

# Семен Дымшиц

## В ПРЕДДВЕРИИ «ОТТЕПЕЛИ»: НЕОПУБЛИКОВАННАЯ СТАТЬЯ БОРИСА ЯМПОЛЬСКОГО

---

**Дымшиц Семен Валерьевич**, аспирант Школы искусств и культурного наследия Европейского университета в Санкт-Петербурге; [sdymshitsc@eu.spb.ru](mailto:sdymshitsc@eu.spb.ru)

**Аннотация:** К публикации подготовлена статья писателя, журналиста и сценариста Б. С. Ямпольского «Разговор о художественно-документальном фильме». Текст, отправленный им в журнал «Искусство кино» в 1953 г., не был опубликован и сохранился в архиве редакции. Формальным поводом для написания статьи стал выход фильма Р. Л. Кармена «Повесть о нефтяниках Каспия». Однако достоинства этой картины Ямпольский противопоставляет фундаментальным проблемам советского документального кинематографа в целом. Автор выступает с резкой критикой сглаживания и приукрашивания действительности в позднесталинском документальном кино. Критические суждения Ямпольского простираются и шире, затрагивая глубокие проблемы социалистического реализма. «Разговор о художественно-документальном фильме» представляет одну из наиболее ранних попыток ревизии эстетического наследия сталинизма в публичной сфере. В силу редакторской политики тех лет текст в свое время не достиг читателя. Сегодня его публикация позволяет пролить новый свет на ранние предоттепельные процессы трансформации профессионального кинематографического и, шире, художественного дискурса.

**Ключевые слова:** документальное кино, «Искусство кино», кинокритика, социалистический реализм, оттепель.

**Dymshic Semen Valer'evich**, Postgraduate student of the School of Arts and Cultural Heritage of European University at St. Petersburg; [sdymshitsc@eu.spb.ru](mailto:sdymshitsc@eu.spb.ru)

**Abstract:** This is a publication of the article "A Discussion of the Artistic Documentary" by writer, journalist and screenwriter B. S. Yampolsky. This article, sent by him to the magazine "Art of Cinema" in 1953, was not published and has been preserved in the archives of the editorial office. The occasion for writing the article was the release of R. L. Carmen's film "The Tale of the Caspian Oilmen". However, Yampolsky contrasts the merits of this film with the fundamental problems of Soviet documentary filmmaking. The author sharply criticizes the flattening and embellishment of reality in late Stalinist documentary cinema. Yampolsky's critical judgments extend wider, touching upon the fundamental problems of socialist realism. His article represents one of the earliest attempts to revise the aesthetic legacy of Stalinism in the public sphere. Due to the editorial policy of those years, the text did not reach the readers. Today, its publication allows us to shed new light on the early processes of transformation of Soviet cinematographic and, more broadly, artistic discourse in the mid-1950s.

**Keywords:** documentary film, "Art of Cinema", film criticism, socialist realism, thaw.

*Semen Dymshic*

**In anticipation of the Thaw: unpublished article by Boris Yampolsky**

**DOI:** 10.33280/3034-3216.2024.37.74.005

**Б**орис Самойлович Ямпольский (1912–1972) — писатель и журналист, автор таких произведений, как повесть «Ярмарка» и роман «Арбат, режимная улица». Его литературное наследие все еще мало изучено, а значительной частью — утрачено<sup>1</sup>. Малоизвестен и тот факт, что Ямпольский был автором ряда литературных сценариев документальных фильмов. Именно в ипостаси опытного сценариста в 1953 г. он обратился в редакцию журнала «Искусство кино» со статьей «Разговор о художественно-документальном фильме». Статья эта в журнале опубликована не была, осталась в архиве редакции.

Хотя формально текст Ямпольского строится вокруг разбора документального фильма «Повесть о нефтяниках Каспия» (1953, реж. Р. Л. Кармен), в действительности объект его критики значительно шире. Автор указывает на системные проблемы всего позднесталинского документального кинематографа и на слабости соцреалистической эстетики в целом.

Именно документальное кино оказывается идеальным материалом для критики штампов социалистического реализма. В документалистике, которая, казалось бы, должна непосредственно фиксировать реальность, с наибольшей ясностью обнаруживается искусственность приемов и стереотипность парадных образов, в которых воплощается советская действительность. При этом, с точки зрения Ямпольского, само по себе использование инсценировки, проработанного сценария и других «художественных» средств в документальном кинематографе допустимо и порой необходимо (недаром в заглавие статьи вынесено словосочетание «художественно-документальный фильм»). Критике

---

1 Приходько В. С оглядатай человеческий // Б. С. Ямпольский. Ярмарка. М.: 1995. С. 5–16.

подвергаются именно стилистические и эстетические коннотации используемых приемов — их излишняя парадность, излишняя вычищенность. Для Ямпольского принципиально, дают ли «искусственные» средства более живое представление о действительности, вовлекают ли они аудиторию эмоционально или, напротив, «лакируют» жизнь и расхолаживают зрителя. В случае «Повести о нефтяниках Каспия» сама нефтяная стихия — кипучая, пачкучая, живая и неконтролируемая — оказывается одним из элементов, который разрушает холодное механическое строение советского документального фильма.

Процесс переоценки позднесталинской эстетики, запустившийся в полную силу в период «оттепели», после XX съезда КПСС, фактически начался несколькими годами раньше. Парадоксальным образом почву для критики соцреалистических канонов дали события, произошедшие еще в рамках сталинской культурной политики в 1952 г.: выпуск редакционной статьи «Преодолеть отставание драматургии» в газете «Правда» и доклад Г. М. Маленкова на XIX съезде партии<sup>2</sup>. В этих текстах уже звучит критика «лакировки действительности» и «бесконфликтности». То, что, по всей видимости, должно было стать поводом для очередной идеологической кампании в области литературы и искусства, уже после смерти Сталина вооружило риторикой новую волну критики. Отсылки к XIX съезду можно найти, например, в опубликованной в декабре 1953 г. статье В. М. Померанцева «Об искренности в литературе»<sup>3</sup>. Этот текст, прозвучавший скандално, стал одним из самых ранних примеров критики соцреализма в его позднесталинском изводе.

2 Добренко Е. А., Джонссон-Скрадоль Н. Госсмех. Сталинизм и комическое. М.: 2022. С. 365–366.

3 «Многие годы умалчивая о важнейших принципиальных моментах — об обязательности в литературе конфликтов, о надобности освещения отрицательных сторон нашей жизни, о необходимости сатиры и др., — некоторые критики так ретиво заговорили теперь об этих вопросах, словно впервые открыли их. ... XIX съезд надоумил этих людей. Тогда они повернули на 180 градусов сразу и своими рассуждениями о "положительном" и "отрицательном" стали вносить смуту в умы. ... Но ведь все это неправильно! XIX съезд предложил литераторам создавать яркие художественные образы, создавать типическое в произведениях. Это значит, что они должны содержать цвета, краски и красоту, а не элементы положительного и отрицательного» (см.: Померанцев В. М. Об искренности в литературе // Новый мир. 1953. № 12. С. 218–245).

В области кинокритики, тем более критики документального кино, не было статьи, которая прозвучала бы так же громко и программно. Как мы понимаем теперь, это было связано не с отсутствием таких текстов, а с более консервативной редакционной политикой «Искусства кино» — главного печатного органа кинематографистов.

По аналогии с текстом Померанцева Ямпольский мог бы назвать свою статью «Об искренности в документальном кино». Многие мотивы этих текстов пересекаются, хотя статья Ямпольского была написана, по всей видимости, раньше. Нельзя утверждать, что, будь работа Ямпольского опубликована, она имела бы такой же резонанс. Однако эта статья, безусловно, является уникальным, необычайно ранним свидетельством эстетической критики, относящейся к переходному периоду между сталинизмом и «оттепелью». На ее примере мы можем увидеть, как в этот момент неопределенности предпринимались первые попытки нащупать новые границы дозволенного.

Текст статьи публикуется по машинописи, хранящейся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ. Ф. 2912. Оп. 1. Д. 1177. Л. 1–18) с частичным сохранением авторской пунктуации, разрядки, подчеркнутых и зачеркнутых мест.

-----  
**БОРИС ЯМПОЛЬСКИЙ.**  
**«РАЗГОВОР О ХУДОЖЕСТВЕННО-**  
**ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ»**

<записка на тетрадном листе>

Уважаемый товарищ Ждан<sup>4</sup>!

Видел картину «Повесть о нефтяниках».

4 Виталий Николаевич Ждан (1913–1993) — киновед, главный редактор журнала «Искусство кино» с 1951-го по 1956 г. Впоследствии — ректор ВГИКа (1973–1986). Здесь и далее комментарии мои. — С. Д.

И очень захотелось написать обо всем наболевшем. Я сделал около 20 документальных фильмов (сценарии или тексты), и уж очень много накопилось!

Прошу разрешить вопрос о статье, если можно, в ближайшие дни. Ее хотела печатать «Лит. газета»<sup>5</sup>, но, к сожалению, для этого пришлось бы зарезать наполовину. У вас же она могла бы быть напечатана полностью, если, конечно, вы согласитесь с ее мнениями.

*Борис Ямпольский*

<Машинопись. В углу первой страницы карандашом: «по указанию В. Н. Ждана в архив»>

Разговор о художественно-документальном фильме<sup>6</sup>

Кто из нас не помнит знаменитой серии документальных фильмов, посвященных Великой Отечественной войне, — «Разгром немцев под Москвой»<sup>7</sup>, «Сталинград»<sup>8</sup>, «Взятие Берлина»<sup>9</sup>.

- 
- 5 В «Литературной газете» текст, по всей видимости, опубликован не был.
- 6 «Художественно-документальный фильм» — расплывчатый по смыслу термин, который вошел в употребление в послевоенное десятилетие. «Художественно-документальными» назывались как документальные, так и игровые фильмы — батальные эпопеи, посвященные Великой Отечественной войне: «Третий удар» (1948, реж. И. А. Савченко), «Сталинградская битва» (1949, реж. В. М. Петров), «Падение Берлина» (1950, реж. М. Э. Чиаурели). Подразумевалось, что масштабность позволяет им претендовать на роль кинодокумента (см.: Добренко Е. А. Визуальные стратегии репрезентации войны в советском «художественно-документальном» кино эпохи позднего сталинизма // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2015. № 4 (6). С. 28–46). Ямпольский использует это понятие иначе: по всей видимости, он подразумевает под ним любое документальное кино, которое может быть рассмотрено как художественное произведение.
- 7 «Разгром немецких войск под Москвой» (1942, реж. Л. В. Варламов, И. П. Копалин) — документальный фильм, посвященный обороне Москвы. Награжден Сталинской премией первой степени. Фильм имел важную пропагандистскую цель — продемонстрировать союзникам борьбу Красной армии с немецкими захватчиками. Фильм пользовался мировым признанием, стал первой советской картиной, получившей премию «Оскар».
- 8 «Сталинград» (1943, реж. Л. В. Варламов) — документальный фильм, посвященный обороне и освобождению Сталинграда. Следующий фильм Варламова после «Разгрома немецких войск под Москвой», также с успехом показанный за рубежом. Награжден Сталинской премией первой степени.
- 9 По всей видимости, подразумевается документальный фильм «Берлин» (1945, реж. Ю. Я. Райзман), посвященный взятию Берлина. Награжден Сталинской премией

Горячий слепок живой жизни, документальная поэма о подвиге и мужестве советского народа, они вошли в нашу память наряду с «Чапаевым»<sup>10</sup>, «Щорсом»<sup>11</sup>, «Мы из Кронштадта»<sup>12</sup>. Сколько бы ни прошло времени, не гаснут в памяти и такие фильмы, как «Победа китайского народа»<sup>13</sup>, «Советские китобои»<sup>14</sup> и «Цветущая Украина»<sup>15</sup>, «Советская Армения»<sup>16</sup>.

К большой нашей печали, все это успехи прошлых лет.

Документальная кинематография переживает полосу застоя. Очерки о национальных республиках и областях, о разных предприятиях или колхозах стали походить на копии одного и того же фильма. Одна и та же надоевшая, постылая конструкция, примитивный монтаж, когда все глухо и немо, будто фильм напихан ватой. Один и тот же отштампованный, словно раз навсегда наговоренный на пластинку, дикторский текст, хотя писали его разные, зачастую одаренные люди. Это фильмы — близнецы.

первой степени. В 1946 г. этот фильм открывал первый Международный Каннский фестиваль, на котором был отмечен премией «За лучший полнометражный документальный фильм».

- 10 «Чапаев» (1934, реж. Г. Н. Васильев, С. Д. Васильев) — игровой историко-революционный фильм, признанный классикой и образцовым примером соцреализма в кинематографе.
- 11 «Щорс» (1939, реж. А. П. Довженко) — игровой историко-революционный фильм.
- 12 «Мы из Кронштадта» (1936, реж. Е. Л. Дзиган) — игровой историко-революционный фильм. Выбор документальных и игровых фильмов для сравнения позволяет Ямпольскому поставить документальный кинематограф в один ряд с более авторитетным художественным, установить преемственность между фильмами о Великой Отечественной войне и признанными картинами о Гражданской войне.
- 13 «Победа китайского народа» (1950, реж. Л. В. Варламов, И. В. Лукинский) — художественно-документальный (как указано в титрах) фильм советско-китайского производства, посвященный победе над режимом Чан Кай Ши и становлению Китайской Народной Республики. Награжден Сталинской премией первой степени.
- 14 «Советские китобои» (1950, реж. И. Ф. Сеткина-Нестерова) — документальный фильм о китобойном промысле. Пользовался большим зрительским успехом. Оператор С. Я. Коган был награжден за работу над фильмом Сталинской премией второй степени.
- 15 «Цветущая Украина» (1951, реж. М. Я. Слущкий) — документальный видовой фильм об УССР.
- 16 «Советская Армения» (1950, реж. А. А. Ованесова) — документальный видовой фильм об Армении.

Смотришь и диву даешься. Куда исчезла оригинальность кадра — что, наши операторы разучились снимать?

Где яркая смелость монтажа, когда рядом шли резко контрастные кадры, и от сшибки контрастов — вспышка вольтовой дуги, в свете которой возникал кинематографический образ; что, наши режиссеры стали ремесленниками клея? Почему перестали заботиться об оригинальном, только данному фильму присущем, начале и конце, и они так похожи, словно регламентированы приказом по студиям. Отчего с экрана не звучат яркие, сильные слова и отчего диктор всегда, что бы ни происходило на экране, так величаво спокоен и холоден; право, самая большая его забота как бы не взволновать зрителя?

И вот на днях нам довелось увидеть новый фильм, который напомнил лучшие времена нашего документального кино. Мы имеем в виду «Повесть о нефтяниках Каспия»<sup>17</sup> (сценарий И. Осипова<sup>18</sup>, И. Касумова<sup>19</sup> и Р. Кармен<sup>20</sup>, режиссер Р. Кармен, производство Бакинской киностудии).

Это рассказ о том, как славные бакинские рабочие победили суровую природу Каспийского моря и добыли нефть из морского дна. Авторы раскрыли новую, неизвестную еще советскому зрителю страницу из жизни нашей страны и создали картину о героическом труде рабочего класса.

- 17 «Повесть о нефтяниках Каспия» (1953. реж. Р. Л. Кармен) — документальный фильм о бакинской нефтедобыче, который действительно выделялся на общем фоне документалистики начала 1950-х гг. Чрезвычайно высоко о фильме отозвался режиссер М. И. Ромм в статье «Волнующий кинодокумент» (см.: Ромм М. И. Волнующий кинодокумент // Размышления: Советский и зарубежный кинематограф. URL: <https://design.wikireading.ru/4743> (дата обращения: 02.02.2023)). В 1960 г. за фильмы «Повесть о нефтяниках Каспия» и «Покорители Моря» Кармен был награжден Ленинской премией. Это были первые документальные картины, отмеченные Ленинской премией.
- 18 Иосиф Зиновьевич Осипов (1905–1975) — писатель и сценарист.
- 19 Имран Ашум оглы Касумов (1918–1981) — писатель, драматург, сценарист, заслуженный деятель искусств Азербайджанской ССР (1959), народный писатель Азербайджанской ССР (1979).
- 20 Роман Лазаревич Кармен (1906–1978) — режиссер и оператор. Проводил съемки во время Гражданской войны в Испании и на фронте Великой Отечественной войны. В 1953 г. — лауреат трех Сталинских премий, один из самых признанных советских документалистов.

«Повесть о нефтяниках Каспия» — прекрасный, подлинно поэтический фильм. И яркие, и теневые стороны его поучительны и имеют принципиальное значение. Вот почему, разбирая этот фильм, нам хочется поставить ряд назревших вопросов художественно-документальной кинематографии.

Тема. До сих пор темой документального фильма служит учреждение или предприятие — Академия наук, Караваевский совхоз, Кировский завод и т. д. Большинство виденных нами документальных очерков, особенно периферийных студий, строится по единому штампу — индустрия, сельское хозяйство, наука и культура и под конец — отдых и самодеятельность. Разве лишь иногда порядок нарушается, сначала монтируется сельское хозяйство, а потом индустрия, и, когда кончается мелькание станков или тракторов, начинается пляска или хор, и зритель уже знает: пошел раздел культуры. И главная забота и сценариста, и режиссера, и редактора, младшего и старшего, и руководителей студий — как бы не упустить чего, дать все разделы, все отрасли жизни. Вдруг при обсуждении сценария раздается: «А здравоохранение где?» И сценарист послушно вставляет больницу, чаще всего операционную, где заслуженный (обязательно заслуженный!) врач РСФСР делает операцию. Неудивительно после этого, что иные картины похожи на титульный список предприятий области или, в лучшем случае, напоминают хорошо выполненный цветной альбом знатных людей. Но картины не дают никакого представления о темпе жизни, о борьбе.

Успех «Повести о нефтяниках Каспия» предрешен прежде всего тем, что правильно выбрана тема — история одного замечательного открытия, яркая, полная драматизма и героического действия страница жизни и труда рабочего класса нашей страны.

Метраж фильма. За последние годы наша документальная кинематография бросается из одной крайности в другую. То снимаются почти сплошь полнометражные и даже сверхполнометражные, на 10–12 частей, фильмы, то, особенно в последний год, только короткометражные очерки на 1–2 части<sup>21</sup>. Появилась даже теория, что

21 Продолжительность фильма измерялась в частях — катушках пленки, каждая хронометражем около 10 минут. Соответственно, фильмы на 10–12 частей шли до двух часов, а фильмы на 1–2 части — не более 20 минут.

документальное кино — это исключительно короткометражное кино, что зрителю скучно смотреть 50–60 минут документальный фильм.

Никто ведь не скажет, что нужен только газетный очерк, но не нужна художественно-документальная повесть. Никто не будет настаивать, что на войне нужен только автомат, но не нужен пулемет.

Метраж фильма всецело зависит от темы и содержания. У нас должно быть много, в три, в четыре, в пять раз больше, чем сейчас, короткометражных, на одну-две части, документальных и видовых очерков, которыми бы начинался любой сеанс в кинотеатре. И рядом нужны такие картины, как «Повесть о нефтяниках Каспия» или «Советские китобои», — картины, повествующие об истории замечательных открытий или подвигах советского народа. Сколько замечательных тем дает наша советская жизнь: осушение и освоение Полесья и появление в центре страны волшебного-плодородного цветущего края, или открытие нефти в Татарии и создание нового огромного промышленного района и т. д.

С ю ж е т и к о м п о з и ц и я . Как и всякое художественное произведение, документальный фильм не может существовать без сюжета и стройной композиции, иначе фильм рассыпается на отдельные, только клеим между собой связанные куски, и как бы они ни были сами по себе хороши и ярки, каждый будет жить только своей отдельной жизнью.

«Повесть о нефтяниках Каспия» имеет определенный сюжет, он ясен и прост, как сама жизнь. Люди приходят в бурное, пустынное море, скрывающее в недрах своих миллионы тонн нефти, и в борьбе с суровой, жестокой стихией строят в открытом море рабочий город и вырывают у природы ее сокровища.

Авторы, следуя своему сюжету, попытались создать стройную композицию.

Сначала показан город Баку. Это сразу вводит зрителя в географию событий. Отсюда, из Баку, идут люди — победители моря, отплывают корабли с машинами и материалами. Это правильная мысль для запева. Но запева нет. Есть несколько случайных,

общих планов города, сопровождаемых извещением диктора, что Баку — один из красивейших городов советской страны. (Кстати сказать, во всех картинах все города — одни из самых красивых.) Потом следует несколько примелькавшихся уже по другим картинам кадров прохода девушек и студентов с книгами. Нет, все это не то.

Поэтический запев «Повести о нефтяниках Каспия» — «город ветров» на берегу бурного, штормового моря. Представьте себе кадр: огромный, развернувшийся подковой на десятки километров по берегам штормового моря город с великолепными зданиями-дворцами, с сотнями тесно стоящих друг возле друга — то мощными гнездами, то вытянутыми в линию — дымящими трубами, окруженный лесом нефтяных вышек, с целыми городами нефтяных резервуаров, с широкой асфальтовой магистралью, по которой без конца, день и ночь, как идущая на прорыв танковая армия, несутся колонны грузовых машин с трубами, с протянувшимися на километры, следующими друг за другом нефтяными маршрутами. Представьте себе на этом мощном индустриальном фоне город Баку в час рабочей смены, когда заполняются все улицы, площади мощным потоком рабочих, гудят все гудки. И рядом суровое, штормящее, зверем кидающееся на гранитные набережные, на многочисленные, вытянувшиеся вдоль всего берега пристани, причал, доки Каспийское море.

Художники должны были дать образ города, мощного индустриального центра, которому под силу великое дело, о котором пойдет рассказ в фильме, образ сурового моря, которое предстоит победить. И эти картины новым светом осветили бы последующие события, и настолько бы все тогда было значительнее и сильнее.

Авторы правильно задумали композицию фильма — история замечательного открытия и победы — от появления в пустынном море первых разведчиков до создания в море промысла и городка со своими улицами, магазинами, столовыми и т. д.

Но почему в начале фильма мы всё время ловили себя на том, что появление в море первых разведчиков (первых!), бурение первой

скважины (первой!) — кадры, которые, казалось бы, должны были нас особенно волновать, оставляли нас холодными и равнодушными?

Только лишь потому, что мы знали, что на экране мы видим не строго документальные кадры первого выхода разведчиков и бурения первой скважины и что все это снято в 1952–53 году, что авторы сделали в данном случае то, что в документальной кинематографии называется восстановлением фактов<sup>22</sup>?

Конечно, идеально было бы, если бы авторы показали нам историческую хронику — первую разведку, первую буровую, первый фонтан. Несмотря на иногда неважную съемку, даже невыразительные ракурсы, все знают, какое это всегда производит неотразимое впечатление. Но что делать, если этих кадров нет или эти кадры черно-белые, а фильм цветной? Восстанавливать факты, если это необходимо для развития действия, по-нашему, можно и нужно. И не потому равнодушны мы были к кадрам в начале фильма, что это не подлинно документальные кадры, а потому, что мало в них подлинности, какая-то тень неправдоподобия, неважделности, ненастоящности лежит на них.

Вот поднимаются на Нефтяные Камни чистенькие, как бы пришедшие на прогулку люди, спокойно разворачивают карту, и мы просто не верим словам диктора, что именно это начало великого трудного дела.

Вот вертится ротор бурильного станка, стоят какие-то люди и о чем-то переговариваются. И мы опять не верим, что именно это первая в мире буровая. Не найдены точные детали! Не нарисован образ пионеров! Дана лишь простая иллюстрация на заданную тему.

---

22 Понятие «восстановленный факт» отсылает к методу, разработанному фотографом М. В. Альпертом в 1932 г. во время съемок для журнала «СССР на стройке». Альперт сделал серию инсценированных снимков с В. П. Калмыковым, которые реконструировали его путь от безграмотного крестьянина до ударника труда. Таким образом постановочная фотография «восстанавливала» реальные факты биографии героя. Концепция эта в начале 1930-х гг. была предметом жаркой полемики. В случае «Нефтяников Каспия» режиссер также «восстанавливает» уже пройденные в действительности этапы освоения нефтедобычи.

Но вот на зрелище первого в море нефтяного фонтана мы присутствовали, и еще долго-долго у нас будет ощущение, что мы были свидетелями исторического события. Отчего так? Ведь и первый фонтан — не историческая хроника, а восстановленный факт. Скажут: нефтяной фонтан — мощное, захватывающее зрелище, и, кроме того, он великолепно снят. Все это правда. Но мы ведь верим, что это первый, именно первый фонтан. Мы верим, что присутствуем на празднике открытия тайн моря. Это потому, что найдены и отобраны точные художественные детали.

И этот бешено вертящийся ротор, и эти напряженно ожидающие лица буровых рабочих, и этот похожий на удар пушки, внезапный, никем не ожидаемый, вырвавшийся из морского дна и высоко взлетевший над пустынным морем черный фонтан нефти и газа в сочетании с этим изумительным, радужным, играющим всеми красками, жирным от новой нефти морем, и эти залитые с головы до ног черной, жирной, теплой нефтью рабочие со шлангами, охлаждающие фонтан и заковывающие нефть и газ в стальную арматуру, и эти поздравляющие друг друга энергичные, радостные, победившие стихию люди, особенно эти великолепные рабочие руки, с жадностью и радостью ощущающие тепло новой морской нефти, и, наконец, эта счастливо найденная художественная деталь, когда объятый радостью, энтузиазмом победы рабочий ото всей души, озорно, ладонью оставляет жирный нефтяной след на щеке товарища, и после этого оба, счастливые, замазанные нефтью, целуются, — все это вместе взятое создает образ, образ первого фонтана, которому мы бесконечно верим, который волнует нас, доставляет нам эстетическую радость и за который мы так от души аплодируем авторам, которые доставили нам эту радость.

В фильме создано несколько сильных образов. Образы борьбы с суровой стихией в эпизоде шторма; в драматичном, похожем на морской бой, редком по красоте, впервые в нашей кинематографии с такой силой снятом, равном открытию, эпизоде нефтяного пожара. Образ победы над стихией — необыкновенный, единственный в своем роде город на сваях в открытом море, со своими дорогами, домами, магазинами, завершающийся прекрас-

ным, сильно впечатляющим кадром: 1 Мая на морской пучине по эстакадной дороге, во всю ширину ее, высоко подняв над головами портрет Ленина, со знаменами идет колонна рабочих морского поселка — появился в стране новый город. И образ будущего в финале: корабли с молодыми рабочими (на палубе горой лежат чемоданы, саквояжи) идут в море к самым дальним вышкам, от вышки к вышке, вот минули последнюю, и перед нами открытое безбрежное море — арена будущих боев.

Все это очень ярко и сильно. Нет возможности перечислить все хорошие, яркие кадры, их много, предостаточно для одного фильма, но почему же общее впечатление от фильма слабее, бледнее, чем это, казалось бы, могло быть при таком обилии хороших эпизодов и отдельных кадров? Нам кажется, дело тут в пороках конструкции, монтажа фильма. Авторы, правильно задумав композицию, сами же нарушили ее.

Как авторы строят фильм? В пустынное море на Нефтяные Камни приходят разведчики. За ними в море идут рабочие буровых партий. Появляются первые вышки. Ударяет первый фонтан. В борьбе с морской стихией воздвигаются все новые и новые вышки. Появился морской промысел. Новый промысел соединен с берегом эстакадной дорогой. Как по асфальту, несутся машины с трубами. В море дома, столовые, на эстакаде рабочие смотрят концерт. И вдруг после этого показа кадров уже построенного счастья авторы дают нам грозную картину шторма и почти тотчас же за этим мощную картину пожара, самый драматичный эпизод борьбы и покорения стихии. И после снова, как бы возвращаясь к прерванному рассказу, показывают поселок, опять, уже второй раз, дают концерт. Нам кажется, что это в корне неправильно. Появление эстакадной дороги снимает для зрителя романтику моря, по крайней мере, на том участке, который показан в фильме. Морская дорога и весь комплекс возникшего в море поселка мог появиться только в результате борьбы со стихией и, следуя правде жизни, закону нарастания напряжения, следовало шторм и пожар дать до появления дороги и поселка и показа мирной будничной жизни в поселке.

Сейчас сила воздействия фильма равна сложению впечатлений от отдельных отличных эпизодов, в то время как, если бы композиция не ломалась, драматизм борьбы все время нарастал, разрешаясь в финале апофеозом победы, сила воздействия фильма была бы равна не сложению, а умножению впечатлений от отдельных эпизодов.

Кстати говоря, зачем нужен второй концерт? В первом концерте — выступление в обеденный перерыв цирковых артистов, выполняющих сложные эволюции на снарядах, подвешенных не под куполом цирка, а на кране у эстакады, на фоне моря с вышками — все прекрасно, потому что локально, потому что смелые эволюции акробатов как бы в другом качестве повторяют смелость и мужество людей, которые зрителями разместились на эстакаде. Сцена и морской промысел, актеры и зрители сливаются в одну цельную картину и поэтому и производят такое неотразимое впечатление и вызывают радостные аплодисменты. Второй концерт — этакий сумеречный камерный балет на эстакаде и сладкоголосый певец, которого авторы неправомерно долго держат на экране, — производит неприятное, фальшивое впечатление. Это чужеродные, не связанные с темой фильма кадры, отвлекающие и рассеивающие внимание.

Образы людей. Фильм посмотрен. Прошло несколько дней. Вы еще и еще раз радостно вспоминаете яркие кадры: бушует шторм, горит море и небо, то вздымаясь в гору, то падая в бездну, идут сквозь шторм корабли. И где же люди? Вы закрываете глаза, вы пытаетесь вспомнить людей. Мелькают многочисленные лица рабочих, мастеров, инженеров, их сопровождает перечисляющий фамилии голос диктора. Некоторые лица ясно вспоминаются, другие исчезли. И вдруг ясно, зримо, ярко выплывает сцена на эстакадной дороге: две встретившиеся машины, которым негде разъехаться, — два шофера. Один — гневный, обвиняющий, грозящий кулаком, другой — растерянный, объясняющий, виновато разводящий руками. Не слышно слов, только мимика и жесты, но все глубоко, до мельчайших деталей поняли сцену, словно сверкнула искра зажигания, в зале вспыхнул смех и аплодисменты. И давно уже машины, разведенные морским регулировщиком, разъехались и унеслись в разные стороны, а лица всё вспоминаются, и вы улыбаетесь.

Почему же так? Почему незначительный, проходящий комический эпизод, лица, фамилии которых даже не названы, запомнились ~~больше остальных?~~ так? Потому, что они даны в живой, выразительной, характерной сцене, создан образ этих людей.

Как засверкали бы, как запомнились бы герои фильма — разведчики, первооткрыватели, капитан, ведущий в шторм корабль, первые буровые мастера и другие, если бы авторы ~~сняли бы их не статично~~, а нашли бы для них такие же характерные сцены, где в действии раскрыли бы их характеры. Мы слышим пискливо-протестующий голос чиновника документальной кинематографии: «Вы зовете творческих работников к "инсценировке"!» Это словечко стало в последнее время жупелом, которым пугают сценаристов и режиссеров.

Объяснимся раз и навсегда. «Инсценировка» — это тогда, когда людей ставят в ложное, фальшивое, не соответствующее правде жизни положение. Разве встреча шоферов на эстакадной дороге инсценировка? Нет, это выхваченная из самой гущи жизни, живая, характерная сценка. Вспоминается сцена из другой картины — «Советская Украина» талантливого режиссера-документалиста М. Слущкого<sup>23</sup>. Полевой стан, сумерки летнего дня, колхозный драмкружок готовится к показу «Двенадцатой ночи» Шекспира. Герцог Иллирийский — комбайнер Деревянко в герцогском одеянии — ведет с директором МТС синхронно разговор о горячем. Прекрасная, полная правды и значительности художественная сцена!

Авторы художественно-документального фильма — не только репортеры-хроникеры. Они — художники, создающие образы. И художественно-документальный фильм — это не более или менее искусный монтаж репортерско-хроникальных кадров. Это сюжетная цепь новелл о людях. Это фильм, где актерами выступают подлинно существующие люди — герои нашей советской жизни.

23 Михаил Яковлевич Слущкий (1907–1959) — сценарист, оператор и режиссер документального кино. Лауреат трех Сталинских премий, заслуженный деятель искусств СССР (1954).

Именно человек должен быть в центре каждой новеллы, именно как рассказ о человеке должен строиться каждый эпизод художественно-документального фильма. Когда сценарист приступает к написанию сценария, когда режиссер разрабатывает свой рабочий сценарий и приступает к организации эпизодов, когда оператор начинает снимать, все они должны исходить именно из того, что образ человека — ядро каждого эпизода, и раскрытию этого образа должен служить и фон — поля, заводские корпуса, машины и все атрибуты. И нет фона, нет машин, полей и корпусов самих по себе, без образа человека.

Несколько слов о лакировочной красоте. Как чудесны и гладко красивы наши документальные фильмы. Как сказочно легко и приятно, словно по мановению волшебной палочки, возникают новые города, заводы, достигаются рекорды, сколько улыбок, рукопожатий, приветствий, знамен и барабанов! Но разве это правда? Разве в жизни бывает все так просто и легко достижи́мо? Вспомните хороший познавательный фильм «Волго-Дон»<sup>24</sup>. Гигантский, тяжелый труд прорытия канала остался не до конца раскрытым. Где героическая, часто сопряженная с опасностью для жизни борьба волгодонцев с трудностями, с авариями, со всем тяжелым и опасным, что было в жизни?

Не к лицу нам лакировать жизнь. Авторы «Повести о нефтяниках Каспия» не побоялись дать сильный эпизод нефтяного пожара, хотя это катастрофа. Но как раскрылись героические качества людей именно в этом эпизоде.

У нас появилась даже теория, что снимать надо только самое красивое, самое лучшее и самое передовое. Как будто бы в жизни есть только лучшее и передовое. Например, некрасиво, неэстетично снимать чумазого тракториста. Для съемок его наряжают в чистую рубашу, дают новую кепку, иногда заставляют нацепить ордена и медали. Конечно, просто поставить перед объективом и снять чумазого парня — не великая красота. Но настоящий художник сде-

лает этого чумазого парня героем подлинно эстетического зрелища. Поглядите, как в «Повести о нефтяниках Каспия» художественно сильны и эстетичны эти рабочие в черных, густо и жирно залитых нефтью плащах, укрощающие нефтяной фонтан, какой образ силы, доблести и настоящей человеческой трудовой красоты.

По всем картинам на тракторах и комбайнах разъезжают одни Герои Социалистического Труда, в поле работают одни орденосцы и медаленосцы в полном параде, у станков одни рекордисты, в лаборатории одни доктора или в крайнем случае кандидаты наук. И часто бывает так, что уже этих героев, орденосцев и рекордистов давно обогнали в труде другие, но которых еще не успели наградить, и они остаются вне поля зрения кинообъектива. А где же остальные — не герои, не орденосцы, а простые честные передовые труженики? Разве именно не они строят жизнь и решают всё? А где лодыри, нерадивые, бюрократы, чиновники? Еще, кажется, ни разу не видели мы их в документальном кино. Разве нельзя их сделать участниками такой сцены, чтобы создать документальный острый, сатирический отрицательный образ, выставить порок на посмешище всего народа<sup>25</sup>. Как это обогатит документальный фильм и какую великую пользу принесет это нашему делу!

Дикторский текст. Попробуйте посмотреть несколько документальных фильмов о республиках и областях. Текст словно наговорен на пластинку. Одни и те же слова, те же обороты. Долго и постепенно проходил этот процесс стандартизации дикторского текста. В течение ряда лет редакторы, младшие и старшие, руководители и директора студий, редакторы и начальство главков вымарывали из текстов новые, свежие, не примелькавшиеся по газетам слова, яркие, необычные сравнения, эпитеты, ассоциации, пока,

25 Ср.: «Между тем в нашей советской беллетристике, драматургии, так же, как в кинематографии, до сих пор отсутствуют такие виды художественных произведений, как сатира. Неправильно было бы думать, что наша советская действительность не дает материала для сатиры. Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, которые огнем сатиры выжигали бы из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед» (см.: *Маленков Г. М.* Отчетный доклад Центрального Комитета ВКП (б) XIX съезду партии // Материалы XIX съезда ВКП (б)-КПСС. URL: <https://stalinism.ru/dokumentyi/materialy-xix-s-ezda-vkp-b-kpss.html?showall=&start=5> (дата обращения: 02.02.2023)).

в конце концов, не выработался этот штампованный, переходящий из картины в картину иллюстративно-информационный текст.

В «Повести о нефтяниках Каспия» авторы отошли от укоренившегося за последнее время ОСт<sup>26</sup> дикторского текста. В этом фильме, особенно в начале, хорошие, ясные слова; хотелось бы только меньше академичности, больше эмоциональности, текст лаконичен, диктор не тараторит, не мешает смотреть и понимать изображение. Но вот на кадрах пожара, когда зритель увлечен поразительным зрелищем, не нужен текст, он мешает, ему достаточно было бы только понять редкость этого катастрофического явления, а дальше зритель сам все поймет.

Одни считают, что дикторский текст должен только иллюстрировать и разъяснять картину. Он — информация. Другие считают, что текст — самостоятельный компонент фильма, который словом рисует свои образы. Он — поэзия.

Нам кажется, что истина в соединении этих двух понятий. Лаконичный, написанный хорошим поэтическим языком, чуждый штампов, серых, стертых слов, дикторский текст должен, не объясняя того, что зритель сам видит и понимает, но и не отрываясь от изображения, дополнять изображение, обобщать происходящее на экране; ведет зрителя по картине — как хороший, знающий, информированный, умный экскурсовод ведет экскурсию по шумному, полному жизни городу.

В документальную кинематографию должны прийти писатели. Сценарии и дикторские тексты документальных фильмов должны писать опытные литераторы, журналисты.

Успех фильма «Повесть о нефтяниках Каспия» кроме мастерской работы режиссера объясняется <тем>, что в основе его лежит хороший и точный литературный сценарий, что писатели — авторы сценария — были включены в съемочную группу и непосредственно участвовали в производстве фильма.

Говорят, что писатели не идут в документальное кино. Но это не так. Их просто редко зовут. А если изредка и позовут, то они не могут здесь развернуть свои способности, показать свой почерк, свой стиль, а они должны, наоборот, забыв свой почерк, свой стиль, делать по заказу то, что твердо и непререкаемо установлено и освящено штампом.

Поражает абсолютное равнодушие и невнимание к документальной кинематографии Союза писателей; в Союзе есть секция литературного очерка, но вот киноочерком, который ежегодно смотрят десятки миллионов зрителей, никто не занимается. За последние восемь лет мы помним только одно совещание сценаристов и авторов дикторских текстов, и то оставшееся без последствий — говорили и разошлись.

Как хлеб, необходимо нам боевое, оперативное, художественно-документальное кино, отображающее не «красивую», подрумяненную, искусно установленную и застывшую перед объективом в «съемочной» улыбке жизнь, а жизнь как она есть, жизнь в движении и борьбе, с острыми конфликтами, трудностями и опасностями, преодолеваемыми мужеством, храбростью, самозабвением наших людей, дабы на потрясенных глазах, точно снятый замедленной съемкой, распускался прекрасный, еще не виданный миром цветок — образ великого простого человека, героя советской жизни.

---

**ЛИТЕРАТУРА**

- Добренко Е. А., Джонссон-Скрадоль Н.* Госсмех: сталинизм и комическое. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 766 с.
- Добренко Е. А.* Визуальные стратегии репрезентации войны в советском «художественно-документальном» кино эпохи позднего сталинизма // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2015. № 4 (6). С. 28–46.
- Приходько В.* Соглядатай человеческий // Б. С. Ямпольский. Ярмарка. М.: Вагриус, 1995. С. 5–16.

---

**REFERENCES**

- Dobrenko E. A., Dzhonsson-Skradol' N.* Gossmekh: stalinizm i komicheskoe. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ. 2022. 766 p. In Russian.
- Dobrenko E. A.* Vizual'nye strategii reprezentacii vojny v sovetskom "hudozhestvenno-dokumental'nom" kino epohi pozdnego stalinizma // Praxema. Journal of Visual Semiotics. 2015. № 4 (6). P. 28–46. In Russian.
- Prihod'ko V.* Soglyadataj chelovecheskij // Yampol'skij B. S. Yarmarka. Moscow: Vagrius Publ. 1995. P. 5–16. In Russian.