

ВОПРОСЫ КИНОИСКУССТВА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ВОПРОСЫ  
КИНО  
ИСКУССТВА

9

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

---

ИНСТИТУТ  
ИСТОРИИ  
ИСКУССТВ  
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
СССР





---

**В О П Р О С Ы  
К И Н О  
И С К У С С Т В А**

**Е Ж Е Г О Д Н Ы Й  
И С Т О Р И К О - Т Е О Р Е Т И Ч Е С К И Й  
С Б О Р Н И К**

**В Ы П У С К 9**

**И З Д А Т Е Л Ь С Т В О « Н А У К А »**

**М О С К В А**

**1 9 6 6**

---



Редакционная коллегия:  
Н. ЗОРКАЯ, Л. КОЗЛОВ,  
С. ФРЕЙЛИХ (*ответственный редактор*),  
Р. ЮРЕНЕВ

## СПОР О ЧЕЛОВЕКЕ

(Фильмы 1964 года)

1

Если обнажить самую суть происходящего сегодня в мировом киноискусстве спора, то надо будет сказать, что это спор о человеке. О человеке, о его назначении, о месте в жизни, о его духовном мире. Это также спор реализма и антиреализма, спор о том, как надо показывать человека в искусстве. Кто он — жертва или борец, «винтик» социального механизма или «венец живущего»? Кто он — Homo absurdus или существо социальное, ответственное за свою эпоху? Кто он — созидатель, разрушитель, исполнитель или просто наблюдатель?

Здесь скрещиваются шпаги. Поле боя — экран. На нем возникают самые разные персонажи — модные и равнодушные ко всему скептики, жестокие, не останавливающиеся ни перед чем, насильники, герои постельных походов, послушные исполнители инструкций «сверху», несчастные, униженные, примирившиеся со своей долей жертвы несправедливости, истерички, психопаты, разочарованные девицы, проститутки, «рассерженные» молодые люди, псевдогероические персонажи модернизированной старины...

Множество подобных фигур возникает в западных романах и фильмах. При этом иной раз человека показывают как бы «без комментариев». Чаще всего в скрупулезно изображенном движении суток. В потоке жизни, в котором взгляд автора замечает, кажется, все — каждую мелочь, каждую соринку под башмаком героя, но тщательно избегает установления связей частного и общего. Обобщение считается немодным.

Во многих фильмах господствует то, что можно назвать тотальной описательностью. Съемки на улицах, скрытая

камера, подсматривание и подслушивание сквозь стену, через замочную скважину — все это создает своеобразный фотографический и звуковой натюрморт. Внутри него вращается «современный герой» — интеллигентный обыватель, который пытается возвести вокруг себя стены своего обособленного мира, оторванного от движения истории, или стремится любыми средствами урвать для себя от жизненных благ кусок поболее и пожирнее...

Прогрессивное и в первую очередь социалистическое искусство противопоставляет таким персонажам иного героя, увиденного в новой действительности, — героя деятельного и размышляющего, бойца и гражданина. Сложного и одновременно гармоничного человека, любящего жизнь, умеющего ощущать ее полноту и ее радость.

Социалистическое искусство, наследующее лучшие традиции прошлого искусства, не боится «комментариев» и обобщений. (Говоря о «комментариях», я, естественно, имею в виду не дидактические построения, решенные как система рассуждений, сопровождаемых иллюстрациями, но такие произведения, которые органично выражают стремление художника к глубокой обобщающей мысли). Социалистические художники никогда не отказываются ни от психологического исследования, ни от философского осмысления жизни, ни от почетного звания «докторов социальных наук».

И когда на том или другом международном кинофестивале встречаются, сталкиваются, вступают в прямую борьбу фильмы, отказывающиеся обсуждать, вмешиваться и изменять жизнь, полные скептицизма и пессимизма в отношении к человеку, фильмы, в которых отсутствует поэзия жизни, с фильмами, утверждающими и жизнь, и борьбу, и любовь, и поэзию, то почти каждый зритель при переходе от одной картины к другой испытывает ощущения, подобные тому, как если бы его из темного и душного подвала вывели на простор, где свежий ветер, чистое небо, где бывают и дожди, и непогода, но где торжествует жизнь.

Так было на многих фестивалях, например, в Венеции в 1963 г., где французский режиссер Луи Малль показал фильм «Затухающий огонь». Этот фильм разделил одну премию с советским фильмом «Вступление» на том основании, что в обоих произведениях речь идет о судьбе молодого человека нашей эпохи. Но вряд ли можно было

найти что-либо более резко противоположное друг другу, нежели эти два фильма.

Герой французского фильма — Ален, тридцатилетний мужчина, живущий в психиатрической клинике. Он не сумасшедший, но постоянно находится в состоянии депрессии, тоски, неуравновешенности. Коротка его любви к молодой итальянке. По ночам его преследуют кошмары. Без цели, в тоске слоняется герой по улицам города, где все ему чуждо, противно. Жизнь для него лишена смысла, и в конце концов, оставшись один в своей комнате, герой вынимает револьвер и, тщательно нацупав сердце, спускает курок.

Вот и вся история «без комментариев». История, рассказанная талантливым, по-своему интересным режиссером Луи Маллем. Она могла быть рассказана во имя критики бесчеловечности, опустошенности капиталистической цивилизации. Она могла стать историей утраты человеком веры в себя, историей духовной драмы человека. Она могла оказаться историей истинных несчастий и отраданий человека. Но она не стала такой на экране. Судьба молодого француза, как предстала она в фильме, лишь констатировала некий факт действительности. Режиссер не посчитал необходимым обратиться к его причинам, проанализировать судьбу своего современника. Он ограничился утверждением, что человеческая психика по своей природе алогична и непознаваема. Поэтому-де нечего и искать причин и следствий в состояниях и поступках героя. Ведь вот с героем, собственно, поначалу ничего плохого, а тем более трагического не случается, а все же он глубоко несчастен. Он болен, но лечить его нельзя и не нужно, ибо таковы сегодня люди, такова их бесцельная жизнь. Вот, пожалуй, единственный вывод, к которому приходит режиссер.

Итак, на Венецианском фестивале эта картина столкнулась с фильмом Игоря Таланкина по сценарию В. Пановой «Вступление». Я помню, что в свое время некоторые критиковали эту картину за сгущение темных красок в показе жизни советских людей в дни войны. Думаю, что никакого такого сгущения в картине нет. Просто есть смелый, правдивый рассказ о действительных страданиях, действительных тяготах трудных лет. Рассказ о разных людях — сильных и слабых. В отличие от французского фильма во «Вступлении» показано много тяжелых испы-

таний, которые выпали на долю героев. И судьбы людей рождают раздумчивый разговор художника со зрителем — он ведется с позиции веры в человека, в его ум, в его сердце и волю. Подросток Володя, герой картины «Вступление», — не самая яркая фигура в советской кинематографии последних лет. Но в нем правдиво воплотилась одна из драгоценнейших особенностей советского человека: его умение бесстрашно вваливать на свои плечи тяжелую ношу ответственности за все происходящее вокруг. Умение выдержать, выстоять, преодолеть настоящие, а не выдуманные страдания.

А на другом международном фестивале — в Каннах в 1964 г. — столкнулись и вступили в острый спор другие картины. И это тоже был спор о человеке и о том, как его показывать на экране. Французский фильм «Шербурские зонтики» режиссера Жака Деми, японский фильм «Женщина песков» режиссера Хироси Тесигахара — и польский фильм «Пассажирка» режиссера Анджея Мунка.

Гражданский пафос и важность «Пассажирки» — фильма, напомнившего о моральной ответственности людей, не имеющих права забывать о злодеяниях, совершенных во время войны, об ответственности за жизнь и смерть, — вступили в спор с убеждениями буржуазных художников, выдвинувших идею, которую можно охарактеризовать как бегство от жизни.

Фильм «Шербурские зонтики» и был бегством от жизни в кукольный мир изящных сентиментальных страстей. Режиссер как бы побоялся соприкосновения с истинными страстями человечества. Он их обошел стороной, на цыпочках, убоявшись запачкаться. Он создал мир условных печалей и не менее условных радостей, раскрасил этот мир в яркие краски. Он даже заставил своих героев не говорить, а петь на экране — и в этом тоже по-своему выразилось бегство от реальности. Документом такого бегства оказался и совсем иной, казалось бы, фильм — «Женщина песков». В нем жизнь героя была изолирована от каких-либо общественных интересов, от жизни народа. Когда-то Чехов писал, что три аршина земли нужны трупу, что живому человеку нужен весь мир. О невыносимости одиночества говорят и сегодня многие современные нам прогрессивные художники. «Человек не может оставаться только с собой» — к такому выводу приходит герой романа Грэхема Грина «Ценою потери». Автор фильма

«Женщина песков» ведет зрителей к мысли о том, что и в песках, как и в тюрьме, одинокому человеку можно прожить огромную жизнь. Он пытается утверждать, что одиночество — отнюдь не трагедия, а привычное состояние для человека.

Совершенно разные по своему характеру французская и японская картины отразили общую идею ухода от большого мира, идею неверия в человека как существо общественное.

О социальном индифферентизме, об абсолютном одиночестве как неизбежном результате исторического прогресса, о равнодушии человека к общественным проблемам постоянно, настойчиво заявляет в своих фильмах и высказываниях Микеланджело Антониони. «В технике мы достигли возможности полета на луну, а в морали остаемся на уровне эпохи Гомера», — сказал он недавно в беседе с советским критиком.

Содержащаяся в таких фильмах Антониони, как «Затмение» или «Красная пустыня», критика буржуазной цивилизации и морали оборачивается глубоко пессимистическим утверждением о невозможности для людей понять друг друга. В больном и грустном мире живут больные, грустные, одинокие люди... В искусстве Антониони мы уже не найдем и следов того высокого пафоса общественных связей, той важной темы солидарности, которые характеризовали фильмы неореалистов, придавали им силу и обаяние истинного гуманизма.

Так определяются главные рубежи в современном споре о человеке и об искусстве.

Отрицаю самую возможность искусства воздействовать на жизнь, на умы людей — как бы заявляет своим творчеством писатель Ален Роб-Грийе. — Реалистическое искусство погрязло в эпигонстве, поэтому нужно создать «чистое», «незаинтересованное» искусство. Человек — это смутные полутона настроений, он не связан с жизнью, он Homo absurdus — утверждает Натали Саррот и другие теоретики и создатели «антиромана», за которыми идут творцы «антифильма». Неизбежна жизнь в одиночку, поэтому не нужно стремиться к социальному познанию и анализу. Именно таков человек! — уверяют нас иные создатели современных фильмов. — Надо исследовать душу, рассмотреть ее под микроскопом, но при этом очистить ее от связей с миром, природой, реальным бытом...



Советский художник утверждает противоположное: возможность и необходимость для искусства вмешиваться в жизнь, влиять на нее, изменять ее, рассказывая о ней всю правду. Лучшие советские фильмы как бы говорят: иду в жизнь, создавая образ человека-гражданина, лично отвечающего за все вокруг, человека, сильного доверием и любовью народа, живущего в кругу мировых интересов. Это и есть основная позиция социалистического искусства в споре о человеке.

А спор продолжается, и острота его все возрастает. Каждый наш умный и правдивый фильм есть убедительнейший аргумент в этом споре. В то же время каждый созданный у нас пустой, неумный, неправдивый и неталантливый фильм есть наш проигрыш, немедленно используемый нашими оппонентами.

## 2

Оглядываясь на минувший год, в течение которого в нашей стране было создано около ста полнометражных художественных фильмов, из всей их весьма неоднородной массы я выделяю — для начала разговора — всего три произведения. Три фильма, как мне кажется, наиболее показательных для нашего времени, показательных для тех исканий, которые сегодня важны и плодотворны. Три фильма, в центре которых образы героев мыслящих и действующих. Это фильмы «Председатель», «Живые и мертвые», «Гамлет». И «Живые и мертвые», где дело происходит в дни Отечественной войны, и «Председатель», действие которого протекает в первые послевоенные годы и лишь доходит до наших дней, и «Гамлет», события которого относятся к средневековью, по сути своей фильмы о нашем современнике, о проблемах, волнующих сегодня, произведения современные, активно участвующие в нынешнем споре о человеке.

Юрий Нагибин, работая над сценарием «Председателя», хорошо узнал своего героя Егора Трубникова, узнал его исторически, социально и лично. Он писал его с любовью, но без идеализации, без желания сделать Трубникова эталоном для подражания. При этом он понимал, в какой мере на таких, как Трубников, «земля наша держится». Зритель увидел героя, которому может быть и трудно, и больно, и страшно, и ошибаться он может, но

из него нельзя вытравить Человека. Его нельзя превратить ни в обывателя, ни в бюрократа, ни в супермена! В Егоре Трубникове воплощена неумная, глубокая, бескорыстная любовь к своему народу и к своей земле. Его характер исполнен смелости, чисто русской смекалки, сознания личной ответственности.

Говоря, что автор знал своего героя исторически, я имею в виду, что характер, в чем-то подобный трубниковскому, можно было встретить в России и не только в наше социалистическое время, но и в эпохи более отдаленные. В сценарии был эпизод (в фильме не вошедший), в котором секретарь обкома на вопрос своего помощника, кто же такой Трубников — «Самородок, придурок, хитрец, простак?», — отвечает: «Суворов». В этом ответе как бы заключена предыстория характера Трубникова. Есть и история становления этого характера, и она также намечена в сценарии. Знакомясь с ней, мы как будто видим, откуда взялся такой Трубников, как сложился его характер. Мы видим нищую деревню, босоногих деревенских подростков и красноармейскую часть. Рядом с бойцами в буденновских шлемах и начинает свой боевой путь паренек Егорка Трубников, мечтатель и деятель. А потом он участник боев в Манчжурии, на озере Хасан, Халхин-Голе, на линии Маннергейма, Великой Отечественной войны. Вот она, этап за этапом, биография Трубникова, не показанная в фильме, но читающаяся в нем «между строк». Из этой биографии ясно, что все, что есть на нашей земле хорошего, советского, Трубников завоевывал своими руками и что этого, завоеванного, он никому никогда не отдаст. Вся его нелегкая и прекрасная судьба воспитала в нем хозяина жизни, человека решительного, бесстрашного, принимающего на свои плечи все напасти, невзгоды, трудности. Жизнь приучила его ни на кого не перекладывать ответственность.

И лично хорошо знал Юрий Нагибин такого Трубникова. Да и все мы знали таких Трубниковых в современной колхозной и не только колхозной жизни. Это они ставили на ноги разоренное войной хозяйство, поднимали людей на борьбу, вселяли в них веру. Это они — иногда не сразу, а трудом — завоевывали полное доверие окружающих, ибо для людей, подобных Трубникову, доверие народа есть высшая из всех наград и самое большое счастье.

Мне кажется, что сценарист Нагибин, что называется, «родился в рубашке». Ему удивительно повезло и с постановщиком, и особенно с актером. Режиссеру А. Салтыкову оказался душевно близок, понятен весь строй нагибинского сценария. Он не пытался прочесть сценарий на экране ни в плане «модерна», ни в плане традиционном. Режиссер нашел художественное решение фильма в самом тексте, в образном строе сценария, в имеющемся в нем сочетании документальной и образной стихии. В сочетании документальной правды с отчетливой, яркой образностью и был обретен стиль фильма. Это проявилось во всем: в изобразительной манере, в построении сцен, в решении диалога — всегда драматичного, насыщенного мыслью, никогда не сводимого ни к бытовым случаям, ни к заданной схеме.

Женщины, пашущие на коровах, — это не просто страшная правда недавнего прошлого, жестокая правда рожденного войной несчастья, это обобщающий художественный образ. За ним не только факт, но и его оценка, за ним еще и размышление о многом, выходящем за пределы показанного факта.

Колхозное собрание, где народу стараются навязать «подработанную сверху» кандидатуру председателя и где привычное механическое равнодушие подобных собраний неожиданно ломается и люди голосуют за Трубникова. Это тоже правда факта, ставшая правдой художественного образа, за которым открывается многое о нашем времени, о наших проблемах.

Салтыков не разрешает актерам произносить слова скороговоркой. Он заставляет актеров и зрителей почувствовать весомость слов и очень точно выделяет те диалоги и реплики героев, которые несут главную мысль произведения, которые должны запасть в душу зрителя.

Поэтому мы так запоминаем бездушную, казенную, гладкую болтовню бюрократа Клягина «о могучем росте», «невиданном подъеме» и «изобилии» в столкновении с нарочито грубой, но выстраданно-правдивой фразой Трубникова: «Колхозник должен жрать», — фразой, после которой все клягинские словеса сразу же теряют даже видимость красоты и правды и оказываются нестерпимо пустыми.

Поэтому мы так запоминаем драматическое «устали мы, изуверились» Семена Трубникова, чей образ



«Председатель»

Доня — Н. Мордюкова, Семен Трубников — И. Лапиков

с поразительной яркостью сыграл талантливый актер И. Лапиков, и полный убежденности ответ его брата Егора: «В одиночку никакую вы жизнь не заладите».

Так же запоминаются слова, от самого сердца сказанные Трубниковым на общем собрании, как итог пережитого: «Будем, как говорится... на смерть... вместе — до коммунизма» и его же рассуждение: «Чем движется земля? Тем, что Ваньке хочется целоваться с Машкой, что наступают ночь, а утром звучат гудки, и все расходятся по своим местам. И пока все это есть, жизнь будет продолжаться».

И, конечно, все это запомнилось особенно крепко потому, что сыграно поразительно точно, правдиво и талантливо. Актер Михаил Ульянов внес в образ нагибинского героя новые и интересные краски. Трубников в сценарии был суровее, мрачнее, сдержаннее, суше, прямолинейнее. Трубников в фильме в исполнении Ульянова приобрел горячность, страстность, яркость характера, и глаза актера сказали многое такое, чего, казалось бы, и не предполагал сценарий. Актер знал своего героя так же досконально, как и автор. Актер внес в этот образ свой личный

опыт, свое знание, и поэтому на экране возник совсем живой, настоящий председатель — яркая, индивидуальная личность, убеждающая всем своим поведением и строем мысли.

И тут я не могу не возразить критику М. Кузнецову, опубликовавшему в «Комсомольской правде» (12 декабря 1964 г.) статью «Победы и поражения Егора Трубникова». Критик высказал мысль, что настоящий колхозный руководитель должен быть совсем иным — не позволять себе командовать и кричать на людей, не быть грубым, ничего самому не решать за других, за народ. В Трубникове критик увидел характер, рожденный эпохой культа личности. Он, вероятно, хотел бы видеть на экране иного, идеального, очень вежливого председателя, постоянно во всем советуемого с людьми. Но такой идеальный человек в трудной послевоенной жизни был бы просто невозможен. А при этом как не заметить, что Трубникову самому претит и резкость, и грубость. Быть может, потому он и женился на женщине мягкой, сдержанной, интеллигентной, что ему самому этих черт не хватало. Нет, Трубников — не эталон для подражания, и вообще требовать от искусства эталонов по меньшей мере наивно. Трубников — дитя эпохи и в известной мере эпохи прошедшей. В нем ее достоинства и недостатки. Думаю, что достоинств больше. А главное — в его умении решать и отвечать за это, в полном бескорыстии, в стремлении к общему счастью. Лично Егору ничего не нужно — ни денег, ни славы, ни орденов, ничего. А это уже никоим образом не похоже на те черты характера, которые мы связываем с идеологией культа личности.

В таких, как Трубников, еще немало плохого, тяжелого, грубого, порожденного нелегкой жизнью. Фигура Трубникова в какой-то мере трагична, так же как трагична была фигура Чапаева. Ведь останься Чапаев живым — он бы должен был или измениться, или уступить место людям другого склада... На смену Трубниковым тоже должен прийти руководитель иного типа — человек образованный, интеллигентный, свободный от грубости, и это ему расчищают путь нынешние, реальные Трубниковы, бесстрашно принимая на себя все тяготы современной жизни.

Разные годы проходят у экране. Разные друзья и разные враги появляются у героя. И он, приобретая опыт, поначалу одинокий, постепенно окружает себя друзьями и единомышленниками, солдатами армии труда. Их много — Надежда Петровна, Кочетков, бабка Прасковья, телятница Нюрка, Маркушев, Валежин, секретарь обкома Чернов, пасынок Борис, племянник Алешка. В них — сила Трубникова. Окруженный друзьями, он все более смело выступает против глупого конъюнктурщика Раменкова, бюрократа Клягина, полковника госбезопасности Калоева, против «героя показухи» Сердюкова, против всего чуждого, злого, мешающего движению к коммунизму.

Во второй части картины много недостатков. Главный из них — иллюстративность, дурная торопливость в развязывании всех судеб, в стремлении поставить все точки над «і», раздать «всем сестрам по серьгам». В финале на смену искусству приходит арифметика: умирает старая Прасковья, и тут же радостное известие — у одной из колхозниц родилась дочь. Вряд ли нужна была эта примиряющая точка в самом финале. Фильм, как я думаю, должен был бы закончиться многоточием.

Но не в фабуле сила и значение «Председателя». Его идейное содержание не покрывается фабулой. Главное в фильме — правдивый характер героя, история его борьбы, побед и поражений. (Да, были и поражения, которых почему-то также не заметил М. Кузнецов, посчитавший, что авторы играют вместе с героем в поддавки с трудностями). Сквозь весь фильм проходит конфликт Егора с его братом Семеном. Годы жизни положил Егор, чтобы убедить своего брата отказаться от губительных его убеждений. Но так и не удалось Егору сломить упрямство Семена. Не поверил Семен в правду своего брата и остался при своем убеждении (значит, оно живуче и сегодня) — что смысл жизни заключается в том, чтобы биться в одиночку. В конце второй части сценария Юрий Нагибин пишет: «Отъезд Семена для него (Егора) поражение. Трубникову хотелось сделать брата счастливым даже против его воли. Егор давно списал Семену все подлости и предательства, стремясь лишь к одному, чтобы тот признал его правду». Но Семен остался непоколебим. Не легка битва за высокую правду жизни.

Я не знаю, все ли наши оппоненты за рубежом поймут и увидят то главное, что содержится в картине. Возможно, кто-то отметит лишь показанную в ней без прикрас внешнюю сторону жизни и скажет: была она у вас



неимоверно тяжелой, суровой, жестокой. Но для нас и для друзей наших не пройдет незамеченным то прекрасное, что определило и сделало возможным такой характер, как характер Трубникова — хозяина, деятеля, борца, счастливого человека трудной судьбы. Образ Трубникова и есть один из лучших наших аргументов в современном споре о человеке.

На Карловарском международном фестивале советское кино было представлено фильмом «Живые и мертвые». Журналисты на пресс-конференции задали режиссеру Александру Столперу вопрос: «О чем этот фильм?» Режиссер ответил кратко: «Мы ставили фильм о прекрасном». Этот ответ многим показался неожиданным. Как так? Война, несчастья — в чем же прекрасное? Но вдуваемся в смысл «Живых и мертвых» и увидим, что формула режиссера схватывает самую суть произведения, его коренную проблему.

О войне в последние годы было поставлено немало хороших фильмов. И все же обращение к роману Константина Симонова «Живые и мертвые» позволило кинематографу открыть войну еще с одной стороны, показать ее по-новому. Это произошло потому, в первую очередь, что проза Симонова не просто эпическая, но интеллектуальная. В ней философское проникновение в смысл событий сочетается с психологическим исследованием характеров и истории человеческих судеб. Это проза одновременно и лирическая, ибо в ней, как в дневнике, ни на минуту не исчезает автор, ведущий повествование.

В фильме вполне сохранено это интеллектуальное и лирическое авторское начало. В нем, как и в романе, события показаны и изнутри — такими, какими они были для тех, кто в них участвовал, и одновременно как бы освещенными светом сегодняшней мысли. В этом своеобразии и новизна фильма.

Прекрасное и в романе, и в фильме — это люди с их глубокой верой в смысл своей жизни. Люди, обладающие большим чувством сопричастности своей личности с великим и справедливым историческим делом. Это чувство рождало в людях, даже в самые трудные годы, ощущение счастья, полноты жизни. В этом и заключался источник того прекрасного, о котором говорил режиссер Столпер.

В генерале Серпилине (А. Папанов), как и в образе Трубникова, мы видим не только запоминающийся инди-



«Живые и мертвые»

*Синцов — К. Лавров, Таис Овсепникова — Л. Крылова*

видуальный, колоритный характер, но и судьбу целого поколения. Страшный 1937 год. А до этого и после этого — честное исполнение своего гражданского, солдатского, партийного долга. Честное, но никогда не бездумное исполнение. Ведь именно Серпилин настойчиво задает — не столько собеседнику, сколько самому себе — вопрос: «Скажи, как вышло, что мы не знали? А если знали, почему не доложили? В то, что не докладывали, не верю. А если он не слушал, почему не настаивали?»

Почему? — Серпилин настойчиво ищет ответ на этот вопрос. Почему? Откуда бралось недоверие к людям? Вот главный вопрос, на который дается ответ всем строем фильма.

Сложна духовная жизнь героев Симонова. Никто из них никогда не считал и не считает себя просто «винтиком» в государственной «машине». Каждый выполняет свой долг перед родиной сознательно, каждый лично несет ответственность за все на свете.

Поэтому реплика А. Столпера: «Мы ставили фильм о прекрасном» оправдана. Фильм утверждает веру в человека как в существо, озабоченное всем вокруг него проис-

ходящим. Пусть далеко не все в этом фильме удачно. Есть в нем известная статика, рассудочность, театральность, назидательность. Легко поддаются критике некоторые консервативные режиссерские решения (в частности, откровенно заданные построения мизансцен, известное пренебрежение ко второму плану). Но все же главное то, что в фильме осуществлен очень важный и плодотворный художественный принцип: движущей пружиной сюжета стал драматизм непрерывно работающей мысли. В этом зерно образов Синцова и Серпилина, в этом зерно самого фильма.

Так же, как несколько ранее «9 дней одного года», фильм Симонова и Столпера противостоит произведениям «без комментариев», боящимся прикосновения к истинной сложности жизни и к сложности духовного мира человека. Этот серьезный и смелый по мысли фильм развивает традиции реалистической и философской русской прозы и, в частности, прозы Л. Толстого. Для Толстого высшей задачей искусства было заразить читателей мыслями автора, убедить и заставить принять художническую веру и правду. Можно представить себе разные пути искусства, разные — в том числе и непохожие на метод Толстого — способы показа явлений жизни. Но никогда не должно быть искусство лишено возможности и права размышлять, печалиться, радоваться, права быть сопричастным всему, что происходит в мире, права говорить об этом просто, прямо, громко.

«Какое чудо человек!.. Как благородно рассуждает, с какими безграничными способностями... Краса вселенной. Венец всего живущего...» Такими словами вступает в современный спор о человеке Вильям Шекспир. Художник, отдаленный от нас четырьмя столетиями, протягивает нам руку в фильме «Гамлет» Григория Козинцева.

Нельзя не задуматься над тем, что в некоторые эпохи своего развития духовная культура человечества вдруг обнаруживает повышенный интерес к Шекспиру. Вспомним, что значил для людей Шекспир в эпоху Пушкина, Белинского, Мочалова. Вероятно, не случайно интерес к Шекспиру возник вместе с тягой русской литературы к реализму, к «шекспиризации» в те переломные годы, когда происходило становление реалистической прозы и драмы. Да дело и не только в искусстве. В России декабристов, в России Герцена приобретали особую остроту во-

просы морали, чести, долга, активного человеческого действия — те вопросы, на которые гениально отвечал в свое время Шекспир.

Потом был период, когда интерес к Шекспиру почти угас, и творчеством его занимались в основном лишь профессоры и студенты, и еще Мемориальный театр в Англии. А в середине XX в. во всем мире снова зазвучали с яростной силой монологи Отелло, Гамлета, Лира, Кориолана. Снова возник огромный интерес к искусству высокого шекспировского реализма, к философским размышлениям его о человеке, о смысле жизни, о нравственном долге. В Варшаве мне рассказывали, даже несколько удивляясь: «У нас „Гамлет“ одновременно идет в театре, в кино, по телевидению. И вот вы еще привезли одного „Гамлета“». И что бы вы думали? Из всех фильмов самый посещаемый — ваш „Гамлет“!»

Этот простой факт — не только достояние статистики. Он выражает нечто очень важное в современной духовной жизни: какую-то заново возникшую общность нашей эпохи и нашего человека с Шекспиром. Об этом же написал в журнал «Искусство кино» и режиссер Г. Козинцев, приведя множество писем, полученных им во время работы над фильмом «Гамлет». Поразительную заинтересованность и глубокое понимание смысла шекспировской трагедии выразили в своих письмах самые разные люди. Они стремились помочь режиссеру, подсказать нужные решения, поделиться мыслями о том, что такое Шекспир, что такое «Гамлет» для современного человека.

В чем же современность Шекспира для нашей эпохи?

Наверное, прежде всего в том, что в творчестве этого великого сына своего времени кроется заряд мыслей такой силы, что они, как вечно гудящий колокол, звучат до наших дней и будут звучать еще долго.

В сцене объяснения Гамлета с матерью Гертруда умоляет сына замолчать, потому что он своими словами заставил ее обратиться «зрачками в душу». Не так ли поступает с нами Шекспир?

Гамлет в одном своем монологе говорит о «распавшейся связи времен». Разве не это тревожит, скажем, такого художника, как Федерико Феллини, единоборствующего с мифами и ложной мудростью сегодняшнего дня?

Исследование души человека в сочетании с размышлением о роли личности в истории — разве не отвечает это

самой сути современных проблем человеческой жизни и, следовательно, самым глубоким устремлениям современно-го искусства?

Трагедия Гамлета, который не мог не погибнуть в «Дании-тюрьме», но чья гуманистическая мысль, идея свободы личности от феодальных оков бессмертна, — разве это не вполне современная коллизия?

В своей книге «Наш современник Вильям Шекспир» Григорий Козинцев пишет: «В наши дни каждому человеку довелось полной мерой узнать и огонь, и слезы, и радость. На наших глазах вера в величие человека побеждает силы реакции, становится основой всех жизненных отношений.

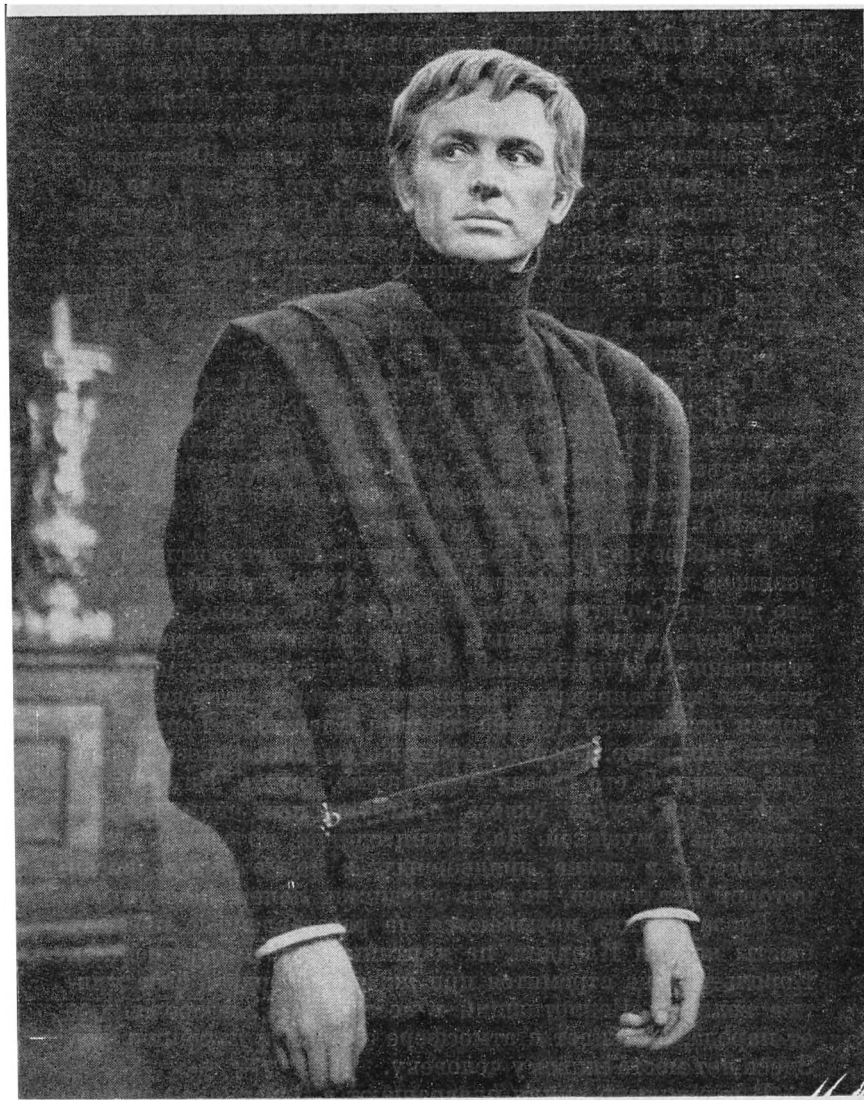
„Справедливость“ и „человечность“ приобретают теперь особое, современное значение»<sup>1</sup>.

Гуманизм действенный, вызывающий к переустройству жизни — вот основа советского фильма о Гамлете. Именно это подсказало режиссеру особенности художественного решения фильма. Шекспира читают по-разному. Интересно, но тяжеловато «барочно», с обилием текста решал трагедию «Отелло» кинорежиссер Орсон Уэллес. Как бы условной рампой отделял от зрителей и от современности историю Ричарда Третьего Лоуренс Оливье. Мы видели в Москве талантливые спектакли Питера Брука, восхищались Гамлетом Скофилда. Мы отдавали должное прекрасному, мужественному, но холодноватому Гамлету Лоуренса Оливье. Мне довелось видеть любопытный телевизионный фильм «Гамлет», сделанный в Западной Германии, с Максимилианом Шеллом в главной роли. В этом фильме подчеркнута идея мистической обреченности Гамлета. Таково еще одно «современное прочтение». Говоря о нынешнем интересе к Шекспиру, Максимилиан Шелл в беседе со мной сослался даже на астрологию: эпоха Шекспира и наша эпоха находятся под одним созвездием!

А Григорий Козинцев рассказал такой эпизод: снимали натуральную сцену «Гамлета», как обычно вокруг толпились люди. Один из них поинтересовался: «Скажите, пожалуйста, это будет фильм-спектакль или из жизни?» — «Из жизни!» — совершенно серьезно ответил режиссер.

---

<sup>1</sup> Г. Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир, Л., 1962, стр. 269—270.



«Гамлет»  
*Гамлет, принц Датский — И. Смоктуновский*



Только не костюмный фильм! Как можно скромнее должны быть декорации в интерьерах! Как можно больше моря, скал и воздуха! Не замыкать Гамлета в пустоту, не показывать его все время в одиночестве, не забывать, что в Дании жили люди, самые разные люди! Вот какие художественные задачи ставил Козинцев, читая Шекспира с позиций нашего времени. И уже тем, что он взял для сценария перевод «Гамлета», сделанный Борисом Пастернаком, было предопределено едва ли не самое важное в фильме — современное звучание текста. Ибо со словом всегда были связаны главные трудности в освоении Шекспира. Начав с этого, Козинцев последовательно шел к встрече с жизнью.

И фильм, созданный Г. Козинцевым, И. Смоктуновским, Д. Шостаковичем, И. Грицюсом, Е. Энеем, оказался по-настоящему фильмом «из жизни» — не экранизацией, не фильмом-спектаклем, а самостоятельным творческим произведением по Шекспиру, ответившим на вопросы, близкие и важные нашему времени.

В выборе на роль Гамлета актера Смоктуновского выразилась та же тенденция, то же самое стремление. Все, что делает Смоктуновский в фильме, абсолютно далеко от позы, декламации, «игры», от театральных котурн и театрального подчеркивания. Все просто, изящно, психологически мотивировано, жизненно, непосредственно. Вот принц появляется в сцене свадьбы Клавдия и Гертруды в замке Эльсинор. Сосредоточенный, он идет сквозь нарядную толпу. В его глазах недоумение, грусть. Внутренний монолог его звучит сквозь приглушенный шум реплик, сплетаясь с музыкой. Да, принц одинок, но одинок именно здесь — в толпе придворных, в толпе знати, среди которой нет людей, но есть угодники, лакеи, шептуны.

Глаза принца натываются на расставленные повсюду бюсты короля Клавдия, на картины с его изображением. Король-убийца стремится при жизни утвердить свое мнимое величие. Воплотивший в себе власть, отгороженную от народа, он живет в атмосфере слезки и наущничания. Здесь нет места живому человеку.

В игрушку, в куклу превращают в Эльсиноре несчастную Офелию. На хрупкий девичий стан напяливают железный каркас корсета, заставляют двигаться в ритме медузы, как заводную куклу. Человеческое в Офелии становится все более сдавленным, и оно прорывается наружу

лишь тогда, когда она сходит с ума, идет мимо закованных в латы солдат и поет свою странную песенку...

А Гамлет? В чем главная идея этого образа в фильме?

Прежде всего в том, что принц принадлежит все к тем же людям, которые не боятся взять на себя ответственность за все происходящее вокруг. Гамлет восстает на «море бед», восстает за поруганную честь, за истинное величие человека. Он умирает как солдат, и недаром Фортинбрас велит оказать мертвому Гамлету воинские почести, похоронить его как солдата.

Человек он был...

Центральным эпизодом фильма сделался не монолог «Быть или не быть», как подсказывала традиция, а разговор Гамлета о флейте с Розенкранцем и Гильденстерном. С какой пронзительной интонацией говорит Смоктуновский — Гамлет, что человек не флейта и играть на нем нельзя. Нельзя...

Разные были Гамлеты в театре и кино. Некоторые — как, например, Гамлет Лоуренса Оливье — вызывали восхищение. Гамлет Смоктуновского вызывает любовь. Он близок нам, этот Гамлет — «краса вселенной, венец живущего». Фильм Кузнецова — это тоже фильм о прекрасном, о благородстве, это тоже фильм с «комментариями». Это еще один аргумент в нынешнем споре о человеке.

### 3

Как утверждают историки кино, 20-е годы были в основном триумфом поэтического, метафорического кино. В поэзии это было время «150 миллионов» Маяковского, поэтов «Кузицы». В общем — время вселенских образов. Позднее все в искусстве усложнилось, продвинулось ближе к жизни, углубилось, психологизировалось. Метафоры и символы оттеснились живыми персонажами, реальными героями, изображенными без преувеличений, подробно, тщательно, любовно. В наше время открытая метафора вообще редкость. Может быть, это даже и плохо, уж слишком порой много бытовщины у нас, но это факт. Открытые метафоры успешно существуют, пожалуй, только в фильмах Ю. Солнцевой и воспринимаются как продолжение индивидуальных особенностей поэтического стиля Довженко. Другим художникам они в руки даются с трудом, и чаще всего употребление их кажется непроститель-

ной наивностью, старомодной условностью. Впрочем... Впрочем, появляются и сейчас фильмы, воскрешающие по-разному искусство условных форм.

О них и пойдет речь.

В то время, когда господствовала открытая метафора, господствовали и еще разные, ныне устаревшие, формы искусства. Так, например, для своего времени было прелестным искусство эстрадного ансамбля «Синяя блуза». Была в моде и литература героев-«представителей». Еще ранее существовала мелодекламация, а еще ранее увлекались живыми картинками.

Все это осталось в прошлом, но представьте себе вновь ожившими и эту «Синюю блузу», и «представителей», и мелодекламацию, и живые картинки, поставленные сегодня в кино с грандиозным размахом, технически совершенно, с применением новейших и моднейших способов съемок. И если вы себе все это разом представите, то перед вами и возникнет фильм «Я — Куба».

Фильм состоит из нескольких новелл. О девушке, вынужденной продавать себя в дореволюционной капиталистической Кубе. О крестьянине, изгоняемом помещиком со своего поля, где растет потом политый сахарный тростник. О студенческой молодежи, готовящей политическую демонстрацию. Все эти новеллы подчеркнута драматичны. Много смертей. За кадром звучит красивый женский голос, постоянно напоминающий, что все, что вы видите на экране, — это Куба. Говорит Куба.

Съемки в фильме поражают своей изобретательностью. Это высший класс операторского мастерства. Режиссура интересна. Но мы, воспитанные нынешним искусством, хотели бы за всем этим внешним великолепием проникнуть в человеческие души, хотели бы полюбить героев рассмотреть быт, нравы, обычаи, хотели бы с волнением следить за сюжетом, за развивающейся мыслью и узнать из фильма нечто новое, не только то, что мы знаем о Кубе и кубинцах из газетных и прочих источников. Нам попросту неинтересны персонифицированные представители разных слоев кубинского населения, докладывающие в несколько мелодекламационной форме о своих несчастьях, колебаниях, противоречиях. Нас утомляют длинные панорамы, когда киноаппарат, без видимой необходимости, следует за танцующими парами в элегантно кабачке, за девицами, прыгающими в бассейн, или когда на экране воз-

никают красиво группирующиеся участники демонстрации, которых эффектно поливают водой из брандспойта. Нас не тревожит ни гибель героев, ни даже символический белый голубь, которого несет на вытянутой руке один из демонстрантов, ибо все это остается живыми картинками.

Может быть, с ними можно было бы и примириться, если бы во всем этом чувствовалось немного больше сердца. Но мы никого не успели полюбить в этом фильме, не успели вникнуть в историю ни одной судьбы. Холодом условного искусства веет от ленты «Я — Куба», с ее наивной символикой и открытой метафоричностью.

Нельзя вообще возражать против условности в искусстве, хотя модный документализм всячески восстает против нее. В иных жанрах без условностей не обойдешься, да и каждый жанр порождает свои условности. Но в обращении к столь горячему материалу, как жизнь кубинского народа и история кубинской революции, холодноватая манерная условность, как я думаю, оказалась противопоставленной. Здесь нужна была иная драматическая условность, чем та, которую предложили режиссер Михаил Калатозов, поэт Евгений Евтушенко, оператор Сергей Урусевский. Здесь нужен был сюжет не только как общая схема, не только как последовательность лирического размышления, но как гораздо более конкретная концепция действительности.

Жизнь Кубы! Какие возможности открывались перед создателями фильма! Тем более, что снимали они свой фильм на Кубе, в окружении ее подлинной реальности. Но именно жизни в фильме и не оказалось. И ничего неожиданного не оказалось, что обогатило бы наше знание о Кубе и кубинцах. (А ведь умел же Калатозов когда-то видеть то, что не видел никто другой! Вспомните хотя бы его «Соль Сванетии».) Условная схема, картинность операторской работы, холодность режиссерской манеры вытеснили в фильме «Я — Куба» жизнь из кадра.

Конечно, можно спорить и спорить, защищая разные тенденции в искусстве, но тут, в случае с фильмом «Я — Куба», мне хотелось заострить внимание на несоответствии между материалом и избранной художественной манерой, в результате чего драматургия, сюжет, герои, а следовательно, жизнь оказались принесенными в жертву красивым, холодным композициям плакатного свойства.

Невольно я сравниваю фильм «Я — Куба» с украинским фильмом «Тени забытых предков», поставленным режиссером С. Параджановым по рассказам Коцюбинского. Это тоже совершенно условное искусство. Фильм с открытой метафорой, в котором каждый образ, каждый характер поднимается до значения символа. И хотя в этой картине налицо и «красоты стиля», и излишества в любви этнографическим материалом, в реставрации обрядов гуцульской старины, но фильм при этом все же оказывается таким горячим, таким личным, таким страстным, необыкновенным, что образы его врезаются надолго в память.

Фильм состоит из отдельных новелл, рассказывающих историю печальной жизни бедного гуцульского крестьянина Иванко. Новелла о детстве. Новелла о первой любви. Новелла об одиночестве. Новелла о неудачной женитьбе. Новелла о смерти. И за всем этим горячая любовь автора к своему герою. Какая-то самозабвенная любовь, любовь-восхищение, любовь-сострадание. Этой любовью окрашено все. Авторское, лирическое отношение к герою как близкому человеку приближает его жизнь к нам. Приближает настолько, что этому не в силах помешать никакие условные «красивые» приемы. И мчащиеся красные кони в сцене гибели отца Иванко, и не прекращающееся кружение камеры, и вдруг врывающаяся в цветное богатство черно-белая новелла об одиночестве и подкрашенная, как у Антониони в «Красной пустыне», натура. Все это нужно автору. Действительно нужно, чтобы выразить печаль и любовь. Печаль сквозит в буйстве красок, печалью полно венчание, печаль плачет в похоронных обрядах, печаль утверждает себя в постоянно возникающих крестах над могильными холмами.

Станный фильм. Станный и интересный. Совершенно невозможный для какого бы то ни было подражания. Фильм, который, видимо, останется в одиночестве в истории советского киноискусства. Фильм где-то на грани того, что, кажется, еще чуть-чуть, и вот уже появится в нем нечто аномальное. Вот здесь мы найдем и поэтический ход, и открытую метафору, и героев-«представителей». Все это, возможно, кому-нибудь и не нравится и даже раздражает, но во всем этом — личность автора, его глубокая заинтересованность в жизни героя и умение выразить эту свою заинтересованность в буйстве образов и красок.

Никакое искусство не терпит равнодушия и холодности. Впрочем, холодным искусство еще, пожалуй, может быть. Оно не может быть теплым, подогретым, ремесленным....

Но вот рядом с произведениями, в которых так или иначе воплощается личность художника, где отражены его раздумья, гнев, любовь, печаль и радость... его мысль о Человеке, возникает — при обзоре фильмов 1964 года — множество произведений, в которых ничего этого нет. Произведений до странности арифметических, с мертвенным, схематическим миром. Такова последняя картина М. Чиатурели «Генерал и маргаритки». Ярчайший пример арифметического искусства с однозначными персонажами. Все герои картины как бы разделены на определенные группы, на определенные категории. Они движутся, как марионетки, возвещая известные всем истины, готовые прописные моралите. Марта Функ — собирательный образ немецкой матери. Ее младший сын олицетворяет собой ту часть молодого поколения, которая была оболванена милитаристской пропагандой. Вольфганг Функ представляет собой тип буржуа, и т. д. Ни один из образов не приобретает многомерность, каждый состоит из простейших элементов. Рассудочность, заданность, отсутствие реального фона — и в итоге мертвая схема, лишенная ощущения жизни, лишенная ощущения хода истории.

И еще один фильм — «Негасимое пламя» режиссера Е. Дзигана и писателя Г. Березко. Это тоже пример искусства, в котором нет подлинной жизни, а есть умозрительная схема, развивающаяся в некоем призрачном мире, где все расставлено по определенным полочкам. Все в этой картине зиждется на ранее отработанных штампах, таких далеких штампах, что невольно вспоминаешь немое искусство Мозжухина и Веры Холодной. Все здесь есть: и любовь, и страдания, и критика культа личности, и поиски потерянного сына... Но смотришь на экран, видишь играющих актеров — и ни разу, ни разу не чувствуешь волнения за их тщательно разработанную авторами судьбу. В мире, изображенном на экране, нет места живым индивидуальным характеристам, нет места действительным столкновениям воли и страстей, нет места и неожиданностям... Пушкин говорил о том, что когда он писал «Евгения Онегина», то не знал, что еще может выкинуть его Татьяна. Авторы и режиссеры фильмов, подобных «Генералу и



маргариткам» и «Негасимому пламени», регламентируют каждый шаг героев потому, что это не живые, «отделившиеся от автора» личности, а собирательные образы, куклы,двигающиеся по строго намеченному авторами пути. В основе этих произведений не жизнь, не наблюдение над ее течением, а уже знакомые нам по недавнему грустному прошлому образцы кино или литературы. Это — вторичное искусство.

#### 4

Разговор о современных тенденциях в советском киноискусстве был бы неполным, если не остановиться еще на одной группе фильмов, которые не менее интересны, чем те, о которых я говорила вначале. И во главе этой новой группы фильмов я поставлю фильм Марлена Хуциева и Геннадия Шпаликова «Мне двадцать лет».

Первое, что бросается в глаза при просмотре фильма «Мне двадцать лет» и тех, которые в какой-то мере следуют по этому же пути,— их полная противоположность, враждебность условному арифметическому искусству. Если сторонники заданности и регламентации игнорируют среду, как бы вытаскивают своих героев на авансцену, то создатели фильмов иного типа, напротив, погружают своих героев в подробно и любовно изображаемую среду, они тщательно выписывают фон. Если у любителей схем сразу дается завязка драмы, обнаженно декларируется генеральная мысль, отсутствует экспозиция, то сторонники иного искусства часто превращают свои фильмы как бы в одну огромную экспозицию, на что у некоторых иной раз уже не хватает места. Если метафора, сравнение, символ у одних даются подчеркнуто, открыто, то у других все это возникает как бы исподволь, ибо повествование ведется в форме почти документальной. В одних фильмах герои говорят исключительно на заданные авторами темы. В других диалог развертывается как бы произвольно, касаясь огромного множества предметов, он подчас кажется даже невероятным, но это не значит, что он лишен смысла. Различие можно устанавливать и далее, ибо все различно в этих двух категориях фильмов.

Главное же различие, естественно, начинается с драматургии. Здесь определяется характер конфликта, его решение, равно как и стиль всей вещи. Представителей нового типа драматургии, не выстроенной вокруг одного

конфликта, а многолинейной, полифонической, сегодня много. Я думаю, что такая драматургия, одним из родоначальников которой справедливо считают Чехова, интересна и многообещающа как одна из линий нашего искусства. Конечно, если дело не принимает утрированной формы. Вспоминаю по этому поводу шуточный совет одного опытного редактора, который тот дал режиссеру, пожаловавшемуся на то, что предложенный ему для постановки сценарий старомоден по драматургии: «А вы возьмите рукопись, поднимите ее и выньте скрепки. Пусть листки свободно упадут на пол. Тогда соберите их в произвольном порядке, и вы получите самую модную современную драматургию, где конец будет в начале, начало окажется в середине и т. д.»

Мне пришлось видеть немало картин с драматургией такого модного образца, доведенного до крайности. Например, фильм режиссера Конрада Вольфа «Расколотое небо» (ГДР). В этом же духе создан в Чехословакии «Крик» режиссера Яромилы Иреша. К этому разряду отнесем, и наш фильм «Первый снег» молодых режиссеров Б. Григорьева и Ю. Шевырева. Фильм, где простейший сюжет рассказа писателя В. Рослякова оказался до крайности запутанным и нарочито усложненным. Все эти фильмы старательно перепутывают прошлое, настоящее и будущее своих героев. В них для зрителя устраивается как бы своеобразный кроссворд, требующий больших усилий для разрешения.

Однако вернемся к фильмам, в которых таких крайностей нет, в которых есть свои недостатки, но есть и интересное, свежее, здоровое начало, требующее внимания и поддержки.

Известно, что судьба фильма «Мне двадцать лет» режиссера М. Хуциева была нелегкой. Фильм должен был выйти два года тому назад. Он вышел недавно, и я полагаю, что ему суждена долгая жизнь, ибо и через много лет сохранит он свое неповторимое обаяние, свою прелесть произведения чистого, талантливого и патристического. С недостатками? Да. Но с достоинствами, и их множество.

Вспомните, где еще вы видели так точно, душевно, верно и прекрасно показанный праздник 1 Мая в Москве? Наш любимый весенний праздник. Вероятно, нет в Москве ни одного человека, который не проходил бы в колоннах по Красной площади, не пел бы, не кричал бы «ура», ис-

пытывая счастье, радость своего растворения в поющей, пляшущей, кричащей, смеющейся толпе. И первое весеннее солнце, и весенний Первомайский дождь. Знамена, лозунги и люди... люди... ощущение силы и радости — смотрите, вот мы какие! И вот это живущее в душе у каждого советского человека воскресло в фильме с документальной точностью в изображении, звуке, шуме. С психологической точностью увидел художник своеобразие майского настроения людей. В этих кадрах, мне кажется, поет душа героев, поет от переполнения ее счастьем.

«Крикнем ура», — говорит девушка, и окружающие — не спрашивая почему — радостно кричат «ура».

Вспомните, как показан на экране майский вечер, полный шума, звука, огня. Гроза над Чистыми прудами. Босые, бегущие по асфальту герои. Вспомните молодую семью, важно шагающую в колонне демонстрантов — ребенок на плече отца. Свет и радость. Это наш Первомай. Это мы. Смотрите, вот мы какие!

Мы видели снятые хроникерами парады и демонстрации, видели и прямой их показ по телевидению... По телевидению все было несравненно ярче, живее, чем на экране в хронике. Но фильм «Мне двадцать лет» передал то, чего не было ни в хронике, ни на маленьком голубом экране телевизора. Он показал нам праздник изнутри, и если эта манера может быть названа документальной, то это документализм лирический, поэтический. Все в фильме показано через людей. Человек с аппаратом вмещался в толпу, и актеры, казалось бы, и не играли вовсе, а шли, кричали, пели вместе с демонстрантами, испытывая то общее, неповторимо праздничное настроение, которое отличает наш Первомай. Мимо этих сцен не может пройти человек, равнодушный к искусству и умеющий переживать.

Москва. Мы видели ее на экране не раз, но так, как она показана у Хуциева, она никогда не была еще показана. Потому что в этом показе живет настроение авторов, сохраняется настрой его чувств.

Город наш хорош в любую погоду, при любом освещении. Но пожалуй, лучше всего на рассвете. Брезжит рассвет. Пустынны улицы, площади. Тишина. Только влюбленные, прогулявшие всю ночь напролет, не могут расстаться друг с другом. Играют куранты на Красной площади. Четко отбивая шаг, идет смена караула к Мавзолею. Только в эту призрачную пору мечтателя могут посетить



«Мне двадцать лет»

*Сергей Журавлев — В. Попов, Николай Фокин — Н. Губенко,  
Слава Костиков — С. Люшин*

видения самые разные: можно увидеть здесь на площади героев революции, бойцов Красной Армии, можно увидеть солдатский караул времен Отечественной войны. Можно наяву, как во сне, увидеть девушек и юношей, танцующих вальс у стен Кремля. Много может привидеться, а многое можно и впрямь увидеть в Москве в предрасветные часы. Только нужно быть мечтателем, романтиком, влюбленным в свой город, в своих людей, в свою историю.

Марлен Хуциев именно такой влюбленный мечтатель и романтик. При этом он всегда испытывает отвращение к красоте и сентиментальности. И, может быть, поэтому он добивается сочетания романтической мечтательности с интонацией сугубо обыденной. Он как бы погружает лирику на дно, оставляя на поверхности события простые, маленькие. Если вдуматься, то почти во всех сценах фильма есть то, что можно назвать подводным течением. Герои говорят как будто о пустяках. Их речь порой даже невразумительна. Предмет их разговоров сугубо прозаичный, по-

ступки повседневны. В картине Хуциева герои едят, пьют, спят, болеют гриппом, гоняют мяч, ходят в баню. Но что бы ни делали герои фильма «Мне двадцать лет», лирика все равно не покидает экран. Она в подтексте, в характере изображения, в пейзаже, в авторском голосе, читающем стихи советских поэтов. Но бывает и так, что оба течения, видимое и подводное, объединяются, и тогда лирика как бы выплескивается наружу, открывает себя. Так происходит, например, в сцене, где на молодежной вечеринке среди пустяковых и подчеркнуто циничных разговоров скучающих бездельников, во время еды и демонстрации туалетов герой раздражается тирадой на тему — во что он верит.

«В 1937 год, в песню „Интернационал“, в солдат живых и мертвых, в картошку».

И тогда становится ясным характер лирики подводного течения. Это не лирика вообще, а лирика, прочно связавшая себя с советским строем мысли, с советским строем жизни. Это лирика, связывающая воедино разные эпохи нашей жизни, раскрывающая их преемственность.

Можно было бы еще много говорить об особенностях фильма «Мне двадцать лет», о плодотворности положенных в его основу тенденций и об опасностях, таящихся в бездумном следовании по этому трудному пути. Об этом тоже нужно говорить, тем более, что, на мой взгляд, они, эти опасности, так же очевидны, как очевидны и достоинства фильма. И самая главная из них — отсутствие энергии большого обобщения. Те картины, которые пытаются следовать за фильмом Хуциева, но не имеют этой всепоглощающей лиричности и, добавим, высокой одаренности, как правило, оказываются поверхностными. Эту поверхностность мы ощущаем в картине «Я шагаю по Москве» и в такой исключительно неудачной картине, как «Два воскресенья».

В полемике со схемой, с героями, стоящими на котурнах, родилось искусство, простым языком рассказывающее о жизни простых людей. Художник как бы сказал себе: иду в жизнь. Здесь в ее обыденном течении нахожу ее высокую прелесть. Вот мы смеемся и радуемся, огорчаемся и плачем, дружим и любим, работаем и отдыхаем. И это наша действительность, и пусть это так и будет показано на экране. Хорошо, пусть так и будет. Но простые радости и горести современного человека неразрывно связаны с его ощущением своей причастности ко всему происходящему

в мире. Стремление к широте охвата явлений жизни не всегда сочетается в этих фильмах с глубиной ее измерения, а иные художники в своих произведениях, таких, как, например, «Раздумья», доходят до абсурда, вообще отказываясь от обобщений. Неправду о себе самих или полуправду говорят сегодня те, кто избегает анализа, «комментариев» и выводов, кто боится отбора фактов. «Мне нужно, чтобы память моя процедила сюжет и чтобы в ней, как в фильтре, осталось только то, что важно или типично», — писал Чехов. «Обыденный факт требует от впечатлительного ума писателя огромной работы, анализа всего строя общества», — говорил Глеб Успенский.

Нам завещана великая гражданская традиция — смелая разведка жизни в сочетании со смелой аналитической мыслью. На этом направлении были все наши главные победы, и разве не о них напомнили нам вновь вышедшие в 1964 г. на экран старые добрые фильмы «Чапаев» братьев Васильевых и «Молодая гвардия» Сергея Герасимова.

\* \* \*

Итак, если надо было бы одним словом охарактеризовать тенденции в развитии современного советского искусства, я бы сказала, что это тенденции разные. Лучшие из них ведут к созданию произведений глубокой жизненной правды, произведений, отличающихся доверительностью к сложности художественной мысли, к сложности человеческого характера и, пожалуй, к сочетанию документальности и образности.

Ну, а недостатки в современном искусстве? Они, конечно, есть. Есть фильмы, и, увы, их очень много, которые как бы вовсе выключены из процесса, из движения искусства. Есть фильмы, тормозящие это движение. Есть фильмы, которые таят в себе опасность поверхностного, бездумного документализма. И со всем этим будет продолжаться спор. Спор среди своих. Одним словом, идиллии нет. Да вряд ли эта идиллия когда-либо наступит. Ну, что же, ведь идиллия означает покой, а покой — конец движения. А мы за движение. За революционную позицию во всемирном споре о человеке. За ту позицию, которую можно определить словами Александра Твардовского:

Мы — это мы сегодня в мире,

И в мире с нас не меньший спрос.

## ЗЕМЛЯ И ЛЮДИ

В последнее десятилетие наш кинематограф переживает процесс интенсивного сближения с действительностью. Это выражается и в изменении тематики, и в углублении анализа жизненных явлений, и в многообразии художнических точек зрения на эти явления.

Современные проблемы могут быть решены и решаются на материале самом разнообразном. Но иногда один и тот же жизненный материал, будучи в различные периоды различно трактован, приобретает особенный интерес для исследования. Таким материалом для нас является жизнь колхозной деревни. Эволюция, которую претерпел показ села на экране, особенно наглядно свидетельствует о тех существенных изменениях, которые произошли как в самой нашей жизни, так и в отношении к ней кинематографа.

К началу 50-х годов установился экранный стандарт современной действительности, особенно заметный в фильмах о деревне. Так, например, в фильмах «Кубанские казаки», «Кавалер Золотой Звезды», «Щедрое лето», «Гость с Кубани» место действия — благополучный, процветающий колхоз.

Постепенно в кинематографии сложился образ деревни нарядной и процветающей, но мало похожей на настоящую. И не потому, что художники совсем не знали колхозной реальности. Эстетика того времени внушала, что жизнь следует изображать именно так.

Празднично украшенная деревня естественней выглядела в жанре опереточно-комедийном. К нему охотно прибегали как в театре, так и в кино. Не случайно большинство фильмов на современную тему в те годы — комедия из

сельской жизни, в том числе экранизации пьес и фильмы-спектакли: «Калиновая роща», «Поют жаворонки», «Свадьба с приданым», «Стрекоза», «Новоселье». На украинской ли земле, на полях ли Белоруссии, в северных лесах или в степях Узбекистана герои картин переживают примерно одни и те же события, вступают в одинаковые конфликты-недоразумения, которые не улаживаются в первых кадрах исключительно по причине внешней сюжетной необходимости. Как правило, это или столкновение двух хороших колхозных председателей, где один слегка зазнался, самоуспокоился и потому отстал, или спор жениха и невесты на тему, чей колхоз лучше и кому куда переходить после свадьбы — жене в мужнин колхоз или мужу в женин.

Меняются пейзажи, костюмы и имена действующих лиц, но на экране все тот же бесконечный колхозный праздник.

В сентябре 1953 г. Центральный Комитет партии созывает пленум по сельскому хозяйству. Вскрываются серьезные недостатки в колхозном производстве и намечаются меры по их устранению. В феврале 1954 г. на новом Пленуме ЦК принимается решение об увеличении производства зерна, об использовании целинных и залежных земель. На протяжении 1954 и 1955 гг. состоялось четыре пленума по различным вопросам земледелия. Сельское хозяйство было признано самым отстающим участком нашей жизни. Колхозная деревня оказалась в центре внимания общественности.

В статье «Колхозная жизнь и литература», напечатанной в «Новом мире» (№ 12) за 1955 г., В. Овечкин констатирует, что в последнее время появилось большое количество произведений на деревенские темы. Особое внимание он обращает на тот факт, что большинство авторов новых повестей, очерков, рассказов о деревне — литературная молодежь. Овечкин называет имена Ф. Певнева, Г. Бакланова, С. Залыгина, В. Тендрякова, С. Воронина, Л. Обуховой, писателей, которых отличает «зоркий взгляд художника-исследователя, гневное отношение к недостаткам, горячее желание вмешаться в жизнь, помочь партии в ее трудной работе по подъему деревни».

Характерно, что на первый план в это время выдвигается очерк, основанный на фактическом или вымышленном, лучше сказать, обобщенном материале. В газетах и журналах печатается небывало много очерков о деревне. «Но-



вый мир» в 1953—1955 гг. печатаст циклы очерков: В. Овечкина «Районные будни», Г. Троепольского «Записки агронома», поразившие читателя свежестью и остротой постановки вопроса.

Суровая правда, прозвучавшая в постановлениях партии о необходимости решительного исправления дел в колхозном хозяйстве, была воспринята и кинематографом. И если режиссерская молодежь в 1954—1956 гг. заявила о себе смелым обращением к проблемам дня, то это прежде всего значило обращение к деревне.

В 1955 г. режиссер С. Ростоцкий дебютирует фильмом «Земля и люди». Сценарий написал Г. Троепольский, в основу легли его «Записки агронома». Недавно пришедший в литературу и сразу завоевавший популярность, агроном Г. Троепольский в качестве кинодраматурга встретился со многими трудностями.

Свободная манера очерков, отдельные зарисовки колхозного быта, галерея портретов в эпизодах, слабо между собою связанных внешним сюжетом, — все это было для кино непривычно и поэтому претерпело значительную трансформацию. Прежде всего показалось необходимым объединить очерки единой фабулой. Так в сценарии возникла история любви студентки-практикантки Тоси Ельниковой и агронома Шурова. Не обошлось без традиционного треугольника, третьей стороной которого стал тракторист Алеша. История, сделанная по правилам сценарных сюжетных стандартов: Алеше нравится Тося, но он не решается ей признаться и поручает объяснение Шурову, не зная, что тот сам к Тосе неравнодушен. Тося же, влюбленная в Шурова, оскорблена, что он говорит ей не о своей, а об Алешиной любви. Разрешаясь лишь в финале, недогадывание это было призвано служить скрепляющей сценарный сюжет основой.

Есть в сценарии и другие штампы. Дважды используется прием неузнавания: на пути в деревню Тося рассказывает о своих дипломных планах и спорит с Шуровым, не зная, что это Шуров. Колхозник Евсейч справляется о новом секретаре райкома у него самого, не подозревая, с кем имеет дело. Вновь назначенный секретарь райкома легко исправляет положение дел и разрешает все конфликты.

Но сюжетные банальности в «Земле и людях» — внешняя и вовсе не главная сторона дела. Первостепенную и важную роль в фильме играет сам жизненный материал,

подлинность среды, в которой происходят события. Содержание раскрывается не в фабуле, связывающей отдельные очерки — зарисовки деревенского быта, а в самих этих зарисовках. Нравы персонажей, запечатленных документально достоверно и в то же время с ярко выраженной сатирической окраской, порождены объективными причинами. Самоваров, один из цепочки бесконечно сменяемых колхозных председателей, — наглядный пример того, как можно развалить колхозное производство. Прохор семнадцатый, как его именуют колхозники, при внешнем служебном усердии открыто покровительствует расхитителям и спекулянтам. Этот персонаж, появившись в кино после колхозных председателей, умилительно хороших в своих невинных заблуждениях и ошибках роста, свидетельствовал о непредвзятом и критическом подходе художников к жизни. И Прохор Самоваров, и жулик, «ненасытная утроба» Гришка Хват — порождение извращений в организации колхозного труда. Чтобы вырастить урожай, агроном Шуров должен обманывать руководство, притворяясь, что «сеет по инструкции».

Борьба против администрирования, против действий по одной для всех указке, начатая сентябрьским Пленумом 1953 г., — главная тема, главный мотив фильма.

Но не только постановка острейшего вопроса времени выделила фильм из ряда других. Впервые за многие годы зритель увидел не фальшивую, специально для киносъемок выстроенную, а подлинную русскую деревню. Характерно, что в фильмах о деревне сама деревня, избы, деревенская улица обычно на экране не появлялись. Можно было увидеть один дом — павильон, а дальше шли пейзажи, поля, леса, речка — все то, что не нуждается в переодевании и подкраске. «Земля и люди» показала преимущества жилой избы перед павильоном. Деревенская улица стала не просто фоном или элементом изобразительного решения. Она создала подлинность среды, которая и вышла на первый план, став главной удачей фильма. Очерки Г. Троепольского, сколько их ни трансформировали в традиционный киносюжет, пробились на экран и определили общую атмосферу документальности и правдивости. Очерковость обычно считалась признаком сценарной недостаточности, несовершенства конструкции. И употреблялось это слово рядом со словом фрагментарность. Так, не без оттенка осуждения называли картину «Земля и люди» фильмом-очерком.

Очерковость, близость к документальности — эта форма кинодраматургии много позже отвоюет право на существование. Но в «Земле и людях» она существует в конфликте с традиционным сценарным построением.

Троепольский не стал кинодраматургом. Им стал другой писатель, выступивший в середине 50-х годов с произведениями о деревне, — Владимир Тендряков. И хотя он пока не написал ни одного оригинального, т. е. специально для кино задуманного сценария, роль его в кинематографе последнего десятилетия несомненно велика. Имя Тендрякова связано с именем двух кинорежиссеров — Михаила Швейцера и Владимира Скуйбина. И того и другого отличает склонность к социальной проблематике и строгая объективность и документальность художественной манеры.

Первый самостоятельно поставленный М. Швейцером фильм — «Чужая родня» (1955) по повести В. Тендрякова «Не ко двору». Как и другие сценарии Тендрякова, «Чужая родня» не был ухудшенным, обедненным переложением для экрана литературного произведения. Тот же замысел от начала и до конца писатель выражает кинематографически. Возможно, сам характер тендряковской прозы, драматически напряженной, сжатой, склонной к документальности, приближал ее к экрану и помогал писателю говорить языком кино.

Глубокое знание материала и четко заявленная собственная тема — это было то, в чем особенно пуждался кинематограф, обросший тиной сценарных схем.

Если в фильме «Земля и люди» подлинность среды вступала в конфликт с традиционностью кинофабулы, то «Чужая родня» характерна художественной цельностью. Мысль выражена в точно найденной сюжетной ситуации. Комсомолец-тракторист Федор Соловейков вынужден порвать с семьей своей молодой жены и с ней самой из-за разного отношения к жизни, и в частности к собственности. Семейные размолвки на почве идейных разногласий — излюбленные основы сюжетов множества пьес и сценариев. Но часто они выражались в искусственных, игрушечных конфликтах людей, думающих, по существу, одинаково. Муж хочет засеять поле овсом, а жена утверждает, что нужна пшеница, невеста за осушение болота, а жених — против, сын — за повышенную скорость эксплуатации станка на заводе, отец — против. Исходя из действительно характерной для нашей жизни погруженности людей в ин-

тересы своей работы, авторы многих произведений сводят эту нашу особенность к очищенным от жизненной правды и оглуляющим героев поступкам.

В «Чужой родне» вся художественная ткань повествования убеждает в существовании взглядов настолько различных, что они делают невозможной совместную жизнь молодых и любящих друг друга людей.

Федор открывает это различие и переживает его не как превосходство своих взглядов над взглядами родителей жены и ее собственными. Он готов верить, что, разрушая семью, совершает преступление. Крепость семьи, сохранение ее во что бы то ни стало — прочно утвердившаяся в сознании догма. И Федор не знает, как следует устранять такие противоречия. Но он не просто не может, он не в силах оставаться в доме жены.

По сравнению с повестью в фильме изменен финал под давлением советчиков, привыкших к определенным схемам решения любых проблем.

В повести Стеша после рождения ребенка переезжает жить к Федору. Но уклад родительского дома, привычно-потребительское отношение ко всему вокруг мешают ей быть счастливой с мужем. И она из неудобной, «не своей» квартиры Федора возвращается под родимый ряшкинский кров. Но и здесь Стеша уже не находит покоя. Все мучительнее, все назойливее сверлит ее душу вопрос: «Почему их, Ряшкиных, не любят люди?». «Сами ничего не понимаете, меня непонятливой сделали! — Жизнь заели! За-а-ели!» — отчаянно кричит Стеша родителям.

Таков финал повести. Фильм кончается иначе, в нем участь Федора и жены его Стеши облегчается. Стеша из дома родителей возвращается к мужу, и друзья Федора поздравляют и дарят подарками молодую семью. Конфликт преподносится как легко разрешимый. Его острота сглаживается, значительность умалется. Семья сохранена. Это, а не принципиально разные взгляды обреченных быть вместе молодых людей, признается более важным. Так из-за стремления к ложно понятому оптимизму снижается общественная значительность проблемы и стирается неповторимость конфликта, рожденного различием морали социалистической, заквасившей характеры, подобные Феде Соловейкову, и частнособственнической, которая так сильна и так живуча, что ее нередко считают неизменным свойством человеческой природы.

И до этого фильма и после него мы постоянно сталкиваемся с изменением судеб героев при экранизации литературного произведения. Серьезность конфликта при этом часто снижается, острота сглаживается. То, что позволено литературе, в кино нередко встречает сопротивление. Появилась даже теория об особой, обобщающей силе кинематографа, которая каждый замеченный писателем в жизни недостаток якобы способна превратить в грозное обвинение против действительности в целом. Как будто дело искусства замечать лишь частности, как будто обобщение — это не достоинство, а свойство неприятное и опасное.

В. Тендряков, поднимавший в своих произведениях актуальные проблемы, сыгравший серьезную роль в приближении кино к реальной жизни, из боя, который завязывался вокруг почти каждого его сценария, нередко выходил с потерями. Особенно поучительна история с фильмом «Саша вступает в жизнь» по повести и сценарию Тендрякова «Тугой узел», поставленным, как и предыдущий, Михаилом Швейцером (1957).

Вчерашний школьник Саша Комелев начинает свою трудовую жизнь. С первых же шагов ему приходится решать вопросы, над которыми его сверстники еще несколько лет назад, может быть, и не задумывались. Тяжело Саше узнать, что его только что скончавшийся отец, секретарь райкома Комелев, добрый и хороший человек, труженик, буквально сгоревший на работе, не принес пользы делу. «Особо-то винить Комелева нельзя. Его разными планами и директивами по рукам и ногам связали», — так вступается за Комелева председатель колхоза Игнат Гмызин.

Как жить, чтобы оставить на земле след, чтобы сделать что-то полезное? Сделать полезное это значит прежде всего сделать заметное — таков девиз сменившего Комелева на посту секретаря молодого инициативного Павла Мансурова. История о том, как стремление выдвинуть свой район на первое место, оборачивается вреднейшей авантюрой, составляет сюжетную основу повести и фильма.

Впервые за много лет на экране появилось произведение такой гражданской страстности, такой чистой и суровой правды.

Но попытка художников активно и прямо вмешаться в жизнь, помочь партии в ее борьбе против показухи и очко-

втирательства не была признана правомерной. Угрожающе прочной оказалась в кино инерция прошлого, боязнь критики.

Фильм строго реалистический, снятый необыкновенно убедительно, казался недопустимо резким и мрачным.

Его предложили переделать. Критики фильма, ссылаясь на повесть, просили смягчить отрицательное начало в характере секретаря райкома Мансурова, наделить его чертами человека честного, лишь потом ставшего карьеристом.

Сценарий «Тугого узла» Тендряков сравнительно с повестью драматизировал. Ушла постепенность в нарастании событий, в развитии карьеры секретаря райкома Павла Мансурова. Если в повести дается более или менее эпически спокойный и объективный анализ поведения Мансурова, взявшего на областном совещании невыполнимое обязательство по содержанию племенного скота и в конце концов потерпевшего крах, то в сценарии Мансуров раскрывается как честолюбец, почти сразу превратившийся в очковтирателя и авантюриста. В повести полнее и разностороннее анализируются обстоятельства, вызвавшие перерождение Мансурова, который начинается как человек, стосковавшийся по большому, настоящему делу, действительно мечтающий наладить хозяйство. В сценарии и в фильме опасность эта концентрировалась, персонафицировалась в одном человеке. Он был виновен субъективнее, чем в повести. Страх перед всяким показом отрицательного в нашей жизни помешал критикам фильма это заметить. Фильм отнюдь не делал более широких обобщений, чем повесть. Он лишь сконцентрировал сюжет и резко и определеннее выступил с обвинением партийных работников мансуровского типа.

В повести Тендряков выступил против явления, порожденного культом личности, против антидемократического, антиленинского стиля в партийной работе. В фильме было предложено свести все к конфликту двух партийных работников: хорошего — секретаря обкома Курганова и дурного — секретаря райкома Мансурова.

За спорами о мрачности и критическом пафосе картины незамеченной осталась принципиально важная ее художественная удача. Это образ коммуниста Игната Гмызина. Игнат — человек трезвого ума и спокойной уверенности в своей правоте и силе. Именно он, а не Мансуров

оказывает решающее влияние на Сашу Комелева. Игнат — председатель колхоза и поступает как настоящий хозяин и знаток своего дела. Именно рядовой коммунист Гмызин опасен для Мансурова, не имеющего твердой почвы под ногами. Умный, не резонерствующий, а действующий положительный герой — не такое уж частое явление в кино. Но, зачеркнув фильм, зачеркнули и этот образ, свидетельствующий о народной силе, которая сметает в конце концов очковтирателей и авантюристов, не только губящих дело, но и дискредитирующих его идейную основу.

Переделанный фильм, потерявший значительность и остроту, художественно ущербный, был в 1957 г. выпущен в ничтожном количестве экземпляров, т. е., по существу, не увидел экрана.

Ошибка с осуждением этой картины дорого стоила киноискусству. Не только потому, что не появилось произведение, которое несомненно оказало бы прямую помощь партии в ее работе по восстановлению лепинских норм, в ее борьбе с очковтирательством и показухой, но и потому, что пример работы над этим фильмом не способствовал привлечению авторов для создания сценариев на острые темы колхозной жизни.

Случаи, подобные описанному в повести Тендрякова «Тугой узел», неоднократно повторялись в жизни и в дальнейшем.

Повторилась эта ситуация и в кино через семь лет после картины Тендрякова и Швейцера — в фильме «Секретарь обкома». Время значительно изменило отношение к показываемым на экране фактам. Фильм не упрекали в мрачности и сгущении красок, хотя «Секретарь обкома» — произведение поистине мрачное. Изменилось отношение к факту, к ситуации, но принципы формальной логики в подходе к искусству проявился и здесь. По этому принципу в 1957 г. было не понято произведение глубоко партийное, утверждающее активную силу народа, идущего вместе с партией. Этот же формальный подход способствовал рождению «Секретаря обкома» — фильма, показывающего оторванность партийного руководства от народа. Внешняя заявка на положительный образ партийного работника в центре сюжета помешала разглядеть ущербность партийных руководителей, выведенных в фильме, неважно, положительными или отрицательными называют их сами авторы.

В «Тугом узле» В. Тендрякова, а затем в сценарии и фильме подлинными хозяевами и строителями новой жизни являются коммунист Игнат Гмызин и вступающий в партию юный Саша Комелев. И они властны поправить, остановить или сменить зарвавшегося показушника Мансурова, ибо партия — это они и есть.

В «Секретаре обкома» руководители совершенно оторваны от тех, кем призваны руководить. Что с того, что отрицательный секретарь обкома приезжает в подведомственные колхозы на «чайке», а положительный — на скромном «газике». И в той, и в другой области хозяйство находится в явно тяжелом состоянии. И «положительный» секретарь на протяжении фильма не совершает действий, которые сколько-нибудь ощутимо сказались бы на делах колхоза. Он целиком и полностью занят борьбой со своим противником — секретарем соседнего обкома.

Показ замкнутости, кастовости, неконкретности деятельности партийных работников в фильме В. Кочетова и В. Чеботарева отнюдь не является способом утверждения партийного руководства. О каком бы стиле, старом или новом, правильном, по мнению авторов, или неправильном ни велась речь в фильме, по существу между ними нет разницы.

Тендряковский Павел Мансуров со всеми своими карьеристскими и очковтирательскими замашками рядом с орденосным секретарем обкома Артамоновым из романа и фильма Кочетова выглядит идеалом положительности. В образе Мансурова автор показывает, как может порваться связь руководителя с людьми и с делом, которому руководитель должен служить. В «Секретаре обкома» подобный разрыв преподносится как естественное состояние, почти как норма.

После неудачи фильма «Саша вступает в жизнь» Тендряков не уходит из кино. В 1958 г. он пишет сценарий по рассказу «Ухабы», который свидетельствует о зрелости его сценарного мастерства. Глубина, емкость, лаконизм — черты, характеризующие рассказ, получили в сценарии новое, пластическое выражение. Фильм по этому сценарию, однако, поставлен не был. Его признали излишне мрачным. В 1960 г. по сценарию Тендрякова «Чудотворная» ставит фильм режиссер Владимир Скуйбин. Снова в картине подлинная деревня с ее избами, старой церковью и новыми электрическими проводами. Борьба за душу пионера Родь-



ки кончается драматически. Правда, и здесь, сравнительно с повестью, изменился финал. Родька не погибает. Но в данном случае это изменение значения не имеет. Важен сам акт отчаяния мальчика. Не выдержав тяжести бабкиного креста, Родька бросается в реку. Погибнет он или спасется — дело случая и ничего, в сущности, не меняет.

В 1962 г. по сценарию В. Тендрякова В. Скуйбин совместно с А. Манасаровой создал последний в своей жизни фильм — «Суд». Здесь проблемы времени получают другой аспект рассмотрения — нравственно-психологический. Суд совести должен быть беспощадным и бескомпромиссным. Человек обязан избавляться от всяческих оглядок, не допускать никакого давления на свою совесть, брать на себя ответственность. Тема ответственности человека за все происходящее — главная тема творчества режиссера В. Скуйбина, впервые серьезно заявившего о себе фильмом «Жестокость» по повести и сценарию П. Нилина. Эта тема к началу 60-х годов все громче звучит в киноискусстве.

Владимир Тендряков, писатель с зорким глазом, гневно восстающий против всего плохого, принес в кинематограф строгую правду рассказа о современнике.

Одновременно с Тендряковым в кино приходит другой молодой писатель, творчество которого также связано с сельской жизнью. Это Будимир Метальников. В отличие от Тендрякова он пишет специально и только для кино. Известно, что сценаристу труднее проявить свою писательскую индивидуальность, чем, например, прозаику или драматургу. Сценарий слишком органически связан с фильмом. Окончательный результат работы сценариста — единственный раз поставленный фильм — зависит от всех, кто участвует в его создании, в первую очередь от режиссера. Он не меньше, а иногда больше, чем сценарист, — автор драматургии фильма, ибо она не исчерпывается только сценарием.

И хотя несомненно значение сценария в фильме, мы немного можем назвать кинодраматургов, которых отличает ясно выраженная художественная индивидуальность, наличие собственной темы, четко очерченный круг интересов.

Будимир Метальников именно такой кинодраматург. Выпускник сценарного факультета ВГИК, он дебютировал



«Чудотворная»

*Родька — Володя Васильев, Авдотья — А. Павлычева*

в пору начинающегося подъема кинематографа. Это помогло ему избежать влияния целого ряда догм эстетики культа личности, предписывающих, как следует показывать жизнь в отличие от того, как она представляется непосредственному взгляду художника. Стоит вспомнить, что товарищи Метальникова по профессии, пришедшие в кино пятью, даже тремя годами раньше, имели другую, более трудную судьбу.

Первый поставленный сценарий Метальникова «Крутые горки» (1956) рассказывает о возрождении колхоза, разваленного постоянными сменами руководства, а также нерадивостью колхозников, уставших от тяжелого, не вознаграждаемого труда. Одновременно разворачивается трудная многолетняя любовь Анны Гореловой и Семена Фролова. В сценарии две истории. Объединены они традиционным семейным сюжетом: Семен Фролов после долголетнего отсутствия возвращается в свою деревню. Он сменяет на посту председателя мужа своей бывшей невесты Анны.

Больше того, Семен Фролов вынужден отдать Горелова под суд за злоупотребления. Это ему тем более тяжело, что очень скоро и для Анны, и для Фролова становится ясно, что прежняя их любовь не умерла.

Стянутые в один сюжетный узел «личные» и «производственные» отношения героев развиваются тем не менее не связано.

Вероятно, история Семена и Анны была задумана как главная. Но то, что по первоначальным представлениям автора должно было стать лишь одним из способов проявления характеров и отношений, а где-то и просто фоном, переросло свои рамки и развернулось в самостоятельную историю. Работа в колхозе, деятельность председателя, его борьба за возвращение у людей веры в колхоз — все это стало первостепенно важно.

Присущее новому этапу киноискусства стремление по-новому увидеть действительность сначала сказывается в повышенном интересе к фактическому жизненному материалу.

Сама деревня, по-иному, правдиво и непосредственно показанная на экране, является главным объектом внимания художников. Так произошло и в «Крутых горах».

Лирический писатель Метальников к показу жизни современной деревни идет обычно от одной-двух, чаще всего связанных любовью, историй. В этом его отличие от Тендрякова, у которого на первом плане социальный анализ деревенской жизни, а интимных любовных отношений он касается только в связи с ее ходом.

Взяв более или менее традиционный треугольник: Фролов — Анна — Горелов, Метальников постепенно преодолевает и банальность, и нарочитость конфликта. И начинаешь верить в то, что с годами загложшая, далеко внутрь упрятанная любовь Фролова и Анны при встрече вспыхивает с неожиданной и пугающей их силой. Анна все время предпринимает нечеловеческие усилия заглушить любовь, которая не дает ей ни о чем другом думать. Чувство собственного достоинства, стремление всегда оставаться на высоте твердо усвоенных моральных норм не позволяют ей сделать последний шаг к Семену. Это в свое время помешало Анне выйти замуж за Семена и толкнуло ее на брак с Гореловым. Страстное желание сберечь свое достоинство, чрезвычайная честность не разрешают Анне сойтись с Се-

меном тайно в то время, когда ее муж в тюрьме, а потом стать счастливой за счет горя любящих ее мужа и сына.

Анна — тип человека, готового жертвовать собой во имя долга, во имя благополучия других. Метальникова упрекали в том, что, подробно показывая труд колхозников, он не заставил трудиться свою героиню. Но в данном случае художник был прав. Отношение Анны к делу не повлияло бы на ее личную жизнь в тот момент. Позорное падение мужа, любовь, с которой она постоянно борется, необходимость решать свою судьбу — этим Анна занята без остатка. Верное чутье художника заставило его увести героиню от участия в возрождении колхоза.

Можно спорить, правильно ли распорядилась Анна своей жизнью, оставшись с мужем («Он без меня пропадет начисто», — говорит Анна), но заблуждается она или нет, ее поступки — это поступки живого человека, а не результат авторского произвола.

В первом же фильме Метальников обнаружил умение отгадывать движения человеческой души. Склонность к исследованию внутренней жизни отдельно взятого, обычного человека совпала с главной тенденцией времени. Кинематограф стремился освободиться от общих схем поведения представителей той или иной социальной категории. Он жадно бросился изучать современника в его повседневности.

Герои Метальникова существуют в реальных обстоятельствах, быт их не приукрашен, труд нелегок. Но в отличие от Тендрякова, гневно обличающего то, что мешает людям жить, Метальников спешит изложить свою программу преобразований и тут же, в рамках данного произведения, ее осуществить.

Довольно быстро она осуществляется и в «Крутых горках». Быстрее, чем в действительности.

Главной движущей силой в колхозе «Крутые горки» является деятельность председателя. Горелов развалил колхоз, Фролов его восстанавливает. Горелов не просто плохой руководитель колхоза. Он — явление и характер типический. История Мокрого луга, на корню проданного Гореловым другому колхозу, в результате чего в «Крутых горках» дети остались без молока, или строительство каменного коровника, напоказ, для начальства — наглядные примеры хозяйствования «на минуту», для цифры и сводки. Горелов — отнюдь не только тип негодного руководи-

теля. Это человек хотя и с несложной, но очень примечательной психологией. Мужик броский, яркий, любящий жить так, чтобы люди замечали его и восторгались, особенно подходил к роли руководителя-демагога. Главное себя показать, выставить дело, которым ты занимаешься, в наилучшем, эффектнейшем виде. И ради этого не чураться никаких акций, даже таких, что с подлинным благом колхоза не имеют общего. У Горелова бывают моменты, когда он может совершить героический, самоотверженный поступок. Недаром с войны он вернулся весь в орденах, а из заключения был досрочно освобожден за подвиг. И в то же время это человек слабый и более чем кто бы то ни было зависящий от обстоятельств. К длительным усилиям, требующим твердости и не мгновенного, а постоянного мужества, он не способен.

Горелов и в тюрьму попадает из-за обостренного самолюбия. Не выдержав жалостного презрения окружающих, он сам признается ревизорам в незаконной продаже луга.

Новому председателю сравнительно быстро удастся вернуть людей в колхоз. Стремясь восстановить веру в колхозные заработки, Фролов выдает «неположенный» аванс, что вызывает в дальнейшем конфликт с районным руководством. Таким образом, и новый председатель хозяйствует «не по правилам», но его поступки продиктованы не желанием хорошо выглядеть в глазах начальства, а настоящей заботой о колхозе.

Вопрос о «личных» и «государственных» интересах при распределении доходов в колхозе, поднятый Метальниковым в «Крутых горках», — один из центральных в колхозной жизни. Не случайно он занимает большое место в литературе о деревне. В «Крутых горках» связанный с этим конфликт быстро снимается. Писателю в данном случае важнее всего отметить, что его герой Фролов берет на себя ответственность в решении конкретных вопросов. И это характеризует его как руководителя нового типа. С большей остротой тот же конфликт встает в следующем сценарии Метальникова «Березы в степи» (он написан в соавторстве с Б. Теткиным).

В казахский колхоз и разных концов страны приезжают новоселы. Их встречают радушно, обещают хорошо устроить, выдать коров, построить дома. Но в момент, когда колхозное руководство от обещаний начинает переходить к делу, председатель райисполкома, некий Алтынбе-

ков, запрещает раздачу коров, а со строительства домов приказывает перебросить людей на другие работы. Алтынбеков — откровенный демагог, жонглирующий фразами о сознательности и энтузиазме. И хотя в сценарии Алтынбеков представляет больше «линию поведения», чем личность, — он персонаж немаловажный.

«Линия» Алтынбекова скрещивается с другой, тоже весьма типической линией поведения одного из главных героев сценария — Степана. Приехавший к Алтынбекову с жалобой на неполадки, Степан очень скоро понимает, что перед ним сидит человек, принципиально не желающий вникать в существо дела и изрекающий заранее заготовленные общие слова. Тогда Степан начинает ему поддакивать и соглашаться. К конфузу Алтынбекова, который гордится своим умением пробуждать сознательность и зажигать энтузиазм, выясняется, что Степан тотчас же после беседы с ним дезертировал из колхоза.

Интересно, что в «Березах в степи» рассказано не об освоении молодежи целины, которое воспринималось как подвиг, а о будничной жизни уже действующего там колхоза, где собрались вместе местные жители — казахи и новоселы, опытные в большинстве землеробы, по разным причинам оставившие свои края и приехавшие жить на новое место.

Поиски драматических коллизий в будничном и, казалось бы, заранее лишенном романтического ореола материале — примечательное свойство творчества Метальникова.

В отличие от первого сценария в «Березах в степи» нет разрыва между интимными и общественно-производственными отношениями. Совместная жизнь главных героев — Степана и Марьи — поставлена в прямую зависимость от их отношения к труду, от того, окажется ли их переселение счастливым.

С первого же эпизода в сценарии становится известно о кризисе в отношениях мужа и жены. Степан мечется в поисках выгодной работы, а Марья, без памяти любящая мужа, покорная, начинает тяготиться своим положением.

Степан — умелый, хороший работник, мастер на все руки, в то же время типичный приобретатель. Он ищет работы полегче и повыгодней. Упадок колхозного хозяйства заставляет его окончательно потерять веру в плодотворность своего труда. Недоверие к обещаниям, к возмож-

ностям заработка, нетерпеливое желание получить обещанное немедленно, сразу гонят его по свету. Заплати как полагается — Степану цены бы не было. В нем заявляет о себе, кричит «принцип материальной заинтересованности». Ему наплевать на все, лишь бы схватить свой кусок. Степан — хороший тракторист, но увидев на поле, что почва твердая и выработка будет низкая, он сразу же бросает трактор. С удовольствием и умело принимается Степан за постройку дома: очень уж наглядное дело — для себя. Когда же по приказу Алтынбекова строительство прекращают, Степан не выдерживает и бежит из колхоза.

Работа на одном энтузиазме, без прочной и немедленной оплаты не для Степана.

Марья из другой породы. Она едет в Казахстан без охоты, с болью. Потребности искать счастья где-то на стороне у нее нет. Марья горюет по родным местам, по лесу, по березам, которых нет в казахской степи. Но сама она, как и березки, привезенные издалека, приживается в чужом краю. Марья настрадалась по людям и готова прилепиться к новому коллективу, приобщиться к работе, пусть самой тяжелой и неблагоприятной, но зато вместе со всеми. «Как люди, так и я», — говорит она Степану, уговаривающему жену на новый отъезд.

Два разных характера, полярные жизненные позиции. Любовь здесь не первостепенна. Несогласие ее гасит.

Впервые в жизни Марья решается поступить против воли мужа, отказывается ехать с ним в город, остается в колхозе с сынишкой. К ней приходит новая любовь. Исследуя характер, раскрывающийся в любви, Метальников обычно не очень интересуется развитием отношений влюбленных. Его интересует психология не двоих, а одного, вернее, одной. В «Крутых горках» основной объект внимания автора — Анна, здесь — Марья. Переживания Дмитрия, полюбившего Марью чуть ли не с первого взгляда, да и сама его личность мало занимают авторов сценария. И они рисуют этот характер в самых общих чертах.

В отличие от Анны, целиком поглощенной любовью и мучительными попытками развязать тугой узел отношений с Фроловым и мужем, Марья делает свой выбор в зависимости от того, какой образ жизни ей предложат. Любовь к Дмитрию, робкая, едва возникающая, крепнет как зарок новой жизни. И твердое ее условие — сохранение собственного достоинства. «Потерявшая себя» со Степаном

и глубоко недовольная тем, как он живет, Марья хочет решить свою судьбу сама. И Дмитрия принимает как равного, а не старшего над ней. И как ни странно звучат слова Марьи, обращенные к Степану, который приехал за ней, когда она уже разрешила себе любить Дмитрия, когда между ними все уже было договорено: «Если останешься здесь, буду жить с тобой. Если нужно уезжать — нет», — слова эти в характере Марьи. Согласие Степана остаться, принять образ жизни, который выбрала Марья, — единственное, что может примирить ее с ним и заставить отказаться от новой любви.

В ответ Степан бьет Марью. И она кланяется ему, благодаря за то, что побоями он окончательно развязал ее, снял с нее вину за измену. Так утверждает Марья в самостоятельной жизни. И новая ее любовь растет постольку, поскольку она способствует этому самоутверждению.

Тема обретения себя, своего человеческого достоинства очень близка Метальникову. Она становится главной в сценарии «Простая история».

На примере сценариев Метальникова видно, как интерес к подлинному жизненному материалу, открытие не известной ранее кинематографу реальной деревни постепенно сменяется углублением в судьбы отдельных людей, исследованием процессов душевной жизни, тех нравственных изменений, которые являются следствием перемен в обществе.

К образу героини этого сценария — Александры Потаповой писатель шел постепенно. Почти во всех предшествующих его работах есть персонаж, эпизодическое лицо — женщина, юность которой загублена войной, душевно яркая, за грубостью и внешней лихостью прячущая свое одиночество и тоску по мужской ласке. В «Крутых горках» это — Марья Кругликова, безнадежно влюбленная в Семена Фролова. По годам она ровесница Анне — ей за тридцать. Овдовев в первый же военный год, пережив много горя, узнав тяжелый и неблагодарный труд, Марья ожесточилась, изверилась в людях и в работе. В деятельности Фролова по восстановлению колхоза Марья поначалу «первый его враг». Но очень скоро ее занозистость, грубость с председателем становятся способом спрятать любовь к этому человеку, защитить от него свою душу. Такого же происхождения вульгарноватое кокетство Марьи с Фроловым, ее отчаянная откровенность в проявлении



чувств. После единственного их любовного свидания, когда Фролов говорит Марье, что не может обманывать ни ее, ни себя, Марья отказывается от борьбы за него.

Метальников решает ее отношения с Фроловым в пределах старой, видевший виды схемы. Появляются общие слова, вроде авторской сентенции: «Но вскоре большое бескорыстное чувство побеждает ее собственную боль». Тем не менее характер увиден точно. И превращение Марьи из крикливой грубиянки в нежную, любящую женщину закономерно.

Занятый своей героиней Анной, Метальников судьбу Марьи решает поспешно. Но характер этот не отступает от драматурга. Через некоторое время мы вновь встречаемся с ним в сценарии «Отчий дом». Уже в одном из первых его эпизодов появляется Стеша, «статная красивая женщина лет тридцати трех». В отличие от Марьи Стеша не вдова. Она замужем, но мужа не любит, даже презирает. Очевидно, он был подхвачен просто с тоски, от одиночества. Первый муж Стеши погиб на фронте через месяц после их свадьбы. «Как ушел мой парень на войну — я сил своих не жалела, старалась для колхоза, как могла. Потом получила похоронную. Три дня пролежала без памяти и опять за работу. Мне ведь тоже тогда колхоз домом отчим был. И выбрали меня в сорок четвертом председателем»<sup>1</sup>, — рассказывает о себе Стеша в час горькой откровенности. Метальников подробно не исследует процессы, происходившие на протяжении ряда лет в душе этой женщины. Он дает ей самой высказаться в исповеди Сергею Ивановичу, которого она любит. Степанида чувствует, что рядом с этим человеком она способна на взлет. Она страстно и гневно воюет с ним, не замечающим в ней женщину. Ревность, оскорбленная гордость, боязнь поверить и обмануться толкает Степаниду на самые отчаянные выходки.

Отношения Степаниды и Сергея Ивановича выясняются в сценарии очень быстро. Под влиянием чувства сострадания, охватившего его после Стешиной исповеди, «со смутной, растерянной улыбкой Сергей Иванович положил ей руку на голову и... погладил. Раз и другой, сам удивляясь тому, что он делает». Дальше для него самого непостижимо, как он проводит ночь у Степаниды. И тут же решает связать с ней свою судьбу. Ох, не в характере этого

---

<sup>1</sup> Б. Метальников. Отчий дом. Литературный сценарий. М., 1960, стр. 84.

много пережившего, сдержанного и пронизательного человека принимать такие поспешные решения. Слишком еще чужая ему Степанида. Герой пал жертвою торопливости автора, которому не терпелось наградить Степаниду счастьем. Но счастье не всегда выдается в награду. К этому Метальников придет в следующем своем сценарии «Простая история», где Степанида, названная Сашей Потаповой, станет, наконец, главной героиней и подвергнется детальному авторскому исследованию.

В своей исповеди Сергею Ивановичу Степанида рассказала, как бесчеловечно и несправедливо отстранили ее от руководства колхозом по возвращении мужчин с фронта: «Все мужчины в председателях переходили, чужих стали приводить. А обо мне хоть бы одна собака вспомнила. Дескать знай, баба, горшки да ухваты! Вот и обозлилась я на весь свет».

«Простая история» начинается с того, что Александру Потапову колхозники выбирают своим председателем. Это неожиданно не только для нее самой, но и для тех, кто ее избрал. Шло обычное формальное собрание, который раз менялся председатель, и от следующего ничего нового не ждали. Выступление Александры, женщины, как и ее эпизодические предшественницы у Метальникова, озорной и бесстрашной, всколыхнуло людей. «Ведь мы же всю эту землю в руках своих перетерли. Вроде бы и карты в руки, чтоб хозяйствовать на ней...», — сказала Саша. Это и решило дело. Сначала полушутя ей предложили «хозяйствовать». Так и начинается ее история. Александра не ставит никаких новых хозяйственных задач, не производит в колхозе кардинальных реформ. Она переживает все те трудности конкретной работы, которые на расстоянии кажутся незначительными и легко устранимыми. И только привычка к непререкаемому показу положительного результата, укоренившаяся в кино как инерция идеалистического подхода к жизни, заставляет Метальникова сделать ее не простым, а образцово-показательным председателем, слава о котором разносится далеко вокруг. Но оставим в стороне дань традиции. Ценность этой истории составляет другое — обращение к повседневным перипетиям и трудностям колхозной жизни, показ необходимости каждодневного внимания к решению пусть самых мелких, незначительных вопросов, но требующих постоянного энергичного внимания, вмешательства.

Роль Саши Потаповой играет в фильме актриса Нонна Мордюкова. И до этого мы встречались с ее героинями, вальяжными и озорными красавицами, мечущимися в поисках сердечной теплоты и ласки. В «Отчем доме» Стешу играет также Мордюкова. В «Простой истории» этот образ находит наиболее полное выражение. Александра с ее тяжелой красотой, искренностью и душевной незащищенностью, которая угадывается за внешним грубоватым удалством, предельно правдива. Более того, она олицетворяет целое поколение женщин, у которых война отняла личное счастье. Метальников уже не спешит наградить свою героиню счастливой любовью. Труд помогает ей обрести и новый смысл жизни, и новую нравственную высоту. Но он не заменяет любовь. Саше повезло побольше, чем ее овдовевшим в войну подружкам: к ней по ночам ходит удалой деревенский парень Иван Лыков. Но роман с Иваном — это только душевный компромисс, он унижает Сашу как человека. Туповатая ухмылка Ивана в Сашину сторону, откровенное недоумение в ответ на ее желание посоветоваться о неожиданно нагрянувших председательских заботах: «Ты разве меня для этого звала-то? А?» — вот и все их отношения.

Новое положение Александры, когда вся ее жизнь стала явлением общественным, помогло ей по-иному взглянуть и на свой роман с Лыковым. Иной характер работы, новая степень ответственности и новые люди рядом — все вместе делает Сашу другим человеком. И когда отвергнутый сю Иван понимает, что он потерял, и с искренним отчаянием бормочет признания, подсказанные подлинным чувством, Саша задумчиво отвечает: «А ты опоздал, Ваня». И не только потому, что она уже любит другого. Саша душевно переросла и Ивана, и свое к нему отношение.

В истории ее новой любви Метальникова не очень заботит выяснение чувств человека, которого героиня полюбила — секретаря райкома Данилова. И в литературном сценарии, а особенно в фильме, причины его отказа от Саши изложены скороговоркой и путанно. Писателю важно одно: показать, как любовь помогает нравственному росту героини. Печальная любовь к Данилову дает ей больше, чем дало бы семейное счастье с Иваном, но приносит и страдание более глубокое, чем мог бы принести Иван. История Александры Потаповой — это история о том, как



«Простая история»

Данилов — М. Ульянов, Александра Потапова — Н. Мордюкова

человек становится духовно богаче. «Как же сделать, Андрей Егорыч, чтоб людям жилось лучше?» — этот вопрос, который Саша задает Данилову, идет из глубины души. Забота о чужой жизни впервые осознается ею как личная.

Метальников в «Простой истории» в полный голос утверждает свою тему. Богатство колхозное, заботы о хлебе и трудовые, с которыми с большей или меньшей легкостью и быстротой успешно справились герои в сценариях, проблемы хозяйственные постепенно отходят на задний план, уступая место человеческим отношениям. Метальников, пожалуй, только по инерции показывает шумное признание Александры как руководителя колхоза. По существу никаких решительных, коренных изменений она в дело не вносит. Просто, в отличие от предыдущих председателсй-жуликов, работает добросовестно и бескорыстно. Писателя прежде всего интересует нравственный облик людей, живущих в деревне, их душевные запросы, беды и радости.

И сценарий «Отчий дом», написанный им почти одновременно с «Простой историей», ставит вопрос не о подъеме хозяйства и необходимой доле участия в этом каждого, кто ест хлеб, а о духовном богатстве людей, занятых тяжелым и не всегда благодарным крестьянским трудом.

В «Отчем доме» Метальников избрал ситуацию необычную и вместе с тем характерную. Хорошие люди взяли Таню из детского дома и удочерили. Она выросла в интеллигентной московской семье горячо любимой, балованной дочкой. Привычная жизнь ломается внезапно пришедшим известием: жива и разыскивает Таню ее мать, колхозница. Для девушки, быт которой, круг интересов — все сугубо городское, узнать о существовании матери, человека из иной среды, — настоящее потрясение. Таня едет в деревню познакомиться с матерью. Ей тяжело и неловко с этой чужой женщиной. Все ее пугает, все внушает брезгливое чувство: и веселье подвыпивших гостей, собравшихся по случаю Таниного приезда, и убогая обстановка деревенской избы, и ссоры из-за украденного с колхозного поля десятка огурцов. Но самое трудное — признать родной свою совсем незнакомую мать.

Мать, Наталья Андреевна, — не просто женщина, слепо любящая единственную дочь (двое ее старших сыновей, как и муж, погибли в войну). Она зорко следит за девушкой, хорошо понимая, что творится в ее душе, и пытается найти к ней ключик. Любовь матери полна благородства и деликатности. На раздраженные Танины слова: «Неужели вы думаете, что деньги — это самое главное в жизни?» она мягко, но с достоинством замечает: «Понапрасну ты меня коришь, доченька... Мы до денег не жадные... просто трудно они нам достаются, вот и привыкли дорожить. Вишь у меня руки-то какие?»<sup>2</sup> Таня пристыжена. Она уже начинает понимать, что молочница, приходившая в Москве в ее квартиру, в арбатском переулке и с образом которой связывалось для Тани все, что имеет отношение к деревне, — не обязательно только торговка, на чьем месте Таня не хотела бы видеть свою мать.

Прикоснувшись к серьезной и особенно важной для жизни советского общества теме — о различиях в образе жизни и психологии людей разной среды и в то же время о повысившемся духовном уровне людей, новой степени

---

<sup>2</sup> Б. Метальников. Отчий дом, стр. 74—75.

общности, возможности взаимного понимания,— Метальников сделал первые шаги в этой области.

Можно заметить, что в его сценариях о деревне вопросы социальные, производственные и экономические постепенно отходят на второй план. Собственно деревенская проблематика перестает быть объектом внимания кинодраматурга. Он касается лишь тех вопросов колхозного производства, которые зависят от плохой или хорошей работы председателя колхоза. Другие же проблемы, волнующие колхозников и определяющие их отношение и к своему труду, и к своему образу жизни, в сценариях Метальникова не затрагиваются.

Постепенно он отходит от сельского материала. Действие следующего сценария Метальникова «Алешкина любовь» происходит в другой среде. Алешка — рабочий геологической партии. Все, что происходит с Алешкой и его товарищами, лишь в незначительной степени определяется местом действия. Тема же — о духовном богатстве человека, проявляющемся в способности тонко, чисто и глубоко любить,— истинно метальниковская.

По его сценариям фильмы поставлены разными режиссерами. Но, как правило, их определяет не режиссерское, а литературное, писательское начало. Метальников везде остается самим собой, кто бы его сценарии ни ставил.

Тема отчего дома, начала всех начал — земли, дающей людям хлеб, во второй половине 50-х годов занимает в кино важное место. Массовое возвращение в родные деревни, отъезд в колхозы и МТС десятков тысяч производственников, городских коммунистов, поход на целину — события, ставшие в центре общественной жизни тех лет. Многие из приехавших в деревню впервые прикоснулись к земле. Им предстояло полюбить ее и освоить. В атмосфере этого внимания к сельскому труду и был написан «Отчий дом» Метальникова, где городская девушка Таня учится понимать мир своей матери, до этого, в силу трагических и противоречивых обстоятельств, незнакомый и постепенно ставший родным.

В 1956 г. выходят фильмы о славном труде молодежи на целине — «Первый эшелон» и «Это начиналось так». Уже названия говорят о поставленных авторами задачах — рассказать о первых днях героической целинной эпопеи. Молодые люди из разных мест, различной среды и всевозможных профессий приезжают в степь, где все нуж-

но делать с самого начала — строить жилища, налаживать быт, чтобы можно было заниматься тем, для чего люди собрались здесь, — пахать, сеять и выращивать хлеб. Внимание обращалось главным образом на романтику трудностей, которые в основном заключались в бытовой неустроенности. Пахнуло ветром энтузиазма строек 30-х годов, романтикой Комсомольска-на-Амуре, Магнитки, трудовых подвигов первых пятилеток. И удивительно: то, что было общего с подвигом прежнего поколения комсомольцев, в фильмах удалось, новое же, рожденное временем, либо показывалось вскользь, бегло, либо совсем оставалось за кадром. Особенно заметно это в «Первом эшелоне» Н. Погодина и М. Калатозова — фильме, более внешне масштабном, более претендующим на обобщение и в то же время в значительной мере условном, схематичном.

Конфликт строится на воспитании коллективом парня, который не хочет заниматься трудной работой. Дезертир, бежавший со стройки или с целины, убоявшись трудной и неустроенной жизни, становится в это время почти непререкаемым действующим лицом в литературе и искусстве.

Дебошир и пьяница Генка Монеткин — один из главных персонажей «Первого эшелона». В фильме «Это началось так» (С. Гарбузова, Л. Кулиджанова, Я. Сегеля) коллектив воспитывает разгильдяя и пьяницу, тракториста Лапшина. И тот и другой осознают свое падение и свою вину перед товарищами после случившегося по их небрежности несчастья.

При всем различии художественных манер в фильмах о целине схожи и развитие сюжета, и расстановка сил. Уделяя основное внимание преодолению организационных неполадок и трудностей быта, авторы часто упускают показ того, как приехавшие на целину городские молодые люди принимают новый образ жизни, как они становятся профессиональными земледельцами. Без этого целина не может стать для них отчим домом. В кино тема целины разрабатывается лишь как изображение первых шагов, первых трудностей по приезду. Поэтому фильмы о целине, в том числе «Первый эшелон», заметным явлением не стали.

Несколько дальше в постановке задач пошли художники в фильме «Горизонт» (Г. Бакланов, И. Хейфиц), снятого уже в 1961 г. Группа выпускников городской школы, одноклассников, приезжает жить и работать в целинный совхоз. И здесь знакомый персонаж — убоявшийся-

ся трудностей дезертир, и девушка со своей любовью к недостойному парню. Фильм в целом неудачен, неопределен и во многом повторяет давно сделанное. Но в нем, хоть и робко, ставится новая для кино проблема о потребностях современных хлеборобов: новоселы готовы к тяжелой физической работе, но они не хотят мириться с отсутствием элементарных условий цивилизации. Они нуждаются в книгах, музыке, радио. Хлеб — не единственная цель и содержание их существования. И с этим нельзя не считаться.

Вопрос о духовных потребностях, о новом круге интересов людей, обрабатывающих сегодня землю, — один из существеннейших — в кинематографе поднимался мало.

Герой фильма «Дело было в Пенькове», поставленного в 1957 г. С. Ростоцким по одноименной повести С. Антонова, деревенский озорник Матвей Морозов томится от неясной тоски по иной, духовно богатой и интересной жизни. Из города приезжает зоотехник Тоня, которая для Матвея представляется вестником иной, более культурной и интересной жизни. И Матвей влюбляется в Тонию за ее непохожесть на деревенских девчат, в том числе и на его молодую жену Ларису. Появление Тони в деревне играет роль катализатора смутно бродящего процесса — недовольства своим укладом, содержанием своей жизни. Не только для Матвея, который и до ее приезда уже «выламывается» из своей среды, но и для Ларисы, для ее отца, председателя колхоза Ивана Саввича, и других.

У Довженко в его «Поэме о море», в этом далеко не полностью прочитанном и реализованном на экране сценарии, также существует этот мотив.

Покидает колхоз молодежь. Сын расстается с матерью, уходит искать свою судьбу, оставляет свою мать девушка: она видит свое счастье, свою любовь, «свою пару» не в родной деревне, а там, вдалеке, в веселом и бурном потоке строителей.

Вот что говорит собеседник автора, шофер, размышляя о современной деревне:

«— Да, теперь никакая сила не удержит их в селе. Уж если их обучили Евгению Онегину и Татьяне, кончено.

Теперь или образование надо прекращать, или село перестраивать.

— Почему?

— Гармония нарушилась, понимаешь. Неинтересно им.

— То есть?



— Скучно стало им в колхозе. А тут еще усадьбы запустили, дворы разгорожены. Вот они и разлетаются. А рядом Каховка, строительство канала. Вы бы посмотрели, как выросли за четыре года: — плотина, город, Дворец культуры, образование, цветы на улицах. Небо и земля, ей-богу»<sup>3</sup>.

Несоответствие образа жизни в деревне тем представлениям, которые уже имеются у колхозников, особенно у молодежи, благодаря книгам, кино, телевизору, тому, что они видят в городе, — конфликт, несомненно, серьезный — в кинематографе едва начинает получать отражение.

К началу 60-х годов сельская тема отодвигается в кинематографе на задний план. Проблемы колхозного строительства на экране кажутся уже решенными, в то время как жизнь не дает основания показывать новый подъем сельского хозяйства. Зависимость состояния колхоза от злой или доброй воли председателя уже не представляется столь решающей.

Интересна в этом отношении появившаяся в «Литературной газете» (2 апреля 1964 г.) «Экономическая реплика литераторам» К. Буковского. Автор статьи обращает внимание литераторов на необходимость считаться с экономическими законами. Анализируя недавно появившиеся произведения о деревне, он протестует против сведения всех причин недостатков или успеха сельского производства к субъективным качествам героев, их талантам или умению работать. Нельзя думать, что если «у тебя... колхоз или ферма экономически плохи, — значит, ты нечестен и нерадив. И ты, председатель колхоза, нечестен и нерадив, и вы, колхозники, нечестны и нерадивы. Достаточно вот, по примеру доярки Гали, всем на ферме стать радивыми и честными, как появились корма и ферма стала передовой».

Осмысление процессов, происходивших в жизни деревни, требует уже иного, более глубокого и всестороннего анализа, иного подхода и со стороны искусства.

Картины, появившиеся в середине 50-х годов, с настоящей, а не искусственной, павильонной деревней сыграли решающую роль в утверждении реализма в нашем кино, но они не имели еще возможности исследовать явления в их сложности, в истинном масштабе. Поэтому победа

<sup>3</sup> А. Довженко. Избранное. М., 1957, стр. 469.



«Председатель»

*Егор Трубников — М. Ульянов*

положительного начала в фильмах наступала намного быстрее и легче, чем в действительности.

Традиция подобного построения сюжета видна и в вышедшем в 1964 г. фильме «Председатель» (сценарий Ю. Нагибина, режиссер А. Салтыков).

Руководитель колхоза Егор Трубников фактически один, своей волей и своим личным энтузиазмом поднимает разрушенное колхозное хозяйство. Стремясь показать разницу между прошлым и настоящим руководимого им колхоза «Ленинский путь», авторы в финале фильма выстраивают многоэтажные дома, всячески подчеркивают изобилие и преуспевание.

Надо сказать, что и этот, ускоренный сравнительно с обычным, путь к процветанию, описанный в сценарии Ю. Нагибина, суровой и мрачной правдой своего начала беспокоил некоторых работников киноорганизации. Сценарий, который назывался «Трудный путь», не сразу нашел свою производственную судьбу.

Гражданский пафос произведения, принцип отбора материала, сюжетное построение, где каждый эпизод содержит столкновение двух противоборствующих сил и разрешается полностью после яростной схватки,— все это

вызывает в памяти лучшие кинопроизведения тридцатых годов. К традициям 30-х годов позволяет отнести фильм и наличие героя, стоящего в центре всех событий, — Егора Трубникова. Великолепно сыгранный Михаилом Ульяновым, этот персонаж становится типическим характером времени. Егор Трубников бескорыстно и фанатично предан делу, за которое взялся, — поднять колхоз, накормить людей, устроить их благополучие. В отличие от многих, до него действующих на экране председателей, он не только убеждает, но и принуждает людей работать во имя их же собственного блага. И мы верим, что там, где другой отступил бы, не выдержал, махнул рукой, Трубников будет биться, пренебрегая всем — покоем, личным благом, отношением к себе руководства. Трубников, пришедший с войны, где он водил батальоны в бой, и свою работу в колхозе воспринимает как продолжение войны, где он командир, а не исполнитель, лицо полностью ответственное. Он находится в постоянном состоянии атаки.

Критики фильма не без основания упрекают Трубникова в единоличном, командирском способе управления. Для него это единственная возможность реализовать свои намерения для подъема колхоза. В этом смысле Трубников — порождение, продукт своей эпохи. В то же время в нем есть качество, позволившее ему устоять, не сломаться под давлением различных директивных сил, — он личность, активно и ярко выраженная. Он уверен в своей правоте, самостоятелен и ответствен за все, что делает. Обстоятельства, в которые поставлен герой сюжета, с одной стороны, облегчают его усилия, с другой — не дают ему выразить себя полностью. Трубников, сыгранный Ульяновым, как характер глубже, чем тот, что написан в сценарии. На экране это фигура трагическая, с нестихающей душевной болью за людей, за их беды, за то, что ему хочется сделать неизмеримо больше своих возможностей, и в этой трагичности характера — то новое, что мы видим в данном образе председателя колхоза. Несправедливо упрекать Трубникова в пренебрежении и нелюбви к людям. Председатель действительно не умеет советоваться, он действует в одиночку, все решает за других, но то, что ему приходится поступать именно так, — не его вина, а беда его времени. И осунувшееся лицо Трубникова — Ульянова, и полные боли глаза, и его постоянная решимость стать под удар, продолжать биться, не взирая ни на что и ни на ко-

го, — свидетельство тому, что это человек, мучительно переживающий за все и за всех вокруг.

Рядом с ним встает другая фигура — председатель колхоза из фильма «Наш честный хлеб», поставленного в том же 1964 г. молодыми режиссерами К. и А. Муратовыми по сценарию И. Бондина.

Это человек, более тридцати лет проведший на командном посту в колхозе и, как партизанский вожак, называемый Батькой. Идеально честный, ничего не желающий лично для себя, он прожил жизнь, богатую и наградами, и выговорами. Он понимает, что дело, которым он занят, требует неусыпного внимания и постоянных, непрекращающихся забот. В фильме, в отличие от «Председателя», нет ощущения окончательного и незыблемого благополучия. Стоит колхозу на время попасть в руки карьериста и демагога — происходят серьезные беды и потери, с трудом возместимые.

И здесь, как в большинстве фильмов о колхозной деревне, успех или неуспех дела ставится в прямую связь с поведением и характером председателя колхоза. Батька из фильма «Наш честный хлеб» так же, как и Егор Трубников, одержим одной идеей — вырастить урожай, накормить людей. Это удается достичь огромным напряжением воли, полной, без остатка отдачей сил делу, которому служишь. Авторы того и другого фильма по-разному подошли к материалу и сделали различные выводы. В фильме «Председатель» действие начинается после войны, и все разрушения и недостатки жизни на селе относятся к прошлому. Настоящее иллюстрировано картинками избобия и преуспеяния, так что миссия Егора Трубникова представляется уже выполненной, и его скорбь, его постоянное душевное напряжение, уже, очевидно, не нужны. Действие фильма «Наш честный хлеб» происходит сегодня. И все проблемы и трудности колхоза — это сегодняшние проблемы и трудности. Авторы далеки от подведения праздничных итогов. Они не закрывают глаза на серьезность и сложность задач, которые сегодня приходится решать в деревне. Позиция авторов сродни позиции их героя — человека, не боящегося правды, какой бы жестокой она ни была, и готового биться за эту правду до конца.

Но если отрешиться от субъективных намерений авторов того и другого фильма, то в показанном ими жизненном материале и особенно в двух центральных фигурах —

председателях колхозов — мы найдем немало общего. Оба председателя — истинные хозяева своей земли, своего дела, внутренне свободные и уверенные в своей правоте. Эта черта роднит их с недооцененной в кино фигурой тендряковского Игната Гмызина с его непоколебимой верой в победу честности и правды.

Новое в этих характерах и то, что они не однолинейны, не показаны, как в большинстве картин о деревне, в конфликте с нерадивым их предшественником. Далекое не все зависит лишь от одной честности и усердия в работе. Часто те или иные обстоятельства вносят в жизнь этих людей, отдавших себя делу, оттенок трагизма. Уходит поединок плохого председателя с хорошим, углубляется исследование, и люди и обстановка, в которой им приходится действовать, рассматриваются в новой степени сложности и правды.

Процессы, которые произошли за последнее десятилетие в нашей жизни и в нашем искусстве, можно проследить во всех областях кинематографа. Но деревенский материал как наиболее общественно значимый, особенно острый наглядно демонстрирует развитие реализма в нашем кино, движение от картонных и мнимых представителей колхозного крестьянства к реальным современникам, сложным и духовно богатым людям.

## ВМЕСТЕ

В третьем выпуске «Вопросов киноискусства» (1959) была помещена моя статья «Три шага к единству», в которой, побывав на Первой конференции кинематографистов стран социализма в Праге, а также на кинофестивалях в Карловых Варах и в Москве, я пытался разобраться в процессах роста социалистического киноискусства, преодоления буржуазных и ревизионистских влияний и консолидации наших сил. Полемическое острие статьи было направлено против попыток отрицать основные принципы социалистического реализма, против утверждений, будто бы социалистический реализм сковывает индивидуальность художника и приводит к схематизму и иллюстративности. Такие мнения, по моему глубокому убеждению, были порождены неверным, схематическим пониманием основных принципов социалистического реализма, сформировавшимся при сложных влияниях догматиков, с одной стороны, и буржуазных публицистов, открытых противников социализма — с другой.

В творческой практике ревизия социалистического реализма приводила к унынию и даже отчаянию в трактовке проблем современности, к сомнениям относительно героики и патриотизма в изображении Сопротивления, к отходу от серьезной социальной тематики и обостренному вниманию к болезненным, ущербным явлениям человеческой психики.

Влияние буржуазной идеологии на художников социалистических стран — вопрос чрезвычайно сложный. Подчас оно принимает формы откровенные, прямые, я бы сказал, наивные. На той же Первой конференции кинематографистов в Праге известный режиссер из Германской

Демократической Республики профессор Курт Метциг, будучи озабочен слабым успехом фильмов киностудии «Дефа» у широкого зрителя, всерьез говорил о наиболее верном пути достижения успеха: «снизиться до уровня мелкобуржуазного вкуса большей части публики» и продемонстрировал свою попытку проделать это на практике — комедию «Не забудьте моей Траудель», лишенную мысли и наполненную сценами «разлагающейся буржуазии» и даже застенчивыми кадрами с раздеванием. Подобные опыты, не говоря уже о теоретических потугах их оправдать, распознаются и подвергаются критике довольно легко. Но открытость, примитивность не лишает их живучести. Эта живучесть поддерживается интересами кассы, а касса до сих пор очень часто отражает невоспитанность зрительских вкусов.

Гораздо сложнее влияние не коммерческого, а модернистского буржуазного искусства. Крупные буржуазные художники, обладающие яркими и обаятельными талантами, выражают противоречия своего общества и времени в произведениях острых, впечатляющих, новых по форме. Эти произведения порою оказывают сильное влияние и на художников социалистических стран. И в этих влияниях разобраться гораздо труднее.

Во-первых, критика обязана трезво и беспристрастно определять идейные и политические позиции художников, оказывающих влияние на своих современников. Очень часто художники, работающие в капиталистических странах, не порывающие с буржуазным обществом, занимают все же прогрессивные позиции, подвергают капитализм смелой и сокрушительной критике. Как правило, произведения таких художников реалистичны, ибо самая сильная, самая острая критика порождается жизненной правдой, связана с интересами народа, обращена против пережитков прошлого. Очень часто прогрессивные художники-реалисты сами испытывают влияние марксистской идеологии, социалистического искусства. Все вышесказанное относится, в первую очередь, к мастерам итальянского неореализма. Большинство художников, причисляемых к этой школе, прогрессивно по своим убеждениям. Их метод — критический реализм. Влияние на них советского искусства и социалистической идеологии несомненно и открыто признано ими самими. Поэтому влияние мастеров итальянского неореализма на искусство социалисти-

ческих стран я всегда считал и считаю плодотворным. Выпады против молодых советских художников, обвиняемых в подражании итальянскому неореализму (например, против М. Хуциева, Т. Абуладзе), мне кажутся несправедливыми и опасными, так как эти выпады не только мешают развитию индивидуальностей талантливых советских мастеров, научившихся у итальянцев многому хорошему, но и воздвигают преграды между советским искусством и передовыми зарубежными художниками.

Но бывает и так, что на наших художников оказывает влияние буржуазный мастер, занимающий нейтральные или даже реакционные позиции. Такими мастерами являются, например, итальянец Микеланджело Антониони, француз Жан-Люк Годар, американец Орсон Уэллес. Высокая, редкостная одаренность этих художников делает их произведения привлекательными, даже несмотря на очевидную идейную противоречивость, путанность, неполноценность. Могучий талант позволяет этим мастерам открывать и применять новые впечатляющие приемы, новые выразительные средства, что особенно притягательно для молодых художников. Наконец, личности этих художников часто заслуживают глубокого уважения в силу их искренности, обаяния, преданности искусству. И все же влияние таких мастеров опасно. Подражая их форме, поневоле перенимаешь их чуждое нам мироощущение, их ущербную идеологию.

Молодые художники стран социалистического лагеря, выросшие и сформировавшиеся в социальной обстановке победившего или побеждающего социализма, за редкими исключениями, не принимают политических или общественных позиций художников-модернистов. Им чужды идеи противопоставления художника народу, идеи антиобщественной сущности или некоммуникабельности (неспособности к общению) современного человека. Большинству из них чужды настроения безнадежности, отчаяния, пессимизма. Но идеи независимости искусства от политики или художника от общества, так же как и мысли о непознаваемости и неуправляемости человеческих побуждений, порою кажутся заманчивыми, увлекательными.

И здесь задачей марксистской критики является глубокий и объективный анализ произведений художников-модернистов в их сложности, вскрытие нерасторжимого единства содержания и формы. Ведь томительная бездей-



ственность, дедрамотизированность фильмов Антониони есть следствие духовной опустошенности, неспособности к активной деятельности и болезненного индивидуализма его героев. Капризное, произвольное обращение Годара с кинематографическим временем и пространством, невыстроенность, расплывчатость композиций его кадров, эпизодов, фильмов есть следствие его философского релятивизма, разочарованности в человеке, в его морали, в его борьбе. А причудливый алогизм формы фильмов Уэллеса порожден крайним субъективизмом его мироощущения, убежденностью в том, что не социальные законы управляют человеком, а подсознательные побуждения и инстинкты. Художественные средства, творческие приемы этих художников органичны для их раздвоенного, дисгармоничного сознания, обусловлены идеалистической философией, определены, наконец, материалом их фильмов, посвященных жизни деклассированной буржуазной интеллигенции или подонкам капиталистического общества, лишенным общественных и моральных устоев. Каков же может быть результат при перенесении этих творческих манер в социалистическое искусство, утверждающее классовый характер человеческого сознания, воспевающее социальную борьбу, революционную мораль, гуманизм? Результат может быть лишь один — извращение изображаемой действительности, идейные противоречия, а значит — творческое поражение.

Содержание и форма нерасторжимы, поэтому часто изучение формального мастерства приводит к идейному влиянию. И критика должна своевременно замечать это.

Но, вскрывая взаимозависимость формы и содержания кинофильмов, наша советская кинокритика делает порою довольно элементарную ошибку, принимая за форму кинопроизведения те или иные приемы, те или иные технические средства, те или иные способы художественного выражения, которые становятся формой, только когда выражают определенное содержание, а вне конкретного содержания формой не являются, а лишь приемами, средствами, материалом и орудиями для создания формы. Эти приемы: различные движения киноаппарата (панорама, тревелинг), съемка скрытой камерой на натуре, монтажные перебивки, ретроспекции (возвращения и скачки во времени), монтажное совмещение хроникальных и игровых кадров, асинхронное введение дикторского текста, так

называемого закадрового голоса, синхронные киноинтервью с неактерами и многие другие — зачастую подвергались в нашей критике сомнению и осуждению только потому, что впервые были использованы или осмыслены зарубежными художниками. Советские мастера, применявшие эти приемы, обвинялись в некритическом использовании чуждого опыта, в формализме и беспринципности.

Строгие критики забывали, что все эти приемы, средства искусства становятся формой, когда в процессе образного отражения действительности выражают определенное содержание. И если, скажем, закадровый голос использовался зарубежным художником-декадентом для иллюстрации раздвоения сознания или для выражения мистических, иррациональных явлений, то в руках художника-реалиста прием закадрового голоса служит для раскрытия мыслей героя или отношения к событиям автора. А интервью с неактерами, недолго послужив французским сторонникам «Синема-веритэ» для отрицания отбора явлений действительности, быстро стало мощным средством для документалистов реалистического направления, умело отбирающих объекты для интервьюирования и координирующих их речи с общей идеей своего произведения. Свободно движущаяся камера может, выражая мировоззрение одного автора, создавать впечатление беспорядочного, неуправляемого и непознаваемого потока действительности, а в руках другого автора может содействовать жадному, активному, творческому познанию этой действительности в ее движении, в ее развитии.

Так было всегда. Технические приемы, выразительные средства искусства становятся формой, только выражая определенное содержание, сами же по себе они инертны. Короткий монтаж применялся и Эйзенштейном для создания революционного эпоса в «Броненосце Потемкине», и абстрактивистом Леже в «Механическом балете», и фашисткой Лени Рифеншталь в ее «Триумфе воли», так же как ямб, рифмы, сонет служили полярно противоположными поэтам.

Критикам, опасаящимся новых приемов, новых выразительных средств кино, особенно если эти приемы и средства впервые применены за рубежом, надо отчетливо понимать, что киноискусство находится в непрерывном развитии и задерживать его обогащение неосмотрительно, да

и бесполезно. Влияние же буржуазных мастеров нужно видеть не в приемах, не в киноязыке, а в отношении к человеку, к обществу, к социальной борьбе, выраженной в соответственно оформленном содержании модернистских картин.

Итак, вспомнив на минуту свою старую статью, наполненную спорами давних времен, я вовсе не хотел возвращаться к этим спорам или корректировать свои утверждения и оценки. Я хотел лишь сказать, что дискуссии на конференциях и в прессе, соревнование на фестивалях и на широком экране были действительно шагами к единству, вели к выяснению теоретических вопросов, к обмену творческим опытом, к подлинной консолидации сил. И базой, платформой для объединения мастеров кино европейских стран социализма послужил метод социалистического реализма, освобожденный от догматических и ревизионистских извращений, понятый по-горьковски как метод правдивого изображения действительности в целях ее революционного преобразования, как органическое сочетание реализма и революционной романтики.

В июле 1964 г. в Москве вновь состоялась конференция, названная Симпозиумом кинематографистов европейских стран социалистического лагеря. На фестивале в Карловых Варах, на встречах в Москве, Праге, Варшаве, на традиционных обменах фильмами и делегациями мне довелось посмотреть немало произведений и обменяться мыслями с их авторами и критиками. Эти просмотры и беседы и легли в основу данной статьи, не претендующей на полноту охвата материала, на воссоздание всей сложной картины развития социалистического искусства за последние годы. Нет, это не обзор и не монография, это лишь заметки критика, смотревшего фильмы, участвовавшего в спорах и осмелившегося некоторые свои впечатления и суждения собрать воедино.

\* \* \*

Рождение кинематографии европейских стран социализма, как правило, происходило в процессе освободительных войн против фашизма или сразу после освобождения, в обстановке революционной перестройки жизни на социалистический лад, начинающейся культурной революции. Немногие страны имели до второй мировой войны разви-

тое кинопроизводство и киноискусство, которое без сомнений можно было бы назвать национальным.

Правда, кинематографисты Германской Демократической Республики начали работу в восстановленных павильонах мощного концерна «Уфа-фильм» в Бабельсберге, некоторые из них могли припомнить свое сотрудничество с Фрицем Лангом или Георгом Пабстом, но эти великие мастера были в эмиграции. Вольфганг Штаудте, Златан Дудов имели значительный творческий опыт, но традиции некогда могучего германского киноискусства были раздавлены и сломлены фашизмом.

Правда, в Чехословакии, Венгрии и Польше существовали киностудии, выпускавшие подчас примечательные фильмы и в 30-х годах, но и эти, слабые еще, разъедаемые коммерческими расчетами, кинематографии разрушил фашизм. Первые же шаги кино в Болгарии, Румынии, Югославии были настолько робкими, что даже творческих и технических кадров в этих странах к середине 40-х годов не оказалось.

Из руин «Уфа» новую студию «Дефа» подняли коммунисты, вышедшие из концлагерей или вернувшиеся из эмиграции. Вместе с частями Советской Армии, организационно входя в советские фронтовые киногруппы, пришли в Люблин и затем в Лодзь зачинатели и новые авторы первых польских документальных и художественных фильмов. Первые документальные картины в 1946—1948 гг. совместно с молодыми национальными художниками создали советские режиссеры: в Чехословакии и Албании — И. Копалин, в Югославии — Л. Варламов, в Болгарии — Р. Григорьев, в Венгрии — Л. Степанова, в Румынии — В. Беляев. Много было недостатков у этих картин — и официальная помпезность, и стандартность художественных средств, но было в них и уважение к национальным традициям и культуре, и живые, правдивые эпизоды, и уверенность в будущем стран, восстающих из пепла. Начало они положили. А вслед за документалистами пришли и мастера художественного кино. Первую художественную ленту в Югославии ставил Абрам Роом, в Албании — Сергей Юткевич. «Последний этап» Ванды Якубовской снимал советский оператор Борис Моностырский. В Венгрию приезжал Всеволод Пудовкин, стремившийся передать свой опыт молодым друзьям. Наконец, в течение многих лет Всесоюзный Государственный ин-

ститут кинематографии год за годом обучал молодых режиссеров, сценаристов, операторов, киноведов, приехавших из социалистических стран. ВГИК окончили почти все болгарские кинематографисты, большинство румынских, многие поляки, чехи, венгры, немцы.

Я вспоминаю все это не для возвеличивания советского кино, хотя искренне горжусь его благородной ролью зачинателя, организатора, учителя и помощника всех социалистических кинематографий. Я привел некоторые позабытые нами факты для того, чтобы отметить, что социалистические кинематографии европейских стран начинались вместе, всходили из одних и тех же семян, каждая на своей родной почве.

Наконец — и это самое главное — приведенные мною факты есть частные выражения общего исторического процесса, происшедшего во всех странах, ставших на путь строительства социализма. Одним из важнейших условий этого строительства является культурная революция. Она происходит в каждой стране по-своему, но имеет одинаковые основные черты. Новая создаваемая культура имеет всюду социалистическое содержание, интернациональный характер. Она органически сочетает коммунистическую идейность и народность. Все более крепнут общенародные свойства этой культуры. Искусству в этой культуре принадлежит повсюду огромное место. Во всех социалистических странах искусство принадлежит народу, несет познавательные и воспитательные функции, формирует новую нравственность, новую социалистическую мораль. Общность социалистических культур, а следовательно, и общность важнейшего, самого богатого возможностями, самого молодого и массового искусства — кино в социалистических странах несомненна.

Все это дает полное основание рассматривать процессы, происходящие в киноискусстве социалистических стран, в единстве. Мы идем вместе.

Вместе. Но подчас это единство обнаруживало серьезные противоречия, что осложняло развитие молодых кинематографий. Конец 40-х и начало 50-х годов были для советского кино годами тяжелых испытаний. Под влиянием догматической эстетики фильмы о современности начали страдать бесконфликтностью, схематизмом и лакировкой, исторические и биографические заняли главенствующее положение и стали грешить модернизацией, а иногда и

фальсификацией истории. Субъективизм в оценках Сталина становился порой главным художественным критерием, его намерение ставить немного картин, но зато все шедевры — привело к упадку кинопроизводства, к депрофессионализации кинематографистов, к тому, что мы называем сейчас уродливым и печальным словечком «малокартинье». Живое, талантливое, развивавшее революционные и реалистические традиции советского кино, в годы «малокартинья» пробивалось с трудом, подвергалось принудительному редактированию, переделкам, а то и запретам.

Эту нашу беду разделяли западные соседи-друзья. Схематизм и лакировка стали прискорбными качествами многих картин о современности. Не хочется вспоминать их, но польское кино пришло от «Запрещенных песенок» и «Последнего этапа» к убогой веселости «Случая на Мариенштадте», к сусальной скуке «Варшавской премьеры», к беспомощному схематизму «Двух бригад». Честная, талантливая, трагическая картина «Непокоренный город» («Варшавский Робинзон») была испорчена нелепыми переделками. Чешское кино от «Немой баррикады» и «Сирены» пришло к беспомощным фильмам «Бригада шлифовальщика Каргана» и «Два огня», к безжизненным «Закаленным», к модернизированному «Революционному 1948 году». Достаточно сравнить «Пядь земли» со «Счастьем Каталины Киш», «Убийцы среди нас» с «Советом богов», чтобы увидеть, как мертвящее влияние догматизма проникало и в венгерское, и в германское кино. Особенно трудно было преодолеть это влияние творческим работникам новых молодых кинематографий — болгарам, румынам. Во всех странах наметился отход от современной тематики, преобладание историко-биографических картин. Эти рассказы о лучших людях, прославивших свои народы, имели несомненное культурно-воспитательное значение, в них было вложено немало таланта и искусства, но схематизм, дидактика, напыщенная поучительность коснулись и их и тем сильнее, чем ближе эти фильмы были к современности («Солдат Победы», «Эрнст Тельман», «Миколаш Алеш», «Урок истории» и другие. Они до боли походили на худшие советские биографические фильмы «Белинский», «Попов», «Жуковский»).

Да, беды, трудности, ошибки у нас были общие. И когда живое дыхание XX съезда КПСС коснулось культуры и

искусства, когда влияние культа личности было честно и обоснованно признано губительным — гнев и досада многих западных художников обрушились на советское искусство вообще, на метод социалистического реализма. Ожесточенным атакам подвергали социалистический реализм и некоторые польские критики. В полемическом запале они объявили социалистический реализм похороненным, забыв и про Горького и Маяковского, и про Пудовкина и Эйзенштейна, и про Дмитрия Шостаковича, Павла Корина, Веру Мухину, не говоря уже об Александре Фадееве, Александре Твардовском, Всеволоде Вишневском, Сергее Герасимове, Дмитриии Кабалевском и других более молодых советских художниках, давших прекрасные произведения и осмысливавших социалистический реализм в своих теоретических работах.

Повторим, что причины этих атак лежали и в неглубоком понимании основ социалистического реализма, и в сильном влиянии западноевропейских ревизионистов. Но печальную роль сыграли и начетчики, догматики — истовые ревнители культа личности. Это они внесли в понятие социалистического реализма злокачественную путаницу, отгораживая от этого метода Всеволода Мейерхольда, Сергея Эйзенштейна, Сергея Прокофьева, занудно пережевывая мнимые ошибки Шостаковича, Дейнеки, Довженко, замалчивая принадлежность к этому методу Арагона, Зегерс, Неруды, Брехта, Лакснесса и с ханжеской спесью предоставляя «расти до социалистического реализма» лучшим представителям искусства социалистических стран, уже создавшим всемирно известные произведения, исполненные правды, идейности, народности.

В свете решений XX съезда КПСС вспыхнули дискуссии о современном состоянии социалистического искусства, о его методе, о путях дальнейшего развития. Как часто бывает в дискуссиях прямых, откровенных и страстных, в ходе споров было допущено немало ошибок, крайностей, скороспелых выводов и неверных оценок. Но очевидно, что социалистическое искусство вышло из огня дискуссий очищенным и помолодевшим.

Для кого сейчас может быть сомнительной истина, что само понимание метода социалистического реализма стало теперь и конкретнее, и просторней, что художники, чье творчество расцвело после 1953—1956 гг., внесли неоценимый вклад во всемирное социалистическое искусство, что

имена поляков Анджея Вайды, Ежи Кавалеровича, чехов — Яна Кадара, Эльмара Клосса, Войтеха Ясного, венгров — Золтана Фабри, Ласло Раноди, румына Ливиу Чулея, болгарина Рангела Влчанова, немца Конрада Вольфа, югослава Велько Булайича наряду с именами советских режиссеров Григория Чухрая, Сергея Бондарчука, Льва Кулиджанова, Марлена Хуциева сделались гордостью искусства социалистического реализма.

Не разделяя теории «реализма без берегов», все же со всей очевидностью можно заключить, что к социалистическому реализму вплотную примыкает немало мастеров, работающих в капиталистических государствах, но решительно преодолевающих и идейные, и цензурные, и организационные, и политические трудности. Среди мастеров старших поколений можно назвать Витторио де Сика, Джузеппе де Сантиса, Вольфганга Штаудте, Тадаси Имаи, Рене Клемана, а среди более молодых — Нанни Лоя, Франческо Рози, Анри Кольпи, Криса Маркера, Кането Синдо, Ричарда Ликока и многих других.

Что и говорить, в фильмах всех этих и других художников были и есть спорные, слабые и неудачные места, взгляд их на жизнь и творческие приемы вызывали порой споры, недоумение или даже протесты, пути были трудны, извилисты, а иной раз тернисты. Но иначе и быть не могло. Новое, рождаемое нашей прекрасной и беспокойной жизнью, непрерывно требует от художников новаторства, дерзания, смелости. И не каждый шаг первооткрывателей есть твердый и уверенный шаг в нужном направлении. Но все же мы неуклонно движемся вперед. К общей цели. Вместе.

\* \* \*

Движемся вперед.

Но это не значит, что движение наше равномерно и происходит по непрерывно восходящей линии. Пути искусства сложнее. За бурными подъемами следуют порой остановки, отклонения, возвращения вспять, спады.

Движемся вместе.

Но это не значит, что соотношение сил, строй и порядок не претерпевают изменений. Каждое национальное киноискусство сохраняет не только свое своеобразие, уходящее корнями в многовековые традиции культуры своего народа, оно развивается по своим внутренним законам.



Поэтому на общем пути могут встречаться различные препятствия, и победы могут приходиться не ко всем сразу.

Так, в конце 50-х годов самые яркие и одновременно самые дискуссионные фильмы были созданы в Польше. Все они говорили о Сопротивлении и войне, все были проникнуты подлинным трагизмом. В «Канале», «Пепле и алмазе» и «Лётной» Анджея Вайды тема национальной трагедии Польши приобрела наиболее мощное и полное звучание. В работах более молодых (вернее, несколько позже выдвинувшихся режиссеров) эта тема получила дополнительную, разнообразную и убедительную разработку: «Вольный город» и «Свидетельство о рождении» Станислава Ружевица, «Крест отважных» и «Люди с поезда» Казимежа Куца, фильмы Е. Пассендорфера, В. Лесевича, Е. и Ч. Петельских соединяются в общую, порою душераздирающую, но полную национальной гордости и гуманизма картину. В «Подлинном конце великой войны» Е. Кавалеровича, «Дне поминовения усопших» С. Конвицкого исследовались неизгладимые следы, оставленные войной в сознании поляков. Наконец, Анджей Вайда в киноновелле «Любовь в двадцать лет» с горечью и тревогой сказал о барьере отчужденности, взаимного непонимания, отделяющем людей, прошедших войну, от молодых, не изведавших горя и страха, славы и героизма людей.

В критике прозвучали встревоженные предупреждения о том, что проблемы современности или вовсе не затрагиваются польскими мастерами, или получают слабое, поверхностное, а порой даже неверное решение. Но польское кино не сделало тогда решающего шага к современности. И, по-видимому, в этом была основная причина спада, о котором единодушно заговорили польские кинокритики в начале 60-х годов

Спад. Может быть, это и слишком сильно сказано, однако и финансовые затруднения, связанные с падением посещаемости кинотеатров, и неоправданно длинные перерывы в творчестве ведущих мастеров (Вайда, Кавалерович и Мунк не выпускали фильмов в течение трех лет и более), и — главное — явный спад художественной силы картин давали поводы для тревоги.

Польская, а за ней и международная пресса уделяет много внимания началу производства «польских фильмов-гигантов», которые, подобно американским «супербоевикам», должны будут вернуть кинотеатрам былую посещаемость.

мость. Длительный (и, надо сказать, вполне заслуженный) успех двухсерийного широкоэкранный цветного исторического фильма Александра Форда «Крестоносцы» укрепляет польских кинематографистов в этих надеждах. И вот лучшие силы режиссуры брошены на создание «боевиков». Е. Кавалерович ставит «Фараона» по роману Болеслава Пруса, Вайда — «Пепел» по роману Стефана Жеромского, а Войцех Хас «Рукопись, найденную в Саратоссе» по повести Я. Потоцкого. Я охотно верю, что каждый из этих фильмов будет очень хорош — высоко и качество литературных первоисточников, велика и одаренность режиссеров. Но не было еще в истории кино периодов, когда экранизации романов о далеком прошлом знаменовали бы новый подъем киноискусства. Недавнее прошлое и современность, вдохновлявшие художников на создание оригинальных произведений, всегда были основой для расцвета кино.

Правда, если брать польскую кинематографию в целом, она все же сделала шаг к современности. Уже не война, а первые дни мира служат главным источником вдохновения для польских мастеров.

Бесспорно, это благодарнейший для художника материал! Резкий переход народных масс из одного состояния в другое; рубеж, означающий для одних крушение всех усилий и планов, а для других — осуществление их лучших чаяний; конец годов ненависти, мрака и крови и начало эры созидания, надежд, труда и вместе с тем время неустойчивое, тревожное, ломкое, когда обостряются все конфликты, когда прошлое еще сопротивляется, а будущее не обрело отчетливых очертаний. Острота послевоенных событий для польских мастеров еще усиливается тем, что переход к мирному строительству означает для них и социальную революцию и трудности освоения освобожденных от долгого немецкого владычества земель.

Первым привел зрителя не только что отвоеванные земли Казимеж Куц. Нет ничего удивительного в том, что он увидел там развалины, грязь, неприютность. Но в людях, стоящих на пороге будущего, молодой и талантливый художник тоже не увидел ничего радостного, ободряющего. Мальчик, ослепший от взрыва забытого саперами снаряда, старый больной священник, не умеющий укрепить оскудевающую веру своих прихожан, медицинская сестра с судьбой, изуродованной войной, — герои фильма Куца

«Молчание». Внимательно, подробно показывает Куц одиночество и отчаяние своих героев. Слепого мальчика окружает ненависть соседей по госпиталю — озлобленных, грязных и пьяных калек. Они подозревают, что мальчик подорвался при попытке убить священника. А священник, отлично зная, что это не так, не смеет постоять за правду: церковникам выгодно сеять слухи о покушении на священнослужителя. И только милосердие медицинской сестры, да привязанность младшего братишки вносят что-то доброе, человеческое в мрачный, полный отчаяния мир. Куц как бы становится к будущему спиной. Он хочет видеть в результатах войны только увечья физические и духовные, только страдания и разруху.

Конечно, будущее нужно еще завоевать, оно требует труда, упорства, а может быть, и жертв. Эту мысль настойчиво проводят Эжи Гофман и Эдвард Скужевский в своем фильме «Закон и кулак». Их герой, которого с высоким мастерством играет Густав Голоубек, случайно попадает в только что оставленный немцами городок. Недавно освобожденный из концлагеря, он внутренне надломлен, хочет лишь покоя, ищет место лесничего, да пару целых штанов. А судьба сталкивает его с бандой грабителей, стремящихся нажиться на «ничем» имуществе обезлюдевшего городка, на имуществе, принадлежащем народу.

Борьба одинокого, усталого, но честного и мужественного героя с бандитами развернута в фильме изобретательно, увлекательно, согласно лучшим образцам американского приключенческого фильма. Автор сценария Юзеф Хен не скрывал от читателя, что в своем романе «Гост» и в сценарии «Закон и кулак» подражал знаменитому «вестерну» Фреда Циннемана «Полдень». Режиссеры доказали, что сцену надрывного веселья при свечах, перестрелки в развалинах, гибели злодея под обрушившейся горой бочек они могут поставить не хуже, а даже лучше, чем заокеанские мастера. Намерение режиссеров сделать фильм напряженный, захватывающий, остро сюжетный заслуживает всяческого одобрения. И фильм, я уверен, достигнет своих целей: и зрителей развлечет, и мысль о святости народного имущества донесет. Но, сделанный по чужим образцам, он не задевает за сердца. Это — прекрасная стилизация, а не живое искусство. Борьба мужественного шерифа против банды преступников была органичной сюжетной канвой для выражения



**«Агнешка — 46»**

*Агнешка — И. Щербиц, партизан — Л. Немчик*

идей об общественной инертности, о чуждости подвига психологии обывателей, о конечном одиночестве человека, воплощенных Ф. Циннеманом в «Полдне». Эта сюжетная схема, перенесенная в Западную Польшу 1945 года для выражения идеи о примате общественных побуждений над индивидуальными, перестает быть органичной и придает фильму привкус искусственности, нарочитости.

Та же неорганичность, но уже не сюжета, а одного из центральных образов, является недостатком третьего фильма о возрождении освобожденных земель — «Агнешка — 46» молодого режиссера Хенчинского. В нем, как и в первых двух, есть несомненные достижения. Образ девушки, приехавшей учительствовать во вновь заселяемое местечко, женственно нежен и вместе с тем полон достоинства. По многим сюжетным ситуациям и психологическим чертам он напоминает образ Варвары Васильевны, созданный Марецкой в фильме М. Донского «Сельская учительница», — та же сила убежденности, преодолевающая девичью застенчивость, та же чистота, побеждающая своей

беззащитностью. Но образ старосты местечка, бывшего партизана, не оставившего авантюрных ухваток своего военного прошлого, явно не удался популярному актеру Леону Немчику. Вместо сложного и своеобразного характера человека, опаленного войной, не умеющего, да и не желающего остановиться в своем опасном, головокружительном разбеге, вместо некоего польского Нагульнова сорочков годов, готового отстаивать дело революции с оружием в руках, но только с оружием в руках, Немчик сыграл эдакого inferнального соблазнителя, демонического красавца с кривой усмешкой, чудесно проникающего сквозь запертые двери, поигрывающего бутылками и пистолетами и нервно подрагивающего ногой.

Итак, в сложном деле показа первых мирных шагов новой Польши одаренные режиссеры не преодолели прельстительных влияний зарубежных образцов. Хенчинский и Немчик пошли за Хемфри Боггартом и другими чудо-злодеями американского кино, Хен, Гофман и Скужевский заимствовали сюжетную схему и эффектные трюки «вестернов», Казимеж Куц не преодолел гораздо большей опасности — влияния настроений безнадежности, безысходности, неверия в будущее. Поэтому признавая многие достоинства их картин, мне все же хочется надеяться, что излюбленную польским кино тему первых дней мира большие мастера еще решат, решат самостоятельно, оригинально, опираясь на опыт жизни.

Другой шаг от тематики войны к тематике современности сделан польским кино в ряде фильмов, связывающих эти две эпохи народной жизни, исследующих неизгладимые следы, оставленные войной в духовном, нравственном мире современников.

Наиболее удачные польские фильмы 1963 г. «Как быть любимой» Войцеха Хаса по новелле Казимежа Брандыса и «Пассажирка» Анджея Мунка по повести Зофьи Посмыш, очень сложные по композиции, прихотливо переплетающие острые сюжетные положения с углубленным анализом психологии героев, были как раз посвящены проблеме незабываемости героизма, незаживляемости ран, нанесенных войной.

Авторы талантливых фильмов правы и правы вдвойне, потому что, помня о войне, мы боремся против ее нового наступления, помня прошлое, защищаем будущее. Но, отдавая должное и страстности, и глубине обоих фильмов,

я все же должен, развивая мысль о современности как главной теме живого и подлинно народного искусства, отметить, что современные сцены удались в обоих фильмах неизмеримо хуже сцен прошлого, сцен военных. Эпизоды в самолете, в радиостудии исполняют в фильме Хаса функции интермедий, иронических и печальных, в которых обывательское благополучие и поверхностная радиопопулярность героини лишь контрастирующе подчеркивают духовное величие ее никому не нужного и никем не замечаемого подвига во время оккупации. Сцены на пароходе, где через двадцать лет встречаются гестаповская надсмотрщица и ее гордая, непокорившаяся жертва, настолько не удались Анджею Мунку, что он считал необходимым их переснять, а друзья и помощники безвременно погибшего режиссера, выпустившие не законченный им фильм на экраны, вынуждены были заменить игровые эпизоды неподвижными фотографиями, благодаря чему идейный центр фильма переместился из современности, с парохода (ведь и повесть, и фильм назывались «Пассажирка!») в прошлое, в концлагерь.

Я пишу это не в осуждение. Конечно, самопожертвование и трагедия женщины, спасающей своего возлюбленного от фашистских палачей, интереснее, чем ее современное благополучное прозябание. Конечно, доснимать фильм за погибшего Мунка было бы неосторожным, может быть, даже кощунственным. А в сценах прошлого и Мунк, и Хас сказали очень много нового и значительного о нравственной силе человека. Но оба фильма остались в прошлом.

Станислав Ружевич в своем фильме «Эхо» шагнул в современность. Он тоже поднял тему о моральной ответственности за прошлое, тоже построил сюжет на перекличке современности и войны, но центр тяжести смело перенес в современность. Его героя, успешно работающего, счастливого в семейной жизни, уважаемого на службе и в кругу друзей, внезапно, на основании неожиданно обнаруженных документов, обвиняют в сотрудничестве с гестапо. Героя играет Венчислав Глинский, играет хорошо, достоверно показывая, как заходит в тупик жизнерадостный и, казалось бы, сильный человек, когда неумолимые обстоятельства — смерть очевидцев, забвение, равнодушные участники — не дают ему возможности оправдаться.

Станислав Ружеви́ч не хочет подсказывать зрителю выводов, решений или обобщений. Он хочет заставить зрителя глубоко и тревожно задуматься: имеет ли право современность судить оступившегося когда-то человека за прошлое? Что ж, и такой способ говорить со зрителем возможен. Но нежелательно положение, когда автор сам не знает ответа. Он обязан его знать и — пускай не прямо, не непосредственно, не в лоб, а косвенно, осторожно, ненавязчиво — обязан привести зрителя к верному решению.

Следуя распространенному в западном киноискусстве методу «потока жизни», Ружеви́ч старается сделать вид, что он не отбирает, не выделяет пугные ему события, черты, детали, а пассивно следует за потоком фактов, оставаясь незаинтересованным, нейтральным. Он тщательно следит, как обедает, бреется, одевается, курит, ходит по улицам, ездит в поезде, в такси, в автобусе и травмае его герой; как разговаривает он со случайными соседями в гостинице на всякие посторонние темы; как идет и едет мимо героя множество людей, к его драме не имеющих никакого отношения. Так серым, невыразительным потоком течет на экране скучная, равнодушная, незаинтересованная ничем жизнь. А резкие, внезапные переброски действия в прошлое — в канцелярии и казематы гестапо, на ночные тревожные улицы — решены режиссером в нервических, экспрессионистских тонах, что само по себе объяснимо, но в сопоставлении с современными сценами подчеркивает беспросветное уныние сегодняшнего дня.

В результате фильм «Эхо», несмотря на интересный замысел автора, вызывает тоскливое, томительное чувство, а проблема остается нерешенной: так и непонятно, должен ли человек отвечать за свое прошлое или все подлежит забвению, и только злые, бездушные чиновники зря мучают хорошего служащего и примерного семьянина.

Создать глубокое, проблемное произведение на материале современности сложно. Проще, как это сделали Е. и Ч. Петельские, быстро, с профессиональной уверенностью экранизировать повесть о переживаниях сиротки в мрачной атмосфере монастырской школы-интерната («Деревянные четки»). Проще, как это делают другие режиссеры, экранизировать легенду о мальчишке, ученике средневекового резчика Вита Ствоша («Золотой башмачок») или — уж если непременно нужно говорить о современности — построить иронический детектив или лириче-

скую комедию о том, как пожилой опекун влюбляется в свою воспитанницу. Даже в режиссерском дебюте самого острого, дискуссионного, проблемного сценариста Польши, в фильме Ежи Ставинского «Разводов не будет» нравственная проблематика современной молодежи сведена к милым и безобидным ссорам влюбленных, к легким интеллектуальным конфликтам, показанным тонко, умно, иронично, но не серьезно, не глубоко. А ведь тема молодежи, ее нравственности, ее стремлений — очень актуальна, очень важна. Недаром мастера всех социалистических кинематографий — М. Хуциев, Г. Данелия, В. Шукшин у нас, Конрад Вольф в ГДР, И. Живанович в Югославии, Феликс Мариашши и Иштван Гааль в Венгрии, В. Хитилова, Я. Иреш, М. Форман в Чехословакии, Р. Влчанов в Болгарии и многие другие — посвятили ей честные и порой встревоженные произведения.

Редкие польские фильмы, в которых сделаны попытки решить важные, коренные вопросы современности, вызывают особый интерес и особое сочувствие. Один из таких фильмов — «Приданое» — поставил Ян Ломницкий. Его мы знали как прекрасного документалиста, автора незабываемой маленькой кинопоэмы «Рождение корабля». Тот факт, что вслед за Гофманом и Скужевским в художественную кинематографию пришел еще один талантливый мастер, а также память о «документальном прошлом» Вайды и Мунка, на мой взгляд, многозначительны. Польская школа публицистического фильма, возглавляемая Боссаком, достойна специального исследования. Она воспитала немало мастеров, обладающих острым чувством современности и незаурядным самобытным мастерством.

Я. Ломницкий и его сценарист Е. Помяновский обратились к глубинным процессам, происходящим в психологии крестьян. Новое укоренилось в деревне прочно. Спокойно и уверенно показывает фильм это новое в труде, в быту, в обиходе деревни: учителя с высшим образованием в школе, строительство домов, связи с городом, с заводами, с производством. Но и старое держится цепко. Красавец-жених, первый парень на селе, не хочет работать в коллективе, его греют мечты о собственном солидном хозяйстве, он хочет своей, кровной земли, надеется на приданое. Он согласен жениться на некрасивой, хромой девушке, лишь бы она вышла из колхоза и принесла бы ему в приданое облюбованный им надел.



Любовная, эротическая линия занимает в фильме важное место. Страсть хромой дурнушки к широкоплечему молодцу, страсть, подогреваемая еще и гордостью, надеждой на компенсацию за многолетнее одиночество, за косые взгляды и жалость подруг — все это написано, поставлено и сыграно с заметным налетом физиологизма, заставляющего вспомнить о Золя. Сцена убийства возлюбленного из ревности проведена и режиссером, и актрисой З. Куцовой очень сильно.

Но, несмотря на подчеркивание физиологических мотивов, главное место в фильме занимает конфликт в сознании отца дурнушки — бедняка, участника Сопротивления, коммуниста, много сил и надежд отдавшего коллективизации. Честный, прямой и добрый, он не может устоять перед страстными порывами дочери, требующей выхода из колхоза, чтобы иметь право принести в приданое землю своему жениху. Борьба между общественным и личным, между коллективным и индивидуальным представляется отцу борьбой между своими интересами и интересами дочери. Поэтому он уступает ей и выходит из колхоза, хотя сам расценивает этот шаг как страшнейшую из измен — измену своим убеждениям. Не все удалось Ломницкому одинаково хорошо. Есть в фильме затянутости, слабые, скучные места. Но трагедия любви и долга, трагедия борьбы нового со старым, опалившая людей цельных, любящих, честных, не может не взволновать зрителя.

Конфликт фильма режиссера Антона Богдзевича «Волчий билет» не столь драматичен, но вопросы, поднимаемые в фильме, не менее остры и актуальны. Речь идет о рабочем-коммунисте, человеке честном, прямом и спокойном, который сталкивается с очковитирателем-директором, окруженным бюрократившимися чиновниками и авантюристами, обкрадывающими государство. Борьба происходит и в области производства, и в партийной среде, и даже в семейных взаимоотношениях: сыновья рабочего и директора принимают и продолжают вражду отцов.

Проблемы фильма серьезные, и раскрываются они с подкупающей прямоотой, однако, художественный уровень фильма невысок, его язык, композиция, приемы традиционны. Привычное построение сюжета не позволяет создателям фильма сосредоточиться на самом интересном — на психологии рабочего и его сына, на мыслях партийного

работника, далекого от интересов рабочих-коммунистов и поэтому склонившегося на сторону директора. Фильм лишь затрагивает моральную, психологическую сторону конфликта и отклоняется в область событийную, сосредоточивая внимание на махинациях и разоблачении жуликов, опутавших директора, что не слишком интересно. Существо конфликта, выражающего новые социалистические черты человеческих характеров, новые взаимоотношения людей, не вместились в привычную схему сюжета, движимого детективными импульсами.

Конечно, динамический сюжет, интрига, свойственная детективному жанру, дают много возможностей, нравятся зрителям, держат их в напряжении. Поэтому обращение к детективным приемам вполне объяснимо. Однако новые общественные взаимоотношения, новые социальные процессы упорно не умещаются в детективные рамки. Заметно это и на примере талантливого болгарского фильма «Инспектор и ночь» режиссера Рангела Влчанова и сценариста Богумила Райнова. Их попытка показать черты нового во взаимоотношениях людей, следуя за инспектором уголовного розыска, в общем не удалась. Хотя в образе самого инспектора артист Георгий Калоянчев отказался от традиционных авантурных штампов, подчеркнув простоту, идейную убежденность, гуманизм, все же в делах, которые инспектор расследует, выступают черты старого, а не нового, а сюжетная интрига, словно помимо воли авторов, ограничивает социальный фон фильма, упорно возвращаясь к факту преступления и небольшой группе лиц, в нем замешанных.

\* \* \*

Поиски новых форм для выражения новых человеческих взаимоотношений и характеров нелегки. Но они ведутся во всех кинематографиях социалистических стран. И в решении конфликтов старого с новым в условиях социалистического производства на данном этапе дальше польские и болгарские кинематографисты пошли чешские и югославские в фильмах «Обвиняемый» и «Лицом к лицу».

Молодой сербский режиссер Бранко Бауэр в содружестве со сценаристом Богданом Ивановичем решительно отказались от всех кинематографических соблазнов, чтобы

сосредоточить все свое внимание на столкновении психологии и мироощущения своих героев. Фильм «Лицом к лицу» намеренно лишен внешнего движения. Его действие лишь изредка и на несколько мгновений выносится за пределы небольшой комнаты, где происходит партийное собрание коммунистов одной строительной организации. Разбирается конфликт между рабочим и директором, некогда деятельным и авторитетным, но постепенно обюрократившимся и начавшим применять диктаторские методы руководства — окрики, запугивающие приказы, свосвольные, ничем не мотивированные распоряжения. Оскорбленный и разгневанный критическими замечаниями рабочего, директор предлагает его уволить, потому что убежден, что действует в интересах государства и не может терпеть никаких помех.

В этой ситуации раскрываются различные характеры и общественные позиции от явного подхалимства до пассивной незаинтересованности «чужими делами», от бюрократического чиновничества до смелой и прямой защиты справедливости. Все эти переплетения осложнены еще тем, что и директор, и рабочий, и большинство из их партийных товарищей вместе сражались с фашистами, а потом вместе восстанавливали завод. Общность судеб обостряет разницу мировоззрений.

Не все персонажи очерчены достаточно ярко. Порою фильм становится вялым, скучноватым, дидактическим. Но все же глубина и серьезность постановки вопроса побеждают. Плодотворная мысль о том, что за проявление бюрократизма, самоуправства, диктаторских замашек несет ответственность коллектив, полностью доходит до зрителя.

В развитии югославского кино «Лицом к лицу» несомненно сыграет большую и положительную роль. Мы знали немало превосходных картин, выпущенных киностудиями Белграда, Загреба и Любляны, но почти все они были посвящены войне и Сопротивлению. Нет спора о значительности военной тематики. Все новые аспекты приобретает она в таких значительных произведениях, как советские фильмы «Живые и мертвые», «Через кладбище», «Отец солдата», румынский «Чужак», болгарские «Непримиримые» и «Цепи», чешские «Эшелон из рая» и «Смерть зовется Энгельхен», немецкий «Голый среди волков». И нет ничего удивительного, что развитие югослав-



«Лицом к лицу»

Милун Копривица — И. Джувалековский

ского кино происходило под знаком воспеания героических военных подвигов. Отдавая должное горячим патриотическим чувствам, а также мастерству в построении сюжетов югославских картин, критика все же отмечала, что большинство этих сюжетов строится на борьбе одиночек, на актах индивидуального героизма, на борьбе маленьких партизанских групп. Наконец, в 1963 г. югославским кино было создано монументальное эпическое произведение о всенародной войне, о всеобщем подвиге. Это была «Козара» режиссера Велько Булайича, получившая один из главных призов на III Московском кинофестивале. В суровых, порою страшных, душераздирающих сценах этой летописи партизанской войны контурно, но ярко очерченные индивидуальные образы слились в образ сражающегося бессмертного и непобедимого в своей справедливой войне народа.

И, как бы подведя итог созданием большого, обобщающего фильма, югославская кинематография обратилась к

современности. Об этом говорит не только «Лицом к лицу», но и «Странная девчонка» режиссера Иована Живановича.

Эта картина посвящена молодежи, в ней много серьезных раздумий и горьких наблюдений. Внимание авторов привлек образ девушки — остроумной, самостоятельной, смелой, лишенной предрассудков, словом, вполне современной. В своем стремлении брать от жизни побольше эта героиня не слишком задумывается перед тем, как переночевать у случайного попутчика или призанять деньжонок у немолодого покровителя. И постепенно скатывается вниз. Остроумие начинает отдавать развязностью, смелость — безнравственностью, вскрывается унылая духовная пустота. И только любовь, трудная, требовательная, беспокойная, но настоящая, подлинная любовь возвращает девушке человеческое достоинство, открывает радости труда, семьи, верности.

Первая половина фильма, рассказывающая о падении героини, получилась интереснее, живее, и не только потому, что авторы не совладали с соблазном показа вечеринок, выпивок, танцев и коротких романов распущенной молодежи. Не в такой «живости» дело. Характер героини показан ими в развитии, путь вниз, к падению исследован убедительно. В возвращении же на правильный путь есть натянутость, дидактика, схематизм. Но эти недостатки не хочется замечать, потому что авторы серьезны и искренни. Горечь в показе дурных сторон жизни оттенена верой в доброе влияние общества, в преодолимость ошибок, в благородные силы любви и труда.

К «Странной девчонке» тематически близок венгерский фильм Феликса Мариашши «Карамболь». Он тоже рассказывает о нездоровых явлениях в жизни и психологии современной молодежи, но берет тему глубже, находя объяснение разочарованности, неприкаянности, а порой и аморальности молодых людей в их недостаточном интеллектуальном уровне, в «бездуховности».

Герой «Карамболя» — простой рабочий парень, красивый, добродушный и очень сильный — становится спортсменом-чемпионом и быстро привыкает к свободному времяпрепровождению, большим деньгам, поклонницам, известности.

В фильме ясно и недвусмысленно говорится о буржуазности мира, столь быстро сумевшего совратить рабочего



«Карамболь»

Терпинко — И. Буйтор

парня, а сам парень изображен сурово, даже безжалостно. Особенно хорошо показано убожество его духовного мира: яркие свитеры, модные ухватки, словечки и мотивчики не в силах восполнить отсутствие профессии, знаний, культурных запросов. Убедительно раскрывается духовная бедность героя в его несчастной любви к серьезной, скромной и культурной женщине, его начальнице по работе в лаборатории, куда парня определили его поклонники и покровители по спорту. Чистота, приветливость, интеллектуальность, доброта молодой женщины неодолимо влекут к ней избалованного парня, а изумление, испуг, а затем отвращение, которыми она отвечает на его посягательства, серьезно уязвляют его. Конфликт завязан энергично, психологически и социально оправдан. Но, желая обострить интригу, сделать свой фильм увлекательней, напряженней, Феликс Мариашши прибегает к внешним эффектам, типичным для буржуазных коммерческих картин. Он начинает фильм с погони мотоцикла за

автомобилем, со столкновения, показанного в вычурных монтажных построениях и пугающих ракурсах. Заинтересованный и даже несколько ошарашенный зритель, забыв эти эффекты, ждет им объяснения и уходит разочарованным — столь эффектная, вынесенная вперед завязка оказывается совсем не такой драматичной: просто парень преследовал на мотоцикле автомобиль, в котором ехала его возлюбленная со своим мужем. Это преследование чуть было не привело к аварии, но, к счастью, и положительная пара, и отрицательный герой отделались испугом...

То же стремление к внешним эффектам привело режиссера к излишне подробному показу всех соблазнов — ресторанов, дансингов, кокетливых поклонниц, которые совратили героя. И поэтому нельзя не согласиться с остроумным замечанием молодого немецкого критика Кристины Мюкельбергер, сказавшей на московском симпозиуме, что дурное выглядит в фильме порою гораздо привлекательней, чем хорошее. Конфликт между социалистическим и буржуазным в сознании современного молодого человека решается Феликсом Мариашши в пользу социалистических черт, но форма, заимствованная из буржуазных детективов и ревью, входит в противоречие с идеей и порою извращает ее.

Еще более сильное влияние буржуазных образцов сказалось на фильме «Стремнина» молодого венгерского режиссера Иштвана Гааль. Если Мариашши, в поисках наиболее эффективных решений, иногда имитирует традиционные приемы ревью и детективов, то Гааль ученически подражает приемам, атмосфере действия и даже сюжетной схеме фильма М. Антониони «Приключение». Но гибель утонувшей девушки позволяет Антониони исследовать разъединенный индивидуализмом, ущербный и унылый духовный мир богатой буржуазной молодежи, а гибель утонувшего юноши не дала возможности Иштвану Гааль проникнуть в психологию современных венгерских студентов и молодых рабочих.

Режиссер намеренно лишает своих героев социальных примет. Он одевает их в купальные костюмы и помещает на пустынном, отдаленном от жилья пляже. По сбивчивым диалогам молодых людей можно догадаться, что это венгры, что они учатся или работают, но их повседневная деятельность не интересует режиссера. Неожиданная, не

сразу даже замеченная гибель одного из юношей в стремнине реки должна, по замыслу автора, обнажить тайные, глубоко запрятанные чувства, черты характеров и мотивы взаимоотношений остальных. Подобно Антониони, Гааль не спешит с выявлением этих чувств и черт. Они, как и действие, словно ускользают от режиссера, движутся прихотливо, неопределенно, капризно. И если для Антониони и для его расслабленных, безвольных и незаинтересованных в жизни героев такая манера органична, создает тонкое, зыбкое, но сильное ощущение безнадежности, томления, то современная венгерская молодежь предстает в фильме «Стремнина» в образе, скажем мягко, странном, произвольном. Томление зритель испытывает от бездейственности, растянутости и манерности фильма.

Впечатляюще раскрыть психологию современного человека можно, по моему убеждению, лишь через значительный драматический конфликт, выявляющий характер героя, и в свойственной герою социальной среде. Все это есть в превосходном венгерском фильме «Наперекор судьбе» («Новый Гильгамеш») режиссера Михая Семеша.

Гильгамешем звали владыку древней Месопотамии, поднявшего бунт против смерти. Новым Гильгамешем авторы сценария Йожеф Шоймар и Ида Андраш назвали врача, борющегося с самой страшной болезнью — раком. В тихой, белой клинике, расположенной среди цветущего сада, умирают люди, пораженные этой болезнью, и за каждый день их жизни упорно борется спокойный, вдумчивый и добрый человек, врач, которого с большой сердечностью и простотой играет актер Шандор Печи.

Среди пациентов клиники ученый-этнограф (артист Иван Дарваш) и молодая женщина (артистка Эдит Домьян). Оба они прошли через отчаяние. Ученый одинок, ему не для кого жить, да и в излечимость своей болезни он не верит. Женщина узнает, что ей изменяет муж. Но случается так, что обреченные люди начинают любить друг друга. От простого человеческого сочувствия, через гуманистическое желание помочь, утешить, подбодрить они приходят к светлому, глубокому, всепоглощающему чувству, чувству любви, перед которым отступает даже страх смерти. Это чувство помогает ей победить даже болезнь: А он не выздоравливает. Приближается роковой исход. И любовь дает ему силы быть спокойным. Каждый миг жизни, освященной любовью, прекрасен.



«Наперекор судьбе» — фильм подлинно психологический. Зритель с волнением следит за сложными переживаниями и мыслями героев, слушает их искренние, чуть печальные беседы, их разговоры с врачом. И несмотря на то, что фильм замкнут в лишенной бытового колорита обстановке больницы, несмотря на то, что главное внимание уделено борьбе с болезнью, — приметы времени, социальной принадлежности героев, их национальности и профессии отчетливо воспринимаются зрителем.

К сожалению, образ врача, этого нового Гильгамеша, во второй половине фильма несколько отступает на задний план. Увлеченные показом сложных и высоких чувств влюбленных, авторы упускают самое, на мой взгляд, интересное — творческий подвиг врача, борющегося с ужасной болезнью. Разумеется, я не призываю авторов углубиться в тонкости медицины, сделать научно-популярный фильм о борьбе против рака, но все же мне кажется, что ход мыслей врача, его творческий подвиг стоило бы показать подробнее, шире. Гуманистическая тема силы любви и человечности от этого зазвучала бы еще сильнее.

Фильмы, подобные «Наперекор судьбе», свидетельствуют о зрелости венгерского киноискусства. Проникновение в психологию современного человека, оптимизм, вера в созидательную, творческую силу человечества — все это признаки подлинного новаторства, свойственного искусству социалистического реализма.

\* \* \*

Чехословацкие фильмы имеют у советского зрителя наиболее устойчивую и давнюю репутацию, начавшую формироваться еще в 1948 г. «Людьми без крыльев» — первой народно-демократической картиной на московских экранах. «Немая баррикада» Отакара Вавры и «Пекарь императора» Мартина Фрича, кукольные фильмы Иржи Трнки, «Похищение» Яна Кадара и Эльмара Клосса и многие другие картины поддержали и укрепили эту репутацию.

Однако 50-е годы были трудными для чехословацкого кино. Усердные экранизации дореволюционных новелл и романов, благопристойные комедии, лишённые веселости и остроты, биографические фильмы, сделанные по нашим лучшим образцам, выглядели очень бледно рядом с

горькими и бурными польскими фильмами, рядом с проблемными произведениями венгерского кино. И вдруг, словно собравшись с силами, чехословацкое кино заявило о себе на весь мир, заставило всполошиться критиков Европы и Америки. «Почему нас бьют чехи?» — так озаглавил польский критик Ежи Плажевский свой обзор в еженедельнике «Культура». «В то время, как мы у себя жалобно плачемся, что „польская кинематография находится в упадке“, в другой стране социалистического лагеря в кино происходят явления примечательные и радостные», — пишет он и продолжает: «Тот, кто превыше всего ценит достоверные факты, пусть задумается над результатами главных международных фестивалей прошлого года. В Канне „Вот придет кот“ В. Ясного получил вторую премию, в то время как польский фильм „Как быть любимой“ даже не был классифицирован. В Москве „Смерть зовется Энгельхен“ Кадара и Клосса получил вторую премию и золотую медаль, а польские „Черные крылья“ — шестую премию и серебряную медаль. В Локарно „Транспорт из рая“ Бриниха был увенчан большой премией, а польское „Золото“ даже не было замечено».

Наблюдения Плажевского были подтверждены и последующими фестивалями. Чехи получили главные призы в Карловых Варах за «Обвиняемого», в Оберхаузене за «Иозефа Килиана», в Маннгейме за «Алмазы ночи», а общий счет их премий за 1964 г. превысил цифру 25!

Среди многих производственных и организационных причин такого успеха Плажевский верно отмечает и причины творческие: «Чешская кинематография „заразилась“ современной тематикой, жаждой поисков правды и настоящим новаторством». К этому нужно добавить еще и активное выдвижение молодежи, и идейную значительность фильмов. Молодые чехословацкие режиссеры, обратившись к значительным проблемам и конфликтам современности, решают их гуманно и оптимистически, без боязни острых углов и критических интонаций, смело используют новые творческие приемы, новые композиционные принципы, которые позволяют им увлеченно и поэтически показывать жизнь их народа, их страны.

В то время как молодые, но уже известные режиссеры Войтех Ясный, Збынек Бриних одерживали победы на фестивалях, внимание чешской критики привлек дебют молодой выпускницы Пражской Академии искусств Веры Хи-

тиловой «О чем-то другом». Ее имя уже обращало на себя внимание благодаря документальным короткометражкам «Потолок» и «Мешок блох». В своем первом полнометражном фильме «О чем-то другом» Хитилова объединила методы документализма — интервью, кинонаблюдение, репортаж — с методами художественного кино — элементами драматического сюжета, актерской игрой. Фильм строится на параллельном показе жизни двух женщин — прославленной чемпионки по гимнастике и рядовой домашней хозяйки. Трудной, перегруженной каждодневными тренировками, подгоняемой самолюбием и чувством ответственности жизни гимнастки Хитилова противопоставляет жизнь размеренную, унылую, замкнутую, просветом в которой служит лишь надежда на случайную любовь. Оставаясь внешне спокойной, объективной, Хитилова не декларирует своих выводов, предоставляя зрителю самому во всем разобраться.

Вокруг фильма вспыхнула дискуссия, достигшая особенной остроты в вопросах об этических выводах фильма и по поводу его формальных приемов. Хитилкову обвиняли и в безнравственности, и в подражании французской «новой волне». Я не вижу в фильме ни третирования, ни осуждения простых, рядовых женщин, матерей семейств, домашних хозяек. В фильме есть лишь предупреждение о том, что замкнутость, бесцельность жизни приводит к пошлости, к пустоте. И в фильме есть утверждение упорства, стремления к подвигу. Даже если этот подвиг достигается ценою чрезмерных усилий и потерь в личной жизни. И я с этим согласен. Seriously и убедительно звучит в фильме тема «бездуховности» молодежи, та же, что и в «Карамболе» Марианши и отчасти в «Странной девочке» Живановича. Хитилова тоже обращает внимание своего зрителя на необходимость борьбы за духовное и интеллектуальное развитие молодежи.

Я не собираюсь включаться в шумную дискуссию о влиянии на Хитилкову зарубежных образцов. В каких-то отдельных чертах ее фильм напомнил мне и «Тени» Касаветиса, и «Клео от 5 до 7» Аньес Варда. Для меня несомненно и то, что достижения «Синема-веритэ», французских документалистов, исследовавших «поток жизни», были приняты Хитиловой во внимание. Но я думаю, что проблема и идея фильма, обе его героини, все события, да и сам характер осмысления явлений жизни у Хитиловой



«Крик»

*Ивана — Э. Лиманова, Славек — И. Абрагам*

глубоко национальные, чешские. Она тесно связана со своим народом, стремится поэтизировать его обычаи, его характер, его сомнения. Поэтому любые влияния, любые достижения зарубежных мастеров Хитилова в силах осмыслить по-своему.

То же мне хочется сказать и о Яромиле Иреше. Его «Крик» — лирическое повествование о любви и размолвках юной пары, ожидающей ребенка,— подчас кажется каталогом новых кинематографических приемов: и своих, и заимствованных у французской «новой волны», у Рене, у Антониони, а кое-когда и у Калатозова. Вот свободная игра с кинематографическим временем — скачки от реальности к воспоминаниям, к мечтам, из настоящего времени

в прошлое, в будущее. Вот «субъективная камера». Вот странные, изысканные ракурсы. Сознаюсь, я одобрительно наблюдал, как молодой режиссер, испытывая свое мастерство, играет с формой. Одобрительно и потому, что молодой художник должен экспериментировать, должен пробовать приемы, и главное потому, что за всеми этими, порой наивными и ненужными, опытами я различал подлинное, настоящее, серьезное. Иреш — добр. Он любит свою Прагу, ее людей, ее молодежь. Он тревожится, когда его герои, стремясь постигнуть жизнь, найти свое в ней место, совершают ошибки. Но он уверен в возможности счастья. И это освещает «Крик» светом искреннего оптимизма.

Яромил Иреш добр, а вот Павел Юрачек сердит. Он сердит на бюрократизм, на суетню, показуху, на неизжитые еще уродства культа личности. Его фильм «Иозеф Килиан» — сатира острая, гневная. Его сюжет парадоксален. Герой берет в маленькой лавочке напрокат кошку, а потом не может ее вернуть — лавочка бесследно исчезла. В поисках, скитаясь по городу с кошкой в руках, герой фильма видит много странного. Он попадает в приемную какого-то бюрократа, постепенно заполняющуюся замкнутыми, угрюмыми людьми. Он распахнул окно в этой приемной, а за окном оказалась глухая кирпичная кладка. Он вломился в кабинет, а кабинет оказался пуст, лишь на полу стоял непрерывно звонящий телефон. По пути герой попадал в какой-то коридор, загроможденный устарелыми знаменами, портретами, плакатами. Он видел человека, поднимающегося с ношей на плечах по лестнице вверх, но оказывающегося все ниже и ниже. Пустынную улицу пересекали молчаливые процессии: сначала в колясочке везли ребенка, потом маршировали солдаты, потом проезжал катафалк...

Все это этюдно, не всегда сочетается воедино, но сделано с большой выдумкой, с несомненным талантом. Во всем этом ясно ощутимо влияние Кафки и Бююэля. Но не в этих влияниях дело. Когда сатирическое острие фильма направлено в четко обозначенную цель — в бюрократизм, в бездушие, в косность, — фильм поднимается до высот политической сатиры. Но не всегда позиция автора, его цель ясны. Непонятна концовка, в которой с трудом найденный героем заведующий лавочкой сам оказывается обремененным кошкой, которую носит в портфеле. Неясен общий вывод фильма, не говоря уже о многих деталях,

трюках. А ясность позиции автора, четкость его цели — качества обязательные для сатирика.

Оружием сатиры владеет и Милош Форман. Он дебютировал несколько раньше своих друзей и успел сделать немного больше. В его первых картинах тоже заметно ученичество. Так, например, фильм Формана «Если бы музыки не было», изобилует множеством тонких наблюдений, но казался растянутым, расслабленным повторением замечательного польского документального фильма режиссера Казимежа Карабаша «Музыканты». В «Конкурсе» Милош Форман не преодолел типические недостатки «Синема-веритэ» — растянутость, тематическую неопределенность, композиционную рыхлость. Исполняемые самодельными певцами песенки порою приобретали самодовлеющее значение, заслоняя характеры поющих и лишая фильм социальной остроты. Но, несмотря на эти недостатки, ранние работы Формана были отмечены чертами его режиссерской индивидуальности: сочетанием спокойной наблюдательности, любви к подробностям с сатирической резкостью и даже суровостью в оценках.

Художественный фильм Формана «Черный Петр» является прямым продолжением двух первых работ: некоторые герои перекочевали в него из «Если бы музыки не было» и «Конкурса», метод сочетания документального репортажа с игровыми сценами получил в нем дальнейшее развитие, тема о духовном созревании молодежи, о ее времяпрепровождении, интересах, морали, все та же, столь волнующая многих мастеров тема, приобрела более завершенные очертания.

Герой фильма семнадцатилетний Черный Петр показан в дни решительных событий: он приступает к работе продавцом в продовольственном магазине; он проводит летний день в обществе любимой девушки; он имеет решительное объяснение с отцом, переходящее в философский монолог отца о смысле жизни. Все эти события показаны с тонким, порою нежным, а иногда и саркастическим юмором. Незабываема тоска в больших глазах Петра, когда ему поручают следить, не крадут ли товары посетители отдела самообслуживания, или когда отец говорит бесспорные, слишком бесспорные истины. Неустроенность, нерасторопность Петра очевидна, но иногда она является следствием нечуткости взрослых, уродливости привычных бытовых мелочей. Режиссер как бы спрашивает: пассивность, отсутствие

целестремленности Петра, его подруги, их приятелей — это временные, возрастные явления или это болезнь поколения? И где кроются причины? В нашем быту? В психологии родителей?

Кое-где режиссер, по-моему, сгущает краски: молодые каменщики, с которыми знакомится, ссорится, а затем дружит Черный Петр, изображены слишком примитивными, слишком тупыми. Когда они на экране — правдивая, почти документальная манера Формана подменяется надуманным гротеском. Но в целом фильм и проблемен, и правдив. В нем — настоящая любовь и настоящая тревога.

Все фильмы молодых чехословацких режиссеров посвящены современности, и в этом основная причина их идейной актуальности, да и формальных новшеств. Однако и мимо военной тематики они пройти не могли. Про страшные времена фашистской оккупации рассказал Ян Немец в фильме «Алмазы ночи».

Два еврейских юноши в полосатой форме концлагеря соскакивают с железнодорожной платформы и бегут в лес. Преследование, крики, собаки. Из последних сил продираются беглецы сквозь хлещущие обнаженные кустарники, через чавкающие болота, по крутым косогорам и скрываются в стройном, по осеннему тихом лесу. Я много видел подобных бегств и погонь. И должен сказать, что не стремительный ритм монтажа, не скошенные ракурсы, не демонстрация всевозможных режиссерских приемов поразили меня в первых эпизодах фильма. Меня поразила отчетливо, даже торжественно пронесенная режиссером тема солидарности и дружбы. Изнемогающие юноши из последних сил помогают друг другу. Общая беда и общий подвиг как бы слили их воедино. Два умирающих тела, один непобедимый дух.

Режиссер не только следит за действиями своих героев. Он заглядывает и в их сознание. Странно, прихотливо смешиваются в болезненном сознании юношей лихорадочные впечатления настоящего с обрывками воспоминаний. И, освещенные тихим солнцем юности, встают перед нами узкие улочки еврейских кварталов Праги — старенькой, грязноватой, но полной поэзии.

Юноши набредают на одинокий дом. Женщина с льняными волосами, с прекрасным дюреровским лицом, преодолев испуг, отрезает им хлеба, а потом дает им и молока. Но как только беглецы уходят, женщина доносит на них.

И собрав по окрестным деревьям все наличное мужское поголовье, бургомистр устраивает охоту. В охотничьих шляпах с перышками, с двухстволками, ягдташами, патронташами, хрипя, задыхаясь, подпихивая друг друга, тащатся по лесу старики. Тупая исполнительность и бывшая охотничья удаля, страх перед начальством и злоба на беглецов придают им силы. Юношей ловят.

Приведенные в охотничью сторожку, со связанными руками, юноши спокойно и гордо ждут смерти. Смерть избавит от страданий их измученные тела, смерть прервет муки жажды и голода. А в соседней комнате жрут и пьянствуют старики. Нестройно они поют бравые песни своей юности, пляшут на негнущихся подагрических ногах.

В святом негодовании против фашизма, войны, насилия, угнетения Ян Немец суров, порою жесток. Иногда он теряет чувство меры. Не нужно было муравьев на лице уснувшего в лесу юноши. Слишком много ретроспекций — скачков в прошлое, под конец они перестают впечатлять, отяжеляя и без того слишком растянутый фильм. Не вполне отчетлив финал: отпускают старики юношей или пристреливают? Смещение реальных и воображаемых событий в данном случае приводит к неясности.

Вероятно, можно сделать еще немало замечаний по этой первой работе совсем еще юного режиссера. Но, несмотря на все шероховатости и огрехи, недюжинный талант Яна Немца убеждает, порою потрясает. Гневный, страшный фильм светел. Он освящен подлинным гуманизмом.

Большая группа молодых одаренных художников пришла в чехословацкую кинематографию. Их объединяет многое: поиски в области киноязыка, стремление использовать все находки зарубежного киноискусства, тяготение к решению острых проблем современности. И каждый из них обладает своей индивидуальностью, ведет поиски в своем направлении. Прекрасно, что молодые экспериментаторы пользуются полной поддержкой и доверием как руководства кинематографией, так и кинообщественности, прессы. Но, помимо экспериментирования, чехословацкие кинематографисты озабочены и проблемами проката, привлечения зрителей, окупаемости кинокартин. Они всерьез присматриваются к опыту зарубежного кино, к закономерностям наиболее доходных киножанров. Известно, что к наиболее посещаемым жанрам американского кино отно-



сятся приключенческие фильмы о ковбоях (так называемые «вестерны») и музыкальные ревью-обозрения («мюзикали»). Чехословацкое кино попробовало свои силы в обоих этих жанрах.

Режиссер Олдржих Липский поставил «Лимонадный Джо», веселую пародию на «вестерн». Первая треть фильма идет под непрерывный хохот. Режиссеру, оператору, артистам, музыкантам удалось великолепно уловить и метко шаржировать все «верняки», штампы ковбойского фильма: дикие драки со стрельбой, от которой никто не страдает, канканы на прилавках бара, непогрешимые герои — он во всем великолепии мужества, меткости, благородства и силы, она — просто дистиллированной чистоты! Но постепенно фильм перестает веселить, его пародийность переходит в подражание и благодаря полной бессмысленности и оторванности от жизни начинает вызывать скуку.

Года два назад поляки Е. Гофман и Э. Скужевский пародировали американский детектив в фильме «Гангстеры и филантропы». Успех их остроумнейшего фильма заключался в том, что, пародируя форму гангстерского, детективного «боевика», режиссеры критиковали недостатки современной польской действительности: беспорядки в строительстве, воровство, ханжество, показное благополучие, бюрократизм, очковтирательство. О. Липский не поставил перед собой столь сложных задач. Он ограничился передразниванием «вестерна», сделал это мастерски, порой виртуозно, однако, его фильм не вышел за рамки милой развлекательности.

Молодой режиссер Ладислав Рихман и сценарист Вратислав Блажек, задавшись целью создать чешский «мюзикаль» по образцу знаменитой «Вест-сайдской истории», не ограничились музыкой и танцами, а поставили серьезную проблему — первой, ранней любви. Этим «Старики на сборе хмеля» напоминают картину Ю. Райзмана «А если это любовь?» Отчетливо и убедительно высказавшись за чуткое, деликатное и сочувственное отношение к нежному, трепетному юношескому чувству, решительно осудив ханжество, лицемерие, пуританство, Рихман и Блажек продемонстрировали и отличное владение хитростями жанра танцевально-вокального обозрения. Фильм хорошо снят в цвете, наполнен звучными, запоминающимися мелодиями, красивыми сольными и групповыми танцами. И если порой авторы не удержались от модных модернистских



«Обвиняемый»

*Иозеф Кудрна — В. Мюллер*

приемов (например, назойливо дидактичные «ведущие» в черных трико и с гитарами), все же их фильм подкупает ясностью, непосредственностью и какой-то естественной нарядностью.

Итак, к успехам молодых экспериментаторов прибавились успехи развлекательных, рассчитанных на самого широкого зрителя фильмов. Эти радостные удачи чехословацкого кино венчает большой, серьезный успех проблемного, социально острого, дискуссионного фильма «Обвиняемый».

Ян Кадар и Эльмар Клосс после международного признания их фильма «Похищение» познали горечь нескольких неудач. Их фильмы холодно встречались критикой, плохо посещались, один из них был даже «положен на полку», т. е. не разрешен к демонстрации. Однако во всех этих фильмах было видно упорное стремление режиссеров к решению важных современных проблем, их поиски гибкого и впечатляющего, истинно современного кинемато-

графического стиля. Смелость и требовательность режиссеров увенчались большим и заслуженным успехом — на III Московском кинофестивале их фильм «Смерть зовется Энгельхен» получил золотую медаль. А через год, на XIV Карловарском фестивале победил «Обвиняемый».

В этом фильме показан судебный процесс над директором строительства электростанции, обвиняемом в разбазаривании народных средств. Страстно желая выполнить в срок важное для народного хозяйства строительство, он, прошедший славный и нелегкий путь от рабочего до директора, не соблюдал финансовой дисциплины, не проявил и достаточной бдительности к махинациям стяжателей. И вот он рядом с жуликами, рвачами на скамье подсудимых. Из зала на него смотрят товарищи, жена, сын. И он не признает себя виновным. Он критикует организационные нелепости, бюрократизм, систему недоверия, мешавшую ему работать инициативно, плодотворно, творчески.

Смелая, острая, своевременная идея фильма выражена смелыми, острыми, современными приемами. Почти весь фильм проходит в зале суда, вмещает в себя всю процедуру: допросы, речи, прения сторон. Но действие резко перебрасывается в прошлое, когда это необходимо для раскрытия существа событий или характеристики действующих лиц. Подчас на экране или в дикторском тексте возникают воспоминания, внутренние монологи, раскрывающие человеческие мысли, побуждения, чувства. Разнообразие ракурсов, мизансцен, свободное движение киноаппарата помогают преодолеть единство места действия фильма. Среди актеров много непрофессионалов. Судью играет настоящий судья. Адвоката — студент. Рабочих — рабочие. Корреспондентов — журналисты. И все они, умело направленные режиссерами, ведут себя перед аппаратом непосредственно, живо, правдиво. Исполнитель главной роли — артист Владо Мюллер настолько полон идеями фильма, настолько сжился с судьбой своего героя, что нигде не кажется играющим. Он живет не перед киноаппаратом, а перед подлинным судом.

Суд сочувствует подсудимому. Но закон обязывает вынести ему приговор. Приговор выносится минимальный, посягающий лишь символический характер. Но подсудимый не соглашается с приговором. Он хочет оправдания своих действий и осуждения старых, сковывающих инициативу методов руководства. Так фильм поднимает и бросает с

экрана в жизнь важную мысль о новых принципах труда, основанных на доверии к человеку.

Мыслящие, прогрессивные художники всех стран упорно ищут новых форм донесения до зрителя острых, часто дискуссионных мыслей об общественных отношениях. В деле создания свободного интеллектуального фильма-диспута, фильма-борьбы идей киноискусству много дал опыт телевидения. Американский фильм «Двенадцать разгневанных мужчин» и французский «Мари-Октябрь», опираясь на телевизионные спектакли, нащупывали новую форму фильма-диспута. Мастера социалистического киноискусства пошли далеко вперед в решении этой благородной задачи. Мы видели, как старая форма сюжета помешала польским мастерам решить общественный конфликт в «Волчьем билете» с достаточной глубиной. Мы видели, как в югославском фильме «Лицом к лицу» новая форма привела к некоторой неподвижности, однообразию, растянутости. Наконец, чешские мастера, используя все современные достижения кинематографической формы, достигли и динамичности, и драматизма, нигде не отвлекаясь от развития своей основной идеи, нигде не уступая ни развлекательности, ни внешним эффектам, ни привычным, испытанным приемам.

...Стремясь к возможно более полному охвату явлений и проблем современного социалистического киноискусства, я отчетливо увидел, что картина, нарисованная мною, весьма и весьма неполна. Что ж, никто не обвинит необъятного. Но если в калейдоскопе названий, имен, оценок, фактов читатель не упустит моей основной мысли, мысли о единстве социалистических кинематографий, единстве, основанном на бережном сохранении и развитии своеобразных национальных черт и особенностей, — я посчитаю, что трудился не даром.

Несколько человек вместе свершают трудный и увлекательный путь. Они неравны по возрасту, оснащению, силе, но цель у них общая и чувство солидарности владеет всеми ими. Походка, ширина шага у них не одинаковы. По временам то один, то другой путник выходит вперед. Но это не нарушает дружного движения в одном направлении. Так представляется мне развитие киноискусства социалистических стран на путях идейности, народности и правды.

Мы уверенно движемся вперед. Вместе.

## О ШТАМПАХ ЗРИТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ

Проблемы кинозрителя, зрительского восприятия фильма, взаимоотношений кино и зрителя принадлежат к самым неисследованным даже и среди множества других слабо изученных и неизученных вопросов социологии, психологии и киноведения.

Самая постановка этих проблем сразу упирается в необходимость социологических исследований. Что же касается до социологии кино, социологии искусства и социологии вообще, то отставание нашей науки в этой сфере сегодня обнаруживается во всей своей катастрофичности. Отсутствие социологических исследований проблемы зрителя не может не тормозить также психологическое и искусствоведческое ее изучение. Уже первые опыты, первые подступы к проблеме (как, например, статья Л. Пажитнова и Б. Шрагина «Кино и массовое сознание»<sup>1</sup>) обнаруживают необычайную важность и плодотворность такого рода исследований для киноведения. Социологическое изучение зрителя и в первую очередь кинозрителя, т. е. потребителя самого массового искусства, является насущнейшей задачей дня.

Не располагая пока ни социологическими данными, ни методологией исследования такого характера, автор данной статьи решил ограничиться лишь одним, частным, хотя и важным на его взгляд вопросом, связанным с психологией восприятия: о штампах, шаблонах, трафаретах «воспринимающего аппарата» и суждений об искусстве. Поскольку на эту тему работы отсутствуют совершенно, автор вынужден довольствоваться личными наблюдения-

<sup>1</sup> «Вопросы киноискусства», вып. 7. М., Издательство АН СССР, 1963, стр. 22—53.

ми, накопленными за последние годы, а также суммой эмпирических соображений, впечатлений, разбросанных в статьях по другим вопросам.

Сначала несколько более общих предварительных замечаний.

Искусствоведение (и киноведение, в частности) глухо к разным аспектам восприятия, хотя некие названия, термины, намеки и ссылки на зрительное восприятие очень распространены как в статьях критиков, так и в теоретических трудах. Для того, чтобы убедиться в справедливости этого замечания, стоит вспомнить любое искусствоведческое сочинение. Ведь ни одно из них — будь то рецензия, очерк, статья, сборник, монография — не обходится без заявлений типа: «художник доверяет читателю (слушателю, зрителю)...»; «читатель (слушатель, зритель) становится активным соучастником событий...»; «шаблонные ситуации, схемы вместо характеров мешают авторам донести до читателя (слушателя, зрителя) гуманную идею произведения...» И, наконец, знаменитое: «наш зритель не примет»...

Все эти и им подобные фразы из критического арсенала знакомы любому пишущему человеку столь хорошо, затвержены столь прочно, что рука выводит их механически и безотказно.

Однако это не просто оценочная шкала, негласно принятая в употребление. Поскольку критический анализ всегда берет исток в непосредственном, живом впечатлении от произведения искусства, опознавательные знаки процесса восприятия продолжают фигурировать в искусствоведческих работах, но именно как условные знаки, не более.

При этом сама область восприятия редко затрагивается даже краем. Отсюда, между прочим, проистекает и столь распространенный недостаток нашей кинокритики, как невнимание к образу фильма и подмена его пересказом содержания (никогда не адекватного зрительному ряду и получаемому от него впечатлению), идейными выжимками и перечислением формальных приемов.

В самой проблеме восприятия есть две стороны — природа воздействия искусства, объективно заложенная в произведении (в отличие от других жизненных явлений), и изучение потребителя (повторяем — прежде всего социологическое).

А между тем специфика восприятия фильма должна была тоже стать областью кинотеории: что же, как не закономерности воздействия на зрителя кадров, проецируемых на белое полотно экрана, поможет проникнуть в суть кинематографического феномена, раскрыть его природу, обуславливающую в свою очередь закономерности восприятия.

Мы привыкли толковать о том, что кино — самое демократичное из всех искусств. В частом повторении эта истина постепенно приобрела односторонний характер: демократичное значит самое массовое — по широте охвата населения, по техническим средствам распространения. Миллионные цифры зрителей, однако, возникают не только по тем общеизвестным причинам, что билет в кинотеатр стоит от 10 до 50 копеек, а фильм могут смотреть жители самого глухого поселка или труднодоступного острова, куда не приедут театр и симфонический оркестр.

Кино — наиболее доступное искусство. Строго говоря, для восприятия фильма требуется наименьшая степень подготовленности по сравнению с другими видами искусств (например, с литературой или музыкой). Это вовсе не означает, что кино занимает первое место «по примитивности» среди высоких муз, хотя немало людей склонны разделить и такую точку зрения и указать на «низкое» происхождение кино, родственного балаганным, площадным, чисто развлекательным жанрам — за недавностью срока родословная кинематографа у всех на памяти. Высоты, взятые им также на наших глазах, заставляют все чаще и тревожнее задумываться о другом — о насущной необходимости эстетически воспитывать зрителя, подготавливая его к полноценному восприятию художественной ткани фильма, все чаще становящейся не менее сложной, чем музыкальный контрапункт или литературный подтекст. И все же облик видимой реальности и зрительная конкретность, диктующие необычайную остроту воздействия (а часто и буквальность восприятия) остаются присущи фильму, какое бы многослойное содержание он в себе бы ни нес и какими бы тончайшими средствами ни пользовался.

В «буквальности», в возможности отношения к фильму как к куску действительности, преподнесенному как бы на блюде, — один из секретов его воздействия с вытекающими отсюда достоинствами и, увы, пороками. Прекрасно

известна огромная сила положительного примера, воспринятого с экрана: здесь всегда упоминается восстание на голландском корабле под влиянием просмотра «Броненосца Потемкина» и окрыляющее воздействие фильма «Чапаев» на бойцов интербригад в Испании. Но с другой стороны... Возвратимся к будням: что, как не кино, властно диктует моду на платья, прически, убранство комнат и даже на стиль отношений людей в довольно значительной части общества? «Платье, как у Гурченко», «Витька — вылитый Стриженов», «обрит как Юл Бруннер» и т. д.

Явления такого рода принято считать предназначенными для фельетонов, и это правильно. Но неправильно было бы объяснять эпидемические очаги киномании только лишь наличием легкомыслия и духовной пустоты у девочек, вздыхающих по В. Кореневу — ослепительному герою фильма «Человек-амфибия». Кино в опромной степени формирует психологический и моральный склад общества. В применении к западу мы констатируем очевидность этого фактора, а у себя дома не удосужились разобраться в этом серьезно.

Неисследованность специфики восприятия оставляет во многом открытым и вопрос о взаимоотношениях художника и зрителя. Существует схема: художник «сочиняет», а зритель «принимает» или «не принимает», и этим как будто все сказано. По сути же дело обстоит не только сложнее, но и иначе.

Проверяя новую картину на зрителях, режиссеры обычно любят следить за просмотром на слух: совпадает ли реакция на определенные эпизоды с реакцией предыдущей аудитории, с той, которую сам автор ожидал получить.

Ставя картину, разрабатывая тот или иной эпизод, режиссер, пусть не формулируя это, необходимо учитывает законы и механизмы зрительского восприятия, стремится к тому, чтобы воздействие на эти механизмы привело к определенной реакции и, стало быть, к искомому результату. Здесь есть и положительная, и отрицательная стороны. Автор и зритель вступают в молчаливое соглашение еще до того, как фильм увидел экран. Игра идет по строгим правилам и абсолютно на равных правах. Ведь в идеале процесс восприятия художественного произведения есть не что иное, как повторение у зрителя творческого процесса, сделанного перед тем автором для осуществления своих намерений. Это то счастье сопережива-



ния и сотворчества, о котором одинаково страстно мечтают и создатель, и зритель. К сожалению, на практике подобное счастье выпадает на долю как тех, так и других далеко не всегда. И здесь, увы, с грозной неумолимостью возникает сакраментальный вопрос: «Кто виноват?»

Действительно, бывают случаи очевидно ясные. Когда фильм безнадежно плох и примитивен, вряд ли стоит винить зрителя в яростном его отрицании. Ну, а если «Неизвестная женщина», «Укротители велосипедов» или «Парижские тайны» собирают толпы у входов в кинотеатры и пухлую редакционную почту в защиту вышеперечисленных «шедевров»? А если в зале раздается смех во время самых страшных эпизодов прекрасной картины Ежи Кавалеровича «Мать Иоанна от ангелов» или «Красной бороды» Акиры Куросава? Если, простояв битых пять часов в очереди за билетами на шведскую кинонеделю, зритель выходит после «Земляничной поляны» Ингмара Бергмана и кляплет знакомых, посоветовавших смотреть «эту скуку и дрянность», и себя самого, поддавшегося киношному ажиотажу?

Обвинять зрителя и здесь было бы неправильно. Можно только пожалеть человека за то, что ему не открылась страстная, трагическая сила, с какой выступает в защиту человечности Кавалерович, что высокая поэзия и глубина размышлений Бергмана не стали его личным богатством.

Но опять-таки здесь все не просто. У нас много говорится об эстетическом воспитании зрителя, но чаще всего эти слова служат для того, чтобы сбалансировать противоположное утверждение: зритель — истинный судья фильма, инстанция окончательная, обжалованию не подлежит. Поскольку никто не сомневается в том, отношении между автором и зрителем возникают на основе предполагаемого полного равноправия, художник вправе требовать от людей, на суд которых он несет самые сокровенные свои мысли и чувства, такой же отдачи, такого же подлинного и пламенного горения, каким наполнен он сам. И нет нужды в том, чтобы скрывать, что далеко не все наши зрители подготовлены к восприятию не только Бергмана, Кавалеровича, но и Довженко, и Эйзенштейна — режиссеров, которые, несмотря на это, являются классиками. Поэтому программа эстетического воспитания зрителя, декларируемая, но дающая далеко не удовлетворительные ре-

зультаты на деле, является и реальной, и насущной. И главное — сложной. Потому, что пути, ведущие к ее осуществлению, никому толком неизвестны, а истоки лежат все в той же специфике восприятия, в необходимости серьезного научного подхода к изучению зрительской массы. Индивидуальные особенности восприятия искусства — одна из самых сложных проблем психологии и эстетики. Многообразие факторов — социальных, национальных, возрастных, культурно-образовательных, вкусовых, — влияющих на человека при восприятии им художественного произведения, с большим трудом поддается фиксации, учету, классификации. Нет приема, который был бы абсолютно точен и совершенен в исследовании индивидуального восприятия. Широко распространенный метод анкетирования хотя и дает свои положительные результаты, однако часто эти результаты бывают и однобокими, и тенденциозными. Кропотливая, большая работа, которую проделывают со зрительскими письмами, обсуждениями, анкетами институты общественного мнения, методические кабинеты, органы прессы, заслуживает всяческого одобрения и уважения. Но методы этой работы еще не всегда совершенны. Они не позволяют вскрыть ни причины, ни суть процесса зрительского восприятия, а чаще всего ограничиваются только лишь оценкой фильмов. Так именно и составлена, например, нижеприводимая ежегодная анкета конкурса журнала «Советский экран».

*Конкурс «Советского экрана» по фильмам 1964 года*

Подчеркните названия фильмов, которые вы просмотрели

Считаю лучшим советским фильмом

Кроме того, мне понравились (назовите несколько картин)

Считаю наиболее слабым советским фильмом

Кроме того, мне не понравились (назовите несколько картин)

Считаю лучшими актерскими работами года:

Актера

Актрису

Кроме того, хочу отметить интересные кинематографические работы (сценарий, режиссура, операторская работа, художественное оформление, музыка и др.)

Считаю лучшим зарубежным фильмом

Кроме того, мне понравились

Сообщаю о себе

Возраст пол образование

Профессия

Живу в городе (каком) в сельской местности (какой).

Что даст эта анкета, кроме того, что 85 советских фильмов и 82 зарубежных распределяются по пятибалльной оценочной системе. Ну хорошо, мы узнаем в результате опроса, что большему количеству зрителей понравилась та или иная картина. В этой констатации мнений, вполне интересной, все же никак не отразится многообразие причин, по которым разным людям пришлось по душе одна и та же картина. Нам возражат: участникам конкурса дана возможность мотивировать свои оценки, объяснить свои пристрастия и несогласия с авторами фильмов. Да, это так. Но подобные высказывания, более или менее оригинальные, никак не открывают нам тайну непосредственного воздействия кинематографического образа и его восприятия.

Вопрос «почему?», поставленный перед зрителем в самых разнообразных ракурсах, должен быть главным содержанием такого рода анкеты. Очевидно, анкеты эти должны быть более подробными, с прицелом на индивидуальный анализ образного строя фильма, с вопросами, требующими конкретных, индивидуальных ответов.

Вероятно, стоит подумать и о каких-то иных путях изучения зрительского мнения, различных аспектов и разделов восприятия. Процент неясного в этой области, количество темных мест и загадок необозримы.

Поэтому-то мы и решили коснуться лишь одного из вопросов — штампов и шаблонов восприятия. Эта проблема двухсторонняя. С одной стороны, ремесленное искусство порождает штампы, с другой — штампы влияют на механизм восприятия, подчиняя их себе.

Всем известно, каким злом является штамп для искусства. Еще в 1921 г. в своей работе «Ремесло» К. С. Станиславский дал классификацию сценических штампов. Он описал их с такими подробностями, как в фундаментальных трудах по медицине описывают симптомы болезней. Он расположил многообразные штампы по особым разделам, раскрыл их генеалогию. Это была замечательная статья.

Неважно, что многие из описанных в ней штампов — знаков чувств сегодня уже сошли со сцены, став смехо-

творными, например, прикладывание правой руки к сердцу как выражение любви или почесывание затылка как знак простодушия. На их место пришли десятки новых штампов, а среди них штампы «жизненности» и «достоверности», выхолостившие то свежее, подлинно жизненное, что в борьбе со штампами театральной условности утверждал на сцене сам Станиславский. Нисколько не лучше, если герой объясняется в любви уже не склонив колено и прижав руку к груди, а, скажем, оттачивая карандаш или протирая очки, ни в коем случае не глядя на предмет своего чувства — ах, как это достоверно, какая простота! Штамп есть штамп. Он пренебрегает индивидуальным, каждый раз своим и особенным. Он довольствуется типовым, общераспространенным, уже разработанным. Взамен открытия он предлагает готовое, вместо неожиданного — известное. Он игнорирует движение жизни и постоянные ее изменения, оперируя статическими, когда-то, наверное, правильными, а ныне устаревшими представлениями. Огромна, упорна, необозрима сфера штампа в литературе и искусстве.

Если задуматься о причинах распространения штампа, их увидишь вовсе не только в бездарности или халтуре. За штампом стоит определенная психология, если не система взглядов, пусть никем и не сформулированная, пусть чисто эмпирическая, но бесспорно существующая. Она находится в постоянной коммуникации с другой сферой, которую в отличие от штампа «производителя» или штампа изображения можно назвать штампом «потребителя» или штампом восприятия.

Экономика давно установила взаимосвязь между спросом и предложением. Та же взаимосвязь есть и между поставщиком художественного штампа и его радостным, довольным потребителем. В противном случае шаблоны в искусстве были бы давно высмеяны и уничтожены — то-то как просто! Но нет. У штампа изображения есть богатая питательная среда.

Территории штампов, шаблонов и инерции восприятия начинаются в повседневности, в быту, в реакциях человека на предметы, вещи, события, которые проходят перед его глазами, на людей, с которыми сталкивает его жизнь. Здесь начало начал. Далее простирается обширное, уже вспаханное поле штампов, оценок, критериев, пристрастий и вкусов в искусстве так называемого рядового читателя

и зрителя. Дальше идет поле культивированное, тщательно обработанное, аккуратно разделанное, поле штампованных профессиональных суждений критиков, теоретиков, историков литературы и искусства.

Как бы ни были различны по внешней видимости такие явления, как, положим, привычка ездить из дому на работу только на трамвае «А», только на нем, вопреки раскладку и логике (давно уже проложена линия метро и ходит автобус-экспресс), и, с другой стороны, убежденность, что кульминация драмы обязательно должна происходить в третьем акте — только в третьем, после экспозиции и нарастания, перед развязкой! — в действительности они имеют общие корни. Они — в априорности представлений, в возведении однажды принятого в незыблемый и вечный закон, в нежелании замечать изменения жизни, которые, естественно, отражаются и на транспортных маршрутах, и на строении драмы.

Когда вам говорят, что симфонии Шостаковича плохи, потому что мелодии их трудно запоминаются и «их нельзя петь» (будто симфония создается для того, чтобы кто-то потом напевал или мурлыкал ее как песенку — шлягер из кинофильма), — перед вами типичный образец штампа оценки, основанного на той же априорности и архаичности представлений. Когда вы читаете, как ученый литературовед гневно корит своего коллегу, осмелившегося дать новую, пусть и спорную концепцию «Евгения Онегина», — здесь та же убежденность, горделивая уверенность, что об «Онегине» все уже сказано навеки веков, тот же шаблон суждения. Когда люди восхищаются спектаклем, из банальных банальным, который весь в проторенных дорожках, в сто раз проверенных эффектах, — в основе этого успеха лежит тоже не что иное, как штамп восприятия. чего ждал от театра человек, именно так понимающий эстетическое наслаждение, то он и получил сполна.

Штамп восприятия является простейшим, непосредственным выражением многих больших и трудно искоренимых зол нашего мышления. В самой элементарной, явной форме в нем воплощается догматизм. Он свидетельствует о консервативности и косности. В нем проявляется страх перед всем новым.

Потому-то штамп восприятия становится так явственен, так откровенно враждебен духу творчества во время рождения и утверждения этого нового, во время бурления,

брожения, слова старого — время, какое переживаем мы сейчас. Мы часто повторяем «искусство отстает от жизни», повторяем и не замечаем, что бывают случаи, когда мы сами, судящие об искусстве, отстаем и от него, и от жизни, подходя к нему с шаблонными, устаревшими требованиями, взирая на произведения, содержащие в себе и новое, и свежее, скучным, закрепощенным взором и не видя в них ни нового, ни свежего. Ведь это о нас, таких ценителях, пишет Леонид Мартынов:

Двигутся старые с малыми  
Будто музейными залами,  
Глядя в безумной надменности,  
Как на окаменелости,  
На золотые от зрелости  
Ценности современности.

Настала пора борьбы со штампом восприятия — врагом искусства не меньшим, чем штамп изображения. Попробуем же для начала разобраться в механике этого штампа и определить хотя бы некоторые его разновидности, начав с низшей ступени длинной лестницы наших психологических штампов, ступени, еще не имеющей связи с искусством.

Начало штампа лежит, повторяем, в вещах простейших, вполне бытовых, на первый взгляд не имеющих даже отношения к художественной сфере. Начало, наверное, еще в той очереди, которая может удивить вас на улице у большого универсама. Притоптывая, посинев от мороза, женщины терпеливо стоят за накидками. Что такое накидки? А это изделия из тюля, предназначенные покрывать взбитые подушки на кроватях. Зачем накидки, к чему накидки? — думаете вы изумленно. А женщины стоят, поеживаясь.

Стоят они потому, что в домах их папаш и мамаш, теток и знакомых всегда лежали на подушках кружевные накидки. Когда-то, давным-давно, они были красивы — из кружев ручной работы. Они несли на себе отпечаток милого, личного, патриархального и создавали уют интерьера конца прошлого — начала нынешнего века. Сейчас они выродились в пошлый фабричный стандарт. Но традиции прочны. Казалось, в квартирах кровати почти вытеснены диванами и тахтами. Казалось, бастионы и башни

из подушек под тюлем сохранились только в театральных декорациях. Нет! Спрос на тюлевые накидки, которому явно не отвечает планирование их выпуска (по счастью, опирающееся в данном случае, очевидно, на более прогрессивные современные тенденции), свидетельствует о живучести обычаев старой деревни и мещанской городской окраины.

Дело здесь не просто в дурном, невоспитанном вкусе, о котором у нас так много говорят и пишут в последние годы. «Дурной вкус» и «хороший вкус» тоже ведь не есть категории неизменные. Приметы дурного и хорошего вкуса не абсолютны, они изменчивы, и то, что было признаком хорошего вкуса тридцать лет тому назад, сегодня вполне может стать безвкусным и смешным. А вот постоянной величиной хорошего вкуса, его неперменной предпосылкой служит способность человека воспринимать саму, так сказать, материальную культуру — окружающую обстановку, стиль убранства, одежду — в некоей динамике и радоваться ее обновлениям, всему свежему в ней и еще неизвестному. Это очень важное условие хорошего вкуса, которое никак не учитывается.

Да и где уж было учитывать его при том гонении на моду, которое свирепствовало у нас в течение многих лет, когда следование моде приравнивалось к чему-то подозрительному, чуждому, чуть ли не идеологически враждебному. При таком положении дел хорошему вкусу никак нельзя было развиваться. Потому что ведь мода в действительности и есть самое явное, хотя, правда, и самое поверхностное выражение естественной и законной потребности человека постоянно обновлять, чем-то по-иному оттенять свой собственный облик и облик окружающих его вещей. И это вовсе не плохо, а совершенно нормально!

Сколько сарказма, темперамента, гнева было истрачено на борьбу с узкими брюками! Бедные узкие брюки, ставшие понятием нарицательным: в них брезжились и преклонение перед Америкой, и тунеядство, и моральная неустойчивость, и еще сто смертных грехов. Зримым результатом борьбы явилось лишь то, что узкие брюки были реабилитированы и завоевали себе право на массовый «пошив» лишь тогда, когда мода пошла на «расширение». Что же, ревнителям идейной чистоты, изменяемой сантиметрами штанин, придется, наверное, бороться теперь с широкими.

Сейчас ведущая тенденция в этих вопросах у нас совсем иная. Демонстрации советской одежды — эти выставки изящества и выдумки — вызывают фурор в столицах, законодательницах «хорошего тона», — Париже и Лондоне, а знаменитым домам моделей приходится срочно ломать моду наступающего сезона. И за направление массового вкуса у нас взялись люди толковые. Но нужно всегда помнить, что если в статьях и лекциях о хорошем вкусе рекомендуется то-то и то-то: бумажные абажуры вместо шелковых с бахромой, легкие низкие столики вместо массивных и высоких, ситец вместо крепдешина, — это еще не выход из положения. Рекомендации, безусловно, полезны, как и комментарий к новой модели. Но через сколько-то лет, может быть, и совсем скоро, люди устанут от тонконогих легких столиков, а бумажные абажуры станут таким же старомодным стандартом, как сейчас шелковые с бахромой. Поэтому воспитание вкуса никак не сводится только к внедрению в жизнь рецептов и рекомендаций, пусть и самых лучших, — как обставить квартиру, как одеваться на курорте и т. д. Воспитание вкуса — во многом и, пожалуй, прежде всего — это воспитание такой культуры восприимчивого человеческого глаза, при которой глаз этот радуется новому, и человек склонен живо принять новое, а не отвернуться презрительно: «У нас, в Сидоровичах, этого сроду не носили!».

Конечно, в области искусства все обстоит значительно сложнее, и этим кратким «экскурсом в магазинные нравы» и вопросы фасонов платья мы никак не хотели приравнять развитие искусства к сменам моды. Делаем эту оговорку по поводу вещей очевидных и элементарных только для того, чтобы заранее отвести вызываемые тоже, кстати, шаблоном суждения: ага, рядом поставлено то и это, значит для автора то равно этому. Речь же в действительности идет не о значении самих объективных процессов: движение искусства, с одной стороны, движение материальной культуры — с другой, а о косной психологии восприятия, которая сходно сказывается в различных и даже совсем противоположных сферах жизни. Психологические же корни у этих разных явлений едины, хотя это и совершенно разные ступени лестницы восприятия. Поднимем же еще на одну ступеньку, чуть выше.

Вспомните, — наверно, вы таких встречали, — человека, музыкально невоспитанного, но уже считающего себя



приобщенным к серьезной музыке. Приобщение выразилось в том, что он завел у себя проигрыватель, побежал в магазин и купил пластинку: Первый фортепианный концерт Чайковского. Снова, снова заводит он ее и счастлив, опознавая знакомые звуки. Сто раз слышаны они — по радио, с тех же пластинок в гостях. Ухо привыкло к его мелодиям, но то же ухо не воспринимает Шестую или Первую симфонию того же Чайковского — а музыка и там вовсе нешлаха!

Из нашего любителя Первого концерта может выйти и настоящий знаток музыки, которому откроется огромный и прекрасный мир. Возможно, кроме Первого концерта, слушатель, о котором идет речь, еще полюбит и Четвертый концерт Бетховена, и Второй Прокофьева, и много других фортепианных, скрипичных концертов, а также симфоний, сонат и квинтетов.

Но может стать и другое. Завершив на Первом концерте свое музыкальное образование и вполне им удовлетворившись, наш герой окажется в положении человека, который вправе судить о музыке и даже нечто определять, — предположим, в должности завклуба или спецкора институтской многотиражки по разделу «новости искусства». Вот тогда беда. Попробуйте, товарищи музыканты клубного симфонического оркестра, подготовить вещи, не похожие на тот самый концерт, — еще утвердит ли вам репертуар ваш заведующий? Ведь это он будет ругать Шостаковича за то, что музыку его «нельзя петь» и трудно подбирать на рояле. Это он в рецензиях на новые радиопрограммы начнет клеймить «какофонией» все, что не напомнит ему звуков концерта-эталона. Потому что его восприятие искусства целиком и полностью укладывается в штамп, который с большой долей условности можно назвать *штампом узнавания*.

Узнавание в искусстве может быть очень хорошей вещью. И чем выше культура человека, чем богаче его «воспринимающий аппарат», чем больше художественных впечатлений хранится в его душе, тем больше радости может доставлять ему вновь и вновь произведение знакомое, а тем более любимое, и произведение новое, восприятие которого ложится на уже подготовленную, разработанную душевную почву.

Но в данном случае речь идет о *штампе узнавания*, т. е. о психологических шорах, при которых человек восприни-

мает и принимает только лишь знакомое, уже внедрившееся в его сознание.

Из всех существующих и возможных штампов узнавание, пожалуй, самый распространенный. Он проникает в самые различные области и пласты человеческого восприятия. На первый взгляд вполне невинный, он может стать причиной и посылом целых кампаний, приносящих вред уже в государственном масштабе. Вспомните так называемую «архитектуру излишеств». Ведь не просто любовь к пышности и неразумное желание расходувать на здания-торты, здания-бастионы как можно больше средств вызвали к жизни «стиль», за который мы сейчас краснеем. Здесь было и другое, о чем рассказал в одной из своих статей М. И. Ромм («Искусство кино», 1962, № 11).

Он рассказал об архитекторе, который оформил угол административного здания «Мосфильма» в виде круглой башни, а фасад снабдил мощными колоннами и капителями, перекрывавшими свет. Когда архитектора попросили убрать колонны и башню, он заявил, что башня — это творческая переработка классического наследия. «Для архитектора, — пишет М. И. Ромм, — главное заключалось в том, чтобы здание было похоже на академическую постройку, чтобы оно напоминало что-то уже виденное раньше». Это точно!

«Что-то уже виденное раньше» ласкает глаз, радует поборника штампа. Этим последним — штампом узнавания — и объясняется странный, таинственный успех элементарно плохих, хрестоматийно пошлых спектаклей и фильмов, и ставшие пресловутыми очереди у кинотеатров, когда демонстрируются египетские фильмы или коммерческие опусы на неделе французского кино. Идя на такие зрелища, человек знает, чего он ждет, и то, чего он ждал, он получает.

Но это лишь одно проявление штампа. Есть и другое, являющееся оборотной стороной того же узнавания. Сопrotивляясь новому, инстинктивно его не принимая, консервативность, заложенная в нашем сознании, воспринимает новое не как новое, а как старое, подгоняет его под старое, исходя из тех или иных внешних свойств, совпадений, отдельных черт сходства новых явлений со старыми.

Тут мы подходим к самым тонким, так сказать, вышшим, «интеллигентским» формам нашего штампа, которые

обнаруживаются в профессиональных и авторитетных суждениях об искусстве, бродят по страницам книг, журналов и газет, сковывая критическую мысль, отбрасывая ее назад от реальных художественных процессов.

Поэт располагает строки своих стихов «лесенкой» — он подражает Маяковскому.

Действие рассказа происходит в деревне, и автор прекрасно пишет пейзаж — он эпитон Бунина.

На экране березы — влияние оператора Урусевского, ведь у него в картине «Летят журавли» был знаменитый кадр закружившихся берез.

Мы повторяем это, будто нам и невдомек, что сама по себе «лесенка» или березовая роща еще решительно ничего не означают, что помещенные в контекст произведения те же березы могут стать выражением самых несходных мыслей и образов. Заметив внешнее сходство манеры и материала молодого прозаика с материалом и манерой Бунина, мы и не пытаемся найти различия между ними, обусловленные временем (если вообще нужно непременно сопоставлять новый рассказ с предшествовавшими образцами, а не с самой жизнью). Нам кажется легче и продуктивнее искать в новом явлении сходство с явлениями уже знакомыми. Продуктивнее, потому что открываются богатые перспективы: можно, например, объявить, что все это уже было, было и было; можно сказать, что прежнее несравненно лучше; можно, наконец, удовлетворенно заявить, — нет здесь ничего нового. Так и получается. Березы — Урусевский. Яблоки на экране значит Довженко. В пьесе действуют два мужчины и одна женщина — эге, да это традиционный любовный треугольник. Нам все сразу известно — по первичным признакам.

Уже приходилось говорить<sup>2</sup>, что когда появился фильм Ю. Райзмана «А если это любовь?», некоторые критики усмотрели в нем подражание итальянскому неореализму. Этот многострадальный неореализм у нас обычно приклеивают к месту и не к месту, вкривь и вкось. У Райзмана в картине есть двор и толпа. Двор и толпа — ура! Неореализм!

Завороженно устремив свои взоры в «Похитителей велосипедов» и «Девушек с площади Испании», критики попросту не имели времени взглянуть на наши собствен-

---

<sup>2</sup> «Вопросы киноискусства», вып. 7, стр. 63.

ные, реально существующие дворы, один из которых и запечатлен в картине «А если это любовь?», ни прямой, ни косвенной связи с итальянским неореализмом не имеющей.

Кстати сказать, вот перед нами один из случаев, когда штамп восприятия, имеющий в своей механике подмену нового и самобытного старым и известным, извращает оценку художественного явления, а зачастую и надолго закрепляет за ним дурную славу.

Так произошло, например, в свое время с экранизацией гоголевской «Шинели», сделанной по сценарию Ю. Тынянова Г. Козинцевым и Л. Траубергом. Этот талантливый и оригинальный фильм 1926 года, предвосхитивший многие более поздние кинематографические поиски, в свое время остался недооцененным. Главной причиной того было обвинение «Шинели» в подражании немецкому киноэкспрессионизму, которое с тех пор и вплоть до настоящего времени фигурирует в киноведческих работах, превратившись в трафарет оценки «Шинели».

В действительности же никаких стыков, кроме совершенно внешних признаков экспрессивной манеры (контрастности освещения, укрупненных предметов) у «Шинели» с немецкими экспрессионистскими фильмами не было. Немецкий кинематографический стиль мистических картин «Кабинет доктора Калигари» или «Доктора Мабузо» был категорически чужд молодым мастерам революции и, в частности, Козинцеву и Траубергу. У «Шинели» были иные истоки — и прежде всего само гоголевское творчество, исторические и литературоведческие опыты Б. М. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Поэтика их гоголевского фильма рождалась и от живых непосредственных впечатлений огромного, пустынного заснеженного города, каким был впервые увиденный ими Петроград в пору гражданской войны. Сочетание этих впечатлений с экспрессивным миром «Петербургских повестей» Гоголя и сложило образ «Шинели», скорее реальный, нежели фантастический.

Но в сознании критиков фильма произошла «подставка». Подыскивая «похожее», уже виденное, сознание четко выбросило жетончик: немецкий экспрессионизм, пользуясь недавними кинематографическими примерами «Калигари» и «Мабузо», а также модной в предреволюционные и первые послереволюционные годы русской «гофманианы». Так образовался фальшивый трафарет, гу-

лявший в статьях о кино в течение нескольких десятилетий. Точно так же и формальные искания Дэизи Вертова, имевшие вполне оригинальное происхождение, тогда ошибочно приписывали влиянию французского «Авангарда».

В наши дни нечто подобное произошло и с итальянским неореализмом, чье воздействие приписывали решительно всем картинам, где появлялось подробное бытописание, панорама среды, внимание к обыденности. В то время как это было естественным и спонтанным стремлением кинематографистов к полноте жизненной правды на экране.

Почему-то считается очень убедительным аргументом, который якобы должен прекратить всякий спор, заявление: «Это уже было». Скажут, предположим, про пьесу «Иркутская история» А. Арбузова, что автор ищет новые приемы и новые средства воздействия, что он вводит в пьесу хор, и тут же следует строгая поправка: хор был еще у Эсхила! У Эсхила — и ваша карта бита! Скажут, например, что режиссер имярек пользуется в своей картине поэтическими метафорами, аллегориями, применяет острые ракурсы и неожиданные точки съемки, что вы, тут же возразят вам. — это ведь было известно уже в немом кино! В немом кино — и разговор окончен.

Но если даже речь идет о художественных средствах не вновь изобретенных, а возрожденных, казалось бы, естественно было задуматься, почему возрождаются именно в это время именно эти, а не иные художественные средства и зачем бы вдруг понадобился драматургу Арбузову театральный хор, наверное, все же, не вполне эсхилловский, и почему, зачем, в какой функции выступает метафора, допустим, в картине «Я — Куба» режиссера М. Калатозова. Заметим, что игра аналогиями, поиски цитат и совпадений вообще мало дают анализу картины. Открытия Довженко, Эйзенштейна и других классиков кинематографа входят в новые, истинно художественные произведения и, в частности, в те, о которых шла здесь речь, лишь в той мере, в какой всякое предшествовавшее художественное достижение, если оно подлинно, обогащает общую кинематографическую культуру, становится живой традицией. Но это совсем другая тема.

Возвращаясь же к штампам восприятия, необходимо предостеречь еще раз от той их опасности, пожалуй, глав-

ной, которую следовало бы назвать круговой порукой штамп. Штампы узнавания, отставания, вчерашнего суждения во многом формируют психологию зрителя, читателя, слушателя, невероятно ее засоряют, лишают какой бы то ни было свежести и непосредственности и рикошетом отдаются в произведении искусства. В расчете на эти штампы зачастую делается фильм. В расчете на штампы фильма, сделанного в свою очередь по штампам, идет зритель в кинотеатр. И, наконец, критик штампованно судит о них, исходя как из штампов производителя, так и из штампов потребителя, увенчивая их собственными штампами судьи.

Вспоминаются ежедневные музыкально-литературные радиопередачи, это безграничное воздушное море штампов. В одной из них, названной «Осенние улыбки» и переданной в октябре 1964 г. во всесоюзный эфир, диктор-женщина типичным тоном эдакого бодрого умиления объявляла номера, певцы пели песни, которые расфасованы, развешаны и запечатаны, как импортное рыбное филе. Все было до боли стерто, и разве что одно нововведение могло поразить некоторой творческой смелостью: чтец, читая какие-то стихи тем же тоном бодрого умиления, перефразировал стих Пушкина об осени следующим образом:

Не как унылая пора,  
Но как очей очарованье!

А ведь эта «поправка» характерна. В ней тоже сказывается один из самых распространенных повсеместных штампов — штамп обязательного оптимизма. Пушкин писал: «Унылая пора, очей очарованье» — он, оказывается, ошибался.

В передаче «Осенние улыбки» все было, как в тысячах и десятках тысяч предшествовавших радиопередач, поэтому в них решительно все было понятно и никого не потревожило.

Зато если на экране появляется нечто непривычное, мы его не принимаем и горделиво заявляем: «Непонятно». Нет такой области, где заявление «я ничего не понял» не считалось бы таким почетным, таким достойным, таким уважительным. Как часто приходится слышать его в связи с фильмами. Вот искренний и доброжелательный совет дают у кинотеатра, где идет «Пассажирка» А. Мунка: «Тетенька, не тратьте зря деньги, там ничего не поймешь».

Но это говорит двенадцатилетняя девочка-болельщица, ей простительно. А вот говорит маститый, опытный, знаменитый критик, да еще на специальном обсуждении: «Извините меня, друзья мои, может быть, конечно, у меня склероз, но я ничего сегодня не понял». Однако этот же критик, присутствуя на вечере поэзии или на симфоническом концерте, никогда бы не вспомнил о своем склерозе.

В том-то и дело! Гарцевать и хвастаться непониманием, кроме кинематографа, не принято нигде. Вы не встретите слушателя, который громко выражает свое недовольство в фойе Большого зала консерватории. Войдите в книжный магазин в День поэзии, обратите внимание на заказы читателей, которые посылаются в магазины на открытках. Вы можете легко убедиться, что широкой популярностью и поистине массовым спросом пользуются произведения, отнюдь не претендующие на общедоступность. Просто поэзия приучила своего читателя уважать себя. Это еще не в полной мере удалось кинематографу.

Может быть, мы и преувеличили опасность штампа, но такова была специальная задача автора. Разумеется, таланту не страшен круговорот штампа. Талант побеждает штамп, как — в итоге — и непосредственность зрительского восприятия.

Часто цитируются замечательные слова Маркса: «Предмет искусства... создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета»<sup>3</sup>. Вся многозначительная актуальность этой мысли открывается перед каждым, кто начинает обращаться к проблеме «искусство и его потребитель», а также к самому, пожалуй, острому аспекту этой общей проблемы — кино и зритель.

---

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XII, ч. I, стр. 182.

## НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА 30-х ГОДОВ

Своеобразие советского кино 30-х годов нельзя объяснить ни технической революцией в кинематографии, благодаря которой «великий немой» заговорил, ни творческой полемикой с идеями, вдохновлявшими киноноваторов в 20-е годы. В 30-е годы, как никогда, выявляется прямая зависимость путей советского киноискусства от общего хода развития социалистической культуры, от изменений в советском обществе, от важнейших событий мировой истории.

### 1

30-е годы составляют четко отграниченный исторический период, открывшийся грандиозным экономическим кризисом, потрясшим всю капиталистическую систему, и завершенный с началом второй мировой войны. Причинная связь между важнейшими событиями мировой истории в эти годы вырисовывается с предельной ясностью. Всемирный кризис капиталистической экономики привел к обострению классовых противоречий в буржуазных государствах, к резкому усилению пролетарского движения, вобравшего в свою орбиту значительные слои мелкой буржуазии и крестьянства. Экономический кризис начал перерастать в политический, угрожающий самому существованию капиталистической системы.

В этих условиях империалистическая буржуазия стала искать выхода в наступлении на трудящихся, в разжигании национализма, в колониальных войнах, в подготовке войны против Советского Союза. Монополистический капитал сделал ставку на крайне реакционные фашистские партии, до поры до времени, маскировавшиеся демагогическими антикапиталистическими лозунгами и обладав-



шие массовой базой из числа разоренных кризисом мелких буржуа и деклассированных рабочих.

Финансовая и организационная помощь крупного капитала, капитуляция «традиционных» буржуазных партий и предательство социал-демократических лидеров привели Гитлера к власти в Германии. И он, верный своим хозяевам, как только расправился с пролетарским движением внутри страны, приступил к восстановлению военной промышленности и подготовке войны.

Был заключен союз между тремя наиболее агрессивными империалистическими странами — фашистской Германией, Японией и Италией, так называемая «антикоммунистическая ось». Начались «малые» войны, служившие подготовкой к большой войне. В Китае, на границе с СССР, японские интервенты создали марионеточное государство Манчжоу-Го. Итальянский фашизм, демонстрируя свою военную мощь, захватил совершенно безоружную Абиссинию. А гитлеровская Германия при прямом попустительстве Франции и Англии, вмешавшись в гражданскую войну в Испании, не только сыграла решающую роль в победе реакции, но и одновременно сумела превратить эту страну в учебный полигон для своих летчиков и танкистов.

За этим последовали позорный мюнхенский сговор, по которому Англия и Франция, стремясь развязать войну гитлеризма против СССР, отдали во власть Германии свою союзницу — Чехословакию, и, наконец, вторжение германских войск в Польшу.

Так, этап за этапом, подготавливалась война против СССР. Ее проведение главные империалистические державы мира возлагали на гитлеровскую Германию, не предполагая, что оружие, которое они ковали против СССР, ударит в первую очередь по ним самим.

Трагические события мировой истории, развертывавшиеся в 30-х годах, оказали огромное влияние на жизнь нашей Родины. Коммунистическая партия Советского Союза полностью отдавала себе отчет в том, что мирная передышка подходит к концу, что необходимо подготовить страну к отражению агрессии, угрожающей самому существованию Советского государства.

Решению этой задачи способствовали те социально-экономические изменения, которые произошли в жизни Советского Союза в 30-х годах, в результате социалисти-

ческой индустриализации и коллективизации сельского хозяйства.

«Темпы решают все» — этот лозунг не случайно пользовался такой всенародной популярностью в начале 30-х годов, когда процесс экономического и социального переустройства протекал особенно бурно.

Бурные темпы социалистического переустройства народного хозяйства породили огромные демографические изменения. За счет мелкобуржуазных прослоек города необычайно интенсивно стал расти рабочий класс. И одновременно изменялось сознание миллионов людей — не только нового пополнения рабочего класса, но и деревенского актива, и кадровых пролетариев, и интеллигенции. Перед каждым человеком, который не отделял свои личные цели от целей своего народа, открывался огромный простор для творчества, созидания, духовного роста. Деревенские активисты превращались в знатных механизаторов и руководителей коллективного сельского хозяйства. Вчерашние единоличники становились строителями новых современных предприятий, а вслед за тем и квалифицированными рабочими, управляющими сложнейшими машинами. Молодые специалисты из рядов рабочего класса за несколько лет превращались в знаменитых хозяйственников, создававших предприятия, равных которым не знала не только старая Россия, но и Западная Европа. Ученые и инженеры, которые раньше не могли и мечтать об осуществлении своих научных и технических идей, проектировали новые производства, уникальные сооружения и машины.

Безграничный простор для творческой инициативы, открывшийся благодаря огромному развороту социалистической перестройки, привел к тому, что десятки миллионов людей от вчерашних единоличников до академиков и прославленных писателей почувствовали себя хозяевами своей страны, ответственными за ее судьбы. Разумеется, эти социально-психологические изменения происходили не просто и не гладко. Они наталкивались на сопротивление и тех людей, которых победа социализма лишала возможности эксплуатировать других, и тех, в ком инерция прошлого была еще слишком сильна. Они осложнялись порочной идеей об обострении классовой борьбы в результате побед социализма.

Огромные социально-экономические и политические достижения в жизни советского общества привели к качественному скачку в нашей художественной культуре. Искусство, не ограничиваясь отражением тех огромных сдвигов, которые происходили в сознании миллионов, включилось в общенародную борьбу за социализм, само обрело новые черты, порожденные этими сдвигами. Большинство писателей, художников, мастеров кино, музыкантов стало стремиться, отражая жизнь, ее переделывать. Утверждение социалистического реализма как метода всего советского художественного творчества явилось прямым результатом успехов строительства социализма и вызванного этими успехами идейно-политического роста художественной интеллигенции.

Узкими и ненужными в этих условиях оказались рамки художественных организаций, ибо позиции мастеров литературы и искусства по главным, решающим проблемам творчества стали едиными.

Ассоциация пролетарских писателей и аналогичные ей объединения художников и музыкантов, сыгравшие в свое время известную положительную роль в деле формирования художественных кадров из рядов рабочего класса, превратились уже в препятствие для дальнейшего роста социалистической художественной культуры, поскольку они отделяли и противопоставляли одну — пролетарскую часть творческих работников всем остальным.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. о перестройке литературно-художественных организаций было предопределено совершившимся в результате успехов социалистического строительства процессом идейной консолидации советской художественной интеллигенции вокруг партии. Самый ход исторического развития советского общества потребовал ликвидации отдельных пролетарских художественных объединений и создания единых творческих союзов.

Источником и одновременно следствием идейного подъема художественной интеллигенции явился ее возросший интерес к вопросам марксистско-ленинской теории, в особенности к марксистско-ленинской эстетике. Начало 30-х годов было временем крушения многочисленных, в основе своей немарксистских и вульгарно-социологических эстетических теорий. И лефовские, и конструктивистские

концепции, основанные на дуализме формы и содержания, и рапшовский «метод диалектического материализма в литературе», как и его порождение — «теория живого человека» в свете усложнившихся творческих задач обнаружили свою несостоятельность. Художники, критики, теоретики искусства обратились к трудам Маркса и Энгельса по вопросам искусства и литературы, в частности, к впервые опубликованным в эти годы знаменитым письмам Энгельса. Они вновь «открыли» для себя, т. е. по-новому, гораздо более глубоко, чем раньше, прочитали ленинские труды по эстетике и культурному строительству. Опубликованные в те годы сборники «Маркс и Энгельс об искусстве» и «Ленин об искусстве и культуре» стали настольными книгами тех, кто занимался художественным творчеством.

Одной из основных кульминаций этого процесса бурного поступательного движения нашей социалистической художественной культуры явился Первый учредительный съезд Союза советских писателей СССР. Это был подлинный праздник литературы и искусства. К сожалению, многие важнейшие теоретические достижения этого съезда долгие годы не получали должной разработки и развития. Да и сейчас сделано еще слишком мало для выявления подлинного значения этого съезда, на котором ставились и решались важнейшие проблемы развития не только литературы, но и всех искусств и, в частности, кинематографии.

Большим событием явилось также празднование в январе 1935 г. пятнадцатилетия советской кинематографии, совпавшее с выходом на экран целого ряда выдающихся фильмов и в их числе таких классических произведений киноискусства, как «Чапаев» братьев Васильевых и «Юность Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга.

Отнюдь не случайно, что кино, к которому до той поры многие еще не относились как к настоящему искусству, вырвалось вперед, завоевало всенародное признание, стало могущественным фактором идейного и эстетического воспитания масс. В эти годы советское кино искало и нашло темы, образы и художественные средства, сделавшие его близким и доступным широчайшей массовой аудитории, и оно, овладев этой массовой аудиторией, в большей, чем когда-либо раньше, мере стало влиять на формирование ее идейных представлений и эстетических вкусов.

Именно поэтому сложные идейно-творческие процессы, происходившие в кино в первой половине 30-х годов, вели его через такие фильмы, как «Земля», «Путевка в жизнь», «Златые горы», «Окраина» и «Встречный», к выдающимся достижениям середины и второй половины предвоенного десятилетия.

Такое же значение, какое для всей социалистической художественной культуры имел Первый съезд советских писателей, для кинематографии имело Всесоюзное творческое совещание 1935 г. Разгоревшаяся на этом совещании дискуссия, в которой приняли участие крупнейшие мастера кино, на много лет вперед определила направление творческих поисков и явилась капитальным вкладом в кинотеорию. Идеи, выдвинутые на совещании, вскоре нашли свое воплощение в множестве фильмов, завоевавших всенародное признание. Вообще не будет преувеличением считать, что уже в середине 30-х годов киноискусство сумело занять одно из авангардных мест в нашей социалистической художественной культуре, рядом с литературой.

При всем этом развитие советского кино в 30-е годы, так же как развитие литературы и всего нашего искусства, осложнилось и затруднялось целым рядом отрицательных тенденций, связанных с нарушениями ленинских принципов партийного, государственного и культурного строительства.

Борьба за всемерное укрепление демократического централизма, имеющее такое огромное значение в предвоенной ситуации, была использована И. В. Сталиным для насаждения культа своей личности, подмены собой коллективного разума партии. А стремление обосновать этот культ личности практически привело к присвоению И. В. Сталиным даже не принадлежавших ему заслуг в борьбе за Октябрьскую социалистическую революцию, в гражданской войне, в строительстве социализма, к попыткам теоретически оправдать массовые репрессии.

Нельзя забывать тот вред, который принесли делу строительства социализма и подготовки СССР к отражению готовящейся агрессии отрицательные стороны деятельности Сталина. Однако только человек, который рассматривает историю не с марксистских позиций, а с позиций культа исторической личности, может считать, что связанные с деятельностью Сталина болезненные явления

способны были свести на нет достижения социалистического строительства во всех областях жизни советского народа и, в частности, в области культуры. Нет, они осложнили и затруднили социалистическое строительство и укрепление обороноспособности СССР. Если бы этих явлений не было, наша экономика достигла бы еще больших успехов, наша культура расцвела бы еще ярче, наша армия была бы лучше оснащена, располагала бы и теми талантливыми военачальниками, которые стали жертвами репрессий, мы не были бы застигнуты врасплох нападением германского фашизма. Но то обстоятельство, что Советский Союз оказался единственной в мире державой, способной не только выдержать нападение германского фашизма, но и сокрушить фашизм в его собственном логове, является неопровержимым доказательством величайших успехов социалистического строительства в 30-е годы.

*Развитие советского общества и советской культуры в 30-е годы мы должны рассматривать во всей сложности и противоречивости определяющих его и взаимопроникающих тенденций.*

В работах, посвященных художественной культуре 30-х годов, надо избегать двух опасностей, по внешности противоположных, а по существу очень близких. Одна из них — это опасность изображения 30-х годов как некоего «золотого века» в развитии социалистической художественной культуры, по отношению к которому отрицательные явления, связанные с культом личности, будто бы оказываются чем-то внешним, привходящим, не влияющим на конечный результат. Другая опасность — это опасность за огромным ущербом, нанесенным стране, партии отрицательными тенденциями тех лет, не заметить всемирно-исторических достижений в деле строительства социализма, в том числе выдающихся успехов нашей литературы и искусства, вставших на путь социалистического реализма.

Все это следует иметь в виду, не только занимаясь гражданской и военной историей СССР 30-х годов, но также и историей культуры, искусства и, в частности, кинематографии. При этом нельзя забывать, что в силу особой природы кино — его массовости, индустриального характера производства фильмов — в нем гораздо отчетливее и непосредственнее отражаются общие тенденции развития общества, чем в литературе и старших искусствах.

Вспомним еще одну специфическую особенность развития кино, повлиявшую на его судьбы в 30-е годы. В кино, самом молодом из искусств, не накопившем собственных традиций и не освоившем достаточно глубоко традиций старших искусств, процесс роста в 30-е годы протекал сложнее, чем, например, в литературе или в театре. Дело не только в том, что лишь в 30-е годы «великий немой» заговорил, получив в свое распоряжение самое могучее средство выражения мысли и чувства — живое слово. Дело и в том, что в 30-е годы, во всяком случае в первой их половине, ему приходилось не только развиваться вместе со всем советским искусством, но и овладевать тем художественным опытом и традициями, которыми обладали литература, театр, живопись, музыка.

Хотя такие фильмы, как «Шагай, Совет!» Д. Вертова, «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина, «Арсенал» А. Довженко и «Элисо» Н. Шенгелая, являются величайшими достижениями художественной культуры 20-х годов, так сказать, «во всемирном масштабе», киноискусству 20-х годов не было еще в полной мере доступно решение важнейшей художественной задачи — задачи создания типических образов-характеров.

В признании этой временной ограниченности самого молодого искусства, только искавшего еще свои собственные пути, нет ничего обидного ни для него, ни для созданных им в 20-е годы действительно классических фильмов. Мастера ведущего направления советского кино 20-х годов, того направления, которое обычно называют монтажным или поэтическим, открыли особые средства киноискусства, позволяющие воплотить на экране образ революционного народа, события революции и истолковать смысл революционной борьбы. В этом их непреходящая заслуга перед киноискусством.

Крупнейший русский историк и теоретик литературы конца прошлого — начала нашего века академик А. Н. Веселовский в целом ряде своих трудов по исторической поэтике неоднократно возвращался к мысли о том, что молодое искусство, как правило, тяготеет к синтезу лирики и эпоса. Эта мысль Веселовского подтверждается всем развитием советского искусства периодов гражданской войны

и восстановления народного хозяйства, когда преобладающим было лирическое осмысление эпических событий революции, органический сплав эпоса и лирики. Особенно яркое подтверждение она находит в советском киноискусстве 20-х годов.

В те годы в советском новаторском кинематографе возникли особые, специфичные для кино формы слияния эпического и лирического начал. Доступность для кино отображения жизни в формах самой жизни, предопределенная его фотографической природой, обеспечивала возможность объективного воплощения действительности на экране. А способ объединения, сопоставления, столкновения кадров, открытый и разработанный советскими кинорежиссерами того направления, которое называют то монтажным, то интеллектуальным, то поэтическим, вкладывая в разные определения одинаковое содержание, открывал широкие пути для лирического истолкования документального или документально трактованного жизненного материала.

В центре всех знаменитых фильмов монтажного направления (назовем его условно так) всегда был лирический герой, т. е. автор фильма — режиссер, передающий с помощью сложных метафорических, ассоциативных и ритмических кадровосочетаний свои мысли и чувства, связанные с изображаемыми им на экране событиями. Этот лирический герой в равной мере присутствовал и в сугубо документальной по своему заданию «Ленинской киноправде», и в трагедийном по жанру «Броненосце Потемкине», и в гражданской лирике «Арсенала». В монтажном кинематографе автор-режиссер не «умирал» ни в актере, ни в документальном материале кадров. Напротив, материал кадров был подчинен лирическому высказыванию режиссера. Для режиссеров монтажного направления кадр был «кирпичом» в здании фильма, «знаком», «первичной ячейкой монтажа» отнюдь не в меньшей степени, чем куском реальной действительности, запечатленным на пленке и несущим в себе конкретно-образное содержание.

При этом монтажный кинематограф 20-х годов был не чисто лирическим, а лирико-эпическим, ибо возник он в результате стремления пришедших к революции художников воплотить и прославить эпическую революционную борьбу масс.



Классические произведения монтажного кинематографа внесли огромный вклад в поэтику немого кино. В них были открыты и разработаны метафорические и ритмические средства киномонтажа, законы изобразительной композиции кадра. Они с предельной виртуозностью использовали все выразительные возможности немого кино, в них создан был даже особый язык зрительных образов, позволяющий выразить в пластике экрана отвлеченную идею, понятие (теория интеллектуального кино С. Эйзенштейна). Но создатели этих фильмов, увлеченные своими открытиями, не понимали, что разработанный ими язык кино далеко не универсален. Для молодых Кулешова, Вертова, Эйзенштейна и отчасти Пудовкина монтаж был методом, в то время как на самом деле он оказался средством — необходимым для решения одних задач, но недостаточным для решения других.

Недостаточность, ограниченность монтажного направления выявились уже в конце 20-х годов. За исполненными революционного пафоса фильмами Вертова «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» последовала путаная и сумбурная картина «Человек с киноаппаратом», рассыпавшаяся, вопреки воле автора, на отдельные технические трюки. За великолепными победами «Броненосца Потемкина» и «Элисо» — художественная противоречивость «Октября» и «26 комиссаров», не менее талантливых картин тех же Эйзенштейна и Шенгелая. За замечательным «Концом Санкт-Петербурга» — программным произведением монтажного кино — горестная неудача последней немой картины Пудовкина «Простой случай». И только Довженко после «Арсенала» создал в 1930 г. «Землю» — фильм, исполненный поразительной философской глубины и непреходящей красоты. Но в «Земле» Довженко решительно отказался от крайностей монтажного направления. Образность «Земли» имеет качественно новый характер. И это уже не лирико-эпический, как «Арсенал», а лирико-драматический фильм, где личность автора полностью слилась с образами его героев и украинской природы.

Чем же объясняется этот кризис монтажного кинематографа? Думается, тем, что перед киноискусством на новом этапе развития советского общества встали новые задачи, для решения которых его возможности оказались недостаточными. Возникла необходимость создания индивидуального образа-характера, что потребовало сращения

от эпоса к драме, от режиссерской и изобразительной характеристики человека — к актерскому перевоплощению, которое отрицал монтажный кинематограф.

Все это, конечно, не зачеркивало достижения монтажного кинематографа, сохранившего свое значение и поныне. Но все это привело к осознанию их недостаточности.

Историки кино нередко сводили весь положительный опыт киноискусства 20-х годов к фильмам новаторов монтажного или поэтического направления, объявляя всех инакомыслящих режиссеров создателями коммерческого кинорепертуара. Это, разумеется, неверно. Если монтажное направление главенствовало в 20-е годы и ему принадлежат важнейшие художественные достижения этих лет, то психологическое и бытовое направления также добились очевидных идейных и художественных успехов.

Более того, в тех братских советских республиках, где борьба против феодальных и религиозных пережитков в быту являлась одной из решающих задач культурной революции, монтажное направление вообще не получило развития. Так обстояло дело в молодых армянской, азербайджанской, узбекской кинематографиях, так обстояло дело и в грузинском кино вплоть до середины 20-х годов. В становлении этих национальных отрядов советского кино решающую роль сыграли такие произведения, как армянский фильм «Намус», азербайджанские — «Севиль» и «Во имя бога», узбекские — «Мусульманка», «Вторая жена», «Крытый фургон», которые следует отнести к бытовому и психологическому направлениям.

Но и в русском, и в украинском кино это же бытовое и психологическое направления сыграли большую и плодотворную роль. Достаточно вспомнить украинские фильмы «Два дня» и «Ночной извозчик», русские комедии «Закройщик из Торжка» и «Дон Диего и Пелагея».

Характерно, что уже во второй половине 20-х годов успехи нового поколения советской кинорежиссуры синтезировали опыт обоих направлений. Об этом красноречиво свидетельствуют такие фильмы, как «Третья Мещанская» А. Роома, «Катя — бумажный ранет» Ф. Эрлера, «Кружева» С. Юткевича, «Девушка с далекой реки» Е. Червякова и др. В этих фильмах нетрудно усмотреть зачатки тех поисков, которые обеспечили художественные достижения 30-х годов.

В 30-е годы наступил новый этап идейной зрелости советского общества, в том числе его художников. Этот этап потребовал, помимо утверждения новой революционной действительности, ее художественного раскрытия в системе индивидуальных образов, через характеры людей. Задача осложнялась еще тем, что действительность с необычайной быстротой изменялась, менялись отношения между людьми и обществом, менялась природа общества, менялись человеческие характеры, утверждались черты социалистической морали.

Начались трудные поиски, которые часто велись вслепую, на ощупь, они затруднялись тем, что художникам приходилось догонять быстротекущее время.

РАПП, существовавший до 1932 г. и распространивший свое влияние на кино, давал противоречивые советы.

Одним из таких рапповских рецептов явилась замена литературы и искусства производственной публицистикой. Явление, аналогичное пресловутому «призыву ударников в литературу», нашло себе место и в кинематографии: перед ней РАПП выдвинул задачу постановки агитпропфильмов — производственных дидактико-публицистических игровых киноочерков, посвященных злободневным вопросам производства, доказывавших пользу социалистического соревнования и ударничества, изображающих плакатных положительных героев и столь же плакатных кулаков и диверсантов. Теория агитпропфильмов породила изрядное количество худосочных картин, выпущенных как центральными, так и республиканскими киностудиями и дружно отвергнутых массовым зрителем.

Другим рапповским рецептом была теория «живого человека». Согласно ей художник, стоящий на платформе «метода диалектического материализма в литературе» (а также в живописи, музыке, архитектуре и кинематографии), обязан был демонстрировать «диалектические» противоречия в каждом индивидуальном характере (впрочем, образы классовых врагов могли оставаться «недиалектичными»). Теория «живого человека» оказала известное влияние на некоторых художников советского кино. Она казалась им способом преодоления схематизма образных характеристик, хотя на самом деле всего лишь подменяла одну схему другой. И самое главное, она была антидиалектичной, ибо видела в противоречиях нечто за-

данное, в то время как противоречия являются элементами движения, развития характеров людей в их взаимоотношениях с другими людьми и обществом в целом<sup>1</sup>.

В развитии советской литературы и искусства 30-х годов огромную положительную роль сыграл А. М. Горький. Роль Горького как воспитателя советской художественной интеллигенции поистине грандиозна. Пусть не все предпринятые им коллективные творческие мероприятия завершились — значение их в деле идейного вооружения художественной интеллигенции было от этого не меньшим.

«История фабрик и заводов», «История гражданской войны», журнал «Наши достижения» и многие другие горьковские начинания, объединяя вокруг себя большие группы работников литературы и искусства, превращали писателей и художников из одиночек в участников коллективного труда, ответственных за общее дело, направляли их внимание на важнейшие проблемы современности и революционной истории, открывали им новые драгоценные пласты жизни. Горький для сплочения художественной интеллигенции вокруг задач социалистического строительства, для идейного воспитания художественной интеллигенции сделал, вероятно, больше, чем все творческие организации, вместе взятые.

Это влияние Горького испытала на себе и кинематография, хотя он, естественно, уделял ей много меньше внимания, чем литературе. Достаточно сказать, что непосредственно с горьковскими творческими идеями связаны фильмы «Путевка в жизнь» и «Златые горы», что инициатива Горького обусловила приход в кино Н. Ф. Погодина (со сценарием «Заклученные»<sup>2</sup>, написанным в результате организованной Горьким поездки писателей на Беломорканал).

---

<sup>1</sup> В последнее время в кинолитературе была предпринята А. В. Мачеретом попытка реабилитации теории «живого человека». Между тем эта теория принесла вред ему самому в его работе над фильмом «Дела и люди».

<sup>2</sup> Судьба этого сценария печально характеризует бюрократическую неповоротливость киноорганизаций, которые так долго собирались включить его постановку в план, что Н. Погодин переработал его в пьесу «Аристократы». Только после того, как пьеса обошла все театры, сценарий был поставлен. Та же судьба постигла затем другой сценарий Н. Погодина — «Человек с ружьем».

Для художественной и документальной кинематографии первой половины 30-х годов, так же как и для литературы и искусства того времени, наиболее характерно стремление войти в гущу современной и исторической действительности и вскрывать закономерности этой действительности изнутри, через образы ее творцов и героев.

## 5

Как уже сказано, в начале 30-х годов одной из важнейших особенностей в жизни советского общества было утверждение новой, социалистической идейности и морали в сознании людей. И поэтому в эти годы ведущей темой советского киноискусства стала тема становления характера строителя социализма, человека, преодолевающего в себе индивидуализм, человека, для которого общее дело становится личным делом.

И нужно еще раз подчеркнуть, что мастера кино подходили к этой теме не как сторонние, пусть и заинтересованные, наблюдатели. В них самих происходили те же процессы духовного роста, что и в сознании их героев. Таким образом, тема становления нового характера в те годы была и их личной темой.

Тема преодоления мелкобуржуазных, анархических черт в сознании разрабатывалась киноискусством на самом разнообразном, но прежде всего современном материале. Она определила замысел «Одной» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Ивана», где А. Довженко впервые обратился к теме социалистической индустриализации, фильмов «Земля жаждет» Ю. Райзмана, «Личное дело» Г. и С. Васильевых, «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича, картин «Дела и люди» А. Мачерета, «Дезертир» В. Пудовкина, нашумевшей «Путевки в жизнь» Н. Экка, украинского фильма «Большая жизнь» Л. Лукова, первого значительного достижения узбекского кино — «Клятвы» А. Усольцева, азербайджанского фильма «Исмат», грузинского «Приданое Жужуны» и многих других.

Эта тема решалась также и на материале недавнего исторического прошлого. Ей посвящены были «Златые горы» С. Юткевича, «Чапаев» Г. и С. Васильевых, первая серия Трилогии о Максиме — «Юность Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга.

Здесь понутно следует заметить, что общепринятый взгляд на 30-е годы как на время, в которое в киноискус-

стве ведущее место заняла современная тема, можно принять лишь при условии четкого различения понятий «современная тема» и «современный материал». В 30-е годы, особенно во второй их половине, большинство лучших произведений советского киноискусства составляли фильмы, разрабатывающие историко-революционный и исторический материал. Но действительно все лучшие фильмы были современными в том смысле, что извлекали из прошлого образы, проблемы и темы, имеющие важнейшее значение для современности. Поэтому в 30-е годы, когда готовилась новая агрессия германского милитаризма против нашей Родины, одним из самых современных и своевременных фильмов был «Александр Невский» С. Эйзенштейна и П. Павленко.

Вернемся, однако, к ведущей теме первой половины 30-х годов — теме идейной перестройки, теме формирования нового, социалистического сознания. Фильмы, ей посвященные, отражали процессы, совершавшиеся и в миллионах рядовых тружеников, и в тех людях, которые творят для них, — в самих художниках. И то, что для первых являлось путем к социализму, для вторых оказалось путем к социалистическому реализму.

Во второй половине 30-х годов этого героя, меняющегося, растущего, «становящегося» в процессе своего участия в борьбе за социализм, постепенно вытесняет другой герой — с характером окончательно сформированным и только раскрывающимся в изображенных в фильме событиях. В отдельных случаях в фильмах второй половины 30-х годов стали появляться и персонажи, демонстрирующие некую сумму заданных качеств — положительных или отрицательных, что объяснялось влиянием на творческую практику догматических представлений о характере строителя социализма. Так, например, в первой серии фильма «Большая жизнь» рядом с прекрасным образом Балуна, созданным Б. Андреевым, был изображен схематичный и плоский положительный персонаж Козодоев.

Сила и значение лучших фильмов 30-х годов состоит в том, что в них воплощены подлинно народные образы самых передовых представителей человечества — строителей коммунизма.

Образы коммунистов ленинского склада, людей, обладающих огромным революционным опытом и отличающихся беспредельной преданностью делу строительства ком-

мунизма, получили поистине великолепное воплощение в целом ряде выдающихся фильмов. Это и Чапаев, и Максим, и Шахов, которых мы уже называли, и Бочаров в «Депутате Балтики», и Михайлов в «Последней ночи», и Комиссар в «Мы из Кронштадта», и Щорс в одноименном фильме, и Александра Соколова в картине «Член правительства». Впервые средствами актерского творчества в киноискусстве второй половины 30-х годов был воплощен на экране образ великого Ленина Б. Щукиным («Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году») и М. Штраухом («Человек с ружьем»).

Киноискусство во второй половине 30-х годов достигло поразительного жанрового, тематического и стилистического разнообразия. Эпос и драма, комедия и психологическая повесть, гротеск и сатира, музыкальные жанры. Современность, революционная история, далекое историческое прошлое народов нашей Родины, зарубежная действительность. Романтически приподнятое искусство А. Довженко и сдержанная, «чеховская» стилистика фильмов С. Герасимова. Озорная эксцентрика фильмов Г. Александрова и поэзия колхозного труда, воспегаемая в музыкальных фильмах И. Пырьева. Суровая документация старого быта в горьковской трилогии М. Донского и полностью освобожденная от всех бытовых деталей историческая эпопея С. Эйзенштейна «Александр Невский». Поразительно тонкая передача примет исторического времени в «Выборгской стороне» Г. Козинцева и Л. Трауберга и в «Якове Свердлов» С. Юткевича. Беспощадность психологического анализа в «Мечте» М. Ромма. Это перечисление можно продолжать и продолжать, ибо сколько было в нашем киноискусстве подлинных художников, столько было в нем ярких, неповторимых индивидуальностей.

Безграничное разнообразие творческих почерков, индивидуальных стилей, одному лишь художнику присущих средств живописания жизни. И вместе с тем удивительное единство в следовании большой правде жизни, увиденной не с «кочки», а с высокой исторической точки зрения, коммунистическая идейность в решении творческих задач, четкое осознание своей связи с многомиллионной народной аудиторией кинотеатров... Это и есть социалистический реализм!

Но как ни велики достижения киноискусства 30-х годов, они не позволяют «списать» те накладные расходы, которые кинематография понесла в связи с возникновением культа личности И. В. Сталина и порожденного им догматизма. Социалистическому реализму в эти годы нанесли вред не только формалистические течения, влияние которых на мастеров кино стало, впрочем, весьма незначительным, но и догматизм.

Культ личности И. В. Сталина и влияние его личных взглядов на прошлое, современность и будущее нашей Родины проникли в той или иной мере во множество фильмов второй половины 30-х годов. Но только отдельные, еще немногочисленные в это время фильмы можно считать чисто «культовыми» произведениями кино. Чаще всего, культ личности И. В. Сталина и его взгляды на исторический процесс проявлялись в фильмах как нечто внешнее, инородное по отношению к авторскому замыслу.

В разных по тематике фильмах такого рода тенденции сказывались по-разному.

В фильмах на современном материале они выражались в обязательном введении шпионско-диверсионной линии, трактуемой как заговор замаскировавшихся троцкистов, поступивших на службу иностранных разведок. Ни о каких других формах диверсий и шпионажа киноискусство не могло говорить. Не могло оно, обращаясь к современности, и обойти эту обязательную тему. Показательно, что эта тема возникала даже в некоторых комедиях, например в фильме «Аринка».

Наиболее отчетливо теория обострения классовой борьбы в результате успехов социализма сказалась во второй серии талантливого и субъективно честного фильма «Великий гражданин».

В фильмах историко-революционных стала все чаще искажаться история партии. Сталину приписывались заслуги других коммунистов, сыгравших решающую роль в свершении Октябрьской революции и в гражданской войне. В фильм «Яков Свердлов» была введена вставная сцена, в которой молодой Свердлов выражает свою любовь к Сталину. Аналогичные моменты имели место и в фильме «Ленин в Октябре». Но они не были органичны для общей ткани произведений. Это доказывает то обстоятельство,



что новые редакции фильмов, сделанные только путем выброски отдельных кадров, производят гораздо более цельное художественное впечатление, чем первоначальные.

В 30-х годах советское киноискусство добилось значительных успехов в области исторической тематики, пропагандируя патриотические традиции народов нашей Родины, воплощая на экране образы выдающихся государственных деятелей прошлого, правдиво рисуя картины исторического быта. Художественная ценность таких патриотических фильмов, как «Александр Невский», «Суворов», «Богдан Хмельницкий», «Петр Первый», «Минин и Пожарский», не подлежит никакому сомнению. Но вместе с тем в некоторых из этих фильмов образы исторических деятелей в той или иной мере модернизировались, а классовые противоречия эпохи сглаживались. Это совершенно очевидно, если сравнить, например, фильм «Петр Первый» с его литературной первоосновой — замечательным романом А. Толстого. Однако современная фильму критика не только не замечала в нем отступлений от правды истории, но, напротив, утверждала, что кинематографическая трактовка образа Петра обогащает историческую науку.

Если волюнтаристические представления об историческом процессе не зачеркнули достижений советского кино в области исторической тематики, то они губительно сказались на целой группе фильмов, посвященных будущей войне, нападению фашистских агрессоров на Советский Союз.

Будущая война в фильме «Если завтра война» режиссера Е. Дзигана, в романе П. Павленко «На востоке», в сценарии (и пьесе) В. Катаева «Родина зовет», в пьесе В. Киршона «Большой день», в повестях Н. Шпанова, к которым обращался кинематограф, и других аналогичных произведениях изображалась как кратковременный и эффектный эпизод легкого разгрома противника. Несмотря на субъективные патриотические устремления авторов, эти произведения демобилизовывали народ и тем самым приносили немалый вред.

Говоря об отрицательных явлениях в развитии нашей художественной культуры второй половины 30-х годов, надо отметить возникшие тогда нарушения ленинских принципов руководства литературой и искусством. Эти нару-

шения сказывались, во-первых, в навязывании художникам субъективных творческих решений, а во-вторых, в таких «проработках» отдельных мастеров искусств, что если они и были вызваны действительными ошибками, то во всяком случае не помогали эти ошибки внутренне осознать и творчески преодолеть. Последнее в области кинематографии выразилось в несправедливой критике талантливого украинского фильма «Прометей» режиссера И. Кавалеридзе и в жесточайшем «разносе» незаконченного постановкой «Бежина луга» С. Эйзенштейна.

Справедливо критикуя догматизм, говоря о том вреде, который он нанес нашей художественной культуре, мы сами, к сожалению, с догматических позиций подходим к оценке тех или иных периодов развития искусства, забывая о неизбежной противоречивости каждого из них.

Нам следует больше всего опасаться сплошного, т. е. догматического по своему существу, подхода к творческой практике 30-х годов, отражавшей реальные исторические противоречия своего времени, но вместе с тем знаменовавшей новую, более высокую ступень в развитии советского искусства. Нельзя забывать, что вопреки догматическим ошибкам руководства кинематографии, критики и самих художников борьба партии за подлинно народное искусство, близкое и понятное миллионам, в 30-е годы увенчалась выдающимися успехами.

## 7

Несмотря на все трудности и противоречия развития советского кино в 30-е годы, достигнутые творческие результаты оказались необычайно внушительными и до сих пор едва ли превзойдены. Созданные советским кино образы современных и исторических героев по отличающей их силе художественного обобщения, по богатству вложенных в них наблюдений, по мастерству воплощения не имели себе равных в других искусствах. Отнюдь не «ведомственным патриотизмом» кинематографиста является утверждение, что в 30-е годы кино заняло авангардное место среди других искусств и сыграло наибольшую роль в деле идейного и эстетического воспитания народа. Правда, здесь же следует заметить, что таких успехов киноискусство сумело добиться, только впитав в себя традиции и опыт, накопленные литературой, театром и музыкой.

Процесс качественно нового, гораздо более глубокого, чем раньше, освоения традиций и опыта старших искусств был обусловлен, как уже отмечалось выше, утверждением киноискусства на позициях социалистического реализма, созданием типических современных и исторических характеров. Мощным катализатором этого процесса явились возможности, открывшиеся перед киноискусством в связи с освоением новой, звуковой кинотехники.

Сейчас это кажется странным и даже забавным, но когда «великий немой» заговорил, то мастера кино просто не могли понять, что им делать с открывшимися новыми творческими возможностями (тем более что на первых порах звукозапись и звуковоспроизведение были весьма несовершенны). Многие выдающиеся прогрессивные деятели кино выступили против использования новой звуковой техники, считая, что она уничтожает интернациональный язык немого кино (Чаплин). И это действительно было так, пока не был изобретен дубляж. Другие (Эйзенштейн, Пудовкин и Александров в статье «Будущее звуковой фильмы. Заявка» и Юткевич в постановке «Златые горы») видели в звуке и звучащем слове новое выразительное средство кино, не изменяющее, а только дополняющее образные средства немого кинематографа. Третьи (Андриевский, Эрмлер) искали особых сюжетов, мотивирующих, оправдывающих использование звучащего слова и музыки. Четвертые (Вертов) рассматривали звуковую фонограмму как способ документации естественных звучаний, окружающих нас в действительности. Пятые (у нас Протазанов, во Франции М. Паньоль), не мудрствуя лукаво, решили, что звуковой кинематограф станет механическим воспроизведением театра.

Нам нет нужды проследживать здесь, как шли поиски поэтики звукового кино. Но думается, что как они ни были разнообразны, сводить их к чистой эмпирии невозможно. Их направляла та главная идейно-творческая задача, которая встала перед художниками советского кино с начала 30-х годов,— задача полноценного воплощения человеческих характеров. Именно поэтому возникла необходимость обращения к литературе и тем искусствам, которые располагали опытом ее решения,— точнее, к реалистической прозе и реалистическому актерскому творчеству. Одним из важнейших этапов освоения этого опыта явилось обращение к литературной классике, воссоздаваемой на

экране с помощью профессиональных театральных актеров реалистического направления. В формировании новой поэтики звукового кино важную роль сыграли экранизации классических произведений — «Петербургская ночь» (по мотивам петербургских повестей Достоевского) в постановке Г. Рошаля, «Иудушка Головлева» в постановке А. Ивановского, «Гроза» А. Островского, экранизированная В. Петровым, и даже один из последних немых фильмов — «Пышка» по Мопассану — режиссерский дебют М. Ромма.

Стало необходимым освоение того творческого опыта, который накопили актеры в театре. Театральный актер принес на экран то единство звучащего слова и пластического выражения чувств, которое недоступно было актерю немого кино — натурщику и миму. Пусть это единство на первых порах оставалось еще театральным — даже В. Гардин, обладавший пятнадцатилетним стажем режиссуры в немом кино, в сугубо театральной манере сыграл в звуковых фильмах роли Иудушки Головлева и Бабченко. Но и это было шагом вперед в кинематографическом исследовании характеров, тем более что преодолеть театральность исполнения оказалось не столь трудным делом. Вероятно, эта театральность в полной мере была снята только в первой звуковой картине С. Герасимова «Семеро смелых», которую он поставил при участии своих учеников из актерской студии Ленфильм. И именно эта картина доказала, что природа актерского творчества в театре и кино одина, несмотря на резкое различие техники исполнения в каждом из этих искусств.

Звучащее с экрана слово и актерское творчество заставили пересмотреть поэтику немого кино, столь блистательно разработанную режиссерами монтажного направления. Слово изменило характер монтажа, сделав его гораздо более спокойным и простым. Необходимость сосредоточения внимания зрителя на говорящем актере привела к укрупнению монтажных планов и упрощению композиции кадров. Возник внутренний монтаж: разбивка эпизода на отдельные статические планы стала заменяться движением аппарата внутри мизансцены. При всем этом стилистика немого кино не утратила целиком своего значения. Она полностью сохранилась в массовых сценах, изображающих поведение масс, а не переживание отдельного человека, и, в меньшей мере, в сценах внешнего действия, не несущих

серьезной психологической нагрузкой. Что же касается психологических по преимуществу сцен, то они стали строиться по-другому, даже если они развивались без помощи слова.

Еще большее значение, чем актерское искусство, для возникновения новой поэтики звукового фильма сыграл опыт литературы, прежде всего художественной прозы. Не разделяя мнения С. Герасимова, что хорошая реалистическая проза сама по себе является законченным режиссерским сценарием, мы все-таки должны признать, что звуковое кино оказалось необычайно близко ей по своей природе и, в частности, по использованию слова персонажей. Звуковой кинематограф имеет в своей основе литературу, рассчитанную на воплощение в экранных образах. Если в лирико-эпическом монтажном кинематографе имел право на существование более или менее приблизительный сценарий как основа для режиссерских поисков, то изменение жанровой природы кино потребовало и изменения отношения к сценарию. Сценарий звукового фильма, независимо от того, написан ли он кинорежиссером или профессиональным литератором, превратился в произведение особого вида литературы, рассчитанное на экранное воспроизведение. Уже в 30-е годы сценарий стал идейно-художественной основой фильма.

Появление звучащего слова, укрепив связи киноискусства с литературой и театром, в огромной мере облегчило экрану освоение национальных художественных традиций.

Однако в 30-е годы ряд национальных отрядов советского кино испытывал серьезные трудности, правда, временного, преходящего характера. Освоение производства звуковых фильмов, овладение новой творческой технологией (не говоря уже о новых идейно-творческих задачах) требовало времени. Между тем обеспечить национальные экраны достаточным количеством фильмов на родном для населения данной республики языке было невозможно до внедрения дубляжа (что произошло только во второй половине 30-х годов). Поэтому во многих республиках постановка немых фильмов прекратилась сравнительно поздно. Так, например, первый армянский звуковой фильм был создан в 1935 г., первый азербайджанский — в 1936 г., первый узбекский — в 1937 г., а первый таджикский — в 1939 г.

Наряду с этими трудностями организационного, технического, производственного характера имели место и другие, более серьезные, связанные с пониманием национального только как категории формы. Это приводило порой к тому, что фильмы выражали национальное своеобразие в одежде, плясках, обычаях, т. е. во внешних этнографических, а не социально-психологических особенностях жизни народа. Такое понимание проблемы имело, например, место в очень высоко оцененном в те годы туркменском фильме «Дурсун», где при наличии характерного для Туркмении бытового конфликта и внешних примет национального быта характеры героев были лишены национального своеобразия.

Однако не такие произведения определяли развитие национальной кинематографии в 30-е годы, а другие, которые действительно утверждали и развивали прогрессивные национальные традиции. К их числу можно отнести армянские фильмы — «Пэпо» и «Горный марш», белорусские — «Искатели счастья» и «11 июля», грузинские — «Последний маскарад» и «Арсен», русские — «Чапаев», Трилогия о Максиме, «Волочаевские дни», «Учитель», «Депутат Балтики», «Тринадцать», «Член правительства», узбекский фильм «Клятва», украинские фильмы «Всадники», «Щорс», «Богдан Хмельницкий» и многие, многие другие.

В условиях социалистического содружества наций подобные фильмы не только утверждали передовые традиции каждой из них; они помогали всем народам Советского Союза внести свой вклад в общую сокровищницу нашей интернациональной социалистической культуры, они крепили дружбу народов, давая им возможность полюбить и лучше узнать друг друга, формируя из них единую социалистическую нацию.

Можно утверждать поэтому, что многонациональное советское киноискусство 30-х годов своими средствами участвовало в образовании того морально-политического единства народов нашей Родины, которое стало одним из важнейших факторов победы в Великой Отечественной войне.

**ПЕРВЫЙ УЗБЕКСКИЙ ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ  
«КЛЯТВА»**

В 30-е годы в Узбекистане, как и в других республиках Средней Азии, наиболее популярными видами искусства были театр и кино. В этот период открылось несколько государственных театров Узбекистана. Молодая республика имела к этому времени свои кадры для стационарных театров. Трудящиеся республики давно мечтали об организации профессиональных театров, где широко могли бы проявить себя народные таланты — певцы, танцовщицы, масхарабозы и др.

С приходом звука советское кино переживало период технической реконструкции. Были построены новые кинофабрики в Москве, Киеве, Тбилиси, Баку. В этот же период были созданы киноплёночная и киномеханическая промышленности.

Но на многих киностудиях продолжал еще царить «великий немой». Причиной этому, в частности, явилось то, что наша молодая кинопромышленность не успевала снабжать все киностудии страны звукотехникой. Ташкентская киностудия лишь в 1936 г. получила аппарат «кинап». Техническая маломощность студий республик и отсутствие национальных кадров затрудняло развитие звукового кино, особенно в республиках Средней Азии и Казахстане, хотя они оказывали друг другу помощь в овладении техникой звукового кино и обменивались кадрами.

В городах и кишлаках Узбекистана происходили важные события, которые «просились» на экран. Большие сдвиги в экономике, культуре и самое главное перемены в сознании людей ставили ответственные задачи и перед деятелями культуры.

Мысль В. И. Ленина, высказанная им на заре советского киноискусства, о том, что создание новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники, имела определяющее значение для узбекской кинематографии. Производство новых звуковых документальных фильмов помогло узбекским кинематографистам освоить современную тему, выделить из общего потока событий наиболее существенное, преодолеть экзотику и ремесленничество.

Период перехода от немного кино к звуковому прошел для узбекского кино с большой пользой. Узбекские кинематографисты многое почерпнули из опыта русских деятелей кино. К тому времени, когда узбекская киностудия начала снимать звуковые художественные фильмы, советские и передовые зарубежные кинематографисты на примере лучших своих произведений уже показали, какие возможности заложены в звуковом кино.

В ту пору Узбекская республика имела небольшой отряд своих кинематографистов. Режиссеры Н. Ганиев и С. Ходжаев, операторы А. Ибрагимов и М. Каюмов, сценарист и актер Э. Хамраев, сценарист-переводчик А. Шарипов, артисты Р. Тураходжаев, Р. Пирмухамедов, М. Мухамедова, ассистенты Ю. Агзамов, Искандеров участвовали в создании немых фильмов, но над звуковыми картинами никто из них еще не работал.

Режиссер Усольцев по приглашению узбекской киностудии приехал из Москвы в Ташкент в феврале 1934 г. Ему было дано ответственное поручение — совместно с узбекскими коллегами выпустить первый звуковой фильм. Режиссер, сознавая всю ответственность возложенной на него задачи, с энтузиазмом взялся за дело.

Трудностей было много. Прежде всего нужен был сценарий звукового художественного фильма. Усольцев отказался от очень эффектного, но в основе своей безыдейного сценария Эль-Регистана «Потомок водоноса». Тогда к работе над этой темой были привлечены Г. Кудрявцев и И. Иванов, которые в корне переделали первоначальный вариант сценария и подготовили добротную литературную основу для будущего фильма. Новый вариант сценария «Я не предатель» (это название потом было изменено на «Клятву») увлек режиссера. «Достоинство сценария, — писал Усольцев, — заключается в его идейной смелости,



высоком политическом уровне и своеобразной и оригинальной трактовке социальных конфликтов»<sup>1</sup>.

Усольцев, изучая жизнь узбекского народа, много ездил по городам и кишлакам республики. Вместо гостиниц он останавливался в чайханах, спал и ел с дехканами. Знакомство с национальными обычаями народа, постижение его характера, знание истории республики помогло Усольцеву обогатить сценарий, углубить конфликты, усилить его драматизм.

Перед съемочной группой, возглавляемой этим неутомимым режиссером, стояла задача не только поставить первый узбекский звуковой фильм, но и заняться воспитанием кадров. Для этого нужно было создать киностудию, которая после выпуска «Клятвы» смогла бы продолжить работу над звуковыми фильмами. А. Усольцев совместно со своими коллегами К. Масальским и В. Симбирцевым успешно выполнил эту задачу.

1935—1936 гг. явились периодом заметного повышения профессионального уровня узбекских кинематографистов. Именно тогда были заложены материально-технические основы для подготовки новых картин и для творческого роста кадров.

События, описанные в сценарии «Я не предатель», относились к 1926 г., когда в Узбекистане проводилась земельно-водная реформа. Советское государство передало беднейшему крестьянству свыше 270 тысяч гектаров земли и воду, ранее принадлежавших баям и духовенству. Партия решительно взяла курс на повышение грамотности местного населения и освобождение женщин от вековой кабалы. После тщательного изучения материалов этих лет, ознакомления с условиями земельной реформы и процессом ее осуществления авторы внесли в сценарий важные дополнения, которые усилили социальное звучание фильма, сделали его еще более эмоционально насыщенным.

Сложным и длительным был процесс подбора актеров на главные и эпизодические роли. Узбекская киностудия почти не имела своих профессиональных киноактеров. В немом кинематографе роли главных героев постоянно поручались трем-четырем артистам, уже зарекомендовавшим себя в кино (Р. Тураходжаев, С. Ходжаев, Р. Пирмухамедов). Ю. Агзамов и М. Каюмов, снявшись в несколь-

---

<sup>1</sup> «Правда Востока», 16 августа 1935 г.

ких фильмах, перешли на режиссерскую и операторскую работу.

А. Усольцев сделал смелый шаг: он решил для участия в своем фильме пригласить только артистов театра. Вначале в группе не было ни одного профессионального киноактера, и это вызвало осложнения при создании первого звукового узбекского фильма. Театральная манера игры опытных актеров Я. Бабаджанова, Х. Латипова, Л. Саримсаковой, Н. Ишмухамедова очень затрудняла съемку. Ни один из них не был знаком со спецификой актерского исполнения в кино.

Приглашая ведущих актеров Драматического театра им. Хамзы, режиссер ставил перед собой две цели: во-первых, обеспечить высокое актерское исполнение в фильме, используя богатую культуру слова и сценический опыт мастеров театра<sup>2</sup>, во-вторых — ознакомить широкие слои трудящихся Узбекистана и других республик с их мастерством<sup>3</sup>.

Параллельно с работой по звукофикации студии, укомплектованию съемочной группы Усольцев и звукооператор Масальский стремились «на ходу» дать участникам съемочной группы хотя бы минимальные знания о звуковом кино. С этой целью на студии открывается актерская мастерская, своеобразный творческий фабзавуч, где изучаются вопросы актерского мастерства в кино, сценарное дело, читаются лекции по звуковому кино, кинотехнике и монтажу, рассказывается об обязанностях работников съемочных групп, обсуждаются звуковые фильмы, ставятся небольшие отрывки из пьес и картин, играютя этюды на ритм и т. д. В актерскую мастерскую было привлечено много молодежи. Ее посещали актеры, помрежи, кинемеханики, работники лаборатории и осветительного цеха. Кроме А. Усольцева, в ней работали Н. Ганиев, Е. Петров, Д. Жиряков, Э. Хамраев, А. Булинский, Р. Пирмухамедов. Эта мастерская впоследствии послужила базой, на основе которой было организовано производственное ядро коллектива студии.

Узбекские кинематографисты получили достаточно полное представление о принципах звукового кино и определенные практические навыки по производству фильма, а

<sup>2</sup> «Правда Востока», 16 августа 1935 г.

<sup>3</sup> ЦГА УзССР, ф. 837, оп. 14, д. 623, л. 96.

также сведения по теории кино. Проделанная в мастерской работа содействовала ликвидации разностиля в практике. Деятельность киномастерской продолжалась и в экспедиции (в период натуральных съемок). Режиссер и оператор провели много репетиций, рассказывали об отличии игры на сцене и перед аппаратом. Усольцев не только делился своими кинематографическими знаниями, но и многое воспринял от узбекских артистов — мастеров сцены.

Сложно протекал процесс озвучивания. Фильм был в основе своей натурный, и его тонировали на двух языках — узбекском и русском.

Артисты Драматического театра им. Хамзы, впитавшие лучшие традиции реалистической сценической культуры и народного театра, имеющего богатую историю, принесли в кино умение воплощать живые, неповторимые характеры и быстро усвоили законы кинематографии. Поэтому не случайно, что лучшие образы в узбекских звуковых фильмах создали именно артисты этого театра. Их опыт благотворно повлиял на дальнейшее развитие национальной кинематографии. С тех пор театр оказался главным «поставщиком» высокопрофессиональных артистов для кино.

Фильм «Клятва» достойно представил киноискусство республики на декаде узбекского искусства в Москве в 1937 г. Он успешно демонстрировался не только в нашей стране, но и за ее пределами.

В чем же секрет успеха фильма? Достоинство фильма заключалось прежде всего в его правдивости, идейности и подлинной народности. Авторы раскрыли сложные исторические события через судьбу батрака Азыма, который, осознав свою ошибку, уходит из стана врагов и дает клятву беспощадно бороться против классового врага.

Хотя события «Клятвы» относятся к 1926 г., но поднятые в нем проблемы и в 30-е годы не потеряли своего значения, своей остроты.

Фильм начинается в быстром темпе. Молодой батрак Азим бежит по полю, через базар, в ярости вбегает в дом — его жена сбросила паранджу. Он подходит к плачущей матери (арт. Л. Саримсакова); она произносит всего несколько слов, но ее дрожащий голос, плачущие глаза выражают трагедию души, еще находящейся в плену религиозных предрассудков. Законы отцов попирали ее человеческое достоинство, отняли права, они запрещали ей появляться на улице без паранджи и чачвана, участвовать



«Клятва»

Саодат — Ш. Рахимова

в общественной жизни. Она давно смирилась со своим бесправным положением. И вдруг ее сноха Саодат не захотела закрывать лицо чачваном, не захотела, чтобы ее жизнь протекала в ичкари<sup>4</sup>. Саримсакова в слова: «Саодат в школе паранджу сняла, лицо открыла» вкладывает столько тоски и отчаяния, что мы понимаем — для нее рухнуло все то, чему она верила всю свою жизнь. Мать судорожно хватается за ноги сына, который с ножом направляется к выходу навстречу Саодат.

А Саодат смело идет по базару. Ее окружает возмущенная толпа торговцев и кулаков. Слышатся злобные выкри-

<sup>4</sup> Закрытый небольшой внутренний дворик, отведенный для женщин.

ки в толпе. На Саодат сышлется град камней и песка. Разъяренный торгоаш рвет ее книги. Смелую женщину спасает большевик Кравцов. В этом эпизоде артистка Ш. Рахимова, режиссер и оператор, используя панорамы, шумы базара, музыку, достигли огромного драматического напряжения. Темп эпизода все нарастает. Очень удачно построена композиция кадра. Перед движущимся аппаратом на переднем плане идет осмелившаяся открыть лицо Саодат, на втором плане — панорама базара с возмущенными «бессовестным» поведением непокорной женщины торговцами, кулаками. Этот эпизод был так выразительно снят, что режиссер З. Сабитов в 1960 г. при постановке фильма «Хамза» решил повторить его.

Быстрый темп, взятый авторами в начале фильма, сохраняется и в последующих эпизодах.

Абрикосовые деревья в цвету. Эта весна принесла дехканам много радости. Отныне батраки, чайрикеры будут иметь свою землю. В период проведения земельно-водной реформы классовая борьба в кишлаках обострилась. Байство усилило борьбу против активистов, начало пускать в ход обман, шантаж. Вот и кишлачный бай Курбан прощается со своим скотом, землей. Грустная народная мелодия, исполняемая на узбекском инструменте най, оттеняет злые мысли Курбанбая, который последний раз пришел посмотреть на свои владения. Он охвачен желанием мстить и мстить настоящим хозяевам жизни. Однако эпизод был решен статично, театрално. Невыразительна композиция кадра — в нем «тесно», нет воздуха, глубины. Кадр заполнен частью дувала<sup>5</sup>, скотом, деревьями.

...А в это время дехкане собираются в чайхану на собрание. Только на поле Курбанбая батраки продолжают обрабатывать его землю. Этот эпизод является одним из лучших в фильме. На переднем плане усердно трудится Азым. Его спина еще не испытала байского кнута, как говорит о нем отец. Мускулистые руки батрака работают на бая. Слышится стук кетменя о землю и крик Азыма. Крупные планы вспотевшего лица Азыма чередуются с его босыми ногами. На втором плане мы видим несколько батраков с кетменями. Некоторые из них уже немолодые. Седой старик с благородным лицом не выдерживает: «Нам не под силу такая работа, сынок». Но на Азыма слова старика не действуют. Тогда батраки прибегают к словесной

<sup>5</sup> Высокая глинобитная стена, окружающая двор.

атаке — аскин<sup>6</sup>. Словесная дуэль оказалась наиболее подходящим видом «боя». Острословие батраков попадает в самое больное место Азыма — крестьяне смеются над его отношением к открывшей лицо жене.

Артист Асад Исмаатов эту сцену проводит на едином дыхании. Он почти не говорит. Но актеру оказалось достаточно держать в руках кетмень: Азим-Исмаатов энергично поднимает и опускает кетмень, когда батраки шутят над ним, и замедляет работу, когда их меткие слова достигают цели. В нем кипит молодая кровь... сжимаются кулаки. Пластическими средствами артист раскрывает реакцию героя на события. Четкие движения, выразительная мимика актера нагляднее, лучше, чем слова, передают волнение героя, смятение чувств. Наблюдая за игрой Исмаатова в этой и последующих сценах, убеждаешься, что актер, пришедший из театра, уже в первой своей роли в кино смог «перебороть» театральную манеру игры и создать подлинно кинематографичный образ.

Батраки-острословы не замечают, как к ним подошел Курбанбай. Он пришел сюда, чтобы сделать свой последний ход: стремясь завоевать доверие батраков, коварный бай щедро «дарит» батраку Азыму дарственную грамоту на три десятины земли...

Параллельным монтажом режиссер достигает глубокого драматизма и эмоциональности. С кадрами счастливого Азыма с дарственной грамотой параллельно монтируются кадры отчаянно рыдающего старого крестьянина с горстью земли в руках. Этот старик (арт. Г. Шапсаев) на байском поле проработал тридцать лет и ничего не получил.

Батраки пошли на собрание, Азим направился к председателю Хакиму. Он еще не знает, что дехкане сняли Хакима с поста председателя сельского совета. Азим показывает ему грамоту. Во время сцены встречи Азыма с Хакимом — байским сподручным — слышится голос Ахуна, читающего декрет. Азим же свое счастье видит в байской грамоте. Эта его ограниченность, заблуждение подчеркиваются закадровым голосом, передающим декрет о земельной реформе. Хаким стремится использовать простака

---

<sup>6</sup> Аския — острословие, издавна является оружием у народов востока против всего злого, антигуманистического; аскиябазы — авторы мгновенных остроумий — пользуются большим почетом и у узбеков.

Азыма в своих целях. В лукавой улыбке Хакима (арт. Х. Латыпов) притаились и давняя злоба к защитникам батраков — русским большевикам, и ехидство в ответ на радость Азыма. Он пытается скомпрометировать Кравцова и настраивает Азыма против него.

А кишлак ликует. Провозглашение декрета превратилось в большой праздник. Режиссер нашел здесь интересную деталь: батрак берет в руки листовку, целует ее, а потом этой же бумагой вытирает мелкие капельки пота, покрывшие его морщинистый лоб...

Веселью дехкан словно радуется сама природа. В кадрах — буйно цветущие деревья, движутся крестьяне с кетменями, счастливые после труда на своей земле; их встречают дети, жены.

Эта массовая сцена отлично снята оператором. Он запечатлел волнующие кадры, эффектно меняя точки съемки, умело используя естественный (солнечный) свет.

Азым тайно пробирается домой, к Саодат, чтобы с глазу на глаз поговорить с ней и наказать ее. Но в этот момент громко зазвучала песня батраков, проходивших мимо дома. Азым остановился, прислушался и медленно отошел от Саодат.

Эта сцена интересна по звуковому оформлению: режиссер контрапунктически использовал звук. Батрацкий марш, раздающийся за кадром, несет большую смысловую нагрузку. Азым хочет избить свою жену. Саодат сейчас должна пострадать и за паранджу, и за батраков, и за Андрея, которого ненавидит Азым. Но дружный голос батраков останавливает Азыма. Азым одумался. Впервые отступил...

Курбанбай сбежал из кишлака и угнал скот, который был необходим крестьянам для вспашки земли. Дехкане все же отбили скот, но это им дорого обошлось: байский слуга Азым в суматохе успел захватить обессиленного Андрея и ускакал в горы, чтобы расправиться с ним.

В последнюю минуту Азым усомнился в правоте своего хозяина и отпустил Андрея, за что получил от бая удар ножом в спину. Только тогда, тяжело раненный Азым, обливаясь кровью, понял, кто является его врагом.

Тот же бай оборвал жизнь друга кишлачной бедноты Андрея Кравцова. Но смерть Кравцова помогла батракам объединиться в борьбе против классового врага. Азым над трупом Андрея клянется мстить за кровь своих истинных



«Клятва»  
Гулям-ата, батрак — Г. Шаисаев

друзей, искупить свою вину. И эта клятва прозвучала как призыв к борьбе за правое дело, за которое боролся Андрей — посланец партии.

Фильм смотрится с напряжением. Этого авторы достигают путем раскрытия характеров и судеб людей, путем показа исторических перемен в общественной жизни. В сюжетной линии фильма имеется несколько чуждых его стилю фабульных ходов. Противоречит жизненной правде эпизод побега баю. Создается впечатление, что сценаристы и режиссер предоставили возможность незаметно убежать из кишлака баю со своими приближенными для того, чтобы отдать дань традициям канонического сюжета — изобразить «захватывающую» погоню за баем. А это послужило поводом для введения эффектных эпизодов стрельбы,



резни скота, убийства на фоне живописных гор. Однако не эти кадры решили судьбу фильма. В целом сценаристы и режиссер шли правильным путем. Не свернули они на изхоженную тропу и в финале фильма. От руки врага, от его последнего выстрела погибает любимый кишлачной беднотой Кравцов. И хотя фильм заканчивается гибелью героя, он не пессимистичен, потому что побеждает народ. Но он также далек от помпезности, оставляющей зрителя равнодушным. Авторам не изменяет чувство меры, они до конца сохраняют политическую зрелость в оценке событий.

Правдивый сценарий, с подлинно драматическими событиями, связанными с решительной социальной ломкой в узбекских кишлаках 20-х годов, стал основой волнующего произведения. На экране предстал кишлак того времени во всех своих противоречиях как в быту, так и в общественной жизни.

Творческий коллектив «Клятвы» не следовал принципам ориентальных фильмов. Он сознательно отказался от любовной сюжетной линии. Любовная тема была излюбленным приемом поклонников сладкой экзотики. Автор же «Клятвы» увлекла не декоративность восточного быта, обычаев, ландшафта, а правда жизни — простая, суровая, всем понятная.

Отказ от главного, излюбленного приема любителей экзотики — линии «восточной» любви — был вполне оправдан. Это было тем более важно, что в 30-е годы тенденции ориентальных фильмов еще оказывали влияние на творчество некоторых талантливых художников. Приходится констатировать, что в последующие годы узбекские кинематографисты в фильмах на современную тему слишком однобоко раскрывали характеры своих героев, обходя так называемые личные вопросы. Они решались так же попутно, мимоходом, как и в «Клятве», вследствие чего богатая внутренняя жизнь героев на экране часто оказывалась примитивной или надуманной. Когда женщина стала свободной, равноправной, по-новому складывалась жизнь в семье, — создавался новый быт и все это должно было стать одной из главных тем кинематографии среднеазиатских республик.

Успеху «Клятвы» способствовал и единый актерский ансамбль. Основные исполнители ролей — А. Исмаев, Я. Бабаджанов, Х. Латыпов, Ш. Рахимова — создали колоритные образы. Искренне сыграли свои эпизодические

роли Г. Шаисаев и Л. Саримсакова. Близкий жизненный материал помог им вникнуть в сущность образов и правдиво раскрыть их.

А. Исматов в этом фильме зарекомендовал себя как настоящий актер кино. Исматов — одна из «находок» режиссера Усольцева. В его лице национальная кинематография приобрела талантливого артиста.

Однако в «Клятве» не все удалось авторам в работе с актерами. К недостаткам фильма нужно отнести схематичность положительных образов (Ахун-ота, Андрея Кравцова).

Не всегда интересна и режиссерская трактовка, не во всех эпизодах удачно использован звук. Неудовлетворительно музыкальное оформление фильма. Вначале музыку для «Клятвы» должен был писать большой знаток и ценитель национальной узбекской культуры В. Успенский, к этому времени уже имевший опыт работы в кино (он написал музыку к немому фильму «Шакалы Равата»). Но в связи с приближающейся декадой узбекского искусства в Москве В. Успенский переключился на оперу «Фархад и Ширин». Музыка для фильма «Клятва» написал дирижер и музыкальный руководитель Драматического театра им. Хамзы А. Князевский. В музыке Князевского есть удачные куски (например, батрацкий марш). Но в целом композитор не учел особенностей звукового кино и не смог избежать иллюстративных приемов немого кинематографа. Сценарий фильма требовал от композитора широкого использования народных мелодий, что успешно осуществлялось в звуковых фильмах других союзных республик.

Сценаристы широко использовали узбекские поговорки и пословицы, в диалогах стремились к лаконичности и простоте. И в этом они достигли определенного успеха. Узбекский вариант фильма по своему звучанию (особенно в диалогах) намного лучше русского. При тонировании в русском варианте на том уровне техники трудно было добиться совпадения произносимых слов с артикуляцией актеров. Узбекский текст на русский язык переводился примитивно, часто дословно. Это было особенно заметно при переводе идиом. Так, например, герои фильма произносили нелепые фразы: «Хватайте ноги в руки и бегите на собрание», «Курбанбай нашу лепешку половинкой сделает», «Старая крыса каламуш уже сдала свою нору за тысячу танга». Поговорки и пословицы в узбекском языке в лако-

ничной форме точно и образно выражают определенную мысль. Очевидно, при переводе таких словосочетаний нужно было опираться на мастерство писателей (в последующих фильмах так и было сделано) и подбирать соответствующие поговорки и пословицы в русском языке, чтобы не получилось бессмыслицы, набора слов.

Диалоги в «Клятве» порой глушатся натурными звуками. Звукооператору не всегда удается сохранить нюансы и тембровые оттенки речи актеров. Это объясняется технической маломощностью студии. Но в целом звук в «Клятве» был верно применен для выражения психологии людей, для раскрытия содержания фильма.

«Клятва» явилась переломным этапом в истории узбекского кино. Она коренным образом повлияла на его дальнейшее развитие. Богатый опыт, накопленный в период создания первого звукового художественного фильма, был воспринят узбекскими кинематографистами в последующие годы.

Появление «Клятвы» было знаменательным событием в культурной жизни республики не только потому, что она была первенцем узбекской звуковой кинематографии, но и потому, что она стала школой воспитания национальных кадров, призывала деятелей кино отказаться от увлечения «восточной» экзотикой и освоить современную тематику. Это было произведение, в котором впервые в узбекском кино утверждались принципы социалистического реализма. В процессе работы над этим фильмом выросли кадры, владеющие современным языком кино, выросли новые таланты, укрепилась связь кинематографистов с театром и, наконец, были заложены материально-технические основы, обеспечившие дальнейшее развитие узбекской кинематографии.

## **ДВАДЦАТЬ ЛЕТ ПОЛЬСКОГО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО КИНО**

*(Поиски и перспективы)*

История вообще и история кино, в частности, всегда является равнодействующей двух элементов. Один из них — события, относящиеся к прошлому, другой — наше отношение к ним, позиция людей нынешнего дня. Каждое поколение заново пишет историю, ибо оно подходит к оценке прошлого с других позиций, сопоставляет и сравнивает его с явлениями современности.

Целью настоящей статьи является попытка дать краткий анализ минувшего двадцатилетия, попытка отобрать из достижений нашей кинематографии ценности, которые могут нам пригодиться в будущем, в нашем движении вперед. Эти ценности не всегда выступают в качестве законченных произведений киноискусства, нередко это всего лишь частично осуществленные замыслы. Но и те, и другие могут оказаться ценными для нового поколения кинематографистов. Мы постараемся найти в истории польского возрожденного народного киноискусства все то, что уже сейчас стало художественной традицией, в существовании которой надо отдавать себе отчет. Здесь речь идет не о механическом продолжении традиций, а об осознании того, что мы имеем достижения и к тому же немалые. Как часто в дискуссиях и диссертациях, посвященных вопросам кино, теряется перспектива и сегодняшний день совершенно ошибочно принимается за исходный пункт. Не следует забывать о том, что двадцать лет — это целая эпоха в истории кинематографии. Если еще недавно, всего несколько лет назад, часто можно было слышать, что польская кинематография молода, то теперь на это трудно сослаться. Молодость не может больше служить оправданием наших неудач и не придает больше блеска нашим успехам. Поль-

ский фильм сегодня уже нельзя назвать молодым. Он во цвете лет. За двадцать лет успел созреть.

## I

Польские фильмы, созданные в 1943—1949 гг., сейчас стали для нас историческим документом. Их художественная форма для современного зрителя является чем-то второстепенным, а порой, когда она начинает заслонять действительность, показанную на экране, в некотором смысле даже мешает. В «Стальных сердцах» С. Урбановича нас раздражают фотоэтюды шахты и комбинаты, хотя нельзя не отдать должного высокому операторскому мастерству А. Форберта. Точно так же стилизация руин Варшавы в «Варшавской сюите» Т. Макарчинского нам кажется претенциозной. Пожалуй, то же самое можно сказать и о чересчур «позированных» и «инсценированных» кадрах варшавского гетто из «Граничной улицы» А. Форда. Вереница улиц и фигур торговцев на многолюдной улице, проплывающих по экрану, несет в себе элементы досадного эстетства, тогда как пустая улица, по которой ветер гонит облака перьев из вспоротых перин и подушек, является подлинным и потрясающим художественным документом.

Сила наших фильмов в первые годы существования народной Польши заключалась в их документальности и тематике. Документальные картины были своего рода симфониями разрушений и восстановления, показывали зрителям, сколь огромны разрушения и потери, понесенные их освобожденной родиной, какую работу предстоит проделать всему народу, чтобы вернуть стране нормальный, мирный облик. Чем более хроникальным, лишенным операторских и режиссерских красотей был фильм, тем более он был цельным и ценным в художественном отношении. Именно поэтому, спустя двадцать лет, большее впечатление производит, по сути дела, наивный и несложный фильм «Мы строим Варшаву» С. Урбановича, чем хорошо скомпонованная и художественно зрелая картина «Варшавская сюита» Т. Макарчинского. Материал, использованный постановщиками — руины столицы, — таил в себе столько естественного, имманентного драматизма, что все попытки подвергнуть его обработке, шлифовке и представить его в сугубо индивидуальной манере были обречены на полный или частичный провал, в зависимости от того, был ли доминирующим фактором творческий замысел соз-

дателей или свидетельство документов, которые ими использовались.

Здесь следует еще добавить, что в документальном фильме делалась попытка применить старую, еще довоенную форму поэтической импрессии к новой действительности. После 1945 г. наши документалисты продолжали эту традицию, не всегда отдавая себе отчет в том, что этот рецепт неадекватен. Пожалуй, лучшей картиной, созданной в этой манере, был «Локомотив» С. Урбановича, ибо импрессионные картины движущихся поездов, обыгрывание всех ритмических и динамических приемов (железная дорога, как известно, фотогенична) не убили познавательной сущности фильма — показ трудностей, с какими борется разрушенный транспорт. Пробой нового стиля, нового подхода к теме и материалу был «Завод электроламп» Ежи Боссака и Константы Гордона — конкретный, деловой рассказ о восстановлении разрушенного завода в Лодзи, показывающий не машины, не технологический процесс, а коллектив рабочих и инженеров. «Завод электроламп» в то время не создал школы. Тематика человека труда затрагивается и в псевдодокументальных фильмах, поставленных режиссерами по определенной фабуле, как например, «Молодая деревня» С. Урбановича, а несколько позже «Письмо шахтера» Фогеля.

В художественном кинофильме, как мы уже говорили выше, художественную ценность произведения определяла прежде всего тема. «Граничная улица» и «Последний этап» — два выдающихся фильма 40-х годов — были произведениями обвинительными и обличительными. Тогда в мировой кинематографии не было картин, которые бы с равной силой раскрывали истинное лицо фашизма, его человеконенавистническую сущность. Ликвидация варшавского гетто и функционирование крупнейшего гитлеровского лагеря смерти Освенцим были событиями столь большой исторической важности, что, казалось, о них трудно рассказать в двухчасовом художественном фильме. Авторам обеих картин это полностью удалось. Заслугой Александра Форда и Ванды Якубовской является то, что они успешно преодолели все трудности, создав произведения глубоко гуманистического звучания, утверждающие веру в человека, который не перестает бороться даже тогда, когда его бросают в бездну унижения и бессилия. Постановка ответственных задач, идейная и политическая активность их

авторов — вот ценная традиция, какую передали нам создатели «Последнего этапа» и «Граничной улицы». Без риска, без решения задач, которые, казалось бы, невозможно решить, нет искусства.

С точки зрения формы польский художественный фильм 40-х годов не отличался новаторством. Он, как и документальный, следовал довоенным моделям и образцам. Зарубежные образцы, к которым обращались, не годились в новых условиях и для нового содержания. Обращение к традиции французского психологического фильма — кто знает, может даже «черного» — в рассказе о первых послевоенных днях, в фильме «Два часа» Вышомирского и Станислава Воля закончилось творческой неудачей. Формальная «обтекаемость» «Граничной улицы», так же как и «Клада», была самым крупным недостатком этих, в других отношениях ценных, фильмов. Если бы не замечательная игра Владислава Годика в роли портного Либермана и Злотницкого в роли Давидека, фильм Форда о ликвидации гетто не сумел бы мобилизовать и потрясти зрителя, а когда смотришь его сейчас — много лет спустя — он вызывает противоречивые чувства. По-прежнему потрясает правдой игры актеров, но звучит фальшиво, когда драматическая фабула фильма берет верх над историческими фактами. По сравнению с итальянскими фильмами того периода «Граничная улица» представляет собой лишь удачно задуманный, старательно подготовленный кинорепортаж о жизни, тогда как произведения итальянских режиссеров были кусками самой жизни, перенесенными на экран. Де Сика, Дзаваттини, Росселлини и Де Сантис (я перечислил лишь ведущих представителей кинематографии того периода) открыли новый метод повествования, тогда как Александр Форд пытался втиснуть новую действительность в рамки старой поэтики. То же самое делали Людвик Старский и Леонард Бучковский в «Кладе», показывая Варшаву первых послевоенных лет в манере довоенной комедии. Даже типы протагонистов были довольно слабо связаны с Варшавой, а самый смелый из исполнителей — Адольф Дымша в роли Зюлко, мастера звукового подражания — мог бы как комедийный герой годиться в любой ситуации. Нечто подобное, впрочем, можно сказать и о других героях «Клада». Актуальность фабулы сильнее всего проявилась в диалогах и в некоторых сценах, рисующих быт тех дней (например, в очереди жильцов перед ванной).

«Последний этап», порывающий с традиционной формулой кинодрамы, построенной по классическим театральным образцам, был наиболее современным и явился как бы провозвестником нового. В произведении Якубовской не было «ведущего героя», а элементы документального репортажа переплетались с типично художественными. По тем временам так задуманный фильм о лагере смерти Освенцим был чем-то смелым и нешаблонным и вызвал критику со стороны традиционалистов. Сегодня именно то, что было чистым документом, отчетом, репортажем, производит наибольшее впечатление, а некоторые роли, необходимые для построения сюжета, кажутся слабыми.

Какие окончательные выводы можно сделать, какие мысли рождаются, когда сегодня мы оцениваем достижения нашей кинематографии первых послевоенных лет? Фильмы, поставленные в то время, сыграли важную историческую роль, ибо явились вестниками нового киноискусства, осуществляющего служебную функцию — в лучшем значении этого слова — в выполнении задач, выдвигаемых народной властью. Кино помогало партии совершить социальную революцию, ускоряло процесс воспитания нового зрителя и показывало идейный смысл этого процесса. Фильм того периода был активным элементом деятельности, направленной на идейное воспитание зрителя, и именно это в широком смысле (так как исключения, хотя и немногочисленные, существовали еще до 1939 г.) было в польской кинематографии чем-то новым и переломным.

Далее следует подчеркнуть, что создатели фильмов не сумели найти для нового содержания новой формы и что чаще всего пользовались формами развлекательного довоенного кино. В таком запоздании не было ничего необычного и неожиданного, аналогичное явление в советском кино продолжалось, как известно, долгие годы. Наконец, надо принять во внимание и тот факт, что обращение к зрителю на понятном ему художественном языке оказывается наиболее действенным. Однако все эти оправдывающие моменты с исторической точки зрения утратили свою силу. Сегодня анахронизм и старосветскость формы ослабляют выразительность произведения, вводя диссонанс между содержанием и формой, диссонанс, которого зритель конца 40-х годов чаще всего вообще не замечал.

В 1945—1949 гг. было создано несколько выдающихся фильмов, благодаря которым Польша, наконец, появилась



на кинематографической карте мира, но это были произведения, свидетельствующие о новых тематических интересах и таланте их авторов, а не о рождении национального стиля или о создании школы польского кино. Этого рода перемены произойдут позднее, во второй половине 50-х годов.

## II

О положении в польской кинематографии после съезда, проходившего в Висле в ноябре 1949 г., написано достаточно много, поэтому нет смысла еще раз возвращаться к этим вопросам и давать подробный анализ социалистического реализма. Мы лишь отметим, что некоторые принципы метода превратились в каноны, сковывающие творчество художника. Причины, приведшие к такому положению, широко известны, независимо от того, относятся ли они к категории общеполитических и общескультурных явлений или касаются более узкого круга вопросов, связанных с кинопроизводством.

Тезисы об обострении классовой борьбы привели к схематизации образов, к использованию лишь черно-белых красок и шаблонным драматическим конфликтам. Централизация производства фильмов и административная система руководства кинотворчеством привели в итоге к уменьшению числа ежегодно выпускаемых фильмов, а в дальнейшем к тенденции создания, как тогда говорилось, «всеядных» картин, в которые пытались втиснуть все без исключения «проблемы дня». Выдвигалось требование, чтобы кинематографисты высказывались с предельной ясностью, что само по себе еще не является неправильным, но ясность понималась как очевидность, причем зритель был лишен права делать выводы из того, что увидел на экране. Не было места для подтекста, для тонкостей, для метафор. Все должно было быть «преподнесено, как на блюде», в форме примитивной лекции, скорее агитки, чем умно задуманного пропагандистского лозунга. Центр тяжести был перенесен на слова, на диалоги, ибо то, что говорится, легче проверить, оно может быть чаще всего однозначным, тогда как образ (особенно на этапе сценария) трудно определить, в связи с чем он несет в себе потенциальную опасность многозначности. Поэтому польские фильмы начала 50-х годов были «многословными», а в художественном отношении слабыми. В каждом сколько-нибудь интересном

кадре усматривались тогда формалистические, а значит, антиреалистические поползновения.

Здесь сразу же надо подчеркнуть, что все это делалось во имя правильных и благородных целей, которые на практике интерпретировались ошибочно или заведомо ложно. Нельзя отрицать идеи положительного героя как некоего основополагающего принципа, ведь не подлежит сомнению, что зритель ищет на экране пример для подражания и что у миллионов зрителей существует стремление к отождествлению себя с героями картин. Забывалось, однако, о том, что положительность не означает ходульности и что существует немало случаев, когда общественная значимость фильма состоит в том, что зритель сам находит путь к герою, а автор лишь предлагает несколько вариантов. Именно такую концепцию выбрал Ежи Кавалерович в «Целлюлозе», показав молодого героя — Щенного, характер которого складывался в процессе жизненных испытаний.

Часто повторяемая формула «социалистическое по содержанию и национальное по форме» не может вызывать возражений теоретического порядка. На практике же социалистическое содержание сводилось к общим фразам, высказываемым либо актерами, либо, как это имело место в документальных фильмах, комментатором, «заглушающим» потоком слов язык образа. Национальная форма сводилась к весьма поверхностному показу народного быта и обычаев. Иначе говоря, пропадал глубокий смысл понятий «социалистическое содержание» и «национальная форма», а оставалось шаблонное, плоское толкование их для людей, лишенных способности самостоятельно думать и воспринимать произведения искусства. Начало 50-х годов характеризуется недооценкой и даже пренебрежением к зрителю, трактовкой его как невежды в вопросах кино.

Конечно, здесь черные краски несколько сгущены, потому что мы не говорим об исключениях, о фильмах, которые были отрицанием навязанных узких правил. Мы делаем это сознательно, так как сначала надо напомнить господствовавшую тогда концепцию, чтобы лишь в сопоставлении с обязательными нормами можно было оценить, в чем состояло значение творчества «непокорных» — художников, выступавших против искусственно суженной трактовки социалистического реализма. Самые ценные произведения того периода, такие, как «Целлюлоза», «Под фригийской звездой», «Пятеро с улицы Барской», перерос-

ли господствовавшее тогда узкое понимание художественного метода.

Принятие универсальных моделей для отдельных жанров киноискусства (например, биографический фильм, комедия, приключенческий фильм и т. п.) в социалистических странах явилось серьезным препятствием в поисках подлинных национальных решений. Совершенно очевидно, что ключ к такому положению вещей в области кинематографии следует искать в большой политике. Пока избегали анализа специфики строительства социализма в отдельных странах, пока боялись видеть своеобразие и трудности в грандиозных переменах, до тех пор и фильм был обречен вращаться в замкнутом кругу формул, фраз и схем. Дело обновления киноискусства начнется лишь после XX съезда КПСС.

### III

Мы уже упоминали о фильмах, порывающих со схематической рецептурой, — о «Целлюлозе» и «Под фригийской звездой» Е. Кавалеровича и «Пятеро с улицы Барской» А. Форда. Кавалерович на основе романа И. Неверли решил показать довоенную Польшу не в одних только контрастных черно-белых цветах. Притом двухсерийный фильм Кавалеровича до сих пор представляет собой единственную серьезную попытку в нашей кинематографии «рассчитаться» с межвоенным двадцатилетием. Ни «Общая комната» и «Расставания» Войцеха Хаса, ни «Карьера Никодема Дызмы» Яна Рыбковского не могут сравниться с экранизацией «Целлюлозы». Кавалеровичу удалось воссоздать правдивую, т. е. многогранную и не упрощенную картину польской действительности начала 30-х годов. Политическая идея фильма выражена ясно и бескомпромиссно, революционная перспектива борьбы за новую, справедливую Польшу является логическим продолжением индивидуальных судеб героев. Реализм картин «Целлюлоза» и «Под фригийской звездой» убедителен благодаря идейной сознательности и зрелости художника, не прибегающего к фразеологии и дешевке в трактовке темы. И совсем не мешает тот факт, что Щенский — самый настоящий классический положительный герой.

Экранизация романа Казимежа Козненского «Пятеро с улицы Барской», поставленная Фордом, явилась сигналом наступающих новых времен в польском киноискусстве.



«Под фригийской звездой» (вторая серия «Целлюлозы»)  
*Щенский — Ю. Новак, Мадзи — Л. Винницкая*

Внешне мы имеем дело с еще одним вариантом макаренковских методов перевоспитания сбившейся с пути молодежи. Но какая же пропасть между «Первым стартом» и «Экипажем» и фильмом Форда! Первые фильмы о молодежи рассказывали о невинных проступках якобы только недисциплинированных подростков. А в этом фильме герои, несмотря на свой юный возраст, совершили серьезное преступление. Это уже люди, обремененные преступным прошлым. Если те фильмы зрителя развлекали, то здесь он поставлен перед лицом проблем важного общественного значения. Это первое и коренное отличие. Из него вытекают другие характерные черты, особенности, признаки качественных перемен. Форд не дает в конце фильма решения, заставляя зрителя задуматься над тем, как органы правосудия отнесутся к героям: сочтут ли их вину искупленной или вынесут им соответствующее наказание за убийство. Этот перенос окончания за экран, обращение к зрителю было для того времени новым. И, наконец, важным было богатство образов в фильме «Пятеро с улицы

Барской», освобождение картины от тесных рамок диалога, который все «решал». Форд коренным образом обновляет язык фильма, перенося центр тяжести на зрительные элементы и на монтаж. Это же характерно для фильма «Юность Шопена», хотя поставлен он по более традиционному сценарию и напоминает «Мусоргского» и «Глинку».

В рассматриваемый период в самом плохом положении оказался документальный фильм, подчиненный задачам текущей пропаганды. В своем подавляющем большинстве польские документальные фильмы были лишь приложением из подвижных и озвученных фотографий к тексту комментария, напоминающего в свою очередь передовицу газеты. Но и здесь были исключения. Это прежде всего короткометражные фильмы Анджея Мунка и Витольда Лесевича, где можно было увидеть людей, являвшихся не иллюстрацией тех или иных тезисов комментария, а самостоятельными героями, взятыми из повседневной жизни. Железнодорожники и шахтеры, показанные в этих документальных фильмах, были подлинными, не лишенными индивидуального облика, занятые решением трудных проблем, связанных с их работой. Не важно то, что Анджеем Мунк в «Слове железнодорожника» прибегал к инсценировке, что он отмежевывался от пуристских установок так называемого классического документального кино. Кто знает, может быть, именно этим он заполнял пустоту, образовавшуюся в результате ухода художественного фильма в сферу «конструированной действительности». В то время как постановщики художественных фильмов были неспособны создать правдивые образы героев, это удавалось некоторым документалистам. Фильм «Звезды должны гореть» Мунка и Лесевича в определенном смысле является заменителем активного, злободневного художественного фильма. Это было прокладывание пути будущему.

Немного образцов и традиций, достойных продолжения, оставили нам 1950—1954 гг. Сегодня мы можем смотреть на те времена не только как на годы регресса (как это делали до сих пор), а как на переходный период между этапом определения задач кинематографии (1945—1949) и поисками новой художественной формы (1954—1959). Это были трудные годы, ибо правильные принципы — превратить киноискусство в действенное оружие идейной борьбы — были втиснуты в тесные рамки господствовавших схем. Но эти годы нельзя назвать периодом полной капиту-

ляции: ведь не прекращали поисков правильного пути те режиссеры, которые не отреклись от собственных творческих концепций и которые пытались найти адекватное воплощение темы. Их эксперименты и пробы оказались ценными для следующего поколения кинематографистов, которым довелось работать уже в более благоприятных условиях, в ином политическом климате.

#### IV

Началом так называемой школы польского кино считается — и, пожалуй, справедливо — выход на экраны первого фильма Анджея Вайды «Поколение». Это было в январе 1955 г. В последующие годы состоялись премьеры фильмов «Канал», «Пепел и алмаз», «Человек на рельсах», «Эроика», «Тень», «Этого нельзя забыть» (в оригинале «Настоящий конец большой войны»), «Поезд», «Последний день лета», «Петля», «Расставания». Именно эти картины прежде всего ассоциируются с понятием «польской школы». Здесь можно было бы привести значительно больше фильмов, а последним этапом пути, начатого «Поколением», мог бы быть фильм Хаса «Как быть любимой», созданный в 1963 г. Это, конечно, не исключает возможности, что еще будут создаваться другие картины, продолжающие традиции выдающихся фильмов 1955—1960 гг. Вайды, Мунка, Кавалеровича или Хаса. Мне кажется, однако, уже сейчас можно сделать вывод, что именно в то шестилетие развилась, расцвела и начала клониться к закату школа польского кино.

Мы можем говорить о школе в области искусства, если налицо — в большей или меньшей мере отчетливо — три элемента; 1) группа постановщиков, 2) программа школы, 3) стиль, характеризующий произведения данной школы. Здесь, вероятно, не хватает четвертого элемента, ассоциирующегося с самим понятием «школа», а именно — мастеров и учителей, которые готовят учеников и последователей. Но это вмещается в рамки первого элемента — группа постановщиков. Предполагается, что только тогда может возникнуть школа, когда авторы выступают на единой платформе, когда имеют много общих черт, а также сходный художественный вкус.

Польскую школу создали люди одного поколения, родившиеся в 20-е годы. Одинаково сложилась судьба этих людей в годы войны и оккупации, одинаковым был их жиз-

ненный старт в возрожденной отчизне. Это первое в истории польской кинематографии поколение творческих работников, которых в киноискусство привел не случай, а сознательный выбор. Это поколение прошло специальную подготовку, частично в Кракове (Кавалерович и Хас), а главным образом в Лодзи (Вайда, Мунк, Хмелевский, Лесевич и т. д.). Это совершенно новые моменты, не имеющие прецедента в польской кинематографии. На горизонте появляются люди, которые хотят создавать фильмы, которые знают, какое значение имеет кино в народной Польше, и которые, наконец, имеют профессиональную подготовку, образование. Здесь речь идет не о раздувании заслуг польской системы подготовки кинематографистов, не о преувеличении значения курсов, лекций и дипломов, а о сухой констатации факта, что этой группе молодых энтузиастов народная Польша предоставила возможность испытать свои силы, возможность экспериментировать, овладеть профессией. Такой группы в истории польского кино еще не было, а о подобном пути в киностудию когда-то мечтали члены творческого объединения «Старт», лишённые в 30-е годы даже частичной возможности претворять в жизнь свои замыслы.

Сходство судеб и переживаний людей одного возраста повлияло решающим образом на формирование программы школы. Здесь, конечно, речь идет не о написанной программе, манифестах и декларациях. В практике кино так сформулированные программы являются редким явлением, даже исключением, не в пример литературным и художественным школам. Программа польской школы нашла свое воплощение в произведениях, показанных на экране, а высказывания режиссеров лишь дополняют ее. Причем они никогда официально не заявляли о своей принадлежности к какой-либо организованной группе, более того — часто ставили под сомнение само понятие, а в итоге и существование польской школы. Итак, встает вопрос, может ли критик или историк пользоваться этим термином и не означает ли это создание новых мифов?

Школа польского кино существовала, ибо ее представители поднимали один и тот же круг проблем, а их произведениям были присущи многие общие стилистические элементы. Начнем с тематики, так как в конечном счете она определяет программу школы. Таких режиссеров, как Кавалерович, Мунк, Хас, Вайда и Конвицкий — наиболее



«Канал»

*Маргаритка — Т. Ижевская*

известных за границей представителей польской школы, интересуют два основных вопроса: прошлое, годы оккупации и проблема одиночества человека в новых общественных условиях. О героизме написано уже много, и поэтому нет надобности останавливаться на этом подробно. Каждый из режиссеров, который пережил годы войны и прямо или косвенно столкнулся с борьбой польского подполья, хотел еще раз обратиться к тем временам, но уже как человек зрелый и сознательный, задуматься над механизмом истории, над судьбами польского народа. «На моем поколении,— говорит Анджей Вайда,— война оставила след. Надо сказать, что меня она пощадила, но это, пожалуй, еще один повод, чтобы говорить о ней. Это чуть ли не мой долг». В этих словах выражено мировоззрение группы ре-



жиссеров польской школы. Для каждого из них постоянное обращение к годам войны и оккупации стало внутренней потребностью. Войцех Хас говорит: «Каждый человек связан со своим прошлым — это школа, из которой мы черпаем. Прошлое — это источник, к которому мы неизменно возвращаемся». Именно такое отношение к прошлому определяет весь круг поднимаемых на экране проблем: восхищение героизмом и протест против брагуры «безрассудного героизма», романтические взлеты и рационалистическая критика. Люди, которые будучи детьми или подростками, были свидетелями великой национальной трагедии не могут и не хотят пройти мимо пролитой миллионными людьми крови, мимо гекатомбы народа.

Второй комплекс вопросов — это проблема одиночества человека, это вечно актуальная проблема отношений между личностью и обществом. На протяжении многих лет эта проблема была запретной, так как процветала радужная философия, утверждавшая, что при социализме нет одиноких и что коллектив всегда поможет человеку, нуждающемуся в помощи. Направление как нельзя более правильное, лозунги прекрасные, а действительность расходилась с ее изображением на экране. В Польше еще не построен социализм, эпоха преобразований еще не завершена, и такие явления, как одиночество и неудовлетворенность, независимо от того, желает или не желает кто-либо этого, все еще имеют место. Об этих вопросах говорит В. Хас: «Мои герои не слабые люди, они хотят действовать, но не могут. Они не глупы. Быть положительным очень трудно, а если человек старается быть таким, то он встречается на своем пути серьезные трудности. Жить нормально и справедливо — это стремление построить свою жизнь на прочной основе, „устроиться“. И именно к этому стремятся герои, вызванные мною к жизни на экране». В польских фильмах почти всегда существует особенно подчеркнутое стремление активно включиться в жизнь, и это отличает их от многих западноевропейских картин об одиночестве, где доминируют противоположные тенденции — эскапистские. Не каждая попытка завершается успехом, случается, что герой, как в фильмах «Человек на рельсах», «Последний день лета» или «Петля», проигрывает, но здесь важна не судьба героя, а позиция автора. Режиссер видит необходимость жизни в коллективе, старается преодолеть одиночество героя. В фильме «Человек на рельсах» Мунка

появляется полемический тон; автор показывает, что коллектив не всегда поступает безошибочно. Здесь коллектив несет ответственность за катастрофу, он загоняет честного и порядочного работника в тупик. В более поздних фильмах о хулиганах, как «Конец ночи» и «Лунатики», появляется антитезис хороших коллективов — дурное общество, мешающее человеку найти правильный путь.

В польской школе есть фильмы — и их не так мало, — в которых эти обе проблемы — героизм и одиночество — слились воедино. «Самсон» Вайды может быть классическим примером этого, а также целая серия «возвращений» и «эхо», когда кто-то, кто пережил войну, возвращается после долгих странствий на родину и не может найти общего языка с новыми людьми и новым временем («Возвращение» Ежи Пассендорфера). Бывает и так, что не нужна даже разлука, когда тяжесть воспоминаний или переживаний героических времен (в кавычках и без кавычек) так опромна, что создает вокруг человека дымовую завесу, панцирь одиночества. Здесь нужно искать источник драматических конфликтов фильмов «Никто не зовет» Казимежа Кутца и «Как быть любимой» Хаса.

От тематики перейдем к стилю польской школы. Эти вопросы тесно связаны между собой, а зачастую попросту нераздельны, особенно если речь идет о драматургии. Свободное построение романов заменило прежние скорее театральные образцы кинодрамы. Новое поколение режиссеров по-новому подошло к романам первых послевоенных лет, таких, как «Пепел и алмаз» и «Расставания», которые при иных формальных установках, иных обязательных нормах не могли быть перенесены на экран раньше. Кроме того, появилась целая плеяда писателей, живо и непосредственно заинтересованных кино, как Александр Сцибор-Рыльский, Тадеуш Конвицкий, Роман Братны и Ежи Стефан Ставинский. Доказательством адекватности этой новой литературы требованиям киноискусства стала тенденция превращения именно этих писателей в сценаристов, а позднее, что вполне логично, в режиссеров. Но это явление выступит позднее и уже как отголосок польской школы.

Однако более важным для стиля, чем кинолитературные связи, оказалось радикальное изменение художественной формы произведений киноискусства. Фильм снова стал искусством зрительного образа. Характерно, что три ведущих

представителя нового поколения режиссеров — Ежи Кавалерович, Анджей Вайда и Войцех Хас пришли в кино из живописи, и каждый из них не забывает подчеркнуть, что на экране самым важным является образ. Произведения представителей польской школы воздействуют на зрителя прежде всего силой своей художественности и лишь затем звуковой стороной — музыкой и диалогом.

Третья и последняя перемена — это актер. Новый актер, отвергающий театральную манеру, не декламирующий, а просто говорящий, своим поведением и реакциями близок зрителю, понятен ему. Чаще всего это актеры того же поколения, что и режиссеры, отсюда, пожалуй, легкость, с какой достигается взаимное понимание и устанавливается сотрудничество. Актеров этого типа много, упомянем для примера хотя бы Тадеуша Ломницкого, Тадеуша Янчара, Густава Голоубека и Збигнева Цибульского. Это им столь многим обязан польский фильм конца 50-х годов.

Польские фильмы этого периода отличаются от лент других социалистических стран. Универсальные модели сошли с экрана. Это, конечно, не означает, что наш фильм уходит от жизни, наоборот, он еще активнее включился в общенациональную дискуссию и часто играл в ней ведущую роль. Своей отвагой, бескомпромиссностью, смелостью в постановке проблем польская школа завоевала себе признание как в стране, так и за рубежом. Ее своеобразие и характерные черты, пожалуй, даже раньше заметили зарубежные критики, чем польские. В этом нет ничего странного: ведь они смотрели на наш фильм со стороны, сопоставляя их с картинами других стран, которые часто были контрастом. Им легче было заметить общие черты и общие знаменатели. Но сегодня и мы, польские критики и историки, находимся в более выгодном положении. Мы имеем дело с явлением, в известном смысле уже завершенным, можем проследить линию его развития — с момента рождения до постепенного заката. Мы видим, какую роль сыграло оно в кристаллизации художественных форм нашего киноискусства, и поэтому без колебания и опасений, что приписываем актуальным событиям слишком большое значение, можем и должны говорить и писать об этом разделе в истории польской кинематографии как о школе польского кино. Без кавычек. Так же как без кавычек пишем об итальянском неореализме и шведской школе 20-х годов.

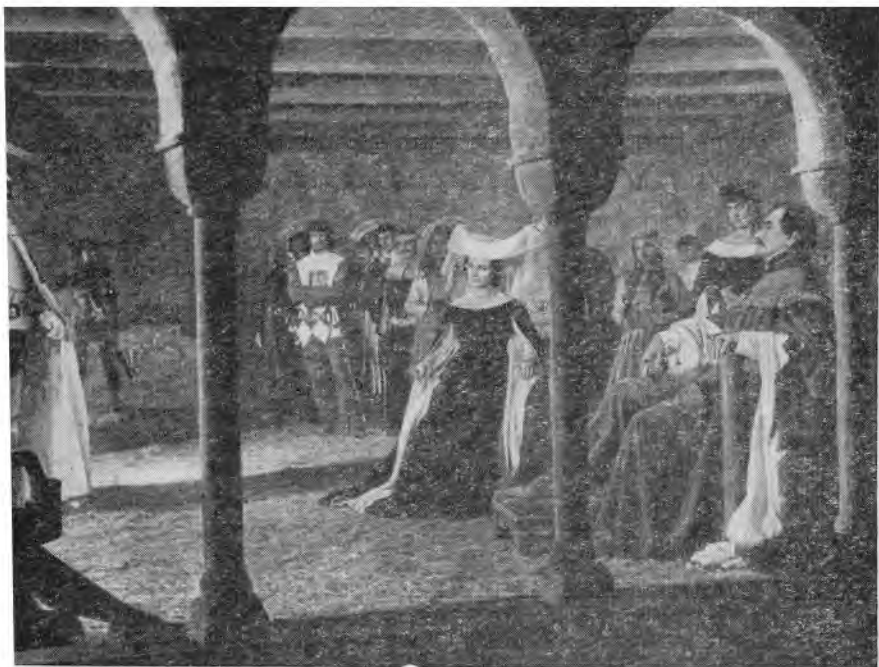
Закат школы польского кино не должен вызывать ни удивления, ни тем более сожаления. Каждая школа в любой из областей искусства имеет свой конец, и в этом нет ничего удивительного. Наоборот. Это отвечает нормальному ритму исторического развития. Что конец пришел так скоро? Это тоже иллюзия, объясняющаяся отсутствием привычки измерять время в истории кино. Вспомним, сколько времени существовали различные знаменитые школы. Классическая советская школа немого кино — начиная с «Броненосца Потемкина» Эйзенштейна в 1925 г. до «Земли» Довженко в 1930 г. Итого шесть лет. Французская психологическая школа в эпоху звукового кино существовала не более семи лет. Итальянская историческая школа — около восьми лет. Шведская киношкола — шесть лет. Примеров можно было бы привести много, однако во всех случаях этот период — не менее пяти и не более семи-восьми лет. За подобный отрезок времени были созданы произведения школы польского кино, начиная с первого сигнала, каким было «Поколение», до последнего аккорда — «Как быть любимой». В будущем, несомненно, в более далеком будущем, когда появятся новые школы в польской кинематографии, об этой первой уже не будут говорить просто — «школа польского кино», а быть может: «польская романтическая» или «психологическая» школа. Однако оставим пророчества.

Почему этой польской школе пришел конец? И на это ответить не трудно. То, что было ее программой, ее тематикой, с течением времени перестало быть актуальным. Самое молодое поколение все менее охотно смотрит на героя времени оккупации и иначе — возможно, не так остро — переживает одиночество. Наступила, как часто говорят, эпоха стабилизации. Некоторые ехидно добавляют: малой стабилизации. Ехидство, пожалуй, неуместно — спустя двадцать лет после войны мы живем сегодняшним днем и думаем о завтрашнем дне, все реже возвращаясь к прошлому. Мы стараемся устроиться удобнее и прежде всего сделать свою жизнь как можно более нормальной, без встрясок и препятствий. Это, конечно, здоровая тенденция, можно усомниться лишь в правильности ее проведения в жизнь, а вернее, в ее художественном воплощении. Мне кажется, что после романтических взлетов, после высокого

пафоса наши кинематографисты перешли на позиции натуралистического протоколизма, к повествованию о будничных событиях. И поэтому новые фильмы не вызывают интереса, чаще всего они безлики в художественном отношении, не побуждают к дискуссиям, к активной мысли и не волнуют. Мы не думаем, чтобы именно эти тенденции надолго завладели нашим экраном. Рано или поздно наши кинематографисты вернуться к подлинно современной проблематике, дискуссионной и действительно злободневной. Творческий темперамент не позволит им ограничиться простой регистрацией фактов. В один прекрасный день они вспомнят, что художник призван не описывать мир, а изменить его к лучшему.

Художественный фильм в эпоху стабилизации слишком рано впал в сладкую дрему. Но из этого блаженного состояния его должно вывести наступление польского документального кино, которое выдвинулось вперед, говоря правду о людях и проблемах нашего времени. То, что не выходит у создателей художественных фильмов, выходит у документалистов — они показывают Польшу без лака и черной краски, как живую страну, творчески развивающуюся и пытающуюся решать десятки сложных, запутанных проблем, страну, в которой есть место для красоты жизни, красоты и благородства людей. Казимеж Карабаш, Владислав Слесицкий, Ян Ломницкий — перечислим лишь самых ведущих представителей поэтического течения в нашем документальном кино — создали волнующие картины и, в лучшем значении этого слова, мобилизующие. Без пафоса, без сентиментализма и чувствительности, а с огромной простотой, чувством меры, с редким умением наблюдать. Я имею в виду такие фильмы, как «Музыканты» и «Первый шаг» Карабаша, «Плывут плоты» Слесицкого и «Рождение корабля» Ломницкого. Может быть, в этом течении есть элементы рождающейся школы польского документального кино: группа режиссеров довольно однородна по возрасту, образованию и темпераменту, они одинаково подходят к теме и обрабатывают материал (например, отсутствие комментария, читаемого невидимым диктором).

Иное течение представляют Тадеуш Яворский и Януш Кидава, отдающие дань методам репортажа, близкого в некотором смысле к направлению, известному за границей как «киноправда». В их лентах «Источник» и «Место под школу» сильно публицистическое звучание. Те же черты



Кадр из фильма «Крестоносцы»  
режиссер А. Форд

раскрывали в своем творчестве, когда они занимались документальным фильмом, Ежи Гоффман и Эдвард Скужевский. Эти фильмы могут служить примером для создателей художественных кинокартин. Неоднократно в истории кинематографии инициатива обновления шла от короткого метража, и представляется более чем правдоподобным, что и в Польше произойдет подобная эволюция. Об этом свидетельствуют довольно многочисленные случаи, когда документалисты начинают делать художественные фильмы.

Заметим мимоходом, что снижение полета, имеющее место в полнометражном фильме, не касается важного в художественном отношении мультипликационного кино. Здесь развиваются интересные направления, блистают таланты и индивидуальности, а наши достижения не остаются незамеченными и за рубежом. Ян Леница и Валериан Боровчик создали стиль мультипликационного кино, пользующийся огромной популярностью во всем мире. Появи-

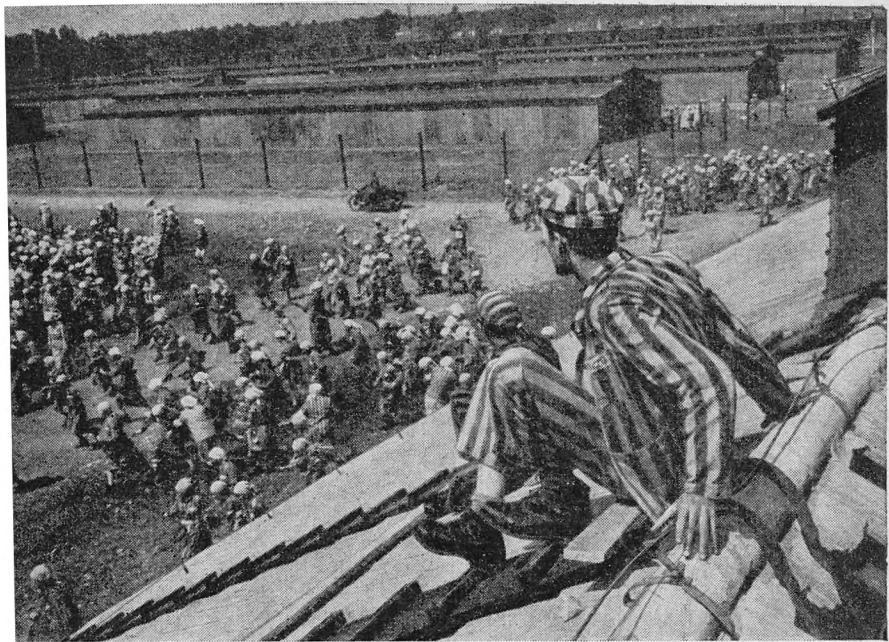
лась уже целая плеяда последователей и учеников, особенно у Леницы. Витольд Герш и Даниель Щехура относятся к ведущим мастерам, подтверждением чего являются их успехи на международных фестивалях.

На сегодняшний день польской кинематографии надо смотреть как на целое, и тогда более отчетливой станет картина наших побед и неудач: снижение уровня художественных фильмов, возрождение документального и мультипликационного кино.

## VI

Дело не в пророчествах, а в том, чтобы сделать практические выводы из ситуации, в какой оказалась кинематография после появления телевидения. В Польше влияние телевидения на функционирование кинотеатров чувствуется уже несколько лет. Не подлежит сомнению, что еще некоторое время, до момента насыщения страны телевизорами, будет продолжаться уменьшение кинозрителей, отступление кинематографии под напором телевидения. В социалистических условиях, когда оба способа передачи движущихся изображений — кино и телевидение — служат одним и тем же культурным целям, не следует бояться серьезных пертурбаций и кризисных настроений. Можно уже сейчас сделать выводы из опыта других стран и определить направление развития.

Телевидение создает потребность в двух типах кинофильма: в зрелище большого масштаба и в развлекательном представлении интеллектуального характера, которое в известном смысле выполняло бы функцию камерного театра. Успех, каким пользовались «Крестоносцы» Форда, является подтверждением общественного запроса на фильм-гигант с участием сотен статистов, использующий новейшие технические возможности: широкий экран, краски, стереофонию. В будущем, несомненно, в польской кинематографии появятся технические системы, в большей степени отвечающие характеру большого зрелища, как синерама, запись изображения на пленку 70 мм и, может быть, хотя это кажется в данный момент менее правдоподобным, стереокино. Ожидаемые фильмы-гиганты, как «Фараон» и «Пепел», а затем и «Потоп», не должны вызывать удивления. Многомиллионная армия кинозрителей хочет смотреть в огромных кинотеатрах фильмы,



Кадр из фильма «Конец нашего света»  
режиссер В. Якубовская

импонирующие декорацией, богатством костюмов и так называемым антуражем. В этом — не только «противоядие» маленькому телевизионному экрану, но и извечная потребность массовых форм развлечения, удовлетворяемая цирком, мюзик-холлом, разного рода ревью и, разумеется, кинематографом, имеющим всегда и в любую эпоху своих «Кабирий», «Бен-Гуров» и «Клеопатр».

Другой вид кинозрелища, рождающегося не столько под влиянием, сколько в результате существования телевидения, — это фильм с высокими идеями, рассчитанный на зрителей, которые хотят в кино найти пищу для размышлений и глубоких переживаний. Телевидение мешает сосредоточиться и не создает соответствующей атмосферы для восприятия произведения искусства. Раньше такие зрелища, которые требовали сосредоточения, сознательного, но приятного напряжения внимания, зритель искал в театре. В театр ходили на определенные, избранные пьесы,



тогда как в кино — «мимоходом», в свободное время, все равно на что. Теперь произошел коренной перелом. Потенциальные кинозрители, у которых дома есть телевизор, неохотно оставляют удобное кресло для того, чтобы пойти в кино на какой-либо фильм. Они выбирают для себя прежде всего те фильмы, для восприятия которых нужна соответствующая психическая настроенность, изоляция от домашнего шума и телевизионных помех. Кинозал возводится в ранг прежнего театра.

И, наконец, вопрос о телевизионной трансляции фильмов. Телевидение — это «молох», который требует постоянного притока фильмов всех видов: документальных, учебных и прежде всего художественных. Телеспектакль литературного или театрального типа (инсценировка романа, новеллы или пьесы), как правило, записывается на магнитную или киноленту. Практика высоко развитого телевидения, например, в Америке, Италии или Англии показала, что наилучшим способом удовлетворения запросов зрителей является производство специально созданных для этой цели фильмов. В Польше их еще нет, но они вскоре появятся. Это будет благодатное поприще для того, чтобы показать в художественной форме проблемы повседневности. Это будет своего рода барьером, ограждающим киноискусство от напора натуралистической «повседневности». В области документа телевидение уже помогает кино, а в будущем эта помощь станет еще больше. Документальный фильм использует опыт телевизионного репортажа, вводя форму интервью, пользуясь не комментарием, а глоссами показываемых на экране образов.

## VII

Двадцать лет существования польской кинематографии в народной Польше — это большой отрезок времени. Можем ли мы, оценивая расстояние, отделяющее нас от первых шагов документального кино и первого кинофильма народной Польши «Запрещенные песенки», сделать оптимистические выводы? Несомненно. Имеются все данные для того, чтобы обеспечить нашему киноискусству возможность развиваться, создавать выдающиеся произведения, возможность расти новым талантам. Существует историческая преемственность усилий, попыток и экспериментов, целью которых является поднятие уровня польского фильма. Это — лучшая гарантия успеха в будущем.



«Пассажирка»

Марта — А. Чепелевска, Лиза — А. Шленска

Во-первых, народная власть возвела польское киноискусство в соответствующий ранг, окружив творческих работников опекой и помощью государства. В многочисленных высказываниях руководителей партии подчеркивалось, что особое значение в Польше придается созданию идейно значимых и высокохудожественных фильмов, которые помогают строить социализм. Это не таит в себе угрозу коммерциализации кинопродукции, так как всегда на первом месте будут стоять культурные функции кино.

Во-вторых, режиссеры не отреклись и никогда не отрекутся от права высказываться с экрана по всем важнейшим вопросам жизни польского народа. Эта традиция живет в нашем кино: со времен «Граничной улицы» и «Последнего этапа» до «Конца нашего света» и посмертной «Пассажирки» Мунка. Новое поколение кинороботников принимает, как эстафетную палочку, от своих старших коллег именно эту традицию идейного, борющегося искусства, не поверх-

ностно и не как реквизит, а внутренне, глубоко национально. Бывают, как всегда и везде, минуты ослабления этого главного, направляющего течения нашего киноискусства, но оно никогда не умирает. Иногда оно сильнее и поэтому заметно в художественном фильме, иногда в документальном, а в виде поэтической параболы отражается в мультипликационных фильмах.

В-третьих, существует институт кинематографии, обеспечивающий постоянный приток новых, молодых кадров, институт, который не только является центром обучения и профессиональной подготовки кинематографистов, но — что, пожалуй, самое важное — полем для проведения опытов и экспериментов. Лодзинский институт — это экспериментальная лаборатория и питомник новых талантов. Из года в год преподаватели, являющиеся одновременно ведущими режиссерами и руководителями творческих кинообъединений, привлекают к производству фильмов своих воспитанников и учеников. Эта тенденция продолжается уже целые годы, с того времени, когда под художественным руководством Александра Форда дебютировал Анджей Вайда как постановщик фильма «Поколение», до сегодняшнего дня, когда Януш Маевский и Анджей Тшос делают первые шаги уже как профессионалы в киностудии документальных фильмов под опекой Ежи Боссака.

В-четвертых, киноискусство в народной Польше не развивается в вакууме. Широкую работу по популяризации киноискусства в Польше ведут дискуссионные кино клубы, издательства, киноархив и «кинотеатры хороших фильмов», которых еще мало, но с каждым годом становится все больше. Все это позволяет режиссерам поднимать большие задачи.

Минувшее двадцатилетие создало крепкую, прочную основу для дальнейшего развития польского кино. У нас есть традиции и образцы, к которым мы можем обращаться. У нас имеется немалый опыт, удачи и неудачи, которые послужат уроком и позволят сделать выводы. Ни в одном искусстве, ни в одной стране и ни в одной художественной дисциплине нет постоянной и непрерывной восходящей линии. История знает периоды упадка и расцвета. В двадцатилетней истории кинематографии народной Польши это отчетливо видно. Но можно также заметить нечто несравненно более важное — ясную линию, обозначающую тенденцию обогащения, идейной и художественной кристаллизации польского киноискусства.

## БОЛГАРСКОЕ КИНОИСКУССТВО 1944—1964 ГОДОВ

Еще рано писать историю болгарского кино. Можно сказать, что все сделанное до сих пор — шаг к дальнейшему развитию. Это, конечно, не значит, что говорить не о чем. Накопилось достаточно фактов, по которым мы наблюдаем и изучаем двадцатилетнее развитие болгарской социалистической кинематографии, создаем обобщенную картину ее сильных и слабых сторон, ее особенностей, ее потенциальных возможностей. Теперь особенно ясно видно, что наше кино всегда находилось в состоянии дебюта, перестройки, обновления. Оно постоянно экспериментирует, все более уверенно ищет дорогу к вершинам искусства, стремится найти себя. Для этого есть немало предпосылок.

Прежде всего болгарская кинематография очень молодая, и ее не обременяют пережитки прошлого. В нашей стране в течение трех десятилетий буржуазного развития делались попытки создать отечественную кинопромышленность. Но эти попытки оказались безрезультатными. Фильмы, созданные в ту пору, быстро забылись. Сегодня их хорошо помнят разве только сотрудники национальной фильмотеки. Это был период грустного донкихотства<sup>1</sup>.

В наследство от прошлого болгарское кино получило только энтузиазм пионеров и их трогательные мемуары. Мы не унаследовали от этой эпохи ни традиций, ни техники, ни кадров, способных справиться с требованиями новой действительности. Творческие кадры создавались заново: многие молодые люди были назначены на долж-

---

<sup>1</sup> См. Стоянов-Бигор. Киноискусство Болгарии. «Вопросы киноискусства», вып. 6. М., Издательство АН СССР, 1962.

ности режиссеров, операторов и административных руководителей и лишь после этого начали учиться.

Создание новой кинематографии было бы немислимо без революционных перемен в стране. Под руководством коммунистической партии в фантастически короткие сроки наша страна преодолела вековую отсталость, уничтожила капитализм, превратилась в современное промышленное государство и пошла по пути ускоренного экономического и культурного развития. Материальные достижения можно выразить цифрами, но нельзя дать при помощи цифр представление о качественных изменениях духовной жизни народа, в интеллекте, в способе мышления, в мироощущении граждан новой Болгарии. Изменилось наше представление о «национальном», по-иному мы стали понимать «труд», «личность», «коллектив», «патриотизм». Мы стали свидетелями невиданной культурной революции, свидетелями расцвета литературы, театра, живописи, музыки и художественной самодеятельности.

В этой обстановке рождалась и росла наша социалистическая кинематография. Она — сверстница народной власти. Ее день рождения — 9 сентября 1944 г. В этот день операторы В. Холиолчев, А. Вылчев, С. Христов, С. Симеонов и С. Петров зафиксировали на пленке дыхание и пульс новорожденной Болгарии. Пленки, которые они оставили будущему, — старые, изношенные, кадры, снятые ими, — традиционные, «немодные», но в них настоящая правда, которая до сих пор волнует нас. Это — хроникальные выпуски № 1, 2, 3, 4 и 10. Кинокамера запечатлела радость ликующего народа, улыбку бедняков, первые объятия и поцелуи после долгой разлуки. Волнующая сила этих кадров — в их подлинности. И уже ни один из этих, увиденных нами людей в партизанских куртках, с автоматами в руках не состарится и не умрет, а дети Девятого сентября останутся в нашей памяти детьми. Солнце, деревья, ликующие улицы навсегда остались такими, какими они были в первый день свободы... Мы столь же дорожим кадрами о встрече Советской Армии в Софии, Пловдиве, Севлиево. Это тоже правдивые документы радости народа в великие дни поворота исторических судеб страны.

С тех пор болгарское кино обратилось к новой действительности. Идя по пути, указанному коммунистической партией, оно добилось первых успехов в области докумен-

тальной кинопублицистики. Фильм режиссера Захария Жандова «Люди в облаках» получил Большую премию на кинофестивале в Венеции (1946), его же фильм «Один день в Софии» — почетный диплом в Бельгии (1946), фильм Ст. Христова «Свадьба в деревне» удостоен диплома в Венеции, а фильм режиссера Карастоянова «Длинный путь сигареты» заслужил первую премию на фестивале в Марианских Лазнях.

В то время, как документальный фильм сразу начал служить новой жизни, игровой фильм все еще тащился в хвосте событий, и это не могло не отразиться на его качестве. За время с 1944 по 1948 г. ряд частных предприятий («Юльге-фильм», «Балкан-фильм», «Багра-фильм», «Фильм-фронт», «Слав-фильм», «Рила-фильм») снял, примерно, по одному фильму. Некоторые из этих картин — такие, как «Придут новые дни» режиссера Мариновича (1945), «Снова в жизни» режиссера Богоявленского (1947), — старались в той или иной степени ответить требованиям современности, касаясь отдельных социальных проблем. Но инерция старого кино тогда еще влияла на трактовку этих проблем, зачастую лжесоциальную, мелодраматическую. Примером этого может служить фильм «Борьба за счастье» (1946), в котором к тривиальной истории любви и ревности пришита белыми нитками деятельность революционного подполья, а штампованный хэпши-энд мотивирован событиями 9 сентября. Такие сюжеты еще создавались спустя два-три года после освобождения...

Проблема правильного развития художественной кинематографии была поставлена в 1947—1948 гг. одновременно с национализацией кинопромышленности. Были образованы три студии: игровых, документальных и научно-популярных фильмов. За короткое время все они превратились в современные предприятия, оборудованные первоклассной новой техникой<sup>2</sup>.

Взяв кинопроизводство в свои руки, социалистическое государство положило конец кустарным методам создания фильмов.

Несколько важных факторов сыграли значительную роль в становлении нового болгарского киноискусства:

---

<sup>2</sup> В 1962 г. пущен в эксплуатацию Болгарский киноцентр, который по техническому оснащению павильонов и цехов занимает одно из первых мест в Европе.

Руководящая роль коммунистической партии, ее неуклонные требования народности и идейной глубины, борьба за коммунистическое воспитание народа и молодежи;

Прилив новых творческих кадров;

Авторитет советской кинематографии, ее высокие образцы, которые были известны и любимы у нас еще до войны;

Прокат в социалистических странах, открытый для нашей молодой кинематографии, явился рынком, без которого невозможно было бы заложить основы кинопромышленности.

Отметим еще одно обстоятельство, которое сыграло важную роль в творческом развитии болгарского кино. Речь идет о национальных художественных традициях, о культурной почве, питавшей молодое искусство.

Болгарское кино, не обладавшее собственным опытом, стало тем не менее преемником большой и устойчивой демократической и реалистической традиции, всегда определявшей развитие болгарской литературы и театра. Ни буржуазии, ни фашистам не удавалось сколько-нибудь серьезно повлиять на этот путь развития. Всякого рода декадентские течения, от ницшеанства до сюрреализма, возникали на общественном небосклоне Болгарии и исчезали, не оставив поклонников и последователей. Они не находили благоприятного «климата» в стране Ботева и Димитрова.

Болгарский национальный гений ярче всего выразился в области поэтической; и необходимо добавить, что поэзия Болгарии всегда связывала свою судьбу с судьбой народа, с освободительными идеями, с демократией и прогрессом. Поэтому мы особенно гордимся такими поэтами, как Гео Милев и Никола Вапцаров, которые не только своими прекрасными стихами, но и своей кровью утвердили свою любовь к трудовому народу. В этом — один из могучих духовных источников, питавших новое болгарское кино.

Болгарская проза, созданная такими замечательными гуманистами и реалистами, как Вазов, Елин Пелин и Йовков; боевая сатирическая графика И. Бешкова и Ал. Жендова; театр — народный в самом глубоком смысле, проникавший в самые отдаленные уголки страны и открывавший людям образы мировой классики, — из всего этого слагалось наследство, полученное болгарским кинематографом. И когда для болгарской литературы, живописи, театра и музыки наступила в условиях социализма новая пора расцвета,

то лучшие писатели, актеры, композиторы и художники не могли не принять активного участия в созидании самого молодого из искусств.

Строительство болгарской кинематографии стало неотъемлемой частью культурной революции в стране. Во взаимодействии с другими областями национального искусства и во взаимном обмене культурами других стран болгарское кино стало искать и обретать свой идейный облик и свое национальное своеобразие.

\* \* \*

Становление болгарской художественной кинематографии было процессом наступательным, основанным на огромном подъеме и смелом дерзании творческих сил, пробужденных революцией.

Это особенно важно отметить потому, что некоторые руководители киноорганизации «Болгарское дело» недооценивали возможность такого подъема. Они рекомендовали выжидать, начать дело с организации киноцентра и надеяться на те творческие кадры, которые через несколько лет подготовит ВГИК, а уже после этого работать над болгарским художественным фильмом. Партия раскритиковала подобные взгляды, она указала, что есть все основания немедленно приступить к созданию новых кинопроизведений, проинкинутых пафосом революционного обновления страны.

На пятом съезде БКП Георгий Димитров сформулировал задачу: за одно-два десятилетия совершить в Болгарии то, что в других странах было сделано за столетия. Под этим лозунгом, в этой обстановке и работали болгарские кинематографисты.

Мнения малозверов были опровергнуты с выходом на экран в 1951 г. художественного фильма «Калин Орел» («Побег из неволи»), поставленного режиссером Борисом Борозановым по сценарию Орлина Василева. Это был первый игровой фильм, снятый на средства государства. Это было первое большое произведение *нового болгарского кино*.

Полно глубокого смысла то, что этот фильм выразил прямую связь между двумя поколениями, двумя историческими временами: эпохой национального возрождения и эпохой социалистического движения. В нем изображена судьба героя освободительной борьбы против турок. Совер-



шив побег из ссылки, Калин Орел возвращается на родину. Вместо прежней тирании он застает новое угнетение — буржуазное. И он встречается с новыми борцами за свободу — с социалистами.

Сейчас этот фильм легко упрекнуть в наивности, можно усмотреть в нем кинематографические эффекты недостаточного вкуса, но бесспорной остается его искренность и идейная бескомпромиссность. Патриотическое воодушевление и пафос истории, пронизавшие фильм, связаны со стремлением художников осмыслить действительность с марксистских позиций. В этом и состоит новаторство фильма. И потому «Побег из неволи» стал важной вехой в становлении социалистического кино Болгарии.

Почти одновременно был создан фильм «Тревога» (1951, сценарий А. Вагенштайна и О. Василева, режиссер З. Жандов). Он принес болгарской художественной кинематографии международное признание. Его успех был обусловлен и удачным сценарием, и постановочным размахом, и надолго запомнившимися образами Витана Лазарова (арт. Ст. Савов) и «черного капитана» Бориса (арт. Г. Ганчев). «Тревога» — произведение многоплановой и динамичной драматургии, ярких и конфликтных характеристик. Трагическая судьба семьи Витана Лазарова переплетена с политическими бурями периода второй мировой войны. Судьба героя фильма показала, насколько тщетны поиски благополучия в некоем воображаемом «нейтралитете», в политическом невмешательстве. И хотя образы положительных героев оказались менее удачны, все же успех фильма был вполне заслуженным. Правительство удостоило «Тревогу» Димитровской премии, а на международном фестивале в Карловых Варах фильм получил Премию борьбы за свободу.

В 1951 г. вышел на экраны фильм «Утро над Родиной» (сценарий К. Калчева, режиссеры Ст. Сырчаджиев и А. Маринович). Драматургия, режиссура и актерские образы его не достигали художественного уровня «Тревоги», однако это был первый фильм, посвященный строительству новой Болгарии. Поэтому он был тепло встречен зрителями. В центре фильма — судьба героя, поначалу чуждого патриотическим начинаниям молодежи, но затем — в процессе коллективной работы — вырастающего в самоотверженного защитника социалистических завоеваний. Фильм, выдержанный в лирическом тоне, правдиво выра

зил черты димитровской молодежи — трудолюбивой, жизне-  
нерадостной, преданной Родине.

Следует отметить и фильм «Данка» (1950, сценарий Кр. Белева, режиссеры И. Фичев, Б. Борозанов и К. Илинчев). Центральным образом картины стал не колеблющийся в противоречиях герой, приводимый жизнью к решительному выбору, а молодая героиня, дочь рабочего класса, закаленная в годы антифашистского сопротивления. И хотя драматургия «Данки» была во многом очерковой и иллюстративной, а режиссура не подымалась выше среднего уровня, — образ героини явился достижением молодого кино. Создавшая этот образ актриса Милка Туйкова была удостоена Димитровской премии и специального диплома Карловского фестиваля.

В последующие годы на экраны выходило по два-три фильма, каждый из которых затрагивал какую-либо значительную тему и открывал новые жанровые возможности. Каждая постановка становилась дебютом для болгарской кинематографии. «Первое достижение!», «Новый шаг!», «Новое движение!» — такими словами начинались в те годы рецензии болгарских критиков. И это было совершенно естественно: радость первооткрытий захватывала всех. Сейчас многие из тогдашних оценок представляются чрезмерно восторженными и преувеличенными. Но, отдавая себе отчет и в наивностях, и в недостатке профессионализма, и в неполноте культуры болгарского кино тех лет, нельзя отрицать то главное, что происходило тогда: энергичный, обнадеживающий старт нового болгарского кино. «Тревога», «Утро над Родиной», «Данка», а затем «Песня о человеке» и «Герой Сентября» — эти фильмы обозначили путь нашей кинематографии к реализму, к социалистическому пафосу, к активному служению современности. И хотя драматургия и режиссура зачастую были далеки от высот профессионализма, хотя техническая база была примитивной — художники были свободны от дебютантской робости, они не ограничивали и не облегчали себе идейных и творческих задач. Ими руководило стремление немедленно решать самые жгучие жизненные вопросы, воплощать многоплановые, масштабные сюжеты, преодолевать любые производственные сложности. Этот гражданский пафос, это творческое дерзновение определили облик нового поколения болгарских кинематографистов, поколения, к которому принадлежат З. Жандов, А. Вагенштайн, Д. Даков-

ский, Б. Шаралиев, Х. Ганев. В их фильмах ясно наметились своеобразные черты нового искусства: социальная одухотворенность, атмосфера жизнеутверждения, юношеская романтика в восприятии действительности, склонность к эпическому выражению, четкая осознанность идеи.

Наша оценка этого периода будет односторонней, если мы не осмыслим — наряду с завоеваниями — и художественные слабости, объясняющиеся временем.

Причины этих слабостей отчасти уже названы: режисерам не хватало профессионального мастерства, и неудержимый пафос часто приводил к утрате чувства меры. И если такие фильмы, как «Утро над Родиной», «Димитровградцы», «Данка», «Командир отряда», похожи на механически сокращенные версии многосерийных фильмов, то это можно объяснить тем, что недостаточное владение сюжетом и композицией сталкивалось со стремлением охватить и показать в фильме все то, что волновало авторов.

Но нужно иметь в виду и то, что начало 50-х годов стало временем утверждения культа личности. В искусстве начинали брать верх догматизм, упрощение и схема. В сценариях появились черты плакатности и иллюстративности. Средства характеристики героев сводились к двум «краскам» — розовой и черной. Конфликты и противоречия жизни подлежали немедленному объяснению и решению извне. Причиной любых колебаний середняка оказывался кулак, а «типичный» конфликт возникал между отсталым председателем колхоза и его передовым заместителем («Неспокойный путь»). Девушки-звеньевые влюблялись в героев труда, любовные недоразумения идеально разрешались на заседаниях партбюро и т. д. Все это было своеобразным рецидивом рапповщины на болгарской почве.

Примитивная схема наложила отпечаток на экранизацию одного из классических произведений болгарской литературы — романа Ивана Вазова «Под игом». Сценаристы модернизировали сюжет, чтобы «преодолеть буржуазную ограниченность» великого народного писателя, они «развили» сюжетные мотивы, «обработали» человеческие образы и даже ввели в фильм... империалистических агентов (в этом наивном произволе выразилось стремление «подтянуть» Вазова к примитивно понятному уровню социального реализма).

Требование решать сразу все сложные конфликты и «ликвидировать» как можно больше врагов зачастую при-

водило к поверхностной кинематографичности, к беглости показа событий. Это сказалось и в таком интересном фильме, как «Септемврийцы» («Герои Сентября») Захария Жандова и Анжела Вагенштайна. Отсюда — двойственное впечатление, которое производит этот фильм.

С одной стороны, широкий размах и стремительная динамика, с которыми изображено движение восставших масс. Крупнейшим кинематографическим достижением З. Жандова явилась сцена расстрела. Камера вглядывается в повстанцев, ожидающих казни — запыленных, овеянных пороховым дымом, полумертвых от усталости. Зловещий треск пулемета — и зритель, вместе с камерой, как бы взмывает ввысь, гордо поднимаясь над рекой, над холмами, над родной землей предков, за которую шла борьба. Нет смерти для бойцов революции, нет криков, нет падающих тел — есть болгарские планины, болгарские горы, болгарское небо: бессмертная Родина... Эта сцена навсегда вошла в ряд лучших образцов нашего кино.

А с другой стороны, фильм «Септемврийцы» слишком часто выглядит холодным, ибо авторская идея не воплотилась в живых, конкретных, неповторимых человеческих судьбах. В фильме изображены десятки героев славного сентября 1923 года, но они остались «на общем плане», они как бы растворяются в ходе событий, являясь подчас лишь иллюстрацией исторических фактов.

Подобная иллюстративность оказалась непреодоленной и в вышедшем спустя несколько лет болгаро-советском фильме «Урок истории» (сценарий и постановка Л. О. Арнштама, 1956—1957). Постановщик хотел — и это его право — утверждать свою тему открыто, темпераментно, публицистично, не ограничиваясь традиционными средствами игрового фильма. Он свободно объединил разнообразные элементы выражения, обратился к прямой документальности, вводя в цветной фильм черно-белые кадры хроники. И когда эти кадры перебивают хвастливую речь Геринга на Лейпцигском процессе и показывают нам трагедию человечества, которая развернется спустя несколько лет, то такое «нарушение» образной ткани и формального единства времени не противоречит художественной логике, но делает ее еще более правдивой и убедительной. Идея только выигрывает в силе воплощения. Сплав образа и документа, игровой драматургии и «журналистики» — это и есть главная особенность найденного режиссером жанра,

ясно утвердившегося в некоторых интересно решенных сценах фильма. Но возможности эти не использованы в полной мере, и достоинства фильма переходят в его недостатки: в шаблонные эпизоды и плакатные, одноплановые человеческие образы (таковы в фильме немецкий рабочий Ланге и невзрачная фигура болгарского коммуниста Стефчо — не более как иллюстрации политического тезиса).

Серьезный недостаток фильма в том, что оказался лишенным внутренней динамики центральный образ — образ Димитрова. Победа героя выглядит облегченной и словно заранее заданной. Никакими «законами жанра» нельзя оправдать того, что герой фильма с механической готовностью берет слово, когда ему нужно, и громит своих противников, когда хочет, — будто для него все само собою разумеется. Этот недостаток усиливается еще и тем, что враги Димитрова показаны только как глуповатые ничтожества, и пропадает ощущение той опасности, какую они воплощали.

В эти годы стал очевидным творческий кризис, в котором оказалось болгарское кино после нескольких лет первоначального подъема. Постепенно исчезали дерзновенность исканий, масштабность, яркость. Кино переставало быть жизненным. Измельчание, фальшь, помпезность приобрели угрожающий характер. Но как раз в это время до нашей страны дошли живительные веяния XX съезда КПСС.

\* \* \*

Решения состоявшегося в апреле 1956 г. пленума ЦК ВКП положили в нашей стране начало наступлению против последствий культа личности, борьбе за восстановление ленинских норм партийной жизни. Политическая атмосфера была оздоровлена, и это вызвало идейный и творческий подъем во всех областях искусства. Были созданы условия для того, чтобы восстановить в их подлинном смысле многие принципы марксистско-ленинской эстетики, подвергшиеся догматическому извращению в предшествующий период. Догматические каноны и рецепты сковывали и обезличивали художников, обрекали их на копирование жизни, лишали их права на поэтический образ мышления. Покончить с такими канонами означало заново открыть тот простор, который дается художнику методом социалисти-



«Солнце и тень»

Он — Г. Наумов, Она — А. Прунцал

ческого реализма, методом, с которым связаны имена Маяковского и Брехта, Эйзенштейна и Довженко.

После апрельского пленума и после VIII съезда БКП начался новый подъем киноискусства Болгарии.

Количество производимых фильмов стало стремительно возрастать. В то время как в 1950 г. снимался только один художественный фильм, в 1952 г. — два, в 1953 г. — один, в 1954 — 1955 гг. — по два фильма, в 1956 г. их число увеличилось до восьми, а в 1964 г. — до десяти.

В нашем кино выросли новые талантливые режиссеры из среды молодежи: Рангел Вълчанов, Бинка Желязкова, Николай Корабов, Янко Янков, Дучо Мундров, Христо Писков, Любомир Шарланджиев и др. Не менее значителен приток молодых сил среди сценаристов, операторов, актеров.

В области документального, научно-популярного и мультипликационного фильма, где довольно долго царила посредственность, появился ряд новаторских произведений.

Выдвигались новые мастера: в мультфильме — Т. Динов, Д. Донов и Р. Бычварова; в кинопублицистике — Б. Пунчев и Хр. Ковачев; в научно-популярном кино — Ю. Арнаудов, Л. Бояджиева, Я. Вазов, Н. Минчев и др.

Возвращаясь к художественному фильму, нужно отметить как важнейшую переменную решительный поворот к современности: кинематографисты все более уверенно начали обращаться к темам социалистического строительства.

В этом процессе сыграло большую роль партийное постановление 1958 г., призвавшее посвятить большинство производимых фильмов темам и сюжетам из современной жизни трудящихся, художественно раскрывать величие дел и красоту духовного облика строителей социализма.

В Болгарии, как и в других социалистических странах, современность поставила новые и сложные жизненные проблемы, какими искусство не занималось раньше. Правдивое художественное отражение революционных изменений в обществе и в духовной жизни человека может возникнуть только на основе ясности философского и поэтического взгляда на мир, оно особенно требует точного осознания перспектив и умения синтезировать факты и события.

Задача служить нынешнему дню была всегда первостепенной для наших кинематографистов — это было и в начальный период, когда в фильмах преобладали исторические сюжеты. Уже тогда делались попытки прямо отразить современность. Кроме фильма «Утро над Родиной» (1951), в котором раскрывалась роль труда в деле перевоспитания молодежи, Ст. Сырчаджиев и Ан. Маринович поставили в 1953 г. картину «Наша земля», посвященную болгарским пограничникам. В 1955 г. Д. Даковский снял один из самых современных фильмов — «Неспокойный путь» (по сценарию Ст. Ц. Даскалова). Несмотря на свои недостатки (шаблонность отрицательных персонажей, информационность диалога), этот фильм остался значительным реалистическим произведением. В нем рассмотрена одна из самых актуальных проблем: революционные изменения в сознании середняка. Постановщик достиг суровой правды и выразительной простоты, лишенной сентиментальных «приправ». Драматический конфликт этого фильма и поныне воспринимается во всей своей жизненной силе.

Дако Даковский снял еще два фильма по сценариям Даскалова — «Закон разрешает» (1957) и «Стубленские



«Инспектор и ночь»  
в роли инспектора — Г. Калолчиев

липы» (1960), которые вместе с фильмом «Неспокойный путь» составили кинотрилогию о болгарской деревне. Эти два фильма ставят важные проблемы утверждения кооперативного строя в деревне, они проникнуты искренностью и гражданским пафосом, хотя в целом слабее «Неспокойного пути». Режиссеру не удалось в полной мере организовать широкий жизненный материал. Многоплановость переходит в своего рода расточительство, проза — в прозаизм. Но бесспорно, что Даковскому еще удалось бы создать новые и более удачные фильмы о современности, если бы безвременная смерть не прервала его путь. Это был талантливый художник, с детства хорошо знавший и чувствовавший жизнь болгарской деревни. Остается только сожалеть, что после смерти Даковского темы болгарской деревни до сих пор не получили в кино своего продолжения.

В ходе творческих поисков, развернувшихся с 1956 г., наши кинематографисты обратились ко множеству новых жизненных проблем и конфликтов. Казенности и высокопарности, насаждавшимся в прошлом, был противопо-



ставлен интерес к обыкновенному человеку, к его обыденным делам, к его незаметному, но великому труду. В картине режиссера Я. Янкова (по сценарию П. Вежинова) «Это случилось на улице» (1956) перекрещиваются жизненные пути шофера и лаборантки. Режиссер показал нам их любовь, недоразумения, горести и радости. Герои не делают ничего героического, но мы видим, как они становятся благороднее под влиянием социалистических норм жизни. Режиссер Б. Дановский в фильме «Первая точка» («Пункт первый», 1956) попытался через малое рассказать о большом: о том, как нужен всем людям мир. История поисков потерявшегося ребенка позволила рассказать о множестве персонажей и повседневных событий. И хотя сценарист В. Петров не смог вполне отрешиться от старых дидактических штампов, все же им был ясно намечен новый путь построения сюжета, новый взгляд на ценность человека. В этом сказалась общая тенденция болгарского кино: перейти от схематического упрощенчества к подлинной жизненной простоте, от преднамеренности к естественности, искать художественных обобщений в простых человеческих судьбах.

Эти поиски были продолжены в фильмах «Крутая тропинка» (1961, режиссер Я. Янков), «На рассвете» (1961, режиссер Д. Петров), «Двое под небом» (1962, режиссер П. Шаралиев), рассказавших о буднях людей на строительных площадках, о формировании социалистической нравственности.

Обращаясь к богатству и многообразию жизни, болгарское кино сделалось более гибким в средствах выражения, обогатилось в жанровом и стилевом отношении. Появились комедии, новые экранизации, приключенческие и музыкальные картины, интересные детские фильмы (например, полный увлекательности и романтики «Капитан» Д. Петрова).

Одним из самых многообещающих мастеров нашего кино является Рангел Вылчанов. Его отличает острое чувство современности, каждый раз по-новому раскрывающееся в его произведениях. Подлинно новаторским опытом стал его фильм «Солнце и тень» (1962), получивший международное признание. Это — поэтическое утверждение мира и счастья. Утверждая стремление человека к счастью и красоте, автор как бы отвечает французскому режиссеру Алену Рене, в чьем фильме «Хиросима, моя любовь» про-

звучало отчаяние перед лицом военной трагедии. «Солнце и тень» — фильм талантливый и благородный — мог бы быть шедевром, если бы протест против военной угрозы прозвучал в нем более определенно. Военная угроза взята художником «вообще», вне конкретности тех сил, которые ее реально несут. С этим связан главный упрек, который справедливо был сделан фильму критикой.

Другая сторона дарования Р. Вылчанова открылась в фильме «Инспектор и ночь» (1963, по сценарию Б. Райнова). Режиссер отказался от внешней выигрешности детективного сюжета и сосредоточил свое внимание на теме социалистического гуманизма, воплощенной в образе инспектора. Большое обаяние и человеческая мудрость героя фильма (его роль талантливо исполнена актером Г. Калоянчевым) позволяют говорить о принципиально новом решении положительного образа современника.

Принципиально новое явление для нас — комедийный фильм «Невероятная история» (1964, сценарист Радой Ралин, режиссер Вл. Янчев). Появление такого фильма было бы немислимо при упрощенческом и нетерпимом отношении к сатире.

В отличие от многих наших комедий, построенных на непритязательном, подчас даже плоском юморе, этот фильм, созданный в форме сатирического ревиу с элементами гротеска, беспощадно высмеял все ненормальное, чуждое развитию нашей жизни, несовместимое с коммунистической моралью. И сценарий, и режиссура достигли такого уровня, который позволил показать нравственные пороки как через увеличительное стекло и изобличить их. Жизнерадостный юмор сочетается в этом фильме с тонкой иронией и гневным сарказмом.

Новое в болгарском кино — это не только социальная острота, сказавшаяся в разоблачении самодурства и перестраховки, подхалимства и шарлатанства. Черты нового выявляются и в стремлении к активным художественным исканиям, к большей свободе сюжетных построений, к подлинно современной кинематографической выразительности.

\* \* \*

Творческий подъем болгарского кино (так же как и киноискусства других социалистических стран) был основан

на обновлении и углублении философских и художественных концепций действительности.

И, сказав о современной теме, нельзя не обратить внимания на *современное решение тем прошлого*. В этой области успехи социалистических кинематографий были самыми бесспорными и самыми триумфальными. Советское кино вновь завоевало мировую славу такими произведениями, как «Сорок первый», «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате». Творческий взлет польского кино ярче всего воплотился в таких фильмах, как «Канал», «Пепел и алмаз», «Эроика», «Настоящий конец большой войны», объединенных материалом времени минувшей войны. Югославское кино добилося международного признания также своими антивоенными фильмами.

Подобный процесс шел и в болгарской кинематографии.

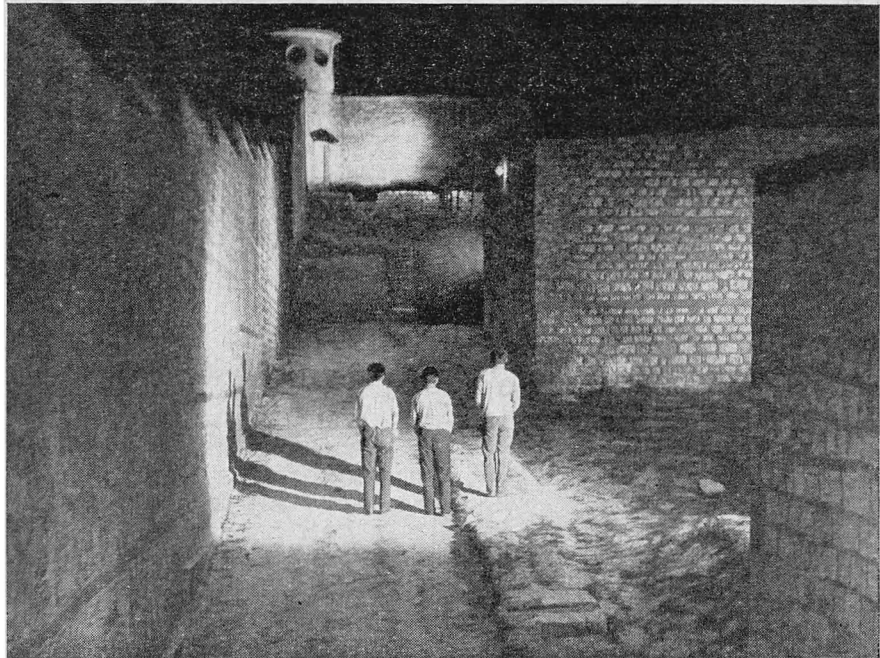
Борьба народа против фашизма была самой близкой жизненной темой для наших сценаристов и режиссеров. Период Сопротивления был комсомольской юностью. Хр. Ганева, А. Вагенштейна, Е. Манова, Д. Мундрова. К темам антифашистской борьбы болгарское кино обращалось уже в свой начальный период; но тогда ему не удавалось освободиться от очерковости, иллюстративности, внешней батальной эффектности.

Начиная с таких фильмов, как «Звезды» (1959), «Бедная улица» (1960), «Первый урок» (1960), «Как молоды мы были» (1961), «Плененная стая» (1962), «Цепь» (1964), было достигнуто подлинно поэтическое, образное претворение материала минувших лет.

Каждый из этих фильмов по-своему обогатил героическую тему в нашем искусстве.

Дучо Мундров в фильме «Плененная стая» достиг суровой, мужественной простоты и напряженной внутренней героичности, родственной последним стихам Николы Вацарова.

Сценарист Анжел Вагенштейн в фильме «Звезды» (вместе с режиссером Конрадом Вольфом) смело создал образ немецкого солдата, который от цинического нигилизма человека «ничьей земли» приходит сначала к индивидуальному осознанию добра, а затем к активной антифашистской позиции. Конфликт гуманизма с варварством, честности с бесчестьем, любви со смертью разворачивается через разрушение всяческих иллюзий и приобретает большую социальную и политическую конкретность.



Кадр из фильма «Плененная стая»  
режиссер Д. Мундров

Фильм «Как молоды мы были» (режиссер Бинка Желязкова) — волнующая исповедь героев, отдавших свою юность борьбе с фашизмом. Для Вески, Димо, Младена, увиденных нами на экране, борьба стала смыслом жизни. Фильм пронизан поэтическим размышлением о счастье, доверии, любви, ответственности человека в решающие дни жизни Родины, о долге поколения. За судьбами героев встает героический образ непокоренного народа, народа, который даже в самые тяжелые дни, скованный, измученный и окровавленный, способен бросить свое гордое «нет!» в лицо фашизму.

С одобрением был встречен зрителями фильм «Непримиримые» (1964, режиссер Янко Янков). Этот фильм посвящен Отечественной войне. В нем нет громких батальных сцен, но скромный героизм солдатской колонны, везущей боеприпасы на фронт, передан с подкупающей сердечностью и с непринужденной простотой.

В художественном решении антифашистских фильмов ясно проявилось своеобразие болгарского кино, восходящее к романтическим традициям национальной поэзии. Это своеобразие бросается в глаза сразу, если мы сравним болгарские фильмы с польскими. Сходство исторического материала и единство идейных принципов особенно подчеркивают различие художественных путей.

Внимание польских художников поглощено трагическим опытом недавней истории, их объединяет страсть к анализу жизни и психологии людей, напряженное (подчас даже болезненное) желание искать объяснения и ответы тому, что оставила война, потрясая своими кошмарами сознание миллионов поляков. Сгущенный трагизм фильмов Вайды и безжалостность авторской мысли в фильмах Мунка очень характерны для польского кино.

Зритель, видящий болгарские фильмы, попадает в более светлый (но отнюдь не облегченный!) художественный мир. Авторский интерес направлен более всего к утверждению героического. В центре внимания не столько трагический опыт прошлого, сколько поэзия человеческого подвига. Отсюда и возникает тяготение болгарских кинематографистов к романтике, к лирическому осмыслению конфликта. В этом смысле нам близок советский кинематограф и особенно традиция светлой трагедийности, связанная с такими фильмами, как «Чапаев». Трилогия о Максиме и «Мы из Кронштадта».

Я не хочу сказать, что мы опередили польских кинематографистов. Нам недостает их умения «шекспиризировать», свойственной им психологической проницательности, их композиционного мастерства, их чувства стиля и атмосферы. Это касается прежде всего фильмов исторического жанра: наш «Ивайло» выглядит лишь иллюстрацией в сравнении с «Крестоносцами» Александра Форда, с этим эпическим киноповествованием, сочетающим стремительность конфликта и полнокровность характеров.

Югославские кинематографисты также опережают нас в некоторых отношениях. Для нас особенно ценен их опыт в поиске выразительности. Язык лучших югославских фильмов сочетает стилистическую новизну с ясностью, что делает его доступным для массового зрителя.

Все эти сопоставления полезны потому, что они позволяют лучше понять как слабые стороны нашего кино, так и своеобразие его путей, его возможностей и перспектив.

Несомненно, что болгарские мастера могут создать интереснейший лирический кинематограф.

Шедевры не падают с неба; для того, чтобы они появились, нужны многие условия. Одно из этих условий — точный и своевременный диагноз совершенных ошибок и промахов.

На протяжении двадцати лет наша кинематография по крайней мере два раза становилась предметом серьезной общественной критики.

Это произошло, во-первых, тогда, когда некоторые режиссеры и сценаристы попытались механически использовать поэтику, созданную итальянскими неореалистами. Известно, что неореализм возник в Италии как передовое реалистическое течение, утверждавшее общественную активность человека, выражавшее социальный протест, призывавшее к гуманизму. У нас представление о неореализме слишком часто сводилось к признакам внешнего жизнеподобия, к правде бытовых деталей. Такого рода увлечение приводило к недооценке главного — идейных основ социалистического реализма. В результате появились такие фильмы, как «Годы любви» (1957), «Закон моря» (1958), «Маргаритка, мама и я» (1961), где господствовали мелкие темы, где семейные недоразумения рассматривались вне времени и пространства, вне социального контекста, безотносительно к принципам социалистической морали: измена вообще, ревность вообще, дружба вообще. Новаторства не было, и фильмы эти напоминали даже не об итальянском неореализме, а скорее о немецкой и венгерской мелодраме 30-х годов. «Годы любви» и «Закон моря», построенные на современном материале, на деле оказались гораздо менее современными фильмами, чем многие исторические картины. Подражание неореализму обернулось мелкотемьем, ибо оно шло не от реальной действительности социалистической Болгарии, а лишь от стиливой внешности итальянских фильмов.

Говоря об этом, нужно подчеркнуть, что вредно было именно поверхностное подражание. Опыт неореализма — если воспринимать его глубоко и конкретно — может принести (и уже принес) большую пользу. Надо вспомнить, что анализ обыкновенной жизни простых людей приводил Росселлини, Де Сика, Висконти, Де Сантиса к большим обобщениям. И несомненно итальянский неореализм оказал колоссальное влияние на все послевоенное мировое

кино, раскрыв эстетические возможности, заложенные в «документальном» изображении неприкрашенной жизни. Болгарскому кинематографу опыт неореализма помог освободиться от ряда эстетических догм и предрассудков. Достижения итальянских мастеров обогатили нашу кинематографическую культуру. Разумеется, ими нельзя механически подменять нашу эстетику, наш метод. Но нельзя и отрицать того сложного, подчас тесного и несомненно плодотворного взаимодействия, какое возникло между итальянским неореализмом и реализмом социалистическим.

Недавно наша кинематография снова стала объектом критики. И снова речь шла о подражательстве. Некоторые наши режиссеры увлеклись модными способами формального выражения — не без влияния «Новой волны» и «нового французского романа». В фильмах «Хроника чувств», «Смерти нет», «Анкета» интеллектуализм был подменен надуманностью построения, а ясность гражданской позиции — режиссерской позой, воплощенной в игре ракурса и монтажа.

Критикуя подобные явления, нельзя делать вывод, будто нам нечему учиться у мирового кино. Сейчас нельзя уже представить себе национальную кинематографию, живущую в отрыве от тех поисков, от той борьбы течений, что происходят в мировом киноискусстве. Не овладев в полном объеме кинематографической культурой, невозможно добиться успеха в воплощении социалистической действительности.

Но главным условием подлинного новаторства была и остается органическая связь художника с жизнью своего народа и идеями своего времени.

И нельзя отказываться, например, от новых принципов сюжетосложения, если они помогают по-новому, более глубоко и многогранно раскрыть образ нашего современника. Нельзя отказываться и от углубленного изучения современных достижений композиции, операторского искусства, монтажа. Нам необходима самая широкая культура художественного выражения — не как самоцель, но как условие успешного решения главной творческой задачи: выразить на экране новизну социалистической действительности.

Когда эта статья найдет своего читателя, на экранах уже появятся новые болгарские фильмы, о которых здесь не говорилось. Живой процесс развития нашего кино наверняка заставит еще развивать, менять, уточнять многие из наших оценок.

Я писал эту статью не столько как историк, но скорее как современник.

И в заключение я хотел бы подчеркнуть то, что было и остается неизменным в развитии киноискусства новой Болгарии, — это его генеральная линия, его эстетика, основанная на требованиях идейного, проблемного, жизнеутверждающего искусства, выражающего духовное содержание эпохи и мечты народа.

Кинематограф новой Болгарии — даже в своих неудачах — не имел ничего общего с теми суррогатами, замутняющими сознание зрителя, которые в изобилии порождаются буржуазным кинематографом.

Болгарский фильм продолжает обретать свою национальную специфику. Он устремлен к героическому, к поэзии борьбы за коммунизм. В этом — его неизменное доминирующее направление.

За два десятилетия у наших кинематографистов были неудачи, ошибки, просчеты, но в основном болгарское кино не сбивалось со своего «левого марша» и никогда не оказывалось перед дилеммой — быть или не быть социалистическим, быть или не быть с партией.

И как бы ни оценивать те или иные стороны накопленного опыта, болгарское кино уже оправдало свое существование и свои поиски. Оно несет в себе дерзание молодости. Оно дает основания для больших надежд на будущее.



## БОРЬБА ЗА РЕАЛИЗМ В АНГЛИЙСКОМ КИНО

1

На протяжении полувека английская кинематография отстаивает свое национальное существование, борясь главным образом против конкуренции Голливуда, стремящегося захватить английский прокатный рынок. Подобное давление испытывали на себе все кинематографии капиталистических стран, но в Англии борьба с ним была наиболее тяжелой. Большинство стран отгораживалось от вторжения американских фильмов заградительными мерами: устанавливалась квота — обязательный процент национальных фильмов, которые должен был демонстрировать каждый владелец кинотеатра.

Англия никогда не могла осуществить надежный законодательный барьер, способный обеспечить нормальные условия существования ее киностудий. В 1927 г. парламент принял так называемый «Акт о кинофильмах» — закон об обязательном соотношении в прокате отечественных и зарубежных фильмов, в силу которого английские картины должны были составлять не менее... пяти процентов общего прокатного фонда. Обязательная квота проката английских фильмов постепенно повышалась и к 1936 г. составила 20 процентов от общего количества фильмов, демонстрировавшихся в кинотеатрах Англии.

Страны, обладавшие сильным и самобытным национальным киноискусством, такие, как Франция и Италия, боролись с вторжением развлекательных, зрелищных фильмов из США картинами высокого художественного уровня, оригинальными по своей художественной форме, волнующими зрителя проблемами, которые в них ставились. Несмотря на значительные трудности, связанные с их производством и прокатом, осложнения с цензурой, поток таких

фильмов не псякал, определяя собой подлинное лицо национального киноискусства, успешно противопоставлявшего себя стандартной продукции Голливуда.

В Англии не существовало сильного национального киноискусства. Едва на экранах появлялся одаренный английский актер или актриса, или талантливый режиссер, как их немедленно переманивали в Голливуд. Там большинство из них вскоре теряло свою индивидуальность, приспособляясь к требованиям стандартного кинопроизводства. Стоит вспомнить имена режиссера Альфреда Хичкока, актеров Чарльза Лоутона, Роберта Доната, Виктора Мак Лаглена, Вивьен Ли, чтобы увидеть, как обескровливалась на протяжении десятилетий английская кинематография.

Малые страны с ограниченным рынком проката также боролись с вторжением американских лент. Производство собственного, национального фильма в условиях Европы стоило около миллиона долларов. Небольшая страна должна была располагать таким количеством кинотеатров и кинозрителей, чтобы выручка от проката покрыла расходы на постановку фильма и продюсер мог приступить к работе над следующим. Как же можно было обеспечить выполнение этого важнейшего условия воспроизводства фильмов в Швеции, Норвегии, Финляндии, Турции, Греции, где прокат американских фильмов ничем не был ограничен и все же национальное кинопроизводство никогда не прекращалось? Немалую роль здесь играл психологический фактор. Как бы ни была мала прокатная сеть в стране, кинозрители не пропускали ни одной национальной картины только потому, что актеры в ней говорили на родном языке. Именно это и позволяло продюсерам сводить концы с концами и производить несколько фильмов в год.

В Англии не существовало даже и языкового барьера. Известно, что английский язык, на котором говорят в США, отличается по своему произношению, интонационному рисунку, лексике и нередко семантике от языка, на котором говорят в Англии. То же происходит и с особенностями английского языка, на котором говорят в Канаде, в Австралии, в Южной Африке, в Юго-Восточной Азии. Учитывая, что национальные особенности «американского языка» должны раздражать кинозрителей в Англии или Австралии, голливудские студии заставляют актеров разговаривать на своеобразном стерилизованном английском

языке, лишенном какой-либо региональной окраски, одинаково приемлемом для зрителей, говорящих на английском языке в любой части земного шара. Кинозрители Англии смотрели голливудские фильмы, в которых литературный оксфордский английский язык был призван заменить подлинное богатство живой народной речи. Впрочем, может быть, в этих фильмах она была и не нужна. Условный мир американских комедий и мелодрам не требовал более близкого языкового контакта с жизнью.

Несчастьем для английского кино на протяжении полувека было стремление продюсеров копировать иностранные, т. е. голливудские образцы. Эта имитация Голливуда осуществлялась на редкость неталантливо. Как уже указывалось выше, одаренные деятели английского киноискусства переманивались в США, успев заявить о себе лишь одной-двумя постановками. Английские киностудии были не в состоянии затрачивать столько же денег на производство фильма, сколько расходовала крупная голливудская фирма; их технические возможности были неизмеримо слабее, актеры и режиссеры, стремившиеся к имитации голливудских постановок, не могли сравниться по своему профессиональному мастерству с американскими коллегами. Организационные и экономические факторы влияли на английское кино, нередко определяя на длительный период его идейно-художественный облик. Господствующими жанрами английского кино стали мелодрама, салонная комедия, исторический костюмный фильм, детектив, в которых действовали персонажи, ничем не напоминающие реальных англичан, сидящих в зрительном зале. В фильмах английского кино процветали стандартные сюжетные положения, характеры неизменно оставались плоскими и условными, диалог был лишен какой-либо связи с живой разговорной речью. Кинематограф, призванный удовлетворять самые невзыскательные мещанские вкусы, предназначался для того, чтобы развлекать. Создатели коммерческих фильмов, ловкие ремесленники, даже не ставили перед собой задачу отражения жизни своего народа. Если действие такой картины происходило в современном обществе, то его героями были условные, а иногда и идеализированные представители буржуазных классов, аристократии, военной среды или духовенства. Рабочие, фермеры, служащие, интеллигенция редко появлялись как живые люди со сложными жизненными проблемами, которые выдвигала перед ними действительность.

Работа крупных английских режиссеров, вроде приглашенного из Венгрии Александра Корда — постановщика костюмно-исторических фильмов, не способна была изменить общую картину английского кино 30-х годов. Его лучший исторический фильм «Частная жизнь Генриха VIII» (1933) и уступающие ему «Частная жизнь Дон Жуана» (1934) и «Рембрандт» (1936) были связаны с современностью лишь опосредствованно, даны сквозь призму отдаленного от зрителя исторического материала.

Альфред Хичкок довел до виртуозности режиссерскую технику, направив ее на создание атмосферы напряжения и ужаса в детективах, скорее похожих на запутанные и абстрактные головоломки. Его фильмы «Тридцать девять шагов» (1935), «Человек, который слишком много знал» (1935), «Тайный агент» (1935), «Леди исчезает» (1938) нисколько не стремятся отражать современную действительность.

Английские продюсеры и кинорежиссеры игнорировали население классической литературы. За исключением талантливой экранизации «Пигмалиона» Б. Шоу, осуществленной Антони Асквитом и актером Лесли Хоуардом (1938), нельзя назвать в 30-е годы ни одной значительной попытки перенести на экран произведения английской литературы. Единственная попытка, когда к работе в кино был привлечен выдающийся писатель Герберт Дж. Уэллс, привела к тому, что его сценарий «Облик грядущего» (1934) получил слабое выражение в постановке У. Камерона Мензиса. Да и сам сценарий Уэллса значительно уступал его прозе. Будущая война, развязанная фашистским государством, рисовалась ему как неожиданная катастрофа, которой никто всерьез не ожидал. В его сценарии — после того, как в результате войны цивилизация во всем мире была уничтожена, — те, кто пережил катастрофу, оказались брошенными в эпоху мрачного средневековья. Тирания фашистских банд, чума, голод — таким Уэллс рисовал мир будущего. Спасение приходило от группы ученых и инженеров, создавших новую, совершенную цивилизацию на одном из отдаленных островов, где обществом правят технократы. Подлинные силы, управляющие законами общественного развития, Уэллсом игнорировались, а режиссерская интерпретация сценария не поднималась над уровнем ремесленных поделок.

Большинство английских продюсеров не верило в национальные кадры режиссеров. На работу в Англию приглашаются, помимо Александра Корда, немецкий продюсер Эрих Поммер, поставивший костюмно-исторический фильм «Пламя над Англией» (1937), французы Жак Фейдер, осуществивший постановку одного из своих слабых фильмов «Рыцарь без лат» (1937), и Рене Клер, создавший талантливый гротескный фильм «Призрак едет на Запад» (1936). Все эти фильмы, столь различные по художественному уровню, были далеки от действительности.

Такой же чуждой стремлению показать жизнь своего народа была и кинохроника, по самой природе своей призванная отражать действительность, пусть даже в сугубо информационной форме. Парады, выезды лорд-мэра, катастрофы, выставки, моды, спортивные состязания, мировые события, преподносимые в духе сенсационности, хроника классовый борьбы, трактованная с враждебных по отношению к рабочему классу позиций, составляли ее лицо.

Возможность обновления английского кино, вероятность прихода в киностудии новых молодых сил кинематографистов, которые стали бы создавать свои фильмы на иных идейно-художественных принципах, были исключены. Попытки в этой области наталкивались на упорное нежелание продюсеров и владельцев киностудий изменить взятый ими курс на подражание заокеанским, голливудским образцам, на приглашение режиссеров из-за границы.

## 2

В 1929 и 1930 гг. в Англии на закрытых просмотрах впервые были показаны фильмы С. М. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» и «Октябрь», В. И. Пудовкина «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана». Они произвели ошеломляющее впечатление на группу молодых кинематографистов, журналистов и литераторов, смотревших их в Британском кинематографическом обществе. Перед ними открылся мир образов необычайной силы, новаторская природа которого определялась необходимостью найти в киноискусстве выражение идей революции. Влияние этих фильмов на все последовавшие поиски реализма в английском кино не раз признавалось на страницах периодической печати и в книгах Джона Грирсона, Поля Рота, Айвора Монтегю, Карела Рейса и многих

других деятелей английской кинематографии. Его сила не исчезла и по сей день, потому что каждый начинающий режиссер в Англии изучает основы режиссуры, анализируя эти фильмы в Британском киноинституте или Национальном кинотеатре, где они демонстрируются каждый месяц вот уже более тридцати лет перед всегда переполненной аудиторией студентов, рабочей молодежи, членов кино клубов и просто любителей кино.

Айвор Монтегю перевел на английский язык основные теоретические труды В. Пудовкина, а американский историк кино Джей Лейда сделал то же самое с главными статьями С. Эйзенштейна, ставшими теоретической основой для молодых английских кинематографистов. В начале 30-х годов в Англию приезжали В. Пудовкин и С. Эйзенштейн. Они показали свои фильмы и прочитали лекции в Оксфорде, Кембридже и в Лондонском университете, в Кинематографическом обществе, в киноклубах и литературных организациях. Знакомство с советскими революционными фильмами, глубокое впечатление, вызванное ими, дало толчок творческим поискам молодых кинематографистов Англии. Их возглавлял критик и кинорежиссер Джон Грирсон. Он дебютировал документальным фильмом «Рыбачьи суда», показав труд моряков на рыболовецком траулере. Он сформулировал принципы английского документального кино в нескольких статьях. Основная идея Грирсона заключалась в том, что документальный фильм является творческой интерпретацией действительности, а главным источником поэзии на экране служит человеческий труд.

В 30-е годы был создан ряд документальных фильмов, поэтически раскрывавших труд людей Англии, — «Рыбачьи суда» Джона Грирсона, «Ночная почта» Бэзиля Райта и Гарри Уотта, «Северное море» Гарри Уотта, «Индустриальная Британия» Роберта Флаэрти и Джона Грирсона и ряд других.

В фильмах школы Грирсона, как ее стали называть, появился новый герой, не известный до того английскому киноискусству, — человек труда. Создатели этих коротких картин не шли дальше опозитизированного изображения труда моряков, железнодорожников, шахтеров, фермеров. Они ставили перед собой важнейшую задачу — показать облик своей страны, лицо народа, тех, кто создает материальные ценности в мире. В отличие от кинохроники, ко-

торая ограничивалась только официальными или сенсационными сюжетами, режиссеры школы Грирсона пытались создавать в каждом фильме *художественный образ трудового человека*, наполненный уважением и любовью к его деятельности.

Не следует думать, что режиссеры школы Грирсона противопоставляли свои работы хронике или иным жанрам документального кино. Вся их деятельность в киноискусстве была полемикой с коммерческим буржуазным кино Англии. Их эстетический протест против господствовавших жанров английского кино не выражался в традиционном для европейского «киноавангарда» отрицании искусства или в «экспериментах» в духе абстракционизма или сюрреализма. Их протест носил активно наступательный, позитивный характер. Эстетике павильонных декораций, изображавших светские салоны, дома миллионеров или дворцовые залы королей, они противопоставляли мир подлинной действительности; вместо замысловатых придворных и любовных интриг прошлого, козней шпионов и подвигов детективов, салонных комедий и музыкальных ревью они предлагали зрителю посмотреть, как выглядит трудовая Англия, увидеть себя на экране. Названия этих фильмов говорят за себя: «Индустриальная Британия», «Лицо угля», «Облик Британии». Они смело раздвигали привычные рамки документального фильма, вводя в эти картины стихи лучших английских поэтов и музыку английских композиторов, специально написанную для них. Последние достижения монтажного кинематографа и изобразительного решения кинокадра они применяли для того, чтобы как можно выразительнее, эмоциональнее показать с экрана труд рабочих почтовой бригады курьерского поезда в фильме «Ночная почта» (1936) или работу моряков кабелеукладочного судна.

Начало войны против гитлеровской Германии не застало этих людей врасплох. В короткий срок они сумели создать ряд документальных фильмов, правдиво рассказывавших о том, как англичане сражаются на море и в воздухе и как они трудятся на родине для победы. Такие фильмы, как «Цель на сегодня» Гарри Уотта (1940) или «Западные подступы» Пэта Джексона (1944), не потеряли своей художественной и эмоциональной силы и в наши дни. Портреты людей на войне, как и до этого в фильмах о труде, обладали суровой реалистической выразитель-

ностью. В сознании английского зрителя военных лет эти фильмы находили больший отклик, чем развлекательные коммерческие «боевики», дававшие только короткий отдых от напряжения. Документальные фильмы говорили о самом насущном в жизни англичанина — о войне и снабжении продовольствием, о жилищных проблемах и боях в Африке с корпусом Роммеля. Это были фильмы демократические по своему содержанию, изобретательные и покоряющие своей остроумной художественной формой.

Неудивительно, что в первых художественных английских фильмах, посвященных войне, режиссеры не могли пройти мимо того образа Англии и ее народа, который был создан коллективными усилиями ряда документалистов. Одним из наиболее своеобразных мастеров английского кино был Хамфри Дженнингс, сумевший перенести в свои фильмы «Начались пожары» (1943) и «Дневник для Тимоти» (1945) черты документальной подлинности в изображении жизни героев.

«Начались пожары» — фильм о жизни и работе отряда гражданской противовоздушной обороны. Для этого фильма был характерен сплав приемов художественного и документального кино, ставший важной чертой английского киноискусства военного времени.

Во всей кинематографии Англии неизбежно должны были наступить глубокие перемены, связанные с изменением мироощущения людей, неожиданно для них брошенных в водоворот войны или ставших повседневной мишенью гитлеровских бомбардировщиков в тылу.

### 3

В английском художественном кино, стремившемся к реалистической трактовке военной темы, впервые влияние документального кино проявилось в фильме Ноэля Коуарда «...В котором мы служим» (1942, в нашем прокате «Повесть об одном корабле»). Постановщик фильма, он же автор сценария и исполнитель главной роли командира корабля Ноэль Коуард создал художественный фильм, необычный для английской кинематографии. Игровые, «актерские» сцены соседствовали в нем со сценами боевых действий, снятых очень точно «под фронттовую хронику». Игра актеров, мизансцены, события фильма стали такими же жизненными, правдоподобными, естественными, как и фон, который их окружал, или боевые эпизоды, прерывав-



шие рассказ о судьбах моряков, об их мыслях и чувствах. Конечно, речь идет не о внешнем правдоподобии, вовсе не устраняющем внутреннюю ложь. Буржуазное киноискусство наполнено фильмами, где кажущийся реализм обстановки и действия часто служит лжи, замаскированной под правду. Коуарду удалось в своей художественной хронике жизни военного корабля раскрыть внутренний мир людей, может быть, впервые в английском киноискусстве показать национальные характеры англичан.

Фильм Ноэля Коуарда не был исключением. Режиссеры школы Грирсона, а также новое поколение режиссеров, начавших свою карьеру в документальном кино, переходили к постановке художественных фильмов; лучшие из них носили отпечаток той же внутренней правды, естественности, достоверности.

В 1945 г. на экраны Англии вышел фильм «Короткая встреча», поставленный сорежиссером Коуарда Дэвидом Лином. Действие его ограничивается встречами двух людей — женатого мужчины и замужней женщины, случайно познакомившихся на улице. Они испытывают симпатию друг к другу, переходящую в привязанность. Их встречи на улице, на вокзале, в кафе, в кино происходят в тайне от близких. Наступает момент, когда перед ними возникает альтернатива: дать ли выход крепнущему чувству — и тогда будут разбиты две дружные и как будто счастливые семьи — или расстаться, с тем, чтобы никогда больше не увидеться. Оба принимают второе решение. Сцена их последнего свидания на вокзале вошла в историю мирового кино как одна из замечательных страниц режиссерского и актерского мастерства. Все в этом фильме пронизано душевной чистотой и правдой жизни. Характеры героев — не слишком молодой и привлекательной женщины, не слишком молодого мужчины — получили глубокую и тонкую разработку. Лирическая история, так непохожая на традиционные адюльтерные сюжеты, в которых секс и жестокость образуют обычный для коммерческого кинематографа сплав, разворачивается на фоне Лондона, поврежденного бомбардировками. Казалось, что впервые в Англии создается сильный и правдивый реалистический кинематограф. Но надежды тех, кто пытался бороться за новое реалистическое киноискусство, оказались на том этапе несбыточными. Причины этого крылись в области организационно-экономической.



Кадр из фильма «... В котором мы служим»  
Режиссер — Ноэль Коуард

Экспансия американских фильмов на европейском рынке после окончания второй мировой войны приобрела активные формы. Экраны Италии, Франции, Бельгии, Англии оказались буквально забитыми сотнями американских фильмов. Американские кинокомпании анонимно скупали кинотеатры и целые прокатные сети в странах Европы, где демонстрировались только голливудские фильмы. Картины, поставленные на национальных киностудиях, лежали мертвым грузом, дожидаясь выхода на экраны. Продюсеры, не имея возможности вернуть деньги, затраченные на их постановку, не могли приступить к запуску в производство новых сценариев. Среди режиссеров, актеров, технических специалистов кино началась безработица.

Борьба с голливудской экспансией в разных странах протекала по-разному. После активной и успешной борьбы с конкуренцией Голливуда французское кинопроизводство снова начало возрождаться. Высокий уровень итальянского неореализма помог уцелеть итальянскому кино. Наконец, и в Англии были приняты долгожданные

законодательные меры, ограничивающие прокат иностранных фильмов. Голливудские фирмы без труда обошли этот плохо продуманный закон. Если импортированные фильмы облагаются непомерным налогом, значит надо снимать фильмы в самой Англии, арендуя для этого павильоны на английских киностудиях. Тем более, что аренда павильонов и услуг, включая стоимость проезда всей съемочной группы из США в Англию, обойдется втрое дешевле, чем если снимать этот фильм в Голливуде. В короткое время все студии в Англии оказались занятыми американскими съемочными группами, к которым английские кинематографисты не имели никакого отношения. Американский фильм, снятый на территории Англии, считался английским и не подлежал никаким ограничениям в прокате, причем не только в Соединенном Королевстве, но также и во всех странах Содружества Наций, т. е. в таких крупных прокатных рынках, как Канада, Австралия, Индия и др.

Кризис английского кино достиг серьезных размеров. Его «спасителем» оказался миллионер Артур Рэнк, монополист в области мукомольного дела. Он приказал скупить все английские киностудии, а заодно и прокатную сеть, и приступил к «возрождению» английского кино. «Кто является главным конкурентом английской кинематографии? Голливуд? Следовательно, мы должны делать такие же фильмы, какие делает Голливуд, но только еще лучше!» — такова была инструкция Рэнка, которая немедленно начала осуществляться и действует по сей день.

Несмотря на то, что деятельность Рэнка укрепила организационные и финансовые позиции английской кинопромышленности (и в этой области ему принадлежит заслуга), английское киноискусство снова оказалось отброшенным в прошлое, с той лишь разницей, что имитация голливудских образцов позволяла тратить втрое больше денег, чем прежде. Английский режиссер из школы Грирсона Дональд Александер в своем докладе в Институте истории искусств в Москве говорил: «По мере того, как на английскую художественную кинематографию начали все больше оказывать влияние миллионер Рэнк и режиссер Корда и выпускаемые фильмы должны были все в большей мере повторять американские образцы, наши друзья обнаружили, что от них ждут только детективных „боевиков“ и халтурных любовных мелодрам. Тот реализм, ради которого их пригласили в студии, был больше не нужен вла-

дельцам толстых кошельков, и наши коллеги вынуждены теперь либо проституировать свое искусство, либо уйти из художественной кинематографии. Кое-кто из них все еще продолжает работать. Одни недовольны своим положением, другие цинически относятся к своей работе»<sup>1</sup>.

Такие фильмы, как «...В котором мы служим» Ноэля Коуарда, «Путь вперед» Кэрола Рида, «Путь к звездам» Антони Асквита, «Короткая встреча» Дэвида Лина, остались немногочисленными примерами короткого расцвета английского реалистического киноискусства военных лет.

Вся прокатная сеть Англии теперь принадлежала трем концернами: Рэнка, ЭйБиСи и Бритиш-Лайон. Последняя, насчитывавшая около 800 кинотеатров в стране, сыграла немаловажную роль в возрождении английского кино. Наполовину принадлежавшая государству, она прокатывала фильмы, поставленные независимыми продюсерами. Рэнк и ЭйБиСи, владеющие всеми остальными кинотеатрами страны, предоставляли экраны кинофильмам, идейно-художественное «содержание» которых должно было определяться формулой «трех С» — секс, садизм и цинизм.

#### 4

И все же было бы неверно полагать, что, выпуская в среднем сто фильмов в год, при наличии профессионально сильных, а нередко и одаренных кадров, английская кинематография полностью деградировала в художественном отношении, перейдя исключительно к производству фильмов на основе пресловутой формулы «трех С». Подавляющая масса английской кинопродукции действительно такова, но из ста фильмов, ежегодно выходящих на экран, три-четыре принадлежат к произведениям киноискусства, что составляет для кинематографии капиталистической страны совсем не такой уж малый процент. Так, в историю английского кино вошли как значительные достижения три фильма Лоуренса Оливье — его шекспировские постановки «Генрих V», «Гамлет» и «Ричард III».

---

<sup>1</sup> Дональд Александер. Английское документальное кино послевоенных лет. Сб. «Вопросы киноискусства», вып. 3. М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 365.

Антони Асквит мастерски перенес на экран комедию Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным», Кэрол Рид поставил несколько нашумевших фильмов — «Вышедший из игры», «Поверженный кумир», «Третий человек»; в них он продемонстрировал отличную режиссерскую технику, способность создать на экране интересный человеческий характер, в присущей только ему манере раскрыть психологию своих героев.

Выдвинувшийся в послевоенные годы режиссер Дэвид Лин поставил талантливые экранизации Ч. Диккенса — «Большие ожидания» и «Оливер Твист». Его фильм «Мост через реку Квай» (ошибочно принимаемый многими за американский на том основании, что его производство финансировал известный американский продюсер, профессор Колумбийского университета Сэм Спигель, хотя сценарий, режиссура и исполнение нескольких центральных ролей принадлежали английским кинематографистам) стал значительным явлением послевоенного искусства.

«Мост через реку Квай» говорил о войне, самой актуальной проблеме в жизни миллионов простых людей.

Фильмы военных лет правдиво, реалистически показывали англичан, сражавшихся против фашистских армий. Режиссеры сосредоточивали свои усилия на раскрытии национального характера героев, все чувства и помыслы которых были направлены на защиту своей родины.

Дэвид Лин поставил в своем фильме морально-этическую проблему правомерности войны вообще, безразлично какой и против кого направленной. Его герой, профессиональный военный, полковник Никольсон, в начале охарактеризован как «идеальный командир» в духе киплинговских традиций. В невыносимых условиях японского лагеря для военнопленных он поддерживает мужество и воинский дух среди солдат своего полка. Но когда японский комендант лагеря требует от пленных англичан, чтобы они построили мост, по которому должно идти снабжение наступающей на англичан японской армии, полковник Никольсон, захваченный пафосом «созидания», не слишком интересуется тактическим назначением моста. В последней сцене, напоминающей финалы елизаветинских трагедий, почти все герои гибнут.

Фильм «Мост через реку Квай», содержащий ряд выдающихся по режиссерскому и актерскому мастерству сцен, оказался ослабленным пацифистской трактовкой,

объясняющей войну только как проявление человеческого безумия.

И все же, несмотря на бесспорные художественные достоинства перечисленных выше талантливых реалистических фильмов, ни один из них по своей проблематике или охвату жизненного материала не был непосредственно связан с жизнью английского народа, с современностью.

Ведущее место в английском кино заняли режиссеры, дебютировавшие в годы войны. Им предстояло приспособиться к новым требованиям, предъявленным монополистами кинопромышленности. Они создали английский послевоенный кинематограф, призванный, по замыслу Рэнка, выдержать напор Голливуда. Он его выдержал, хотя некоторые реалистические позиции, с таким трудом завоеванные в 30-е годы, казалось, были безвозвратно потеряны.

Наибольшие достижения английское кино имело в области комедии. Блестящие по форме, точные как совершенный механизм, блестящие остроумием и отличным актерским исполнением таких актеров, как Алек Гиннес и Алистер Сим, английские кинокомедии оказались наиболее самобытным явлением послевоенного английского киноискусства. Многие из них были построены на парадоксальных сюжетных ситуациях, в которых проявлялся традиционный для англичан род абсурдного юмора. В эксцентричной форме они трактовали вопросы условий человеческого существования в капиталистическом обществе, требующих унижительного приспособления к окружающему миру для того, чтобы выжить («Смех в раю»), судьбы бывших фронтовиков, многие из которых так и не нашли места в послевоенном мире («Лига джентльменов»), лицемерия и конформизма буржуазного мира («Устами художника»). В этих комедиях сохранился жанр народной мюзик-холльной клоунады с его специфической техникой комического исполнения, почти исчезнувший со сцены (комедии с участием Джорджа Формби и Нормана Уисдома).

## 5

Весной 1956 г. Национальный кинотеатр в Лондоне, принадлежащий Британскому киноинституту, показал программу короткометражных фильмов под общим названием «Свободное кино». Эти фильмы — «Мамочка не позволяет», «О, страна мечты», «Каждый день, кроме рож-

дства», «Вместе» — были сделаны группой мало кому известных кинематографистов: критиком Линдсеем Андерсоном, театральным режиссером Тони Ричардсоном, теоретиком кино Карелом Рейсом, двумя молодыми людьми из Швейцарии Клодом Горетта и Алэном Таннером и студенткой Лоренцой Мазетти.

Постановку этих короткометражек финансировал Британский киноинститут, получивший от правительства денежные фонды для съемок экспериментальных фильмов. По-видимому, те, кто давал институту деньги, полагали, что будут создаваться экспериментальные фильмы «аваггардистского» типа, вроде тех, которые ставятся в США и Европе. Общее руководство в создании таких фильмов было поручено кинокритику Линдсею Андерсону. Менее всего он собирался экспериментировать в области абстрактного или сюрреалистского кино. Серия короткометражек, поставленная под его руководством или им самим, рассказывала о простых людях Англии. Они показывались в труде, на отдыхе, в повседневной жизни, снятые часто скрытой камерой. Эти фильмы были проникнуты интересом к молодым рабочим и работницам, проводящим вечер на танцплощадке, громко пазываемой «джаз-клубом», к немолодым грузчикам Ковентгарденского рынка, работающим «каждый день, кроме рождества».

В 1954 г. Андерсон сделал документальный фильм «Дети четверга» о работе школы для глухонемых детей в Маргейте. В нем полностью были раскрыты принципы работы будущей группы «Свободное кино». На протяжении двадцати восьми минут режиссер показывает труд учительницы. Она пытается установить контакт между малышами, рожденными глухонемыми, и внешним миром. Это нелегко. Она снова и снова произносит одно и то же слово, рисует его на доске, пытается вдохнуть в него смысл, разрушить барьер между собой и учениками. Невозможно без глубокого волнения наблюдать лица детей, мучительно пытающихся понять учительницу по движению губ, по ее глазам, улыбке, жестам. И когда глухонемой мальчик первый раз в жизни написал на доске слово и произнес его странным, глухим голосом, чувство торжества охватывает зрителя. Он видит, что труд женщины не пропал даром, замечает улыбку ребенка, впервые приобщившегося к другим людям, слезы, невольно выступившие на глазах учительницы.



«Дети четверга»

Режиссер — Линдсей Андерсон

Фильм «Дети четверга» не был произведением научно-популярного жанра. Андерсон сосредоточил свое внимание не на раскрытии технического аспекта обучения глухонемых детей, а на человеческом материале. И это привлекло к работе над картиной лучшего оператора художественных фильмов в Англии Уолтера Лассали и одного из лучших английских драматических актеров Ричарда Бэртона, читавшего авторский комментарий.

Фильмы «Свободного кино», по преимуществу документальные, переносили на экран образы современной Англии, людей на улицах, спортивных площадках, на рынках, в транспорте. В этих фильмах отсутствовал элемент остроумного и слегка циничного репортажа, который иногда предлагают зрителю французские и итальянские кинодокументалисты. Режиссеров «Свободного кино» интересовал «человек из толпы». Они не ставили перед собой цель показать его смешным, принизить, их задачей было раскрыть его эмоциональный мир.

Эти фильмы воскрешают в нашей памяти первые опыты вертовского «киноглаза», не известные режиссерам «Свободного кино». Подобно тому, как Д. Вертов стремился тяжелой и неуклюжей камерой запечатлеть поведение человека, обнаружить в быте 20-х годов черты нового, социалистического общества, точно так и английские режиссеры пытались воспроизвести на экране образ человека из народа в разных проявлениях его жизни.



В фильме Карела Рейса и Тони Ричардсона «Мамочка не позволяет» Уолтер Лассали снимает скрытой камерой — через форточку под потолком — маленький танцевальный зал, набитый молодежью. Он успевает подсмотреть размолвку, которая произошла между влюбленными. Он пропустил начало ссоры, зато ему удается снять их объяснение и примирение. Мы видели их в начале фильма. Девушка работает в парикмахерской, а парень рабочим в мясной лавке... Появляется компания богатых молодых людей. Они приехали со своими девушками повеселиться «вместе с народом», но танцующие упорно не желают замечать «чужих». Камера открывает нам невидимые, но ясно ощутимые социальные перегородки, возникшие в зале между двумя группами танцующих. Ничего не происходит. Оператор перехватил взгляд, означающий «ничего интересного», пожатие плечами. Компания уезжает в роллс-ройсе. Веселье продолжается... Фильм заканчивается кадрами, в которых по грязной, темной улочке, между одноэтажными кирпичными домами возвращается домой молодежь. Завтра утром снова работа, а пока в ночном воздухе, а может быть, в их памяти плывут звуки музыки, под которую они веселились в этот вечер.

Зрителю, привыкшему к нарядному и условному миру английских фильмов, эти короткометражки показались окном, неожиданно распахнутым в чужую страну, через которое оказалось возможным увидеть повседневную жизнь другого народа. Умение наблюдать и показывать на экране увиденное сыграет решающую роль в фильмах режиссеров «Свободного кино», когда они, спустя несколько лет, займут ведущее положение в английском киноискусстве, принося ему заслуженные награды на международных кинофестивалях.

Карел Рейс снимает фильм «Мы — парни из Ламбета» о клубе рабочей молодежи. Его герои — ребята и девочки в возрасте от 14 до 17 лет. Они занимаются спортом, едят мороженое, спорят после школьных занятий или работы на фабрике. Камера регистрирует их непосредственное поведение (видимо, они не знают, что их снимают). Микрофон записывает их взволнованную, иногда сбивчивую в споре, несрепетированную речь. Они не похожи на подростков из плохих художественных фильмов, трактуемых в сенсационном плане, с обыгрыванием мотивов преступности и сексуальной жизни. Только киноискусство спо-

собно дать такой точный, убеждающий срез живой и чистой жизни. Для любой кинематографии, кроме английской, до конца зараженной коммерческим духом, такое явление, как «Свободное кино», не могло бы сыграть столь важной роли. Если мастера школы Грирсона сосредоточивали свои усилия на том, чтобы показать поэзию и красоту человеческого труда, и делали это талантливо и изобретательно, то для режиссеров группы «Свободное кино» на первое место выступил человеческий, эмоциональный характер поведения их героев, снятых в реальной жизни.

В фильме Линдсея Андерсона «Каждый день, кроме рождества» сняты события одной ночи. С вечера, после закрытия Ковентгарденского овощного рынка, завозят товары, которые начнут продавать утром. Это — овощи, фрукты, цветы. Подходят грузовики, их разгружают, разносят товары, потом подъезжают новые грузовики. Грузчики работают слаженно, неторопливо, не делая лишних движений. Перед нами проходит целая вереница безыскусных и впечатляющих портретов ночных грузчиков. Фильм остается описательным. Один человек на экране сменяет другого, иногда показанный эскизно, иногда реалистически и объемно, как сняты портреты-эпизоды старой грузчицы или старика — постоянного покупателя. Кончается трудовая ночь, и режиссер следует за своими героями в дешевый бар, где они пьют утренний чай перед тем, как отправиться на отдых, уступив место первым покупателям рынка.

Неизвестно, как бы стала развиваться деятельность группы «Свободное кино», если бы не постановка Линдсея Андерсона «Марш на Олдермастон», по-видимому, ставшая причиной того, что работа режиссеров «Свободного кино» прекратилась.

«Марш на Олдермастон» был создан в рамках кампании за атомное разоружение. Линдсей Андерсон в первую очередь искал человеческий элемент в событии общественного значения, в походе сторонников атомного разоружения. Немногочисленные участники похода отправляются в путь. Льет проливной дождь, он будет идти все время, пока не кончится этот стокилометровый поход к гигантскому Центру исследований в области атомного вооружения в Олдермастоне. Мы присутствуем на митинге на Трафальгар Сквэр, видим начало демонстрации в предместье Лондона. Люди под зонтиками несут плакаты:

«Остановить водородную бомбу! Студенты Оксфорда». Демонстранты едят бутерброды, танцуют под дождем. Их немного, но в маленьких городках к ним присоединяются еще молодые и старики. Сколько человек участвует в этом походе? Неизвестно. Они поют старые, когда-то бывшие в моде песни. Ночевка на походном биваке. Двое участников играют в шахматы, влюбленные курят под дождем, под одним зонтиком. Вот участники похода стоят у сельского кладбища, слушая певца, аккомпанирующего себе на гитаре: «Мне снилось, что бомба упала, погиб миллион человек...» Кадры идущих людей перемежаются фотографиями Хиросимы.

Линдсей Андерсон подмечает детали человеческого поведения, выделяя из немногочисленного потока демонстрантов отдельных участников, обладающих какой-либо эмоциональной чертой.

Наконец, занимая весь горизонт от края и до края, появились огромные корпуса Центра исследований в области атомного вооружения. В кадр входит головная часть колонны. Участники похода несут антивоенные плакаты и транспаранты. Их облик — промокших и усталых людей — производит патетическое впечатление. И только теперь режиссер показывает нам всю колонну похода. Движение камеры влево, и тогда она становится видна — огромная, впечатляющая демонстрация из семидесяти тысяч участников, конец которой теряется далеко позади в тумане.

Выход на экраны фильма «Марш на Олдермастон» заставил правящие круги Англии призадуматься — соответствует ли расходование бюджетных средств на производство экспериментальных фильмов интересам страны? С этой минуты Британский киноинститут перестал получать деньги на экспериментальные постановки, и группа «Свободное кино» прекратила свое существование, оставив у ее участников чувство горького разочарования. Судьба участников группы «Свободное кино» лишний раз доказала лживость понятия «свобода творчества» в капиталистическом мире, где честное и реалистическое киноискусство зачастую не может пробиться к зрителю сквозь многочисленные политические, цензурные, финансовые и организационные барьеры.

1959 год, когда прекратился выход короткометражек «Свободного кино», был отмечен появлением на экранах Англии двух художественных фильмов, которые всем своим содержанием и формой были противоположны эстетическим стандартам Рэнка. Если фильмы группы «Свободное кино» были погружены в материал самой жизни, то эти два фильма своим происхождением обязаны литературе и театру. «Путь в высшее общество» Джека Клейтона и «Оглянись во гневе» Тони Ричардсона знаменовали собой начало важных перемен в киноискусстве Англии.

Постановщик фильма «Путь в высшее общество» Джек Клейтон остановился на романе Брейна после трех лет поисков сценария. Он безошибочно понял, что герой романа, бывший фронтовик Джо Лэмpton, растерявший иллюзии, которые были у него на фронте и в плену о послевоенной Англии, — образ живой и правдиво написанный. Он анализирует борьбу Лэмптона с обществом, не желающим его принять. Герой стремится жениться на дочери миллионера, чтобы завоевать ненавистный ему мир богатых. И автор, и режиссер, и актер, осуждая своего героя, создали тип, который мог появиться только в фильме независимых продюсеров. Обращение к современной прозе было плодотворным, и оно открыло путь к ряду значительных постановок, отмеченных чертами реалистического искусства.

«Оглянись во гневе» — пьеса Джона Осборна, признанного главы и идеолога движения «разгневанных молодых людей», стала выражением их мировоззрения, трибуной разочарованного послевоенного поколения. Герой пьесы и фильма, Джимми Портер, яростно ненавидит лицемерие и конформизм английского буржуазного общества. Из пьесы известно, что он оставил научную карьеру и стал уличным продавцом, чтобы зарабатывать на жизнь. Он ненавидит все, что напоминает «старую, счастливую Англию». События в семье Портера, его ссора и примирение с женой, могли бы стать основой для вполне обычной психологической драмы, если бы не образ героя, наполненный горечью, страстью, ненавистью, разочарованием.

Пьесу Осборна в театре поставил Тони Ричардсон. Его кинематографический опыт исчерпывался снятой вместе с Карелом Рейсом короткометражкой группы «Свободное

кино» «Мамочка не позволяет». Приступив к постановке фильма «Оглянись во гневе», Ричардсон раздвинул замкнутые рамки действия и этим расширил и усилил главные мотивы пьесы Осборна. Фильм начинается с того, что Портер выходит на рассвете из джаз-клуба с трубой в руке (как если бы это было продолжением короткометражки, поставленной для «Свободного кино»). Он оглашает уснувшую улицу звуками этой трубы, будит обывателей, затем возвращается домой к жене Элисон. Уличная жизнь является постоянным фоном для Портера. Может быть, поэтому в фильме он человечней и не так дидактичен, как в пьесе Осборна. Распахнута на улицу дверь квартиры, бегают дети, дождь и ветер подгоняют людей с раскрытыми зонтиками к церкви. Джимми Портер на рынке торгует у своей палатки, берет под защиту мелкого торговца вестиндийца, которого преследуют расисты.

Оператор Освальд Моррис замечательно передал плоский, унылый образ лондонского предместья. И этот фон усиливает чувство того, что Джимми Портер живет в печальном и несправедливом мире. Возможно, в этом кроется превосходство фильма над пьесой, оказавшегося способным вынести гнев Портера из душной комнаты и проецировать его во внешний мир.

Появление на сцене, а затем и на экране пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе» знаменовало собой новые и важные перемены в самом климате английского искусства. О смысле и содержании этих перемен писал член исполкома компартии Англии Арнольд Кеттл. Развитию английского театра и драмы, утверждал он, мешало прежде всего засилье коммерческого начала. Большинство театров расположено в фешенебельных районах лондонского Вест-Энда. Рабочие, как правило, туда не ходят. Их знакомство с драматическим искусством совершается главным образом при помощи телевизора. И все-таки, по сравнению с положением, существовавшим несколько лет назад, в театральной жизни Англии ощущается заметный сдвиг. Даже в Вест-Энде пошатнулось царство так называемых «уютных пьес». Все чаще на подмостках звучит речь городских низов. Значительное влияние на театральную жизнь Англии оказывают прогрессивные коллективы: «Уоркшоп», «Юнити», «Центр-42». «Начните обсуждать с любым театралом спектакли последних лет,— пишет Кеттл,—



«Путь в высшее общество»  
Артисты Симона Синьоре и Лоренс Харвей

и вы услышите имена Арнольда Уэскера, Джона Осборна, Брендана Бизна и Шилы Делани»<sup>2</sup>.

По мнению Кеттла, хотя это драматурги разной степени таланта и мастерства, их объединяет общее стремление показать на сцене объективную реальность в самых разнообразных ее аспектах. Часть этих драматургов, в первую очередь Уэскер, так же как режиссер Джоан Литтлвуд, возглавляющая прогрессивный театр «Уоркшоп», сознательно ставит перед собой задачу дать английскому театру народное направление. Кеттл подробно анализирует драматические произведения Осборна, которого наряду с Уэскером он считает наиболее талантливым из всех современных английских литераторов, пишущих для сцены.

<sup>2</sup> См. Arnold Kettle. Our theatre in the Sixties. «Marxism Today», 1962, Sept.

Новое поколение писателей и драматургов смело обратилось к окружающей действительности, вторгаясь в область острых социальных проблем. Их героями стали (и в этом проявился демократический смысл их творчества) рабочие, солдаты, студенты, сельскохозяйственные рабочие, люди, выброшенные за борт буржуазного общества. На страницах английской прозы, с подмостков сцены и с экранов кинотеатров герои разговаривали языком, насыщенным профессиональными выражениями, просторечиями и областными словами. Действующие лица этих произведений спорили об угрозе новой мировой войны, о фашизме, об ирландском освободительном движении, о социальных противоречиях, разъедающих английское общество, о социализме. Действие происходило в меблированных комнатах, рабочих квартирах, дешевых отелях, изображенных со множеством подробностей. Улицы рабочих поселков, бесконечные ряды одноэтажных кирпичных домов, в просвете которых были видны корпуса и трубы промышленных предприятий, составляли новый и необычный для английского кино фон.

Чрезмерная концентрация внимания на подробностях быта представителей «низших» классов, впервые, быть может, со времен Диккенса эстетически вновь открытого писателями, драматургами, режиссерами театра и кино, могла привести к бескрылому натурализму. Но этого не произошло.

Отказ от поэтики бытовой мелодрамы Теренса Рэттигана, салонных комедий Ноэля Коурда и других, менее значительных авторов, произведения которых составляли репертуар Вест-Энда, дал возможность утвердить новый тип героя в английском искусстве и новый тип конфликтов. «Драматургия кухонной мойки», как презрительно называла новый репертуар реакционная критика, оказалась нацеленной на проблемы существования простого человека в послевоенной Англии.

Разочарование молодых героев нового английского искусства и литературы в идеалах буржуазного мира, оказавшихся лживыми и иллюзорными, выражалось в формах индивидуалистического бунта. Это, безусловно, ослабляло критические позиции искренних и талантливых создателей этих романов, пьес и кинофильмов. Их герои одиноки, часто не поняты обществом, окружающими, и в



**«Оглянись во гневе»**

*Артисты Ричард Бэртон и Клар Блум*

то же время они страстно стремятся к людям. Это составляет главный мотив, определяющий сюжетные конфликты и поведение действующих лиц.

Один из лидеров нового движения в английском театре и кино — Тони Ричардсон определил метод этих пьес и кинофильмов термином «поэтический натурализм». Его содержание заключалось в том, чтобы в предельно прозаической достоверности действия и обстановки раскрывать внутреннюю жизнь героев, их опозитизированные чувства и мысли.

В кинематографе подобную роль сыграл фильм Карела Рейса «В субботу вечером, в воскресенье утром».



Никогда до этого в английском кино не появлялся такой достоверный образ рабочего городка с его прокопченными дымом улочками, однообразными кирпичными домами, луна-парком, пивными барами. Все это было и прежде в английских фильмах, но никогда не сливалось с действием, становясь вместе с ним единым и живым целым.

Карел Рейс выбрал для своего первого художественного фильма роман Алана Силлитоу, бывшего рабочим до того, как он стал профессиональным писателем. Его роман «В субботу вечером, в воскресенье утром» представлял собой повествование, в котором отдельные, изолированные эпизоды из жизни молодого рабочего едва связаны между собой. Карел Рейс отобрал ряд эпизодов романа, изменил некоторые из них и соединил так, чтобы образовалась непрерывная цепь причин и следствий.

Фильм дает богатый деталями образ рабочей среды современной Англии. Герой фильма, Артур Ситон, неплохо зарабатывает на фабрике, но это стабильное положение не делает его счастливым. Он испытывает недовольство, вызванное пустотой своего существования, монотонностью недели, проведенной у токарного станка, и бесцельными свободными субботой и воскресеньем.

Для него неприемлем образ жизни его родителей и старших товарищей, проводящих свое время на фабрике и у телевизоров. У него нет повода для драматического бунта, как у Джимми Портера, но нет и причин принимать окружающую его действительность. Он не испытывает никаких сентиментальных чувств по отношению к «старой Англии», не верит в моральные идеалы, в политическое и экономическое единство Англии. О каком-то ином мире, о других отношениях с людьми Артур Ситон может только мечтать.

Артур ищет смысл жизни, оправдания своего существования, пытается понять себя. Он задает себе вопрос: «Какой же я, в сущности, человек?»

Камера бесстрастно, иногда имитируя стиль документальной съемки, следует за Артуром, рассматривая его как бы с дистанции, предоставляя зрителю самому понять мотивы его поведения, найти истоки его бунта.

В финале картины, накануне свадьбы, он проходит вместе со своей невестой мимо скромных домов, в одном



«В субботу вечером, в воскресенье утром»  
Артисты Альберт Финни и Рэйчел Робертс

из которых, по-видимому, будет жить. Неожиданно Артур нагибается, поднимает камень и бросает его в окно со словами: «Это не последний камень, который я бросаю в своей жизни...»

Поступок Артура — напоминание зрителю и самому себе о том, что и после свадьбы он не примирится с пустым и монотонным существованием в собственном домике с телевизором.

Прямыми предшественниками фильма «В субботу вечером, в воскресенье утром» были фильмы Карела Рейса «Мамочка не позволяет» (поставленного совместно с Тони Ричардсоном) и «Мы — ребята из Ламбста». Не часто в искусстве удается так точно, последовательно проследить линию развития в творчестве художника, единство его темы и материала, реализованного в различных жанрах.

В картине «В субботу вечером, в воскресенье утром» Карел Рейс переносит нас в сферу художественного, игрового фильма, пытается раскрыть другую — личную сторону жизни молодого рабочего. Эти три фильма стоят рядом, образуя интереснейший опыт создания в английском кино-

искусстве полнокровного и реалистического образа современного молодого рабочего.

Движение «разгневанных» в английской литературе и искусстве могло выродиться в чисто интеллектуальный бунт против конформизма буржуазной идеологии и культуры, а его герои повторяли бы одну и ту же неоромантическую модель — образ Джимми Портера, наполненный горечью и гневом, вызывающий чувство симпатии и жалости. Этого не произошло, потому что участники движения «разгневанных» обратились в своем творчестве к народу, к демократической среде.

В этом обращении к жизни народа можно видеть, по меньшей мере, два побудительных мотива. Первый из них — то, что многие из участников движения «разгневанных» по своим политическим взглядам примыкают к левым партиям, активно выступают за атомное разрушение. Так, солдат Линдсей Андерсон, узнав в 1945 г. о падении консервативного правительства Черчилля и приходе к власти лейбористов, водрузил красный флаг на крыше офицерской столовой в форте Аннан Парбат. Впоследствии, правда, его иллюзии по отношению к лейбористскому правительству сменились разочарованием.

Таким образом, интерес к жизни народа был естественным для этих деятелей искусства и литературы, он отвечал их демократическим убеждениям.

Другим мотивом, побудившим «разгневанных» обратиться к жизни «низших» классов, было их неприятие господствующих жанров английского театра и кино — бытовой мелодрамы, детектива, салонной комедии, действие которых в большинстве случаев происходит в среде состоятельных кругов общества — буржуазии и аристократии. Протест против художественных схем и стандартов соединялся у «разгневанных» с отрицанием жизненного материала, воплощенного в произведениях коммерческого искусства. Лучшие английские писатели и драматурги, режиссеры театра и кино все яснее осознают, что решение волнующих социальных и нравственных проблем возможно только тогда, когда в центре повествования стоит человек из народа.

Эстетическая реабилитация жизни и быта людей из демократических слоев общества соединялась у них с пониманием того, что из этой среды можно почерпнуть материал для новых конфликтов и новые характеры.

Рядом с картинами, посвященными изображению рабочей среды, появился фильм Тони Ричардсона «Вкус меда», поставленный им по одноименной пьесе Шилы Делани. Пьеса рассказывает о девушке, почти девочке, о трудном и горьком вступлении ее в жизнь.

Постановку пьесы осуществила в английском театре «Уоркшоп» Джоан Литтлвуд. С тех пор она обошла многие сцены мира и прочно держится в английском репертуаре и по сейчас. Для Тони Ричардсона, утверждающего на сцене и в кино метод «поэтического натурализма», пьеса Шилы Делани представляла интереснейший материал.

В пьесе и фильме существует два мира людей. Один обрисованный гротескно, иронически — так изображена Элен, мать героини, и ее любовник Питер. Другой мир наполнен теплотой, пониманием, щемящей жалостью — это героиня фильма Джо и ее друг Джеффри. Эти два мира существуют рядом, соприкасаются друг с другом, драматически влияют один на другой, но никогда не сливаются вместе.

Джозефина, Джо, как ее называют, — девочка 15-16 лет, дочь женщины легкого поведения. Она и любит и ненавидит свою мать. Любит, потому что жалеет и не имеет никого ближе ее на свете. Ненавидит, потому что мать к ней равнодушна. Предполагаемое замужество матери повергает Джо в отчаяние. Девочка возмущена и психологически травмирована грязью отношений ее матери с любовником. Наконец, она боится остаться одна. У нее нет подруг, родных, знакомых, кто мог бы ей посоветовать или помочь.

Из страха перед одиночеством она сходится со случайным знакомым, негром-матросом с торгового судна. Мать уезжает к своему глупому и пошлому любовнику с тем, чтобы обвенчаться с ним. Забеременевшая Джо остается одна. Она встречает странного юношу, студента, изучающего искусство. Они поселяются вместе в трущобах, в грязной, гнетущей комнате. И здесь Джо впервые ощущает «вкус меда» в своей жизни. У нее есть человек, который думает о ней, заботится, согласен принять на себя отцовство ее ребенка.

Это лучшие эпизоды фильма, и здесь, как нигде больше, «поэтический натурализм» Ричардсона получает свое наиболее сильное выражение. Тема «вкуса меда», неуло-

вимого мгновения счастья, которое можно оценить только после, по прошествии нескольких месяцев или даже лет, раскрывается в чистых и лирических отношениях между двумя молодыми людьми.

Потом возвращается мать, чей кратковременный брак распался, и принимает на себя «заботу» о дочери. Студент уходит, считая, что для него нет места в доме Джо. Узнав об этом, Джо выбегает на улицу, чтобы удержать, остановить своего друга, который впервые дал ей возможность почувствовать человеческое внимание и любовь.

«Вкус меда» — это фильм о вступлении в жизнь девочки. Эта тема решена на фоне унылого пейзажа окраины города, набережных канала, ярмарочных аттракционов (заставляющих своей атмосферой сразу вспомнить короткометражку Линдсея Андерсона «О, страна мечты»).

Театру и кино, удаленным от жизни, фильм «Вкус меда», подобно другим фильмам «разгневавших», противопоставил поэзию чувств и поступков людей из социальных «низов».

Следующий фильм Тони Ричардсона «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» был поставлен по роману Алана Силлитоу и по его сценарию на киностудии Вудфолл, основанной и финансировавшейся Джоном Осборном. Так же как и другие фильмы английской «новой волны», он снимался по преимуществу на природе, что было не только выражением эстетических взглядов режиссеров, но и значительно снижало стоимость картин. Ведущие роли исполняли дебютанты или мало известные публике актеры, за исключением Майкла Редгрейва, сыгравшего роль директора исправительного заведения.

Сам Алан Силлитоу в одном из интервью, данном для печати, заявил, что образ героя повести и фильма Колина Смита для него автобиографичен. В нем выражено одиночество художника, который должен бороться или продавать себя. Роман был создан в период, когда его автор писал прозу уже в течение десяти лет, не имея опубликованной ни единой строчки.

Действие фильма происходит в исправительном заведении Борстал, где 18-летний Колин Смит является учеником директора, считающего, что моральное исправление воспитанников может принести только спорт. Тренируясь в беге, юноша вспоминает свою короткую жизнь: смерть



«Одиночество бегуна на длинную дистанцию»  
Артисты Топси Джейн и Том Куртней (Колин Смит)

отца; получение страховой премии, неожиданно приносящей в дом недолгое благополучие; ссоры с любовником матери, покупающим подарки на полученные деньги; счастливое воскресенье, проведенное с приятелями у моря. Потом наступает пужда; попытка обокрасть булочную кончается тем, что он попадает в исправительный дом. Там он сталкивается с системой унижения и несправедливости.

Во время спортивных соревнований Колин неожиданно отказывается от возможности стать победителем, и в этом выражается его бунт против установленного несправедливого порядка.

Английская критика единодушно оценила «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» как значительный фильм. Многие критики подчеркивали, что романтизм одинокого бега контрастирует с жестоким и грязным миром, в котором живет герой, и это оставляет сильное впечатление. Другие отмечали, что хотя фильм и содержит

великолепные эпизоды, наполненные глубоким смыслом, все же образ общества, окружающего героя, не является таким свежим и своеобразным, как в фильмах «Оглянись во гневе» или «В субботу вечером, в воскресенье утром». Как бы то ни было, фильм «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» показал, что взятое режиссерами нового английского кино направление далеко еще не исчерпало своих возможностей и завоевывает все большее признание в Англии и за ее пределами.

Борьба «разгневанных молодых людей» с английским коммерческим кинематографом принесла им ощутимую победу. Мировой успех фильмов Тони Ричардсона, Джека Клейтона, Карела Рейса, поток фестивальных наград заставил продюсеров частично изменить свою позицию по отношению к режиссерам нового направления. Линдсей Андерсон без труда нашел продюсера и прокатчиков для своего первого полнометражного фильма «Эта спортивная жизнь».

В основу фильма был положен роман английского писателя Дэвида Стори. Сын шахтера из Западной Англии, он поступил в 1951 г. в Лондонский университет. Подобно многим другим студентам, Стори искал заработков, которые помогли бы ему закончить курс наук. Он оказался одаренным спортсменом, и в 1952 г. подписал четырехлетний контракт с профессиональной командой игроков в регби «Лидс Регби Лиг Клуб». Отличное знакомство со средой профессиональных спортсменов позволило ему создать глубокие образы.

Фильм Линдсея Андерсона стал исследованием социальных мотивов «успеха» в капиталистическом обществе, анализом поражения человека, прославившегося в шумном и фальшивом мире профессионального спорта и не нашедшего смысла жизни.

Богатый и многоплановый образ жизни промышленного городка наполнен критикой условий капиталистического спорта, жестокого звериного мира его дельцов. Финал картины глубоко пессимистичен. И это дало основание прогрессивной английской кинокритике отметить наличие, наряду с великолепными реалистическими кусками, созданными в лучших традициях критического реализма, недостатков в изображении человеческих отношений. Герои оторваны от той социальной среды, в которой развивается действие, а их слабости — это те слабости, что присущи



*«Эта спортивная жизнь»  
Фрэнк Мэчин — артист Ричард Гаррис*

человеку вообще. Быть человеком — вот в чем трагедия! — к этому сводится окончательный вывод этого талантливого фильма.

Борьба за реализм в английском киноискусстве, как и всякий большой и сложный процесс, не происходит прямолинейно и однопланово. Творческие победы сменяются в ней поражениями. Режиссеры-реалисты ищут пути к раскрытию и отражению сложного облика мира, в котором они живут, характера и психологии человека из народа, и в этом — прогрессивная черта их творчества.

Фильмы Карела Рейса, Тони Ричардсона, Линдсея Андерсона и целой группы постановщиков, продолжающих их деятельность, принесли на экран новый для английско-



го кино жизненный материал. На экране прочное место заняли живые образы людей из народа. Надуманные сюжетные схемы и фальшивые ситуации коммерческого кино уступили место попыткам честно и серьезно рассказать о сегодняшней английской действительности, о молодых рабочих, об их конфликтах с жизнью и обществом. Эти фильмы неравноценны и не похожи один на другой. Они отражают разное мировоззрение их создателей, иногда ошибочное и путаное. Но в них бесспорно есть стремление рассказать о жизни своего народа с позиции любви и уважения к простым людям Англии.

## МИР РОБЕРТА ФЛАЭРТИ

...Он был рассказчиком и путешественником — великим рассказчиком и великим путешественником. Таким он был в жизни и таким оставался в фильмах. Каждый его новый фильм был открытием, открытием для нас, зрителей, но прежде всего — для самого художника.

Он был искренен и кристально честен. Критик Джей Лейда назвал его «идеалом нравственной и художественной целостности». Флаэрти открыл новый, неведомый до толе кино мир и населил его своими героями: смелыми, гордыми и наивными, как дети. И он сам живет в этих историях, живет в своих фильмах.

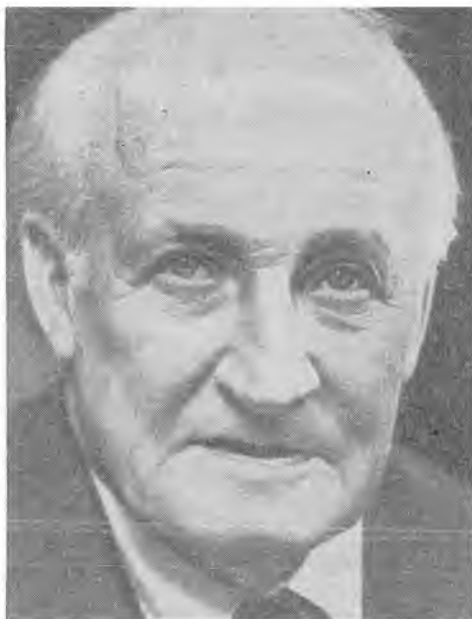
Многие его фильмы были похожи на сказку. Снежная пустыня Канады, трепетный, горячий свет Южных морей, суровые скалы затерянного в океане островка Аран, джунгли Индии, затопленные водой тропические леса Луизианы... Все это, казалось, было неизмеримо далеко от трезвых будней нашей эпохи, от суетных забот дня.

Но так только казалось.

Флаэрти любил жизнь, любил людей. Внутри каждого из его произведений текла горячая кровь реальности бился пульс подлинного, невыдуманного мира.

И весь его многолетний путь в кино был путем поисков человека.

Флаэрти родился в 1884 г. в одном из маленьких городков штата Мичиган, на границе Соединенных Штатов Америки с Канадой. Его отец, горняк и золотоискатель, был одним из американских пионеров новых земель. Он часто уходил в длительные экспедиции и брал маленького



*Роберт Флаэрти*

Роберта с собой. И именно здесь, в трудных, но увлекательных путешествиях, были заложены истоки будущего мироощущения художника.

В 1910 г., окончив колледж и начальные курсы горной школы, Флаэрти принял участие в экспедиции, прошедшей по неизведанным местам в поисках нефти. В последующие годы было предпринято еще несколько таких экспедиций. Флаэрти вел дневник и однажды взял с собой киноаппарат. В стране канадских эскимосов ему удалось снять редкий, уникальный по своей ценности материал, который, однако, из-за его собственной неосторожности погиб. Но Флаэрти понял, что он должен продолжать и снять фильм о Севере.

По договоренности с одной из торговых фирм, субсидировавшей его работу, осенью 1919 г. в заливе Гудзон он начал съемку будущего «Нанука». А три года спустя в театре «Капитоль» в Нью-Йорке состоялась премьера этой картины, открывшая ее триумфальное шествие по экранам мира.

Фильм об эскимосе Нануке явился новым словом в кинематографе. На фоне сенсационной развлекательной хроники тех лет это была радостная песнь жизни, гимн человеческому мужеству, бесстрашию, свободе. Стандартным образцам коммерческого киноэкрана Флаэрти противопоставил свежий, непосредственный взгляд на мир и совсем другую действительность, другого героя.

В этом фильме не было тенденциозных, фальшивых инсценировок, свойственных большинству этнографических картин начала века, а главное, снисходительного взгляда представителя «цивилизованной нации». Режиссер показал эскимосов не «свысока», не так, как их хотели бы видеть белые колонизаторы, а так, как они *сами видят себя*. Он открыл в этом произведении новаторскую форму документального фильма, основанного на длительном кинонаблюдении реальной жизни. Нанук, его семья и все другие участники съемки делали перед киноаппаратом только то, чем они занимались всегда. Они охотились на котиков и моржей, ездили на собаках, строили «игло» — хижину из снега, плавали по заливу в узком челноке — «каяке». Не инсценируя, не играя, а в подлинной действительности они стойко переносили дальние переходы и муки голода. Это была их жизнь — обычная, повседневная жизнь, которая многим после выхода фильма показалась экзотикой.

Флаэрти увидел в трудной, напряженной борьбе человека с природой что-то очень значительное, настоящее — может быть, те корни, от которых не должны отрываться люди. Нанук был родственен Дерсу Узала — такому же бесстрашному охотнику с чуткой душой ребенка, о котором поведал несколько лет спустя русский путешественник Арсеньев. В медлительных ритмах кинопоэмы слышались отзвуки эпических стихов Уитмена.

Жизнь людей и животных, населяющих описываемый край, Флаэрти показал в органической слитности с природой. Он показал суровую, жестокую борьбу за существование, где побеждал сильнейший. Но в этом изображении заключалась не только правда борьбы и страха. В нем была также правда мужества, стойкости и душевной чистоты. Кадры охоты Нанука, постройки хижины, снежной бури, засыпающих в снегу собак вошли в кинохрестоматию всех стран как примеры величайшей искренности и гуманизма документального фильма.

«Нанук» был фильмом с трагическим звучанием в конце. Грозный образ снежной бури в финале, при всем реализме изображения, воспринимался почти мистически. Слишком уж безжалостна, равнодушна была окружающая людей природа... Трагичной оказалась и подлинная жизненная судьба главного героя картины: вскоре после окончания съемок Нанук во время охоты погиб.

И все же это была трагедия жизнеутверждающая и героическая. Лиричность, мягкость изобразительного стиля Флаэрти, образ сильной личности, нарисованной им с необычной для кино тех лет философской глубиной, — все это сообщало «Нануку» обобщенность, приподнятость над драмой, которую он запечатлел, художественное возвышение над бытом, который был с такой суровой достоверностью показан в нем.

«Нанук» нанес удар по искусственности, вычурности киножизни коммерческого экрана. В нем в полной мере проявилась будущая основная тенденция творчества Флаэрти: гуманизм, поэтичность, стремление к абсолютной достоверности изображаемого, обостренное чувство правды. Случилось так, что документалист в первом же произведении очень точно нащупал свою художническую тему, открыл своего героя.

Воодушевленный успехом, Флаэрти продолжал поиски. Но теперь от «белого безмолвия» Севера его камера перенеслась к теплым морям юга...

Фильм «Моана» — второй «Нанук», как называли его критики, — был снят в 1926 г. на островах Самоа. В основу его положена известная книга Фредерика О'Браена «Белые тени». Но Флаэрти отступил от литературного сюжета. Как всегда, он шел от жизни, от непосредственного наблюдения действительности.

В любых жизненных обстоятельствах Флаэрти искал естественного для этих обстоятельств героя. Он пристально изучал жизнь, старался передать мир чувств человека, выделить его характерные черты. Он считал, что документалист должен обращаться с киноаппаратом так же, как живописец обращается с полотном и красками. Поэтому съемка каждого фильма для него была цепью неустанных поисков и экспериментов.

По сравнению с «Нануком» драматическое действие «Моаны» оказалось ослабленным. В первом фильме режиссеру удалось найти яркий, полный жизненной силы



Кадр из фильма «Нанук»

конфликт: преодоление трудностей, борьба с природой. В «Моане» этого не получилось. Фильм был предельно достоверен, его герои жили на экране той же жизнью, что и в действительности. Но это была уже не целостная по сюжету драма, а фрагментарное лирическое киноописание.

Лучший эпизод фильма — его финальная часть. Камера Флаэрти зафиксировала мучительную процедуру татуировки тела Моаны. В этих кадрах впервые в картине появляется зерно драматического конфликта. Преодолевая боль, Моана закаляет свой характер: из юноши он становится мужчиной. Он внутренне подготовлен теперь к ожидающим его жизненным испытаниям...

Фильм «Моана» при всей общности его поэтической темы с «Нануком» отличался от первого произведения Флаэрти не только по композиции, но и методами, стилем

съемки. В «Нануке», как правило, съемочный аппарат был малоподвижен, передко статичен. Лишь в отдельных случаях он делал резкие, порывистые движения, следуя, например, за рукой Нанука, бросающего копье. «Моана» снят на медленных, плавных панорамах киноаппарата. Камера как бы вбирала в себя окружающую красоту и стремилась передать ее зрителю. Особый сорт пленки, на которой снимался фильм, подчеркивал прозрачность и «близну» неба, игру света на воде, оттенки кожи людей. И лишь в финале картины, как и в сцене снежной бури в «Нануке», действие активизировалось. Кадры окровавленной спины Моаны монтажными перебивками сталкивались с кадрами бесстрастного лица склонившегося над ним жреца, равномерно движущихся рук, производящих татуировку, страдающего лица юноши.

Фильм «Моана» не пользовался коммерческим успехом. И после окончания его Флаэрти в последующие несколько лет был вынужден искать сотрудничества с другими режиссерами. Так были сняты в 1928 г. «Белье призраки Южных морей» (совместно с голливудским режиссером Ван Дайком) и в 1930 г. — «Табу» (вместе с известным немецким кинематографистом Мурнау). Обе эти картины явились для Флаэрти уступкой его художественным принципам, творческим компромиссом.

В первом из названных фильмов Флаэрти принадлежало, по существу, лишь несколько кадров. Не сумев согласовать свои методы с голливудской манерой Ван Дайка, документалист уже в самом начале съемки разорвал контракт и уехал. Постановку второй картины Флаэрти довел до конца.

Полудокументальный, полуйгровой фильм «Табу» снимался на Таити. В нем была запечатлена в достаточной мере сентиментальная история, малохарактерная для современной Полинезии: посвящение молодой девушки богам, после чего она становилась неприкосновенной для мужчин, нарушение этого запрета и последовавшая затем гибель ее возлюбленного.

Фабула фильма была навязана изображаемой жизни извне. Перипетии сюжета, острота драматических ситуаций, опирающихся на образы цивилизованного искусства, — все это шло в большей степени от творческого воображения Мурнау, нежели от явлений, порождаемых действительностью.

Чужда Флаэрти и философия фатализма, пронизывающая фильм «Табу». Описанные в нем события, несмотря на их «заземленность» в ранее существовавших обычаях, все же, несомненно, были преломлены через психику европейца XX века. А как уже отмечалось выше, документалист отрицательно воспринимал подобную модернизацию действительности.

Вскоре после окончания съемок «Табу» Флаэрти уехал в Англию, и следующий этап его работы связан с этой страной и с школой английского документализма.

\* \* \*

Сущность философии и методов Роберта Флаэрти раскрывается, может быть, ярче всего, если посмотреть на его фильмы глазами его антиподов, его идейных противников. А к числу последних в зарубежном кинематографе относилась именно английская школа документализма, основанная в конце 20-х годов Джоном Грирсоном.

Английским документалистам с их рационализмом, стремлением к обнаженной актуальности отображаемых тем, к просветительству романтическое искусство Флаэрти было, естественно, совершенно чуждо. Формулируя свою программу, Джон Грирсон писал, что основная цель документального кино — раскрыть не столько индивидуальность человека, сколько общие, характерные особенности общества, в котором он живет, выделить, сделать предметом дискуссии факты современной социальной жизни. И подходить к освещению подобных вопросов документалист обязан со строгим учетом экономических и политических факторов, основываясь отнюдь не только на художественной интуиции и эмоциях, но и на научном анализе общества, на трезвой мысли.

От всего этого фильмы Флаэрти были далеки. И поэтому острая (хотя и безнадежно односторонняя) полемика с методами автора «Нанука» со стороны английских документалистов не прекращалась на протяжении десятилетий. Начал ее сам Джон Грирсон.

В одной из своих статей начала 30-х годов Грирсон, отдавая должное Флаэрти в том смысле, что благодаря его фильмам «стала очевидной необходимость выбирать сюжет на месте и показывать то, что особенно ярко характеризует жителей и природу данной местности», далее писал:



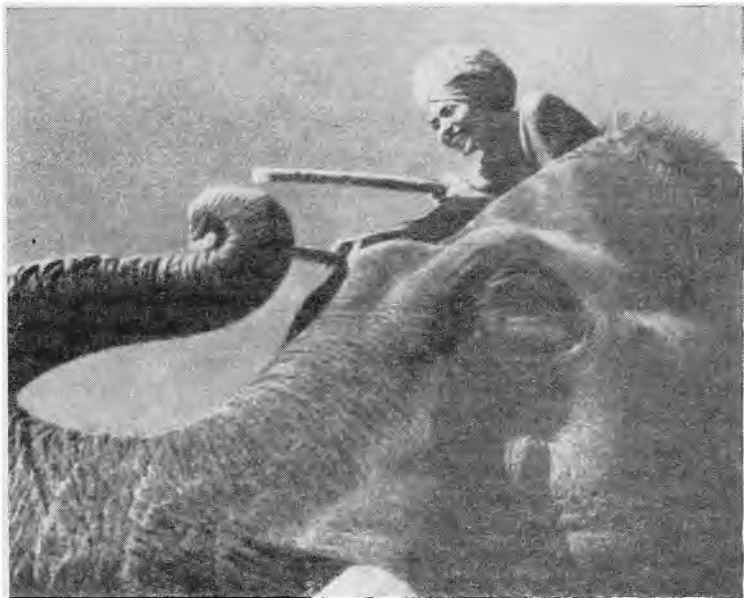
«Подобная трактовка сюжета определена, конечно, своеобразным философским мировоззрением Флаэрти. И совсем не обязательно прочим документалистам отправляться на край света в поисках простоты нравов далекого прошлого и былого величия человека в его борьбе с природой. Да будет мне позволено выступить на этот раз против Флаэрти и выразить надежду, что неоруссоизм, свойственный его творчеству, умрет вместе с этим выдающимся представителем, ибо, помимо достоверности, все его произведения пронизаны эскапизмом, безучастным пристальным созерцанием, которое у менее талантливого художника могло бы перейти в сентиментальность. Пусть даже снятые с большой поэтичностью, фильмы его никогда не смогут способствовать развитию той художественной формы, которая необходима для трактовки современной тематики.

Правда, на край света устремляются не только безумцы, но подчас и великие поэты. Но именно такой поэт согласно любой классической социальной теории, кому бы она ни принадлежала, должен быть изгнан из свободолюбивого общества. Преклоняясь перед любым веком, кроме того, в котором он живет, перед любой действительностью, кроме современной ему, он не отражает в своем творчестве созидательный труд общества, не использует свой талант для наведения порядка в хаосе современного бытия»<sup>1</sup>.

Грирсон считал, что вовсе не обязательно уделять столько внимания отдельной человеческой личности, как это делает Флаэрти, что углубленное исследование жизни не должно строиться на одном примере, ибо «желудочные коллики индивидуума вряд ли способны оказать влияние на мир, которым управляют сложные и безликие силы». Иронически трактуя содержание «Нанука», он писал, что борьба за пищу в суровых условиях Севера — это «чертовски благородное дело», но что гораздо больше волнует современных людей борьба за хлеб насущный среди окружающего их изобилия. «А когда художник с восторгом показывает нам грозную острогу Нанука, которой тот безошибочно попадает в цель, мы могли бы справедливо заметить, что ни одна острога, как бы умело ею ни

---

<sup>1</sup> «Grierson on Documentary», edited by Forsyth Hardy. London, 1946.



Кадр из фильма «Маленький погонщик слонов»

орудовали, не сможет усмирить распоясавшихся акул международного капитализма».

В том же тоне высказывался против Флаэрти и другой известный режиссер и теоретик английской школы — Пол Рота.

Узость (а отсюда и ошибочность) подобного метода эстетического анализа, находящегося в плену у заранее заданной тенденции, очевидна.

И Грирсон, и Рота, равно как и их последователи и ученики, исходя из собственного представления о документальном кино, хотели найти в творчестве Флаэрти то, чего в нем не было, что не входило в круг задач, очерченных перед собой художником. Не находя, они критиковали его. И эти бесплодные поиски ослепляли их, мешали им увидеть и по достоинству оценить то, что в нем было.

Неверно прежде всего утверждение, будто бы Флаэрти отправлялся «на край света» в поисках эстетической реставрации далекого прошлого, с целью изображения *былого* величия человека. Оставляя в стороне коммерческие влияния, отразившиеся, как уже упоминалось, на

фильмах «Белые призраки Южных морей» и «Табу» (а позже на «Маленьком погонщике слонов»), можно с полным основанием говорить, что подобные оценки неприменимы ни к одной из его подлинно авторских работ.

Ни «Моана», ни тем более «Нанук» не были пронизаны тоской о прошлом, воспоминаниями о безвозвратно ушедшем «золотом веке». Они действительно возникли как некое следствие отрицания отдельных сторон современности. Однако Флаэрти не пытался «уйти от жизни», не стремился уклониться от решения насущных задач своего времени, своей эпохи. Он не хуже, чем Грирсон, видел несовершенства современного ему общества и ненавидел все, что унижало достоинство человека. Но он никогда не принял бы для себя той философии, из которой следовало, будто человек в современном мире — это всегда только маленький человек, задавленный и поработанный политическим деспотизмом и безликими экономическими силами. Нет, Флаэрти страстно хотел видеть в каждом из людей не обезличенного индивидуума, потерявшего всякое право на героизм, не маленького, а *большого* человека.

И именно этот образ он находил в современности (пусть даже такой современностью были в отдельных его картинах окраины цивилизации) и противопоставлял всякому измельчанию души, всякому развращению и упадку нравственности.

Показывая таких героев, как Нанук, Моана, как Кольман Кинг из фильма «Человек из Арана», Флаэрти как бы говорил зрителям: смотрите, вот люди, которые живут в условиях, быть может, еще более трудных, чем те, в которых живете вы. Но вы видите, как они мужественны, храбры, горды и честны, как они любят и понимают природу, как ценят красоту. Я показываю их вам для того, чтобы отвлечь вас от мелочных страстей, от тщеславия, фальши и унижительного подбострастия. Вглядитесь в них и постарайтесь стать выше, благородней. Постарайтесь обрести широту мысли, свободу и силу чувств. И тогда вы будете лучше приспособлены к решению тех задач, которые стоят сейчас перед нами.

*Перед нами...* Перед современными людьми цивилизованного общества, а не перед канадскими эскимосами или жителями далеких островов Самоа. Именно эту проблему поднимал Флаэрти, показывая на экране канадских эски-

мосов и жителей Самоа. И в ней выражались суть его философии и могучая поэтическая сила его метода.

Грирсон, Рота и некоторые другие документалисты не поняли (а точнее — не приняли) этой особенности искусства Флаэрти. Гуманизм художника казался им абстрактным.

Герой Флаэрти, непокорный, сильный, отстаивающий и утверждающий себя, ценный сам по себе как личность, отпугивал их. Возможно, они хотели бы видеть его менее самостоятельным, менее индивидуальным. И столь же чуждым была для них атмосфера тонкой поэтичности, пронизывающая картины Флаэрти. Отдаленная от непосредственного изображения капиталистического общества, она представлялась им весьма сомнительным достижением.

Но сила образов Роберта Флаэрти, власть красоты, вызванной им к жизни, покоряла как Грирсона, так и других представителей английской школы. Вопреки всему, что они писали и говорили, метод Флаэрти проник в их сознание, в их восприятие жизни, стал незаметно для них самих частью их собственного метода.

Следы этого влияния легче всего обнаруживаются в совместной постановке Грирсона и Флаэрти — фильме «Индустриальная Британия», созданном в 1931—1932 гг.

Тема этой картины — рассказ об английском индустриальном производстве, о трудовых усилиях народа Англии. Снятая в окрестностях Манчестера, она давала как бы серию разнообразных впечатлений от обозрения работы английской промышленности. Экран показывал гошварное производство, изготовление стекла, сталелитейный завод, завод точных приборов, мельницу, ткацкий станок. Объединяла эти сцены четкая идея. Все действие было подчинено одной мысли — изображению *человеческого обличья* современной цивилизации. И именно эта мысль оказалась заложенной в «Индустриальной Британии» главным образом благодаря Флаэрти.

От Флаэрти пришли в фильм неповторимый инстинкт наблюдения, обостренное внимание к каждому проявлению жизни. В нем было показано немало машин, станков, ультрасовременных промышленных механизмов. Но за каждым из них зритель видел человека: его сосредоточенный взгляд, напряженное лицо, ловкие, умелые руки. Эта тенденция киноповествования подчеркивалась особым

пристрастием авторов к изображению ручных ремесел, нередко уже отмирающих форм труда, требующих выработанными годами умения, мастерства. К их числу относились, в частности, гончарное и стеклодувное производство.

Кинопортреты рабочих, созданные в этих кадрах, были овеяны легкой грустью. Авторы как бы сожалели о том, что труд в современной промышленности становится все более и более автоматическим, однообразным, не требующим от человека полного раскрытия его способностей, его таланта. А те виды труда, которые способствовали развитию этих черт, ныне безвозвратно уходят в прошлое...

В истории зарубежного кино «Индустриальная Британия» наряду с фильмами голландского документалиста Йориса Ивенса и «Рыбачьими судами» Грирсона заняла место среди первых произведений о рабочем классе, о скромном и великом герое жизни — человеке труда.

\* \* \*

Резким контрастом индустриальным пейзажам Англии явились кадры бурного моря и пустынных каменистых скал ирландского островка Аран, о которых Флаэрти рассказал в своем следующем фильме — «Человек из Арана» (1934). Но по внутренней поэтической линии и настроению это произведение развивало те же, органичные для художника темы.

«Человек из Арана» был прямым продолжением «Нанука». Документалист описывал в нем аналогичную жизненную ситуацию: трудные жизненные условия, суровая природа — и человек в ней, вынужденный вести непрестанную борьбу за существование. Но его взгляд на мир стал теперь неизмеримо шире, философия — глубже и социально отчетливее, а выразительные средства — совершеннее и богаче.

Флаэрти работал над фильмом «Человек из Арана» около двух лет. Ему было нелегко завоевать доверие замкнутых, гордых, сдержанных в проявлении чувств ирландцев. Он долго не мог уговорить сниматься в картине рыбака Кольмана Кинга. Но когда это, наконец, произошло, режиссер понял, что лучшего героя он не мог бы выбрать.

Флаэрти всегда был противником привлечения актеров для съемки документального фильма. «Я обращаюсь



Кадр из фильма «Человек из Арана»

только к подлинным героям, живущим в том месте, где создается фильм,— говорил он.— В конечном счете — это самые лучшие актеры. Я не знаю более выразительных людей, чем ирландцы, негры, полинезийцы. Однако зерно величия присутствует во всех народах, и автор фильма должен его найти. Он должен найти особую ситуацию, а порой даже какой-то жест, чтобы открыть его. Я думаю, что придет день, когда и игровые фильмы станут создаваться тем же методом»<sup>2</sup>.

Замысел фильма об Аране возник у Флаэрти из разговора со случайным дорожным попутчиком, молодым ирландцем, который рассказал ему об этих удивительных островах, окруженных непрерывно бушующим морем.

<sup>2</sup> «Cinéma», 1956, № 10.

Острова Аран находились всего в 15 часах морского путешествия от Лондона, но это было место, отбрасывающее посетившего его человека на столетие назад. Они представляли собой голые, открытые всем ветрам скалы, на которых не росло ни одного дерева. Населяли их немногочисленные семьи рыбаков, обосновавшиеся здесь издавна. На Аране не было ни машин, ни электричества, ни кино. Для освещения использовался рыбий жир. Земля для выращивания картофеля (а это была почти единственная пища жителей, не считая рыбы) добывалась с огромным трудом из расщелин камней, переносилась на поле в корзинах и удобрялась водорослями. Кругом были камни, ветер и море. И море это было одним из самых опасных в мире...

Роберт Флаэрти и его жена поселились на Айнишморе — самом большом из трех, образующих Аранские острова. Они сняли дом, часть которого оборудовали под лабораторию. Жители острова всегда были у них желанными гостями. Один из них, много повидавший человек, стал постоянным помощником документалиста.

Режиссер построил свою картину на четырех главных эпизодах.

В первом из них, служившем введением, мы видим суровые пейзажи острова, мальчика и его мать, занятых сбором водорослей, которые они затем переносили на поле. Далее показаны рыбаки, возвращающиеся с ловли. Их встречают жены, все они идут домой.

Вторая часть посвящена главным образом Кольману Кингу. Он добывает камни, чтобы подготовить место для посадки картофеля, бережно рассыпает в приготовленное укрытие землю, которую подносят ему в корзинах жена и сын. Киноповествование, как и в первом эпизоде, развивается неторопливо, спокойно. С помощью ритмизированного монтажа, чередующихся звуков ударов молота о камни и выразительных ракурсов съемки Флаэрти символизирует образ Кинга. Он показывает его не только как типичного представителя коренного населения острова, но и как конкретного человека, но и как *человека вообще*.

Третий сюжетно-тематический эпизод — драматический, полный захватывающего интереса рассказ о ловле акул. Его предваряла сцена, изображающая мальчика, сына Кинга, забрасывающего удочку со стаметровой ска-

лы. Неожиданно мальчик замечает в воде акулу и сообщает об этом отцу. Кинг вместе с товарищами выходит в море. В то время, как рыбаки ловят акул, оставшиеся на берегу жители подготавливают котлы для вытапливания жира. Рыбаки возвращаются, приступают к разделке добычи.

Финал картины составлял четвертый, наиболее напряженный эпизод, рассказывающий о борьбе рыбаков с разбушевавшимся морем. На скалы обрушиваются огромные валы, не позволяя лодке с людьми пристать к берегу. Все же усилия рыбаков увенчиваются успехом. Волны в конце концов разбивают лодку, но люди оказываются на берегу. Они теперь вне опасности.

Фильм заканчивался крупными планами нервного, выразительного лица Кольмана Кинга. Вместе с двумя друзьями он только что избежал смертельной опасности. Погибла его единственная ценность — лодка. В глазах Кинга усталость. Но он по-прежнему мужествен и суров. Это — человек, которого нельзя сломить. Он выдержит все испытания, которые послала ему и еще, конечно, пошлет судьба...

Изложение фэбулы этого замечательного произведения Флаэрти мало что дает читателю. Достоинства фильма — не в его сюжете. Они заключены в самом кинематографическом выражении, в кадрах, и никакое литературное описание не может передать их эмоциональную впечатляемость, их совершенство.

После ряда уступок и компромиссов режиссер на новой ступени мастерства вернулся к своей ранней эстетике, к прежней художественной манере, что определило в свое время новаторские достижения «Нанука» и «Моаны». Они сформировались и вылились в удивительно ясную форму в его рассказе о человеке из Арана.

Тщательно отобранные подробности быта немногочисленного населения острова, лаконичные кинопортреты, изумительное изображение неба, моря — все это создавало на экране целостную, впечатляющую картину.

Люди в фильмах Флаэрти всегда реальны, подлинны, как подлинна и окружающая их обстановка. Но помимо этого, они окрашены еще и субъективным чувством автора. Экран ощутимо дает понять не только изображаемое, но и его оценку. Он отражает жизнь и вместе с ней *переживание художника.*



Характерно, что особенности описываемых мест, душевного склада, мироощущения героев проникают через воображение Флаэрти в стилистику его картин, накладывают отпечаток на их поэтику. Так был наивен и одновременно значителен образный строй фильма «Нанук». Так были пронизаны *игрой* многие сцены «Моаны». Так суровость человека из Арана сказалось на самом стиле рассказа о нем.

Фильм «Человек из Арана» явился одним из шедевров образной публицистики 30-х годов. Флаэрти блистательно раскрыл в нем убедительность и силу своего метода — реалистического метода наблюдения и поэтического претворения неприкрашенной правды жизни.

В этом произведении документалист использовал все возможности не только зрительного, но и звукового репортажа. Звук в «Человеке из Арана» играл несравненно более важную роль, чем в иллюстративно озвученной картине «Табу» и даже в «Индустриальной Британии». Он был полон живой выразительности, естественности, художественной полноты.

«Звуки — это образы сами в себе, — говорил Флаэрти. — Их можно употреблять без визуального образа». И иногда оправданно в оптическом изображении, иногда контрапунктически, в монтаже, зрители слышали крики чаек над морем, удары молота Кинга, дробящего скалы, стук уключин лодок, треск раздираемого холста, свист лесы в руках мальчика, забрасывающего приманку в море. Немногочисленные реплики героев картины были записаны синхронно.

Особенно выразительной была кульминационная сцена борьбы рыбаков с морем, сопровождающаяся грозными ударами волн и ревом ветра, заглушавшим взволнованные голоса людей. Флаэрти удалось достичь в ней высот трагедийного изображения, создать непревзойденный художественный образ восставшей против человека стихии, образ бури, лишенный, в отличие от «Нанука», какого бы то ни было налета фатальности и мистицизма.

Фильм «Человек из Арана» вошел в золотой фонд искусства образной публицистики. В 1934 г. он получил первую премию на Международном кинофестивале в Венеции.

Для Флаэрти работа над этой картиной знаменовала вступление в пору творческого расцвета.

Однако судьба художника сложилась так, что прошло более десяти лет, прежде чем он смог сделать общественным достоянием свое очередное (и последнее) подлинно авторское произведение — фильм «Рассказ о Луизиане» (1948).

\* \* \*

Закончив «Человека из Арана», Флаэрти стал думать о новой работе. Вначале он намеревался снять фильм о дружбе мальчика-испанца и быка, но вскоре отказался от этой мысли. По предложению известного английского продюсера Александра Корда он уехал в Индию для съемок игровой картины «Маленький погонщик слонов». Его сотрудником по этой постановке стал режиссер Золтан Корда.

Как ранее фильмы «Табу» и «Белые призраки Южных морей», это произведение лишь в незначительной степени отразило творческую индивидуальность Флаэрти. В сущности, «Маленький погонщик слонов» явился обычной коммерческой продукцией фирмы Корда. Традиционность сюжета, весьма посредственная игра актеров, не возвышающаяся над средним уровнем работа оператора (Оскара Борродэля) — все это трудно было согласовать с искусством выражения настоящей действительности и человеческих характеров, которому посвятил себя Флаэрти. Картина шла не от наблюдения жизни, а от ее сознательно упрощенной интерпретации, от надуманной, стилизованной фавулы. И потому нет смысла подробно анализировать фильм, тем более что и сам художник вполне определенно оценивал его как неудачу, как вынужденный обстоятельствами творческий компромисс.

Но зато следующий фильм Флаэрти «Земля», съемки которого начались в конце 30-х годов в Америке, снова стал убедительным свидетельством его неиссякающей творческой энергии, его таланта.

«Земля» снималась по заказу американского департамента земледелия. Она должна была поведать о тяжелом положении многих фермерских хозяйств на юго-западе страны, вызывавшем серьезное беспокойство администрации Рузвельта. Перед документалистом ставилась задача исследовать причины эрозии почвы, ведущей к образованию бесплодных «черных земель», рассказать о связанных с этими явлениями росте безработицы и расслоении фермеров.

Вначале обстоятельства благоприятствовали Флаэрти. Отклонив предложенный ему в Вашингтоне сценарий, он отправился в путешествие по стране с твердым намерением самому разобраться во всем. Он отснял тысячи метров пленки и изучил положение американского сельского хозяйства так, как это не удавалось ни одному репортеру, ни одному правительственному чиновнику.

Но вскоре он незаметно для самого себя оказался в тупике. Сказались огромный объем и сложность возникших перед ним проблем, отсутствие четкого плана съемок. В начале 1940 г. Флаэрти писал Джей Лейде: «Я тружусь до седьмого пота над фильмом, который должен закончить для правительства. Я никогда не сталкивался с задачей более сложной, более неясной...»<sup>3</sup>. Изменилась и политическая ситуация: в Европе началась война. И когда Флаэрти, наконец, в 1941 г. закончил фильм, правительственные органы разрешили показать его только один раз в Музее современного искусства, а все другие демонстрации картины были запрещены.

Один из критиков, присутствовавших на просмотре, писал о фильме «Земля»:

«Слабости этого произведения очевидны. Оно не решает поставленных перед ним задач. Может быть, это объясняется тем, что Флаэрти слишком долго работал... Но все это в конечном итоге меркнет перед тем, что ему удалось добиться. Недостатки картины не могут нанести урон ее достоинствам — и прежде всего ее глубокой честности и красоте кадров. Все проникнуто искренностью, производящей неизгладимое впечатление. Флаэрти, возможно, в чем-то наивен. Но он говорит то, что чувствует, и избегает поспешных заключений. И если ему не всегда удается охватить проблему в целом, то он, во всяком случае, действует так, чтобы не скомпрометировать будущих решений. Многие кадры фильма напоминают отрывки забытой эпической поэмы, воспевающей великую силу земли...»<sup>4</sup>.

\* \* \*

«Рассказ о Луизиане» снимался по заказу американской нефтяной компании. Флаэрти была предоставлена полная свобода в выборе места съемки и сюжета фильма.

<sup>3</sup> «Cinéma», 1956, № 10.

<sup>4</sup> Там же.



Кадр из фильма «Рассказ о Луизиане»

«Мадам Флаэрти и я отправились на юго-запад,— писал документалист.— Мы проехали тысячи километров. Мы посетили места, где эксплуатация нефтяных промыслов была в разгаре, и видели огромные пространства, усеянные нефтяными вышками. Прямые и суровые, они поднимались к небу. Ничто не волновалось. Истинная драма нефти решалась в глубине земли, и глаз камеры не мог ее запечатлеть.

Наконец, мы прибыли в страну байу, в штате Луизиана. Мы были очарованы приветливостью, живостью, оригинальностью людей французского происхождения, которые жили в этом малоизвестном уголке США. Это был народ, сохранивший свою индивидуальность, свою культуру, свои очаровательные костюмы. Но все это пока не давало решения темы фильма о нефти.

И вот однажды, когда мы остановились, чтобы позавтракать, перед нами над заболоченной травой показался движущийся силуэт вышки. Ее тянули на буксире. В движении это простое сооружение стало неожиданно поэтичным.

События обрели форму в нашем сознании. Мысли сгруппировались внутри вышки, которая перемещалась величественно и бесшумно. Она появилась среди дикой природы и вскоре ушла, оставив землю такой же девственной, какой она была раньше.

Я и Франс молча посмотрели друг на друга. В эту минуту мы оба поняли: перед нами наш фильм»<sup>5</sup>.

Флаэрти остался в тропических лесах Луизианы. Снимаемая фильм, он прожил здесь два года. Героем его картины стал мальчик Жозеф Будро — сын одного из обосновавшихся здесь потомков французских колонистов.

В фильме разрабатываются две темы: жизнь леса, зверей и птиц (и вместе с ними маленького Жозефа) и тема нефти. Взаимоотношения этих мотивов на протяжении повествования претерпевают определенную — и весьма значительную — эволюцию.

Вначале они резко контрастны друг другу, непримиримы. Поразивший Флаэрти кадр — буровая вышка, движущаяся через болото, — возникает на экране в остром монтажном столкновении с лирическим киноописанием сказочного затопленного леса, по которому плывет Жозеф со своим другом — енотом. Она воспринимается как нечто чужеродное здесь, разрушающее гармонию природы. Режиссер подчеркивает эту мысль и в последующей сцене, показывая, как волны от катера, буксирующего баржу с вышкой, едва не опрокидывают лодку мальчика. В устойчивую, спокойную жизнь вторгается слепая, явно враждебная ей стихия...

В дальнейшем тема жизни природы и тема нефти постепенно сближаются, причем связующим звеном между ними служит мальчик. Жозеф знакомится с работой буровой, которую устанавливают на арендованной у его отца земле, завязывает дружеские отношения с нефтяниками. И эти изменения отражаются в чисто зрительном решении кадров. Металлические конструкции нефтяной вышки уже не кажутся такими острыми, уродливыми на фоне леса, как в первых сценах; люди, добывающие нефть, не причиняют зла природе, а наоборот, органично «вписываются» в нее.

Заканчивается повествование примирением некогда враждующих начал. На участке отца Жозефа найдена нефть. Отец разбогател, он привозит из города подарки жене и сыну. После отъезда бурильщиков Жозеф смело взбирается на вышку (как он не раз, наверное, взбирался на какое-нибудь хорошо знакомое ему дерево) и плюет в скважину — на счастье. И в довершение полного благополучия находится пропавший енот.

<sup>5</sup> «Cinéma», 1956, № 10.

В «Рассказе о Луизиане», как и во всех других фильмах Флаэрти, не было диктора. Но экран был полон естественного звукового фона описываемой жизни: таинственных шорохов леса, плеска воды, шума моторов на буровой. Этот фон — не только один из способов воссоздания достоверности. В не меньшей степени диалоги и шумы были для Флаэрти средством эмоциональной трактовки сцен, элементом образности. Грохот взрыва, например, в одном из первых эпизодов, нарушающий тишину леса, подчеркивал контрастность сталкиваемых режиссером тем. К концу фильма звучания, связанные с проходкой скважины, сглаживались, становились ощутимо тише. Они как бы сливались по мере сближения контрастирующих мотивов с естественными звучаниями природы.

Предшествующие картины Флаэрти принадлежали истории. «Рассказ о Луизиане» явился прямым выходом в современность. И не случайно оператор этого фильма Ричард Ликок стал вскоре видным деятелем американского нового кино.

Ни до, ни после Флаэрти никто из документалистов не тратил столько времени и сил на изучение своих героев и окружающей их среды. Флаэрти рассматривал все особенности, все оттенки, все скрытые возможности сюжета будущего фильма и обстоятельств, порождающих его. Он часами фиксировал разговоры своих персонажей, снимал десятки тысяч метров пленки. Он добивался полной естественности каждого поворота фабулы, органичности каждого кадра. И все это он делал для того, чтобы вскрыть в той жизни, какая в данную минуту представляла перед ним, самое существенное, самое важное.

Искусство Флаэрти занимает особое место в документальном кино. В нем ярко и самобытно представлено редкое для документального фильма лирико-романтическое направление.

Но романтика его картин далека от рефлексии и созерцательности. Его фильмы действенны, активны. Они основаны на подлинной реальности, на глубоком размышлении художника, на пристальном и заинтересованном исследовании жизни.

Флаэрти не имел прямых последователей и учеников. Но его фильмы не остались архивным достоянием. Вместе с новаторскими картинами Дзиги Вертова, Йориса Ивенса, Джона Грирсона они закладывали основы современ-

ного кино, решали коренные проблемы искусства образной публицистики. Влияние Флаэрти на кинопублицистику наших дней не ограничивается стилистическим заимствованием, которое без труда обнаруживается, скажем, в «Белой гриве» Ламорисса или «Голом острове» японского режиссера Кането Синдо. Оно гораздо тоньше, шире. Методы Роберта Флаэрти, его поэтичность и восприимчивость, его чувство *красоты жизни* проникают в глубину творческой лаборатории современного кино, пронизывают поиски художников, нередко, как и в случае с Грирсоном, весьма далеких от безоговорочного приятия его искусства.

И в этом — их редкостная художественная ценность, их непреходящее значение.

Через несколько дней после премьеры фильма «Рассказ о Луизиане» Флаэрти получил телеграмму. Она была подписана Чарльзом Чаплиным, Жаном Репуаром и Дадли Николсом. В ней значилось:

«Продолжайте. Вы будете прокляты Голливудом, но станете бессмертным. Это — прекрасная судьба».

Флаэрти умер 23 июля 1951 г. в возрасте шестидесяти семи лет. Но прожитые годы не наложили на него печати слабости или душевной пустоты. До последних дней жизни взгляд его оставался юношески чист и светел. Художник был все так же полон жгучего интереса к миру, все так же мечтал об осуществлении новых творческих замыслов.

Один из близко знавших его людей, французский кинематографист Жан Гремийон, провел с Флаэрти долгий вечер за месяц до его смерти. Вспоминая об этой встрече, Гремийон писал:

«В свои 67 лет Флаэрти бодро готовился к новому путешествию, преследуемый, как и в молодости, неугасимым желанием рассказывать истории и познавать мир. В тот вечер разговор шел о странах Востока и Запада, где ему еще не удалось побывать. Глядя на прекрасное лицо жены, он говорил: „Не правда ли, Франс, мы должны... Я считаю, что настало время запечатлеть все это на пленке“».

И в его ясных глазах была напряженность и нежность, как у засыпающего ребенка, мечтающего о стране индейцев...»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> «Cinéma», 1956, № 10.

## ДОВЖЕНКО СЕГОДНЯ

15—17 декабря 1964 г. состоялась сессия, посвященная творчеству А. П. Довженко в связи с семидесятилетием со дня его рождения.

Сессия была созвана Оргкомитетом Союза работников кинематографии СССР, Институтом истории искусств Министерства культуры СССР, Институтом мировой литературы Академии наук СССР, Всесоюзным государственным институтом кинематографии и Центральным государственным архивом литературы и искусства СССР. На сессии выступили: С. А. Герасимов, Г. Л. Рошаль (Союз работников кинематографии), С. С. Гинзбург, Ю. С. Калашников, Л. К. Козлов, С. И. Фрейлих (Институт истории искусств), В. А. Кудин (Киевский государственный университет), М. П. Власов, В. И. Соловьев, И. И. Поволоцкая (ВГИК), И. Л. Андроников, В. Б. Шкловский (ССП), Ю. А. Красовский (ЦГАЛИ), О. В. Якубович (Госфильмофонд).

Во время сессии состоялся показ фрагментов фильмов — «Ягодка любви», «Звенигора», «Иван», «Сумка дижурьера», были просмотрены также фильмы «Земля», «Щорс» и «Мичурин».

Участники сессии посетили Центральный государственный архив литературы и искусства, где была развернута экспозиция литературного архива А. П. Довженко.

Научные сообщения, привлечение новых литературных и других материалов позволили участникам сессии углубить наше представление о творчестве выдающегося художника, осмыслить его путь, значение его творческого и теоретического наследия для советской и мировой кинематографии.

Ниже публикуется сокращенная стенограмма выступлений участников сессии.



## НОВАТОР

Мне хотелось бы сказать несколько слов о жизни и творчестве А. П. Довженко, о его значении для нашего советского искусства, для нашей социалистической культуры — не только кинематографа, которому он отдал свою жизнь, но и литературы, живописи, архитектуры, для всех сфер духовной деятельности человека.

А. П. Довженко — человек нашего поколения. Мне выпало счастье знать его совсем еще молодым.

Довженко того времени и Довженко последних лет своей жизни — это нечто неделимое, единое целое.

Всякий, кто прочитает его биографию, узнает судьбу его — в чем-то феноменальную, в чем-то традиционную для всего поколения. Тут была и дипломатическая работа, и учительство, и крестьянское детство, но всегда — вечное движение человека, художника, мыслителя к высотам человеческого сознания. Он жил каждый день и час, не отрывая себя ни на секунду от движения всего общества, от движения своего народа к целям коммунистического будущего.

Был ли он только кинематографистом? Нет. Он был прежде всего писатель.

Литература и кинематограф несомненно очень близки. В Довженко два эти рядом идущих, соседствующих потока развились с необыкновенной гармонической силой — чистотой. Для него кинематографическое мышление отнюдь не составляло какую-то самостоятельную, совершенно своеобразную дорогу. Для Александра Петровича все началось от идеи, от мысли, от страстного желания и прямой потребности высказаться. Он запечатлел все это сперва на бумаге, а затем рождался совершенно новый поток кинематографического осмысливания каждого слова, каждого понятия. Его в современном мире интересовало абсолютно все. Я не знаю такой сферы, к которой его сознание было бы безучастно. Он всегда думал о будущем человечества и поэтому очень любил детей. Он по натуре был воспитатель. Не случайно его сознательная творческая жизнь началась в педагогике.

Но он любил детей не как предмет сентиментального самовозбуждения и развлечения. Он понимал ребенка как



А. П. Довженко



начало формирования личности, как предмет сложнейшего приложения сил, как маленького человека, который должен расти на глазах у взрослых людей наилучшим образом, которого надо оберегать от всего, что может к нему прийти в результате неверного воспитания.

Мы часто говорили с ним об этом, как и о многом другом, и он всегда возвращался к мысли о воспитании.

Как интересно открывается натура художника. Довженко, вечный и неутомимый новатор, человек, жадно ищущий новой и страстной формы для выражения мыслей, всегда оставался гражданином прежде всего и во имя воплощения всей общирности своих идей совершенствовал художественную форму. Для него это было абсолютно неделимо.

Довженко всегда начинал с корня вопроса, с того, чем же сейчас, в данный момент живет его Родина, его государство, его общество. Какие страсти там сейчас кипят? Он жил этими страстями. Для него было, как дыхание, естественно вступать в борьбу за здравый смысл, справедливость и красоту, желание переустраивать этот мир, организовывать его так, как он хотел бы его организовать во имя победы самого справедливого строя на земле.

Поэтому известный элемент пламенного дидактизма неизбежно присутствовал в каждом его произведении. И для меня это является предметом гордости за наше могучее искусство.

Такого рода воспитательная сила его произведений в каждой новой картине имела свой отчетливый прицел, но всегда сообщалась с очень многими, казалось бы, окольными вопросами жизни, которые как будто бы не входили ни в масштабы, ни в суть его сегодняшней темы. Он никогда не брезговал тем, чтобы использовать какие-то средства своего искусства во имя совета, указания, размышления в той или иной сфере общественной жизни. И это необычайно раздвигало рамки его произведений.

Так же поступал он и в жизни. Вот, например, он приехал на Дальний Восток. Тогда только начинал строиться город Комсомольск. Он беседовал с молодыми строителями города. А потом, когда мы были в Комсомольске, нам стало очевидно, что все его советы, все размышления были необыкновенно конкретны, деловиты по-государственному и серьезны. Его поэзия как бы освещалась этой конкретностью мышления, она была не отвлеченной, а необыкновенно

венно земной. Он говорил им: «Что вы натворили? Вы вырубали весь лес, вековую тайгу... А теперь вам придется вновь все это сажать. Мы говорим о городах-садах, а вы начали с того, что вырубали прекрасные леса». Так А. П. Довженко спас от вырубки пиванскую сопку на другой стороне Амура, где сейчас разбиты лагеря для детей.

Я привел это как пример государственного мышления Довженко, его мгновенной реакции на всякую благоглупость, потому что все вокруг он видел как свое собственное и не отделял себя ни на минуту от жизни народа, которому безраздельно принадлежал.

Посмотрите: каждая из его картин абсолютно современна. Он своей практикой начисто опроверг сложившуюся в сознании некоторых художников теорию дистанции, т. е. неизбежного временного отхода от события во имя того, чтобы это событие предстало в искусстве наиболее глубоко отраженным. Александр Петрович был одержим страстью создателя, строителя. Он немедленно на все откликался.

Так родился фильм «Земля», который прославил его во всем мире. Так родился «Иван», посвященный строительству Днепрогэса. Так родился «Аэроград», если хотите «Щорс». Этот фильм, как будто сугубо исторический, через два года после его создания стал фильмом необыкновенно злободневным, ибо он говорил о формировании коммунистической армии, которая и спасла человечество в годы второй мировой войны. Поэтому «Щорс» был не просто данью героическим страницам отечественной истории и, в частности, истории Украины.

Довженко как художник необыкновенно верно, необыкновенно серьезно истолковал понятие народности применительно к нашему творческому методу в искусстве. Часто у нас за понятием народности скрывается далеко не разобранная, не осмысленная, не разгаданная тенденция. Нередко этим понятием спекулируют люди, которые к народу имеют самое косвенное отношение. Но народность искусства Довженко представляла тем большую силу и значение, что он понимал ее как деятельную силу, в которую входит очень сложный комплекс — от требовательного патриотизма до высоко эстетического приятия мира.

Как интересно было с ним идти по художественной выставке или зайти в магазин, где продавались какие-то раритеты, предметы народного творчества! Как легко и точно он разбирался в деликатных и тонких вопросах искусства,

моментально отличая истинное от подделки, красоту от красоты, величие от высокопарности!

Его борьба за красоту в окружающей жизни была необыкновенно яростной. Как он бледнел от полемической страсти, схватываясь с уродливым явлением в жизни — будь то подхалимство, равнодушие, грубость, хамство. Когда на улице появлялся уродливый дом, это было для него трагедией, потому что дом уже поставлен и будет стоять, может быть, столетия. И вот, опираясь на свою палку, на каком-нибудь из проспектов города, покачиваясь, смотрел он на этот дом и, казалось, готов был ударить его от раздражения и боли.

Довженко был немного, но все же старше меня и начал в кинематографии иначе. Каждый начинал по-своему: кто из армии пришел, кто из театра, кто из живописи или архитектуры. Он художник от природы. Но когда он появился со своими первыми картинами, мы насторожились. Это была какая-то новая сила зрения, мысли, иные права и иные обязанности он взял на себя. Еще будучи молодым, он сразу вошел в искусство как мэтр, так много он успел передумать, перечувствовать.

Поэтому я должен признать для себя его учительскую роль. Как многому он научил всех нас своим талантом, столько же художественным, сколько и гражданским. И для всех нас была удовольствием и честью каждая встреча с ним. Его волновали проблемы, которые нас еще не успели взволновать. Он знал такие способы выражения в кинематографе, которые мы не успели еще найти. Он опережал свое время на какой-то крупный, смелый и решительный шаг, и таким он остался и по сей день — художником, опережающим свое время, в самом широком и многозначительном смысле слова.

И сейчас, когда молодые режиссеры и писатели начинают серьезно искать новое в кинематографе, они неизбежно открывают для себя Довженко как великого новатора.

## ПУТЬ ДОВЖЕНКО

Александр Довженко, так же как и другие наши кинематографические новаторы 20-х годов, пришел в кино из другого искусства. Так же как и всех их, кино манило его неисследованностью своих возможностей, которые только еще предстояло открыть.

«В июне 1926 г.,— писал Довженко в автобиографии,— я ушел из своей квартиры, чтобы больше никогда не возвращаться в нее. Вместе с вещами я оставил свой живописный инвентарь. Я поступил в Одессе на кинофабрику. Кино, думал я тогда,— вот единственно новое искусство, дающее самые богатейшие возможности для творчества в нашей стране».

Свою кинематографическую деятельность Довженко начал с того, что написал сценарии двух эксцентрических комических фильмов «Вася-реформатор» и «Ягодка любви», причем был сорежиссером по первому из них и постановщиком второго. Затем по чужому сценарию он поставил фильм «Сумка дипкурьера», пользовавшийся длительным успехом у зрителей. Все эти фильмы Довженко не включал впоследствии в списки своих творческих работ. Это были хорошие фильмы, но в них его неповторимая творческая индивидуальность проявилась лишь частично.

Что же, ради этих картин Довженко сжигал свои корабли в изобразительном искусстве, где он многообещающе начал свою деятельность, и только затем осознал свои творческие задачи?

Исследователи творчества Довженко либо оставляют эти вопросы без ответа, либо объясняют постановку двух комических лент природной склонностью Довженко к юмору. Однако в первых трех фильмах Довженко сознательно ставил перед собой весьма скромные и ограниченные художественные задачи: работая над ними, он осваивал выразительные средства киноискусства.

Киноноваторы 20-х годов отрицали почти весь традиционный кинорепертуар своего времени. Исключение они делали лишь для жанра комической ленты, которую высоко ценили и Вертов, и Кулешов, и Эйзенштейн, и Пудовкин. В отличие от господствовавших на экране «салонно»-психологических лент, в которых кинематограф подражал

определенным направлениям в литературе и театре, ленты комические создавались особыми приемами кино. Они широко использовали технику замедленной и ускоренной ленты, они пародировали штампы игрового кино, они пользовались преувеличенными, острогротескными средствами образной характеристики. Комический фильм был для новаторов *настоящим* кинематографом. Вот почему Довженко начал свою режиссерскую деятельность с овладения средствами комического фильма.

Такой же повышенный интерес к особым выразительным возможностям кино характеризует и фильм «Сумка диккурьера». Живописные композиции, сложная световая характеристика, обилие наплывов, двойных и тройных экспозиций, кадры, снятые с помощью мультиплицирующей линзы, — все это в изобилии было представлено в картине.

Постановка «Сумки диккурьера» позволила Довженко исследовать изобразительные средства кино, для того чтобы впоследствии использовать их для решения собственных идейно-художественных задач.

Только овладев специфической техникой киноискусства в первых своих трех фильмах, Довженко обратился к решению новых творческих задач в «Звенигоре». Он в корне переработал первоначальный сценарий, написанный для него Ю. Юртиком и М. Иогансоном. Вместо традиционной волшебной сказки, которая была задумана сценаристами, он создал фильм о счастье, которое дает трудовому человеку только свобода, фильм огромный по замыслу и историческому охвату. Действие фильма развивается на протяжении многих столетий. Скифские и варяжские набеги, гайдамачина и борьба с польскими панами, первая мировая война и утверждение Советской власти на Украине — все это так или иначе отражено в фильме, очень чистом и глубоко по замыслу и очень сложном по насыщенности историческим материалом.

Кинематографические новаторы мечтали о таких фильмах. Эйзенштейн хотел в фильме «Октябрь» передать историю нашей страны с начала первой мировой войны до десятой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. Пудовкин сперва задумывал «Конец Санкт-Петербурга» как фильм о двухсотлетней истории города. Но только Довженко решился осуществить подобный замысел во всем его градиозном объеме.



Удался ли фильм? Удался, но оказался слишком сложным. Он оказался особенно сложным для зрителя, привыкшего к шаблонным мелодраматическим сюжетам, господствовавшим в репертуаре. «Звенигора» в свое время осталась непонятой и непринятой. И хотя Довженко в первой кинематографической статье обвинял зрителя в неразвитости его вкусов, он понял вместе с тем, что противопоставлять себя зрительской аудитории не имеет права.

Второй собственно довженковский фильм — «Арсенал» — был построен на гораздо более локальном материале. Действие его передает события знаменитого восстания рабочих киевского Арсенала против контрреволюционной Центральной рады. Но основан он был на тех же принципах интеллектуального кино, которые Довженко принял с самого начала своей кинодеятельности. Фильм был лишен сквозной сюжетной интриги. Он разбивался на эпизоды, связанные между собой тематически и хронологически, каждый из которых выполнял особое идейное задание, выражающееся через сложные монтажные метафоры. Этот фильм, так же как и «Звенигора», отличался от всех остальных фильмов монтажного поэтического кинематографа тем, что образность его была оплодотворена украинским национальным фольклором. И еще одним. Тем, что кинематографические метафоры не просто раскрывали в своем монтажном воплощении те или иные понятия. Они отличались высокой степенью конкретности, исторической и национальной определенности, как бы концентрируя жизненные наблюдения их автора. Этим было обусловлено расхождение Довженко со сторонниками интеллектуального кино, которое окончательно выявилось в «Земле». Поэтическая идея «Земли» раскрывается непосредственно в образах и неотделима от них. В фильме относительно мало метафор, его монтажный язык прост до предела. Образ украинского трудового крестьянства вырастает из серии живописных портретов селян. Мысль о связи человека с природой передана и в теме любви, и в теме вечно-го круговорота жизни и смерти. А тема классовой борьбы развита с высокой исторической точки зрения, а не применительно к узко трактуемым задачам времени, как то было во многих фильмах тех лет. Фильм тенденциозен, но авторская тенденция нигде не навязывается зрителю — она свободно раскрывается в цепи неспешных жизненных

наблюдений, свидетелями которых Довженко делает зрителя. В этом могучая сила фильма, воспринимаемая и теперь с неменьшим волнением, чем тогда, когда он был создан, фильма, который сохранит всю свою художественную убедительность на века. В этом подлинный высокий реализм «Земли».

Творчество Довженко отмечено чертами его неповторимой индивидуальности, вместе с тем его поэтика менялась из фильма в фильм. Каждый фильм — новый поиск идейный и художественный. И первый звуковой фильм Довженко «Иван» был интереснейшим и до сих пор не оцененным поиском и в деле исследования действительности начала 30-х годов, и в деле разработки художественных средств звукового кино.

«Иван» — фильм о великих социальных сдвигах, являющихся следствием социалистической индустриализации. Это фильм о перевоспитании вчерашнего «селюка» и превращении его в сознательного пролетария. Основанный на материале строительства Днепровской ГЭС, он содержит драгоценнейшие наблюдения и является одним из важнейших художественных документов своего времени. И, что особенно важно, объектом художественного изучения здесь является еще сырая масса новых рабочих. Герой фильма, как говорил Довженко, не ведущий, а *ведомый*. В «Иване» тема произведения впервые раскрывается и в звуковом ряде. Правда, главным образом в музыке и в индустриальных шумах, несущих конкретное образное содержание.

Довженко в своем творчестве всегда обращался к главным темам современности, он был всегда впереди своих зрителей, он их учил и вел вперед, он указывал им на грозящие опасности, он воспитывал в них те качества, которые помогали эти опасности преодолеть.

В середине 30-х годов больше всего волновало Довженко как художника приближение новой войны, неизбежность которой он ощущал очень остро.

Опасности будущего нападения империалистов на Советский Союз и посвящен был «Аэроград», фильм удивительно своеобразный по своему художественному решению. Это — лирическая кинопоэма, содержание которой раскрывается прежде всего в авторском, довшенковском слове, вложенном в уста действующих лиц. Тема укрепления обороноспособности страны решалась Довженко в пла-

не этическом, этой темой проверялись человеческие отношения, дружба, любовь.

И тот же круг вопросов вновь стал содержанием последнего его предвоенного произведения — «Щорса», только решался он уже на материале гражданской войны. Самый простой доуженковский фильм, самый ясный по своей форме, «Щорс» пользовался большим успехом у зрителей. Но только сейчас мы можем его оценить по заслугам, сопоставив его с другими современными ему историческими и историко-революционными фильмами. В этом фильме война была показана как война подлинно народная, в нем партия, руководители общенародной войны не ставились над сражающимся народом, а показаны были как носители всего революционного опыта, этим народом накопленного. Фильм как художественное произведение самой своей сутью направлен против имевшего тогда место преувеличения роли исторической личности. Уместно вспомнить сейчас, что Довженко на совещании по историческим фильмам в 1940 г. смело и резко критиковал «культовый» подход к революционным событиям. Он протестовал против трактовки истории в кино как «сюжетов правителей и их помощников». Он сожалел о том, что в первых ленинских фильмах традиция изображения революционного народа в киноискусстве 20-х годов «не была подхвачена полностью и донесена в более высоком качестве с образом Ленина, с многомиллионным революционным народом».

Дальнейший творческий путь Довженко сложился крайне неблагоприятно. Многие его замыслы были отвергнуты, и после «Щорса» ему удалось поставить только один художественный фильм — «Мичурин». Да и тот, не принятый тогдашним кинематографическим руководством, вышел в переделанном виде, и доуженковский замысел предстал перед зрителями обедненным. Впрочем, даже тот вариант «Мичурина», который увидели зрители, отличался от большинства историко-биографических фильмов своей исторической конкретностью, стремлением проникнуть в драму и психологию ученого-творца. И в герое этого фильма можно было узнать многое, характеризующее самого Довженко как человека и мыслителя.

## БЕССМЕРТИЕ

Жизнь художника — это рожденные им образы и характеры, чувства и мысли, которыми он обогатил человечество. История же творческого пути художника — это история его связей с родным народом, страной, современностью.

Об А. П. Довженко уже существует значительная литература: книги, брошюры, статьи и воспоминания; это начало исследований того живительного источника творческого наследия, которое он оставил. А источник этот удивительно щедр и чист, неисчерпаемо целебен и полон кипучей силы жизни.

Еще немало новых граней будет раскрыто и показано в творческом наследии Александра Петровича Довженко. Возможно, кое-что будет по-иному воспринято и оценено. Мы воспринимаем его как современника, в создаваемом им отразилась наша юность и возмужалость, наши сегодняшние радость и боль, надежды и порывы, борьба наших отцов и будничная труд нас самих. Он был выразителем дум эпохи и сыном народа, мужественным борцом за новое общество и страстным пропагандистом коммунистических идей.

Александр Петрович Довженко был самобытным и оригинальным, неповторимым художником, как это бывает с каждым настоящим талантом.

Еще в конце 20-х годов Алексей Толстой, говоря о молодых творцах социалистического искусства, отмечал, что они начали прокладывать никем не изведенные пути в океане новой жизни.

А. П. Довженко был одним из этих первых. Его творчество удивительно щедро и богато, хотя сам художник и говорил в день своего шестидесятилетия, что он мог бы сделать гораздо больше.

Творчество А. П. Довженко поднималось до вдохновенно возвышенного и величественного, потому что практически утверждало те высокие принципы и идеалы, которыми обогатил социалистический реализм мировое искусство. «Пройдет тысяча, две, три тысячи лет, — писал А. П. Довженко, — с каким трепетом и удивлением будут вспоми-

нать нас юноши, мужи и мудрецы, и войну, и все наше необычное поколение гвардейцев, людей-рыцарей, на долю которых выпало столько несчастья и счастья, столько горя и радости, столько крови, столько пота, столько борьбы и труда, и побед, что их с лихвой хватило бы на десяток поколений. Сколько книг о нас напишут. Сколько песен. Сколько благородных наследников-юношей в мечтах своих будут переносить свою жизнь на машине времени в нашу величественную эпоху».

А. П. Довженко избрал путь певца нашей эпохи. Все сделанное им — это гимн человеку-труженику, человеку нового коммунистического времени, раскрытию его психологии, воспеванию и утверждению новой эпохи и эстетики.

А. П. Довженко учил своими произведениями достойно и честно исполнять высокую обязанность человека на земле. Мерою отношения и любви художника к народу всегда определяется величие и историческое значение его творчества. Искусство социалистического реализма не случайно взяло своим главным героем Труд и Человека труда.

Творчество А. П. Довженко глубоко народно в своей основе, оно органично проникнуто искренним восхищением трудом людей, его красотой. «Нет ничего в мире прекраснее человека труда», — читаем мы в одной из записей А. П. Довженко. И это не просто декларация. Перед нами встают образы тружеников, которым отдано все лучшее, что было в таланте Александра Петровича. Украинский рабочий Тимош из «Арсенала», юный комсомолец Василь и дружная семья сельских тружеников из «Земли», Иван Мичурин, Корж, Савва Зарудный, Иван Орлюк, Демид, Скидан — вся эта галерея образов, вылепленных в фильмах, рассказах, пьесах А. П. Довженко, полна высокого уважения и любви к человеку-творцу, проникнута гневом и ненавистью ко всему паразитическому и подлому в жизни.

В 1935 г., на Первой Всесоюзной творческой конференции работников кино, А. П. Довженко говорил: «Как можно больше великих тем! Как можно больше смелости и силы! Нужно пробуждать и воспитывать в массах большие социальные эмоции!» И художник всеми силами стремился находить в жизни и воплощать в искусстве то высокое и прекрасное, что появилось в людях при социализме, новые черты и свойства, которые воспитало в них социалистическое общество.

Собирая материал к сценарию «Поэма о море», А. П. Довженко особое внимание сосредоточивает на благородстве, разуме, величии людей, строящих грандиозное сооружение. «Эти люди мне дороги,— пишет он в записной книжке,— я слушаю их вот уже третий час, и все они приносят мне величайшее наслаждение. Для меня все в них интересно. Это те, кто начал, чьими руками, чьими усилиями и знаниями начал наш народ строить коммунизм на главных своих точках... Жить нужно тем, что есть хорошего и красивого в людях. Не следует закрывать глаза на плохое, но счастливая доля — хорошее в людях».

Любовь к народу была для Александра Петровича не идеей служения ему, а подлинным служением народу, в душе которого он стремился пробуждать высокие мысли и мечты, благородные чувства и порывы. С болью отмечал А. П. Довженко наличие в наших фильмах какой-то, как он говорил, недоразвитости человеческих отношений и чувств. Коллизии и характеры, по его мнению, уступают часто место поучению, и тогда появляются ходячие схемы — неубедительные и обедненные.

Одной из главных причин неудач многих художников кино он считал утерю идейной целеустремленности, благодаря чему исчезает общая картина жизни, общая задача. Или ты сын великого советского народа и служишь великой и высокой мечте, или ты мелкий человек, хватаешься за первый попавшийся сценарий и тянешь его по выбоинам трехкопеечных и пятикопеечных бытовых правдочек, забывая за этими бытовыми правдочками золото великой правды.

Обогащая эстетику социалистического реализма новыми художественными открытиями, отдавая жар сердца и силу разума всему лучшему, что есть в человеке, А. П. Довженко был гневным и непримиримым ко всему низкому, отвратительному и извращенному в жизни. Он ненавидел людей, в сердцах которых был холодильник, а чистота чувств вытеснена подлым бесчестьем, людей, которые стали чинушами, бюрократами.

Глубокая народность творчества А. П. Довженко органично слита с высокой идейностью и коммунистической партийностью. «Я патриот Советского Союза и коммунист... Хочу жить добром и любовью к человечеству, к самому дорогому и великому, что создала жизнь,— к Человеку, к Ленину», — так пишет А. П. Довженко в записных книж-

ках, а в лекции перед будущими режиссерами подчеркивает: «Передовые идеи подавали и подают те художники, которые свою деятельность не ограничивали узкими рамками текущих интересов, а предвидели своим творчеством будущее, т. е. те работники, которые были подлинными разведчиками партии».

Для него самого партийность и высокая идейность были органической потребностью.

Уже работая над первыми фильмами «Сумка дипкурьера», «Звенигора», «Арсенал», А. П. Довженко осознавал, что голос художника может зазвучать со всей силой только тогда, когда он живет всеми передовыми идеями времени и по-настоящему их осмысливает.

У народа он учился искренности видения жизни, оптимизму, вере и любви. Будучи на строительстве Каховской ГЭС, собирая материал для будущего сценария, А. П. Довженко записывал: «Мне нужны встречи с народом, моими людьми, дабы множить себя, свои мысли и чувства, братаясь мыслями и чувствами с другими». В этом братском единении рождались у художника замыслы будущих произведений, в нем он чутко улавливал, что требует народ от искусства.

Мы нередко говорим о современности, призываем художников идти в ногу с современностью. Но ведь настоящий художник не может не быть современным, ибо современность всегда была и остается пробным камнем истинности таланта.

Если с этой точки посмотреть на творчество А. П. Довженко, так он был современным не только в произведениях, посвященных сегодняшнему дню, но и тогда, когда они касались прошлого. «Щорс» — картина о гражданской войне на Украине, но она родилась в суровые годы, когда фашизм готовился к порабощению народов мира. Не случайно этот фильм стал активным идейным оружием в руках советских людей в первые же дни борьбы с немецким фашизмом. То же можно сказать и о «Мичурине», фильме, всей своей сутью перекликавшемся с задачами страны в первые послевоенные годы. Но большинство написанного и поставленного Александром Петровичем — это воспроизведение наиболее важного в сегодняшней истории народа.

Сила современности звучания произведений А. П. Довженко в ее высокохудожественном выражении, в лепке ярких человеческих характеров, в высоких взлетах мыслей

и идей. А в теме сегодняшнего ведущая тема — тема молодежи.

В кино есть неумолимые законы: даже самое удачное со временем устаревает и становится трудным для восприятия. Судьба фильмов А. П. Довженко удивительна — они не стареют и остаются современными. И эта современность не только в содержании, но и в форме его выражения.

А. П. Довженко был действительно новатором в киноискусстве. Его поэтическая речь полна самых различных художественных приемов — в ней и символика, и аллегория, и гипербола, и гротеск, много иных средств. В произведениях А. П. Довженко оживают портреты и разговаривают животные, герои беседуют со своими далекими предками. События переносятся из глубины истории в современность и из современности в далекое прошлое.

В своеобразном преувеличении, в необходимости сравнений и столкновений жизненных явлений и фактов рождались острые мысли и волнующие образы. Мы верим в бессмертие Тимоша в «Арсенале», хотя его расстреливают петлюровцы, и в оживший портрет Тараса Шевченко, который тушит лампаду, зажженную буржуазным националистом. Нас убеждает Савва Зарудный, в своем воображении расправляющийся с ничтожным Голиком за поруганную честь своей дочери. Мы понимаем, когда Иван Орлюк и Ульяна разговаривают во сне с князем Святославом.

Немало авторских отступлений сделано А. П. Довженко в сценариях. Они не вошли в свое время в фильмы, но исключительно важны для понимания идейной сущности образов, смысловой целенаправленности фильмов.

Сколько такого рассыпано в сценариях, что позволяет глубже и четче представить себе творческие стремления и поиски режиссера. Немало в отступлениях и юмористического, остроумного, комического. После слов Боженко в «Щорсе» (во время встречи с буржуазией в театре) — «Что это такое?» в сценарии написано следующее: «Ни одна буржуазная душа не могла ответить на этот вопрос. Наступила такая тишина, которую не создавал ни один актер от самого начала основания театра. Весь партер и ложи бенуара затаили дыхание. Даже кто имел бронхит или астму, даже те решили погибнуть, не подавая кашля или чихания».



Мир героев А. П. Довженко чистый и ясный, его образы, как и все его творчество, полны оптимизма и веры во всепобеждающие силы жизни.

Активное участие в борьбе родного народа, вера в справедливость этой борьбы сформировали в художнике одно из прекрасных свойств — умение видеть и четко выделять доброе и красивое в людях.

Уже на склоне жизни, вспоминая свое детство, А. П. Довженко писал в «Зачарованной Десне»: «Я сын своего времени и весь принадлежу современникам своим... Счастлив я, что родился на твоём берегу, что пил твою мягкую, веселую, седую воду, ходил босиком по твоим сказочным мелям, слушал рыбацкие рассказы на твоих челнах и сказания стариков о прошлом, что считал зори на перевернутом небе, что и сейчас, иногда глядя вниз, не потерял счастья видеть те зори даже в будничных лужах жизненных дорог...»

Сегодня он мог быть еще с нами. Ему было бы только семьдесят лет, и он бы порадовал нас не одним еще произведением. Сколько осталось незавершенных замыслов...

Перестало биться сердце художника. Но для настоящего художника не существует смерти, так как он оставляет то, что не подвластно тлению и забвению, — сердце и разум, перелитые в образы и отданные людям.

М. Власов

## УТВЕРЖДЕНИЕ СТИЛЯ

Отдавая должное философской глубине и политической страстности искусства Довженко, критика нередко в то же время сетовала на отсутствие в его сценариях и фильмах «четкой фабулы», «сквозного сюжета», называя эти фильмы подчас бесфабульными и бессюжетными. А между тем сценарии и фильмы Довженко вовсе не представляют собой отступления от основных принципов кинодраматургии.

Близость, родственность произведений Довженко лиро-эпосу, т. е. особой жанровой форме литературы, обладающей возможностью сочетания эпического изображения народной жизни с лирическим началом, была отмечена рядом исследователей еще в 30-е годы.

Одной из самых примечательных особенностей творческого стиля А. П. Довженко является органическая связь с прогрессивными традициями народного искусства, украинского национального фольклора.

Показательно, что в качестве одного из источников своего творчества Довженко называет думу.

Это, конечно, не означает, что жанровая природа его сценариев и фильмов тождественна лирико-эпической поэме или думе. Обращение к понятию, почерпнутому из области литературы, помогает лишь обозначить то особенное, чем произведение Довженко, целиком оставаясь в сфере кинодраматургии, отличаются от иных, сложившихся в кино жанровых образований, которые определяются обычно как киноповесть, кинороман, киноновелла. Особенности эти проявляются, в частности, в том, что в сюжетном развертывании драматического конфликта существенную роль играет лирическое, авторское начало.

Хотя в фильмах Довженко всегда есть герой или группа героев, участников драматического конфликта большого социального наполнения, линия событий не осложняется, как правило, напряженной интригой. Ход событий может даже быть заранее известен зрителю. Но не в этом интерес, вызываемый фильмами Довженко. Довженко сказал как-то, что в «Земле» ничего не происходит. «Ничего не происходит» — в смысле поистине «песенной» простоты и лаконизма фабульного развития, в смысле строгого, аскетического отбора событийного ряда. Теми же качествами отличается фабульное строение «Арсенала», «Ивана».

Для творческой манеры Довженко характерна вообще интенсивная художественная концентрация необозримого материала действительности, его «сжатие», как говорил сам художник, «под давлением многих атмосфер» в образы повышенной смысловой емкости и эмоционального наполнения. Поэтому-то мы и не найдем в фильмах Довженко скрупулезного и подробного восстановления исторических событий во всех деталях и последовательности их развития.

«Аэроград», «Щорс», «Мичурин» и особенно «Поэма о море», «Повесть пламенных лет» отличаются большей, по сравнению с ранними работами Довженко, расчлененностью фабульных линий. Однако в основе своей и здесь их фабула не теряет той лаконичной простоты, ясности, которые отличали ранние фильмы художника.

Творчески воспринимая и переосмысливая поэтику думы, Довженко искал и находил многообразные пути выражения лирического начала в своих кинопоэмах. Он широко вводил в композиционный строй своих произведений такие элементы сюжетной композиции, которые не принимают участия в движении фабулы и как бы даже независимы от нее. В произведениях Довженко часто встречаются своеобразные вставные новеллы-притчи, являющиеся драматизированной формой авторских размышлений.

Очень характерны в этом отношении такие сцены и эпизоды «Повести пламенных лет», как встреча старого деда с внуками летчиками, разговор искалеченного на войне солдата со стариком отцом, возвращение в родную хату молодой женщины, принесшей из фашистской неволи «стыд и позор свой — дитя неизвестного отца».

Довольно обширный пролог фильма «Арсенал» весь с помощью выразительных экспрессивных образов, фабульно не связанных и как бы неожиданно выхваченных зорким взглядом художника из пестрого многообразия событий, явлений, фактов жизни предреволюционной Российской империи, создает поэтически обобщенную картину этой жизни с ее ужасающими противоречиями, с ее готовностью к революционному взрыву.

Нетрудно заметить, что в общей композиции фильма пролог играет роль, сходную с ролью запева или зачина в думе.

Не имея фабульной связи с последующими событиями фильма, пролог включает в себе в обобщенной форме основные идеи фильма, которые затем конкретизируются, углубляются и варьируются в последующих эпизодах фильма.

У Довженко мы часто встречаем сцены и эпизоды, которые воспроизводят картины и образы, возникающие в сознании, воображении персонажей, — их словидения, воспоминания, мечты и желания. Для художника это не только одно из средств показа внутреннего мира героев, но и форма выявления авторского лирического начала.

Например, в картинах воспоминаний генерала Федорченко («Поэма о море») перед нами и страницы биографии героя, обогащающие представление зрителя о его характере, и эпические картины войны, так сказать, страницы биографии народа. Но кроме того, здесь ощутимо выступает лирическое начало — в контрастном стыке кадров тихой

солнечной степи и грохочущего ада боя пульсирует мысль художника — горячая, беспокойная, страстная. Не развивая непосредственно фабулы произведения, эпизоды воспоминаний являются способом, позволяющим донести до зрителя средствами экранной образности переживания художника, его размышления над жизнью, историей своего народа.

Нередко Довженко прибегает к приему зримой пластической реализации воображаемого героем действия. Таков, например, эпизод «Поэмы о море», где Савва Зарудный вершит справедливую расправу над оскорбителем своей дочери, наглым, самоуверенным мещанином Голиком. Здесь, казалось бы, нет такого прямого лирического выражения, но в этом же фильме есть эпизод, который является непосредственной реализацией кинематографического лирического отступления. Это эпизод смерти и похорон Катерины, эпизод, разрушающий фабульную логику и являющийся кинематографическим лирическим отступлением в самом прямом значении этого понятия, т. е. здесь авторская мысль находит непосредственную реализацию в системе кинематографических образов.

В качестве одной из форм выражения лирического начала Довженко в немом кино часто использовал надписи. Вспомним хотя бы знаменитое «Ой, было у матери три сына» из пролога «Арсенала» или надпись «Да здравствует город Аэроград, который нам, большевикам, надлежит построить на берегу Великого океана!» Ту же надпись Довженко врезает в одну из наиболее патетических сцен фильма — в сцену смерти Ван-Лина, прямо и откровенно выражая свои авторские чувства по поводу этого события.

В звуковых картинах Довженко лирическая функция надписи все больше переходит на дикторский текст.

Дикторский текст в фильмах Довженко — это отнюдь не обезличенный, никому не принадлежащий «голос», это голос самого художника, голос Довженко. Правильнее было бы назвать его лирическим авторским комментарием.

Надо сказать, что лирическое начало в фильмах Довженко выражается не только посредством особенностей композиционного построения, не только с помощью слова, но и в самом изображении, в самой пластике зрительных образов. Причем эта пластическая лирика берет свое начало в фольклоре.

В «Арсенале» есть сцена, где измученная лишениями войны крестьянка, шатаясь от голода, усталости, сыплет зерно в борозду. Сопоставление в кадре ее маленькой согбенной фигурки с неоглядным пространством поля, замедленный монтажный ритм сцены создают образ горького, щемящего лирического звучания. В сценарной ремарке читаем: «От всей картины веет чем-то песенным, и сама она (т. е. сеющая крестьянка) в поле словно зримая песня».

«Зримая песня» — в этих словах очень точно сформулирована самим художником одна из существеннейших особенностей его стиля.

Взволнованная романтическая патетика эпизода похорон батеньки Боженко в «Щорсе» чрезвычайно близка эмоционально-образной атмосфере дум и песен, описывающих смерть героя-казака. Многие эпизоды и сцены «Повести пламенных лет» представляют собой кинематографическую реализацию излюбленных мотивов и образов украинского фольклора. Например, сцена, где мать Орлюка, стоя на крутом берегу Днепра, тужит об ушедшем на войну сыне и заклинает стихии уберечь его от смерти, или эпизод сна Ивана Орлюка, когда волны приносят челн раненого героя к порогу родной хаты.

Надо сказать, что такие образные решения, которые Довженко берет из фольклора, внешне далеки от бытового правдоподобия. Эти образы порой приобретают фантастический характер. Но Довженко всегда погружает их в жизненную атмосферу. В большей части его произведений запечатлены реальные картины жизни народа. В «Аэрограде» художник для миллионов зрителей открыл суровый, но прекрасный и романтический край — советский Дальний Восток. Могучий трудовой ритм и величественные масштабы социалистическихстроек встают перед нами в «Иване» и «Поэме о море». В «Повести пламенных лет» поражают воссозданные с большой достоверностью эпизоды Великой Отечественной войны (например, эпизод форсирования Днепра).

Своеобразие сюжетной композиции сценариев и фильмов Довженко проявляется в органическом сплетении — в пределах кинодраматургической композиции — эпического и лирического начал. Этим предопределяется известная трансформация некоторых существенных драматургических элементов, таких, как фабула и сюжет.

Сюжеты его произведений формируются в динамическом взаимодействии многих элементов — фабулы (как правило, простой и несложной), образов героев и их взаимоотношений, а также различных форм выявления лирического начала.

Таким образом, при анализе сюжетной организации сценариев и фильмов Довженко нельзя не учитывать их жанрового своеобразия, их близости, родственности произведениям лиро-эпического рода, украинской думе. В противном случае петрудно сделать неверный вывод о сюжетной «ослабленности» или даже «бессюжетности» произведений Довженко.

Ираклий Андроников

### ЗАВЕЩАНИЕ ДОВЖЕНКО

В повести Льва Толстого «Казаки» описано, как Оленин едет по равнине Северного Кавказа и впервые видит на горизонте снеговые горы. И с первого взгляда на них начинает воспринимать все окружающее как добавление к горам. «Взглянет на небо — и вспомнит горы. Взглянет на себя, на Ванюшу — и опять горы. Вот едут два казака верхом, и ружья в чехлах равномерно поматываются у них за спинами.. а горы... За Терекком виден дым в ауле, а горы...»

С того вечера 1930 г., когда я впервые увидел на экране кинотеатра «Землю» Довженко, тридцать пять лет меня не покидает такое же ощущение: годы прошли, десятилетия, а «Земля»... Мы выиграли войну, величайшую из всех войн, а «Земля»... Человек полетел в космос, а на Земле есть «Земля». Никогда не оставляет ощущение этой радостной победы искусства, победы, одержанной одним из самых великих произведений XX века. Много хороших написано книг и картин хороших поставлено, пришли и ушли большие художники, а «Земля» не проходит и не пройдет. И невольно соотносишь с этой картиной и другие ленты Довженко — с этим мериллом прекрасного, определяющим великую меру прекрасного и в других сочинениях этого гениального мастера.

Мне хочется отметить своеобразный юбилей одного из великолепных созданий Александра Петровича, но не лен-

ты, а слова его. Я имею в виду его выступление на Втором Всесоюзном съезде писателей в декабре 1954 г. С того вечера минуло десять лет.

Нет, это не просто выступление гениального художника современности, а нечто гораздо большее. Ибо не всякий мастер способен к аналитическому постижению законов искусства, которому посвятил себя, точно так же, как не всякий умеет видеть в искусстве частное и, сочетая это с умением постигнуть общее, находить соотношение между точно увиденной деталью и огромно-масштабным изображением события.

Обоими этими свойствами, необязательными даже для гения, Александр Петрович обладал в самой высокой степени. «Каким почерком, какой кистью писать: мелкой или крупной? — спрашивал он. — Или писать двумя сразу: в одной руке — мелкая, для выписывания ресниц, в другой — широкая, крупная, для широкого письма столетий и тысяч километров?» Вот как понимал он искусство, стремясь к тому, чтобы оно обладало как бы двойной оптикой, чтобы художник видел и сегодняшний день и прозревал даль времен, чтобы два этих внутренних глаза видели и на расстоянии времен и пространств и могли рассмотреть деталь, без которой искусство лишено достоверности.

Чехов велик. Но эпические масштабы ему чужды. И даже в том случае, когда он хочет изобразить богатырскую мощь русских людей и богатырский размет русской степи, он скромно, словно опасаясь пафоса и героики, соотносит беспредельный простор, вызывающий в памяти гиперболы Гоголя, с мировосприятием обыкновенного ребенка Егорушки, ничего еще в жизни не видевшего и потому не имеющего возможности сравнивать.

Прекрасен Есенин. Но теоретические представления о поэзии в целом, очевидно, чужды ему, хотя о конкретных вещах он высказывал тонкие и глубокие мысли.

Довженко — художник-мыслитель. Он — синтетик-поэт и аналитик-философ. При этом — поэт многогранный. Он эпик, но достоверен как реалист. И приподнят как поэт романтический. И все, что сказано им об искусстве, важно и смело, и ново. И поскольку выступление его на Втором съезде писателей кажется мне наиболее обширным, значительным и, очевидно, наиболее полным из последних его высказываний о судьбах киноискусства, я позволю себе назвать его «Завещанием Довженко». Но преж-

де напомню о том самом вечере, когда Александр Петрович, поднявшись на трибуну Колонного зала Дома Союзов, произнес свою великолепную и мудрую речь.

Нет, в ту пору далеко не все ее поняли. И прискорбно было видеть, как Александра Петровича пытались урезонить, ограничить регламентом, звонили в звонок с председательского стола, считая, что то, что он говорит, не относится к делу. А сейчас видно, насколько он был дальновиден и прав, когда заговорил о космосе, о будущих открытиях человечества, которое «обследует всю твердь солнечной системы» и выйдет далеко за пределы этой системы. «Что же, как не кино, перенесет нас зримо в иные миры, на другие планеты? — задавал он вопрос. — Что расширит наш духовный мир, наше познание до размеров поистине фантастических?» — и отвечал: «Кинематография».

И вот тут-то и зазвонил звонок с председательского стола: показалось, что оратор ушел далеко от насущных задач и говорит не о том. А трасса первого советского спутника была уже в то время вычислена, только никто из нас об этом не знал. И слово Довженко было разговором о близком будущем — о нынешнем нашем искусстве, о нашем сегодня. И все в его речи было освещено огромной и ясной мыслью.

Он начал слово свое с констатации того неопровержимого факта, что к 1954 г. кино почти полностью перешло на экранизацию популярных произведений литературы. И он говорил, что в том случае, если это становится единственной задачей кинематографа, это унижает кинематограф, что экран не может ограничиться одними лишь пересказами произведений, не предназначенных для него специально. Тем более, что экранизации почти всегда уступают самим оригиналам, независимо от участия или неучастия в этом деле самого автора произведения. И Александр Петрович высказывал мысль бесспорную: «По-видимому, нельзя произведение искусства выразить адекватно изобразительными средствами другого искусства».

Более того, он утверждал, что не экранизация литературных произведений должна определить путь развития киноискусства, а наоборот, киносценарий должен изменить в ближайшее время положение в литературе. Он говорил о четырехстах сценариях в год. О том, что свойства современной литературы должна определять действитель-



ность сценария, его энергия, его лаконизм. Что пухлым историческим эпопеям, которые пишутся без соблюдения чувства меры, без учета читательского времени и внимания, нужно противопоставить сценарий. Говорил, что кинематограф играет для литературы не меньшую роль, чем печать, что одна картина в течение полугодия способна обслужить большее число зрителей, нежели театр в продолжении ста лет, даже в том случае, если бы он играл без отпусков и выходных дней. Считал, что для современности кинематограф значит в тысячу раз больше, чем живопись значила при Ренессансе. Отмечал специфическую особенность кинематографического искусства, его способность запечатлевать живую действительность, современность. Не отвергая исторической темы, он выступал против увлечения исторической темой. Напоминал, что все лучшее, что создано кинематографом, отображает наше время — нашу современность, нашу действительность и что разговор в кино нужно вести о сегодняшнем дне и о будущем. Что в силу своего синтетического характера кинематограф располагает сугубыми средствами для выражения философской сущности искусства. «Пусть киносценарий, — призывал он, — на ближайшие годы станет для нас главным испытательным полем чувства нового в литературе».

Перечитываешь эти слова и удивляешься: с какой страстью выступает Довженко за право художника быть современным, активным, смелым и новым. Против кого и чего? Против инерции, косности, субординации традиционных жанров и привычных схем. Не стоит ли и нам почаще думать о литературе и кинодраматургии в аспекте его размышлений, о перспективах и темпах развития их в наше время?!

Вспомним: за десять лет, протекших со дня этого выступления, необычайный размах приобрело телевидение, которое в те времена как искусство только еще зарождалось. Что сказал бы Александр Петрович о роли сценария для нашей литературы сегодня — в дни, когда на экраны телевизоров устремлены глаза 60—70 миллионов зрителей, для которых телевизор — главный поставщик искусства, поэзии, литературы!

Представим себе на минуту, что все эти мысли принадлежат не современнику нашему, а Пушкину или Гоголю, или, скажем, Дени Дидро. О, каждая фраза их обрела бы

уже десятки истолкователей, комментаторов, и много диссертаций и книг было бы написано вокруг этой темы! А разве Довженко в кинематографе меньше, чем Пушкин в поэзии, чем Гоголь в прозе или Дени Дидро с его «Параджом об актере»? Его мысли огромны. Отвергая декларативность, несамостоятельность, робость, попытки выиграть на обращении к значительной теме без значительных художественных намерений, выступая против избитых приемов, вялых и растянутых повторений, Довженко призывал к лаконизму Пушкина, Маяковского. А призывал, соотнося их поэтический опыт с собственным опытом, ибо в лентах Довженко каждый эпизод, каждый кадр несет в себе глубочайшие чувства и глубокую философскую мысль. И как снова не вспомнить здесь «Землю» — обычных размеров немую картину, вместившую такое обширное образное, политическое, философское содержание, которое ставит его произведение в один ряд с «Илиадой» Гомера, с «Мертвыми душами» Гоголя, с «Войной и миром» Толстого!

Каждый элемент своего фильма Довженко доводит до афористической краткости, строя его на резких контрастах, используя, как принято говорить в поэзии, антитезы — антитезы, подобные лермонтовским:

И царствует в душе какой-то холод тайный,  
Когда огонь кипит в крови,—

строки, где «холод» противопоставлен «огню», «душе» отвечает «кровь».

Вспомните первые сцены «Земли».

Улыбается дед. Кулаки проливают слезы. Падают яблоки в тишине. Тишину раздирают громы, воют собаки, режут бабы, мечутся лошади; у кулаков отбирают имущество.

Вспомните заключительные кадры этого фильма.

Несут комсомольца в гробу. Его мать рожает. Мечется от страха убийца. Мечется от горя невеста. Бормочет молитвы поп в одиночестве, призывая громы на головы вероотступников. И поют толпы песни про новую жизнь, вытекающая из боковых улиц села, как реки. И это шеститактное чередование эпизодов, это противопоставление различных аспектов жизни, эта «одномоментность» происходящего раскрывают великое многообразие жизни, ее

диалектику, выявляют столкновение противоборствующих начал и делают искусство Довженко таким философски емким, столь насыщенным образно-поэтическим содержанием, что другому режиссеру, пожалуй, и одной находки подобного рода хватило бы, чтобы украсить целое кинопроизведение и заслужить репутацию истинного художника. А у Довженко каждый атом его киноповествований проникнут этой сложностью образно-поэтической структуры и высокой ясностью ее конечного выражения.

Вспомним кадры, заключающие в себе аллегорический смысл, выраженный в виде кинометафор.

Стекают капли с плодов в конце фильма. Что это? Прошел дождь? Да, прошел дождь. Но здесь он значит нечто гораздо больше, нежели простой дождь. Это — «потoki слез», смыывающие остатки скорби и печали людей. «Все проходит, — говорит нам картина, — и старое сменяется новым. И жизнь идет дальше». Об этом же говорит великий художник и в начале картины. Падают яблоки с веток на землю. И на этой земле умирает старик, ибо происходит вечный круговорот событий и старое сменяется новым. И внук с печальной улыбкой смотрит в лицо умершего, внук, которого в конце картины мы увидим в гробу, убитого кулаками. И проб его поплывет под ветками яблонь, как плыли на щитах тела древних героев, которых оплакивали жены. А сподвижники их и потомки слагали легенды в их славу и песни и тем увековечивали их подвиг в веках.

Я читал рецензии 1930 г. на фильм Довженко «Земля». И вижу: за малыми исключениями критики не поняли масштаба Довженко, ибо даже лучшие из них не имели масштаба Довженко и не поверили в правоту художника, не сумели прочесть Довженко в его ключе. От него ждали картины политически-агитационной. А он создал политически-философскую, в которой смысл происходящих событий обобщен и символизирован.

От него ждали, что он покажет кулака как реальную силу, способную к сопротивлению, как силу надломленную, но силу еще опасную. А он показал кулака уже обреченным и сломленным, ибо изображал не момент, а самую суть явления.

От него ждали, что он покажет «сегодня», а он показал «завтра», «потом», «всегда». Он был впереди времени. И в этом была для него трудность как для человека. И в

этом заключалась его победа — победа художника, создавшего вещь на века.

Вернемся, однако, к его выступлению на съезде и вспомним его слова. Он говорил о поэзии кино и о том, что поэзия, выраженная в стихах, — та же проза, «из которой удалены лишние слова». И в подтверждение приводил эпизод из «Полтавы» Пушкина, где, описывая бой, Пушкин прибегает к настоящему времени, придающему действию динамику:

Из шатра,  
Толпой любимцев окруженный,  
Выходит Петр. Его глаза  
Сияют. Лик его ужасен.  
Движенья быстры. Он прекрасен...  
Швед, русский — колет, рубит, режет.  
Вой барабанный, клики, скрежет...

«И эпизод сценария готов», — говорит Александр Петрович, полностью процитировав под аплодисменты зала это место из пушкинской поэмы.

«Не угнетайте режиссеров излишеством слов, с которыми вы не привыкли бороться, — обращался он к сценаристам, — Оставьте режиссерам только самые нужные слова. Пусть герои кинофильмов хоть иногда закрывают рты для музыки и для паузы. Разве тишина не говорит подчас больше всяких слов?»

Размышляя о функции диалога на экране, о роли внутренних монологов и авторских текстов, Александр Петрович поднимал вопросы, связанные с проблемой емкости фильма, с утерянной почти у всех поэтикой фильма, с его сюжетной композицией, с глубиной и многогранностью его содержания и изобразительными сегодняшними средствами. «Мыслей, — говорил он, — побольше мыслей — высоких, образных и ярких». И, напоминая о Льве Толстом, деликатно намекал на то, что и Толстой, живи он сегодня, писал бы иначе. И что ссылаясь сегодня на Толстого, без учета этой его будущей эволюции, мы неверно представляем себе Толстого и тем самым тормозим собственное движение вперед.

Он говорил о том, как изменился мир в результате собственных наших усилий, какие понятия навсегда исчезли из нашего словаря и какими огромными понятиями, еще

не воплощенными в искусстве, они заменились. И он предлагал мерить искусство единственно верною мерой — мерой оценки народа, ибо искусство должно быть достойно народа. И сетовал на то, что, ссылаясь на вкусы народа, кинодеятели в течение многих лет оправдывали потери качества кинопроизведений, оправдывали подмену киноискусства экранизованной театральщиной, прощали увлечение режиссеров внешней пышностью и отдачу кинематографа во власть гримеров и костюмеров. Сетовал на то, что, начиная с конца 30-х годов, киноискусство все больше устремлялось в историю прошлых веков, «ища там ненужных аналогий», и все больше уходило от показа современности, от показа сложности нашей борьбы и забывало «про наш сегодняшний день». «Драматургия, поэзия, страстность,— горько говорил Александр Петрович Довженко,— уступили место субординации».

Вспомним, что это было сказано в 1954 г. и что речь шла о явлениях, характеризовавших целый период в истории нашего искусства и нашей литературы, и что XX съезда КПСС в ту пору еще не было. И Довженко смело и страстно говорил о том, что стало системой, но не могло и не должно было оставаться системой — ни в кино, ни в литературе, ни в жизни.

«Там, где нет борьбы человеческих страстей, там нет искусства!» — восклицал Довженко с трибуны. И эти слова будут еще когда-нибудь выбиты на мраморе как изречение одного из величайших художников человечества. Ибо истина, даже спорная, даже доступная всем, если она подтверждена авторитетом гения и оправдана открытием гения, принимается за истину непреложную и становится художественной аксиомой.

«Почему в своих сценариях мы так скупы на нежные движения, на внимание, согласие, ласку, поцелуй?» — спрашивал Александр Петрович. «Зачем мы обедняем сердца наших юных современников? Почему, неудовлетворенные, они вынуждены искать ответа на эти благородные влечения своего возраста у художников прошлых времен, у них черпать образцы красоты?» — сетовал он. И с горечью говорил, что в нашем киноискусстве обеднен коллективный портрет нашего юношества и что страдание нельзя заменить чем-то вроде «преодоления трудностей». Исчезнут социальные причины страданий, говорил он, «но если при первом полете на Марс любимый мой брат или

сын погибнет где-то в мировом пространстве, я никогда не скажу, что преодолеваю трудности от его потери. Я скажу, что я страдаю».

Обратиться к человеку, к его страстям и стремлениям, к его радостям и страданиям, к счастью его, к его великим свершениям призывал Александр Петрович Довженко 20 декабря 1954 г. Его слова были сказаны от сердца и освещены глубокой мыслью, их диктовала забота, с какою он относился к нашему искусству и прежде всего к киноискусству. Желание видеть их расцвет, их полное соответствие тем великим ожиданиям, которые возлагает на нас читатель, зритель и слушатель, побудило его в тот декабрьский вечер высказать с трибуны съезда мысли серьезные и тревожные, заглянуть в будущее киноискусства, поразмыслить о нем вслух и без парадных общих слов, начистоту сказать коллегам своим по перу, что далеко не полностью отвечало искусство, о котором говорилось на заседаниях съезда, высокому своему назначению.

Оглянемся. Нет Довженки! Но преодолен новый этап в жизни нашего общества. Многие переменялись вокруг. И картины выходят иные. И современность пришла на экран. И появились новые имена. И дерзают молодые режиссеры и сценаристы. Но разве мало выходит картин, недостойных той высокой оценки, какую применял Довженко к истинным произведениям искусства? Разве мало картин, емкость которых минимальна, сюжетная композиция искусственна и бедна, содержание схематично и однозначно, явления, представляющие перед нами в жизни в различных своих аспектах, явления сложные показаны упрощенно? Мало разве картин, не способных вызвать ни эмоций, ни размышлений, картин, которые свидетельствуют о неумении их авторов чувствовать зрителя, угадывать его интересы, занимать и приковывать его внимание? И мало ли фильмов многоречивых, где слова героев невыразительны, вялы, неинтересны и не способны характеризовать ни места, ни времени, ни самого произносящего эти речи!? Зато часто видишь торопливое повторение чужих удач, которые перестают быть удачами, а становятся штампами, роняя авторитет хорошей картины и не прибавляя его фильму слабому. Все это еще бытует в кино и составляет просчеты, куда более частые, чем те неизбежные неудачи, без которых невозможны ни искусство, ни производство, в том числе и конвейер кино. И как хорошо было

бы перечитывать всем нам вещие слова одного из великих мастеров нашего века и задумываться почаще над тем, что сделано нами и что надлежит сделать. Ибо увлеченные очередными делами, мы нередко забываем, что на нас выпала миссия говорить не только с великодушными нашими современниками в нашей стране, но и обращаться к векам и пространствам. И нести им правду о нашем сегодняшнем дне, о величайших процессах, которые происходят у нас на Земле впервые за всю историю человечества, процессах, которые так остро чувствовал Александр Петрович Довженко, задумавший перед смертью и «Поэму о море», и «Зачарованную Десну», и фильм о полете в просторы Вселенной, откуда видна и слышна и великая жизнь на Земле, и ее революционные перемены, и грохот строек, и битвы, и музыка, и тишина и осязаемо тепло сердец человеческих и сила человеческой мысли, для которой нет конца и пределов.

Г. Рошаль

## МИФЫ ХУДОЖНИКА

Я не только современник Александра Петровича, но и был с ним в большой и серьезной дружбе долгие годы.

Однако хочу сказать о странном чувстве, которое во мне утверждается: был современником, ходил рядом с ним, а он вдруг все растет, растет, растет... И думаешь: действительно ли мог с ним попросту дружить?

Теперь возникает удивительное чувство предсуществования Довженко.

...Довженко не родился в день своего рождения. Довженко родился очень давно и ждал своего прихода. Это не мистика. Довженко возник в эпоху, где Довженко мог появиться. Ведь были Довженки, были, шли по земле, а этот Довженко встал над землею во всей мощи своего дарования и взял, впитал в себя всех этих неосуществленных, не проявившихся до конца. И в этом огромное величие Довженко. Довженко не есть «я», Довженко — «мы». Я воспринимаю его как «мы», когда часто вспоминаю его «я».

И что же это за «мы — я» Довженко? Он всегда отвечал за вселенную. Даже не за нашу страну и уж, конечно, не только за свое село. Он с самого начала отвечал за мир, за космос, за людей, за правду для всех людей в мире, в нашу эпоху, в эпоху утверждения коммунистических начал жизни. В исторической конкретности его деятельности — его величие. А вне конкретности нет гения. И, между прочим, огромное величие Довженко в его удивительной конкретности.

Мы говорим: фольклор и Довженко. Многие думают, что Довженко использует фольклор тогда, когда рассказывает сказки, когда пользуется точными оборотами фольклорного языка.

Такой фольклор у него есть, и он великолепен. Но суть довженковского фольклора в мифотворчестве, если так можно определить.

Помню, как в 20-е годы я вошел в просмотровый зал, когда картина уже началась. Рядом со мной стоял Донской. Мы оба не знали, чья картина. Но она была гениальна. Когда зажегся свет, мы узнали, что смотрели фильм «Арсенал».

В чем смысл этой картины? Что нас сразу покорило в «Арсенале»? Это мифотворчество — великий народный миф об «Арсенале», если понимать под мифом правду обобщенную и доведенную до поэмой формы. Когда вы смотрите, что человека расстреливают, а он не падает, когда вы видите в «Арсенале» сказочную мощь мчащихся коней, когда кони заговорили на экране — вы сразу должны были понять, что это не просто украинский народный фольклор, не просто сказка, это — новое великое, необыкновенное мифотворчество. У Довженко весь мир, вся природа включены в его мифотворчество.

Вспомним «Аэроград» — миф о двух братьях. Вся тайга — это образ, который навеки входит в твое сознание как живой образ тайги.

Посмотрите «Землю» — в ней воплощен удивительный миф о любви. Картина «Земля» показывала полнокровный новый пласт жизни, она утверждала новую жизнь. Эта картина тогда вызвала вопли о пантеизме, о физиологизме, а новую жизнь, увиденную художником Довженко, не все заметили. Она в его изображении была слишком прекрасна для примитивных, арифметических, рапповских оценок.



Я наблюдал, как смотрели «Ивана» в Венеции, когда показывали эту картину на фестивале. Публика стоя аплодировала панорамам «Ивана». Эти пейзажи были мифом о новом буйстве, о новой силе, которая никогда не апеллирует к схемам и тезисам,— она образна, всегда имеет широкие ассоциации и укладывается только в мифотворческую, легендарную, народную поэтику.

«Мичурин» — это тоже был удивительный миф. В «Мичурине» было неповторимое создание — сад. И вымерзание сада, и его расцвет, и созревание будущих новых плодов. Был в фильме и миф о человеческой любви — любви от юности до смерти.

...С каждым годом учеников Довженко, последователь Довженко будет прибывать, как весной половодье. Без эстетики Довженко нам трудно идти вперед. Все молодое, наиболее яркое, честное и чистое движется дорогой высокой любви и человечности. А самое дорогое в Довженко — это то, что все его картины, вся его жизнь, как подарок, как «хлеб-соль» человечеству.

Хочу, чтобы мы не забывали о бесстрашии Довженко-художника. Ведь нужно было обладать величайшим мужеством, чтобы выдержать стойко несправедливые удары после выхода гениальной картины. После показа первой редакции «Мичурина» все несколько минут аплодировали, как после демонстрации «Потемкина». Я подошел к Александру Петровичу, потрясенный картиной, и поздравил его. Он сказал: «Подождите, подождите! С ней может быть беда». И мы знаем, его предчувствие сбылось — ему пришлось первую редакцию «Мичурина» перестраивать. Было это в тяжелой атмосфере культа личности.

Не случайна поэтому фраза в его пьесе «Жизнь в цвету». Она — крик души художника. Обращаясь к жене, Мичурин говорит: «Саша, я прошу внимания и сострадания, а не критики!» Этого как раз и не хватало А. П. Довженко в жизни, он долгие годы был лишен возможности делать то, что хотел. А ему еще объясняли, как мало он успел, как много надо сделать и т. п.

Когда утверждают, что народ не понимает Довженко, это меня очень огорчает. Что это значит? Ведь это неправда. Нужно просто понять, как показывать Довженко, как подавать его зрителю, какими путями подойти к его творчеству, а вовсе не говорить, что Довженко недоступен и не нужен народу. Довженко надо изучать.

Необходимо, чтобы мы регулярно собирались в определенную дату и устраивали ежегодные довженковские чтения. Нужно углубленно и серьезно постигать удивительное и прекрасное наследие Довженко. А значение его наследия выходит далеко за пределы кинематографа.

Я думаю, что каждому из нас было бы также чрезвычайно интересно узнать, что сделано за год в киноискусстве, близком к традициям Довженко, и, может быть, было бы целесообразно учредить премии имени А. П. Довженко за лучшие поэтические произведения, поставленные советскими кинематографистами.

В. Шкловский

## О НЕТОРОПЛИВОСТИ И НЕСХОДСТВЕ УДАЧ

Удачливый ли режиссер Довженко? И много ли его смотрят?

Удача для нас всех страшно нужна, мы о ней мечтаем. Но посмотрим, как идут удачи в жизни человека. Будем сравнивать не людей, а судьбы.

Пушкин бессмертен и расходится в нашей стране в миллионах экземпляров. Но было время после смерти Пушкина, когда издатели не хотели брать его собрания сочинений для переизданий.

Н. Н. Ланская, вдова Пушкина, та Натали, о которой так много писали, 20 июля 1849 г. писала своему мужу, что она не может найти издателя, который бы взялся издать Пушкина: дело шло о втором издании после так называемого посмертного, которое вышло не сразу (оно выходило от 1838 до 1841 г.). Издатель Глазунов за собрание сочинений предлагал 14 тысяч ассигнациями, а Лоскутов — 10 тысяч. Но они потом не прислали представителей и не предложили заключить формальный договор.

П. П. Ланской был генерал-майором и командиром лейб-гвардии конного полка. Он обратился к Ивану Васильевичу Анненкову, который выпустил «Историю лейб-гвардии конного полка» в 4-х томах. Поэтому он считался литератором. Иван Васильевич издавать Пушкина не решился, но он рекомендовал Павла Васильевича Анненкова.

П. В. Анненков тоже не сразу решился издавать собрание, но после сомнений, поисков денег и больших трудов издание было совершено.

Так издали Пушкина.

Сейчас иное время. Довженко знают. Есть студия его имени, есть его ученики, есть мировая слава, но картины «Человек-амфибия» или «Великолепная семерка», вероятно, собирали больше публики, чем картины Довженко.

И картины С. М. Эйзенштейна собрали народ не сразу, хотя в результате собрали.

Что же совершил Сашко Довженко, почему мы сейчас говорим о его вечной славе, о его необходимости для мира?

Александр Петрович открыл в мировой кинематографии новые пути и возможности. Сделал он это не по своему хотению, а потому, что он как гений выразил душу своего народа.

Он продолжил на Украине спокойную украинскую песню, ту самую, которой восхищался Гоголь.

Мироощущение Довженко было ощущением человека, любящего широкие поля, глубокие воды и революцию, пришедшую на нашу великую землю.

Есть выражение — «кинематографическая быстрота».

Но кино родилось не от успехов фотографии, и художественная кинематография не произошла от изобретений Эдиссона или Льюмьера. Она произошла от желания человека видеть движение, последовательность великих событий, событий иногда очень медленных, развивающихся как бы замкнутыми эпизодами.

На потолке Сикстинской капеллы в Ватикане Микельанджело нарисовал, среди многих других рисунков, историю Адама и Евы. На одной сцене Ева протягивает Адаму яблоко. Рядом они уже идут изгнанниками из рая.

Вся роспись Микельанджело состоит из сцен, связанных по времени, сцены изображают мифологическую историю человечества. Такая связь давалась в старых книгах, которые назывались «Библия бедных». Ближе к нам они давались в панорамах; панорамы — это неподвижные картинки, каждая из них изображала иной эпизод развивающегося события.

Панорамщики с ящиками бродили по свету, давали посмотреть на панорамы через стекла.

Киноаппарат, изобретенный Эдиссоном, носил в себе все признаки панорамы: на движущееся изображение

смотрели через стеклышко. Панорама — дальний предок кино, предок великий, связанный с живописью.

Об этом в журнале «Искусство кино» недавно писала М. Андроникова.

Великое кино помогло снять движение, выбежать на улицу, увидеть, как скачут лошади, как мчатся автомобили, но оно заторопило человечество; правда, кинооператоры сдержанными показами у нас не затормозили, а углубили кинозрение.

Мне напомнил Александр Марьямов: когда-то шутя разговаривали Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко. Они делили специальности. Они решили, что Эйзенштейн — наследник манеры и мышления Леонардо да Винчи, Пудовкин — Рафаэль, а Довженко они прозвали Микельанджело. Это был товарищеский разговор художников, стремящихся понять свое место в мире. Тут не было желания возвысить себя чужим именем.

Александр Довженко, своеобразный спокойный мастер, может быть, связанный не только с украинской песней, но и с мощным украинским барокко.

Украинские иконы чем-то похожи на Тараса Бульбу Гоголя, а бог там, как говорил сам Довженко, похож и на казака и на пасечника.

Довженко ввел в кино медленное рассматривание; он создал кинематографию длинного куска, предваривши этим кинематографию следующего периода. Он ввел кинематографическую медленность.

«Земля»: знаменитые яблоки под дождем, длинные проходы, беседы у околицы — все показало, что кинематография может давать моменты взглядывания, моменты длительности.

Довженко создавал документальную кинематографию, иначе создавал ее Сергей Эйзенштейн. Советская революционная кинематография действительна и монументальна.

Я говорю только об одной черте Александра Довженко, об одной из особенностей его художественной поступи.

Второй особенностью Довженко было стремление решить самые главные вопросы: революция, человек революции, борьба революции, смерть революционера, смерть старого крестьянина, смерть молодого колхозника и любовь его.

Довженко первый спокойно и неторопливо поднял космическую тему в искусстве, заговорил о космической раз-

луке, об ожидании полета и бережно рассказал, как бы он хотел снять историю Циолковского.

В искусство люди приходят для того, чтобы выполнить завет времени, мечту времени, но в то же время художники — самые не похожие друг на друга люди.

Они выражают свое время, свой народ и именно себя, отдельного человека, человека, который рождается, живет, умирает, но не проходит бесследно.

Так выразил себя для обогащения нас, для обогащения мира украинец из революционной Украины, человек с Десны, художник Александр Довженко. Не будем же бояться слова — великий.

Ю. Калашников

## А. П. ДОВЖЕНКО И ТЕАТР

Творческое и теоретическое наследие А. П. Довженко является не только достоянием кинематографии, а всего искусства, всей нашей художественной, духовной культуры. Надо стараться сделать так, чтобы мы никогда не порывали с тем животворным началом искусства будущего, которое заложено в наследии Александра Петровича Довженко.

Это — объективный факт, и мне хотелось бы показать это на связях Александра Петровича Довженко с театральным искусством.

Высказываний Александра Петровича о театре очень немного, гораздо меньше, чем о литературе, поэзии, живописи, архитектуре, не говоря, конечно, о кинематографии. Но даже те немногие его практические творческие контакты с театром позволяют сделать некоторые общие выводы.

Александр Петрович постоянно общался с театральными деятелями. В его фильмах участвовало много прославленных артистов театра, и некоторые из них находили свою большую дорогу в творчестве именно после того, как они участвовали в создании картин Довженко.

Но было и непосредственное общение Александра Петровича Довженко с театром. Я имею в виду два его дра-

матических произведения — «Жизнь в цвету», написанное в 1947 г., и законченную Александром Петровичем в 1953 г. пьесе о самом остром периоде коллективизации в Запорожье, названную им «Потомки запорожцев».

Хочется подчеркнуть, что обращение Александра Петровича к драматургии явилось выражением его самых сокровенных эстетических убеждений. А. П. Довженко пришел в театр со всей полнотой требований большого художника и с глубоким пониманием особой природы того искусства, с которым он устанавливал свои творческие связи.

Что же было идейной, эстетической предпосылкой создания этих двух драматургических произведений? Это — его стремление к объективному проникновению в явления реальной действительности, в жизнь народа, поиски реальной правды обязательно до дна, как бы она ни была порой жестока и сурова, несогласие с приблизительным ее отражением, желание всесторонне раскрыть круг явлений большой и малой жизни. Он не допускал возможности творить тогда, когда он как художник чего-то не додумал, не постиг или постиг отчасти.

В самом деле, в «Жизни в цвету» через судьбу Мичурипа рассказывается о рождении новой науки, о величайшем взлете человеческого гения, преодолевающего всевозможные преграды. И все это делается ради того, чтобы превратить всю землю в цветущий сад.

В «Потомках запорожцев» Александра Петровича интересует революционное переустройство всего многовекового уклада старой деревни. Он хорошо понимал, что изменение этого очага собственнического мира, имеющего глубокие исторические корни, поможет человечеству, и прежде всего советскому обществу, прийти к такому этапу жизни, когда можно будет говорить о наступлении настоящей коммунистической эры — эры счастья всех людей.

То, что это было всегда творческой целью Александра Петровича, он подчеркнул сам, выступая в 1953 г. на секретариате Союза писателей, где обсуждался вопрос об отражении в литературе жизни советской деревни.

Крестьян, говорил Александр Петрович, у нас сейчас в стране 50 процентов. «...Но эти 50% — это население, стоящее у физической основы нашей жизни. Давайте попробуем их рассмотреть в общем плане. Но предвительно хочу сделать несколько упреков самому себе.

Мне кажется, что у нас имеется далеко не полное знание колхозов и колхозников. Есть у нас безразличие в колхозах, есть проявления пессимизма, есть не вполне ясные производственные и другие вопросы. А что мы знаем об этом? Есть у нас командировочно-дачное знание колхозов, есть и снисходительное знание колхозов, которое прикрывается зачастую высокими понятиями и цитатами...»

И еще одна мысль, высказанная в самом конце этой речи, очень важная для понимания его творческих убеждений.

«Мне кажется,— говорил А. П. Довженко,— что, исходя из побуждений различных, мы как-то порой впадали в один „изм“, который я называю „возвышенной правдой“, очень удобной, идущей в обход нездоровым явлениям, вещам, которые требуют вмешательства правительства... Мы шли в обход простой реальной действительной правды, ограничиваясь этими „возвышенными правдами“, холодными и порой лакировавшими нашу действительность, ни разу не подумав о том, в какую сумму может влететь нашему Госплану эта „возвышенная правда“, не подумав о том, в какую государственную книгу убытков будут записаны расходы по этой „возвышенной правде“.

Художнику нужна была «действительная правда», и только ее он и стремился отражать в своем творчестве.

По композиции, по сюжетно-фабульному построению обе пьесы А. П. Довженко — «Жизнь в цвету» и «Потомки запорожцев» — произведения очень простые и ясные. В пьесе «Жизнь в цвету» прослеживается более чем 50-летняя жизнь Мичурина, которому приходится беспрестанно отстаивать свои новые идеи в науке. Здесь мы видим и старую Россию — пьеса начинается на пороге первой мировой войны; мы видим совершающуюся революцию и мы видим Россию, которая стала уже социалистической.

Через немногие столкновения, очень камерные и простые, через взаимоотношения с друзьями, с родными и близкими в семье, с противниками перед нами возникает образ целой эпохи.

В пьесе «Потомки запорожцев», где охватывается небольшой исторический отрезок времени, всего в два с лишним года (примерно, 30—32 гг.), поражает всестороннее раскрытие облика уходящей старой деревни и ростков новой жизни, которые начинают завязываться на фоне жестокой классовой борьбы. Пьеса насыщена такой ищущей

щей, беспокойной мыслью, такими сильными человеческими страстями, что каждая, даже самая, казалось бы, простая ситуация всегда наполнена большим идейным, философским, историческим содержанием, и поэтому она приковывает наше внимание.

Читая эти пьесы, испытываешь огромное волнение и возникает огромный интерес к судьбам людей, к тому, как решаются коренные вопросы народной жизни.

Эта масштабность и значительность драматургии Довженко — а у нас есть театральная драматургия А. П. Довженко, хотя мы можем назвать только два его законченных произведения для театра, — достигается тем, что он глубоко, до дна проникает во внутреннюю, бытовую, психологическую жизнь образов. В этом отношении он изумительный художник. Он только тогда лепит драматургический характер, когда в совершенстве знает и прошлое героя, и возможное его будущее.

Драматургический метод А. П. Довженко, наверное, будет изучаться и останется поучительным творческим примером не только для молодых и начинающих драматургов.

Пьесе «Потомки запорожцев» предпосланы краткие характеристики действующих лиц. Эти характеристики очень лаконичны. Я приведу некоторые из них, чтобы показать, как они всесторонне раскрывают своеобразие характеров персонажей пьесы, самую их сущность.

Вот характеристика Скидана Петро — председателя колхоза: «Председатель колхоза „Память Ленина“ среднего роста, сильный и сдержанный, с богатым внутренним миром, коммунист... Один из тех низовых партийных работников, которые составили незыблемую основу нашей родины. В 1940 году колхоз его гремел как образцовый. Если он не был убит в годы Великой Отечественной войны как командир партизан, он, наверно, сегодня депутат Верховного Совета. Автор даже встречал его фамилию среди выдающихся деятелей сельского хозяйства».

Другая характеристика: «Тихий Захарко. — 40 лет, колхозник. Был очень красивый. С него можно было бы писать героические портреты старинных воинов, античных богов, ученых, он годился на все. Любитель тонкого слова, шутки, мягкий и в то же время мужественный. В годы гражданской войны в Первой Конной армии отличался удивительной храбростью в битвах. Был стрелян и рубан.



Награжден двумя орденами Боевого Красного Знамени. Но жизнь его не была счастливой: он томился в плену своей малограмотности. Она сковала его силы и свободу. Подобно неправильно смонтированному самолету, который носится порой по аэродрому, подымая шум и „стрельбу“... так и не поднявшийся ввысь, — не поднялся после гражданской войны и Захарко: семья, дети, старые раны... Поэтому и в его шутках всегда ощущалась грусть».

Перед нами целая биография, судьба человека, вся его жизнь.

В пьесе «Потомки запорожцев» есть и великолепные сатирические образы, и комедийные сцены, где дарование комедиографа и сатирика Александра Петровича проявилось очень щедро.

Вот как обрисован художник Федор Безверхий:

«50 лет. Художник. Профессор. Говорит на русско-украинском жаргоне с помощью обеих рук и особенно большого пальца правой руки. Крепким погтем этого пальца он постоянно иллюстрирует на левой ладони свои несложные мыслительные процессы... Был когда-то за границей и обедал, говорили, у какого-то короля. Гордится физической силой. Лоб низкий. Голос недоуменный. В лексиконе множество междометий и беспорядочных вводных слов. Уверял автора, что у него в шкатулке есть драгоценный камень, который „питается из воздуха и растет“».

Еще более едкая и еще более краткая, но исчерпывающая характеристика писателя Верещака: «35 лет. Писатель, драматург 30-х годов. Сын ветеринара. Самоуверенный патетик-карьерист. Отличался активностью и выдающимся тщеславием».

Когда размышляешь над непреходящей ценностью пьес А. П. Довженко, то поражает удивительное совпадение метода, которым написаны пьесы Довженко, с тем, который считал наиболее плодотворным для современной драматургии великий реформатор нашего театра К. С. Станиславский.

Константин Сергеевич говорил, обращаясь к советским драматургам:

«Часто герои пьес приходят на сцену, вовлеченные волей драматурга, а не обстоятельствами действия, — я часто не чувствую того, что за кулисами сцены есть еще большой, обширный мир и что происходящее на сцене есть только часть того большого, что происходит за кулисами

и определяет сценические события. Образы не насыщены тем содержанием, с которым они вошли в жизнь, — они часто не имеют своей биографии, и мы не знаем, как складываются их судьбы, а это очень нужно актеру... Драматурги часто подчиняются драматическому шаблону — они пишут не о жизни, а под тот или иной театр, под того или иного драматурга, а нам интересен свой взгляд драматурга на театр и на жизнь. И в зависимости от этого и образы даются в „сценических“, а не в больших типических и жизненных чертах».

Мне кажется, что если бы К. С. Станиславский имел возможность познакомиться с пьесами А. П. Довженко, он бы мог сказать, что, наконец-то, его мечты о большой современной драматургии нашли свое воплощение.

Мне посчастливилось наблюдать рождение замечательного спектакля «Жизнь в цвету» в Театре им. Пушкина в Ленинграде. И первое, что меня поразило тогда, это невиданный творческий подъем, который царил в театре. Актеры и режиссер были необычайно воодушевлены.

Поразительны были здесь актеры, которые прониклись жизнью своих героев: и Мичурин — Черкасов, и его жена Саша — покойная Рашевская, и Терентий — Толубеев и др.

Довженко создал в пьесе «Жизнь в цвету» прекрасный поэтический образ сада, и он жил в спектакле как некое самостоятельное образное начало, покоряющее зрителей. Художник Д. Попов, увлеченный высокой поэтической атмосферой произведения, сумел воссоздать на сцене дольневский сад.

Актеры Черкасов и Толубеев после того, как сыграли свои роли в спектакле «Жизнь в цвету», стали внутренне и идейно гораздо глубже и крупнее в своем творчестве. И в этом нет никакого преувеличения.

Я убежден в том, что если бы Черкасов не был Мичуринным на сцене Театра им. Пушкина, то мы не имели бы такого Дронова, за которого ему дали самую высокую награду, какая существует в нашей стране, — Ленинскую премию.

Спектакль «Жизнь в цвету» пользовался огромным успехом. Успех рос из спектакля в спектакль. Но так же как пришлось Александру Петровичу, помимо его воли, делать вторую редакцию фильма «Мичурин», пришлось ему перерабатывать и пьесу «Жизнь в цвету».

Пьеса была сломана, спектакль опустошен — из него была вынута душа, внутренняя вдохновенная идея, без которой он не мог жить дальше, и актеры отказались играть в «исправленной» пьесе...

«Жизнь в цвету» и «Потомки запорожцев» имеют для нашей драматургии и театра подлинно историческое значение. «Жизнь в цвету» появилась и триумфально прошла во многих театрах в то время, когда в литературе и на сцене насаждались драматические произведения, сделанные по тому жесткому стандарту «биографических произведений», который диктовался идеологией культа личности. Пьеса А. П. Довженко во всем противостояла этому губительному для искусства потоку.

То же самое должно сказать и о пьесе «Потомки запорожцев». Я не знаю в нашей драматургии произведений, равных по силе и глубине проникновения в сущность сложного и порой мучительного процесса ломки собственнической психологии в деревне, показанного художником с таким пониманием природы и уклада старой деревни и рождающейся новой, когда «мое» начинало меняться на «наше».

Можно выразить уверенность, что теперь, когда будут писаться книги о развитии советской драматургии и театра, пьесы А. П. Довженко займут в них свое достойное место. Его пьесы еще не раз будут появляться на нашей сцене, потому что они вполне живы и сейчас.

Ю. Красовский

## НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ

Моя задача — охарактеризовать архив А. П. Довженко. А это значит так или иначе осветить весь его творческий путь, всю его жизнь. Но говорить о всем архиве А. П. Довженко невозможно, на это потребовалось бы много времени. Поэтому я коснусь только двух его «разделов»: неосуществленных замыслов и переписки.

Кроме известных осуществленных произведений Довженко в его архиве, сосредоточенном в настоящее время

мя в Центральном Государственном архиве литературы и искусства СССР, имеется очень много произведений несуществующих, законченных и незаконченных.

Прежде всего надо сказать о сценарии «Тарас Бульба». Довженко очень много думал о создании фильма по гоголевской повести. Он очень хотел поставить этот фильм и много работал над сценарием. Он бережно отнесся к гоголевскому тексту и стремился передать все своеобразие, весь аромат украинского народного творчества. В 1941 г. им был закончен режиссерский сценарий. Но началась война, и фильм поставлен не был.

Еще в 30-е годы Александр Петрович заинтересовался темой освоения Севера. Тогда — в 1930 г. — он писал Эйзенштейну, что ему хочется «поработать на северной натуре: у него возник замысел фильма об экспедиции Нобиле и гибели Амундсена. Он твердо решил снимать такой фильм, но тогдашнее руководство кинематографии сочло эту тему «неактуальной». В 40-е и 50-е годы Довженко снова вернулся к «полярным замыслам». В архиве А. П. Довженко остался сценарий «Открытие Антрактиды».

Третий законченный сценарий «Прощай, Америка» — острый политический памфлет по мотивам книги Аннабель Бюкар об американских дипломатах. Этот сценарий тоже не был поставлен, хотя съемки уже начались.

Если говорить о планах и набросках, тематических разработках, то прежде всего надо сказать о его сценарном наброске «В глубинах космоса». Александр Петрович, выступая на Втором съезде советских писателей, много внимания уделил теме завоевания космоса человеком. С. Т. Коненков в своих воспоминаниях о Довженко (хранящихся в ЦГАЛИ) довольно подробно говорит об его интересе к космической теме. «В глубинах космоса» — это своеобразная сценарная разработка, насчитывающая 54 пункта, в которых Довженко подробно анализирует вопросы, связанные с освоением космоса, размышляет о том, как показывать космос в фильме и т. п.

Просматривая другие незавершенные сценарные и драматургические планы Довженко, можно сделать вывод, что он всю жизнь тянулся к комедийному и сатирическому жанру. Таких набросков у него много. Однако, кроме его первой постановки «Ягодки любви», ни одного комедийного фильма мы не увидели.

Назову несколько замыслов Довженко в комедийно-са-

тирическом плане: «Царь» — сатира на Николая II, на царскую Россию; «Сон» — сатира на писателей-саморекламистов, писателей, «славящихся своей пробивной силой»; «Пропал» — сатира на бюрократов; «Народная медицина» — сатира на врачей, которые не хотят ехать работать в деревню.

Все эти замыслы относятся к 1950—1953 гг.

И, наконец, наброски сатирических сенок (без названия), в которых фигурирует композитор Шостакович и где высмеиваются люди, не понимающие музыку. Это относится, по-видимому, к 40-м годам, когда Шостаковича усиленно «прорабатывали».

В архиве Довженко сохранились такие сценарные замыслы, как «Заря над Китаем» (краткая история Китая от 1945 г. до полного торжества китайской революции) и «Гибель богов» — своеобразный гротеск, главными действующими лицами которого являются архиерей, художник и некая «курва».

В почти законченном виде осталась повесть «Шведы». Это о селе Шведово на Украине, где живут потомки шведов, осевшие на Украине после полтавской битвы. Речь идет о «шведском» колхозе. Когда начинается Великая Отечественная война и Украину занимают немцы, «шведы» уезжают в Швецию, но, испытав все прелести буржуазного мира, возвращаются обратно и создают образцовый колхоз.

Тема мирного строительства — колхозная тема — нашла свое отражение в целом ряде набросков («Над Днепром», «Председатель колхоза» и др.). Частично они были использованы в «Поэме о море».

Я назвал только часть литературных разработок А. П. Довженко. Но и этот неполный перечень показывает, что неосуществленных замыслов было у Довженко гораздо больше, чем реализованных.

Несколько слов о переписке.

Переписка Довженко сохранилась плохо. Но есть интересные письма. Это письма Бажана, Вертинского, Вивьена, Вс. Вишневского, О. Гончара, Крушельницкого, Малышко, Паустовского, Рыльского, Жоржа Садуля, Смолича, Фадеева, Шостаковича, Эренбурга и других, а также письма А. П. Довженко ко многим адресатам.

Я не буду говорить сейчас о всей этой переписке, а просто зачитаю небольшие фрагменты трех писем Алек-

сандра Петровича. Они ярко характеризуют его эпистолярный стиль и определенные этапы его творческой биографии.

Первое письмо написано в Берлине в 1930 г., где Довженко находился в творческой командировке, и адресовано Эйзенштейну и Александрову, которые в это время были в Голливуде. Основная тема письма — поездка в Америку Эйзенштейна, вопросы звукового кинематографа.

«Дорогие голливудщики Сергей Михайлович и Гриша! Вот уже месяц, как живу я в Вашей комнате в пансионе „Мария“. Этот пансион, чтоб вам долго не думать, помещается в Берлине, а я не кто иной, как Довженко, кинорежиссер каботажного плавания. От пеленок и до сего дня я всю жизнь мечтаю сделаться моряком. Единственная категория людей, перед которыми я не скрываю своей зависти, — это люди, переплывающие океан. Я готов его переплыть, идола, в любую бурю и в лобом, даже приготовительном классе рядом с быками, пшеницей или утиль-сырьем. Будь это Атлантический, Ледовитый, Тихий. Надоела земля, братцы! Вчера плывал из Ванзее в Потсдам. От этого рейса у меня буквально дух захватывало. Прибыл благополучно. Никакой тайфун не обрушился на жирную палубу. Не смыло с берега волной ни одного из 2 000 000 купающихся немцев. Нельзя этого здесь...

А пока что мне хочется написать Вам, дорогие друзья, о своем отношении к Вашей поездке. Если Вам удастся там сделать что-либо большое и вывезти оттуда новые хорошие познания, во что я безусловно верю, то примите мое большое и искреннее сорадование. Вашу, Сергей Михайлович, работу в Европе я знаю. Считаю, что все это Вы сделали здорово».

Надо иметь в виду, что 1930 г. был тяжелым годом для А. П. Довженко. Его замечательный фильм «Земля» не был оценен сразу же по достоинству и подвергся ожесточенным нападкам; в частности, против этого фильма выступил Демьян Бедный в «Известиях». Это не могло, конечно, не явиться серьезной психологической травмой для молодого режиссера. И поэтому понятными становятся следующие строки из его письма:

«Я забастовал. Собственно говоря, не забастовал, а первый раз за всю свою нелепо смонтированную жизнь нечеловечески устал. У меня устало сердце, друзья. И я долго не смогу работать. Я уже не хожу так быстро, как когда-то. И совершенно перестал смеяться. А сердце у меня с дом, а временами с добрый целеллин величиной, только круглее. Убедительно прошу никому об этом не писать. Я сам тоже скрываю, так как органически ненавижу нездоровых».

Дальше Довженко писал:

«В Берлине я месяц. Просмотра не делал. Говорят — не сезон. Не везет мне с этой заграницей...

Видел здесь звуковые картинки. Плохо как-то все. Не знаю, чем они думают, эти немецкие запорожцы. А вообще здорово можно работать со звуком. Я думаю, Вы это знаете не меньше меня.

Пробуду здесь еще месяца полтора. Выеду на три дня в Прагу и на три в Амстердам. Напишите мне хорошее письмо...

Счастливой работы. Привет Тисса, видел его работу. Хорошо!

Ваш Довженко»

Второе письмо, о котором пойдет речь, связано с другим периодом жизни Довженко, с 1937 г., с работой над фильмом «Щорс». Это письмо Александра Петровича В. В. Вишневскому. Опять-таки не надо забывать, что работа над этим фильмом шла с большими трудностями. Довженко приходилось многое переделывать, много бороться с бюрократической волокитой, перестраховкой, равнодушием.

«Дорогой друг,  
на столе наша фотография. Глаза у тебя смелые и правдивые. На фотографии толстое стекло. На стекле этот лист бумаги. И я тебе пишу.

Пишу тебе, как художник художнику и как дорогому другу. Словом „дорогой друг“ в наши годы нельзя бросаться, как формой обращения, и пишу это тебе потому, что давно, почти с самого начала знакомства с тобой, привык так о тебе думать...

Я начал снимать „Щорса“ до утверждения сценария режиссерского с целью отснять зимнюю натуру, дабы не переносить ее на следующий год. Это мне с большим трудом почти удалось...

Режиссерский мой сценарий утвержден не был без объяснения причин. Я сократил его, еще доделал и послал другой. До сих пор ни слуху, ни духу. Я очутился в нетях и постепенно, осознанно это, понял, что это не к добру. Преступная оттяжка, имеющая, несомненно, какую-то задуманную направленность, — все это и особенно отсутствие ответа на исправления, сделанные мною на основании тех резолюций и директив, которые я тебе еще тогда в Москве показывал, уничтожает меня, как талантливая садическая пытка, на время растлевает и засоряет мой мозг дурными мыслями, сумбуром и неустойчивостью плохих предположений и неуверенностью, незнакомой мне как личности, как характеру и несвойственной от рождения. И все это в то время, когда даже ты признал мою работу хорошей. Так со мной еще не было никогда...»

Прошел год, и Довженко пишет Вишневскому другое письмо, из которого видно, что он пережил этот тяжелый период, преодолел все трудности и полностью ушел в работу над «Щорсом»:

«Сейчас я много думаю и работаю над литературным сценарием. В свете новых событий, а также и времени вообще, я уже вносил множество разных изменений и *главное дополнений*, растяжений, углублений, касающихся и лично Щорса, и народа, и отдельных образов, и лирических, и философских, и исторических мотивов. Я сейчас уверен уже в том, что это не только не нарушит так нравящейся тебе повести, а сделает ее на много, много лучше. Мне хочется вложить в нее все лучшее, что есть во мне самом, и положить перед народом вещь прочную и достойную его трудов и гордости. Я хочу, чтобы у многих губатых черниговских хлопцев-богунцев дымились не только кони на морозе, но и собственные ноздри и губы, и не от мороза, а от внутреннего пламени, выжигающего героям стезжку в бессмертие. Потерпи немного, друже. Благодарю тебя, но потерпи немного...»

В архиве Довженко собраны в очень большом количестве и материалы о Довженко. Это — статьи, воспоминания, очерки. Среди авторов — Бучма, Сарьян, Остап Вишня, Царев, Яновский, Герасимов, Дмитерко, Коненков, Тихонов, Гончар, Ливанов, Б. Полевой и другие деятели искусства и литературы. Все это собрано уже после смерти Довженко.

Если кинематографисты знают Юлию Ипполитовну Солнцеву как продолжателя дела Довженко, осуществителя довыженковских замыслов, то мы, архивисты, знаем ее как неустанного собирателя его архивного наследства, которое в настоящий момент является очень серьезной документальной базой не только для издаваемого 4-х томного собрания сочинений А. П. Довженко, но и для всех исследователей, изучающих его творчество. А их становится с каждым днем все больше и больше.

В заключение своего выступления я приведу письмо кинорежиссера Г. М. Козинцева к Александру Петровичу, относящееся к 1954 г.

«Дорогой мой друг, горжусь, что мой жизненный путь проходил рядом с твоим и что много лет назад мы начинали вместе. Ты всегда был для меня дорогим товарищем, самым талантливым из всего нашего, право же, честного поколения. Твои работы всегда со мной. Когда на душе худо — вспоминаю их, несмотря на ужасную память, я всех их отлично помню, — и тогда вновь мне кажется, что искусство — прекрасный и благородный труд, а истинные произведения не боятся ни клейменого аршина, ни торгашеских весов.

И вновь мчатся на меня кони из „Арсенала“, и дух захватывает от радости. Летят и летят они „во все свои четыре ноги“, и ничего с ними не поделать — ты их пустил по свету, и не скоро они остановятся — уйдут из памяти. Столько уже лет прошло, а я вижу, со всей отчетливостью, как выкатывает на сцену пуле-



мет батько Боженко, ухмыляется парень на памятнике, говоря: „Это мы-то?...“, пляшет в лунную ночь тракторист, лежит под яблоней старый дед, плывут по воздуху запорожцы, ходит на своих нелепых ножницах „прогульник“, рвет ветер пальто Мичурина, летят рыжие листья, и еще множество всего я помню: и лиц, и мыслей, и слов, и образов. Здорово ты поработал! Сколько всего насочинял и веселого, и печального! И сколько сказал хорошего, мудрого, человеческого...

И чёрт возьми, неужели может тебя огорчать, что на рынке толчея, а пушкарь-фотограф зашибил деньгу, снимая с большим успехом клиентов, всовывая их головы в крашенину с прорезями для лиц. Все эти заработки — бумажные деньги во время инфляции, ими потом оклеивают стены вместо обоев, — а ты заработал за свою славную трудовую жизнь огромное состояние — и все оно в золоте. Нет в твоих заработках ни рубля бумажного. Вот что самое важное. Вот почему ты истинный богач, и с каждым днем твое состояние будет расти, и все будут завидовать тебе: какой ты богатый.

Спасибо тебе за то, что ты щедро роздал это свое богатство, и все мы стали богаче благодаря тебе.»

О. Якубович

## КАРТИНЫ ДОВЖЕНКО В ГОСФИЛЬМОФОНДЕ

А. П. Довженко продолжает свою жизнь: его фильмы совершают триумфальное шествие по экранам мира. Может быть, только теперь во всем масштабе кинематографисты открывают для себя этого художника.

И для того, чтобы фильмы Довженко стали достоянием народа, Госфильмофонду приходится проводить большую, тщательную, но далеко еще не завершенную работу по собиранию, хранению и пропаганде его кинематографического наследия. Фонд А. П. Довженко представлен достаточно полно. Но первый фильм, поставленный по сценарию Довженко — «Вася реформатор», утрачен. Не сохранился целиком фильм «Сумка дипкурьера» — нет первой и последней части.

Что касается остальных фильмов Довженко, то нужно сказать, что большинство из них оказалось пощаженными временем, и это дает возможность ознакомиться с его замыслами и воплощением этих замыслов.

Картина «Мичурин», к сожалению, подвергается воздействию времени — она рыжеет, как многие картины в цвете.

Не все киноведы знают, что существуют два негатива этого фильма. Они делались одновременно, и значит сильной разницы между ними нет. Первая версия 2730 метров, вторая — 2823 метра, т. е. разница почти на сто метров. Как будто бы это не так существенно. Но если провести тщательную исследовательскую работу, то мы сможем убедиться, что это не идентичные версии. Какие-то оттенки, какие-то нюансы можно проследить, что существенно для характеристики творчества Довженко. Пора научиться уважать кинематограф так же, как мы уважаем литературу. Известно, что в литературоведении процветает такая отрасль, как текстология. Мне думается, что такую разновидность текстологии — кинотекстологию нужно развивать.

Фильм «Арсенал» до 1957 г. хранился нами в урезанном виде: многих эпизодов, многих кадров не было или они были смонтированы не так, как это задумал Довженко.

После вступления Госфильмофонда в международную Ассоциацию киноархивов мы списались с киноархивами ряда стран, и чешские друзья прислали нам свою версию этого фильма. Потом мы сверили нашу копию с копией ВГИК, и оказалось, что ВГИК располагает кусками ленты, которых нет у нас. В результате, пользуясь режиссерским сценарием и всеми остальными архивными материалами, мы постарались восстановить «Арсенал» наиболее приближенно к авторскому варианту. В позитиве и негативе отсутствовала вторая часть общего плана, столкновение гайдамаков с красноармейцами у вагонов, а также вторая половина этой части. Целиком отсутствовала пятая часть, не было конца шестой части — бессмертия Тимоши.

Очень хорошо, что ЦГАЛИ собирает литературные архивы. Но если посмотреть нашу документацию, то она проливает дополнительный свет на творческую историю фильмов Довженко.

Когда смотришь фильм «Земля», то создается впечатление, что этот фильм чуть ли не с порога был зачислен в число 12 лучших фильмов всех времен.

На самом деле все это было не так. Подшивка газетных рецензий воскрешает всю полемику, всю остроту борьбы, которая разгорелась вокруг «Земли». Тут и статьи Д. Бедного и Бляхина, которые отвергали картину, критиковали ее Фадеев и Киришон. А методическая разработка к «Земле» рекомендовала «всем прокатным организациям

проводить по поводу демонстрации этой картины ... митинги с лозунгом «смерть кулакам!».

Мне думается, что даже по материалам Госфильмофонда можно проследить, как определенные лица, определенные инстанции вели непримиримую войну с философской направленностью произведений А. П. Довженко. Эти документы далеки от поэзии (протоколы, расчетные удостоверения организаций и т. п.). Так, например, политредактор Бердников по поводу «Земли» писал, «что это пантеизм», а в связи с фильмом «Иван», что «Довженко еще не освободился от своей прежней порочной философской установки».

Если мы обратимся к судьбе неосуществленного фильма А. П. Довженко «Прощай, Америка» (1949), то и здесь мы встретим нечто подобное. На экземпляре литературного сценария есть пометки на полях, в которых редактор предлагал исключить сцену в подвале посольства, вторую сцену в самолете, воображаемый суд, видение боя и — самое главное — «поменьше философии».

Немало интересного можно найти в протоколах заседаний Художественного совета Министерства кинематографии. Можно проследить шаг за шагом, как осуществлялась вивисекция над прекрасными замыслами и как тяжело приходилось А. П. Довженко в его неравной борьбе. Нужно восстановить эту истину, тем более что сам А. П. Довженко никогда не скрывал правду.

Л. Козлов

## ЭЙЗЕНШТЕЙН И ДОВЖЕНКО

Соединяя имя Довженко с именем Эйзенштейна, мы тем самым обозначаем большую и важную тему, которая еще подлежит изучению: и в плане творческих биографий каждого из этих художников, и в плане большой и единой «биографии» советского киноискусства.

Сейчас, в рамках короткого сообщения, можно лишь коснуться этой темы. Речь пойдет главным образом о некоторых высказываниях Эйзенштейна, посвященных Довженко.

Отношение Эйзенштейна к Довженко было отношением высшего уровня, о котором можно сказать словами Маяковского: «как держава с державой». Здесь были и знаки личной дружбы, хотя о постоянной дружеской (или приятельской) близости сказать нельзя. Вероятно потому, что каждый из этих людей был слишком своеобразной индивидуальностью: и тот, и другой были неколебимо верны своим художественным убеждениям. И Эйзенштейн, в самой высокой степени ценивший в любом художнике творческую подлинность, откровенно и восторженно оценивал присущую Довженко оригинальность, «первичность» художественного дара.

Но, говоря об этом, необходимо иметь в виду и самую глубокую, историческую общность этих двух мастеров — то, что оба они оказались призваны к искусству революционным временем, что оба они закладывали в нашем кино традицию грандиозного поэтического обобщения, что оба они — каждый по-своему — до конца оставались главными продолжателями этой традиции.

Творчество Эйзенштейна и Довженко различно по темам и принципам художественного выражения.

Правда и справедливость идеала — у Довженко. Истина и справедливость исторического закона — у Эйзенштейна.

Лирическое высказывание — у Довженко. Эпический сказ — у Эйзенштейна.

Монологичность — у Довженко. Полифоническая конструкция — у Эйзенштейна.

Эти — коротко и условно названные — различия двух образных систем таят в себе и единство. Единство истоков, связанных с программными идеями революционного искусства 20-х годов. Единство, заключенное в общем стремлении измерять действительность предельно высокой мерой обобщения.

Выразительные средства Эйзенштейна и Довженко представляются чаще всего совершенно несходными. Между двумя художниками не раз возникала внутренняя полемика, которая подчас выявлялась открыто. Намечая законы поэтического монтажа, Эйзенштейн критиковал некоторые образные элементы довженковской «Земли» (в работе «Диккенс, Гриффит и мы»). И тем более интересны высказывания о Довженко, которые читатель может найти в третьем томе сочинений Эйзенштейна. Одно из них

касается «Земли»: автор говорит о Довженко как о своем собрате в борьбе за патетическое искусство. В другом месте Эйзенштейн вспоминает довженковского «Ивана» и вступительный эпизод этого фильма — кадры Днепра. Они рассматриваются как замечательный образец «очеловеченной природы», как пример кинопейзажа не просто лирического, не просто эмоционального, но доведенного монтажными средствами до высшей выразительности, до уровня «зримой музыки», которая естественно должна рождать из себя музыку звучащую. Эти кадры были высоко оценены Эйзенштейном сразу же при появлении фильма «Иван»: в них он видел едва ли не первый прорыв советского звукового кино к совершенству звукозрительного строения. И еще одно высказывание о Довженко можно найти в одной из последних лекций Эйзенштейна, посвященной музыке и цвету. Там он говорит о своих монтажных принципах и, разъясняя их, подчеркивает их родство с тем, как монтирует Довженко. Родство это заключается в том, чтобы строить монтаж не по заранее заданной формуле, не по метрике, не по «аршину», а по непосредственному ощущению идеи, эмоции, ритма. Гармония не должна сковываться и опережаться «алгеброй!» — вот смысл этого завета Эйзенштейна ученикам, и полно глубокого значения то, что имя Довженко названо именно в этой связи, именно в этом смысле.

Многое из сказанного Эйзенштейном о Довженко уже общеизвестно. Мы знаем, например, его статью «Рождение мастера», в которой он передал всю силу своего впечатления от «Звенигоры». Но совсем недавно обнаружена одна рукопись Эйзенштейна, остававшаяся неизвестной. Она посвящена «Арсеналу» и датирована 7—8 февраля 1929 г. Это мог быть и черновик статьи, и набросок выступления. Бегло, иногда отрывочно высказанные мысли вдохновлены первым впечатлением от просмотра «Арсенала». Эта рукопись представляет собою и один из интереснейших документов того времени, и блестящую характеристику творчества Довженко, и, наконец, великолепное свидетельство отношения одного большого художника к другому.

Вот выдержки из этой рукописи.

«Каждый на свой лепет переводит суровые слова директивы. Этому есть что сказать. Он не цитирует, а орет из убеждения. Песня о Роланде. Иногда лопается глотка. Иногда труба.

Но почти всегда — люстриновый пиджак киноформы.  
Тем хуже для заглаживающих складки на ее брючках!  
Есть законы строения зданий.  
Есть законы навалки баррикад.  
И есть гражданская война.  
Ибо — целеустремленность.  
Разве есть статика сооружений в динамике уличного боя?

Есть поезда, идущие вне расписания.  
На них не продают билетов.  
Они мчатся, косо снятые.  
Они останавливаются на одной станции, чтобы ее сжечь.  
На другой их взрывает заложенный динамит.  
Мчатся на лафетах или на шестерке дальше.  
Люди молчат.  
Говорят лошади.  
И бегают ночные тени.

...Довженко — как Иван и баба из первой части. Он молчит полчаса, а потом кидается и лупит, как сумасшедший.

Я это предпочитаю нашему большинству. Если уже пользоваться плохим приемом заезживания сравнений — они сидят, как Николай (та же) час, день, годы, глядят мутным взором в черт-те какую гигантскую эпоху, а потом на пленке, вздохнув, выводят: „Убил ворону“. Пауза. „Погода хорошая“. Эти не убьют даже канарейки.

А Довженко переворачивает трамваи, даже не предложив пассажирам предварительно „выйти из помещения“.

Довженко может стрелять в лицо. И по содержанию, которое берет под обстрел. И по форме, от которой он свободен. В этом он единственный. Мы, остальные, — все караван верблюдов под тяжким грузом ф о р м ы.

Жить рядом с Довженко — это жить рядом с динамитом.

Довженко случайно вместо топора или пулемета взял кинематограф.

Поэтому его кинематограф стреляет, поэтому его кинематографом можно рубить сплеча!

Поэтому мы за Довженку...

Учителей жанра Довженки нет.

Я думаю, что и учеников этого жанра не будет.

Но от человека, умирающего на баррикадах, в конце концов не требуется, чтобы он непременно родил дюжину детей.

Развитие же самого Довженки идет гигантскими шагами. Не только в плане презираемой им формы, попираемой ногами как тротуар. (Важно идти, а не „соблюдать тротуар“!)

Идеологически — не меньше.

„Сумка дишкурьера“ — „Звенигора“ — „Арсенал“.

Дистанция неизмеримого размера.

Хриплый фиктивный красный авантюризм;

Старая и новая Украина, Украина как таковая;

и

зверский классовый резак в самое больное, гнойное, классово-непримлемое — в шовинизм.

Резанул так, что взвыли.  
Довженке надо идти своим путем.  
Он тоже без панциря спокойно может открыть грудь. Не  
пробьют.  
Хай открывает!  
Хай!»

В. Соловьев

## МЫ УЧИЛИСЬ У ДОВЖЕНКО

Мне посчастливилось учиться у Александра Петровича Довженко, когда он преподавал во ВГИКе на сценарном факультете.

Я перешел на четвертый курс сценарного факультета ВГИКа, когда впервые увидел Александра Петровича. Об Эйзенштейне и Довженко у нас в институте ходили легенды. При жизни их уже называли гениями. И вот один из легендарных основоположников советского кино должен был войти в нашу маленькую аудиторию и разговаривать с нами — обыкновенными студентами. Он согласился вести у нас то, что называлось в институте «сценарное мастерство».

Учиться нам оставалось только год. Мы были почти «готовые» киносценаристы. Мы свободно произносили всякие слова, вроде: «сюжетный ход», «завязка», «кульминация», «наплыв», «шторка», «смывка», «затемнение» и даже «спиральное затемнение».

Овладев киножаргоном, мы стали очень самоуверены. Но все-таки в глубине души мы очень боялись своей первой настоящей и серьезной работы. Мы ждали встречи с Александром Петровичем как с человеком, который послужит для нас примером.

На первую лекцию Довженко собралось столько народу, что наша аудитория не могла вместить всех. Пришли студенты режиссерского, операторского, актерского, киноведческого и художественных факультетов.

Вошел Довженко и принес с собою атмосферу высокого праздника. И стало так, что можно было говорить только о самом существенном. Люди одного поколения с Довженко, его сверстники не могли, очевидно, воспринимать его так, как воспринимали его мы. Но мы и были людьми иного, младшего по отношению к Александру Петровичу

поколения, а потому ничто не мешало нам восхищаться им «безоглядно», доверять ему во всем.

Он казался высоким, хотя был среднего роста. Он был стройным и по-мужски изящным. Казалось, что он все время смотрел куда-то вдаль. Это впечатление, будто Довженко всегда смотрел куда-то вдаль, повторялось у меня всегда, видел ли я его в аудитории института, на улице или позже дома. Впрочем, говорить о внешности Довженко значит почти ничего не говорить о том огромном, заразительном обаянии, которым наделен он был в такой высокой степени. У меня было впечатление, что вокруг Довженко постоянно существовало особенное, невидимое облако, некая сфера, попадая в которую всякий человек наэлектризовывался и как-то очищался.

Мне всегда казалось, что Довженко создавал вокруг себя не просто «микроклимат» особенного творческого состояния, но мощный поток, попадая в который я невольно устремлялся куда-то вместе с ним и, даже выйдя из сферы действия этого потока, долго еще по инерции стремился двигаться в том же направлении — в чувствах и мыслях.

Он говорил нам: «Народ трудом своим украшает землю, на которой ваши отцы совершили великую революцию. И вот сейчас, в этот самый момент, прислушайтесь... Колхозники вспахивают миллионы гектаров земли, чтобы накормить нас хлебом, вы слышите? Наши современники перегораживают великие реки, закладывают новые города и даже моря! А в светлой операционной руки хирурга держат живое человеческое сердце, делают операцию на нем... Таков каждый момент нашей жизни. И в какой-то из этих моментов вы должны будете встать и сказать: „Послушайте меня, пожалуйста, товарищи современники, я прошу зас... Отвлекитесь от своих великих дел и святого отдыха своего. Послушайте, что я хочу рассказать вам о вашей жизни, потому что вы не знаете этого...“».

Казалось бы, что многие из нас уже в первую встречу с Александром Петровичем должны были поставить под сомнение свои силы и самую возможность своей работы в кинематографии. Но когда говорил с нами Довженко, из самых недр наших душ поднималось все лучшее, все высокое и чистое, что вообще было в каждом из нас. И мы поверили в себя.

Я твердо помню, как пламенно, страстно много раз Александр Петрович настаивал на том, чтобы мы непре-



менно каждую секунду своего времени в работе помнили о тех, которые будут нас смотреть, и о том, каким способом этот контакт должен непременно получиться, потому что без этого контакта не возникнет самого факта искусства.

Я вспоминаю одно его положение, которое он нам настойчиво старался внушить. Александр Петрович говорил нам, что незнание «чего не нужно снимать» приводит к незнанию «чего не нужно монтировать». Монтаж нужно рассматривать в плане самого первого зарождения мысли. Засорение наших работ и является результатом неверного отношения к монтажу как к верхнему этажу здания: «Вот доберемся до верхнего этажа и как-нибудь расчистим и возьмем, что нужно».

Однажды Довженко сказал, что прочитал сценарий одного из нас. Мы притихли, ожидая отзыва. Он тоже молчал некоторое время...

— Вы построили барак,— проговорил он наконец, обращаясь к автору сценария.

— Что?! — удивился тот.

— Длинный, одноэтажный барак. А сценарий — это многоэтажный дом.

— Простите, Александр Петрович, но я не понимаю Вас,— возобновался наш товарищ.

— Вы как написали? Вот как вы написали ваш сценарий...

Довженко пошел вдоль стены аудитории и, трогая ее концом своей палки, начал повторять:

— Он ему говорит, а он ему отвечает. Он ему говорит, а он ему отвечает. Он ему говорит, а он ему отвечает. Он ему говорит, а он ему отвечает. Он ему говорит, а он ему отвечает. Он ему говорит...

Так, трогая концом палки стену и приговаривая с украинским своим акцентом: «он ему говорит, а он ему отвечает», — Александр Петрович прошел вдоль одной стены... вдоль второй... И потому, что стены были сумрачными, и потому, что он повторял одни и те же слова, перед нами возник образ пизкого, скучного и бесконечно длинного барака, наводящего уныние.

— Сценарий — это многоэтажное здание соразмерных частей,— повторил Довженко,— если сравнивать наш труд с трудом архитектора. Если вам больше нравится быть живописцами, то вооружите свои руки двумя кистями. Маленькая и тонкая попадутся

вам для выписывания глаз и ресниц ваших героев. Крупной и размашистой кистью будете писать небо, стокилометровые пространства, народные движения...

Таков был урок по искусству «архитектоники», по искусству построения сценария.

Вообще Александр Петрович не любил ворошить отдельные слова и строчки наших ученических работ. Он любил рассказывать. На первый взгляд он рассказывал о всем посторонних вещах. Но после его рассказов наше понимание того, о чем мы писали, углублялось, в нем появлялись неожиданные грани и высокая настроенность. Александр Петрович щедро и как-то избыточно делился с нами всем, что скопил на протяжении жизни. На его занятиях можно было запастись идеями и темами на многие годы работы.

В замыслах Александра Петровича Довженко проходил передний край жизни государства. Таково было главное чувство, которое овладевало нами, когда мы знакомились с ними. Даже во время отдыха Александр Петрович не становился «человеком в пижаме».

Довженко всегда говорил «по душам» — обращаясь к людям с трибуны или разговаривая с человеком дома. Так высок, естествен был его душевный строй, что не нужно ему было для отдыха спускаться в какие-то особо «домашние», «откровенные» разговоры и настроения.

Говоря с нами о нашей работе, работе сценаристов, однажды Александр Петрович признался: «Начиная новый сценарий, я каждый раз робею. Мне кажется, что я ничего не умею, не знаю и пишу первый сценарий в жизни».

Александр Петрович был очень постоянен в своих пристрастиях. А поскольку слова не были для него «звучком пустым», он часто повторялся. И очень многое из того, о чем говорил он с нами, я встречал потом в его сценариях.

Бера его в безграничные возможности простого человека была незыблема. Он находил ярчайшее подтверждение этой веры в судьбе Мичурина — простого человека, «не кончавшего университетов», но ставшего всемирно известным ученым. Стремление Мичурина превратить всю землю в сад было любимо Александром Петровичем до какой-то острой, вдохновенной восторженности. Таким же, если не более ярким, примером того, чего может достигнуть человек из народа, был для Довженко жизненный и научный подвиг Циолковского. И если вместе с Мичуриным Довженко меч-

тал о том, чтобы превратить землю в сад, то с Циолковским он мечтал о полетах к иным мирам.

Циолковский вобрал в себя мечту многих поколений о полетах к Солнцу. Очень дорого было Александру Петровичу то, что Циолковский был простым, из народа человеком.

Была у А. П. Довженко мечта поставить фантастический фильм о полете на Марс. И здесь его интерес склонялся не к научной стороне дела, не к гипотезе о жизни на Марсе, не к техническим достижениям. Полет на Марс был для него полетом в отдаленнейшее будущее, в тот мир, где существует гармония, где могущество человека над природой беспредельно.

В беседах с нами Александр Петрович говорил, что неодухотворенная любовь бывает только у людей мелкой, суетной души, что мелкодушные люди были во все времена, есть они и сейчас. И у таких людей не только любовь, но и всякие иные страсти — как во времена Шекспира, так и теперь — будничны, мелки, бестрепетны.

Александр Петрович рассказал нам об одном сельском «Ромео», свидетелем любви которого он был в молодости:

«За одну ночь мой Ромео дважды побивал мировые рекорды по бегу на короткие, средние и дальние дистанции. Но сам он не знал этого, потому что ему нужны были не рекорды, а любовь его Джульетты...»

Суровый отец не одобрял своего сына и категорически запрещал ему встречаться с нею. Но это только разжигало страсть молодых людей. Они встречались каждый вечер!

Однажды батяка забрал сына с собою на ярмарку, которая находилась в восемнадцати верстах от родного села. Однако возлюбленные продолжали встречаться. Ночью, когда засыпал отец, Ромео бежал за восемнадцать верст к своей Джульетте. Чтобы подольше побыть с нею, парню приходилось очень экономить время. Он бежал так быстро, что когда на его пути встречалась речка, он одолевал ее, не замочив ног, — он раздвигал воды и бежал по дну, вода расступалась и не успевала сомкнуться, как он был уже на другом берегу!.. А к утру Ромео так же быстро летел назад...»

Однажды мы, его ученики, были у него дома. И вдруг ему стало плохо. Глаза его потускнели и взгляд их обратился внутрь. У него побагровела шея, побагровело лицо.

Сквозь серебристые и легкие волосы его стало видно, как побагровела даже голова. Александр Петрович осторожно опустил на тахту. Ему принесли большую эмалированную чашу с горячей водой. Александр Петрович погрузил в воду обнаженные по локоть руки и долго сидел так.

Надо было уходить. Но...

— Сейчас это пройдет... останьтесь,— попросил Довженко. Мы упрямо откланивались.

— Болезнь пришла ко мне надолго. Может быть, навсегда... Надо привыкать работать и в таком состоянии,— сказал Довженко. И мы остались, чтобы через полчаса продолжать работу.

Словно вчера это было. Александр Петрович сидит в белой рубашке с засученными рукавами. Лицо еще багровое, скулы напряжены, в глазах еще огромная усталость, и тихий голос:

— Болезнь пришла ко мне надолго. Может быть, навсегда. Надо привыкать работать и в таком состоянии...

Болезнь пришла к нему навсегда. Болезнь оборвала жизнь учителя многих кинематографистов моего поколения.

И. Поволоцкая

## НАШ УЧИТЕЛЬ

Мне очень трудно говорить об Александре Петровиче, и, вероятно, также трудно было бы о нем говорить каждому из тех 25 человек, которых 10 лет назад Александр Петрович принял в Институт кинематографии.

То, что я буду говорить,— это глубоко личное. Каждый день, когда мы видели Александра Петровича, мы жили рядом с ним. Может быть, в том, что я буду говорить, будут наслоения позднейшего времени, потому что для меня настоящее и прошлое, когда я говорю о Довженко, неразрывно.

Александр Петрович был как вихрь, который обрушился на наши еще не окрепшие головы. Я пришла в институт прямо со школьной скамьи. И вот в аудиторию вошел человек совершенно прекрасный, который красиво двигался, красиво говорил.

Когда он брал сценарий нашего товарища, то мы все сидели буквально открыв рты, слушая его.

Надо сказать, Александр Петрович, как правило, нас хвалил. Он учил нас только год. Каждую нашу работу он разбирал удивительно чутко и видел прежде всего человека, который ее написал. Он часто нам повторял: «Товарищи, не подражайте никому». А это было очень трудно. Хотелось говорить о его «Земле», писать о яблонях, о небе и о том, что принес он в нашу кинематографию.

Сейчас, когда я вспоминаю Александра Петровича, то понимаю, что это был большой человек. И когда он говорил про сон, который он видел, это был сон человека, боль человека и любовь человека.

Часто Александр Петрович начинал вдруг говорить о каких-то событиях в мире. Для нас это было интересно, хотя, может быть, и не совсем понятно. А теперь мне и моим товарищам ясно, что в XX веке нельзя не ощущать всего, что происходит где-то за тысячами километров, не ощущать себя частью всего человечества. Этому нас тоже учил Александр Петрович. Тогда мы воспринимали все не так.

Помню на вступительном экзамене Александр Петрович меня спросил: «Что вы хотите сказать людям?».

Я плохо помню, что я ответила, но я говорила про какую-то кукушку, что она мне запомнилась в весеннем пустом лесу...

Вероятно, он ждал другого ответа и не раз получал другие ответы. А вопросы, которые он нам задавал, всегда касались существа жизни и творчества. Я и сейчас могла бы их себе задать.

Александр Петрович как-то сказал нам: «Вот сниму картину, куплю автобус, обязательно вас всех красиво одену и повезу на свою родину». И мы воспринимали это как естественную отцовскую заботу о нас.

Вероятно, Александр Петрович хотел в этой поездке научить нас внимательно всматриваться в окружающее, глубоко постигать народную жизнь.

Александр Петрович учил нас очень конкретно. Разбирая какую-либо работу, он начинал говорить по поводу нее и рассказывал такое, что человеку, который написал работу, казалось, что это как раз то, что и он хотел сказать.

Он занимался с нами немного больше года, и тем не менее каждый из нас считает себя учеником Александра

Петровича. В работах моих товарищей есть, безусловно, какие-то поэтические интонации Александра Петровича. Мы все считаем себя его учениками потому, что он очень помогает нам в жизни и в творчестве и сейчас.

У нас в жизни было очень большое счастье: мы знали Александра Петровича Довженко и учились у него.

С. Фрейлих

## ДОВЖЕНКО СЕГОДНЯ

Закрывая сессию, хочу выразить убеждение, что мы собрались не зря, что за эти дни мы углубили наше представление о творчестве Довженко.

Очень важно, как мы это сделали, посмотреть однажды все картины художника подряд: ты видишь, как шел художник, как искал, открывал, какие преодолевал препятствия.

Еще более великими предстали перед нами его шедевры: «Арсенал», «Земля», «Щорс». Мы увидели и «Мичурина», эту горькую картину, в которой увял Довженко, и это тем более трагично, что причины были не в самом художнике — он умер в расцвете творческих сил. Довженко на склоне лет не раз повторял: «Мы были рассчитаны на больше фильмов».

Мы не должны выпрямлять путь художника. Только при этом условии можно его понять, определить его значение для современной практики, для поисков, которыми озабочены советские, а также все прогрессивные художники мира.

Кино находится на переломном моменте истории, как и сама история. Кино ищет новые связи с современной действительностью. Пытаясь быть активным, оно все больше отказывается от созерцательности, от зеркального отражения действительности.

Возвращаясь к выразительности факта, киноискусство при этом стремится к интерпретации, стремится показать, как реальность не только действие человека, но и его мышление, его внутреннюю духовную жизнь. Вот почему для современного экрана характерно слияние в одну стилистическую стихию документальности и вымысла.

Здесь-то Довженко и был первооткрывателем. Вспомним его «Ивана», где художник развернул свое вымышленное поэтическое повествование в окружении реально строящегося Днепрогэса, или его «Поэму о море», действие которой происходит в реальных пространствах среди реальных создателей Каховского моря, снятых документально.

Однако творчество Довженко и у нас, и за рубежом знают еще плохо. Известно, например, что многие зрители думают, что великий художник причастен к нынешним фильмам Студии им. Довженко. Но дело не только в таких курьезах.

Мы должны открыть Довженко заново, показать его разностороннее творчество.

Виктор Шкловский, мастер афоризма, как-то сказал: художник растворяется в своих произведениях, как сахар в чае.

Жизнь Довженко растворилась не только в его фильмах, но и в его литературных произведениях, которые мы сейчас издаем в четырех томах. Сюда войдут не только сценарии, но и теоретические работы, дневники, письма. Очень существенно, что рядом с завершенными литературными произведениями будут дневники. Здесь обнажается творческая лаборатория Довженко, мы видим воочию, как он «очищал» материал жизни, как переплавлял его в поэтические образы.

Нам нужно сделать фильмы Довженко достоянием большего круга людей. Мы вчера здесь смотрели комедию «Ягодка любви». Я не помню уже давно, чтобы так смеялась аудитория, как вчера смеялись мы. А мы почему-то эту комедию записали в разряд экспериментов, имеющих чисто исторический интерес. Мне кажется, что комедию эту надо реставрировать и пустить в кинотеатре повторно-го фильма. Она, конечно, пойдет с успехом. Может, надо только сопроводить это соответствующей пояснительной надписью или вступительным словом.

Еще более недопустимо, что такие явления, как «Земля» и «Арсенал», лежат в киноархиве и являются достоянием только студентов и киноведов.

Такие картины — достояние народа, и народ должен их смотреть.

Нам следует принять решение о реставрации этих картин, озвучании их музыкой и выпуске в прокат на широкий экран, как это мы уже сделали с немым «Потемки-

ным» и как собираемся сделать с «Октябрем». Надо только учесть опыт озвучания «Потемкина»: музыка для него была написана Н. Крюковым не вполне удачно, она слишком концертна и потому глушит внутреннюю музыку фильма.

Я бы присоединился к мысли Г. Л. Рошаля, который предложил устраивать ежегодные доуженковские чтения. Вообще, следовало бы ежегодно проводить чтения, скажем, осенью — доуженковские, зимой — эйзенштейновские, весной — пудовкинские.

Если нет возражений, будем считать это нашим постановлением.

Разрешите поблагодарить всех присутствующих — и москвичей, и наших гостей, приехавших из республик, — участников нашей трехдневной сессии, посвященной творчеству Александра Петровича Доуженко.



## НОВЫЕ КНИГИ ПО ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КИНО<sup>1</sup>

(Библиография)

В настоящий обзор включены книги, выпедшие в Советском Союзе на русском языке с сентября 1963 г. по декабрь 1964 г.

### I. Теория кино

Б а р а б а н Ю. Чистое золото правды. О некоторых особенностях эстетики и поэтики А. Довженко. М., «Советский писатель», 1963, 240 стр. (перевод с укр. языка).

Это одна из первых в нашем литературоведении работ о Довженко писателе, в которой автор рассматривает некоторые важнейшие вопросы довженковской эстетики и поэтики (его творческий метод, эстетический идеал, национальные особенности, отдельные черты художнической манеры).

Содержание: Крылатый реализм. Жизнь прекрасна и удивительна. О некоторых национальных особенностях творчества Довженко. «Рука» Довженко. От автора.

Б е й л и н А. Актер в фильме. Л. — М., «Искусство», 1964, 228 стр., 20 л. илл.

Автор рассматривает специфику работы актера в кино и то, что отличает его игру от игры театрального актера; анализирует лучшие реалистические традиции советского киноискусства, складывавшиеся еще в годы немого кино.

Содержание: От автора. Уроки немого кино. Актер театра приходит на экран. Условное и реальное. Народ на экране. Индивидуальность актера. Чтобы чувствовался день.

Б е л о у с о в Ю., Л и п к о в А. Мастерство киноактера. М., «Знание», 1964, 88 стр., илл. (Народный университет культуры).

Содержание: Немного истории. Время поисков. Рождение героя. В годы испытаний. Творить для народа.

В е й ц м а н Е. М. Буржуазная философия и киноискусство. М., 1964, 67 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет).

Автор с позиций марксистской методологии ставит вопрос о связи современной философии и современного киноискусства.

<sup>1</sup> Библиография составлена научным сотрудником Института истории искусств Министерства культуры СССР М. Л. Сатаевой.

буржуазного киноискусства с буржуазной философией и о глубокой связи передового, прогрессивного киноискусства с марксистским мировоззрением.

Утверждено в качестве учебного пособия заочного отделения ВГИКа.

В л а с о в М. П. Мастерство кинорежиссера. М., «Знание», 1964, 80 стр., илл. (Народный университет культуры).

Содержание: Богатство палитры. Слитность талантов. Сквозь магический кристалл. Режиссерская партитура фильма. Область, полностью обща... Немой язык режиссера. Пластика фильма. Неотделим от мысли. Певцы и воины своего народа.

«Вопросы киноискусства. Ежегодный историко-теоретический сборник». Выпуск 8. М., Изд-во «Наука», 1964, 368 стр., илл. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

Содержание: А. Караганов. Современность героической темы. Ю. Ханютин. Герой и время (О некоторых проблемах нашего киноискусства). С. Фрейлих. Золотое сечение экрана. Г. Товстоногов. Театр и кино. Сергей Юткевич. Маяковский на экране (Опыт мультипликационной экранизации пьесы «Баня»). Г. Чахирьян. Об изобразительных средствах кино. Герман Херлинггауз. «Русское чудо» (Опыт интерпретации). В. Божович. О «Новой волне» во французском кино. Н. Зоркая, Л. Козлов. 1925—1930 (К методологии изучения периода). С. Дробашенко. Эсфирь Шуб (Очерк творчества). Р. Юренев. Эпос революции (В спорах о методе создания «Броненосца Потемкина»). Л. Белова. Н. А. Зархи — теоретик кинодраматургии. Н. Гаджинская. Фильм «Двадцать шесть комиссаров». И. Рубанова. Издано в Польше. М. Сатаева. Новые книги по теории и истории кино (Библиография).

Добин Е. Козинцев и Трауберг. Л. — М., «Искусство», 1963, 300 стр., илл.

Автор подробно анализирует творчество выдающихся советских кинорежиссеров — Г. Козинцева и Л. Трауберга в пору их совместной деятельности (до 1945 г.).

Содержание: От автора. Гл. 1. «Фэкс» («Фабрика эксцентрического актера»). Гл. 2. Эксцентризизм («Похождения Октябрины», «Мишки против Юденича»). Гл. 3. От клоунады к мелодраме («Чертовое колесо»). Гл. 4. Романтический гротеск («Шинель»). Гл. 5. Романтическая героиня («СВД»). Гл. 6. Ораторская патетика революции («Новый Вавилон»). Гл. 7. Начало поворота («Одна»). Гл. 8. «Юность Максима». Гл. 9. «Возвращение Максима». Гл. 10. «Выборгская сторона». Гл. 11. Сценарий, не ставший фильмом («Карл Маркс»). Заключение. Фильмография. Кадры из фильмов.

Д о в ж е н к о А. П. Лекции на сценарном факультете. М., 1963, 48 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Кафедра кинорежиссуры).

Публикуемые лекции читались на сценарном факультете ВГИКа с октября 1949 г. по январь 1950 г.

«Документальное кино сегодня». (Сборник статей. Состав. Н. Н. Соколова). М., «Искусство», 1963, 270 стр., илл.

Авторы сборника рассматривают проблемы современного советского документального кино. Наряду с творческими проблемами авторы уделяют внимание и вопросам организации труда — производства и техники.

Содержание: 1) Р. Кармен. Благородные традиции. А. Медведкин. Раздумья. Г. Снегирев. О кинопортрете современника. В. Огнев. Война и мир. Г. Шергова. Призвание слова. О. Подгоредка. Поиски киноочеркистов. К. Славин. Верность теме. 2) В. Небылицкий. Мы снимали XXII съезд партии. В. Копалин. Встречи, впечатления, съемки. В. Трошкин. Мой современник. И. Бганцев. Выбор героя. 3) Л. Дербышева. Герой просит слова. В. Микоша. С точки зрения кинооператора. И. Гунгер. Звуковой образ в документальном фильме. К. Никитин. Слышать жизнь. С. Бублик. О документально-биографическом фильме. 4) С. Зенин, И. Посельский. «Пылающий остров». А. и А. Торндайк. Архивы разоблачают. И. Ивенс. Мысли вслух.

Ждан В. Н. О природе киноискусства. М., 1963, 167 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра истории кино).

Утверждено в качестве учебного пособия.

Автор касается общих проблем экранного образа, его природы, выразительных средств, характера обобщений в киноискусстве.

Содержание: Введение. Гл. 1. Что такое кинематографический образ. Гл. 2. Выразительные возможности и структура кинообраза. Гл. 3. Что решает судьбу кинообраза. Гл. 4. От немого фильма к звуковому. Гл. 5. Эстетика антифильма и разрушение образа. Вместо послесловия.

Зархи Александр. О самом главном. [Заметки кинорежиссера]. М., «Искусство», 1964, 96 стр., 16 л. илл.

Автор, излагая свои взгляды на творчество художника-кинематографиста, рассматривает талант, мастерство, мировоззрение как три источника, из которых искусство чепает свою содержательность, образность, выразительность.

Содержание: Позиция художника. Флажок Николая Пасечника. Характер раскрывается в конфликте. Действие происходит в наши дни. Воспитание чувств. Второе рождение. С точки зрения кино. Перевоплощение или соответствие. Перевоплощение без грима.

Зотов Н. Н. Внутренний монолог в художественном фильме. М., 1963, 27 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра драматургии кино).

Утверждено в качестве учебного пособия.

«Когда фильм окончен. Говорят режиссеры „Мосфильма“». М., «Искусство», 1964, 243 стр., илл.

Авторы сборника — известные советские режиссеры — высказывают свои мысли о киноискусстве, размышляют о собственном творчестве, делают планы на будущее.

Содержание: В. Сурин. О режиссерах-мосфильмовцах. Г. Чухрай. А. Эфрос. В. Скуйбин. Ю. Райзман. М. Ромм. А. Тарковский. К. Воинов. М. Швейцер. Г. Габай.

Корганов Т. и Фролов И. Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М., «Искусство», 1964, 351 стр.

Авторы рассказывают о функциях музыки в фильме, рассматривают важнейшие вопросы этой проблемы, обобщают опыт, накопленный советскими и отчасти зарубежными кинематографистами, прослеживают различные пути использования музыки в

кино, ее роль в характеристике персонажей, времени и места действия, создания общей атмосферы фильма.

Содержание: Вступление. Гл. I. Выразительные и изобразительные возможности музыки. Гл. II. Сходства и различия кино и музыки. Гл. III. От немого кино к звуковому. Гл. IV. Звуко-зрительная природа киноискусства. Гл. V. Музыка как драматургический фактор. Гл. VI. Некоторые общие функции киномузыки. Гл. VII. Музыка в развитии сюжета. Гл. VIII. Внешнее действие и музыка. Гл. IX. Выражение внутреннего действия. Гл. X. Музыкальная характеристика. Гл. XI. Лейтмотив. Гл. XII. Свойства и особенности киномузыки. Заключение. Фильмографическая справка.

Крючков Н. Слово в фильме. М., «Искусство», 1964, 196 стр.

В книге рассматриваются функции слова в построении фильма.

Содержание: Легенда о великом немом. Диалог в прозе, на сцене и экране. Подтекст в фильме. Язык и характеры. Диалог и композиция фильма. Кинематографический монолог. Слово автора. Слово и киноактер. Зримое слово.

Крючков Н. В. Сюжет киносценария. Лекции. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра драматургии кино).

Часть I. М., 1964, 40 стр.

Содержание: Немного истории. Сюжет или характер? Куда ведет бессюжетность? Зерно драматургического сюжета. Драматический конфликт.

Часть II. М., 1963, 38 стр.

Содержание: Роль мотивов в формировании сюжета. Сложные и составные сюжеты.

Лесин В. П. Образ современника в документальном фильме. М., 1963, 35 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра драматургии кино).

Содержание: Событие и фильм. От события к человеку. Сценарий и фильм.

Учебное пособие.

Мясников Г. А. Художник кинофильма. М., «Искусство», 1963, 99 стр., 16 л. илл. (Серия «Библиотека молодого кинематографиста»).

Автор знакомит с работой художника-постановщика фильма, рассказывает о роли декораций, о драматургической функции цвета, о выборе природы.

Содержание: От автора. Введение. Возникновение и пути формирования профессии художников кино. Работа художника на разных этапах создания фильма. Некоторые особенности работы художника в цветном фильме.

«Научно-популярный фильм». Сборник статей. Выпуск второй. М., «Искусство», 1964, 284 стр.

В книге обобщен опыт работы научного кино в СССР и за рубежом за 1959—1962 годы.

Содержание. *Вопросы теории*: И. Васильков. Современные проблемы кинопопуляризации. В. Разумный. О художественном воспитании средствами кино. В. Зотов, Н. Кася. Дра-

матургии мысли. Б. Альтшуллер. Некоторые вопросы монтажа научных фильмов. И. Фролов. Музыка в научно-популярном фильме. Г. Гуревич. Путеводитель по фантастике. Б. Ляпунов. Научная фантастика в кино. *Творческая трибуна*: О. Писаржевский. По следам событий или в глубину проблем. Б. Долин. Научные фильмы для детей. В. Шнейдеров. Фильмы-путешествия. В. Николаи. Быть ближе к зрителю. В. Мельников. Научное кино и наше время. Л. Явич. Приглашение в искусство. Р. Соболев. Второй эшелон. *Научное кино за рубежом*: Э. Двинский. Размышления после фестивалей. Ион Бостан (Румыния). Заметки киорежиссера. Вирджилио Този (Италия). Настоящее и будущее научно-популярного фильма. Джон Медисон (Великобритания). Реплика в споре. Людвиг Томап (Чехословакия). О традициях и новаторстве в научном кино. Морис Голдсмит (Великобритания). Фантастический характер реальности. Наталья Поцановская-Хальтрахт (Польша). Из истории польского научного кино. Краткая библиография (1959—1962 гг.).

«От замысла к фильму». Сборник статей о кинодраматургии. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1963, 375 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Кафедра кинодраматургии).

Авторы книги — преподаватели Всесоюзного государственного института кинематографии — освещают наиболее важные вопросы теории и практики кинодраматургии. Первый раздел книги «Сценарий и фильм» раскрывает роль и значение кинодраматургии в современном киноискусстве. Второй раздел — «О поэтике киносценария» — посвящен теории киносценария. Третий раздел — «В лаборатории кинодраматурга» — знакомит с некоторыми особенностями работы кинодраматурга. Проблемы кинодраматургии рассматриваются на материале советских и зарубежных фильмов.

Содержание: *Сценарий и фильм*. От редакционной коллегии. Евг. Габрилович. Новое содержание и новые формы. А. Каплер. Новый вид литературы — кинодраматургия. *О поэтике киносценария*. И. Вайсфельд. Идея и тема. К. Парамонова. Образ-характер в сценарии и фильме. Н. Крючечников. Драматический конфликт и сюжет. К. Парамонова. Среда и атмосфера действия. Н. Зотов. Особенности диалога художественного фильма. Е. Недугов. Автorskий голос. Катерина Виноградская. Ремарка. И. Маневич. Литература и кино. *В лаборатории кинодраматурга*. Евг. Габрилович. Построение киноновеллы. И. Рачук. Кинодраматург и жизнь. М. Папава. Сотворчество писателя и режиссера.

Парамонова К. К. Второй план и атмосфера действия в сценарии и фильме. М., 1963, 42 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра кинодраматургии).

Утверждено в качестве учебного пособия.

Петрова И. Ф. Музыка советского кино. М., «Знание», 1964, 72 стр. (Народный университет. Факультет литературы и искусства).

Содержание: Введение. Роль музыки в немом кино. Появление первых звуковых фильмов. Основные принципы использования музыки в кино. Участие ее в драматургии кинопроизведения. Роль

народной и революционной песни в драматургии фильма. Инструментальная музыка в кино. Заключение.

Р а ч у к Игорь. Поэтика Довженко. М., «Искусство», 1964, 160 стр., илл.

Автор, не претендуя на полноту, стремится выяснить особенности творческого вклада А. П. Довженко в советское искусство.

Содержание: Введение. Насущность. Проблема партийности. Активность. Прекрасное. Оптимизм. Главная тема. Герой. Масштабность мировосприятия. Искусство и наука. «Минус-люди». Истоки творчества. Отношение к традициям. Самовыражение. Сюжет. «Монументальный» реализм. Не правдоподобие, а правда. Поэзия. Юмор. Духовный мир. «Биологизм». Цвет. Широкий экран. «Магистраль» и «тропа». Фильмография.

Р о м м Михаил. Беседы о кино. [Составитель Л. И. Белова]. М., «Искусство», 1964, 366 стр., илл.

Содержание: От автора. *Портреты и рецензии*. Как я стал режиссером. Памяти Сергея Михайловича Эйзенштейна. «Мать». Борис Васильевич Щукин. Василий Васильевич Ванин. Вторая вершина. *Режиссер и фильм*. Режиссер и фильм. О кино и о хорошей литературе. Заметки о монтаже. Глубинная мизансцена. О массовых сценах. *Поглядим на дорогу*. Поглядим на дорогу. Драматургия сегодня. Не вернуться ли к истории. Реплика кинематографиста за круглым столом литераторов. Лекция, прочитанная на Высших сценарных курсах. Размышление у подъезда киногегатра. *В виде приложения*. Как происходит съемка. *Фильмография*.

Р у м н е в А. О пантомиме. Театр. Кино. М., «Искусство», 1964, 243 стр., илл.

Автор рассматривает возможности искусства пантомимы, ее место и значение в культурной жизни человечества, а также устанавливает связи этого древнего искусства с искусством современным и, естественно, с кинематографом как наиболее полноправным наследником пантомимы прошлого.

Содержание: Введение. *Пантомима и театр*. *Пантомима и кино*. Гл. I. Немое кино и Чаплин. Гл. II. Пантомима и киноактер. Приложение. Послесловие.

С л а в с к и й Р. На экране — комедия. М., «Знание», 1964, 200 стр., илл.

Автор пишет о том, как создается комедия в кино, знакомит с некоторыми «секретами» смешного, со специфическими приемами комедии, с отдельными ее выразительными средствами.

Содержание: Неиссякаемый огонь комедии. Как делается смех. От бытовой комедии до криминальной. Две комедии — два направления.

Ф р е й л и х С. Фильмы и годы. Развитие реализма в киноискусстве. [Сборник статей, написанных в 1954—1964 годах]. М., «Искусство», 1964, 370 стр., илл.

Содержание: *О социалистическом реализме*. Статья служит введением, в ней автор пишет о значении исторического подхода к оценке фильмов и о партийности киноискусства. *Начало*. Экран и революция. Хроника. Кино и литература. Агитфильмы. *Первый шедевр*. Тридцатилетие «Броненосца Потемкина». Секрет композиции. *После «Броненосца»*. Современность как тема. Абрам Роом. «Третья Мещанская». «Ухабы»; Сергей Юткевич. «Кружева». «Черный па-

рус); Иван Пырьев. «Посторонняя женщина». «Государственный чиновник». Юлий Райзман. «Земля ждет»; Александр Довженко. «Земля»; Искусство и современность (Вместо заключения). *Золотое сечение экрана. Великий гражданин. Исторический фильм.* История и современность. «Петр Первый». «Александр Невский». «Суворов». «Арсен». «Богдан Хмельницкий». Еще раз о социалистическом реализме. *Право на трагедию. Знамение времени. Судьба Григория Мелехова.* Статья первая. Статья вторая. *Новое и старое. «Воскресение».* Серия первая и серия вторая. *Стиль художника. Накануне.* Заключение, в котором автор высказывает некоторые соображения о современном этапе советского кино. Алеша Скворцов и другие. Двадцатые и пятидесятые. Социалистический реализм и западные фильмы. Борьба на два фронта. *Указатель имен. Указатель фильмов.*

Чирков Борис. Опыт и раздумья. Об искусстве актера. М., «Искусство», 1964, 96 стр., илл.

Заканчивая книгу, автор обращается к читателю с такими словами: «Этими рассказами и раздумьями далеко не исчерпываются все стороны актерского творчества... Но вот чего действительно хотелось бы, так это положить начало новой волне творческих обсуждений и споров о сущности и практике актерского творчества».

Содержание: Слово к читателю. Актер и зрители. Актер в кино и актер в театре. Актер и режиссер. Коротко о телевидении. Воспоминания о роли. Размышления по поводу крупного плана. Терпение, товарищ актер! Актер в эпизоде.

Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения в шести томах. (Институт истории искусств. Союз работников кинематографии СССР. Центральный Государственный архив литературы и искусства СССР).

Том 1. М., «Искусство», 1964, 696 стр., илл.

Содержание: От редколлегии. Р. Юрегов. Эйзенштейн. О себе. О своих фильмах и замыслах. «Стачка», 1924. «Броненосец „Потемкин“», 1925. «Октябрь», 1927. «Старое и новое», 1928. «Да здравствует Мексика!», 1931. «Москва», 1933. «Александр Невский», 1938. «Перекоп», 1939. «Ферганский канал», 1939. «Иван Грозный», 1945. Автобиографические записки.

Приложения. Фильмография. Летопись жизни и творчества С. М. Эйзенштейна. Библиография. Комментарии. Указатель имен.

Том 2. М., «Искусство», 1964, 566 стр., илл.

Второй том включает материалы, касающиеся вопросов эстетики кино, над которыми С. М. Эйзенштейн работал в 1923—1940 гг.

Содержание: От редколлегии. И. Вайсфельд. Художник исследует законы искусства. Теоретические исследования и статьи. От автора (1946). *Исследования. Перспективы* (1929). Четвертое измерение в кино (1929). «Одолжайтесь» (1932). «Э!» — О чистоте киноязыка (1934). Выступление и заключительное слово на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии (1935). Программа преподавания теории и практики режиссуры (1936). Монтаж 1938 (1938). Вертикальный монтаж (1940). *Статьи.* Монтаж (1926). Два черепа Александра Македонского (1926). За кадром (1929). О форме сценария (1929). Родится Пан-

тагрюзль (1933). «Волки и овцы». — Режиссер и актер (1935). Пушкин и кино. Предисловие (1939). *Приложения*. Будущее звуковой фильм. — Заявка (1928). Динамический квадрат (1932). [Монтаж] (1937). Комментарии. Указатель имен.

Том 3. М., «Искусство», 1964, 672 стр., илл.

Содержание: С. Фрейлих. Эстетика Эйзенштейна. *Теоретические исследования (1945—1948)*. Бедный Сальери (вместо посвящения). *Неравнодушная природа*. I. О строении вещей. II. Пафос. III. Еще раз о строении вещей. IV. Неравнодушная природа. *О стереокино. Цвет*. [Первое письмо о цвете]. [Цветовая разработка фильма «Любовь поэта»]. [Из неоконченного исследования о цвете]. Цветовая родословная. «Москва 800». Цветовое кино. *Приложения*. Из лекции о музыке и цвете в «Иване Грозном». Комментарии.

Юренив Р. Смешное на экране. М., «Искусство», 1964, 208 стр., илл.

Р. Н. Юренив раскрывает природу смешного в жизни и искусстве: «Смешное — категория психологическая, комическое же — категория эстетическая». Автор прослеживает путь комедийного искусства в кино, судьбы советских и зарубежных комедийных фильмов.

Содержание: Пойдем в кино! Как и почему люди смеются. Комическое несоответствия. Смешное и комическое. Задолго до кино. Рождение киноискусства. От «Политого поливальщика» до Макса Ливдера. В дореволюционной России. Мак Сеннет. Великий Чаплин. Соратники и конкуренты. А в это время в Европе. Путем идейности, народности и правды. Не жанр, а жанры. Упадок американской комедии. Огонь и смех. Послевоенные трудности. Несколько из многих тысяч. Здесь нужно мастерство! Механика смешного. С верой в будущее.

Юренив Р. Н. Эйзенштейн. М., 1962, 57 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра истории кино).

Утверждено в качестве учебного пособия.

Творческая биография Сергея Михайловича Эйзенштейна.

## II. История советского кино

«Актеры советского кино». М., «Искусство», 1964, 224 стр., илл.

Сборник кратких творческих портретов киноактеров разных поколений.

Содержание: Борис Бабочкин — Л. Парфенов. Алексей Баталов — И. Кацев. Николай Боголюбов — Л. Ильина. Амвросий Бучма — А. Петрович. Элина Быстрицкая — Н. Кладов. Эраст Гарин — В. Свешников. Михаил Жаров — Р. Юренив. Янина Жеймо — М. Блейман. Зинаида Кириенко — В. Яковлева. Николай Крючков — В. Скуйбин. Елена Кузьмина — Ю. Ханютин. Марина Ладынина — Р. Соболев. Тамара Макарова — Св. Котенко. Вера Марецкая — М. Зак. Нонна Мордюкова — М. Зак. Грация Нерсисян — Н. Зоркая. Жанна Прохоренко — И. Сергиевская. Фаина Раневская — А. Зоркий. Олег Стриженов — Р. Соболев. Вячеслав Тихонов — Н. Коварский.



Наталья Ужвий — А. Петрович. Евгений Урбанский — И. Лицинский. Максим Штраух — И. Соловьева, В. Шитова.

Фильмографическая справка.

Власов А., Млодик А. Герои Шолохова на экране. Репортаж из киностудии. М., «Искусство», 1963, 304 стр., илл.

О работе съемочных групп.

Содержание: «Тихий Дон». «Поднятая целина». «Пастух». «Жеребенок». «Нахаленок». «Судьба человека».

Долинский И. Л. Советское киноискусство второй половины тридцатых годов (1935—1941). (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра истории кино).

Утверждено в качестве учебного пособия.

Выпуск первый. М., 1962, 90 стр.

Содержание: Введение. Идеи и художественное направление на новом этапе. Фильмы о современной жизни. Заключение. Выпуск второй. М., 1963, 106 стр.

Содержание: История революции на экране. Исторический фильм. Экранизация литературной классики. Заключение.

Жежеленко М. Павел Кадочников. М., «Искусство», 1964, 108 стр., илл.

Популярный очерк о творческой деятельности советского киноактера П. П. Кадочникова.

Содержание: Введение. Первые впечатления. Начало. «Новое имя — Павел Кадочников». Выбор сделан. Творческая зрелость. В период «малокартинья». Комедийные роли. Образы исторического прошлого. Заключение. Роли П. П. Кадочникова в театре (1935 по 1944) и кино (1935 по 1963).

Кремлев Г. Михаил Калатозов. М., «Искусство», 1964. 244 стр., илл. (Серия «Мастера киноискусства»).

Содержание: О новаторстве и его древних корнях. Два старта: «Соль Сванетии». «Гвоздь». Так складывался опыт: «Мужество». «Валерий Чкалов». «Непобедимые». «Заговор обреченных». «Вихри враждебные». На гребне успеха: «Верные друзья». «Первый эшелон». «Летят журавли». «Неотправленное письмо». Калатозов продолжается. Фильмография.

Левицкий А. Рассказы о кинематографе. М., «Искусство», 1964, 248 стр., илл.

Воспоминания старейшего советского кинооператора Александра Андреевича Левицкого.

Содержание: В поисках Сусаниных. Съемка фильма «Драма у телефона». Скулов. 1914 год. Война. Первая потеря. С соизволения властей. «Война и мир». Забытая страница. Перегудье. Третья прифронтовая линия. Десятая муза. «Юп Павкрат». Вместе с друзьями. Дедушка русской авиации. Взрывы на Ходыньском поле. 96 часов Всеобуча. Первомайский субботник. Агитпоезд. На X съезде партии. Съемки Ленина и Христесена. Его имя будет жить в веках.

Любашевский Л. (Д. Дэлъ). Рассказы о театре и кино. Л.—М., «Искусство», 1964, 320 стр., илл.

Автор — актер и драматург пишет об особенностях работы актера и драматурга в кино.

Содержание: Вступление. Наглядное обучение. В годы войны и революции. Скитание по театрам. Под флагом Тюза. «Яков

Свердлов». В мире кино. Фронтальная бригада. О скромности и лени. Имени Комиссаржевской. Александр Пушкин. И в заключение.

В. Чернова. Л. Любашевский — Д. Дэль.

Из альбома Л. С. Любашевского.

Нечаева М. Владимир Шнейдеров. М., «Искусство», 1964, 136 стр., илл. (серия «Мастера киноискусства»).

Автор характеризует деятельность крупного советского кинематографиста В. А. Шнейдера с 1925 г. по 1963 г., поставившего около 80 географических, игровых («Золотое озеро», «Джувльбарс», «Ущелья Аламасов», «Гайчи») и научно-популярных фильмов и проделавшего свыше 500 тысяч километров кинопутешествий.

Содержание: Гл. I. Призвание мастера. Удачный дебют. Изучение материала. Киноэкспедиция в горы Аравии. Летопись героических будней. Творческие позиции. Гл. II. Разведка жанра. Путь к «Джувльбарсу». Рассказ о верном друге. Легенда и быль. Детям о детях. Итоги поисков. Глава III. Нафос творчества. Долг патриота. Путешествие в глубь веков. Исследуя тайны вещества. Киноатлас земли. Рассказ или исследование? В дельте Волги. Опять в пути. Фильмография (1925—1963).

«Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». Сборник документов и материалов. М., «Искусство», 1963, 200 стр. [Составитель А. М. Гак]

Содержание: От составителя. В. И. Ленин. Статьи, письма, записки, стенограммы выступлений. Декреты и постановления Совета Народных Комиссаров и Совета труда и обороны, подписанные В. И. Лениным. По указанию В. И. Ленина. Воспоминания соратников В. И. Ленина и работников кино. Приложения: Даты жизни и деятельности В. И. Ленина, связанные с кино. Список неразысканных документов В. И. Ленина о кино. Примечания. Именной указатель. Библиография (стр. 187—193).

Соболев Р. Юрий Желябужский. Страницы жизни и творчества. М., «Искусство», 1963, 148 стр., илл. (серия «Мастера киноискусства»).

Монография о творчестве старейшего советского кинооператора и кинорежиссера Ю. А. Желябужского (1888—1955).

Содержание: В начале жизни. В годы гражданской войны. «Поликушка». По ленинскому заданию. Трудное время. Разведка темы и жанра. Взлет. Через победы и поражения. Встречи со звуком и цветом. Педагог, историк, журналист. Список работ Ю. А. Желябужского (1916—1953).

Тешабаев Джура. Камил Ярмагов. М., «Искусство», 1964, 120 стр., илл. (серия «Мастера киноискусства»).

Автор, анализируя творчество известного деятеля узбекского кино, народного артиста СССР К. Ярмагова, рассматривает и основные этапы развития кино в союзных республиках Средней Азии.

Содержание: Вместо пролога. Рождение режиссера. «Друзья встречаются вновь». «Дорога без сна». «Алишер Навоий». На подступах к современной теме. «Авиценна». Поиски продолжаются. Фильмография (1927—1956).

Цимбал С. Л. Василий Меркурьев. М.—Л., «Искусство», 1963, 183 стр., илл.

Монографический очерк о мастере советского театра и кино, народном артисте Советского Союза Василии Васильевиче Меркурьеве. (В кино В. В. Меркурьев с 1924 г. по 1963 г. сыграл свыше 50 ролей).

Содержание: От автора. В Острове-городе, где Меркурьев стал актером. Еще раз на пороге профессии. Первая встреча с современниками. Начало кинематографической биографии. Героическое и современный характер. Подтверждая свою правоту. Актер продолжает путь. Список ролей, сыгранных В. В. Меркурьевым.

Шахов Г. Максим Максимович Штраух. М., ВТО, 1964, 319 стр., 37 л. илл.

В книге освещается творческий путь народного артиста СССР М. М. Штрауха. В нескольких главах подробно рассказывается о его работе в кино.

Содержание: Сергей Юткович. Вместо пролога. От автора. Ч. I. Путь к театру; ч. II. Вехи творчества; ч. III. Образ Ленина. Итоги работы целого поколения. Перед великой задачей. «Правда», «Человек с ружьем», «Рассказы о Ленине»; ч. IV. Облик актера. О Штраухе. В. Плучек. В лаборатории мастера. Н. Петров. Победа Максима Штрауха. Овг. Андриканис. Талант и скромность.

Статьи и выступления Штрауха. Моя работа над образом Ленина. Роли, исполненные М. Штраухом в театре. Роли, исполненные М. Штраухом в кино. Библиография.

Юрнев Р. Советская кинокомедия. М., «Наука», 1964, 538 стр., илл. (АН СССР. Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

Это фундаментальное исследование, впервые предпринятое в нашем киноведении, посвящено историческому процессу развития советской кинокомедии на протяжении свыше сорока лет. Во введении автор рассматривает теоретические основы комического.

Содержание: От автора. Вместо пролога. — Русская дореволюционная кинокомедия. Часть первая. Немая кинокомедия двадцатых годов. Часть вторая. Звуковая кинокомедия тридцатых годов. Часть третья. Кинокомедия в годы Великой Отечественной войны. Часть четвертая. Кинокомедия послевоенного и современного периодов. Заключение. — Перед взлетом. Указатель имен. Указатель фильмов.

### III. Зарубежное кино

Вайсфельд И. Крушение и созидание. Статьи о зарубежном киноискусстве. М., «Искусство», 1964, 158 стр., илл.

В книге объединены работы разных лет. Автор рассматривает некоторые проблемы современного зарубежного киноискусства, анализирует его конкретные произведения.

Содержание: От автора. Взгляд художника. Киноправда и просто правда. Драматургия характеров. Разговор с Питером Бекером, Искусство опустошенной души. Два Бюнуэля. Поиски Робера Брессона. Сочетаемое. На переднем крае. Вьетнам спимает. Бесстрастность документа и страстность документалиста. Я разрываю с миром. Крушение и созидание. Примечания. Фильмография.

Дакэн Луи. Кино — наша профессия. М., «Искусство», 1963, 263 стр., илл.

В своей книге Луи Дакэн касается некоторых существенных творческих вопросов развития современного кинематографа. Автор предваряет свою книгу такими словами: «Я не собирался писать исторический труд или теоретическое исследование и не пытался дать исчерпывающие ответы на все вопросы, связанные с кино. Мне хотелось просто изложить свою точку зрения по некоторым основным проблемам...»

Содержание: С. Юткевич. Похвала мужеству. Рене Клер. Предисловие к французскому изданию. От автора. Кинематографист. Кинематографический сюжет. Искусство, но также и промышленность. Шестьдесят пять лет спустя. Познание кинематографа. Кинематографическое творчество. Актеры. Продолжать двигать вперед кинематограф. Комментарии. Фильмографическая справка.

Дробашенко С. Кинорежиссер Йорис Ивенс. М., «Искусство», 1964, 192 стр., илл. (серия «Мастера зарубежного киноискусства»).

В книге освещен творческий и жизненный путь известного голландского кинорежиссера Й. Ивенса, поставившего с 1928 г. по 1962 г. 35 документальных фильмов.

Содержание: В Амстердаме идут дожди. Битва земли и моря. Поэма на горе Магнитной. Боринаж. Земля, политая кровью. Освобожденный народ. На берегах великих рек. Огни Корте-Маджоре. Что увидела Сена, встретив Париж. Секрет таланта. Когда дует мистраль... Фильмография.

Карцева Е. Сделано в Голливуде. М., «Искусство», 1964, 200 стр., илл.

Автор подробно излагает объективные причины, приведшие когда-то столь могущественный Голливуд на край гибели. В книге рассказано преимущественно о продукции восьми крупнейших американских кинофирм, вошедших в монополистическое объединение.

Содержание: От автора. Деньги делают фильмы. Между рычащим львом и статуей Свободы. Философия бэббитов. «Стреляющий» конвейер. На развалинах империи. Заключение. Библиография. Фильмография.

«Кино. Театр. Музыка. Живопись в Соединенных Штатах Америки». М., «Знание», 1964, 346 стр., илл.

Из всех видов национальной культуры наибольшее развитие получили в Соединенных Штатах литература и кинематография. О важнейших отличительных чертах кино Соединенных Штатов и происходящих в нем процессах подробно говорится в этой книге.

Содержание: Предисловие. Кино. А. Кукаркин. Бульвар Заходящего солнца. Большое ограбление зрителя. Соль земли. Театр. Г. Бояджиев. Приглашение к танцу. Вкус блаженства. Цветок на асфальте. Музыка. Г. Шнейерсон. Роскошь или необходимость. «Эпоха джаза». Живопись. Скульптура. А. Чегодаев. Без будущего. Немеркнущий светильник. Послесловие.

Колодяжная В. С. Кино Соединенных Штатов Америки (1945—1960). М., 1963, 51 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра истории кино).

Утверждено в качестве учебного пособия для заочного отделения ВГИКа.

Содержание: Наступление реакции. Кризис Голливуда. Фильмы прогрессивного направления. Группа нового американского кино.

Комаров С. В. Кино Англии (1895—1914). М., 1964, 25 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра истории кино).

Утверждено в качестве учебного пособия для студентов заочного отделения ВГИКа.

Содержание: У истоков английского кинопроизводства. Документальное кино Англии. Сумерки английской кинематографии. Заключение.

Комаров С. В. Киноискусство Италии (1905—1914). М., 1963, 21 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра истории кино).

Утверждено в качестве учебного пособия для заочного отделения ВГИКа.

Содержание: Италия в годы подъема. Возникновение итальянского кинопроизводства (1905—1909). Подъем итальянского кинопроизводства (1909—1914). Заключение.

Михалец Болеслав. Заметки о польском кино; Яницкий Станислав. Польские кинематографисты о себе. Ставинский, Кавалерович. Мунк. Вайда. Вуйцик. Винницкая. Цибульский. М., Искусство, 1964, 303 стр., илл.

Размышления польского критика о современном киноискусстве Польши. Б. Михалец анализирует социальные и эстетические проблемы творчества кинематографов.

Содержание. И. Вайсфельд. Заметки о «Заметках Болеслава Михалека». Болеслав Михалец. *Заметки о польском кино*. Предисловие автора к русскому изданию.

*С точки зрения 2000 года.* «Комплекс мумий». Мечты и действительность. Действительность и условность. Попытки преодоления условности. «Взрыв» на студии документальных фильмов. Действительность и тень негативной схемы. Попытка интеллектуализации. Действительность и тень эстетизма. Поиски стиля и связь с действительностью. Действительность и мелодрама. Самые ценные свидетели. *Польская драма*. Действительность общественная и действительность эмоциональная. Два героя «Поколения». Все началось в «Канале». Изображение героизма. Коммерческий вариант изображения героизма. Героизм, изображенный поэтически. Каковы наши враги? Каковы мы сами? Трагедия чопяка. Poleмика Мунка и Ставинского. Последний полонез. *Вокруг развлекательных фильмов*. Жажда развлечений. Развлекаться можно не только в кино. Кино изменяет нравы. Парадокс массовой культуры. Искусство и массовая продукция. Развлекательные питампы. Застывшие схемы. Польское довоенное кино не было исключением. Послевоенная эволюция. Нужны ли польские развлекательные фильмы. Возращение к традициям довоенной комедии. Попытки отражения современности. Новые попытки. *Перемены: 1960—1962 годы*. Новые тенденции. Лирический дневник и документальный рассказ о войне. Прежний взгляд на войну. Последние попытки. Историческое зрелище. Драма не только историческая. Фильмы о современности. Фильмы о молодежи: Искренность и поза. Неудачи «большого» кинематографа. «Маленький» фильм может быть по-

лезен. Профиль творчества и профиль кинематографии. Структура польской кинематографии. Есть ли место для развлекательных фильмов? Станислав Яницкий. *Польские кинематографисты о себе*. От автора. Ежи Стефан Ставинский. Ежи Кавалерович. Анджей Мунк. Анджей Вайда. Ежи Вуйцик. Люцина Винницкая. Эбигнев Цибульский. *Фильмография польских художественных фильмов. 1947—1962* (Составление и перевод В. Головского).

Московский П. Кинорежиссер Отакар Вавра. М., «Искусство», 1964, 160 стр., илл. (серия «Мастера зарубежного киноискусства»).

О творчестве чешского сценариста и режиссера О. Вавра, поставившего свыше 30 художественных фильмов.

Содержание: Художник-гражданин. Вавра — режиссер. Кино — это тоже борьба. Победа!.. Как работать теперь? Кинотрилогия о гуситах. После кинотрилогии. Фильмография: Фильмы, поставленные О. Ваврой (1931—1962). Фильмы, поставленные по сценариям О. Вавры (1933—1954).

Погожева Л. Художественные фильмы Болгарии. (Серия «Киноискусство социалистических стран»). М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1963, 77 стр., илл.

Краткий очерк истории киноискусства Болгарии.

Рубанова И. Киноискусство стран социализма. М., «Знание», 1963, 48 стр. (Народный университет культуры).

Содержание: Кино становится искусством. На экране — современность. Героика борьбы и победы. Красота факта и поучительность вымысла. На взлете.

Сокольская А. Симона Синьоре. Л.—М., «Искусство», 1964, 176 стр., илл. (серия «Мастера зарубежного киноискусства»).

Творческая биография известной французской актрисы кино и театра.

Содержание: Актриса «un vrai». Первые роли. «Золотая маска», «Тереза Ракэн». Еще два фильма, которые шли у нас («Тень и свет», «Роза ветров»). «Салемские колдуньи». «Место наверху». Фильмы последних лет. Как создается образ. Фильмы с участием Симоны Синьоре (1941—1963). Иллюстрации.

Утилов В. Вивьен Ли. М., «Искусство», 1963, 158 стр., илл. (серия «Мастера зарубежного киноискусства»).

Творческая биография выдающейся актрисы театра и кино. С 1934 г. по 1962 г. Вивьен Ли выступила в следующих фильмах: «Дела идут на лад», «Деревенский сквайр», «Взгляни и засмейся», «Джентльменское соглашение», «Огонь над Англией», «Мрачное путешествие», «Вура в стакане воды», «Янки в Оксфорде», «Переулочек святого Мартина», «21 день», «Унесенные ветром», «Мост Ватерлоо», «Эта женщина Гамильтон», «Цезарь и Клеопатра», «Анна Каренина». «Трамвай, называемый „Желание“», «Глубокое сильнее море», «Весна миссис Стоун в Риме».

Чехин Игорь. Зарубежные встречи. М., «Искусство», 1964, 100 стр., илл.

Автор делится своими впечатлениями о кино зарубежных стран.

Содержание: Вместо предисловия. Германские встречи. Болгарские розы. Поиски героя для фильма. Итальянские страстицы. На пути в Мексику. Куба — сердце мое. На Польской земле. Во Франции.

Юр о н е в Р. Канн. Москва. Венеция. Кинофестивали. 1963, М., «Искусство», 1964, 236 стр., илл.

Содержание: Ярмарки, трибуны, конденсаторы. Канн. Москва. Венеция.

#### IV. Справочные издания

«Ежегодник кино. 1961». М., «Искусство», 1963, 778 стр., илл. (Институт истории искусств АН СССР).

Содержание: Л. Пог о ж е в а. Советские художественные фильмы. Арк. С н е с а р е в. Рисованные и кукольные фильмы. К. С л а в и н. Киножурналы. Хроникально-документальные фильмы. Р. К у з н е ц о в а. Научно-популярные фильмы. Н. З о р к а я, Ю. Х а н ю т и н. Зарубежные фильмы на советском экране. Приложения: Даты и факты. Фильмография. Библиография. Указатель имен.

«Кино и время». Бюллетень. Выпуск третий. М., 1963, 542 стр. (Госфильмофонд СССР).

Данный выпуск включает в себя материалы о режиссерах советского художественного кино. Сведения даны о всех режиссерах, кто когда-либо на протяжении истории советского кино поставил самостоятельно хотя бы один фильм или был сорежиссером. В книге более 700 справок.

Содержание: От авторов-составителей. Режиссеры советского художественного кино. Зарубежные режиссеры в советском кино. Выборочная библиография. Фильмы, отмеченные на международных и советских кинофестивалях. Хроника Госфильмофонда. Указатель фильмов. Указатель имен.

Р е п и н И. Л. Кинематография Туркменистана. Библиографический указатель литературы. 1926—1963 (на туркменском и русском языках). Ашхабад, 1963. 68 стр. (Министерство культуры Туркменской ССР. Туркменская гос. библиотека им. К. Маркса).

Содержание: От составителя. 1. В. И. Ленин о кино. 2. Постановления и решения партии и правительства по вопросам кино. 3. Общие вопросы киноискусства Туркменистана. 4. История развития киноискусства Туркменистана. 5. Кинофильмы. 6. Справочные издания. Фильмография.

#### V. Кино и телевидение

Д е в и с Десмонд. Азбука телевидения. М., «Искусство», 1962, 54 стр.

Автор, известный режиссер английского телевидения, рассматривает вопросы режиссерской техники.

Содержание: От издательства. I. Правила ведения телевизионных передач. В начале пути. Телевидение и кино. Цель, правила и искусство. Свод правил. II. Приемы. III. Правила, советы и рекомендации. Монтаж. Объективы. Композиция. Работа с камерой. Общие замечания. Послесловие.

И л ь и н Р. Н. Работа оператора на телевидении. М., 1964, 67 стр. (Гос. Комитет Сов. Мин. СССР по радиовещанию и телевидению. Научно-методический отдел. Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет). Лекции для студентов заочного отделения ВГИКа.

Содержание: Телевидение. Светотональные изобразительные возможности телевидения. Изобразительная техника телевизионного оператора.

Ильин Р. Телевизионное изображение. М., «Искусство», 1964, 152 стр., илл.

Наряду с изучением свойств и характера создания изображения на голубом экране детально рассматривается специфика телевидения как искусства, творческий процесс работы над передачей произведений различных жанров, многие эстетические вопросы и проблемы, поставленные практикой телевизионных студий.

Содержание: От автора. Гл. 1. Рождение нового искусства. Гл. 2. «Эфирный» оператор. Гл. 3. Работа над изображением. Освещение. Гл. 4. Работа над изображением. Камера. Гл. 5. Композиция. Гл. 6. Кинофильмы в эфире.

Меллер В. Л. О режиссуре художественного (игрового) телевидения. М., 1964, 85 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра режиссуры художественного фильма).

Данная книга является первой попыткой теоретического обобщения творческого опыта телевизионной режиссуры.

Содержание: Введение. I. Зритель смотрит передачу. II. Немного техники. III. Чем мы располагаем. IV. Актер на телевидении. V. Проблемы литературной первоосновы. Выводы.

Сапжак Владимир. Телевидение и мы. Четыре беседы. (Рукопись подготовлена к печати В. Шитовой). М., «Искусство», 1963, 182 стр., илл.

Содержание: *Телевидение и мы*. Из дневника критика. Занимательная арифметика. Телевидение и бюджет нашего времени. Телевидение и годы. Новое качество достоверности. Счастливые дни телевидения. *Телевидение — 1960* (из первых наблюдений). Диктор Валентина Леонтьева. Полчаса актрисы. Зритель и экран, природа контакта. Эффект присутствия. «Скажите что-нибудь нашим зрителям». Клуб счастливых. К. И. Чуковский беседует с детьми. Передача выходит из графика. Мы участники события. Жизнь врасплох. Эффект рампы. Быть телевидению искусством? «Жилищный кризис на Парнасе». Радиотеатр. Стоит ли ходить в театр? Маяковский на экране. Театр в моей комнате. Фантастические возможности «Аэлиты». Учиться ли у кинематографа? В чем неправ М. Ромм? Реформа актерской игры. Ван Клиберна — великий актер телевидения. Поиски современной формы. Вакансия «основоположника». Телевидение и кино. Магия «бесплатного зрелища». Дешевая распродажа искусства. Ответственность телевидения перед другими искусствами. Только посредник? Основные свойства телевидения. «Абсолютный слух на правду». *Иррациональный кодекс*. Читать или говорить? Эмоциональный подсказ. На дистанции доверия. Малая ложка. *Человек на экране телеэкрана*. В поисках «второго зрения». Изображение и звук. «Рентген» характера. Снова о Валентине Леонтьевой. Тоже о дикторах. Портрет как жанр. Занавес открывается. Михаил Светлов (два портрета). Исполнительница солдатских песен. Феликс. Игорь Ильинский. Только человек. Б. Зингерман. О Сапжаке.



## СО Д Е Р Ж А Н И Е

Л. По го же ва. Спор о человеке (Фильмы 1964 года) . . .	5
Л. Бело ва. Земля и люди . . . . .	34
Р. Ю ре не в. Вместе . . . . .	65
Н. Зо р ка я. О штампах зрительского восприятия . . . . .	104
С. Ги н з бу р г. Некоторые проблемы развития советского киноискусства 30-х годов . . . . .	123
Х. Ак ба р о в. Первый узбекский звуковой фильм «Клятва»	146
Ежи Те п ли ц. Двадцать лет польского социалистического кино (Поиски и перспективы) . . . . .	159
Георгий Сто я но в - Би гор. Болгарское киноискусство 1944—1964 годов . . . . .	183
Н. Аб ра м о в. Борьба за реализм в английском кино . . .	204
С. Д ро ба ш ен ко. Мир Роберта Флаэрти . . . . .	237
Д ов же н ко с е го д ня. Материалы научно-творческой сессии. С. Ге ра с им о в. Новатор; С. Ги н з бу р г. Путь Довженко; В. Ку ди н. Бессмертие; М. В ла с о в. Утверждение стиля; Иракий Анд ро ни ко в. Завещание Довженко; Г. Ро ш а ль. Мифы художника; В. Ш к л о в с к и й. О неторопливости и несходстве удач; Ю. Ка ла ш ни ко в. А. Довженко и театр; Ю. Красовский. Неосуществленные замыслы; О. Я ку бо в и ч. Картины Довженко в Госфильмофонде; Л. Ко з л о в. Эйзенштейн и Довженко; В. Со л о вье в. Мы учились у Довженко; И. По во ло ц ка я. Наш учитель; С. Ф ре й ли х. Довженко сегодня . . . . .	259
Новые книги по теории и истории кино (Библиография) . .	322

**Вопросы киноискусства**  
Ежегодный историко-теоретический  
сборник

*Выпуск 9*

\*

*Утверждено к печати  
Институтом истории искусства  
Министерства культуры СССР*

\*

Редактор издательства *Д. П. Лбова*  
Технический редактор *Р. М. Денисова*

\*

Сдано в набор 7/X 1965 г.  
Подписано к печати 14/III 1966 г.  
Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Печ. л. 10<sup>1</sup>/<sub>8</sub>+1 вкл.  
Уч.-изд. л. 18,0+0,1 вкл.=18,1  
Усл. печ. л. 17,93. Т-03843. Изд. № 387/65  
Тираж 2300 экз. Тип. зак. № 3118

*Цена 1 р. 17 к.*

Издательство «Наука».  
Москва, К-62, Подсосенский пер., 21  
2-я типография издательства «Наука».  
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10



### О П Е Ч А Т К И

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
160	16 св.	улиц	лиц
193	подпись под илл. 2 св.	<i>А. Пруцал</i>	<i>А. Пруцал</i>
301	20 св.	Антрактиды	Антарктиды
311	21 св.	та же	там же
332	20 св.	Овг.	Евг.

Инв. 11.10

183169

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«НАУКА»