература и искусство развиваются как подлинно чуждейские и революционные. В процессе творчества, в анализе и оценке его результатов не может быть никакого другого мерила, кроме чуждейской литературно-художественной мысли. Когда в суждении и анализе всех вопросов этой мысли нет, не только возникают низкопоклонство и догматизм и возрождается реставрация старого, но и проникают идеи капитализма и ревизионизма.

Главным в подведении итогов творчества является обоснование правоты и жизненности чуждейской литературно-художественной идеи и теории нашей партии. Поэтому, основываясь на этих идеях и теории, при подведении итогов необходимо широко и глубоко анализировать и обобщать все проблемы: творческий процесс, политзанятия, репетиции по совершенствованию мастерства, а также организационно-политическую работу парторганизаций, нацеленную на превращение творческого процесса в процесс революционизирования и преобразования людей по образцу рабочего класса. Вот такими ясными должны быть цели и содержание творческого итога. Лишь тогда обсуждение пойдет по правильному пути, содержательно,

а его участники смогут многое почерпнуть за короткое время.

Подводя итоги творческой работы, нужно выставлять и широко обобщать то типичное, что можно считать образцом. Цель подведения итогов творческой деятельности состоит в том, чтобы все писатели и деятели искусства последовательно вооружались чуждеейскими идеями о литературе и искусстве и создавали больше и лучшего качества литературно-художественных произведений. Следовательно, при подведении итогов нужно серьезно обсуждать, как улучшить творческую работу, и стоять на позиции взаимной учебы. А для этого главное – выдвигать в качестве образца и обобщать те творческие удачи и опыт их создания, в которых ярко воплотились чуждеейские идеи о литературе и искусстве.

Если при подведении итогов творчества показать типичный пример и выдвинуть его в качестве образца, то другие творческие работники смогут не только ясно увидеть свои ошибки и недостатки, но и разработать дальнейшие меры для их устранения, смогут многое осознать, многому научиться и многое решить.

Для обобщения типичного требуется точное распознавание новизны и достоинства творчества и научный анализ факторов достижений, глубокая аргументация всего этого на живых примерах, понятных всем. Необходимо категорически отказаться от уравниловки и делячества в суждениях, когда и о достоинствах, и о недостатках говорят по разу.

Лучшее в творческом процессе отнюдь не обобщается само собой, на ходу. Лучшим достижениям и опыту, достигнутым огромными усилиями творца, надо уделять больше внимания, глубоко анализировать и широко обобщать.

Подведение творческих итогов должно стать регулярной работой. Только так можно своевременно анализировать положительные и отрицательные стороны творчества, развивать достижения, скорее исправлять недочеты и тем самым гармонично развивать творческую работу. Никакого успеха не будет, если за несколько дней, в порядке штурмовщины подводится итог созданию целого ряда произведений или когда подведение итогов считают обычным ежегодным мероприятием, не готовят его и относятся к нему бездумно.

Главное – подводить итог каждому произведению, раз-два в год проводя общие итоги нескольких произведений сразу.

Для успешного подведения итогов творческой работы все его участники должны знакомиться с произведениями заранее. Трудно

ожидать от участников обсуждения плодотворной работы, если они знакомятся с произведениями во время подведения итогов.

Рассматривать каждое произведение нужно по мере его завершения. Это позволит его авторам своевременно извлечь необходимый опыт и уроки, а участникам – оказать им практическую помощь и заблаговременно предотвратить возможные уклоны. Наряду с этим необходимо подводить общие итоги за полугодовой и годовой период. Тогда руководители и творческие работники смогут более широко знакомиться с опытом и уроками творчества, точно понять направления и тенденции развития литературы и искусства, уверенно приступать к новой творческой работе с более широким политическим кругозором и богатым опытом.

При комплексном, централизованном подведении итогов важно, чтобы главное внимание уделялось обсуждению работ по творческим объединениям, отдельным произведениям и проблемам, чтобы шел честный разговор о полученном опыте и уроках.

Когда не ясно главное направление подведения итогов, не четки поставленные вопросы, это значит, что плохо проведена предварительная подготовка и учиться здесь особенно нечему. Пусть ошибки, допущенные в процессе творчества, получились невольно, но говорить о них при подведении итогов нужно прямо, чтобы они послужили опытом и уроком.

Какой увидел и понял реальную действительность творческий работник, что и как хотел он отобразить, почему творческий замысел не совпал с получившимся образом, почему получился такой результат и какие меры нужно принять в дальнейшем – лишь поставив и проанализировав такие вопросы, сможет почерпнуть надлежащий опыт и извлечь урок и тот, кто подводит итоги, и тот, кто слушает. Когда при подведении итогов много пространных общих рассуждений или затянут деловой разбор, теряется смысл обсуждения. А дискуссия, потерявшая смысл, ничему не учит, она расплывчата и слушать ее скучно.

При обсуждении итогов важно создать такую бурную творческую атмосферу, в которой все объединены одним стремлением искренне учиться друг у друга, добиваться прогресса в творчестве.

Подводя итоги творчества, и руководители, и творческие работники должны серьезно учиться друг у друга во имя общей цели и стремления – ускоренного развития литературы и искусства под руководством партии. При этом не должно быть деления на тех, кто

дает оценку, и тех, кто ее получает, – каждый обязан учиться, любой вправе учить других. Многому научиться, быстро развиваться можно лишь тогда, когда есть взаимная учеба, взаимопомощь, когда все идет к одной цели.

Когда все руководители и творческие работники, как своим собственным, радуются достижениям, глубоко переживают ошибки, учатся на лучших образцах, вместе ищут пути исправления недостатков и при этом, как одно целое, мыслят и действуют в соответствии с идеями и волей партии, тогда итоги творческой работы проявляют свою огромную жизненную силу. Тот, у кого не болит душа из-за недостатков, не может горячо воспринимать и защищать достижения.

Подведение итогов произведения должно стать идеологическим итогом идейной точки зрения, образа мышления творческих работников, их отношения к творчеству и творческого стиля. Творческий итог только тогда приносит успех, когда проводится как идеологическая борьба за то, чтобы прочно вооружить писателей и деятелей искусства чуждеейскими идеями по литературе и искусству.

Подведение творческих итогов не место для самодовольных здравиц по поводу успехов и самовосхвалений и тем более не мероприятие, где превозносят до небес несколько людей. Чем больше успехов и лучше дело, тем выше должны быть требовательность и стремление работать. Нужно помнить, что всегда обречен на поражение тот, кто только кричит здравицу успехам одного боя и не готовит себя морально к успешному проведению следующего.

При одновременном подведении итогов нескольких произведений, как правило, хорошо видны и положительные, и слабые стороны. Если имеющиеся недостатки считать неизбежными в ходе развития и мириться с ними, то отрицательное набирает силу, оставшее отстаёт еще больше, а время делает этот процесс необратимым. Поэтому своевременное исправление ошибок и недочетов путем серьезной критики является важнейшим требованием всеобщего развития, коллективного новаторства.

Первейшим объектом острой критики при подведении итогов творчества являются чуждые идеям чужде всякие тенденции и элементы реакционных идей – капиталистических, феодального конфуцианства, ревизионизма, низкопоклонства и т. д. С тенденциями и элементами старых идей в творчестве, хотя бы и незначительными, нельзя мириться, с ними надо решительно бороться до полного

уничтожения.

Кроме того, необходимо вести настойчивую борьбу за преодоление пассивности и консерватизма в творчестве. Пассивность и консерватизм – это боязнь творческой ответственности, это инициатива на словах, а не на деле, это то, что создает подводные рифы в развитии киноискусства. Вот почему пассивность и консерватизм – среди главных объектов, подлежащих обязательной критике в борьбе за ускоренный подъем литературы и искусства на новую, более высокую ступень развития.

Высокий дух критики при подведении творческих итогов должен исходить из позиции партии, суть которой – подняв все творческие объединения, всех творческих работников до уровня, на котором создают образцы типичного, добиться быстрого развития литературы и искусства. Творческая работа только выиграет, если все встанут на правильный путь идеологически острого вскрытия ошибок и недостатков, активной борьбы по их преодолению.

В критике всегда важно защищать идеи чужие и наносить удары по реакционным идеям, выручая товарищей, помогать им в завершении произведений. А для этого в критическом выступлении должен быть острый анализ, но недопустимо под видом разбора приклеивание идейных ярлыков, которые могут политически похоронить и писателя, и его произведение. Критика не только средство преодоления старой идеологии, но и могучее оружие в укреплении единства коллектива на основе идей и воли, для дальнейшего умножения силы организации.

Эффективная критика не тратит время по мелочам, а в широком диапазоне глубоко анализирует существенные, типичные явления. Критика, путанно пережевывающая несущественное, упускает из виду главное и не дает возможности извлечь полезный урок. Ничего не дает и даже наносит вред такой метод, когда под предлогом повышения критики бьют всех подряд.

Идеологическая борьба в защиту положительного и против отрицательного является самым активным, рациональным методом революционного воспитания писателей и деятелей искусства и имеет большое значение в деле революционизирования и преобразования их по образцу рабочего класса. Семинары по изучению чужих идей о литературе и искусстве дают им не только крайне необходимые знания и профессиональные навыки для создания революционных произведений литературы и искусства, но и учат

горячо защищать и претворять в жизнь линию и политику партии с революционных позиций и в революционном духе. Это позволяет писателю, деятелю искусств улучшить свой облик работника нового типа, стоящего на позиции идей чучхе.

Подведение итогов творческой работы приобретает смысл, когда хорошее обобщают и усваивают, недостатки преодолевают путем критики, когда создаются возможности для новаторства и продвижения вперед.

Семинары по изучению чучхейской литературно-художественной мысли – это весьма важная работа, которая дает возможность всем писателям, работникам искусства с чувством законной гордости за участие в создании революционных произведений литературы и искусства неизменно проявлять высокое политическое сознание, творческий энтузиазм и настойчивее трудиться для подъема нашего чучхейского искусства на новый рубеж развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Классовая линия и линия в отношении масс – это политические установки, которых придерживается ТПК.

Классовая линия является основным принципом деятельности партии рабочего класса, которая твердо защищает интересы рабочего класса – руководящего класса в революции – и отстаивает его классовые позиции.

Линия в отношении масс представляет собой один из основных принципов деятельности партии рабочего класса, которая борется за интересы народных масс и осуществляет революционные задачи, активно мобилизуя их творческие силы и энергию.

Партия рабочего класса обязана правильно сочетать классовую линию с линией в отношении масс, чтобы осуществить историческое дело рабочего класса.

2 Революционизирование людей и преобразование общества по образцу рабочего класса – это важная задача, которую должны выполнять партия и государство рабочего класса после установления социалистического строя. Революционизирование людей означает искоренение в их сознании идейных пережитков прошлого, овладение ими коммунистической идеологией и превращение их в пламенных революционеров, обладающих прочным революционным мировоззрением. Преобразование общества по образцу рабочего класса означает, что рабочий класс, взявший власть в свои руки, стремится перестроить все сферы жизни общества – экономику и культуру, идеологию и мораль, исходя из своих классовых интересов. Другими словами, это значит, что нужно поднять идейный, культурный и профессиональный уровень всех членов общества до уровня рабочего класса, превратить кооперативную собственность в общенародную и утвердить безраздельное господство общенародной собственности на средства производства, тем самым уничтожить классовые различия между рабочим классом и крестьянством и полностью преобразовать все социальные отношения в интересах рабочего класса.

3 Отечественная освободительная война (июнь 1950 г. – июль 1953 г.) была справедливой войной корейского народа против агрессии американских империалистов, в защиту свободы и независимости Родины. Это была антиимпериалистическая и антиамериканская война против коалиции мировой реакции во главе с империализмом США.

Заклятые враги корейского народа американские империалистические захватчики и их приспешники – лисынмановская марионеточная клика –

отвергли реалистические и рациональные предложения КНДР по мирному объединению Родины и на рассвете 25 июня 1950 года предприняли внезапное вооруженное нападение на северную часть Республики. Американские империалисты бросили на корейский фронт треть своих сухопутных войск и пятую часть военно-воздушных сил США, большую часть Тихоокеанского флота, войска 15 стран-сателлитов и южнокорейскую марионеточную армию – в общем несколько миллионов солдат, а также огромное количество новейших видов оружия и боевой техники. В корейской войне они применяли самые жестокие, самые варварские методы и средства ведения войны, используя даже бактериологическое оружие.

Но корейский народ, монолитно сплоченный вокруг великого вождя товарища Ким Ир Сена, под его мудрым руководством нанес империалистам США и их наймитам позорное поражение и одержал историческую победу.

4 Имеется в виду революционная борьба корейского народа, которая велась в течение 20 лет (октябрь 1926 – август 1945 гг.) под руководством великого вождя товарища Ким Ир Сена, чтобы изгнать японских империалистических захватчиков, добиться национального суверенитета и независимости страны, осуществить освобождение угнетенных трудящихся масс.

5 «Скоростной бой» – основная форма социалистического строительства, требующая молниеносно выполнять всю работу. Это революционный принцип работы, позволяющий непрерывно добиваться прогресса и совершать чудеса в социалистическом строительстве, опираясь на высокую политическую сознательность и творческую активность народных масс. Основные требования «скоростного боя» заключаются в том, чтобы, мобилизовав все силы, добиться максимальной скорости в выполнении работы, с одной стороны, а с другой – обеспечить на самом высоком уровне ее качество.

6 **Дух и метод Чхонсанри** – сущность и метод руководства массами, в которых получила свое конкретное развитие применительно к новым условиям социалистического строительства революционная линия в отношении масс, ставшая традицией в деятельности Трудовой партии Кореи. Их создал любимый вождь товарищ Ким Ир Сен в ходе руководства на месте работой села Чхонсап уезда Кансо провинции Южный Пхеньян (ныне село Чхонсан Кансоского района города Нампхо) и работой Кансоского уездного комитета партии в феврале 1960 года.

Дух Чхонсанри отражает смысл руководства массами. Он требует осуществлять партийное и государственное руководство на основе следующих принципов; нести полную ответственность за хозяйство страны

и благосостояние народа, всегда ставя превыше всего интересы народных масс; вести к коммунизму все общество путем воспитания и перевоспитания народных масс и сплочения их вокруг партии, а также придерживаться принципа превращения всей работы в работу самих народных масс.

Метод Чхонсанри – это метод руководства массами, суть которого состоит в том, чтобы вышестоящие организации оказывали помощь нижестоящим, чтобы в любой деятельности приоритет отдавался политической работе, чтобы обеспечивалось оптимальное сочетание общего и индивидуального руководства, силы концентрировались на главном звене, а вся работа планировалась для энергичного продвижения ее вперед.

В духе и методе Чхонсанри нашли свое всестороннее воплощение методы и стиль партийной работы, основанные на работе с людьми.

7 Тэанская система работы представляет собой новую форму управления социалистической экономикой. Ее создал великий вождь товарищ Ким Ир Сен, когда руководил на месте работой Тэанского электромеханического завода (ныне Тэанское объединение тяжелого машиностроения) в декабре 1961 года. Тэанская система работы заключается в том, чтобы, во-первых, обеспечить коллективное руководство партийного комитета экономикой; во-вторых, организовать заводской штаб, включив в его состав производственный, плановый, технический и ремонтно-механический отделы и, сделав начальником такого штаба главного инженера, который обязан ведать всей работой этих отделов, обеспечить единое конкретное руководство производством; в-третьих, установить систему, при которой вышестоящие органы несут ответственность за поставку подведомственным предприятиям и организациям необходимых материалов и сырья; в-четвертых, ввести систему, при которой руководство несет ответственность за снабжение рабочих и всего населения на своем участке.