

47840
К-17

БЕК-НАЗАРОВ

К. КАЛАНТАР

778 Ар 797

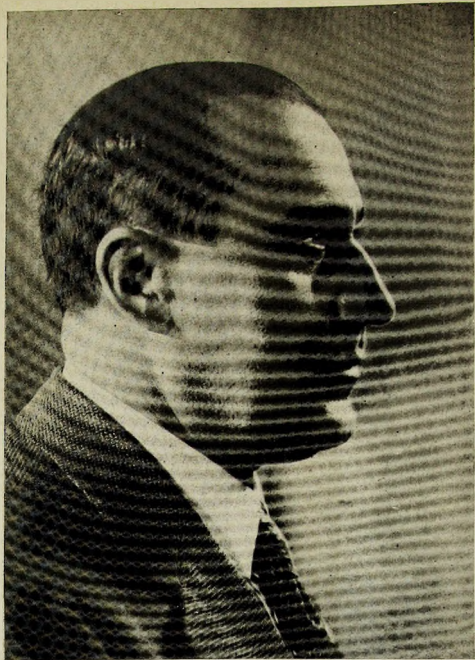
К-17 КАДАНТАР К.Л.

АМО БЕК-НАЗАРОВ.

778







К. КАЛАНТАР

ОМО
БЕК-НАЗАРОВ

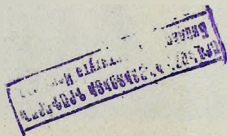
ИСКУССТВО
КИНОРЕЖИССЕРА

ИЗДАТЕЛЬСТВО

„АНАСТА“

ЕРЕВАН 1973

Книга посвящена творчеству А. Бек-Назарова, выдающегося советского кинорежиссера, основоположника армянской кинематографии.



Цель этой книги — проследить идейно-художественную эволюцию кинорежиссерского искусства Амо Бек-Назарова (1892—1965), тесно связанную с путями развития советской кинематографии в целом, обусловленную задачами времени, своеобразием таланта художника, традициями национального искусства.

О творчестве А. Бек-Назарова написано немало. Уже в 1927 году вышла брошюра С. Вена „Амо Бек-Назаров“, в 1935—год выхода на экраны фильма „Пэпо“—появилась книга А. Аршаруки и С. Вельтмана об этой картине, в 1937—популярный очерк С. Вельтмана „А. Бек-Назаров“. Следует особо выделить содержательное предисловие покойного Гр. Чохирьяна к мемуарам А. Бек-Назарова (1965). Естественно, что весьма значительное место уделяется творчеству А. Бек-Назарова и авторами работ по общей истории и отдельным проблемам армянского киноискусства. Здесь должны быть отмечены: „Очерк

истории кино Армении* Гр. Чахирьяна (1962), „Армянская художественная кинематография“ С. Ризаева (1962), „Очерки истории армянского кино“ Д. Дзюни (1961, на арм. яз.), а также некоторые материалы сборников: „Армянское киноискусство“ (1958 и 1960, на арм. яз.) и „Кинематография Армении“ (1962).

Однако систематического и достаточно полного исследования творчества А. Бек-Назарова, монографии, показывающей весь путь режиссера, до сих пор не существует. Данная работа и призвана в какой-то мере восполнить этот пробел.

АВТОР

ГЛАВА I

КИНОАКТЕР. ПЕРВЫЕ ПОСТАНОВКИ

Среди «звезд» русского дореволюционного экрана был молодой человек, почти юноша, в ком чисто европейская элегантность сочеталась с томной восточной красотой. У него было звучное, запоминающееся имя: Амо Бек. Это был киноактерский псевдоним Амо Ивановича Бек-Назарова.

Его деятельность киноактера продолжалась неполных четыре года. Но за это время он успел сняться, как он сам об этом пишет, не менее, чем в 70-ти фильмах¹.

Впервые он появился на экране в эпизодической роли стражника в фильме «Энвер-паша—предатель Турции», снятом в 1914 году. Уже шла первая мировая война. Резкое сокращение ввоза зарубежных фильмов обусловило интенсивный рост кинопроизводства в России. Сам артист спустя полвека писал, что, как ни странно, именно война способствовала тому, что он стал киноактером².

...22-летнего студента Московского коммерческого института останавливает на улице какой-то незнакомец и предлагает сниматься в кино. И судьба молодого человека решена.

Он становится «трюковым актером» у ярославского кинодельца Г. Либкена. Затем переходит на ведущее тогда в России кинопредприятие А. А. Ханжонкова. Здесь в своем новом амплуа «салонного любовника» он дебютирует в фильме «Юрий Нагорный». Эта лента—одна из четырех с его участием, дошедших до нас. Она дает известное представ-

¹ А. Бек-Назаров. Записки актера и кинорежиссера. «Искусство», М., 1965. Стр. 84.

² Там же, стр. 36.

ление об актерском облике Бек-Назарова, исполняющего в ней главную роль. Герой этой типичной для тех лет душещипательной мелодрамы — оперный певец, молодой красавец, искуситель женских сердец. У него светские манеры, блестящий гардероб. «По отзывам знатоков, фрак сидел на мне так, будто я в нем родился», — писал А. Бек-Назаров через много лет¹.

Фильм был поставлен Е. Ф. Бауэром. Впоследствии, став уже известным кинорежиссером, Бек-Назаров не раз с благодарностью говорил об этом мастере, как об одном из своих учителей.

Один из следующих фильмов — «Огненный дьявол» — примечателен тем, что в нем партнершей Амо Бека была знаменитая Вера Холодная.

Уйдя от Ханжонкова, он снимается у ряда других кинопредпринимателей. Изрядное число главных ролей сыграл он в картинах акционерного общества «Биофильм».

Киноактерская репутация Бек-Назарова была достаточно солидной. Это видно даже из отрицательной рецензии на фильм «Позор дома Орловых», напечатанной в «Кино-газете». Сценарий характеризуется, как «угрюмо-шаблонный». Любопытно заключение: «Снята картина — отпечатана, и с плеч долой».

Публика дура. Все слопают».

Но прежде, чем сделать такой вывод, автор рецензии отмечает, что «хорош только состав исполнителей», называя при этом наряду с Алексеевым-Месхиевым, Перестиани и другими, также и Бек-Назарова².

Популярный русский киноактер, армянин, родившийся в Ереване, Бек-Назаров весной 1917 года увлекся идеей экранизации пьесы армянского драматурга Л. Шанта «Старые боги» — она, по мнению Бек-Назарова, «буквально просилась на экран». Бек-Назаров даже наметил киноактеров-армян, которых можно было бы привлечь к участию в фильме. Он надеялся воспользоваться тем обстоятельством, что главными держателями акций в «Биофильме» были миллионеры Манташев и Лианозов, тоже армяне. Однако попытки Бек-Назарова оказались безуспешными.

«Содержание пьесы «Старые боги», — писал он почти полвека спустя, — не соответствовало тому, что требовалось до-

¹ «Записки», стр. 52.

² «Кино-газета». 1918. июнь, № 24, стр. 13.

революционному кино с его вечными перепевами альковных тем»¹.

Однако самый этот факт знаменателен.

Именно Бек-Назарову впоследствии выпадет честь постановки первого армянского фильма, который положит начало армянскому национальному кинематографу. Именно ему суждено будет создать картины, которые явятся лучшими экранизациями произведений армянской литературы.

Последнюю свою роль Бек-Назаров сыграл в 1922 году в фильме режиссера И. Перестиани «Сурамская крепость». Фильм был выпущен киносекцией Наркомпроса Грузии. Возглавляли эту секцию Бек-Назаров и Г. И. Гогитидзе. В 1923 году она была реорганизована в Госкинопром Грузии.

Стать режиссером Бек-Назарову помог случай.

Госкинопрому нужно в короткий срок доставить полнометражный художественный фильм, и, поскольку не оказывается ни одного свободного режиссера, Бек-Назаров, директор и руководитель Госкинопрома², сам берется за постановку этого фильма.

Русская дореволюционная кинематография черпала свои творческие кадры не только из смежных искусств — это было естественно, — но в значительной мере и с улицы. Случайный прохожий привлекает внимание своими внешними данными — и завтра он становится киноактером, а вскоре — это вовсе не исключено — и «кинозвездой».

Сам Бек-Назаров, несмотря на свою любовь к кинематографу и мечту стать киноактером, сделался им все-таки случайно. Иные же пришли в кино уже благодаря случайной встрече с Бек-Назаровым. Нату Вачнадзе «нашли» после того, как Бек-Назаров увидел на Дворцовой улице в Тбилиси фотопортрет девушки поразительной красоты. Шестью годами раньше Бек-Назаров «открыл» Наталью Кованько — впоследствии одну из «королев» старого русского экрана — спасши ее от лошадей какого-то лихача в Столешниковом переулке.

Однако режиссерский дебют Бек-Назарова все-таки нельзя считать случайностью, подобной этим. Его большой киноактерский опыт, работа со многими кинорежиссерами, в том числе с рядом выдающихся (Е. Бауэр, П. Чардыни, И. Перестиани, В. Гардин), его организаторская деятельность

¹ «Затиски», стр. 69—70.

² Кинословарь, т. I. Изд. «Советская энциклопедия». М., 1966. Стр. 158.

по созданию и руководству кинопроизводством в Грузии и обусловленное всем этим отличное знание кинематографа, также, как и его жизненный опыт и личные качества: огромная энергия и предприимчивость, острая наблюдательность, богатый запас впечатлений, великолепная зрительная память,—были теми предпосылками, которые так или иначе должны были привести Бек-Назарова к попытке самому поставить фильм.

Итак, в 1923 году Бек-Назаров поставил свой первый фильм, затратив на его съемки чуть больше полутора месяцев.

Фильм явился экранизацией романа «Отцеубийца» грузинского классика Александра Казбеги. Бек-Назаров продолжил хорошую практику, начатую режиссерами А. Цуцунава и И. Перестиани: в предыдущие годы ими были поставлены соответственно фильмы по произведениям грузинских классиков Э. Ниношвили и Д. Чонкадзе — «Христиане» и «Сурамская крепость»¹. А спустя пять лет после бекназаровского фильма режиссер Н. Шенгелая создал свой замечательный фильм «Элисо», также экранизировав одноименную повесть А. Казбеги.

Бек-Назаров, сам написавший сценарий, весьма близко придерживался романа Казбеги. Он сохранил почти без изменений сюжетную схему и большинство эпизодов романа, придав им лишь еще более «выигрышный», с точки зрения тогдашних представлений о кинематографе, вид. В фильме усугублен драматизм преследований, которым подвергаются герои, подстерегающих их опасностей, истязаний, которые выпадают на их долю. При этом широко используется параллельный монтаж. Кадры героини фильма крестьянской девушки Нуну, пытающейся покончить с собой, перемежаются с кадрами бегущего из тюрьмы ее возлюбленного Иаго. Героев преследует большой вооруженный отряд — они бегут, преодолевая на пути препятствия с захватывающей дух смелостью. Так, с помощью Иаго, его друга Кобы и весьма кстати появившейся веревки, Нуну с ловкостью воздушного акробата совершает эффектнейший спуск в глубокое ущелье между отвесных скал. За ней туда же устремляются Коба и Иаго. Этот головокружительный трюк, естественно, отсутствующий у Казбеги, привнесен в картину режиссером,

¹ В 1922 году грузинскими кинематографистами был создан также фильм «Пастырь» (по А. Казбеги).

стремившимся, очевидно, чтобы она не уступала известным зарубежным образцам.

...Есаул Гиргола, «злой гений» героини, притаился за дверью. Только вышла Нуну, он проникает в дом и — мы видим на долгом крупном плане его руку с кинжалом, перерезающим горло спящему Глахе, отцу девушки. Зрителю показано, как возлился нож, как из раны брызнула и потекла кровь. Режиссер не гнушается откровенной натуралистичностью этих кадров, руководствуясь лишь желанием произвести наибольший зрительный эффект. Заметим, что у Казбеги описание убийства Глахи занимает всего несколько строк и носит почти протокольный характер¹.

В заключительном эпизоде фильма к приговору ложно обвиненной в отцеубийстве героини — пожизненная каторга — режиссер добавил еще и наказание плетью, чтобы тут же показать, как это наказание приводится в исполнение. Палач приступает к делу... Удар, удар, еще удар... И только после этого Нуну падает замертво. На этом и кончается фильм.

Разумеется, неудивительно, что режиссера прежде всего привлекло в романе то, что содержало непосредственное действие, а, стало быть, и облегчало перевод литературного произведения на язык кинематографа. Но режиссер явно перусердствовал. В центре его внимания оказались внешняя оболочка произведения, голая фабула, та канва, на которую он мог нанизывать различные кинематографические эффекты.

Может показаться странным, что режиссер, впоследствии создавший фильмы «Намус», «Зарэ», «Игденбу», «Человек с орденом», художник, всегда питавший глубокий интерес к жизни и обычаям восточных народов, подолгу тщательно их изучавший, скрупулезно показывавший их на экране, в этой первой своей работе остался равнодушным к красочным описаниям быта, данным Казбеги. У Казбеги мы находим прекрасные картины жизни крестьян, народных нравов и обычаев. «Коммерсант» победил во мне художника², — признавался Бек-Назаров по поводу другой своей картины — «Натэла», однако то же самое он мог бы, пожалуй, сказать и о первом своем фильме.

Но всячески стараясь насытить фильм сюжетно-напря-

¹ См.: Александр Казбеги. Отцеубийца. Повести. Перевод с грузинского Ф. Твалтвадзе и А. Кочеткова. Изд-во «Литература и искусство», Тбилиси, 1964.

² «Записки», стр. 116.

женными, остро-захватывающими моментами мелодраматического толка, режиссер вместе с тем стремится показать, что протест героев против несправедливости и насилия встречает горячий отклик у крестьян. В дальнейшем, в «Натэле», он сделает шаг вперед в этом смысле: там протест одиночек выльется в вооруженную борьбу народной массы. В «Отцеубийце» мы находим и элементы сатиры, которые впоследствии в более развернутой форме мы увидим в фильмах «Зарэ», «Хас-пуш» и других. Бек-Назаров подчеркивает—правда довольно прямолинейно, от чего, впрочем, не всегда свободны и сатирические кадры более поздних его фильмов,—хвастливую лживость царской администрации—мотив, имеющийся и у Казбети, но в фильме более развитый и конкретизированный.

Мы уже говорили о «жестокости» финала картины. Однако в нем есть и достоинства. Он запоминается, благодаря живости обстановки: разноликая толпа, волнуемая вокруг помоста с позорным столбом,—простой люд, плачущие женщины, двое, очевидно, заезжих субъекта столичного вида, стража и т. д. Правда, общее впечатление несколько портят слишком аффектированные выражения угрызений совести у Гирголы, оклеветавшего героиню.

Если непосредственные отклики прессы на фильм «Отцеубийца» («У позорного столба») были в общем благоприятными, то его оценка в посвященных творчеству Бек-Назарова критических работах, появившихся позднее, носит скорее противоположный характер.

«По существу материала,—писал один из критиков в 1927 году,—«Отцеубийца»—нужный фильм. Быт прошлого Кавказа. Крик негодования за разрушение кавказских очагов, жизни, личности.

Бек-Назаров подошел к этому материалу с новым взглядом на кинематографическую сущность, но старый опыт толкал его в ханжонковское русло. Он не вскрыл жизнь, а показал эффектный спектакль. Инсценировал для экрана трогательную мелодраму...»¹

Еще более отрицательной становится оценка первых фильмов Бек-Назарова и, в частности, «Отцеубийцы» в тридцатые годы.

«Национальная тематика служила лишь поводом для монтажа развлекательных эпизодов, лишенных, по существу, социального содержания, искаженно отражавших обстанов-

¹ С. Вен. Амо Бек-Назаров. Кинолечать, М.—Л., 1927, стр. 8.

ку жизни горцев в прошлом и романтизовавших их отсталый быт. Это были самые примитивные фильмы на восточную тематику, культивировавшие реакционную романтику...

В фильме трагедия, рассказанная Ал. Казбеги, передана крайне крикливо, с явным намерением «зашибить» зрителя острыми положениями, сгущенными красками в изображении отдельных сцен насилия, истязания и т. д.»¹.

И все же нам кажется не лишенным некоторого основания упрек Бек-Назарова тем киноcritикам, которые безоговорочно зачислили «Отцеубийцу» в разряд «экзотических» фильмов: «Этот фильм, — пишет режиссер, — на мой взгляд, содержал крупницы пусть еще не совсем осознанного протеста против традиционного, «ориентального» показа Востока на экране»².

В самом деле, из большинства «экзотических» картин «Отцеубийца» выделяется тем, что она была посвящена простым людям из народа, как-то показывала их горести и несчастья, их свободолюбие и храбрость, их протест против власти эксплуататоров и насильников. Обладая многими чертами «ориентальных» картин, она вместе с тем, в силу демократической направленности своего содержания, была все же известным движением вперед в преодолении «ориентализма» в советском киноискусстве.

Примечательно, что первая же режиссерская работа Бек-Назарова была экранизацией классики. В дальнейшем удача многих бекназаровских фильмов будет в большой мере обусловлена высоким идейно-художественным уровнем их литературной первоосновы — классики. Тут можно говорить об известном творческом «практицизме» Бек-Назарова — об умении как бы заранее обеспечить удачу будущего фильма, о чрезвычайно предусмотрительном отношении к качеству всех его творческих компонентов. С этим связано и одно из «золотых правил» Бек-Назарова, которое он, кажется, никогда не декларировал, но которому зато редко изменял: приглашать на главные (да и не только на главные) роли опытных и одаренных актеров. Уже к участию в своем первом фильме Бек-Назаров привлек ряд способных актеров: тогда еще молодого «темпераментного и пластичного»³ А. Васадзе (Гир-

¹ С. Вельтман. А. Бек-Назаров. Популярный очерк, «Искусство», М.—Л., 1937, стр. 10—15.

² «Записки», стр. 111.

³ Там же, стр. 110.

гола), одного из ведущих солистов оперного театра В. Сараджишвили (Иато), Нату Вачнадзе (Нуну), до этого, правда, не сыгравшую в жизни ни одной роли, но вскоре выросшую в отличную киноактрису. В одном из следующих своих фильмов—«Натэле»—Бек-Назаров значительно расширит круг талантливых профессиональных актеров.

Над фильмом «Отцеубийца» работали опытный оператор С. Забозлаев и очень знающий художник В. Сидамон-Эристов, которые принимали участие и в ряде последующих фильмов Бек-Назарова (В. Сидамон-Эристов — и в фильме «Пэпо»).

Первый фильм Бек-Назарова, как он сам об этом пишет, был подражательным. Своего в нем было мало, кроме разве способа подражания¹. «Приступая к очередному эпизоду, я каждый раз задавал себе один и тот же вопрос: а как бы решил его Бауэр? Понимая, что профессиональные режиссерские навыки появятся у меня не скоро, я не боялся на первых порах подражать своему великому учителю»². Подобно ему Бек-Назаров изучал ракурсы героини и отбирал наиболее выгодные. Подобно ему стремился подчеркнуть выразительный жест, выразительную позу актрисы³. Позднее Бек-Назаров писал, что многие неверно оценивают деятельность дореволюционных киномастеров, и, в частности, Евгения Бауэра. Он «был первым режиссером, который по-настоящему понял специфику кино, ушел от театральщины, уделял огромное внимание изобразительной стороне фильма, понимал, что эмоциональное воздействие на зрителя в огромной степени оказывает композиция кадра, т. е. изобразительная сторона фильма»⁴.

Еще более подражательным был следующий фильм Бек-Назарова — «Пропавшие сокровища», поставленный им в 1924 году. Но это было подражание иного рода и оно было двойким. Незадолго до этого режиссером И. Перестягина был снят замечательный фильм «Красные дьяволята» (1923 год). Исполненные революционной романтики, пафоса героической борьбы народа за Советскую власть, внешне, однако, по форме и стилю напоминавшие весьма распространенные в то

¹ Режиссеры советского кино. Амо Бек-Назаров. Бюро пропаганды советского киноискусства, М., 1964.

² «Записки», стр. 111.

³ Там же.

⁴ «Бек-Назаров, Амо Иванович» (автобиография, 1958). Архив Э. Каляна.

время американские ковбойские фильмы, «Красные дьяволята», с восторгом принятые самой широкой общественностью, вызвали к жизни ряд подражательных, ремесленных подделок. По существу, одним из таких эпигонских фильмов и были «Пропавшие сокровища» — громадная трехсерийная лента (20 частей). Сам режиссер рассматривал этот фильм, как попытку продолжения героико-романтической темы «Красных дьяволят»¹. Примечательно, что на роли героев были приглашены актеры, снимавшиеся и в фильме Перестиани, — цирковые артисты П. Есиковский и С. Жозефи.

Сценарий фильма «Пропавшие сокровища», написанный Бек-Назаровым на основе одноименной приключенческой повести П. Морского, был построен на манер остро-сюжетных, чрезвычайно запутанных западных «детективов». Действие происходит в годы гражданской войны. Некая тайная контрреволюционная организация пытается доставить в распоряжение белых укрытые от Советской власти ценности. Однако планы врага пресекаются бдительностью и самоотверженностью молодых представителей трудового народа — рабочего Ильи, его подруги Тэни и матроса Федора. Большое место в фильме отведено антирелигиозной теме.

Мало сказать, что «Пропавшие сокровища» не могли тягаться с «Красными дьяволятами»². Они были, в лучшем случае, лишь копией с американских серийных фильмов³. Гражданская война служила в фильме фактически только предлогом, некоей «уловкой» для того, чтобы ничем не стеснять стремления автора к изображению сногшибательных трюков, неправдоподобных коллизий.

Но в этой далекой от жизни ленте мы неожиданно сталкиваемся со знаменательным явлением, в известной мере предвосхищающим будущие фильмы режиссера. Речь идет о почти «хроникальных» эпизодах (мешочники-спекулянты), где Бек-Назаров в точности воспроизвел сцены, увиденные им в жизни (во время путешествия из Москвы на Кавказ в 1920 году)⁴. В дальнейшем, в фильмах «Намус» и особенно «Зарэ» привлечение почти «необработанного» жизненного материала, трактованного как кинодокумент, станет одним из творческих принципов режиссера.

¹ «Звизки», стр. 113.

² Там же, стр. 115.

³ С. Вен, стр. 8.

⁴ Режиссеры советского кино. А. Бек-Назаров.

В 1925 году Госкинопром намеревался приступить к постановке большого дорогостоящего фильма. Кроме того, вообще ощущалась необходимость расширения производственной базы. На все это были нужны средства. И снова Бек-Назаров взялся за постановку «кассовой» картины. Будущий фильм широко рекламировался. Так, рекламная открытка, выпущенная в Москве в количестве 50-ти тысяч экземпляров, объявляла, что картина не уступает «мировым боевикам», что публика увидит «королеву русского экрана Нату Вачнадзе».

Сценарий «Натэлы» Бек-Назаров написал совместно с автором либретто, журналистом Ш. Шишмаревым.

Действие фильма происходит в середине прошлого века. Насильно согнанные крестьяне строят дворец для владычицы Минтрелии Екатерины Дадияни. Среди них молодой Джондо. За попытку оказать сопротивление надсмотрщику его избивают и бросают в тюрьму.

Все более невыносимой становится жизнь крестьян. Жестокий поборам нет конца. Крестьянских девушек отнимают у семей и продают на чужбину, в гаремы. Эта участь постигает и Натэлу — сестру кузнеца Микавы и возлюбленную Джондо.

Проходят годы. Натэла давно уже жена турецкого военачальника Омера-паши, его любимица. Она как будто забыла родину. Но вот Омер-паша предпринимает поход на Мингрельское княжество. Между тем, Микава поднял народ на борьбу с местными князьями. К повстанцам присоединяется и бежавший из тюрьмы Джондо. Восставшие крестьяне выступают на защиту родины от иноземных захватчиков. Совершая смелую вылазку в тыл врага, Джондо попадает в плен к лаше. Его спасает от казни Натэла. Она также присоединяется к повстанцам.

Один из соратников Микавы — Михо — предает восставших. Они окружены княжескими войсками. От руки Михо погибает Микава. Натэла убивает предателя. Повстанцы разгромлены. Натэла оплакивает павших в бою возлюбленного и брата.

Интересно сравнить оценки, данные фильму современниками — по выходе его на экраны — и историками кино — в последующие годы. В рецензии «Вечерней Москвы» отмечалось: «Была опасность: показывая Восток, скатиться к дешевой экзотике буржуазных фильмов. Опасность эта удачно избегнута за очень небольшим исключением». Рецензент

находит, что в фильме есть «великолепнейшие места»¹. А вот мнение другого критика: «Натэла» показала настоящий Восток. Не романтический, пряный восток салонного режиссера, а настоящий пестрый восток — без мишуры.

...Хорошо, что вместо зверских убийств, фантастической героини — человеческая борьба, подвиги...².

Однако уже после появления «Намуса» и «Зарэ» оценка «Натэлы», как и предыдущих фильмов Бек-Назарова, резко меняется. «...Подача материала формой иноцензированной оперы, — писалось в 1927 году, — театральностью роскошных гаремов, бутаторских змей, пляшущих одалисок, кровожадных погонь, убийств и эффектных первых планов Наты Вачнадзе — заставила вписать имя Бек-Назарова в список ветеранов старой кинематографии»³. А в одной из последних оценок, принадлежащей Гр. Чахирьяну, прямо заявляется, что в этом фильме Восток показан «просто искаженно... «Натэла» по своему стилю напоминает дореволюционные псевдоисторические фильмы о Кавказе»⁴.

Любопытна и эволюция отношения Бек-Назарова к собственному фильму. Вскоре после окончания работы над «Натэлой» он писал в одной из своих статей, что ему хотелось, в отличие от немецкой мишурной бутатории Востока, показать подлинный Восток — нищий, непритялный. Из дальнейшего текста статьи можно сделать вывод, что эта задача ему представляется выполненной. Однако через сорок лет Бек-Назаров утверждает нечто почти противоположное: «Я оказался под влиянием модных тогда на Западе и потом пришедших к нам из США и Германии пышных восточных фильмов, вроде таких, как «Шейх», «Индийская гробница», «Девушка из Стамбула»⁵. Или в другом месте: «Я отдал полновесную дань экзотике в «Натэле»⁶.

Противоречивость этих самооценок нетрудно объяснить. Она, в сущности, отражает эволюцию творчества самого Бек-Назарова, как и эволюцию воплощения восточной темы в советской кинематографии. Пока не было «Намуса», «Зарэ»,

¹ «Вечерняя Москва», 29 марта 1926.

² Архив Госфильмфонда СССР. Единица хранения «Натэла».

³ С. Век, стр. 9.

⁴ Гр. Чахирьян. Очерк истории кино Армении, сб. «Кинематография Армении», Изд-во восточной литературы, М., 1962, стр. 14.

⁵ Режиссеры советского кино. А. Бек-Назаров.

⁶ «Записки», стр. 111.

«Элисо», «Хас-пуша» — фильмов, в которых впервые в мировом кино был показан подлинный Восток — Восток вековых предрассудков, забытых, темных, беспощадно эксплуатируемых народных масс, — такие фильмы, как «Отцеубийца» и «Натэла», были одними из очень немногих, если вообще не единственными, которые, несмотря на всю свою традиционность, «ориентальность» и «эксотичность», содержали хоть какие-то крупинки реалистического изображения Востока, его недавнего прошлого, являющегося вместе с тем и его настоящим. При всей своей подражательности, при всем том, что они были скроены по привнесшимся зарубежным образцам, эти фильмы являли собой и нечто от них отличное. Отличное и от выпускавшихся у нас псевдовосточных фильмов типа пресловутых «Минарета смерти» и «Легенды о Девичьей башне». Последние, помимо всех прочих своих недостатков, еще и обнаруживали отсутствие у их авторов элементарных знаний жизни народов Востока, их культуры и обычаев¹. Но о той же «Натэле» этого сказать нельзя. Напротив, многое в картине говорит о серьезном изучении режиссером материала. Разве не отмечены достоверностью уже первые кадры фильма, изображающие тяжкий подневольный труд крестьян — этих по пояс голых, обливающихся потом, унылых, изнемогающих от зноя и непомерной физической нагрузки людей? А невольничий рынок с немymi скорбными рядами девушек-рабынь, вся пестрая, колоритная реальность его обстановки, уже во многом предвосхищающая кадры «Хас-пуша» и «Пэпо»! Даже в показе гарема, пусть в нем и немало от старых киноштампов, иные детали выходят из рамок «ориентальной» традиционности. Это заметили еще современники: «Восток, который прислуживает в гаремах, набивает, но не курит кальян...»². Верно, многое в фильме поверхностно, неглубоко. Например, иллюстративны сцены насильственного увода девушек из крестьянских домов для продажи. Но это был вполне жизненный и исторически не столь отдаленный материал, которого еще не касалось кино. Наконец, отлично разработанный эпизод торжественной церемонии приема русских послов во дворце Екатерины Дадзани. В этих кадрах еще нет сатиры, подобной той, какую мы увидим в дальнейшем в изображении разного рода вельмож и эксплуататоров

¹ См.: Н. А. Лебедев. Очерк истории кино СССР, «Искусство», М., 1965, стр. 528.

² Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Натэла».

в «Хас-пуше» и «Пэло», но откровенная авторская неприязнь и ирония проглядывают уже здесь: зритель ощущает все это в надменной важности лиц, в напыщенности и чинности фигур дворян и самой царицы.

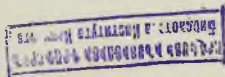
И, что тоже было важно, эти фильмы были согреты творческой увлеченностью и темпераментом грузинских актеров. В «Натэле», вспоминает Бек-Назаров, «были заняты почти все талантливые молодые актеры грузинского театра: М. Чиаурели, А. Жоржолиани, А. Кикодзе. С этим фильмом связан приход в кино Акакия Хоравы. Привродное дарование позволило молодому артисту, неомотря на отсутствие большого сценического опыта, создать образ необыкновенного эмоционального накала. В его исполнении фигура деревенского кузнеца, возглавившего восстание против феодалов, приобрела почти легендарный размах»¹.

Среди прочих восточных картин отечественного производства «Натэла» выделялась и хорошим техническим уровнем. В фильме было немало отличных натурных съемок. В нем «впервые кавказское солнце не было похоже на плохой юпитер»².

Но с появлением «Намуса», «Зарэ», «Хас-пуша» предыдущие фильмы Бек-Назарова уже никого не могли удовлетворить, они стали казаться анахронизмом. Между теми и другими было принципиальное различие. То, что в первых фильмах вольно или невольно отодвигалось режиссером на второй план, в последующих превратилось в главный объект внимания, в предмет исследования художника. Он как бы утратил былой интерес к изображению фантастических приключений, преувеличенных без всякой меры физических возможностей и удачливости своих прежних киногероев, сила и ловкость которых могли соперничать только со столь же гипертрофированными коварством и жестокостью их врагов. Его воображение уже не так волновали краски восточной роскоши — дворцы князей и пашей, гаремы с их томными обитательницами. Ему уже не казалось, что наибольшей притягательной силой для зрителя обладает щекочущая нервы напряженность погонь и зловещий блеск кинжалов. Но от всего этого он не откажется вовсе, все это еще долго будет ему дорого, однако все это отойдет на задний план, уступив место главному и существенному — жизни.

¹ «Записки», стр. 116.

² С. Век. стр. 8.



Удельный вес фильмов «Отцеубийца» и «Натэла» в истории грузинской национальной и в целом советской кинематографии невелик. Но их опыт в свое время принес несомненную пользу в кинематографическом освоении жизни Востока, он был развит в лучших советских фильмах, посвященных этой теме. Еще более полезным оказался этот опыт для самого Бек-Назарова. Работа над первыми фильмами явилась как бы подготовкой к его последующим картинам, закономерным этапом выявившим то, от чего следовало отказаться, что нужно было преодолеть в себе, и то, что необходимо было развивать и углублять, что вело к широкой дороге реалистического киноискусства.

ГЛАВА II

РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ВОСТОЧНУЮ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ. КРИТИКА СТАРОГО БЫТА

«Намус»

В период подготовки к съемкам «Натэлы» Бек-Назаров получил приглашение на постановку художественного фильма для Госфотоккино Армении. Поскольку у этой новой организации не было еще своей технической базы, была использована база Госкинопрома Грузии. Работа Бек-Назарова над обоими фильмами шла параллельно. Вышедший в 1926 году фильм «Намус» явился первым армянским художественным фильмом, ознаменовавшим собой рождение новой национальной кинематографии. В мемуарах Бек-Назарова, так же как и в книгах Д. Дзюни — «Очерки истории армянского кино» — и С. Ризаева — «Армянская художественная кинематография», — можно найти много интересных сведений об организации кинопроизводства в Армении, о подготовке к съемкам, как и о самих съемках фильма «Намус», о вызванном им общественном резонансе, о большом культурно-политическом значении самого факта его появления.

А. Бек-Назаров и на этот раз сам написал сценарий. Впоследствии режиссер вспоминал, что поиски темы для первого армянской художественной кинематографии не заняли много времени: было решено экранизировать известные роман и пьесу Александра Ширванзаде «Намус»¹. Выбор был обусловлен не столько тематическими соображениями, сколько многолетним опытом сценического воплощения пьесы «На-

¹ «Записки», стр. 118.

мус», и наличием первоклассных армянских театральных актеров, создавших в ней превосходные образы¹.

Однако Бек-Назаров, несомненно, руководствовался не только этими соображениями: «Намус» Ширванзаде как нельзя больше соответствовал его тогдашним творческим пристрастиям.

В самом деле, с одной стороны, он видел в этом произведении глубоко реалистическое изображение действительности, с другой — романтическую историю любви двух молодых людей. С одной стороны — правдивое бытописание жизни провинциального армянского городка, превосходные психологические портреты его обитателей, с другой — привлекательную, с точки зрения старых традиционных представлений о сущности кинематографа, мелодраматическую фабулу, завершающуюся смертью влюбленных. Именно благодаря всему этому «Намус» должен был особенно импонировать Бек-Назарову. Как мы уже говорили, его подход к киноискусству в то время не был однородным: «ориентализм», приверженность к приключенческо-романтическим сюжетам сочетались в творчестве режиссера с реалистическими тенденциями, с интуитивным стремлением к жизненной правде. «В то время, — писал Бек-Назаров, — у меня еще не было сознательного стремления порвать с экзотическим восточным фильмом. Это подтверждает постановка одновременно с «Намусом» фильма «Натэла»².

Но «двойственность» «Намуса» Ширванзаде, привлекшая Бек-Назарова, в сущности, не была противоречивой. Напротив, реалистическая манера изображения действительности и романтико-мелодраматическая фабула были связаны органическим единством содержания. Это единство зиждилось на общей идее произведения: всемогущая власть векового обычая, непобедимость «садата», рабская зависимость от него людей; предрассудок «освящает» жизнь человека, всецело ему подчиненного, носящего его в себе и передающего по наследству своим детям. Сейран и Сусан — герои «Намуса» — потому и погибли, что, побуждаемые взаимной любовью, пренебрегли дедовским обычаем, не подчинились понятиям «намуса».

¹ См. кн.: С. Ризаев. Армянская художественная кинематография. Изд-во АН Арм. ССР, Ереван, 1963, стр. 51.

² «Записки», стр. 120.

Фабульная развязка романа — смерть героини от руки ослепленного ревностью мужа и самоубийство героя — ситуация в условиях господства «адата» вполне реальная. Она мелодраматична лишь внешне. Писатель избрал ее для заострения мысли о порочности и противоестественности патриархально-мещанских представлений о чести, о порождаемых ими человеческих трагедиях.

Итак, Бек-Назарову виделись в «Намусе» Ширванзаде и живая, неприкрашенная, знакомая с детских лет жизнь, и полнокровные человеческие образы, и душещипательные превратности несчастной любви, и «выигрышный» драматический сюжет. То есть, все то, что, с одной стороны, могло удовлетворить его, пусть еще неосознанное тяготение к реализму и, с другой, — позволить снять фильм, способный, согласно тогдашним его представлениям, «понравиться зрителю»¹.

Но на этот раз экзотического фильма «на восточную тему» не получилось. Воздействие реализма Ширванзаде при непосредственном соприкосновении с ним оказалось сильнее ориентальных пристрастий Бек-Назарова, тем более, что для этого имелась благодатная почва — внутреннее тяготение режиссера к правде жизни. Чутье художника подсказало Бек-Назарову, что только оставаясь верным реалистическому духу произведения армянского классика, он сможет создать фильм, свободный от фальши, фильм, близкий и нужный людям. Несомненно, тут сказались и творческая гибкость Бек-Назарова, и то, что жизнь, изображенная в «Намусе», была хорошо известна ему самому. «...«Намус» я не мог ставить в том же стиле, в каком снимал «Натэлу», — писал Бек-Назаров. — Читая роман Ширванзаде, я видел свою будущую картину, которая уже складывалась в моем воображении как яркое реалистическое полотно. К тому же роман напомнил мне мои детские годы, которые протекали в Ереване. Быт армян Шемахи, конечно, отличался от быта армян Еревана, но не по существу, а только в деталях. В главном же жизнь армян в Ереване до революции была такой же, как и в других небольших городах Закавказья. Те же типы людей, те же обряды и обычаи, иногда очень красочные, но в большинстве своем устаревшие, потерявшие всякий смысл... И я «увидел» фильм «Намус» раньше, чем актеры встали перед киноаппа-

¹ «Записки», стр. 120

ратом, раньше, чем я записал первый кадр первой армянской художественной картины»¹.

Работа над «Намусом» явилась для Бек-Назарова школой режиссерского мастерства. Она принесла ему понимание подлинного содержания кино, как искусства, определила его творческий путь на многие годы. «Теперь мне ясно,—отмечал впоследствии Бек-Назаров,—что свой художественный почерк в кино я обрел только тогда, когда соприкоснулся с художественными традициями армянской реалистической литературы, замечательным представителем которой был А. Ширванзаде, и выдающимися мастерами армянского реалистического театра»².

В «Намусе» ему удалось главное — проникнуть в идейный замысел, в образный строй произведения Ширванзаде, почти во всем подчиниться верно найденной «сверхзадаче». Он не отступал от нее — показывал ли он провинциальный быт, повадки свахи Шиппаник, свадьбу Сусан, нрав ее отца лортного Бархударя или дагестанский кинжал в руках ее мужа Рустама. Все служило единой цели — обличению «адата», изображению несчастных его жертв, а жертвами его были не только Сусан и Сейран, поплатившиеся жизнью за пренебрежение им, но и тот же Бархудар, и отец Сейрана горшечник Айрапет, и Рустам. Всех и все цепко держит в своих лапах «адат». Эту мысль Ширванзаде, отлично выраженную в фильме, поняли зрители. «Самый сюжет (фильма «Намус» — К. К.), — писал один из критиков, — есть демонстрация обычая... Сюжет раскрывает ту цепь темных и упорных, в веках окрепших предрассудков, в которые вкладывается понятие «чести», весь семейно-бытовой уклад, построенный на этих подавляющих личность предрассудках. История гибели двух молодых людей, дерзнувших любить друг друга вне тех форм, которые диктуются условным понятием «чести», настолько трогательна, что у зрителя... возникает пламенный протест против мертвящих догм жестокого и бессмысленного обычая. И в этом художественно-агитационном воздействии на зрителя заключается общественная значительность фильма»³.

Но в обличении зловерности отжившего обычая Бек-Назаров пошел дальше Ширванзаде. Он не только показывал

¹ «Записки», стр. 120.

² Режиссеры советского кино. А. Бек-Назаров.

³ С. Кудрин, «Наша газета», 15 октября 1926. Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Намус».

косность, но и смеялся над ней, не только обнажал язвы, но и не скрывал своего отвращения, не только бытописал, но и иронизировал над старым бытом, не только протестовал, но и издевался. У него было преимущество перед писателем: он смотрел на все это глазами советского художника, знающего, что всему этому пришел конец, что все это обречено. Поэтому его протест был активнее и непримиримее протеста Ширванзаде.

В этом легко убедиться, обратившись непосредственно к фильму. Так, например, гораздо более критично, чем у Ширванзаде, отношение режиссера к школе, «где учителем был Сархис»¹. В романе учитель испробовал «даже» розги, как крайнее средство, чтобы «вылечить ученика от лениности». Не то в фильме. Здесь учитель прибегает к порке, очевидно, по любому поводу — в данном случае этим поводом служит рисунок Сейрана на грифельной доске. И какая это изощренная порка! Исполнителями являются два других ученика, учитель же при этом пребывает в абсолютной неподвижности, с садистическим удовольствием и злорадством наблюдая за экзекуцией. Эти кадры сатиричны.

Рассказывая об отношении портного Бархудар к своим помощникам, Ширванзаде говорит, что он их «и любил, и ненавидел». В экранном образе Бархудара эти две крайности заменены одной чертой — грубой свирепостью. Уже в самом начале картины Бархудар провожает гневным взглядом своего подручного Бадала — персонаж, введенный автором фильма. В одном из последующих эпизодов Бархудар без особой на то причины дает Бадалу подзатыльник. Однако свирепость его особенно проявляется при избивании Сусан — он осыпает ударами дочь, не раздумывая и уж очень привычно. Вообще надо сказать, что в фильме образ Бархудара менее психологичен, чем у Ширванзаде. Разумеется, это недостаток, который следует отнести прежде всего за счет режиссера, по чьей вине, как правильно указал С. Ризаев, Ованесу Абяяну — великолепному исполнителю этой роли в театре — не удалось создать столь же выразительный экранный образ Бархудара². Но тут есть и другая сторона вопроса:

¹ Здесь и далее цит. по кн.: А. Ширванзаде. Избранное. Перевод с армянского, Гос. изд-во художественной литературы, М., 1952.

² На эти особенности экранного образа Бархудара указывает и С. Ризаев, стр. 61—62.

Бек-Назаров настроен к Бархудару, как и ко всей действительности, изображенной в романе, ироничнее Ширванзаде. Писатель онисходителен к своему герою, тогда как режиссер менее склонен прощать. С его точки зрения Бархудар — в общем уродливое порождение косного быта, быта, в котором все не так, как должно быть у людей. У Ширванзаде этот образ сложнее: Бархудар потому так крепко держится за обычаи, за отождествляемый им с понятиями человеческой порядочности и добродетели «намус», что ему уже не за что ухватиться в этом мире, чтобы остаться человеком, чтобы не уронить себя в глазах людей, а еще больше в собственных. Ведь говорит же он в романе: «На деньги, на хоромы я плевать хотел. Я деньги достаю трудом, живу, быть может, впроголодь, все для того, чтобы сберечь свою честь...» Жестоким патриархальный обычай, против которого всей душой восстает Ширванзаде, неожиданно оборачивается последним убежищем человеческой совести и чести, единственным спасением от развращающего влияния всеобщей вражды и всеобщего бесчестия. Таков Бархудар в романе и пьесе, но не таков он в фильме. Здесь он более прост, более прямолинеен. И режиссер добивается своего. Экранный Бархудар не вызывает сочувствия. В фильме он фигура больше отрицательная, нежели трагическая.

— Для критической позиции автора фильма характерны также два эпизода с цирюльником. В романе говорится о том, что женщины — мать Сусан Гюльназ и мать Сейрана Марьям-баджи, — чтобы облегчить состояние избитой отцом девушки, решают послать за цирюльником — нужно пустить кровь. Бек-Назарову это краткое сообщение послужило поводом для создания чрезвычайно колоритных сцен. В кадрах, следующих за надписью: ДОКТОРА, означающей необходимость вызова врача, мы видим провинциального цирюльника за своим делом (уже в таком соседстве есть ирония): он водит бритвой по намыленной щеке клиента, оживленно с ним беседуя. От всего облика цирюльника веет неопрятностью, он и работает неопратно: типичный штрих — мыльная пена смазывается с бритвы на свободную руку. Появился Бадал, посланный за доктором. И вот «брошена» намыленная щека — к негодованию ее обладателя, — а в следующих кадрах — за работой уже «врач». В стеклянную банку с водой потружаются длинные грязные пальцы, они шарят там, вылавливая пиявок, затем пиявки оказываются на нежной девичьей спине Сусан. Все это дано крупными планами. Эти

сцены исполнены нескрываемой иронии и к самому «доктору», и к его нехитрым манипуляциям.

Концентрированное, «злее», чем в романе, воплощена Бек-Назаровым и тема сплетни, приведшая к трагическому исходу робытий.

Убогая улица мещанского городка. Крупный план: лицо свахи Шпиланик, услышавшей сенсационную новость. И вот уже — также крупно — рука свахи, стучащая в чьи-то ворота — некий сигнал к началу сплетни. Женщина, вяжущая на спицах, другая... Кадры лиц женщин и кадры спиц, чередующиеся в ритмическом монтаже: словно быстрее задвигались спицы — словно заработали, набирая скорость, языки сплетниц. Эпизод завершается общим планом трех сплетниц, судачащих, сидя на лестнице... Сплетня как бы персонифицируется в женщинах с интенсивно движущимися ртами, как бы материализуется в мелькающих спицах. Будто плетется веревка, которая стянет горло молодым влюбленным.

Эпизод свадьбы, наиболее развернутый в фильме, — это целый калейдоскоп лиц, типов, характерных нарядов, обычаев, танцев, едких зарисовок, выразительных деталей. Режиссер наблюдателен, зорок, кажется, что ничто не ускользает от его иронического взгляда.

Критический пафос «Намуса» подчеркивался почти во всех откликах печати. «Режиссер обнаружил хорошее знание передаваемого быта и большую добросовестность, — писал рецензент «Правды». — Но это отнюдь не сделало картину протокольной подделкой под жизнь. Режиссер, отказавшись от ложной «объективности», попытался быть «тенденциозным» в лучшем смысле этого слова... Эту действительно современную трактовку он сумел выдержать как во всей картине, так и в ее деталях... «Намус» стоит далеко впереди всех других «кавказских», да и большинства других советских картин по умению эффектно, умно и общественно-ценно подать бытовой материал. Каждая отдельная оценка, тесно спаянная сюжетом картины, в то же время живет своей жизнью, благодаря своей яркости. В частности, блестяще поставлена свадьба — пир, пляска и пр.»¹.

Автор заметки в газете «Советский экран» указывал: «...Жизнь можно показывать не только объективно-бесстрастно, но и в шарже.

¹ А. Февральский, «Правда», № 247, 1926.

Именно так и сделан «Намус». Подход от шаржа здесь самый верный. Сильно скомпрометировать можно только высмеивая»¹.

«Самое ценное в фильме «Намус» — ирония быта, — писал в своей брошюре о Бек-Назарове С. Вен. — Ироническое истолкование бытовых фактов современным человеком. В «Намусе» звучит острый обличительный смех, переходящий иногда в ужас»².

Однако часть критиков, на том основании, что в фильме «Намус» большое место занимает изображение старого быта, отнесла картину к разряду «этнографических». Один из них даже писал о фильме: «Надо сразу же понять ошибки, чтобы не катиться дальше по легкой дорожке быта и этнографии»³. Правда, это суждение является исключением. «С легкой руки зрителей общественного просмотра, — замечал рецензент газеты «Советский экран», — за картиной «Намус» утвердилось название этнографической.

Но этнографический фильм требует безупречно-протокольного материала, а где же такой материал в «Намусе»? Неужели армянская свадьба? Или урок в армянской школе?

Но они откровенно утрированы.

...Тот же густой быт, который использован в «Намусе» — не более этнографичен, чем иные ситуации гоголевского «Ревизора», и быт от этого конечно не проигрывает»⁴.

Это заблуждение нетрудно объяснить. Режиссер действительно обнаружил глубокую осведомленность в быте, основательную этнографическую подготовку, умение подойти к бытовому материалу не как фиксатор-эмпирик, а как умный исследователь, способный отобрать нужное, отделить существенное от несущественного, увидеть типическое в обыденном. Почти документальная достоверность, scrupulousность в изображении быта, незримое, хотя и ясно ощущаемое сопоставление старого, отсталого с новыми современными представлениями, — все это заставило заговорить об этнографическом содержании фильма «Намус», причем в новом, марксистском понимании этого термина.

Однако при этом забывали, что «этнография» «Намуса» потому и рождала жгучий протест против показываемой

¹ П. Незнамов. Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Намус».

² С. Вен, стр. 12.

³ Б. М. Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Намус».

⁴ П. Незнамов. Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Намус».

действительности, что она преломлялась сквозь сердце и разум художника, оплодотворяясь его страстью и темпераментом, его смехом отрицания, его иронией, пронизывалась неповторимостью его творческой индивидуальности.

Рассматривая выше ряд эпизодов фильма в сопоставлении их с романом, мы отчасти уже касались средств киновыразительности, использованных режиссером при их построении.

Критик Л. Ахвердян, анализируя фильм «Намус» для выяснения вопроса — роману или драме Ширванзаде «Намус» отдает предпочтение Бек-Назаров при написании сценария и постановке фильма, — и отмечая, что из двух литературных основ режиссер взял то, что казалось ему наиболее кинематографичным, вместе с тем приходит к правильному выводу: роман дал режиссеру гораздо больше материала, чем пьеса, фильм «Намус» ближе всего к прозе, точнее к драматизированной прозе¹.

Но, с другой стороны, важно подчеркнуть, что в фильме мы находим и то, чего нет ни в романе, ни в драме Ширванзаде.

Бек-Назаров впоследствии вспоминал, что в сценарии «Намуса» эпизод свадьбы был обозначен лишь одним словом «свадьба», а в фильме он стал самым крупным эпизодом, потребовавшим детальной разработки. Роман оживил в сознании режиссера ряд зрительных образов, порожденных его собственными наблюдениями и знанием жизни, изображенной Ширванзаде. Так в этом эпизоде появились персонажи, которые отсутствуют в романе и пьесе. Обжора, захмелевший священник, смешная пара — тщедушный, счастливый студентик и пышная провинциальная красавица, лихо отплясывающие мазурку, — переключались в фильм со свадьбы старшей сестры Бек-Назарова, запомнившейся ему с детства. Прототип человека со вспухшей перевязанной щекой, опорожняющего подряд дюжину рюмок, режиссер подсмотрел в одном из тбилисских духанов в юношеские годы. Трех кумушек на ступеньках лестницы — в Ереване уже во время работы над картиной.

Введение подобных жизненных наблюдений в фильм, подчеркивает Бек-Назаров, не было режиссерским произволом, поскольку они не нарушали художественной ткани ро-

¹ Л. Ахвердян. Армянская литература и киноискусство. Сб. «Кинематография Армении», стр. 156—157.

мана, а, наоборот, обогащали ее¹. Примечательно, что сам Ширванзаде, просмотрев фильм, не возражал против нововведений режиссера. «В фильме «Намус»,— писал А. Ширванзаде в своем отзыве,— мне прежде всего понравилось в высшей степени умное и внимательное отношение составителя сценария и режиссера к роману моему. Такое отношение к беллетристическим произведениям мне редко приходилось встречать в Европе и Америке. Текст изучен досконально, эпоха и нравы переданы правильно и колоритно, сцены подобраны мастерски. Некоторые недочеты не нарушают общей гармонии, и я могу лишь подтвердить, что у тов. А. И. Бек-Назарова большой артистический вкус. Важнее всего то, что он сохранил чувство меры и не вдавался в излишества...»².

Впечатление «общей гармонии», которую отмечает Ширванзаде, помимо всего прочего, несомненно, создается большой кинематографичностью экранной постановки «Намуса». Как мы уже говорили, существование богатых сценических традиций «Намуса» облегчало задачу режиссера, поскольку актеры, большинство которых не было знакомо со спецификой работы в кино, в данном случае имели все же дело со сценически хорошо освоенными образами. Но с другой стороны, это содержало и известные трудности для постановщика. Бек-Назарову необходимо было преодолеть эти самые традиции, отказаться от ставшей привычной интерпретации «Намуса» в театре, от укоренившихся театральных решений и приемов и заменить их новой, кинематографической трактовкой, новыми кинематографическими решениями и средствами выразительности. Одним словом, перед режиссером стояла задача создать не заснятый на киноплёнку театральный спектакль, а произведение киноискусства.

Естественно, влияние театральных традиций прежде всего испытывали актеры. Однако в известной мере его должен был ощущать и режиссер, с детства знакомый с театральной постановкой «Намуса». Тем большего признания заслуживает то, что почти не отходя от «заигранного» на театре сюжета, с помощью театральных актеров, ранее в кино не снимавшихся, Бек-Назаров сумел создать истинное произведение киноискусства. Режиссер говорил со зрителем «на полнозвучном кинематографическом языке»,— отмечалось в рецензии

¹ Режисеры советского кино. А. Бек-Назаров.

² Сб. «Кинематография Армении», стр. 16.

«Правды»¹. Вспоминая всеобщее впечатление от просмотра картины в Москве, в Ассоциации революционной кинематографии, критик Х. Херсонский пишет, что драма героев армянского классика была донесена «выразительно, эмоционально, в гущенной, действенной, лаконичной форме, свойственной лучшим принципам кинематографа тех лет»².

Сам режиссер утверждал, что к моменту начала работы над «Намусом» у него, помимо знания жизни, были только профессиональный опыт и знание возможностей кино. Конечно, это уже немало само по себе. Но Бек-Назаров обладал еще и качеством, неизмеримо более важным, а именно — даром кинематографического мышления. Он был художником кино. И еще: он наделен был тонким чувством кинематографического ритма. Благодаря этим своим качествам, он смог увидеть литературный и сценический «Намус» в ярких кинообразах, воспроизвести «музыку» романа и драмы Ширванзаде в острой, своеобразной ритмике экранного искусства. «...Я отчетливо представлял себе весь фильм, хотя не снял еще ни одного кадра. Это, конечно, не значит, что я видел его мысленно совершенно законченным во всех деталях. Главное было увидено. Подробности же возникли в процессе съемок. Мне помогла способность к длительному воображению»³.

А бурный темперамент режиссера, его «талант непосредственного общения с людьми», «талант контакта», о котором хорошо пишет Х. Херсонский⁴, сделали фильм увлекательным и интересным для любой аудитории.

Манеру Бек-Назарова вести киноповествование Х. Херсонский сравнивает с искусством хорошего рассказчика⁵. Действительно, в высшей степени просто и непринужденно развивается киноповесть в «Намусе». Первые же кадры фильма знакомят нас с героями, с родом их занятий, с их нравом, привычками, забавными слабостями. Вот партияжит Бархудар, фредем зазевался над горячим утюгом подручный его Бадал; по гневному, мечущему «громы и молнии» взгляду первого и робкой опасливости второго (очевидно, постоянное

¹ А. Февральский, «Правда», № 247, 1926.

² Х. Херсонский. Страницы юности кино. «Искусство», М., 1965, стр. 210.

³ Режиссеры советского кино. А. Бек-Назаров.

⁴ Х. Херсонский, стр. 212.

⁵ Там же.

ожидание оплеухи) мы догадываемся о характере взаимоотношений мастера и его помощника...

Перед нами — Айрапет, горшечных дел мастер. И как бы для оживления кинорассказа — широкотная жанровая сценка: от Айрапета вышел человек, нагруженный горшками, и тут же смешно свалился на лестнице...

Портретные кадры детей портного и горшечника — маленьких Сейрана и Сусан...

Знакомство с главными героями состоялось. И сразу же происходит завязка кинодрамы. Надпись: И КАК-ТО В СУМЕРКИ... — и перед нами удручающие картины землетрясения в Шемахе. Кадры страшных разрушений. Лежащие под какими-то досками Сусан и Сейран. Всеобщая паника. И среди всего этого хаоса — один, несколько неожиданный кадр — словно «рассказчик»-режиссер просит запомнить важную деталь, ведь он в точности воспроизведет этот кадр в одном из заключительных эпизодов фильма: родинка на пруди Сусан. Простой, в сущности, киноприем, но уже он подчеркивает принципиальное отличие экранного «Намуса» от сценического.

Лишь здесь, в сцене землетрясения, кинорассказ ненадолго утрачивает лаконичность и целеустремленность: режиссер слишком увлекается изображением жутких последствий стихийного бедствия, что заставляет вспомнить натуралистические кадры его первого фильма — «Отцеубийца». Тут, среди трупов и развалин, появляется и оумасшедший старик с палкой — мотив, возможно, навеянный образом Гиж-Дане-ла из другого романа Ширванзаде — «Одержимая» (кстати, Бек-Назаров является автором сценария картины «Злой дух» — экранизации одноименной пьесы Ширванзаде и названного романа, — поставленной год спустя после «Намуса» режиссерами П. Бархударяном и М. Геловани).

Словно отдав дань старым, еще не изжитым до конца пристрастиям, Бек-Назаров продолжает немногословный, плавный и выразительный рассказ, нередко вставляя в него легкую шутку — поведение Бадала, отдельные фрагменты свадьбы и т. д. — или пронизывая его едкой иронией, а то и злым смехом, о чем мы уже достаточно говорили.

Но при этом важно подчеркнуть, что рассказ все время остается сугубо кинематографичным, особенно во второй его части. Истрадавшаяся Сусан в доме мужа — ей мерещатся лица Сейрана и Рустама... Кадры скачущего в глубокой и горестной задумчивости Рустама перебиваются кадрами Су-

сан и ее свекрови, Сейрана, терзаемого сознанием нависшей над Сусан смертельной опасности и пускающегося вдогонку за Рустамом. Сцена рокового объяснения Рустама и Сусан — кадрами то несущегося по заснеженному полю всадника — Сейрана, то притаившейся в тревоге за дверью матери Рустама. Так же, как и в эпизоде «сплетни», в последней сцене применен принцип ритмического монтажа, но здесь он служит усилению драматической напряженности действия. Х. Херсонский передает впечатление от картины, в частности, такой характеристикой: «Динамичный, зоркий, темпераментный монтаж, умение выхватить все наиболее драматическое в действии, эмоциональное полнокровие происходящего и, я бы сказал, громко поющие голоса жизни, запечатленные в фильме...»¹.

Однако киноприем в «Намусе» никогда не является самоцелью, он подчинен задаче выявления идеи фильма.

Киноприемы, использованные Бек-Назаровым в «Намусе», не были оригинальными. «Но Бек-Назаров, — пишет С. Вен, — взяв принцип Гриффита, сумел оформить его по-своему, сделать его несомненно нужным звеном развивающейся драмы. Придать ему необходимость»².

Если в параллельном монтаже кадров: мчащийся на коне Рустам, страдания Сейрана, кошмарные сны Сусан, — из-за некоторого злоупотребления перебивками утрачивается глубина раскрытия переживаний героев³, то в сценах приезда Рустама домой и разговора его с Сусан режиссер, наоборот, добивается большого психологизма, чему в огромной мере способствует прекрасная игра исполнителя роли Рустама — Грачья Нерсисяна. Тут все — монтаж, мизансцены, ракурсы, композиция кадров, детали, поведение актеров — подчинено задаче раскрытия психологического состояния героев: мучительной душевной борьбы у Рустама, униженной покорности и страха у Сусан, радости при виде сына и тревожного ожидания у матери Рустама.

...Мать Рустама ушла в церковь. Медленно приближается к городу Рустам. Уже почти доехав до дому, он вдруг перестал спешить: он не ждет ничего доброго от встречи с женой. Ведь если Сейран сказал правду — что тогда?.. Тяжелое предчувствие охватило Рустама. Медлительность движений,

¹ Х. Херсонский, стр. 211.

² С. Вен, стр. 9—10.

³ С. Рязанов, стр. 57.

глубокая задумчивость на лице хорошо передают его состояние.

Церковный колокол звонит к обедне; Рустам уже в городе.

Так же медленно въехал он во двор, без улыбки встретил жену, бросил ей поводья, вошел в дом.

Грустный, подавленный сидит Рустам за столом. Он сурово отталкивает мать, которая хочет приласкать сына, просит ее уйти, оставить его наедине с женой. Потом поднимается, ходит по комнате, ложится на кровать. Лежит, отвернувшись к стене. Сусан все время стоит в нерешительности. Затем Рустам встает, подходит к двери. Его рука поворачивает ключ. Наконец Рустам заговаривает. Происходит объяснение, пнев Рустама все нарастает, переходит в иступление. Ревность, оскорбленное самолюбие, сознание своего позора искажают его лицо, скашивают взгляд...

Игра Нерсисяна свободна от нажима, естественна и вместе с тем насыщена внутренним драматизмом. Она настолько выразительна, что режиссер, пожалуй, мог бы без особого ущерба опустить надписи. Больше того, порой появляется ощущение, что немой экран сейчас заговорит, что вот-вот услышишь голос Рустама — то сдавленный и срывающийся, то звенящий и яростный.

Благодаря тщательности и глубине психологической работы, благодаря пластической выразительности, эта сцена по своему художественному уровню не только не уступает соответствующей сцене в романе, но и превосходит ее.

Подчиненность всех компонентов фильма выявлению его идеи об «объективной», независимой от воли людей силе неписанного закона — «адапа», — нашла, в частности, свое выражение и в исполнении Нерсисяна.

Перед глазами создателей фильма было слишком много шаблонных иностранных и отечественных кинообразцов, где положительному герою неизбежно противопоставлялся отрицательный, со всеми атрибутами традиционного кинозлодея. Сам Бек-Назаров, в бытность свою киноактером, изобразил немало таких злодеев. Они имелись и в его первых постановках: вспомним Гирголу в фильме «Отцеубийца» и Мило — в «Натэле». Образ Рустама рядом своих сторон (нелюбимый муж, «причина» несчастья героев, убийца героини) мог послужить соблазнительным поводом для производства на свет еще одного кинозлодея.

Однако верное понимание идеи романа, вдумчивое его

прочтение заставили режиссера и актера отказаться от этого легкого пути. Они нарисовали реалистический портрет Рустама — в сущности, такой же жертвы «адата», как Сейран, Сусан и другие.

Современники фильма дали высокую оценку работе Нерсисяна. Так, в одной из рецензий говорилось: «...Нерсисяну (Рустам) мы благодарны за то, что он не «злодействовал» и не противопоставлял себя как отрицательную величину герою-любовнику Сейрану...»¹. Реалистичность игры Нерсисяна подчеркнул в своем отзыве и Ширванзаде: актер передает «характер изображаемого типа натурально и без шаржа...»².

Здесь же отметим, что фильмом «Намус» началось многолетнее и исключительно плодотворное творческое сотрудничество режиссера Амо Бек-Назарова и актера Грачья Нерсисяна, сотрудничество, которому армянское киноискусство обязано многими своими достижениями. Оно продолжалось больше четверти века. Нерсисян — участник всех армянских художественных фильмов Бек-Назарова, за исключением кинокомедии «Шор и Шоршор».

Естественно, что рядом с великолепным искусством Нерсисяна особенно бросались в глаза недостатки исполнения роли Сейрана актером-любителем С. Мкртчяном. Подчеркнутые «переживания», мелодраматизм в его игре ослабляли впечатление от ряда драматических моментов фильма. Положение в какой-то мере спасало лишь отмеченная Ширванзаде «счастливая наружность»³ исполнителя роли героя.

Некоторой одноплановостью и налетом сентиментализма страдал и образ Сусан (М. Шахубатян-Татиева).

Помимо Нерсисяна, к участию в первом армянском художественном фильме Бек-Назаровым был привлечен ряд лучших актеров армянской сцены: уже упомянутый нами Ованес Абелян (Бархудар), Авет Аветисян (Айрапет), Амбарцум Хачатрян (Бадал), Нина Манучарян (оваха Шппаник), Асмик (Марнам-баджи), Ольга Майсурян (Гюльназ), Мкртич Каракаш (духанщик).

Мы уже отмечали, что менее психологичная, чем в романе и на театре прайтовка экранного образа Бархудара помешала Абелян у подняться до уровня своего сценического исполнения этой роли. Однако следует подчеркнуть, что мож-

¹ С. Гехт. Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Намус».

² Сб. «Кинематография Армении», стр. 16.

³ Там же.

но лишь в весьма относительном смысле говорить о неудачной игре Абеяна в фильме. Актер создал, хотя и несколько прямолинейный, упрощенный, но все же запоминающийся образ. К стати, ряд рецензентов фильма, не знакомых со сценическим Бархударом Абеяна, достаточно высоко оценили исполнение выдающегося артиста. «Народному артисту Абеяну,—писал С. Гехт,—театральность поставить в упрек нельзя. Сама театральность его живописна, и кино не вредит»¹.

Касаясь исполнения ролей в фильме, Ширванзаде первое место, наряду с Нерсисяном, отводит Абеяну. Надо сказать, что это не только жест в отношении старого друга, но и результат непосредственного чувства автора романа и пьесы.

Впечатление от игры Абеяна в заключительном эпизоде фильма удачно передает С. Ризаев: «Некогда гордый, сильный, он еле стоит на ногах, опершись обеими руками на палку. Смотрит он на Сусан невидящим взором, в окаменевшем взгляде застыло великое горе, пережить которое не в силах даже такая человеческая глыба. Зритель долго видит Бархудару—Абеяна, на наших глазах тускнеет, гаснет его взгляд, медленно опускается голова нажатые в кулак руки, высокая черная папаха, совсем недавно олицетворявшая незыблемость и силу устоев его жизни, бессильно опускается вместе с головой, закрывая лицо живого мертвеца»².

Надолго запомнились зрителям необычайно живые, выразительные образы, созданные Хачаняном и Манучарян. Забавно-трогательного, безобидно-любопытного бедняка Бадала в исполнении Хачаняна, преуспевающую Шппаник, типичное порождение мещанской среды, остро, на грани сатиры нарисованную Манучарян,—следует отнести к лучшим актерским достижениям армянского киноискусства. Вместе с образами, созданными Абеяном, Нерсисяном, Аветисяном, Асмик, Майсуриан, они во многом опосредствовали тому, что в фильме «Намус» впервые в советском и мировом кино зритель увидел подлинные восточные характеры, обусловленные столь же правдиво показанными социальными условиями жизни народа, национального быта.

На экране впервые были запечатлены образы армян с

¹ С. Гехт. Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Намус».

² С. Ризаев, стр. 64.

особенностями их национального жеста, мимики, стиля переживаний, бытовых взаимоотношений.

«Намус» с огромным успехом прошел не только по экранам Советского Союза, но и многих зарубежных стран.

Фильм «Намус» был заметным шагом вперед в экранизации литературной классики. Успех картины был обусловлен его верностью духу литературного первоисточника, высоким уровнем актерского исполнения, отличной режиссерской работой, умелым использованием принципов киноискусства для раскрытия идеи произведения. «Лишь немногие фильмы, поставленные три с половиной десятилетия назад,—пишет старейший исследователь истории армянского кино Гр. Чахирьян,—выдержали испытание временем. «Намус» относится именно к таким картинам. Она до сих пор поражает зрителя высоким уровнем постановки, свидетельствующим о большой культуре сценариста и режиссера, сумевшего передать дух романа, окупными средствами достичь предельной выразительности в раскрытии образов центральных и второстепенных персонажей, в показе групповых сцен. Все это ставит фильм «Намус» в один ряд с крупнейшими произведениями мирового киноискусства тех лет»¹.

Здесь уместно вспомнить, что картина «Намус», созданная в 1925 году, с успехом демонстрировалась на экранах и в 1957 году, т. е. спустя 32 года.

Но значение «Намуса» главным образом заключается в том, что он впервые в истории мирового кино показал настоящий, а не вымышленный Восток. Восток без искусственных кинематографических румян, без роскошных дворцов и гаремов, гордых красавиц и их отчаянно-храбрых возлюбленных, уродливый Восток, с его нищетой и запустением, невежеством и бескультурьем, с его темными предрассудками и человеческими трагедиями, Восток суровый и жестокий.

Фильм «Намус» клеймил этот Восток, он показывал его обреченность и своим отрицанием старого, отжившего свой век, утверждал новую мораль, новый быт.

Для Бек-Назарова его первый армянский фильм означал решительный поворот от традиционной псевдовосточной киноэкзотики к правдивому изображению жизни. Он означал безусловную победу в его творчестве прогрессивных, реалистических тенденций. Бек-Назаров писал: «Работа над фильмом «Намус»... заставила меня в тысячу раз присталь-

¹ Гр. Чахирьян. Очерк истории кино Армении, стр. 18.

ней всматриваться в окружающую жизнь. С меня словно смыло все наносное, чуждое, пленявшее меня в дореволюционном кино»¹.

Значение же фильма «Намус» для армянской кинематографии, а также формирующейся советской многонациональной кинематографии в целом, трудно переоценить. Он не только ознаменовал собой рождение новой национальной кинематографии, но и в большой мере предопределил путь ее развития на многие годы. Он наметил очень существенную в армянском киноискусстве линию обличительной критики старого быта с его домостроевскими обычаями, реалистического изображения их носителей. Вместе с тем «Намус» положил начало оказавшейся чрезвычайно плодотворной для армянской кинематографии практике экранного освоения национальной классической литературы, увенчавшейся спустя 10 лет шедевром армянского киноискусства—фильмом «Пэпо».

Такие фильмы, как «Злой дух» (сценарий А. Бек-Назарова, режиссеры П. Бархударян и М. Геловани), «Зарэ», «Шор и Шоршор», «Хас-пуш», «Ануш» (режиссер И. Перестияш), «Гикор» (режиссер А. Мартirosян) были продолжением этой линии и этой практики, хотя художественного уровня «Намуса» ни один из этих фильмов и не достиг.

Но поставленный Бек-Назаровым сразу же после «Намуса» фильм «Зарэ», а еще больше следующий его фильм «Хас-пуш» внесли и армянскую кинематографию и нечто совершенно новое по сравнению с «Намусом», о чем речь впереди.

«Зарэ»

В том же 1926 году в постановке Бек-Назарова вышел второй армянский художественный фильм—«Зарэ».

Действие фильма происходит в годы первой мировой войны.

...По склонам Арарата и Алагеза разбросаны кочевья курдов. Правят курдскими племенами беки и шейхи. Сыну вождя одного из племен, Темур-беку, приглянулась дочь бедняка Мсто—Зарэ. Но его сватовство отвергнуто отцом девушки, который обещал свою дочь пастуху Сайдо. Однако Темур-бек намерен во что бы то ни стало завладеть Зарэ.

¹ Режиссеры советского кино. А. Бек-Назаров.

Царское правительство производит набор «добровольцев» из курдов для отправки на фронт. Стараниями Темур-бека Сайдо и брат Зарэ—Зурба зачислены «добровольцами».

«Добровольческий» отряд двигается в путь. Улучив момент, Сайдо скрывается. Но слуги бека выслеживают его. Сайдо арестован.

Темур-бек организует похищение Зарэ. Появляется Сайдо, которому удалось вырваться на свободу. Но он опоздал: Зарэ увезена.

Зарэ отвергает домогательства Темур-бека. Хдо, другой брат Зарэ, является к беку и требует вернуть сестру. Тот отказывается. Тогда Хдо ранит насильника. Один из слуг бека убивает Хдо.

Рана Темур-бека быстро зажила. Назначен день свадьбы. Сайдо, организовавший тем временем небольшой отряд, готовится вырвать Зарэ из рук бека.

Пока гости пируют на свадьбе, Темур-бек в своем шатре пытается добиться благооклонности Зарэ. Но не помогают ни просьбы, ни угрозы. Тогда бек пробует применить силу. Зарэ бьет его по лицу. Такого оскорбления не может снести ни один курд. Темур-бек, согласно обычаю, должен убить Зарэ. Но он придумал более страшную месть. Выйдя к гостям, он объявляет, что невеста «не чиста».

Курдский обычай требует, чтобы Зарэ тут же была предана публичному поруганию. Девушку сажают на осла, обмазывают сажей лицо и под крики и проклятья прогоняют сквозь толпу.

Вдруг показывается Сайдо со своим отрядом и, после короткой схватки, увозит Зарэ. Наконец, они снова вместе. Оба счастливы.

Как легко заметить, фабула «Зарэ» внешне несколько напоминает фабулу «Намуса». Здесь также любящие друг друга молодые люди не могут соединиться по независящим от них причинам: героиня оказывается во власти нелюбимого человека; свадьба; герой спешит на помощь героине...

И все же в фабуле «Зарэ» больше общего с фабулой фильма «Отцеубийца». Темур-бек мало чем отличается от Гирголы: такой же насильник, не останавливающийся ни перед чем для достижения своей цели; так же, как и Гиргола, он упекает своего соперника в тюрьму и похищает его невесту; так же, как и Гиргола, не добившись своего, гнусно клеветает на героиню и «позорит» ее. А Сайдо во многом схож с Иаго. Это такой же крестьянский парень-бедняк, про-

тивопоставляющий насилию и козням власть имущих свое мужество и храбрость; как и Иаго, Сайдо вынужден скрываться, но все его помыслы и действия единственно посвящены возлюбленной; как и Иаго, Сайдо помогают верные друзья; как и Иаго, отстаивая свою невесту в кровавой схватке, Сайдо получает ранение и его выхаживают бедняки. Однако, в отличие от «Намуса» и «Отцеубийцы», в «Зарэ» развязка для героев благополучная.

Но как фабульно и ни похожи эти два фильма, а все же различий между ними гораздо больше, чем сходства. В картине «Отцеубийца» острый сюжет, приключения героев в значительной мере носили самоцельный характер. Как бы ни подчеркивал сам режиссер свое стремление отразить в этом фильме тяжелое положение грузинского крестьянства, безнаказанный произвол дворян, и как бы на самом деле не были очевидны демократические и «антиориентальные» тенденции первой режиссерской работы Бек-Назарова, а все-таки главная забота постановщика сводилась к тому, чтобы добиться наибольшей зрелищности фильма, а для этого пускалось в ход все: и «наверняковые» трюки, и всяческие истязания героев, и захватывающие дух погони, и обильно струящаяся кровь из перерезанного человеческого горла.

В «Зарэ» же было иначе. Острая драматическая фабула совершенно не исчерпывала содержания этого фильма. Ее роль здесь в значительной степени подсобна. Романтическая история влюбленных курда и курдянки служит лишь поводом для показа жизни курдов вообще. Один из рецензентов фильма писал: «Что же делать, если кинозритель боится, не принимает «чистой» этнографической картины, если она ему кажется скучной, неподвижной, мало занимательной? Приходится его обманывать. Бек-Назаров очень умело его обманывает мелодраматическими сценами, выстрелами, смешными эпизодами... Такой тип картины вполне приемлем и желателен, если только придумывать для него не такие кровавые темы»¹.

Это высказывание любопытно с двух точек зрения. Прежде всего, здесь обнаруживается неверное представление автора о жизни экономически и культурно отсталых, а то и полудиких народов Востока до революции, находящихся во власти различных предрассудков и поверий, нередко жестоких и даже кровавых обычаев, со своеобразными понятиями

¹ Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Зарэ».

добра и зла, чести и бесчестия. «Кровожадные» истории в жизни и быту этих народов часто оказывались заурядной повседневностью.

К слову сказать, «кровожадная тема» «Зарэ» вовсе не была придумана: Бек-Назаров, как он сам об этом говорит, воспользовался историей, имевшей место в действительности¹.

Но автор приведенного выше высказывания прав в одном: действительно, «мелодраматические сцены, выпрелы» и пр. далеко не главное в фильме «Зарэ».

А главное в нем — показанные ярко, сочно и правдиво жизнь и быт курдов-кочевников, их нравы, обычаи.

В «Зарэ» мало павильонных съемок. Действие его, в основном, протекает «на природе», лишь иногда перемещаясь в землянку бедняка-курда или в жилище Темур-бека. Даже свадьба происходит на лоне природы. Благодаря этому, фильм оказался свободным от неизбежной павильонной бутафории (недостаток, присущий многим армянским фильмам тех лет). Тот же рецензент образно заметил, что картина «Зарэ» брошена «в обстановку кавказской природы»². Первые же и очень выразительные кадры фильма знакомят зрителя со своеобразной природой, среди которой живут курды-кочевники. Сразу же бросается в глаза ее суровость. Раннее утро, первые лучи солнца. Серые камни, покрывающие склоны гор. Тяжелые, медленно плывущие, цепляющиеся за скалы облака. Тучные стада овец, такие же большие и массивные, как эти камни и эти горы. Пастух Сайдо, у него мужественное, красивое лицо. Режиссер как бы ведет нас по стойбищу курдов, останавливая наше внимание на фрагментах быта и труда людей. Вот женщины с почти черными от солнца и ветра лицами. Они трудятся, сидя прямо на земле. Одни доят овец — белыми нитями струится молоко, другие заняты кто чем: сбивают масло, ткут материю, пекут хлеб, готовят еду... Мужчины тем временем сидят без дела, покурявают... Одна из женщин, старая Нано, взобравшись верхом на корову и воздев к небу руки, молит всевышнего: «Аллах, пусть моя корова родит корову!». (Тут же выясняется смысл заклинания: стоило женщине слезть с коровы, как на нее вокочил верхом придурковатый озорник Хдо, сын старухи. Увидя это, Нано завопила в ужасе: «Мужчина сел на

¹ «Зяписки», стр. 133.

² Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Зарэ».

корову, теперь родится бык!»). Девушки с массивными кувшинами идут за водой к роднику (среди них — Зарэ).

Жизнь курдов так же сурова, как окружающая их природа.

Этнографичны ли эти кадры? В значительной мере — да, несмотря на то, что исполнители ролей Нано и Хдо, Сайдо и Зарэ — профессиональные актеры. Дело в том, что исключительно точно воспроизводя быт, внешний облик, занятия, нравы курдов, режиссер, в отличие от «Намуса», почти не привносит сюда своего отношения. Изображаемое говорит само за себя. Правда, тут есть юмор (сцена с коровой), но это юмор скорее не авторский: он подмечен режиссером в самой жизни, самый курдский быт как бы предоставил ему смешной случай, и он перенес его на экран.

В этих кадрах, наряду с профессиональными актерами, режиссер использует и «типаж». Вообще использование «типажа» — одна из особенностей фильма «Зарэ»: для достижения предельной точности в экранном воспроизведении курдской жизни режиссер часто снимает самих курдов. Ведь фильм рассказывал о событиях всего десятилетней давности. За это время, несмотря на установление в Армении Советской власти, нравы и образ жизни курдских племен еще не претерпели значительных изменений. Фильм был почти целиком отснят на натуре, на склонах горы Аратац, на курдских стойбищах. Актеры настолько вжились в образы своих героев, так хорошо усвоили и прочувствовали особенности курдского быта, что на экране они ничем не отличались от фигурировавших рядом с ними курдских натурщиков, органически влившись в их живую и красочную толпу.

Таким образом, в «Зарэ» режиссер впервые обращается к кинодокументу, как бы выверяя экран самой жизнью. Конечно, этот сдвиг не был чем-то неожиданным в творчестве Бек-Назарова. Даже в таком в сущности нереалистичном фильме как «Пропащие сокровища», мы сталкивались с «хроникальными» эпизодами (мешочники-спекулянты), в которых режиссер воспроизводил увиденные им в жизни сцены. Подобные примеры были и в «Намусе». Но в «Зарэ» режиссер пошел дальше, изобразив натуральную, почти «необработанную» массу. Следующий шаг в этом направлении он сделает в «Хас-пуше» и «Доме на вулкане».

Бек-Назаров рассказывает, с какой тщательностью им были изучены быт и нравы различных курдских племен. С некоторыми из обычаев курдов режиссеру и его помощникам

пришлось непосредственно соприкоснуться самим, например, с курдским гостеприимством, включающим, в частности, такой обязательный момент, как омовение ног гостю хозяйкой дома. Смешной эпизод с этим ритуалом был включен в фильм.

Но интересно, что в данном случае объектом высмеивания оказывается не самый этот обычай, а гость, пользующийся «приятной» возможностью. Точно воспроизведенный этнографический момент служит удобным поводом для сатирического заострения фигуры незванного гостя — писаря: он шлепается задом в таз с водой, предназначенный для омовения.

Этот писарь — один из персонажей, олицетворяющих в фильме русские провинциальные власти.

В «Намусе» эту власть символизировала выразительная лаконичная деталь: сургучная печать в финале картины — некий знак царской бюрократической машины. В «Зарэ» же эта тема выражена в целой группе сатирических эпизодов, по своей конструкции напоминающих подобную же серию киноиллюстраций на тему о корыстном бахвальстве царских служаек, последовательно возрастающем от чина к чину в фильме «Отцеубийца». В первом фильме режиссера обыгрывалась лживость боевых донесений, в «Зарэ» — нечто более наглядное, предметно осязаемое — деньги. Ереванский губернатор, получив вместе с предписанием об организации курдского добровольческого отряда пять тысяч казенных рублей, тут же, в присутствии уездного начальника, четыре тысячи отправляет к себе в карман. В свою очередь уездный начальник присваивает полученную тысячу рублей, чем вызывает неудовольствие пристава: «Какая сволочь!... Взял расписку на 1000 рублей, а дал...». Реплика сопровождается выразительным жестом. Впрочем, пристав со знанием дела успокаивает писаря: «В обиде не будем, курды глупы, как их ба-раны». Этот последний эпизод находится в непосредственном монтажном соседстве с уже упомянутым эпизодом омовения, где писарь как бы получает по заслугам, сам оказываясь в глупейшем положении.

Интересна сцена — набор «добровольцев». Тут сочетаются очень натуральный показ массы молодых курдов с сатирическим изображением самой процедуры набора, как и производящих его. Здесь и карикатурный писарь, и «документально» достоверный, но от этого не менее сатиричный по существу, пристав, и благообразнейший с виду плут-шейх, и дашнак в маузеристской папахе, и ловкий, разбитной бек.

Грабеж беззащитного населения в виде взяток происходит на глазах у всех. Тот, кто дал взятку, признается негодным, тот, кто лишен этой возможности, зачисляется «добровольцем». Эпизод завершается символическим «посвящением» в «добровольцы» бека: на плечи ему торжественно нацепляют погоны. Зрителю ясно, что это фикция, что на войну бек не пойдет, что эта комедия предназначена для обмана бедняков.

Такова в фильме «Зарэ» сатира на царскую власть и местных эксплуататоров. Несколько прямолинейная, грубоватая. Это одно из свойств режиссерского таланта Бек-Назарова, «таланта рассказчика», как замечает Х. Херсонский¹. Народного рассказчика—добавили бы мы. Он говорит с простыми людьми и хочет быть как можно лучше понятым ими. «...С издевкой, с наивным сарказмом повествуется о недавних поработателях. Из недр национальной ненависти к прошлому вышли все эти карикатурные, кривляющиеся персонажи «Зарэ»...»,— писал рецензент газеты «Правда»². Именно—национальной, народной. Губернатор и уездный начальник, пристав и писарь, бек и шейх—разве не такими, какими вывел их в фильме «Зарэ» Бек-Назаров, представлялись они трудовому народу?

Мы уже говорили о том, что в изучении и отборе материала постановщик проявил исключительную добросовестность.

Он тщательно выверяет каждую деталь, прежде чем перенести ее на экран. Характерен следующий рассказ режиссера. Он слышал об одном курдском обычае: класть мертвецу в саван монету, жусок мыла и палку. Если хранитель райских ворот Джебраил не впустит в рай, то ему нужно дать взятку: монету. Если же Джебраил окажется не взяточником, то покойнику нужно, намылив свои подошвы, с палкой в руках силой проскочить в ворота. Как ни кинематографичен казался режиссеру этот обычай, пришлось его опустить: выяснилось, что у курдов нет такого обычая³.

Но в «Зарэ», тем не менее, подробно показаны болезнь и смерть курда, курдские похороны. Эти почти документальные кадры этнографичны и публицистичны одновременно. И опять-таки, совмещение двух казалось бы столь различных

¹ Х. Херсонский, стр. 212.

² С. Ериолинский. «Зарэ» (Арменкино), «Правда», № 30, 1927.

³ См.: С. Вельтишан. «А. Бек-Назаров», стр. 34—35.

планов подхода к изображаемому материалу достаточно органично.

...С войны возвращаются домой остатки «добровольческого» отряда. Медленно приближаются измученные, искалеченные, раненные курды. Их встречают родные. Этот эпизод очень эмоционален. О съемках его вспоминает Бек-Назаров. Курдские матери еще переживали потерю своих сыновей, не вернувшихся с войны. При виде актеров, изображавших возвращающихся с фронта искалеченных молодых людей, матери-курдянки плакали настоящими слезами, а с двумя из них даже случилась истерика¹.

Участие в этой массовой сцене курдских «натурщиков», их подлинные переживания придали ей документальный характер. Документальность усиливала публицистическую направленность сцены, сообщала ей пафос обличения антинародной сути империалистической войны, протеста против человеческой бойни.

Дальше этот мотив воплощен в эпизодах болезни, смерти и похорон брата Зурэ Зурбы — одного из вернувшихся с войны «добровольцев».

Перевязанного Зурбу вносят в дом, укладывают, над ним склоняются родные.

Наивная надежда на выздоровление умирающего: кто-то крикнул: «Видел, видел, злой дух вылетел, больной встанет!».

Но Зурба умирает. Родные в горе. Шейх — очевидно такков обычай — собрал и унес одежду покойного.

Похороны. Режиссер подробно показывает своеобразие курдских похорон... Безмерна печаль брата Зурэ Хдо — того самого придурковатого ларня, почти кретина, что так некстати уселся на корову в первых кадрах фильма. И вот этнографический рассказ на момент прерывается страстной публицистикой: режиссер монтирует крупный план Хдо, в его горестном взгляде — гнев, решительность. И удивительно, развеивающееся сзади знамя племени — в сущности, одна из многих этнографических деталей обряда похорон — в этом кадре на миг воспринимается, как боевое знамя борьбы...

Режиссер продолжает этнографический рассказ. Раздача лепешек... На могиле оставляют женские украшения... И снова неожиданный всплеск, на этот раз — сатира. Люди уже ушли, но не двигается с места шейх. Взгляд его устремлен на украшения. Он долго с вожделением смотрит на них. Затем

¹ «Записки», стр. 130.

его рука медленно потянулась к драгоценностям... Затемнение.

Так элементы чистой этнографии и кинодокумента сочетаются в фильме с публицистической и сатирой, так режиссер социально осмысливает бытовой материал.

Таким образом, если фабула «Зарэ» — лишь повод для этнографически детализированного показа курдского быта, то самый этот быт используется режиссером для решения идеологической задачи фильма. Верно заметил С. Вен: «Для одних зрителей это — острая, невиданная экзотика. Для других — занимательная, не изученная этнография, для третьих — до жути неприкрашенная жизнь. Эти третьи — курды»¹. Прежде всего этой аудитории, для которой фильм «Зарэ» был самой реальностью, самой жизнью, автор стремился доказать ту мысль, что отсталый обычай, отживший быт, приверженность к ним трудовой бедняцкой массы, будучи производными от исторических условий жизни народа, вместе с тем служили орудием в руках власти имущих для безудержной эксплуатации этой массы.

В частности, одним из лучших доказательств этой мысли является сцена публичного поругания героини — самая драматичная в фильме, — следующая за очень колоритным, отлично поставленным режиссером и снятым оператором А. Яловым эпизодом свадьбы.

Оскорбленный Темур-бек клеветает на Зарэ. При этом он знает, что обычай против девушки. И обычай автоматически срабатывает. Страшный обычай. С несчастной девушки срывают украшения, ей мажут сажей лицо, сажают на осла — задом наперед... В каком-то первобытном экстазе издевается, глумится над ней толпа. Крики, брань. Ей плюют в лицо даже дети... И Зарэ безропотно сносит позор, ибо тоже знает: таков неписанный закон, таков обычай, и противиться ему бесполезно.

И зритель приходит к неизбежному выводу: обычай творит зло; богатому ничего не стоит воспользоваться им, чтобы унижить бедняка; обычай против бедных и на пользу богатым.

Заметим кстати, что эта сцена очень эмоционально проводится курдскими «натурщиками». Бек-Назаров вспоминает, что одна курдянка, не поняв, что идет съемка, и приняв изображаемое за действительное, крикнула толпе: «Что же

¹ С. Вен, стр. 14.

вы ждете? Плюньте на потаскушку!»—И первая плюнула на исполнительницу роли Зарэ.

Говоря об использовании им в массовых сценах «Зарэ» принципа «типажа», Бек-Назаров отмечает, что многие курды оказались неплохими актерами. И уточняет свою мысль: «От пастухов-курдов, конечно, нельзя требовать актерского перевоплощения. Передо мной стояла задача заставить их изображать самих себя. Они играли самих себя, и, чтобы они успешно справились с этой задачей, руководитель должен был создать им такие условия, при которых исполнители чувствовали себя как бы в реальной действительности. Конечно, и старуха, плюнувшая в лицо Зарэ в сцене поругания, и две матери, впавшие в настоящую истерику при виде возвращающихся раненных, не играли — они проявляли свойственные им реальные жизненные эмоции»¹.

Впрочем, это относилось не только к курдам. Любопытно, что и некий Гурамишвили, бывший царский пристав по курдским делам, играл в фильме самого себя. И кто, как не он, говорит Бек-Назаров, мог верно передать характер отношений между царским приставом и курдами. «Не без труда мне удалось уговорить его сниматься. Я от него ничего другого не требовал, кроме естественного изображения самого себя...

Работа над картиной «Зарэ»,—заключает режиссер,—убедила меня в том, что, при известном терпении и настойчивости, от людей, играющих самих себя, можно добиться в кино замечательных результатов, конечно, если им не поручать слишком ответственные роли. Это дало мне возможность широко использовать «типаж» и при постановке фильма «Хас-пуш»...»².

Кстати, роль шейха в «Зарэ» также исполнял не актер. Она была поручена фотографу съемочной группы Мелик-Агамаляну³. В Ереване до сих пор помнят этого человека. Выходец из очень богатой семьи, он обладал утонченной, аристократической внешностью. Выбор этого «типажа» не случаен. Благородный внешний облик шейха как бы оттенял неблагоприятность его дел, контрастировал с его пнусным содержанием. (Между прочим, этот же принцип был применен Бек-Назаровым в фильме «Хас-пуш», где роль сеида испол-

¹ «Записки», стр. 131.

² Там же.

³ Там же.

нял известный театральный актер М. Джанан, отличавшийся благородной и импозантной внешностью. Правда, исполнение Джанана страдало некоторой «театральностью», от чего, естественно, была свободна игра Мелик-Агамалаяна. Разумеется, трудно утверждать, что последний играл «самого себя», однако это говорит о том, что возможности использования «типажа» иной раз шире, чем это можно заключить из приведенного выше высказывания режиссера).

В фильме «Зарэ» Бек-Назаров впервые заявил о себе, как о мастере массовой сцены. Предпосылки этого содержались в эпизоде свадьбы «Намуса». В последующих своих фильмах он разовьет достигнутое в этом отношении в «Зарэ». От фильма к фильму, все масштабней и глубже, все эпичнее и монументальнее будет становиться образ народной массы — стихийно-натуральной в «Зарэ», охваченной единым порывом в «Хас-пуше», организуемой в «Доме на вулкане», классово-солидарной в «Лэпс», вооруженной революционным сознанием в «Зантезуре»...

И если в «Зарэ» любовные перипетии героев, несмотря на свою подсобную роль, количественно занимали еще немало места в общем метраже фильма, то уже в одной из следующих работ режиссера — в фильме «Хас-пуш» — романтическая интрига, незначительная по своему удельному весу, будет восприниматься лишь как малая дань недавним пристрастиям Бек-Назарова, а подлинным и бесспорным героем фильма станет нищая масса.

Но «Зарэ» интересна не только как шаг режиссера к овладению искусством кинематографического изображения массы. Одним из несомненных достижений Бек-Назарова в этом фильме явился показ внутренней эволюции одного из персонажей — бедняка Хдо. Под влиянием событий он вырастает из смешного недоросля в смельчака, мужественно выступающего против бековского произвола. Именно этот образ ярче и полнее всего выражает в фильме рост классового сознания эксплуатируемых, темных и бесправных курдских кочевников. Более подробно об этом говорит С. Ризаев, кстати, первым обративший внимание на эту сторону фильма «Зарэ»¹.

Таким образом, картина «Зарэ» не только предвосхищала более развернутый показ массы в будущих фильмах Бек-Назарова, но и как бы прокладывала дорогу к изобра-

¹ С. Ризаев, стр. 96—99.

жению героя этой массы, которого мы увидим в «Доме на вулкане», в «Пэпо», в «Зангезуре».

От романтических киногероев старого толка, через народную массу в ее почти натуральном виде, к массе и герою, обретающим все большую художественную глубину и образность,—таков был пройденный Бек-Назаровым путь, в котором отразилась эволюция всего советского киноискусства.

Запоминающийся образ Хдо создал Амбарцум Хачатян. В «Зарэ» Бек-Назаров успешно продолжил свое содружество с актерами армянского театра, начавшееся с фильма «Намус». Большинство актеров, снимавшихся в «Намусе», было привлечено и к участию в «Зарэ»: Г. Нерсеоян, создавший далеко не традиционный, внутренне-содержательный образ мужественного, волевого и, главное, мыслящего пастуха Сайдо, хотя кое-где (как это ни странно, если иметь в виду прекрасную и истинно кинематографическую работу Нерсеояна в «Намусе») на игру актера ложится налет аффектированной театральности, Н. Манучарян (Нано), А. Аветисян (Сю). Первые свои роли в кино сыграли М. Манвелян (Мсто и заезжий натуралист), О. Гулазян (Лятиф-ханум), А. Амирбекян (писарь). Роль Зарэ исполняла молодая артистка М. Тенази (Татевосян). В роли Зурбы снимался помощник Бек-Назарова, способный актер А. Мартиросян (впоследствии известный армянский кинорежиссер).

В «Зарэ» Бек-Назаров уже не опрашивает юмором, иронией, легким шаржем. Ко всему тому, что было в «Намусе», он прибавляет публицистику, памфлет, карикатуру, сатиру. Но при этом режиссер не всегда соблюдает чувство художественной меры. Один из критиков (Э. Виленский) высказал мысль, что в «Зарэ» трудно отделить главное от второстепенного, все приобретает одинаковую значимость, делается равноценным¹. Другой критик (Даниил Гессен) отмечал, что «продажность царской администрации сверху донизу, ее союз с беками для угнетения бедняков с целью голой наживы, все это показано не всегда в умеренных дозах»². Недостатком фильма, безусловно, следует считать и схематизм, психологическую упрощенность «интриги», что невыгодно отличает «Зарэ» от «Намуса». Переживания героев чаще всего показаны примитивно. Режиссерская изобретательность в этой части, как правило, сводится к ничему, в сущности, не

¹ Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Зарэ».

² Там же.

выражающему быстрому чередованию крупных планов Зарэ и Темур-бека, Зарэ и Лятиф-ханум и т. д. Тут отрицательно сказываются и театрально-мелодраматическое исполнение роли Темур-бека (артист М. Каракаш), почти целиком выдержанное в духе оперных злодеев дореволюционных фильмов, так же как и статичность образа Зарэ. Кроме того, режиссер порой грешит некоторым любованием «красивыми» планами героини. Прав С. Ермолинский, который писал в «Правде»: «С формальной стороны фильм лишен каких-либо художественных откровений... Сценарий не крепок, зачастую слабо мотивирует события (например, пастух Сайдо легко и внезапно выбирается из тюрьмы как раз в тот момент, когда он понадобился сценаристу при похищении Зарэ)... Актеры, в большинстве своем пришедшие из армянского театра, заметно еще не освоились с кино. Неизбежным оказались «переигрывание» и «театральщина». (Тем не менее, критик дает высокую оценку исполнению А. Хачаняна)¹.

Однако все эти недостатки фильма «Зарэ», частью весьма существенные, не могут умалить его значения, заслонить от нас главное в нем. Значение же фильма в том, что он явился следующим после «Намуса» шагом в кинематографическом изображении подлинного Востока, Востока эксплуатируемых и эксплуататоров, бесправия и произвола, темноты и слепого, изуверского обычая. Главное в «Зарэ» — «до жути неприкрашенная жизнь» народа, впервые в мировом киноискусстве ставшего объектом экранного изображения.

«Шор и Шоршор»

Фильм «Зарэ», как свидетельствует Бек-Назаров, был снят в очень короткий срок — месяц и восемнадцать дней. Конечно, работа потребовала исключительного напряжения. Однако «рекорд» быстроты был поставлен следующим фильмом режиссера — комедией «Шор и Шоршор», работа над которой длилась меньше двух недель. Бек-Назаров объясняет причины такой спешки. Он задумал поставить большой фильм — «Хас-луш», требовавший крупных средств, которыми молодая студия не располагала. Делу можно было помочь только выпуском в предельно сжатые сроки новой ху-

¹ С. Ермолинский, «Зарэ» (Арменкино), «Правда», № 30, 1927.

дожественной картины, постановочно несложной, но достаточно зрелищной, которая принесла бы хороший доход¹.

Было решено поставить комедию.

На написание сценария по одноименному рассказу Паландуза-Мко (псевдоним армянского писателя М. Багратуни) Бек-Назарову понадобилось всего три дня².

На две заглавные роли были приглашены актеры Амбарцум Хачатян и Арам Амирбекян. Выбор именно этих актеров не был случайным. Экранный дуэт маленького Хачатяна (Шор) и высокого Амирбекяна (Шоршор) уже заключал в себе комический эффект.

В прокате фильм «Шор и Шоршор» шел и под вторым названием «Армянские Пат и Паташон». Видно, это было продиктовано лишь рекламными целями, ибо, как справедливо пишет режиссер, сходство с очень популярными в те годы датскими комиками было чисто внешнее³.

Отличаясь от «Намуса» и «Зарэ» по жанру, «Шор и Шоршор» тематически продолжал ту же линию. Там был «адат», здесь — суеверия. «Адат» рождал трагедии, вера же в нечистую силу нередко становилась источником всевозможных комических происшествий и недоразумений. Но и тут, и там критика направлялась против старого быта, против темноты, невежества, предрассудков.

Герои фильма — два аштаракских крестьянина. Оба — лодыри. Оба — пьяницы. Оба верят в черта.

Фильм снимался главным образом на натуре, в летнюю пору. Место действия — старое армянское село, цветущие сады, горы, мельница, винный погреб.

Верно замечено, что в исполнении А. Хачатяном роли Шора «откровенная эксцентрика сочетается с достоверной жизнью в образе»⁴. Это совмещение необычности с достоверностью, думается, составляет главную особенность фильма. Все невероятные приключения героев, несмотря на свою фантастичность, несут на себе приметы очень реального, очень колоритного быта, как бы погружены в него. Жизне-

¹ «Записки», стр. 134.

² Д. Дануни. Зарождение армянской кинематографии (из воспоминаний). Сб. «Кинематография Армении», стр. 278. Впрочем, сам Бек-Назаров утверждает, что сценарий им был написан за одну ночь («Записки», стр. 135).

³ «Записки», стр. 135.

⁴ «История советского кино (1917—1967)» В четырех томах. «Искусство», М., 1969, т. I, стр. 677.

ны и колоритны, прежде всего, оба героя. Первые же кадры фильма знакомят нас с ними. Два соседа-бездельника в одном нижнем белье валяются на земле вблизи своих домов. В поле их зрения попадает курица. Им захотелось отведать ее. И они разделяют курицу на совершенно невообразимый манер...

Некоторая натуралистичность деталей этой расправы покрывается ее комизмом. Став свидетелем столь оригинальной экзекуции, зритель уже воспринимает, как нечто «законное», эксцентрику последующих кадров, в которых одежда сама приползает к изнемогающим от лени лодырям.

Своенравная жена Шора (артистка Н. Манучарян) велит бездельнику мужу отправиться на поиски еды на ужин (ей нужно опровадить мужа из дому для своих амурных дел). Такой же приказ получает Шоршор от своей жены (артистка Е. Адамян).

Повинуясь женам и лелея надежду раздобыть вина — надо же запить жирную курицу! — друзья пускаются в путь. Их приключения в пути и составляют занятный сюжет кинокомедии.

Поход бездельников становится опустошительным для тех мест, куда ступает их нога. «Нападению» подвергаются сады, улов рыбы, винный погреб... Отдавшись «стихии» содержимого огромного чана, они чуть не тонут в нем. Друзья напиваются до одури. В головы им лезут черти в буквальном смысле слова. Но оказывается, боязнью чертей страдают не только Шор и Шоршор, но и все население деревни. Хозяин уверен, что в погреб залезли черти. Собирается народ. Нашим до смерти перепуганным героям кое-как удастся выбраться из погреба, окруженного — они уверены в этом — чертями. Они спасаются бегством. Крестьяне, то бишь «черти» преследуют их...

Итак, кругом черти. Смешные нелепости следуют одна за другой. И при этом опять вся фактура обстановки в фильме остается реальной, остаются достоверными персонажи, быт.

В финале комедии Шор сваливается в пропасть. Не может быть сомнения — герой мертв. Тело его распластано на дне ущелья. Однако, каково же наше удивление, когда мы вдруг видим, что Шор, присосавшись к бурдюку, с наслаждением тянет вино. Неподражаемо при этом выражение его лица... Так чрезвычайное происшествие (падение в пропасть) разрешается забавнейшей бытовой концовкой.

Снова эксцентрика, выразившаяся на этот раз в полном несоответствии причины и следствия, выступает в виде достоверной и колоритной жанровой сценки.

Режиссера упрекали за то, что в фильме он «нередко увлекается пустым трюкачеством, злоупотребляя возможностями замедленной и обратной съемки»¹. С. Ризаев справедливо придерживается иной точки зрения: «Фильм «Шор и Шоршор», — пишет он, — построен по принципу комического каскада, где каждый последующий эпизод вызывает новый, более сильный взрыв смеха в зрительном зале. В этой картине А. Бек-Назаров словно задался целью блеснуть всем богатством возможностей кинематографа. Какое-то задорное противопоставление экранного искусства сценическому ощущается во всем фильме»².

Помимо уже названных актеров, в фильме снимались и другие известные армянские театральные актеры: Асмик, Г. Аветян, А. Аветисян, О. Степанян, А. Арутюнян и другие.

Фильм «Шор и Шоршор» имел большой зрительский успех. Однако в печати он не встретил особого одобрения. Так, С. Ермолинокий в статье «О советском комическом и «Шоре и Шоршоре» писал:

«Комических картин у нас нет. Элементы незатейливой комической встречаются в наших комедиях, но, как правило, они грубоваты и подражательны. У нас нет комических актеров, приобретших, как это бывает за границей, постоянную из картины в картину повторяющуюся маску, к которой привык и которую знает и любит зритель. В этом направлении мы мало пробуем, мало ищем. А жаль. Здесь любопытные возможности весело «обыграть» сегодняшний быт, посмеяться беззлобно над смешными сторонами и черточками этого быта.

Арменкино пробует построить такую комическую в своей новой ленте «Шор и Шоршор». Правда, взятый материал несколько не говорит о современности. Он весь в прошлом. В нем только бедная «анекдотическая» Армения — невежество, суеверие, воровство. Попытка создать неразлучную пару комиков типа Пат и Паташон — сама по себе занимательна, если бы подражательные тенденции не суживали, не обесценивали замысел... Чтобы созданные маски актеров-комиков получили право на дальнейшее существование, нужно,

¹ Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Шор и Шоршор».

² С. Ризаев, стр. 136.

чтобы они были художественно правдивы, но не надуманны искусственно, в порядке внешнего подражания какому бы то ни было образцу (в данном случае Пату и Паташону).

И еще. Шор и Шоршор неприятны. Поступки (по смыслу) не должны вызывать симпатию. Между тем комический актер эту симпатию невольно вызовет,— через улыбку, всем своим веселым поведением. Следовательно, герой советской комической будет отнюдь не «вредным элементом». У нас до сих пор не учитывают этого!»¹.

Большинство этих оценок представляются несправедливыми. Прежде всего не следовало связывать фильм «Шор и Шоршор» с проблемой создания «советской комической» и возможностью «дальнейшего существования масок». Режиссер не ставил перед собой таких задач. В самом деле, ничто в фильме не свидетельствовало о том, что Шор и Шоршор должны стать постоянными «комическими масками», кочующими из картины в картину. Рецензент, видимо, исходил из аналогии с масками Пата и Паташона, имена которых были использованы в рекламе фильма. Но, как мы уже говорили, сходство тут было внешнее, не более.

Вряд ли Бек-Назаров стремился и к тому, чтобы вызвать у зрителя симпатии к своим героям. Режиссер смеется не «беззлобно», а скорее сатирически высмеивает в лице Шора и Шоршора предрассудки, невежество, пьянство, паразитизм. Разумеется, обаяние актеров, исполнявших эти роли, не было тому помехой.

В рецензии недооценено и значение того факта, что уже на втором году своего существования армянская художественная кинематография сумела создать кинокомедию на вполне оригинальном материале, «впитавшую в себя мотивы национального фольклора»², с участием превосходных армянских комедийных актеров, создать чисто кинематографическое произведение, свободное от влияния театральных традиций, чем страдали многие картины тех лет.

Следующие армянские кинокомедии — «Мексиканские дипломаты» и «Кикос» — были созданы в начале 30-х годов. Они успешно развивали этот труднейший жанр, начало которому в армянском кино было положено «Шором и Шоршором». Фильм «Мексиканские дипломаты», поставленный

¹ «Правда», 20 августа 1927 г., № 188, стр. 6.

² Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Шор и Шоршор».

режиссерами Л. Калантаром и А. Мартиросьяном, по праву «вошел в золотой фонд армянской художественной кинематографии как лучшая киносатира, непревзойденная до сих пор»¹ Примечательно, что главные роли в этом фильме опять же исполняли А. Хачатян и А. Амирбемян. Несомненно, возможность появления «Мексиканских дипломатов» во многом была обусловлена бекназаровским опытом «Шора и Шоршора».

¹ История советского кино, т. 1, стр. 678.

ГЛАВА III

ВОСТОК, КАК АРЕНА КЛАССОВЫХ БИТВ И ГРЯДУЩИХ РЕВОЛЮЦИЙ

«Хас-пуш»

После социально-бытовых фильмов «Намус», «Зарэ», «Шор и Шоршор» и ряда других, выпущенных Арменкино, перед молодой армянской кинематографией остро встал вопрос о больших темах современности, в частности — теме революции.

К этому времени уже были созданы «Стачка» и «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Мать» Пудовкина — экранные эпопеи, ознаменовавшие собой рождение нового социалистического киноискусства. Бек-Назаров — художник и гражданин не мог оставаться в стороне от новаторских поисков и свершений молодого советского киноискусства, героем которого становился революционный народ — творец истории. И он обратился к не столь уж далекому прошлому — к массовому выступлению бедняков Тегерана («хас-пушей») в последнем десятилетии XIX века (эти события от эпохи, изображенной Эйзенштейном и Пудовкиным, разделяло не больше пятнадцати лет). Конечно, восстание иранских люмпенпролетариев по своему характеру, масштабам и историческому значению не могло идти в сравнение с революционными выступлениями рабочего класса России в начале XX века. Но и там, и здесь действовала трудовая народная масса. И там, и здесь она поднималась на борьбу с эксплуататорами. Обращение к «иранской хронике» давало возможность режиссеру сказать свое слово в художественном воссоздании на экране образа революционной массы, при этом попытаться решить эту задачу на своеобразном историческом материале,

которого еще не касался кинематограф. С другой стороны, он делал еще один решительный шаг в утверждении реалистического изображения в кинематографе восточной действительности, начатом фильмами «Намус» и «Зарэ».

«Намус» был социально-бытовой драмой. «Зарэ», будучи также социально-бытовой драмой, уже содержал, однако, ряд элементов, в которых угадывалось то, что станет главным в фильме «Хас-пуш» (1927 год). По теме и по идее «Намус» был локальнее «Зарэ». Социальность «Зарэ» выступает во многих аспектах: и в резком классовом разграничении эксплуатируемых и эксплуататоров (в «Намусе», в сущности, нет ни тех, ни других, а есть только жертвы «адаата»), причем последние включают и «своих», и «чужих», связанных общностью целей и интересов; и в разоблачении того же «адаата», показанного, однако, в отличие от «Намуса», как орудие в руках сильных против слабых; и в том, что события «Зарэ» носят на себе отблеск событий общечеловеческого масштаба, именно, первой мировой войны. Поэтому, хотя «Зарэ» и уступает «Намусу» в художественной цельности, зато в нем шире социально-исторический фон.

В «Хас-пуше» этот фон еще более расширяется. Восстание беднейших слоев городского населения Ирана дано как социальное движение, вызванное экономической экспансией международного капитала, жестокой борьбой могущественных держав за внешние рынки сбыта и предательством интересов народа правящими крупными. Семейные и любовные взаимоотношения здесь отодвигаются на второй план, уступая место крупным общественно-политическим событиям. Все обстоятельства личной драмы героя, тесно связанные с общественно-экономическими факторами, показанные как прямое их следствие, являются как бы прелюдией к участию героя в этих крупных событиях. Судьба индивидуума трактуется как удел многих, как некая общность, становящаяся одним из источников их единства.

Уже в начале фильма устанавливается прямая связь между тем, что происходит в высшей правительственной инстанции, и жизнью семьи бедного крестьянина Ризы.

...Премьер-министр (артист А. Хачатян) радушно встречает английского дипломата и вручает ему ферман (указ) шаха: монополия на покупку и продажу табака на всей территории Ирана передается английской компании.

...Раскрытый саквояж, туго набитый ассигнациями и золотыми монетами. Иронический взгляд писаря — единствен-

ный, но достаточно выразительный комментарий к этой щедрой награде за шахский указ...

В «Зарэ» взятку давали и брали грубее, вульгарнее — вспомним хотя бы кадр: пристав с зажатой в руке измятой, замусоленной бумажкой, ему ее только что сунул какой-то несчастный курд. Здесь же игра неизмеримо крупнее, здесь взяточник — сам глава правительства, а взятодатель — респектабельнейший представитель великой державы, потому и показано все это «деликатнее». Посол с учтивой улыбкой открывает саквояж, а премьер смотрит, тоже «приятно» улыбаясь...

Экран переносит нас в пыльный иранский каравансарай. Он постепенно наполняется: стекаются люди, нагруженные товарами верблюды.

Очевидно, в ожидании начала торговли богатый помещик, владелец крупных табачных плантаций сеид Габибулла (артист М. Джанан) — ему предстоит сыграть важную роль в событиях, — покуривая, ведет непринужденную беседу с каким-то купцом.

Мы переносимся в убогое жилище иранского крестьянина Ризы (артист Г. Нерсисян). ОДИН ИЗ МНОГИХ... — подчеркивает надпись. Его жена (М. Дургарян) готовит пищу на костре. Неожидаемая деталь: бедная иранская крестьянка — в балетной пачке. Режиссер и на этот раз этнографически точен: балетные пачки на простых персиянках — исторический факт. В 80-х годах прошлого века по повелению шаха Ирана, отъявленного балетомана, всем персидским женщинам вменялось в обязанность носить такую вот одежду. Естественно, что, снимая фильм о бедственном положении иранских трудящихся в 1891 году, Бек-Назаров не обошел и эту курьезную подробность быта, скрупулезно воссоздав на экране облик иранской женщины той поры, ибо сама этнография тут разоблачительна. В самом деле, балетные пачки на голодных, изможденных персиянках! Какая ирония!

Риза собирается в каравансарай, чтобы продать свой табак. Но мы уже понимаем, что он не продаст табака. Так уже в экспозиции фильма тема злоупотреблений высшей властью, происков международного капитала смыкается с темой хлеба насущного иранских трудящихся.

Следующий эпизод — снова каравансарай. Он интересен искусным использованием монтажно-пластических средств в изображении «шока», произведенного публичным оглашением уже знакомого нам шахского фермана. Бурлит каравансарай.

Вокруг сеида и богатого купца столпилась масса крестьян. Сослались руки сеида и купца в знак того, что сделка состоялась. Но вдруг — какое-то замешательство. Резко меняется ритм движения в каравансарае. Оно замедляется, замирает. Тягостное оцепенение нашло на людей, верблюдов...

Крупно: рот выкрикивающего что-то человека, его лицо. Затем — тот же человек на коне. Это — глашатай шаха, оглашающий шахский ферман.

И простертая рука глашатая — она увеличивается до гиперболических размеров...

Растерянные улыбки на лицах крестьян...

Разжались руки сеида и купца...

Потом снова забурлил каравансарай. Но это уже ропот возмущения, обманутых надежд. Медленно, безнадежно бредут люди... Не продав своего табака, возвращается в деревню и разъяренный Риза.

Выразительность динамического монтажа, верхних и нижних ракурсов, композиция кадров делает эту сцену одной из наиболее впечатляющих в фильме. В использовании монтажных приемов, как и в стиле съемок (оператор Николай Анощенко), здесь заметно влияние появившегося годом раньше «Броненосца «Потемкин» Эйзенштейна.

Эта сцена интересна и другим. В ней ясно обнаруживается избранный режиссером в данном фильме принцип: показать «события, а не отдельные образы участников этих событий»¹. Тут впервые Риза «смешивается» с массой. Зафиксировав прибытие Ризы в каравансарай, режиссер уже почти не возвращается к нему: он как бы затерялся в толпе таких же, как и он бедняков. Режиссера интересует не столько реакция Ризы на происшедшее в каравансарае (хотя, как мы видели, он показывает и ее), сколько реакция всех присутствующих, психологический эффект, произведенный обнародованием шахского указа на большую массу людей. Во главу угла режиссер ставит не отдельную личность, а факт, само событие.

Тот же принцип применен и в решении сцены в русском порту. Идет погрузка на корабли муки для отправки в Иран. Съемка произведена из темного складского помещения, откуда люди выносят тяжелые мешки с мукой. Общий вид порта в глубине кадров заключен в черную раму дверей склада.

¹ С. Ризаев, стр. 99.

Такая композиция кадров сообщает им динамичность, подчеркивает интенсивность движения внутри них.

И вдруг ломается размеренный ритм погруточных работ, все разом останавливается, замирает. Захлопывается, накрывается брезентом, запечатывается люк трюма. Свертываются паруса кораблей.

И хотя в этом эпизоде много людей — они снуют взад и вперед — камера ни на ком не задерживается. Нам снова показано само событие, участники же его нас в данном случае не должны интересовать.

...Пестрый тегеранский базар. Вот гончар, работающий на гончарном круге. Режиссер довольно долго показывает процесс превращения глиняной массы в сосуд. Мы не без интереса следим за вращением гончарного круга и движениями рук гончара. Очевидно, этой небольшой паузой в стремительном развитии сюжета режиссер в какой-то мере удовлетворил свой постоянный интерес к этнографическим подробностям. Но любопытно другое. Дав еще несколько колоритных зарисовок, вводящих зрителя в атмосферу рынка, жизни ремесленного люда Тегерана (например, кузница), Бек-Назаров показывает затем бродящего по базару в поисках работы Ризу. Он подошел к гончару, спросил, нет ли работы, тот грубо отогнал оборванца. Между тем, прежде, чем обратиться к гончару, за его действиями мог бы понаблюдать сам Риза, тогда и мы увидели бы работу гончарного круга как бы глазами героя фильма, кстати, до этого, возможно, никогда и не видавшего этой «хитрой штуковины».

Вероятно, этого можно было достичь простой перестановкой кадров. Однако то, что эти эпизоды на рынке смонтированы именно так, а не иначе, надо думать, не случайно. Словесную формулу рассматриваемого эпизода можно выразить так: не Риза увидел нечто, придя на тегеранский базар, а сам автор (режиссер) видит Ризу на этом базаре в толпе таких же голодных оборванцев. В самом деле, от Ризы камера переходит к другим беднякам; постепенно множится число их на экране...

Эта небольшая деталь также представляется характерной для принципа, которого придерживается режиссер в данном фильме.

Правда, в ряде эпизодов мы видим реакцию отдельных людей на те или иные события — оглашение шахского фермана, продажу хлеба из-под полы, появление феррашей (полицейских) и т. д., — но она совершенно одинакова у разных

людей (подробнее об этом мы скажем ниже). Эти события оказывают решающее воздействие на поведение массы, служат толчком к ее выступлению, побуждают восставших хас-пушей к тем или иным действиям. Это движение массы, как целого, и является главным в фильме. Здесь также можно говорить о родственности принципа «Хас-пуша» «динамике масс»¹ «Броненосца «Потемкин».

На базаре мы впервые встречаем Ахмеда—представителя братства хас-пушей, доведенных до крайней нищеты иранских люмпен-пролетариев. Эту роль превосходно исполняет артист Т. Айвазян. Несмотря на жалкие лохмотья, едва прикрывающие его тело, движения и вся осанка этого старого хас-пуша исполнены величия и какой-то торжественности. Его взгляд и жесты почти царственны. Кажется, что он горд своей ужасающей бедностью. Эта на редкость живописная, светящаяся какой-то внутренней чистотой фигура делает честь и актеру, и режиссеру. Однако, справедливости ради, отметим, что она словно перешагнула на экран со страниц рассказа армянского писателя Раффи «Хас-пуш», положенного в основу сценария фильма, который Бек-Назаров написал совместно с Г. Брагинским и А. Тер-Ованяном (помним рассказа Раффи, в сценарии широко использованы и другие литературные источники).

Но последующее течение фильма почти уже не вносит ничего нового в этот образ. Правда, Ахмед продолжает находиться в центре событий, предводительствуя восставшими хас-пушами. Но со своей величавой, благородной внешностью он, по сути, превращается лишь в некий символ, живую эмблему, украшение довольно непрезентабельной толпы нищих, облагораживая ее своим присутствием, усиливая ее своеобразную привлекательность. В этом отношении любопытен, например, такой эпизод, кстати, не лишенный и юмора. Хас-пуши громят дом богатого купца-спекулянта (артист М. Каракаш), врываются в его амбары. Набросившись на купца, разъяренная толпа сваливает на него припрятанные им огромные мешки с мукой. Аппарат от заживо погребенного под этой тяжестью купца панорамирует вверх, и мы видим, что гора мешков увенчана величественной фигурой Ахмеда, усевшегося на ее вершине: всем своим видом хас-пуш

¹ «Броненосец «Потемкин». Шедевры советского кино. «Искусство», М., 1969, стр. 277.

как бы олицетворяет справедливость возмездия, постигшего эксплуататора.

На базаре Риза из разговора с односельчанином узнает, что сеид Габибулла завладел его женой, что отец его умер от голода. Зрителю все это уже известно: двумя-тремя эпизодами раньше режиссер не преминул в нескольких перебивочных кадрах воскресить перед нами сцену, как бы заимствованную из старых «восточных» лент. В этих кадрах, врывающихся досадным диссонансом в хроникально-достоверную ткань фильма, плохо все: и декорация, отдающая явной бутафорией, и аффектированная игра актеров, и традиционно-мелодраматическая ситуация, когда злодей-соблазнитель с неотвратимостью рока приближается к своей беспомощной жертве. Дала о себе знает старая, доставшаяся в наследство Бек-Назарову от коммерческого кино, «антрепренерская» привычка пускать в ход подобные эффекты, по тогдашним понятиям, обеспечивавшие фильму зрительский успех. Забегая вперед, отметим, что в фильме «Хас-пуш» — это не единственный рецидив такого рода. В самый разгар событий в стане восставших появляется женщина в черной чадре — жена Ризы, которой удалось бежать из сеидова плена. Но «треугольник» еще не разрешен. В финале картины по знаку Габибуллы его подручный — «киносатрап» с традиционно-злодейской физиономией — незаметно подкрадывается к Ризе и наносит ему в спину смертельный удар ножом. Вся эта сюжетная линия в какой-то мере варьирует известную тему «Натэлы». Но тут она, как уже было сказано выше, отодвинута на задний план, дана как бы пунктиром.

...Ризе нечего терять: он лишен средств к существованию, у него отняли жену. И Риза становится хас-пушем. (Раффи объясняет значение этого понятия: хас — по-персидски — соболя. хас-пуш — буквально — одетый в соболя. Так иронически называли иранских бедняков, одетых в лохмотья. Они и сами себя так называли)¹. Вскоре мы видим его вместе с Ахмедом, во главе восставших хас-пушей.

Следует сказать, что фильм по своей идейной концепции очень далек от литературного оригинала. Это особенно бросается в глаза при сопоставлении финалов фильма и рассказа. Финал картины, да и вся она, утверждает мысль о том, что народ — творец истории, конечная инстанция справедли-

¹ Раффи. «Гарем» и другие рассказы. Изд-во «Аластан», Ереван, 1966, стр. 201.

ности и собственного освобождения, в то время как у Раффи конечной инстанцией справедливости выступает... самодержавный монарх.

Поэтому фильм «Хас-пуш» нельзя считать экранизацией в обычном смысле. В нем использованы лишь отдельные мотивы, образы, эпизоды произведения Раффи, но, наряду с этим, в фильм внесено много такого, чего не только нет в рассказе, но и что не очень вяжется с его содержанием, а то и прямо противоречит ему. Авторы сценария значительно усложнили сюжетную линию рассказа, расширили исторический фон событий, стремясь показать их социально-экономические пружины. Более или менее безобидный «ночной бунт»¹ хас-пушей, описанный Раффи, сценаристы превратили в многодневное масштабное и решительное восстание со всеми вытекающими отсюда последствиями.

И тем не менее искусство армянского классика наложило свой яркий отпечаток на весь фильм. Данные писателем выразительные картины жизни хас-пушей, рисующие их внешний облик, стихийную силу их массового выступления, передающие атмосферу иранской улицы, иранской городской трущобы, нашли в лице режиссера, оператора, актеров чутких и добросовестных интерпретаторов. «Живопись» Раффи в большой мере обусловила и светотеневую структуру фильма. Яркие, контрастные кадры неудержимого, подобного огненной лавине, шествия хас-пушей с горящими факелами по ночным улицам Тегерана — это ожившие на экране картины, мастерски нарисованные Раффи. Не это ли дало повод Анри Барбюсу, видевшему в черновом монтаже фильм «Хас-пуш» во время пребывания в Ереване осенью 1927 года, написать в своем отзыве: «Горячо поздравляю товарищей, поставивших и сыгравших фильм «Хас-пуш», только что просмотренный мною. Тщательность композиции, динамика, гармония целого, вся живописная и буйная жизнь, сосредоточенная в этом произведении, делает спектакль одним из сильнейших, виденных мной когда-либо на экране. Со всей искренностью я приношу дань своего восхищения государственному армянскому кино, вдохновленному настоящими артистами и настоящими революционерами»².

«Хас-пуш» был задуман как хроника иранской действительности конца XIX века. Этим, кстати, обусловлено и изо-

¹ Раффи, там же.

² Сб. «Кинематография Армении», стр. 23.

бразительное решение картины. «Ни какой конфетной и изощренной красоты кадра,— писал оператор фильма Н. Анощенко.— На экране должна чувствоваться подлинная жизнь, а не игра актеров. Все это заставило остановиться на простом, сугубо реалистическом стиле съемки всей картины. Как будто это куски хроники, совсем незаметно для зрителя оформленные режиссером и технически схваченные оператором. Таков основной стиль картины «Хас-пуш»¹.

При этом рамки охвата исторического материала необычайно широки: шахский дворец и сам шах, резиденция премьер-министра и сам глава правительства, «высокая политика» и жизнь трущоб, мрачные застенки и каравансарай, российский порт и жалкое крестьянское жилище, раут в иностранном дипломатическом представительстве и толпы нищих оборванцев на улице, тегеранский базар и высшее иранское духовенство, плантации табачного магната и скромный груз на осле Ризы, сытые, самодовольные физиономии богачей и изнуренные, измученные лишениями лица бедняков — все это, как в калейдоскопе, проносится перед нами в семи частях фильма «Хас-пуш». Недаром режиссеру часто приходится прибегать к перебивкам, к резким монтажным скачкам, вызванным бесконечными переносами места действия. Многие эпизоды при этом скомканы, носят протокольный, иллюстративный характер.

Все перемешалось в фильме, но перемешалось не в хаотическом беспорядке, а в строгом соответствии с намерениями авторов, попытавшихся в наглядной форме раскрыть перед зрителем весь сложный механизм эксплуатации, классовой борьбы в условиях конкретной исторической действительности. В то время, когда вышел фильм, это было новостью применительно к «восточной» тематике. «Хас-пуш», — писал один из критиков, — смелая и чрезвычайно полезная попытка показать Восток, как арену напряженной борьбы различных империалистических держав... Эта сложная и новая для нашей кинематографии тема идеологически разрешена в фильме на редкость удачно².

«Картина построена довольно примитивно, — отмечал А. Февральский в своей рецензии в «Правде», — это недостаток с точки зрения квалифицированного зрителя, но для ма-

¹ «Хас-пуш», издание Арменкино, М., 1928.

² Вит. Жемчужный. Хас-пуш. «Киногазета», М., № 5, 1928, 31 января.

лоподготовленного зрителя, на которого «Хас-пуш» преимущественно рассчитан, это не является промахом, поскольку в данном случае примитив не есть вульгаризация»¹.

Эти два отзыва, по существу, не противоречат друг другу: идеологически удачно, хотя и примитивно. Иначе говоря, фильм как бы набрасывал верную, четкую схему исторических событий, их взаимной обусловленности, противоборства различных социальных сил. А схема всегда есть упрощение.

По сути дела, составной частью этой схемы является и сюжетная линия Ризы — одного из многих. Иллюстративная функция этой фигуры обнаруживается с самого же начала. Действия Ризы как бы навязываются ему извне, диктуются исключительно факторами, от него не зависящими. Перипетии его жизни, по мысли авторов сценария, должны служить доказательством того, что эти факторы одинаково воздействуют на всех бедняков, подобных Ризе. Но избранный авторами способ доказательства слишком умозрителен. Режиссер не переживает событий вместе со своими героями, он не столько сочувствующий им «очевидец», сколько регистратор этих событий. Он видит их не изнутри, а как бы с некоей вышки. Это — взгляд скорее историка, чем художника.

Иной подход мы обнаружим в более поздних фильмах Бек-Назарова — в «Пято» и «Зантезуре».

Вся достаточно подробно разработанная сюжетная линия Ризы, не став историей его характера, но сохранив внешнюю оболочку драмы, не могла не превратиться в иллюстрацию.

Гневом и решимостью горят глаза Ризы, Ахмеда, других хас-пушей. Но зритель не видит становления этих чувств. Они появляются в готовом виде, как результат, как мгновенная реакция на те или иные факты. Зритель «не втягивается в такой творческий акт, в котором его индивидуальность... раскрывается до конца в слиянии с авторским замыслом»². Мы не вовлекаемся в движение хас-пушей, нас лишь захватывает его внешняя динамика, его натуральность, живописность. В сущности, мы остаемся только наблюдателями. Авторская позиция становится и позицией зрителя.

¹ А. Февральский. Хас-пуш (Арменкино), «Правда», № 16, 19 января 1928.

² С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 267.

Следует отметить, что в массовых сценах, кроме Г. Нерсисяна (Риза) и Т. Айвазяна (Ахмед), режиссер снимал исключительно «типаж» — тегеранских и тавризских персов, которые в летнюю пору приходили на Кавказ на заработки¹. К счастью, эти персы, как вспоминает Бек-Назаров, оказались хорошими актерами. Под рукой у режиссера была и подходящая натура — в Ереване, бывшей персидской провинции, в то время было еще много от типично персидского города². Все это вполне отвечало намерению режиссера снимать «хронику», и это же придавало ценные качества многим кадрам фильма — подлинность фактуры, документальную достоверность.

Итак, в «Хас-пуше» есть масса, очень подвижная и красочная, но нет характеров. Несколько выразительных «типажей», выделяемых режиссером из толпы хас-пушей, придают этой толпе своеобразное «выражение лица», сообщают ей достоверность, но достоверность больше документальную, чем художественную. В толпе нет человеческих индивидуальностей, и потому она в общем безлична. Поскольку режиссера интересуют лица, а не внутренний мир людей, характеристика физиономий, но не характеры, — постольку толпа выглядит, что называется, на одно лицо. Нам показан, так сказать, «типаж» массы, а не ее психологический портрет. Он складывается из многократно повторенных нескольких «типажей» отдельных хас-пушей. Соединенный с экспрессией, динамикой движения, он создает красочную, хотя и несколько абстрактную и однообразную картину неудержимого людского потока, массы, охваченной единым порывом. Принцип «плотояемости» виден во всем: и в несколько оперном потрясании дубинками — толпа, как по команде, то и дело подымает и опускает их; и в жестикуляции, выражающей то или иное настроение массы — согласие или возмущение, одобрение или гнев. Этот принцип применяется не только в общих планах толпы, но и в крупных планах «типажей». Однако в этом случае принцип реализуется путем повторения одного и того же движения, жеста в быстро следующих друг за другом кадрах. Например, после крупного плана Ахмеда, увидевшего богача, вышедшего с хлебом из пекарни, и его движения при этом — резкого поворота головы, сопровождающего

¹ «Записки», стр. 142.

² Там же, стр. 140.

ся надписью: ХЛЕБ!,— следуют один за другим точно такие же крупные планы других хас-пушей, с такими же точно поворотами головы, сопровождаемые каждый раз одной и той же надписью: ХЛЕБ! При этом, если жест Ахмеда воспринимается как нечто совершенно естественное в данной ситуации, выражающее неожиданность увиденного и охвативший человека гнев, то стремительно мелькающие затем кадры-«повторы», являются, в сущности, условностью, стилизацией, подчеркивающей движение, создающей иллюзию нарастания возмущения массы. Мгновение как бы растягивается, деформируется — режиссер словно хочет уловить, зафиксировать тот момент стихийного взрыва, когда «количество переходит в качество».

Здесь Бек-Назаров, видимо, использует, правда, несколько утрируя, прием, примененный Эйзенштейном в сценах на одесской пристани. Это не единственный в «Хас-пуше» случай стилизации. Мы помним разраставшуюся до гигантских размеров руку глашатая, объявляющего шахский ферман. Оператор Н. Анощенко отмечал, что этот эффект, достигнутый путем оптического искажения объектива, впервые в советской кинематографии был применен в фильме «Хас-пуш»¹.

Приемы стилизации мы встретим и в последующих фильмах Бек-Назарова. Но, скажем, гротеск в изображении отрицательных персонажей в «Пэпо» будет служить уже не формальным целям, а заострению социально-классовых характеристик, более глубокому раскрытию содержания, идейного замысла произведения.

Один из критиков фильма в статье, подписанной «Кадров», — кстати, это едва ли не единственный критик, отрицательно оценивший фильм, не усмотревший в нем ничего заслуживающего одобрения, — в частности, упрекает режиссера за «подбор человеческого типажа не в связи с психологическим характером образов, а в погоне за максимумом природной выразительности маски (зритель не может питать симпатии к хас-пушам, у которых в большинстве уголовные физиономии)»². Это замечание вряд ли справедливо. Резонно ли говорить в данном случае о несоответствии «типажа» психологическим характерам, когда таковые отсутствуют? Мы не склонны винить режиссера и в некрасивости «масок». Ведь что вынуждает хас-пушей к действию? — Голод. Значит

¹ «Хас-пуш», изд. Армения, М., 1928.

² Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Хас-пуш».

его надо было сделать в фильме зрительно-осязаемым. Надо было дать на экране голодную массу. И режиссер показывает нам лица, изуродованные голодом, показывает дегенеративных от хронического недоедания детей. Недаром другой критик заметил: «Голод узнается в фильме по человеческим лицам. (...) Самая большая и яркая победа режиссера в том, что он моментами сумел точно и опокойно подняться до факта»¹. Фильм имеет силу документа, обличающего действительность, общество, строй. И каким это выглядело контрастом по отношению к традиционным лентам, всячески смаковавшим пресловутую восточную экзотику!

Бек-Назаров рассказывает, какой ему представлялась картина, еще до начала работы над ней: «...Рядом с пустой пурней (пекарней) столпились люди. Крупным планом снимаем человеческие лица. Без грима. Иссошенные, сожженные знойным персидским солнцем. Женщины с гноящимися глазами. Воспаленные рты, с жаром молящие о хлебе. Мозолистые, беспомощные руки. Глаза, застывшие от муки, устремлены к пурне. В них одно желание — хлеба. Люди устали кричать, слезы высохли. И сегодня, и вчера, и завтра — голод...

Тюрьма. Узники в деревянных колодках. Это те, кто не хотел умереть голодной смертью, кто пытался добыть себе хлеб силой.

...Черные скорпионы, укус которых смертелен, подползают к забитым в деревянные колодки ногам. По стенам тюрьмы ползут пауки-каракурты. Их укус тоже смертелен.

...Казненные страшной казнью — повешением вниз головой. Палачи, избивающие заключенных палками по голым пяткам...»².

Все эти кадры вошли в фильм.

Это было, может быть, крайним выражением отрицания в кино «парчевого» Востока. Но эта крайность была плодотворна. Она опрокидывала эстетику киноориентализма, расчищала путь принципиально новому для киноискусства взгляду на восточную действительность, как арену революционной борьбы, утверждала на экране главного героя этой борьбы — трудящиеся массы Востока.

¹ Влад. Королевич. Восток во весь рост, «Хас-луш», изд. Арменкино, М., 1928.

² «Записки», стр. 139.

Не случайно А. Барбюс в приведенном выше отзыве называл создателей фильма «Хас-пуш» «настоящими революционерами».

«Дом на вулкане»

Следующий фильм Бек-Назарова — «Дом на вулкане» (1928 год, совместное производство Арменкино и Азгоскино) — был посвящен примерно той же эпохе, которая вдохновила создателей «Стачки» и «Матери». Он рассказывал о борьбе бакинского пролетариата в период реакции после революционных событий 1905 года.

Примечательной особенностью пролетарского Баку была его разноплеменность. Под тяжестью капиталистического гнета трудились рабочие — азербайджанцы, армяне, русские, грузины. Они сплывались в совместной революционной борьбе.

Поэтому символично, что творческий коллектив, работавший над фильмом по своему составу в значительной мере был интернациональным.

По существу, это был первый армянский историко-революционный фильм, созданный в то время, когда наша национальная художественная кинематография не насчитывала еще и 3-х лет своего существования.

«Хас-пуш» для режиссера явился своего рода подготовкой к «Дому на вулкане». Первый изображал неорганизованную массу, ее стихийный протест против эксплуатации, второй — массу организующуюся, обретающую классовую сознательность. Но «Дом на вулкане» вносил и нечто новое в экранное воплощение темы революции вообще. Он показывал не только рост самосознания борющегося пролетариата, но и то, как в процессе этой борьбы крепла интернациональная солидарность рабочих разных национальностей. Эта тема впервые в советской кинематографии нашла воплощение в «Доме на вулкане».

Интересно, что в решении ее авторы фильма использовали мотивы романа А. Ширванзаде «Хаос». Об этом свидетельствует, в частности, Гр. Чахирьян, бывший редактором фильма. Литературными прототипами образов друзей рабочих — русского Володи, армянина Петроса и азербайджанца Гасана — послужили персонажи трех рабочих — русского, армянина и азербайджанца в романе Ширванзаде. В филь-

ме к ним прибавился еще и грузин Георгий. У Ширванзаде трое рабочих были фигурами второго плана. Между тем, в сюжетном развитии картины четыре товарища и их семьи играют гораздо большую роль¹.

Авторы русских советских фильмов, посвященных революционной борьбе народа, естественно, изображали народ, как национально однородную трудящуюся массу. Бек-Назаров же, обратившись к истории революционных битв бакинского пролетариата, должен был показать также и сложный клубок национальных взаимоотношений как внутри пролетарской массы, так и в сфере межклассовой борьбы. Иначе картина не дала бы правдивого отражения реальной исторической действительности.

Первоначальный замысел фильма «Дом на вулкане» принадлежал А. Мравянну, видному революционному и государственному деятелю, и литератору П. Фоляну. Оба они были участниками революционной борьбы бакинского пролетариата². Сценарий фильма написал Бек-Назаров в соавторстве с П. Фоляном. В основу его легли действительные события, происшедшие на одном из нефтепромыслов Баку.

Снимал картину оператор А. Галперин.

Фильм имел пролог и эпилог. В начале и в конце изображалась советская действительность, основное же действие картины относилось к 1908—1909 годам.

Это обрамление по своей драматургии было довольно примитивным и схематичным. Режиссером, очевидно, руководило желание противопоставить светлую, мажорную атмосферу наших дней тяжелому прошлому, подчеркнуть ту мысль, что отчастье советской молодежи завоевано в суровой борьбе, потребовавшей многих жертв и что молодежь об этом должна помнить.

...Новый советский Баку. Электрическая железная дорога — первая в СССР — связывает город с нефтепромыслами. Пожилой рабочий (Петрос — эту роль исполняет Гр. Нерсисян — садится в поезд, едет. Во всем его облике — спокойная уверенность умудренного опытом старого пролетария, достоинство советского рабочего — умного, расчетливого хозяина. В кадрах пролога в Петросе-Нерсисяне ощущается какая-

¹ Гр. Чахирьян. Очерк истории кино Армении. В сб. «Кинематография Армении», стр. 28.

² «История советского кино (1917—1967)». В четырех томах. «Искусство», М., 1969, том I, стр. 671.

то органическая слитность со всем окружающим — здесь прошла молодость этого человека, здесь он боролся за правое дело, утверждал свою рабочую власть, здесь он трудился и трудится. Это важно подчеркнуть, так как, хотя образ Петроса в прологе во многом и отличается от его же образа в основном содержании картины, но он представляет как бы конечный результат духовной эволюции рабочего, эволюция, которая частью показана в фильме, частью же угадывается в двух образах Петроса, воплощенных талантливым актером.

...Петрос оторвался от газеты, бросил взгляд за окно. Панорама убегающих рельсов. Промыслы. Затем машины в работе. Отмененная техника действует четко и ладно. Нефть. Вышки. Дымят заводские трубы... Чистый, благоустроенный рабочий поселок.

...Те же самые промыслы двадцать лет назад. Черные силуэты вышек на сумрачном небе. Перевернутые вышки — отражение в темной, жирной нефтяной луже. Черная фигура рабочего, медленно, с трудом взбирающегося на вышку. Усталый, изможденный молодой рабочий Петрос. Примитивные, тоже как будто работающие через силу машины. Тяжкий изнурительный труд людей, добывающих нефть... Унылые, мрачные картины. Контраст с показанным в прологе ощущается во всем. Пусть это противопоставление несколько прямолинейно, плакатно, но наглядность и жизненная подлинность изображаемого делают свое дело: кадры воспринимаются, как документы двух разных эпох. Эти, по сути, документальные кадры составляют экспозицию фильма, тот реальный исторический фон, на котором развернутся дальнейшие драматические события. Вообще документальность изобразительной фактуры — одна из отличительных черт фильма.

Завязка сюжета происходит тогда, когда управляющий (артист М. Каракаш), войдя к хозяину-нефтепромышленнику (в этой роли снимался артист Т. Айвазян), советует поспешить с постройкой жилого дома для рабочих; казармы далеко, объясняет он, рабочие опаздывают на работу (понятно, это не проявление заботы о рабочих — просто опоздания невыгодны хозяевам).

И тут же мы видим: человек — голые ноги его в грязном месиве — роет землю лопатой — котлован для будущего дома.

Вскоре становится известно, что дом строится на участке, с выходящими подземными газами. В кадрах, запоминающихся своей лаконичной выразительностью, остротой и точно-

стью деталей, режиссер фиксирует: труп собаки, она, очевидно, отравилась газом; зловеще выползающие из трещин в земле струйки ядовитого вещества, наконец, взрыв от брошенного управляющим горящего окурка: рабочий хватается за лицо, и тут же следует приказ: «Цементируй!».

Эти красноречивые детали складываются в зловещий образ пока еще не существующего «дома на вулкане». Вместе с тем, они как бы прообразы той трагедии, которая разыграется в этом доме. В фильме мы встретим и другие столь же выразительные детали. Кстати, картина выделяется обилием таких деталей.

Вообще в своем творчестве 20-х годов Бек-Назаров дал ряд интересных образцов, выражаясь словами Эйзенштейна, «переоосмысления роли крупного плана из информационной детали в частности», заменяющую собой целое¹. (Вспомним, к примеру, сургучную печать следователя в финале фильма «Намус»)².

...Рабочие протестуют, пытаются воспрепятствовать строительству дома на опасном участке, решают ни за что не вселяться в него. Рабочий комитет постановляет: бастовать. Хозяин и его приспешники — среди последних мы видим не только холоуя управляющего, не только представителей так называемого «армянского человеколюбивого общества», но и сатирически-импозантные фигуры дашнаков, эсеров, меньшевиков, спецификов, азербайджанских «гочи» и т. д., — вкуче с властями (полицмейстер, полицейские, жандармы и пр.), пускают в ход все средства, чтобы сорвать стачку. Тут и прямой подкуп полиции нефтепромышленником, и агитация среди рабочих-армян не выступать против капиталиста-армянина, и науськивание друг на друга рабочих разных национальностей, и угрозы, преследования, и попытки продажных типов из псевдореволюционных партий уговорить рабочих. Авторы фильма в этих эпизодах стремились показать методы борьбы эксплуататоров, их закулисные махинации, изощренную систему обмана, имеющую цель держать в повиновении трудовой народ, обеспечить его беспрепятственную эксплуатацию. К сожалению, идеологически верно поставленная

¹ Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, «Искусство», М., 1964, том I, стр. 132.

² Гр. Чахирьян. Полстолетия у киноаппарата. Вступительная статья к кн. «А. Бек-Назаров, Записки актера и кинорежиссера», стр. 14.

задача не всегда находит здесь достаточно выразительные художественные решения. Эти эпизоды нередко иллюстративны, отрывочны, неразработаны. Но надо учесть, что фильм «Дом на вулкане» был вообще первой попыткой молодой армянской кинематографии отобразить на экране революционную борьбу рабочего класса. И этот опыт во многом удался.

Правда, в сравнении с русской советской кинематографией этот опыт в значительной мере носил вторичный характер. Драматургическое строение, конфликт фильма напоминает «Стачку» Эйзенштейна. То же резкое противопоставление двух лагерей — буржуазного и пролетарского, являющихся движущими силами конфликта. Тот же параллелизм в показе того и другого. Несколько гротескное изображение первого и строгая реалистичность изображения второго. Однако, в отличие от автора «Стачки», Бек-Назаров, изображая представителей реакционного лагеря, не прибегает к приемам киноэксцентрики, к шаржу, не ищет «кинематографической выразительности лиц» в нарочито-отталкивающем, символически-уродливом типаже¹. В «Доме на вулкане» элементы гротеска обнаруживаются не во внешности или манере поведения отрицательных персонажей, а в том или ином ракурсе съемки их, в разрешении той или иной ситуации. Например, у нефтепромышленника Тер-Гукасова вполне благообразная внешность: это одетый с иголочки, вылощенный, сдержанный манерами человек. Правда, у него высокомерный вид. Но тут еще нет сатиры. Однако, в один из моментов мы вдруг видим лицо капиталиста, снятое с нижней точки, благодаря чему выражение высокомерия приобретает почти карикатурную заостренность: нас поражает жестокая надменность, злая спесь этого человека. Впечатление усиливается от того, что непосредственно перед этим капиталист пытался уверить рабочих в своей к ним отеческой любви.

Армянский «специфик» выступает с речью перед рабочими. Рабочие не хотят его слушать, начинают расходиться. Специфик, войдя в раж, продолжает разглагольствовать. Но это уже монолог, так как не осталось ни одного слушателя: мы видим нелепо-одинокую фигуру незадачливого оратора.

Или возьмем другой пример. Сходка членов стачечного комитета на море. К лодкам рабочих подплывает полицейский катер. Полицейские объявляют рабочим, что они аресто-

¹ См.: Н. М. Зоркая. «Советский историко-революционный фильм», Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 33—37.

ваны. Лодки, конвоируемые катером, приближаются к берегу. Русский рабочий Володя (артист А. Ширай) находит выход из положения. Встав в лодке, он угрожающе поднимает руку — в ней что-то зажато. «Прочь — бомба!» — кричит он полицейским. Полицейские не смеют подойти близко. Рабочие высаживаются на берег, разбегаются. А в руке у Володи оказывается яблоко, он его спокойно откусывает... Так юмористически завершается этот эпизод, в котором простому рабочему парню столь дерзким способом удалось обмануть перетрусивших полицейских. Эффект гротеска здесь достигается контрастным сопоставлением веселой, озорной отваги рабочего с незадачливостью и тупоумием полицейских. Рабочий предстает в выгодном свете, его смелость и находчивость даже романтизируются, представители же власти, наоборот, показаны в глупом, смешном положении.

Таким образом, по сравнению со «Стачкой», изображение представителей реакционного лагеря в «Доме на вулкане» более реалистично. Гротеск подспуден, опосредован точкой зрения кинообъектива или сюжетным положением персонажей.

Любопытно, что к прямому, откровенному гротеску Бек-Назаров придет в своих звуковых фильмах, в «Пэпо» и «Зангезуре», где этот художественный прием станет основным выразительным средством для изображения отрицательных персонажей. Это будет связано с обретением режиссером «авторского поэтического голоса».

...Забастовка не состоялась: силам реакции удалось ее сорвать. А вселение рабочих в «дом на вулкане» все же произошло. Режиссер подробно показывает это вселение. Устраиваются рабочие на новом месте, устраиваются на виду друг у друга в общем помещении, не разделенном даже перегородками. Мы видим их нехитрую домашнюю утварь, детали быта.

Среди рабочих-новоселов мы знакомимся с женой Петроса, Маро — этой ролью дебютировала в кино артистка Т. Махмурян.

Все настолько подлинно, достоверно, что когда смотришь эти кадры сейчас, то невольно возникает мысль о скрытой камере. Но эти кадры не бесстрастны. Наоборот, как ни убог, как ни оскорбителен для человеческого достоинства изображаемый быт, а все же он отмечен теплой человечностью, благой чистотой, рождаемыми близким соседством людей, семей, тем, что каждый здесь нуждается в помощи другого,

общностью рабочих судеб, их взаимной открытостью друг перед другом. При всей «подсмотренности» деталей, эти кадры не оставляют впечатления натуралистичных. В самом деле, «можно ли опасаться изображения быта, раз оно сообщает живую плоть отраженной жизни?.. обращение к быту становится источником житейского тепла...»¹.

Опять, как и в «Намусе», режиссеру помогли впечатления, полученные в детстве. Будучи гимназистом, Бек-Назаров некоторое время жил с семьей в Баку. Он не раз бывал в казармах рабочих нефтепромыслов в Балаханах и ему врезались в память крайне тяжелые условия их жизни².

Как и в предыдущем фильме режиссера, в «Доме на вулкане» изображена действенная, активная масса. Но героем картины, в отличие от «Хас-шуша», является уже не она. Режиссер выделяет из массы отдельных людей, индивидуализирует их, прослеживает их судьбы. Мы уже упоминали обаятельную фигуру рабочего Володи. Запоминаются и образы его товарищей Гасана (артист А. Алекперов) и Георгия (артист Д. Кипиани). Однако героем фильма становится все же один человек—Петрос, ибо именно этот образ дан в развитии, психологически разработан.

Петрос вначале показан темным, отсталым рабочим, не способным разобраться, что к чему. До поры до времени он склонен верить побасенкам наемных атитаторов о том, что рабочему-армянину нет смысла идти против «своего же армянина»—хозяина.

Петроса увольняют с работы за то, что он от усталости задремал у машины. Первая мысль рабочего, естественно,—обратиться к управляющему, тоже армянину. Петрос и приходит к нему просить о снисхождении.

У рабочего совершенно убитое, жалкое лицо. Он стоит с просительным видом, мнетя. Управляющий мечет громы и молнии. Петрос уничтожен. Пользуясь безвыходным положением рабочего, управляющий пытается склонить его к предательству, предлагая при этом деньги: от Петроса требуется назвать имена зачинщиков забастовки.

Кривая усмешка на лице Петроса при виде кошелька с деньгами.

¹ А. В. Мачерет. Художественные течения в советском кино. «Искусство», М., 1963, стр. 226—227.

² Режиссеры советского кино. А. Бек-Назаров.

Рабочий сидит, руки его под столом, они нервно мнут ассигнацию.

Напряженно лицо Петроса, нарастает гнев в его глазах.

И вот побеждены колебания, минутная слабость — он рвет ассигнацию, швыряет управляющему в лицо.

Нерсисян отлично проводит эту сцену. Особенно запоминаются при этом его глаза, в которых отражается вся гамма переживаний героя. Мы увидели преобразование человека, обретение рабочим чувства собственного достоинства.

..После увольнения и инцидента с управляющим у Петроса отнимают право на жительство даже в «доме на вулкане». Лишенный средств к существованию, он вместе с женой и ребенком должен быть выброшен из общежития на произвол судьбы. Есть о чем подумать рабочему. И Петрос крепко задумывается. Драматизм переживаний рабочего, зреющую мысль, поднимающийся протест — динамику всей этой психологически сложной внутренней жизни героя передают крупные планы Петроса—Нерсисяна¹.

Эти эпизоды, вместе с финальными кадрами, о которых мы скажем позже, — являются ключевыми в замысле фильма, ибо реализуют главную тему — духовное прозрение рядового рабочего, рост его классового сознания, становление борца. Действительно, под влиянием событий Петрос—Нерсисян растет прямо на глазах: чем дальше, тем все меньше похож он на того забитого, безответного «раба», каким увидели мы его до начала этих событий.

Вспомним, что схожую задачу Бек-Назаров пытался решить и в предыдущих своих фильмах — в «Зарэ» и «Хас-пуше». Но в «Зарэ», как мы видели, она имела побочный характер. Что же касается «Хас-пуша», то там психологическое содержание образа героя, его внутреннее драматическое развитие были выявлены гораздо слабее, чем в «Доме на вулкане». Конечно, в художественных принципах обоих этих фильмов много общего. И там и тут герой приходит к протесту через личные испытания. Но в «Хас-пуше» судьба героя как бы растворена в судьбе массы. Правда, при этом режиссер все же делает попытку индивидуализировать своего героя

¹ Отличный анализ игры Г. Нерсисяна в фильме «Дом на вулкане» дан С. Ризаевым в его книге «Армянская художественная кинематография», стр. 115—117.

показать историю его жизни, иначе говоря, соединить в одном фильме драму и эпос (впрочем, заранее отдавая предпочтение эпосу). Принципиально это был верный подход, однако в «Хас-пуше» масса «поглотила» человека, событие вытеснило характер, эпос захлестнул драму. Если говорить о влияниях, то в «Хас-пуше» поэтика «Потемкина» явно перевесила поэтику «Матери». Режиссер шел от частного к общему, от Ризы к массе хас-пушей (хотя, как мы видели, это частное с самого же начала трактовалось, как проявление общего).

Обратное происходит в «Доме на вулкане». Здесь режиссер из общей пролетарской массы выделяет отдельную личность и на индивидуальной судьбе этой личности, тесно связанной с судьбами массы, пытается построить драматургию фильма.

Но лишь через десять лет Бек-Назаров добьется настоящего успеха в осуществлении синтеза двух начал: эпического и драматического. Это произойдет в фильме «Зангезур».

Говоря о режиссерском принципе «Дома на вулкане», обычно вспоминают пудовкинскую «Мать». Однако, сколь ни очевидно влияние «Матери» на фильм армянского режиссера, все же, справедливости ради, отметим, что в определенном отношении Бек-Назаров пошел дальше Пудовкина, сделав попытку психологически более углубленной, чем в «Матери», разработки образа героя фильма. В экранизации произведения Горького становление характера Ниловны «слагается на экране из последовательного ряда отдельных статичных состояний»¹, тогда как в «Доме на вулкане», как мы видели, показан самый процесс становления характера героя.

...Надвигается беда. Подземные газы, просочившись сквозь фундамент, проникают в дом. Режиссер мастерски использует здесь прием параллельного монтажа: чисто бытовые кадры жизни ни о чем не подозревающих рабочих и их семей — каждый занят каким-нибудь домашним делом, — перебиваются кадрами грозно прорывающихся через щели газов. Снова яркая деталь, своеобразный сигнал тревоги, впрочем, никем из жильцов дома не замеченный: кошка, поспешно уносящая котенка...

Пожар возникает раньше, чем люди успевают сообразить, в чем дело. Сцена пожара, прекрасно поставленная режиссером, и сейчас производит сильное впечатление.

¹ Н. М. Зоркая. Советский историко-революционный фильм, стр. 73.

..Объятая пламенем люлька со спящим ребенком, мать (жена Петроса), тщетно пытающаяся до нее добраться, люди, в панике бегущие из горящего дома, Гасан, с риском для своей жизни выносящий из огня ребенка, гибель многих людей, в том числе жен Петроса и Гасана...

Обличительная сила этой сцены — зритель становится свидетелем трагедии большой массы трудового люда, свидетелем одного из бесчисленных преступлений капитала, — нарастающий драматизм, ритмическая напряженность монтажа делают ее наиболее впечатляющей в фильме. Здесь уместно привести высказывание самого Бек-Назарова о монтаже массовых сцен в фильме «Дом на вулкане», вообще характерное для отношения режиссера к этой проблеме: «У всех больших мастеров стилистические особенности, присущая им ритмика наиболее полно проявляются в монтаже массовой сцены. И это понятно. Здесь в распоряжении режиссера только композиции кадра и монтаж, при помощи которых художник должен передать глубину мысли, эмоциональное напряжение.

В «Доме на вулкане», как ни в одной картине до этого, передо мной встала творческая проблема монтажа как важнейшего выразительного приема при постановке именно массовых сцен. Так, в сцене пожара эмоциональное напряжение достигалось почти исключительно монтажными приемами — чередованиями в коротких планах кадров горящего дома и взволнованной, собравшейся перед ним толпы»¹.

..Похороны жертв пожара. Медленно, торжественно движется огромная траурная процессия. Над морем человеческих голов печально плывут гробы. Много венков. Режиссер почти никого не выделяет из толпы, впечатляющей своей организованностью, сдержанной силой.

Мы видим объятую горем трудовую массу. Именно эта общность чувств, эта классовая, интернациональная солидарность людей — источники той внутренней силы пролетарской массы, которую стремился выразить режиссер.

И что существенно — сцена похорон отличается натуральностью, оставляющей впечатление полного отсутствия какой бы то ни было инсценированности, едва ли не хроникальных съемок. Зритель живо ощущает эпоху.

Естественно, в этой сцене Бек-Назаров снимал непрофес-

¹ «Записки», стр. 157.

сиональных актеров (режиссер указывает, что число участников этой массовки достигло почти пяти тысяч человек)¹.

«Я глубоко убежден,—пишет Бек-Назаров,—что в кино возможно и необходимо использование не только профессиональных актеров, но и типажа... Образ массы, образ многоликого народа, как блестяще доказал Эйзенштейн, можно воссоздать, привлекая и типаж. А образ—характер отдельного человека, как показал В. Пудовкин в своих фильмах «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана», способен по-настоящему глубоко раскрыть лишь профессиональный актер»².

Рассказывая в «Записках» о работе над фильмом «Дом на вулкане», Бек-Назаров подчеркивает, что именно в этой картине перед ним «во всей своей сложности и широте» встала проблема актера³.

Бек-Назаров пишет, что, хотя он и отдал дань «теории натурщика и типажа» в фильмах «Зарэ» и «Хас-пуш», но эти фильмы в основном все-таки остались актерскими⁴. Актерским явился и фильм «Дом на вулкане». Но почему именно в последней картине проблема актера так остро встала перед режиссером?

Новая тема, новый конфликт, естественно, требовали новых средств воплощения. Самой природе замысла, реалистическому строю, историчности фильма, серьезности и ответственности темы должно было соответствовать и максимально приближенное к жизни актерское исполнение. В фильме зритель должен был увидеть не актеров, «изображающих» рабочих,—это вошло бы в противоречие со строгой документальностью фильма,—а как бы самих этих рабочих, таких же исторически реальных, как были реальны в картине машины, нефть, отравленная земля, рабочий быт—одним словом, среда.

¹ «Записки», стр. 154.

² «Записки», стр. 151. Любопытно, что это утверждение Бек-Назарова полностью совпадает с мыслью, высказанной Пудовкиным: «...если нельзя предлагать заменять опытного, специально воспитанного актера случайным человеком в кинокартине (т. е. типажем—К. К.), то также нельзя поставить кинокартину со всем огромным количеством персонажей, участвующих в ней, только с одними актерами». (В. И. Пудовкин, «Актер в фильме», Государственная академия искусствознания, Л., 1934, стр. 83).

³ «Записки», стр. 146.

⁴ Там же.

Все это и заставило режиссера с особой тщательностью отнестись к подбору актеров на роли героев фильма — рабочих.

Безусловно, прав Гр. Чахирьян, указывая на известную общность в подходе к киноактерской проблеме у Бек-Назарова и Пудовкина¹. Надо думать, практический опыт и теоретические взгляды выдающегося режиссера-новатора в большей мере способствовали формированию отношения Бек-Назарова к работе актера в кино.

Интересно замечание Эйзенштейна, характеризующее пудовкинский метод работы с актером: «Он (Пудовкин — К. К.) снимает актера Инкижинова так, будто тот не актер. Каждый актер не только может играть любого персонажа, но и сам по себе является персонажем»².

Эту характеристику с полным основанием можно отнести и к особенностям решения актерской проблемы в «Доме на вулкане». Подбирая исполнителей ролей, режиссер в каждом отдельном случае исходил прежде всего из «человеческой данности» актера (выражение Пудовкина), стремясь к наибольшему соответствию ее задачам, которые он перед собой ставил в фильме.

Режиссер выбирал профессиональных актеров так, как если бы те были не актеры, а люди, близкие по своим физическим, душевным данным тем образам, которые им предстояло воплотить на экране. Иначе говоря, предполагалось, что актеры должны как бы играть самих себя. Так были найдены исполнители главных ролей рабочих — представителей разных национальностей — одаренные молодые актеры — грузин Д. Кипиани, азербайджанец А. Алекперов (впоследствии — народный артист СССР), русский А. Ширай. Последний, как пишет режиссер, был партнерным акробатом в цирке³. Исключение составила лишь Т. Махмурия, которая не была профессиональной актрисой. Однако и в этом случае дело решило «человеческая данность» будущей армянской «кинозвезды». Впрочем, сразу же обнаружились и ее актерские способности.

Выбор Гр. Нерсисяна на роль главного героя фильма — Петроса предопределило то, что режиссер знал его «по работе в предыдущих картинах как художника большого твор-

¹ Гр. Чахирьян, вступительная статья к кн. «Записки», стр. 13.

² Цит. по той же статье, стр. 12.

³ «Записки», стр. 153.

ческого диапазона, интуитивного вдохновения и поразительной способности к перевоплощению»¹. Кроме Нерсисяна, режиссер привлек к участию в фильме и других актеров, которых он снимал в прошлых своих картинах,—Т. Айвазяна и М. Каракаша. Заметим, кстати, что и тут Бек-Назаров, в сущности, не расходился с Пудовкиным. Хотя сам Пудовкин и избегал снимать одних и тех же актеров в своих фильмах, однако такую практику он считал не только возможной, но и плодотворной. Но, по мнению Пудовкина, она не должна иметь ничего общего с методом использования «звезд» в буржуазном кино. «Повторное появление актера на экране в новой картине,—замечает Пудовкин,—должно делаться не потому, что нужно снова показать его в неизменном виде, а потому, что актер должен и может сделать новый шаг в направлении, по которому он пошел. Он должен, так сказать, развить тот образ, над которым он начал работать, провести его через новый отрезок действительности»².

Разве опыт участия Гр. Нерсисяна почти во всех армянских фильмах Бек-Назарова не является примером творческой реализации этой мысли Пудовкина?

Однако вернемся к фильму.

После похорон вспыхивает забастовка. Рабочие уже не хотят слушать нанятых агитаторов. Сам хозяин, выйдя к рабочим, лицемерными излияниями тщетно пытается задобрить их. Ничего не добившись, он идет на провокацию: раздается заранее подготовленный выстрел — будто бы стреляли в капиталиста. Полиция начинает хватать безоружных рабочих. Арестован и Гасан. Его малолетний сын остается на попечении Петроса.

Гасана в числе других казнят. По мере приближения этой трагической развязки мы все чаще видим горящие, полные скорби и ненависти глаза Петроса — они предвещают грядущую расплату, в них непоколебимая решимость бороться за лучшую жизнь.

По выходе на экраны фильм получил высокую оценку прессы. Вот несколько характерных отзывов:

«Наконец-то мы получили хорошую бакинскую кинокартину...».

¹ Там же.

² В. И. Пудовкин. Актер в фильме. Государственная Академия искусствознания, Л., 1934, стр. 95.

«...Историю «Дома на Забрате» (фильм шел и под этим названием.—К. К.) будут с волнением смотреть во всем Советском Союзе... Картина захватывает зрителя...».

«...Ни один из режиссеров не сумел так ярко и правдиво и вместе с тем так просто отобразить жизнь бакинских пролетариев, как это удалось Бек-Назарову».

«...Захватывающе сделан пожар дома...»¹.

Рецензент «Правды» А. Февральский писал: «Режиссер А. И. Бек-Назаров умеет придать развертыванию действия сильную напряженность. От приключенческих и полужизненных картин (работа его в Госкинопроме Грузии), через национально-бытовые картины (Армения) он пришел к впечатляющему разрешению историко-революционной и притом индустриальной темы. Может быть, новизна этой темы вызвала излишнее увлечение показом машин. Но материал (вышки и заводы Баку) настолько интересен, что перегрузка отнюдь не вредит картине, в которой имеется немало эффектных кадров, чем она обязана наравне с искусством постановщика хорошей фотографии оператора А. Гальперина...

Своей темой, обработкой сюжета, постановкой, а также игрой актеров «Дом на вулкане» говорит о значительном росте нашей национальной кинематографии»².

Другой критик характеризовал картину, как «патетический фильм», справедливо отмечая, что он «по приемам и содержанию является как бы продолжением «Стачки» Эйзенштейна и «Матери» Пудовкина. Бек-Назаров сознательно берет из этих источников и массовый протест пролетариата, и деятельность провокаторов, и гнет полицейского сапога, и даже отдельные эпизоды». Критик называет режиссера «умелым организатором массовых сцен»³.

Мы уже говорили о вторичности этого фильма по отношению к лучшим советским историко-революционным картинам. Главной заслугой режиссера в данном случае было то, что он мастерски сумел «приложить» новую поэтику киноискусства к своеобразной исторической действительности, которую кинематограф до этого еще не затрагивал. Это было совсем не мало — особенно, если учесть, что в те годы революционное киноискусство пробивало себе путь в острой борьбе с «коммерческим кинематографом», буквально за-

¹ Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Дом на вулкане».

² Газета «Правда», 14 ноября, 1928, № 264.

³ Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Дом на вулкане».

хлестнувшим экраны страны. В подтверждение сказанного приведем одно место из сборника «Советское кино перед лицом общественности», выпущенного в 1928 году:

«За одним «Потемкиным» у нас тащится длинный хвост всяких «женщин», таких, чужих, победивших и т. д.,— заявляет режиссер Всеволод Пудовкин. (Имеются в виду типичные для тех лет пошлые картины, содержание которых составляли любовные приключения героини.—К. К.). «Нам навязываются обывательские фильмы»,—говорит режиссер Юткевич. «Нам приходится вести борьбу с обывательской линией в кино»,—пишет в «Красной панораме» Эйзенштейн.

Приходится констатировать, что мы имеем дело с определенным курсом. Немногие идеологически выдержанные фильмы являются исключением из общей массы советско-бульварного жанра»¹.

Чуткость к прогрессивным веяниям современного искусства, гражданственность всегда были отличительными чертами режиссерского творчества Бек-Назарова.

О чисто художественных недостатках фильма мы уже отчасти говорили. Они обнаруживали чрезмерную дидактичность подхода авторов к решению ряда творческих задач картины.

Существенным недостатком является также то, что фильм лишен художественной цельности. Эпизоды, изображающие пробуждение классового сознания у Петроса, выглядят в фильме как бы отдельными островками— всего их два или три,—без глубинной, художественно-органичной связи их с остальным действием картины.

Пожалуй, художественное несовершенство картины ярче всего выявляется в финале. Завершение процесса духовного прозрения героя, его слияние с классом лишены динамики, они только «декларируются» режиссером. Бек-Назаров параллельно монтирует кадры казни рабочих и однозначные крупные планы—портреты Петроса, прижимающего к себе детей. Правда, эти монтажные сопоставления придают финалу известную патетичность звучания, к которой, несомненно, стремился режиссер. При этом главную роль он отводил выразительным глазам актера. Да, эти глаза многое говорят: Петрос останется верен своему долгу перед памятью товарища—он вырастит его сына; он встанет в ряды борцов за

¹ «Советское кино перед лицом общественности», Театногепечать, 1928, стр. 49.

дело пролетариата; он полон ненависти к эксплуататорам. Все это ясно «заявляет» взгляд Петроса и все это, конечно, воспринимает зритель. Однако, в «Матери», в «Броненосце «Потемкин» героическая тема достигала драматической кульминации и разрешалась в действии, в подвиге. Здесь же зритель не переживает приобщения к революционному подвигу, к героике возвышения судьбы личности до исторической судьбы класса, которые только и могут родить подлинный пафос. Финал картины в значительной мере умозрительен.

Значение «Матери» — этого «настоящего шедевра русской кинематографии» (А. В. Луначарский) — заключалось в том, что она явилась началом движения советского кино к новому герою — человеческой индивидуальности, рожденной революционной массой.

Не обладая художественными достоинствами пудовкинского фильма, «Дом на вулкане» был детищем того же самого движения, движения, которому советское киноискусство обязано своими крупнейшими достижениями 30-х годов¹.

¹ Нам представляется уместным привести здесь цитату из предисловия Гр. Чахирьяна к «Запискам», на наш взгляд, точно характеризующую особенности творческой деятельности Бек-Назарова периода немого кино, ее эволюцию, место в общем процессе кинематографического развития и отношение к главным направлениям советского киноискусства тех лет.

«Поначалу кажется, — пишет Гр. Чахирьян, — что, начиная с фильма «Намус» и до своей последней значительной картины в немом кино — «Дом на вулкане», Бек-Назаров неизменно верен творческим принципам монтажно-психологического («прозаического». — К. К.) кинематографа. Сюжет каждого его фильма хорошо организован, построен на крепкой драматической основе. В каждой его картине — прекрасный актерский ансамбль... Персонажи его фильмов и внешне выразительны и отличаются детально разработанной психологией. Но вместе с тем художественная палитра Бек-Назарова обогащается выразительными средствами, которые приближают его фильмы к монтажно-живописным («поэтическим». — К. К.) кинематографом.

Уже в «Заре» он привлекает к съемкам непрофессиональных исполнителей. Это не случайно. От завлекательных фабульных коллизий художник идет к широким социальному охвату событий. А это требует постановки массовых сцен, выразительность которых в значительной степени зависит от тщательного подбора типажа. (...)

(...) Человек с абсолютным чувством кинематографического ритма, он добивается необходимого ритмико-пластического эффекта, монтируя, как и Протазанов, без хронометра. Классические по монтажу куски встре-

«Дом на вулкане» знаменовал собой выход армянской кинематографии на широкие просторы изображения революции, героики народной борьбы за социальное переустройство общества. Он стал также важным этапом в творчестве самого Бек-Назарова, подготовив его лучшие звуковые фильмы.

После «Дома на вулкане» Бек-Назаров, чье творчество с самого начала может служить примером подлинного интернационализма в искусстве, успешно продолжил свое сотрудничество с кинематографистами Азербайджана. В 1929 году в его постановке вышел азербайджанский фильм «Севиль» — экранизация известной одноименной пьесы Дж. Джабарлы.

К 10-летию Советской Армении Бек-Назаров ставит документальный фильм «Страна Наири» (1930). Он вводит в него куски из художественных картин и игровые сцены с участием актеров. Объясняя причину этого, режиссер впоследствии писал, что он счел законным все художественные средства для достижения цели фильма — показать огромные преобразования, происшедшие в Армении за годы Советской власти¹. В этой связи не лишен интереса отзыв Главного комитета по контролю за репертуаром фильмов: «Материал инсценировок... сделан плохо.

Однако в целом картина очень ценна по подбору мате-

чаются у Бек-Назарова не только в массовых сценах «Дома на вулкане» и «Хас-пуш», но уже в «Намусе». Монтаж иронически показанных свадебных танцев («Намус») заставляет вспомнить и танцы братающихся кавалеристов «дикой дивизии» («Октябрь») и знаменитый танец в «Элисе». Если в этом отношении Бек-Назаров в своих фильмах второй половины 20-х годов приближается к принципам монтажно-живописного кинематографа, то в подходе к актерам он всегда тяготел к монтажно-психологическому направлению, занимая в нем весьма своеобразное положение. Протаганов никогда не использовал «чистый» этипаж. Бек-Назаров очень часто прибегал к нему. В то же время Бек-Назаров, в отличие, например, от Пудовкина, не меняет актеров в различных своих картинах, а почти всегда снимает в главных ролях одних и тех же, добываясь от них поразительного перевоплощения. (...)

(...) Подобно Пудовкину, Бек-Назаров в своих работах органически соединял черты, характерные и для монтажно-пластического, и для монтажно-психологического кинематографа. (Гр. Чахрия, предисловие, стр. 14—15).

¹ «Записки», стр. 157.

риала и показывает путь, пройденный Советской Арменией за десять лет»¹.

Режиссер не впервые обращался к кинохронике: за несколько лет до этого им был снят хроникальный фильм «Землетрясение в Ленинакане». Кстати, Бек-Назаров — автор и первых армянских научно-популярных фильмов — «Кожа» и «Хлопок».

В том же 1930 году Бек-Назаров на студии «Восток-фильм» поставил две картины: художественную — «Игденбу» и документальную — «Страна гольдов». Обе картины были посвящены жизни гольдов (нанайцев) — небольшой народности, живущей стойбищами по Амуру и его притокам. Эти фильмы, так же, как и посвященный жизни чеченцев художественный фильм «Человек с орденом», который Бек-Назаров поставил на той же студии годом позже, интересны главным образом содержащимся в них этнографическим материалом.

¹ Архив Госфильмфонда СССР, Ед. х. «Страна Наяри».

ГЛАВА IV

ПРОШЛОЕ ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОГО

«Пэпо»

Первый армянский звуковой фильм «Пэпо» (1935) — бесспорно, лучший фильм Бек-Назарова — является вместе с тем и выдающимся произведением армянской национальной кинематографии. Картина «Пэпо» явилась также достижением всего советского кинематографа, значительным вкладом в общее бурное его развитие, свойственное 30-м годам.

Экранизация комедии Габриэла Сундукяна — вершины его драматургии — приблизилась к уровню своей литературной первоосновы, а в чем-то даже превзошла ее. Экранный «Пэпо», в сущности, мало совпадал с текстом сценического, и все же он исполнен сундукяновского духа. Он нарушил устоявшиеся театральные традиции, поначалу ввергнув в смятение их ревнителей. Но он убеждал. Он победил традиции и врезался в сознание людей, независимо от того, были им до этого знаком сценический образ этого тифлисского бедняка. Больше того, для миллионов он стал единственно возможным Пэпо.

Съемки фильма продолжались около года. Все это время работа над ним находилась в центре внимания общественности Советской Армении. Множество интервью с постановщиком Бек-Назаровым, сообщений о ходе съемок... Еще до выхода фильма на экраны и даже до окончания работы над ним в печати начали появляться восторженные отзывы о картине.

Завершение съемок фильма, общественные просмотры его стали настоящим праздником национальной культуры.

На первом общественном просмотре присутствовало две тысячи человек. «Трудящиеся заводов Еревана организованными рядами, с флагами и лозунгами, пришли в летний кинотеатр «Спартак», чтобы приветствовать лучшее достижение Арменкино», — сообщала газета «Хорурдаин Айастан»¹.

Газеты писали о необыкновенном энтузиазме, с которым повсеместно принимался фильм. Об этом свидетельствовали публиковавшиеся зрительские отклики, первые рецензии на картину.

Фильм, появление которого ожидалось с таким нетерпением, вызвал оживленную дискуссию. Он обсуждался на публичных диспутах, в республиканской и всесоюзной печати. В обсуждении его приняли участие широкие круги интеллигенции Армении, кинематографическая общественность Москвы, Ленинграда, Тбилиси.

Почему именно на сундукяновском «Пэпо» остановил свой выбор Бек-Назаров?

Очевидно, решающими оказались следующие соображения.

1. «Пэпо» — одно из самых «социальных» произведений армянской классической литературы.

2. Как пишет Гр. Чахирьян, для Бек-Назарова «важно было также, что произведение Г. Сундукяна нетрудно экранизировать»².

3. Армянская художественная кинематография с первых же своих шагов опиралась на надежную почву армянской классической литературы. Это во многом определило успех первого армянского фильма «Намус». Использование литературной классики было очень плодотворным на всем пути армянского кино немого периода.

Таким образом, фильм «Пэпо» становился началом как бы нового цикла использования национальной классики, но уже на этапе звукового кино, наследовавшего опыт национальной кинематографии предыдущих лет. И снова, как и десять лет назад, обращение к классике должно было в некотором смысле «застраховать» армянское киноискусство от возможных опасностей и неудач на новом, еще неизведанном пути.

4. «Пэпо» — одно из наиболее «традиционных» названий репертуара армянского театра. Последний на протяже-

¹ «Хорурдаин Айастан» (на армянском языке), 2 июля 1935 г.

² Гр. Чахирьян. Очерк истории кино Армении, стр. 43.

нии десятилетий располагал прекрасными интерпретаторами Сундукяна вообще и «Пэпо» в особенности. Коль скоро с самого же начала у Бек-Назарова не было сомнений относительно актеров будущего фильма — ими должны были быть, как и обычно, лучшие армянские театральные актеры, в частности, актеры Первого гостеатра (в дальнейшем театра имени Сундукяна), — то в значительной мере успех фильма был обеспечен и в этом отношении. В самом деле, большинство актеров, которых режиссер намеревался привлечь к участию в экранизации, должны были иметь дело с близкой им драматургией, с хорошо знакомым кругом образов. Бек-Назаров пошел еще дальше: в качестве сорежиссера он привлек к работе над фильмом Армена Гулакяна, автора постановки «Пэпо» в Первом гостеатре.

Еще до того, как Бек-Назаровым был написан сценарий фильма «Пэпо», по экранам страны с большим успехом прошел фильм Владимира Петрова «Гроза», явивший собой отличный пример экранизации произведения классической драматургии в советском звуковом кино.

В сценарии и фильме «Пэпо» Бек-Назаров широко использовал опыт русского режиссера. В этой связи интересно высказывание известного ленинградского кинодеятели, драматурга и ученого А. И. Пиотровского:

Картина «Пэпо» своим значением в кинематографии может быть сравнена с «Грозой» Петрова. Речь, конечно, идет не о схожести творческих манер обоих режиссеров. В обеих картинах экранизированы крупнейшие произведения классической драматургии, в основе которых лежит демократический протест против власти денег, власти капитала.

Некоторые жанровые особенности, свойственные обоим фильмам, — продолжает Пиотровский, — также подкрепляют мысль об их родственности: лиризм, приданный положительным демократическим фигурам; национальный песенный лад, выраженный через российский фольклор в «Грозе» и армянский — в «Пэпо».

Но этим не исчерпывается аналогия. Одинаковые задачи стояли перед Ленфильмом и Арменкино. Обе организации хотели на основе использования классики создать произведения национальные по форме, выявить в них большие характеры эпохи и не только показать XIX век, но и научить чему-то современников¹.

¹ Газета «Кино», 23 мая 1935.

О том, как протекала работа над фильмом, писала Тамара Гарина—многолетний ассистент Бек-Назарова: «...Трудность заключалась прежде всего в отсутствии своей звукобазы. Нам пришлось вклиниться в планы других фабрик, приравниваясь к их распределению времени, а поэтому работать с удвоенной и утроенной энергией, в две смены, а в технической группе — и больше...

Мы убедились, что синхронные съемки — это лучший способ работы над звуковым фильмом. Во-первых, в таком случае нет оторванности звука, которая получается при тонировке, зависящей от акустических данных, во-вторых, сохраняется эмоциональность актера, чего не может быть при тонировке, когда актер вынужден следить за своей артикуляцией, и, наконец, в монтажный период во много раз облегчается и убыстряется работа»¹.

Примечательно, что студия, не имевшая никакого опыта работы над звуковыми картинами, не располагавшая необходимыми техническими условиями, тем не менее свой первый звуковой фильм решила снимать синхронно — способ съемки, который и в настоящее время признается наилучшим. «Если режиссер,— пишет С. Юткевич,— ставит перед собой задачу не только чисто технической чистоты записи звука, но и рассматривает звук как творческий компонент и придает значение звуковой атмосфере, то он прибегает обязательно к синхронной съемке»¹.

Удивительно, что этот блестяще удавшийся опыт синхронной съемки при постановке фильма «Пэпо» остался лишь эпизодом в долголетней практике «Арменфильма». И по сей день на студии применяется исключительно способ последующего озвучивания.

А ведь задача съемочного коллектива, работавшего над фильмом «Пэпо», была тем более трудной, что картина снималась в двух вариантах — армянском и русском.

В фильме «Пэпо» множество персонажей, которых нет у Сундукяна. В нем, в отличие от пьесы, помимо героев действует еще и масса людей. Действие фильма погружено в

¹ Тамара Гарина. Дружный коллектив обеспечил успех. Газета «Кяно», 16 мая 1935.

² Сергей Юткевич. О кинорежиссуре. Изд-во АН СССР, М., 1962, стр. 96.

реальную, живую атмосферу жизни тифлисских армян конкретной исторической эпохи.

Многое, о чем у драматурга сказано намеком или в виде отдельных реплик действующих лиц, автор сценария и постановщик фильма показывает зрителю, разворачивая в яркие, запоминающиеся картины, причем этот показ, как правило, носит не иллюстративный характер, а органически вплетается в драматургическую ткань фильма. Бек-Назаров максимально драматизирует сюжет, развивает, воплощает в конкретные образы идеи, заложенные в сундукьяновской комедии, заостряет ее социальное содержание, усиливает ее обличительный пафос, пафос отрицания мира наживы и бесчестия, договаривает там, где драматург не досказал в силу исторической обусловленности своего мировоззрения.

Вспомним содержание пьесы.

Действие ее происходит во второй половине прошлого века в лачуге бедного тифлисского рыбака Пэпо и в апартаментах богача Арутина Зимзимова. Гико, друг семьи Пэпо, принес тревожную весть: торговец Дарчо, с которым помолвлена сестра Пэпо Кекел, требует обещанное приданое — 100 рублей, иначе он грозит завтра же обвенчаться с другой.

Когда-то покойный отец Пэпо отдал деньги на проценты под вексель Зимзимова. Но беда в том, что вексель этот потерян. А без него Зимзимов отказывается вернуть деньги.

Условие Дарчо заставляет Пэпо форсировать события. Ведь если Дарчо выполнит свою угрозу, опозорится и Кекел, и вся семья. И вот Пэпо снова идет к Зимзимова, закликает его вернуть долг. Но Зимзимов неумолим: в книгах не записано, расписки нет, значит, он ничего не должен.

Пэпо швыряет в лицо Зимзимова предложенную тем подачку, обличает кушца в нечестности.

Ему предстоит заключение в крепость — за оскорбление Зимзимова.

Но вексель неожиданно находится. Гико рассказывает историю его пропажи и обнаружения.

Зимзимов спешит к Пэпо, чтобы замять скандал, во что бы то ни стало выкупить вексель, ведь он уверял людей, что ничего не должен Пэпо, что тот обманщик и вымогатель. Он готов тут же вернуть долг, да еще столько же дать впридачу — лишь бы заполучить расписку. Но теперь неумолим уже Пэпо. Он предпочитает пойти в тюрьму, он намерен судом взы-

скасть с Зимзимова деньги, чтобы опозорить его перед всем светом. Честь для него дороже денег.

«Но Сундукян написал пьесу,— замечает Бек-Назаров,— а мы должны были поставить фильм. Пьеса — произведение литературы, где единственным выразителем художественного образа является слово, и написана она для театра, где слово опять-таки играет роль ведущего компонента в общем комплексе образных средств выражения. Мы совершили бы величайшую ошибку, если бы в процессе работы над сценарием ограничились материалом пьесы.

Трудность задачи состояла в том, чтобы, не отходя от Сундукяна в целом, дать в фильме как бы сгусток его творчества, квинт-эссенцию, концентрат... В то же время нам хотелось развернуть картину жизни старого Тифлиса с его живописными улицами, дворами, базарами, духанами...»¹.

Обратимся к самому фильму.

Место действия его не ограничено жилищем Пэпо и домом Зимзимова. Оно вынесено и на просторы Куры, на тифлисские улицы, базар. Оно переносится также в лавку Дарчо, в баню, церковь, суд, тюрьму...

Первые же кадры фильма знакомят нас с Пэпо. Зрительный образ его возникает одновременно с музыкально-звуковым. Рыбак, стоящий почти по колени в воде и закидывающий невод, поет песню. Поет и тянет сети, они пусты... Камера отдалается: перед нами одинокая фигурка Пэпо, с песней забрасывающего и тянущего сети.

Эти кадры символичны. Перед нами встает бедность. Благородная, трудовая, опозитизированная. Пластический и музыкальный ряды выступают в смысловом единстве, дополняют друг друга. Если первый выражает единичное, то второй как бы это единичное обобщает. О чем поет Пэпо? О том, что честным трудом добывает он себе пропитание, горе тому, кто грабит ближнего... О том, что спустилась ночь, вновь вспыхнули мечты и снова болят старые раны... И мы видим этот тяжкий, изнурительный, часто бесплодный труд, эту борьбу за существование. Пэпо Грация Нерсесяна мужествен, ловок, полон сил, бодр. И хотя все эти черты ясно угадываются в его облике, но главное все же другое. В самом деле, стоит нам вспомнить эти первые кадры картины, как мы прежде всего представляем себе грустного Пэпо. Грустны его глаза, грустна песня. Печальны его пустой невод, его малень-

¹ «Записки», стр. 188.

кая фигура среди пустынной реки... С самого же начала кинематографический Пэпо лишен традиционной веселости и беспечности тифлисского кинто, с самого же начала он слишком серьезен для типичного представителя «харачухали» — этой своеобразнейшей прослойки жителей старого Тифлиса. Такая трактовка актером образа Пэпо, бесспорно, содержит в себе момент довольно очевидного отхода от Сундукяна, или по крайней мере от привычной, возникшей еще при жизни драматурга сценической интерпретации его героя. Этот отход достаточно разителен, но не настолько, чтобы нарушить верность сундукяновскому образу. В ходе изложения мы попытаемся показать, сколь отличается экранный Пэпо от своего литературного прототипа. Но коль скоро, несмотря на все отходы и отклонения, верность духу Сундукяна в основном и решающем была сохранена, рождение нового Пэпо было признано почти безоговорочно. Победителей не судили.

Пьеса начинается с разговора между Шушан, Кекел и Гико в доме Пэпо, а фильм — с ловли рыбы самим Пэпо. Но существенно то, что последней сцены нет у Сундукяна, а в том виде, в каком она присутствует в картине, ее вообще не могло быть в пьесе. И однако же мы узнаем в этих кадрах сундукяновского Пэпо. То, что экран показал нам, мы слышали из уст самого Пэпо, правда, Пэпо литературно-сценического. Успомним его рассказ из первого действия: «Эх ты! — говорит он Гико. — Сколько лет живешь на свете, а не знаешь, что деньги не бог дает. Пусть бог даст человеку здоровье, а ведь это уже и деньги! (Расстилавает невод). Разве я за деньги купил мою силу? (Бьет себя в грудь). Вот была бы только крепка! (Наклоняется, рассматривает невод). О-то-го! Какой невод! Сколько ни закидывал, а все еще целешенек!.. Такого места, как Петре-морев, во всей Куре нет; я как закину — рыбы так и лезут. Если бы люди были умнее, они ничего бы не делали, кроме этого. Поверяешь ли, когда тянешь невод из воды, то сердце так стучит, точно жизнь со смертью встретились. Если ночь темная, то сами звезды с тобой беседуют; если же светлая — луна, точно ангел-хранитель, стоит над твоей головой. А как войдешь в азарт, влезешь в воду, да весь мокрый закинешь невод! Ох, мой милый! (Кидает невод на Гико). Ох-хо-хо! Вот так рыба! Какой нужен котел, чтобы сварить такую рыбу?! (Смеется)»¹.

¹ Здесь и в дальнейшем цитируется по переводу В. Теряна (Габриэл Сундукян. Избранное. Гос. изд. художественной литературы, М., 1953).

В чем-то рассказ этот полнее, ярче, богаче информацией, почерпнутой нами из экспозиции фильма. Но, как гласит поговорка, «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». То, что хорошо в литературном произведении и на театре, как правило, оказывается неприемлемым или недостаточным для кинематографа. Фильм совсем не похож на пьесу; он похож на роман, но на роман, который показан, а не рассказан. Однако между процессом зрительной передачи и процессом рассказа существует огромная разница¹. Приведенный отрывок из пьесы есть литературный образ. И хотя отрывок этот невелик, мы находим в нем все свойства, присущие именно литературному образу: общий повествовательный характер, отступления, описания, умозрительные рассуждения. Он выражает собой движение мысли Пэпо. Между тем, литературный образ, будучи перенесенным на экран, как бы стремится обрести действие; диалог как бы сжимается, «спрессовывается» до необходимого минимума; однако повествовательность, описания, отступления, поэтическая символика, выражающие мироощущение героя и автора, не снимаются вовсе: они лишь получают большую конкретность и связываются с действием, иначе говоря, переводятся на язык кино. Все это с большей или меньшей ясностью можно показать на сопоставлении процитированного нами отрывка с его экранным воплощением. Смысл рассуждений Пэпо в начале его рассказа сводится к тому, что он, хотя и беден, но зато силен и здоров, и что его труд дает ему деньги. Разумеется, все это мы видим и на экране: и то, что Пэпо силен и неутомим, и то, что он беден и добывает себе хлеб в поте лица, но видим главным образом именно благодаря действию, происходящему на экране. О бедности Пэпо говорят и аксессуары действия — его жалкий невод, нищенская одежда, — но это опять-таки моменты чисто зрительного порядка. Правда, в сравнении с текстом пьесы, на экране бедность и изнурительность труда Пэпо значительно сильнее акцентированы, усугублены, привнесены не только отсутствующий в тексте Сундукяна, но и противоречащий ему мотив неудачливости Пэпо в ловле рыбы, не говоря уже о грусти его, окрашивающей все эти кадры.

В экранном эпизоде рыбной ловли, то есть в первых же кадрах фильма мы уже наблюдаем зачатки киноконфликта, поскольку видим в конкретном действии человека, занятого

¹ См.: Дж. Г. Лоусон. Теория и практика создания пьесы и киносценария. «Искусство», М., 1960, стр. 484.

жизненно важным для себя делом, человека, борящегося за свое существование. Конфликт подчеркнут и всем обликом героя, и его песней. Экспозиция органически входит в сюжет. Эти кадры вместе с тем и чрезвычайно колоритны. Колоритны сам Пэпо, песня, окружающий вид. Так с самого же начала автор приступает к реализации задачи показа картин старого Тифлиса. Здесь же он находит остроумный сюжетный ход для того, чтобы познакомить нас с характерными представителями братии кинто, к которой принадлежит Пэпо. Это — шумная ватага веселящихся кутил, совершающих на плоту ночную прогулку по Куре. Среди них — Какули (артист Давид Малиян), друг Пэпо, которому предстоит принять немаловажное участие в дальнейших событиях. Встреча друзей приводит к неожиданному комическому разрешению усилий Пэпо, связанных с ловлей рыбы: сети вытягивают живого барашка, выкинутого в воду Какули. Эта превосходная бытовая зарисовка очень тонко и ярко передает нрав, повадки кинто, своеобразный стиль их веселья. В фильме мы найдем еще немало столь же замечательных, брызжащих остроумием, неподдельной живостью картинок быта тифлисских кинто. Причем, они ни разу не будут чем-то самодовлеющим, необязательным, нарушающим динамику сюжета. Наоборот, они есть та живая, неповторимо-своеобразная ткань фильма, которая, в сущности, и составляет ее сюжет в широком смысле слова, включающий не только драматическую коллизию, но и неотделимую от нее исторически-конкретную обстановку действия, аромат, фактуру эпохи.

Появление друзей Пэпо как бы компенсирует недостаток веселой удалы у героя в начальных кадрах, сообщая в целом мажорную тональность всему эпизоду, столь созвучную сундукяновскому тексту. В коллективном образе кинто нам показан и их тяжкий труд, и их торжеские думы и мечты, и их беззаботное, бьющее через край веселье.

Так умозрительный, чисто литературный образ, перейдя из пьесы в фильм, становится действием, превращается в образ музыкально-пластический, конкретно-концентрированный, несущий в себе зародыш будущего конфликта.

Затем мы довольно надолго расстаемся с Пэпо, с тем, чтобы познакомиться со всеми остальными персонажами фильма. С. Ризаев правильно разграничивает три экспозиционные части картины (о первой из них мы только что говорили), однако, тут важно подчеркнуть и то, что знакомство

зрителя с участниками событий происходит в ходе непрерывного развития сквозного действия фильма.

Первый же кадр следующего эпизода выявляет его связь с предыдущим: Кекел во дворе своего дома сушит сети Пэпо. Становится ясным, что это — утро после той ночи, когда мы познакомились с Пэпо. Тут же скажем, что в третьей экспозиционной части (базар) показан сам Пэпо, торгующий рыбой. Так устанавливается прямая драматургическая связь между отдельными частями экспозиции, причем отмеченные моменты, разумеется, далеко не исчерпывают ее содержания. Больше того, они вовсе не акцентируются, а показаны как бы мимоходом в широкой, многокрасочной, динамически разворачивающейся картине жизни.

Вернемся, однако, ко второму эпизоду. После уже отмеченного нами кадра, показывающего Кекел во дворе, следуют кадры мирной, казалось бы, ничего не значащей, повседневно-заурядной беседы Шушан, Гико и Кекел, внешне, визуально почти точь-в-точь повторяющей начало пьесы. В сущности, это даже не беседа: это каждодневное общение людей, между которыми все уже давно переговорено, которые могут, не обращая внимания друг на друга, заниматься каждый своим делом, изредка обмениваясь репликами. Шушан занята вязанием, Гико нюхает табак, Кекел то по просьбе матери приносит маленький сундук, то затем подает ей мотки ниток, Мхо (то ли младший брат Кекел, то ли соседский мальчик — этого персонажа нет в пьесе) у ног взрослых увлечен игрой. Гико и Шушан говорят что-то о табаке, Кекел спрашивает, куда поставить шкатулку, унести ли ее и т. д. Мальчик тем временем продолжает играть. Все это подчеркивает абсолютную ординарность ситуации. Собственно, то же самое мы видим и в пьесе до того момента, когда Гико приносит плохую весть. Однако в рассматриваемом эпизоде при всей его ординарности происходит нечто роковое — пропадает расписка, — причем тоже в высшей степени ординарным образом. Собственно, зритель, особенно если он не знаком с пьесой, — ничего еще не знает о расписке и лишь по некоторым косвенным приметам догадывается, что случилось нечто чрезвычайно важное для судьбы героев. При этом бытовая обыкновенность ситуации как бы оттеняет важность происшедшего.

Но необходимо отметить и другое. Исчезнувшая расписка (барат) служит пружиной и неким катализатором действия как в пьесе, так и в фильме. У Сундукяна о расписке лишь

говорится, тогда как в картине она с самого же начала вещественно присутствует на экране, находясь все время в поле нашего зрения. Сперва мы видим какую-то бумагу в руках Шушан, та бережно извлекает ее из шкатулки и разглядывает с каким-то особым выражением (косвенные приметы!); потом бумага оказывается на полу — ее сдуло ветром, — попадает к играющему мальчику, который собирается мастерить из нее стрелу, наконец, снова возвращается к Шушан, та машинально скомкав бумажку, принимается наматывать на нее нитки. В дальнейшем мы не раз вновь видим эту бумажку, когда Шушан или Кекел то наматывают, то разматывают нитки. Правда, о том, что это и есть расписка, мы узнаем только в определенный момент, хотя все время и догадываемся об этом.

Уже одно это значительно драматизирует события фильма: герои мучительно ищут расписку, а она рядом, она держат ее в руках.

Идея наматывания ниток на бумажку — вексель Зимзимова — принадлежала Виктору Шкловскому. «Мы, разумеется, с благодарностью воспользовались этим чудесным советом», — пишет Бек-Назаров¹.

Эффект, полученный от замены «версии» Гико «версией» В. Шкловского, очень хорошо иллюстрирует отличие киноязыка и от драмы, и, думается, от прозы, сколь вообще ни похож фильм на **показываемый** роман. Нельзя не согласиться с тем, что если бы автор кинематографического «Пэпо» попытался передать длинный и довольно мудреный рассказ Гико в диалоге, то последний просто не стали бы слушать². Если бы он пошел по пути **показа** всей этой истории, это привнесло бы в фильм новую и совершенно инородную сюжетную линию (связанную, помимо всего прочего, с переносом действия в Петербург), нарушило бы композиционную стройность, стилистическую целостность фильма. С другой стороны, нам представляется, что «изобретение» Шкловского выглядело бы далеко не столь убедительно в романе или рассказе, хотя, разумеется, оно могло бы быть «расписано» там до мельчайших подробностей. Все дело в том, что эта находка хороша именно в силу своей **кинематографичности**, именно потому, что природа ее — чисто зрительная.

¹ «Записки», стр. 188.

² Л. Ахвердян. Армянская литература и киноискусство. Сб. «Кинематография Армении», стр. 162.

В тот момент, когда скомканный вексель, превратившись в ненужную бумажку, медленно и размеренно исчезает на наших глазах, обматываясь нитками, Кекел и Мхо собираются на базар. Здесь ее увидит Дарчо, она приглянется ему, тем более, что сводница Натэл после своего характерно-циничного восклицания: «Вот это товар!» тут же достойно увенчает эту оценку: «... и тысячу рублей¹ приданого».

Вот, пожалуй, одна из немногих издержек стремительности и, в сравнении с пьесой, усугубленного драматизма «сюжета Бек-Назарова»: едва пропала расписка, а Кекел уже бежит на базар, как будто специально для того, чтобы попасться на глаза Дарчо и Натэл. Однако в самих сценах суетливого, кипящего людом, бурлящего, шумного тифлисского базара столько живости, сочности, остроумия, такая подлинность атмосферы и такая «поэзия базара», что известная «придуманность» этого обстоятельства буквально тонет в стихии подлинной, непридуманной жизни. В этой стихии с наибольшей полнотой раскрывается нам дух кинто, дух не знающего преград веселья, живого, непосредственного чувства, остроумной, смелой мысли, вызывающего, дерзкого поступка. При всей своей бесшабашности и внешней грубости веселье кинто всегда нравственно-чисто, романтично, оно всегда основано на строгих понятиях справедливости и чести. Это веселье глубоко иронично, оно — своеобразнейший протест кинто против власти денежного мешка, это открытое выражение презрения к спеси и скупости богатства. Веселость — единственный капитал кинто, питающий его бодрость, веру в удачу.

В съемочной группе было немало людей — уроженцев Тбилиси, отлично знавших по впечатлениям детства и юности быт и нравы кинто, естественно, во многом отличавшихся от кинто эпохи написания пьесы Сундукияном, но, тем не менее, хранивших традиции своих отцов. Прекрасно знал действительность, изображенную драматургом, и сам Бек-Назаров, не говоря уже о его сорежиссере, истом тбилисца Армене Гулакяне (кстати, превосходно сыгравшем в картине роль кинто Дулули). Исполнительница роли Кекел в фильме Татьяна Махмурия вспоминает о стремлении режиссеров в период работы над картиной возможно полнее передать на экране дух времени, своеобразие жизни тифлисских армян той поры. В съемочные часы, — рассказывает артистка, — мы старались

¹ В пьесе Зимзинов должен Пэпо 100 рублей, в фильме — 1000.

окунуться в быт наших героев — остатки его еще сохранились в Тбилиси. Это помогало нам глубже впитать в себя атмосферу их будней, лучше вжиться в образы. Мы часто питались в старых духанах, иногда ходили туда в гриме и игровых костюмах¹.

Бек-Назаров рассказывает в своей книге, что во время работы над картиной он подолгу простаивал на базаре, прислушиваясь к разговорам, заводя беседы с продавцами-кинто (кое-кто из них был еще в характерных костюмах). Именно тут посмотрел режиссер эпизод, затем в точности воссозданный им в фильме (покупка арбуза)².

Восточный рынок — предмет давнего и постоянного интереса Бек-Назарова. Вспомним «Натэлу» и «Хас-пуш» — экзотику невольничьего рынка в первом фильме и этнографическую скрупулезность изображения тегеранского базара — во втором. Этот интерес легко понять. Для художника преимущественно «восточной темы», с огромным даром наблюдательности базар служил некоей красочной и шумной панорамой жизни, вглядываясь и вслушиваясь в которую, он питал свою фантазию, насыщал глаз и слух...

Действие на базаре развивается в высшей степени непринужденно, легко и свободно перемещаясь в пространстве. Все движется, бурлит, клокочет. Даже сцены, чрезвычайно важные для последующих главных событий фильма даны как бы с движения, в общем ритме жизнедеятельности рынка-муравейника, в характерном ритме интенсивной, непрерывающейся ни на миг купли-продажи. Купля-продажа арбуза, разрешающаяся остроумной, озорной выходкой кинто (артист Г. Габриелян)... Купля-продажа невесты в лавке Дарчо... Купля-продажа яблок, отмеченная рыцарским жестом кинто Дулули и находящая свое забавное завершение уже у ворот дома Кекел...

Однако в этом чередовании казалось бы однородных эпизодов заложен разительный смысловой контраст: обнаруживается пропасть в отношении к деньгам людей типа Дарчо и Натэл с одной стороны, и кинто — с другой. Все поведение последних подчеркивает их полное презрение к деньгам, они в сущности даже бравируют этим, открыто, весело и достаточно бесцеремонно демонстрируя свою глубочайшую убежденность в том, что в жизни есть ценности куда более существенные, чем деньги. Одному из них ничего не стоит по-

¹ Из беседы Т. Махмурия с автором в октябре 1965 г.

² «Записки», стр. 190.

жертвовать арбузом, чтобы таким способом «заклеймить» скупость чиновничьей четы; другой в порыве восторга дарит яблоки — это, должно быть, всё, что у него есть, — понравившейся ему девушке. Что значат какие-то копейки перед красотой девушки! Но Дарчо рассуждает иначе: красота той же девушки (потенциальной невесты) существует лишь постольку, поскольку у нее есть деньги (приданое). Так непринужденно, почти походя, автор фильма обнажает социальную подоплеку живописного, веселого базара.

Прежде чем Натэл придет сватать Кекел, нам предстоит ближе познакомиться с Арутином Зимзимовым. Собственно, зимзимовская тема возникла раньше — в сцене базара. Но там она прозвучала мимоходом, появилась и исчезла в калейдоскопе базарной сутолоки. Но уже тогда мы успели заметить, что Дарчо и Зимзимов — одного и того же поля ягоды, хотя второй — хищник покрупнее первого. Мы поняли это не только по разнице в величине и «грамматическом» качестве вывесок: «Галантерейно-мануфактурной торговли и розницы ДАРЧО» и «ТОРГОВЫЙ ДОМЪ А. ЗИМЗИМОВА», не только по внешнему виду купца и купчихи, но и по различию, так сказать, в масштабах явлений, на которые и тот и другой реагируют в ходе действия. Дарчо пленен Кекел, а еще больше — ее приданым. И он говорит свахе истинно по-торгашески: «Ну, Натэл, закидывая удочку...». Интересы Зимзимова шире. Перед ним проходит не Кекел, а царские солдаты. Он «пленен» ими: «Хорошо, очень хорошо». Еще бы! Это та реальная сила, на которую опираются благополучие и преуспевание зимзимовых. Восклицание Зимзимова раскрывает его причастность к власти. Эти солдаты призваны защищать его, в сущности, это — его солдаты.

Сундукиан показывает Зимзимова главным образом в бытовой обстановке, среди домашних хлопот, а выход его из сферы семейных интересов ограничен в пьесе лишь вынужденным визитом к Пэпо. Между тем в фильме, пока еще не завязался узел драмы и Зимзимов не вовлечен в активное драматургическое действие, — автор проясняет для зрителя общественно-политический смысл деятельности Зимзимова, показывая нам некоторые результаты этой деятельности.

В магазин к Зимзимову пожаловал полицмейстер. Он сообщает «Арутину Киракозовичу» радостную для него весть: за особые заслуги в деле развития русской торговли наместник Кавказа награждает Зимзимова золотой медалью. (Зимзимов встречает это известие типичным возгласом: «Ва!», не-

сколько не вяжущимся с торжественным и «европеизированным» стилем всего разговора,— деталь, подчеркивающая характерность образа, несмотря на монументально-обобщенную трактовку его Бек-Назаровым и актером Аветом Аветисяном). Итак, Зимзимов — поборник развития русской торговли... Иначе говоря, надежная опора колонизаторской политики царизма на Кавказе, один из ее столпов.

В сценарии эта сцена выглядела несколько иначе. Слова полицмейстера о награждении Зимзимова медалью следовали после разочаровывающего сообщения о том, что «его императорское высочество наместник Кавказа нашел преждевременным» открытие Зимзимовым хлопчатобумажной мануфактуры на Кавказе, от чего медаль превращалась лишь в подачку, предназначенную для услащения пилули... Но в фильме полицмейстер говорит только о медали. Бек-Назаров немного видоизменил сцену, очевидно, для того, чтобы не вносить моментов какого-либо несовпадения интересов Зимзимова и царской власти, а чтобы, наоборот, подчеркнуть их полную гармонию. Этот небольшой авторский корректив весьма характерен. Он вполне соотносится с трактовкой Бек-Назаровым образа Зимзимова, как олицетворения всего класса эксплуататоров, олицетворения предельно концентрированного, символического. Армия, полиция, как мы еще убедимся в дальнейшем, суд,— все на службе у Зимзимова, вся царская государственная машина призвана охранять его богатство... Эта тема, возникшая в экспозиции, тема «государственной освященности» богатства Зимзимова, пройдет через весь фильм, переплетаясь с его основной драматической коллизией.

Затем мы видим парадно одетого Зимзимова с медалью на шее, произносящего монолог перед зеркалом. Этот экранный монолог много короче первого монолога Зимзимова в пьесе, да и вообще мало напоминает его. Тут мы сталкиваемся со случаем не только кинематографического сжатия текста экранизируемой драмы, но и почти полной замены его в соответствии с особенностями трактовки произведения автором фильма.

В картине монологу придан остро социальный характер. Наедине с собой Зимзимов делает признание, разоблачающее его классовую сущность эксплуататора, грабителя. Зимзимов говорит себе: «Вот ты и достиг всего. Мир—это бочка с медом... И кто сумеет оттолкнуть одного сюда, другого туда... и большую долю отхватить себе, вот тот и молодец...». И тут

же возникает его фантастически огромная тень на стене. «Ты велик и грандиозен, Арутин Зимзимов!» — таковы заключительные слова монолога, и кажется, будто Зимзимов адресует их не столько самому себе, сколько своей уродливой тени. Это — панегирик своему классу.

Правда, гротесковая утрированность всего эпизода, как и вообще образа Зимзимова в фильме, начисто отрицает какое бы то ни было «величие» в подлинном смысле этого слова. Но этот же прием с необычайной остротой подчеркивает мысль автора фильма о всепоглощающей силе денег в мире зимзимовых.

Уже в следующем эпизоде Бек-Назаров делает новый шаг к развенчанию, сатирическому осмеянию «величия и грандиозности» Зимзимова.

Зимзимов входит к своей молодой жене Эфемии и первое же ее восклицание: «Артушка-джан!» — вносит смешной диссонанс в почти скульптурную картину собственной значительности, только что нарисованную воображением Зимзимова. Сугубо бытовая деталь, вторгшись в эту монументальность, хоть и ущербную, карикатурную, — разрушает ее, низводит до степени комической банальности.

Дальше между мужем и женой происходит диалог, внешне похожий на сундукяновский, однако, умышленно лишенный каких-либо психологических нюансов и несколько «водевильизированный», при котором совершенно оболваненный, влюбленный Зимзимов выказывает готовность удовлетворить любую, самую дерзкую прихоть жены. Сатирическая оголенность сцены подчеркнута автором прямо и недвусмысленно — она заканчивается кадром: бюст как бы наблюдающего за супругами сатира с цилиндром Зимзимова на голове.

Монтажное соседство сцен базара и только что нами рассмотренных, помимо своей чисто сюжетной необходимости, имеет еще и иной смысл — смысл сопоставления. Выявляется диаметрально противоположное отношение к деньгам — этому лейтмотиву фильма — героев — представителей различных классов и социальных групп. Веселая, щедрая бедность кинто на бурлящем жизнью рынке контрастирует и с мрачным одиночеством Зимзимова перед собственным изображением в зеркале, и с его приверженностью зловещему идолу богатства, и с ненасытной жадностью его капризной жены, и с пошлым «рефреном» вопроса-ответа: «Купишь? — Куплю» — с жиру бесящихся мещан-богачей.

Отношение к деньгам становится как бы пробным кам-

нем для моральной оценки людей. Тут действует не только механизм самохарактеристики героев, так или иначе проявляющих себя, свою нравственную суть,—важную роль играют также оценки и характеристики, исходящие от автора, который не скрывает своей любви и симпатии к одним персонажам, ненависти и презрения — к другим.

«В одних случаях,— писал Бек-Назаров,— я сознательно шел на гротеск (Зимзимов, Дарчо); в других я пользовался приемами контраста или оставался в рамках строго реалистической фактуры»¹.

По принципу контраста режиссер монтирует не только отдельно взятые эпизоды, но применяет этот прием и **внутри** большинства эпизодов, достигая в ряде случаев исключительного эмоционально-смыслового эффекта.

Весьма примечательным в этом отношении является эпизод смотра в бане.

В пьесе этот эпизод, разумеется, отсутствует, о нем нет даже упоминания. И однако же он—один из самых запоминающихся в фильме. Александр Ширванзаде, просмотрев фильм «Намус»—экранизацию его романа и пьесы,—удовлетворенно отметил в своем отзыве, что «текст изучен досконально, эпоха и нравы переданы правильно и колоритно, сцены подобраны мастерски»². Трудно судить о том, насколько понравился бы фильм «Пэпо» самому Сундукяну, если бы он мог его увидеть. Но уж наверное об этом эпизоде он сказал бы то же, что Ширванзаде о фильме «Намус», ибо и доскональное знание нравов эпохи, и мастерство, и колоритность здесь очевидны. Кстати, эпизод тифлисской бани хорошо иллюстрирует то, что сформулировал Ф. Карен (Ж. Каджазнуни): «Бек-Назаров не переделал пьесу, а разработал ее, пошел по пути автора как в основной идее вещи, так и в ее стиле, но дальше него...»³.

Содержание эпизода просто — так же, как была, в сущности, проста процедура публичного осмотра невесты в бане с макушки до пят — освященный традицией мещанский обычай тех времен — страшная в своей грубой откровенности приценка к человеку—«товару».

¹ Ано Бек-Назаров. Наша работа над фильмом. Газета «Кино», 16 мая 1935.

² Сборник «Кинематография Армении», стр. 16.

³ Ф. Карен. О классическом наследстве, характерах и языке. Газета «Кино», № 45 (637), 4 октября 1934.

Баня. Шушан, старуха (мать Дарчо), Кекел. Потом в кадре только Кекел. Голос Шушан, говорящий как-то очень просто: «Раздевайся, Кекел-джан!» В тоне, каким Шушан (артистка Асмик) произносит эти слова, мы угадываем какое-то смешанное чувство радостной уверенности в физических достоинствах дочери и вместе с тем безропотной смиренности перед, хотя и выгодной в данном случае, но в общем-то не слишком приятной необходимостью.

Пока Кекел раздевается, мы знакомимся с другими участниками предстоящих событий. Вот группа женщин, играющих в лото, вот уродливая Маргрит, ее мать... Здесь же сваха Натэл, Эфемиа...

Это — отвратительное скопище надменных, завистливых, хищных лиц-рож, уродливых тел. Режиссер подает эти «рожи» с подчеркнутой «грубостью», как бы подталкивая их к зрителю, как бы выставляя их напоказ...

Но вот с Кекел спадают одежды, мы видим ее стройные голые ноги... И вдруг будто меняется «голос автора»¹ — он становится мягким и лиричным, любящим, даже восторженным. Разительным контрастом с этим «голосом» звучат ложающиеся на изображение Кекел гнусавые голоса обладательниц «рож», тоже выражающих восторг красотой невесты...

...Долгие крупные планы Кекел, лишь иногда перебиваемые кадрами «рож». При этом все время мягко звучит музыка — грустная песня ашуга.

Вот к смущенно улыбающейся Кекел потянулись склеротические руки старухи (матери Дарчо), больно дернули ее за распущенные чудесные волосы: будущая свекровь желает удостовериться в том, что они «настоящие». Вадрогнула Кекел-Махмурян, исказилось от боли ее лицо... И девушка заплакала — тихо, беззвучно, — не от боли — от обиды и унижения.

Неподвижны глаза Кекел, полные слез, глубокой тоски. И как бы смотрит на нее автор, прислушиваясь к песне, славающей девичью красоту, смотрит задумчиво и грустно, и кажется нам, что слезы застилают ему глаза, он плачет от мучительной боли за Кекел...

Эти кадры, контрастирующие с общей «грубой» фактурой эпизода, — лирическое отступление в строгой прозе кино-

¹ Разумеется, речь идет не о голосе автора в прямом смысле слова, а о некоем внутреннем поэтическом «голосе», как бы выражающем отношение автора к происходящему.

рассказа. Но это отступление столь же лирично, сколь и гражданственно. Диапазон переживаний автора необычайно широк. Он страстно протестует против гнусного надругательства над женщиной, над ее красотой, но в этом протесте умещаются крайности — восторженное созерцание красоты и острая боль, слезы сочувствия и горестное наслаждение прекрасной песней, зоркая наблюдательность и рыцарское великодушие...¹.

Только непонимание этого своеобразия темперамента художника могло вызвать в свое время высказывания (правда, чрезвычайно редкие) о «сомнительности моральной линии картины», выражающейся в той жалости, какую, якобы, вызывает у зрителя Кекел².

Вряд ли можно согласиться и с критическим замечанием С. Юткевича относительно работы в фильме оператора Д. Фельдмана, которую в целом, правда, он оценивает весьма высоко. С. Юткевич указывает на разнофактурность фотографии в фильме, считая это очень существенным недостатком. В ряде мест, — говорит он, — оператор дал слишком много лирики, «пересластил» кадры. «Мягко» снятые планы, далеко не всегда отвечающие контексту вещи (крупные планы Кекел), монтируются с «жесткими» планами других персонажей. Получается разнофактурность, тем более досадная, что эти крупные планы тормозят действие, выпадают из всей стилистики вещи³.

Разнофактурность кадров, безусловно, присутствует в фильме. Однако нам это представляется вовсе не погрешностью операторской работы, а художественным принципом, вытекающим из авторского отношения к материалу.

Существенным моментом художественной ткани эпизода, как и фильма в целом, является упомянутый уже нами «голос автора». Это голос в высшей степени пристрастный, прямо и резко отвергающий и обличающий одно и столь же прямо, заинтересованно заявляющий о своих симпатиях и сочувствии другому. Автор слишком, повторяем, пристрастен. Пристрастны его глаза, даже слух. Настолько, что когда он смотрит на лица, окружающие обнаженную Кекел, он видит одни только «рожи», когда он смотрит на саму Кекел, он слов-

¹ Точный анализ эпизода «смотря» содержится в книге С. Ризвея, стр. 179—181.

² Газета «Кино», 23 мая 1935.

³ Там же.

но видит ее сквозь слезы сострадания и все ему в ней кажется прекрасным,—как та песня. Он негодует и преклоняется, издевается и страдает. В этом, если угодно, художественная суть эпизода и, естественно, фактура фотографии должна была ей соответствовать. Именно фактура, или вернее, контрастная разнофактурность кадров и позволяет нам четко и ясно различить все модуляции темпераментного поэтического «голоса автора», почувствовать своеобразие поэтического настроения.

Возможно, однако, что тут было бы уместно замечание, аналогичное тому, какое делает Л. Погожева в отношении фильма «Пышка»: «Особенностью трактовки моассассоновской новеллы режиссером Роммом явилось также и то, что он открыто заявляет в фильме о своем отношении к происходящему. В несколько утрированном изображении действующих лиц и событий и особенно в надписях (в фильме Бек-Назарова нет надписей, но есть «голос» и звук!—К. К.) ясно выражается авторское ироническое отношение, обнажается прием. Активность автора и некоторая социологическая прямолинейность (подчеркнуто нами.—К. К.)—это то, чего не было у Мопассана и что привнес в трактовку его новеллы драматург и режиссер Ромм»¹.

Известная «социологическая прямолинейность» или, иначе, «социологическое выпрямление» классики были характерны для тех лет, когда создавались фильмы «Пышка» и «Пэпо».

Подходить к оценке «Пэпо» с сегодняшней меркой было бы, разумеется, неверно. Фильм исторически обусловлен так же, как была исторически обусловлена пьеса Сундукяна. Наша задача — показать непреходящую художественную ценность фильма, несмотря на эту его обусловленность.

И еще одно соображение по поводу «лирического отступления», связанного с темой Кекел. Появление его в фильме кажется закономерным в двух отношениях. Во-первых, на это «толкал» сам материал, коль скоро режиссер раздвинул рамки пьесы, развил в целые картины и сюжетные линии некоторые ее мотивы, находящиеся в «зачаточном состоянии», а в ряде случаев привнес новые мотивы. Во-вторых, поиски истоков этой темы уводят нас к первым режиссерским работам Бек-Назарова — к фильмам грузинского периода. Два

¹ Л. Погожева. Из книги в фильм. (Творческие принципы экранизации). «Искусство», М., 1921, стр. 33—34.

из трех его художественных фильмов этого периода — «Отцеубийца» («У позорного столба») и «Натэла» посвящены судьбе восточной женщины. Эта же тема лежит в основе его армянских фильмов «Намус» и «Зарз», его азербайджанского фильма «Севиль». Тема женщины Востока, поработанной, бесправной, подверженной всяческим превратностям судьбы, или раскрепощенной, поднявшейся к новой жизни, — проходит почти через все творчество Бек-Назарова, находя одно из наиболее ярких своих выражений в фильме «Пэпо». Расширялся жизненный и исторический материал, менялся угол зрения, варьировались мотивы, углублялось социальное содержание, совершенствовались средства воплощения, — но тема так или иначе оставалась. Быть может, ни к чему другому, ни к какой иной тематике не был столь постоянно творческий интерес режиссера, как к теме женщины Востока.

Одним из существенных моментов отличия драматургии фильма от пьесы состоит в том, что с экранным Пэпо довольно долго **ничего не происходит**.

Правда, весь первый эпизод фильма посвящен Пэпо, но затем он на длительное время почти исчезает из поля нашего зрения, появляясь лишь изредка, да и то без сколько-нибудь серьезных драматургических функций. Мы снова «основательно» встречаемся с Пэпо лишь после «осмотра» Кекел.

Эпизод этот невелик. У себя дома Пэпо говорит матери, видимо, продолжая какой-то разговор, что важнее всего устроить счастье Кекел, а там «черт возьми, может быть, и нам повезет».

Тут Какули произносит фразу, почти дословно повторяющую его реплику из пьесы, правда, сказанную там при других обстоятельствах:

— Нет, Пэпо! Купец нам не ко двору.

Но Пэпо отвечает:

— Что? А сам бы не хотел хорошо пожить?

На это Какули говорит:

— Ну да, разбогатеет Кекел, разбогатеешь и ты, Пэпо, откроешь рыбную лавку, заведешь себе дрожжи, коляски и нас, своих друзей, позабудешь.

Пэпо смеется и мечтательно произносит: «Да-а...»

Разумеется, все это отнюдь не противоречит Сундукяну. Вложенные драматургом в уста Какули слова о том, что он не гнался бы, как Пэпо, за купцами и не променял бы на них последнего кинто, «изобличают» Пэпо в тяготении к мещан-

скому благополучию. В самом деле, Пэпо убежден, что, выдав сестру за купчика, он обеспечит ей счастье. Больше того, по здравому размышлению, он признает справедливыми претензии Дарчо. В общем его представления о добре и зле, о чести и бесчестии и т. д. поначалу вполне согласуются с общепринятыми в обществе, в котором он живет. Он безоговорочно приемлет его моральные нормы. У него начинают раскрываться глаза на их истинную ценность лишь при сознании того, что ему «перерезают горло». Правда, в силу особенностей конструкции пьесы, это сознание приходит к нему почти с самого начала — как только становится известным условие Дарчо.

В фильме этот процесс «растянут»: до поры до времени (и довольно долго) Пэпо, по мысли режиссера, должен пребывать во власти мещанских иллюзий.

Предоставим слово самому автору картины.

Режиссер ссылается на слова К. Маркса: «За исключением лишь немногих глав, каждый более или менее значительный раздел революционной летописи от 1848 до 1849 гг. носит заглавие: поражение революции».

Но в этих поражениях погибала не революция. Погибали пережитки дореволюционных традиций, результаты общественных отношений, не заострившихся еще до степени резких классовых противоположностей, погибали лица, иллюзии, представления, проекты, от которых революционная партия не была свободна до Февральской революции, от которых ее могла освободить не февральская победа, а только целый ряд поражений»¹.

«Темой пьесы, таким образом,— утверждает Бек-Назаров,—является показ того, как представитель городской бедноты в своих столкновениях с буржуазной действительностью высвобождается из-под влияния господствующих классов и, пролетаризируясь, создает кадры могильщиков буржуазии».

В этом и прежде всего в этом — социальная ценность пьесы, и на этом сделано ударение при разработке сценария».

«Нужно всячески усилить,— приходит к выводу Бек-Назаров,—показ внутренней борьбы Пэпо и сделать на нем основной акцент фильма; нужно всячески выпятить, что поражение Пэпо есть лишь поражение «результатов обществен-

¹ К. Маркс. Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850 гг. К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения, т. I, Госполитиздат, М., 1949, стр. 111.

ных отношений... иллюзий, представлений, проектов», от которых Пэпо могла освободить не победа его, а поражение...

Никто из персонажей фильма не сможет ответить на вопрос — «что же делать?» — за них ответит совершенно ясно и недвусмысленно зрительный зал. Этого будет достаточно»¹.

Цель этих рассуждений режиссера, как он сам подчеркивает, — выявление «социального эквивалента» пьесы.

Рассмотренная выше сцена разговора Пэпо и Какули представляет собой один из моментов — притом в наиболее оголенном виде — реализации поставленной задачи: акцентирования в фильме внутренней борьбы Пэпо, которая должна привести в конце концов к крушению его мещанских иллюзий.

У Сундукяна резкие высказывания Какули по адресу купцов органически связаны с внутренним драматургическим действием, они как бы подталкивают это действие, направляя движение мысли и эмоций Пэпо и, стало быть, влияя на принимаемое им решение. Кроме того, содержание диалога Пэпо и Какули в пьесе есть следствие чрезвычайных обстоятельств, между тем, как в фильме он в какой-то мере предвосхищает дальнейшее развитие событий. У Сундукяна он активен, действенен, драматичен, у Бек-Назарова — созерцателен, внутренне пассивен, драматургически необязателен. Правда, в пьесе Какули подчеркивает, что он уже не раз говорил об этом. Видимо, поэтому автор фильма счел правомерной перестановку событий, в результате чего Какули высказывает свою позицию до того, как возникает драматическая ситуация. Но это привело к очевидным потерям в сравнении с пьесой. Здесь Сундукян, как это ни удивительно, оказался более «кинематографичным», чем фильм.

Рассмотрим эпизод обручения Кекел с Дарчо — превосходное достижение режиссера в его стремлении, отталкиваясь от Сундукяна, нарисовать на экране широкую и яркую картину быта, рассмотренную сквозь призму социальных отношений эпохи.

Эпизод целиком привнесен автором фильма. Это вполне согласуется с Сундукяном — прежде всего с тем фактом, что у Кекел есть жених и, значит, в свое время обручение должно было иметь место.

¹ Амо Бек-Назаров. К вопросу о постановке звукового фильма «Пэпо», Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Пэпо».

Бек-Назаров решил показать обручение Кекел, но не столько ради него самого, не столько ради удовлетворения своего давнего интереса к быту и этнографии, как таковым, сколько для того, чтобы, во-первых, со всей наглядностью продемонстрировать своим героям, да и зрителю тоже, до какой степени прав Какули в своем утверждении, что «купец нам не пара», — и Пэпо, когда он скажет впоследствии, что действительно купец «нам не ко двору», и чтобы, во-вторых, драматургически «столкнуть» два обстоятельства: праздничность обручения и жестокий факт отсутствия расписки, — справедливо полагая, что это сообщит действию драматизм.

Таким образом, идейная задача сцены сводится к выявлению глубокого классового антагонизма между Пэпо, его родными и друзьями с одной стороны, и Дарчо — с другой, к показу непроходимой пропасти, разделяющей эти два мира.

Всем своим видом и поведением Дарчо подчеркивает, что он стоит на более высокой ступени социальной лестницы, чем Пэпо и его окружение, что он, Дарчо, «снисходит» до Кекел. Так думает Дарчо. Так должен думать, пожалуй, и Пэпо, коль скоро он пытается «дотянуться» до Дарчо (вспомним его иллюзии). Но не Какули, не друзья его. И как бы полностью солидаризуясь с ними, автор фильма не жалеет сатирических красок, чтобы доказать обратное, показать ничемность Дарчо, доведя до крайности, абсолютизируя мысль, высказанную еще Суидукяном: «...я имел в виду, что в том классе, разнообразных представителей которого здесь с презрением называют «пожарный, лоти, кинто», встречаются люди, которые по своей нравственности, великодушию и благородству могли бы служить примером для многих и очень многих лиц, считающихся принадлежащими к высшим сословиям...»¹.

Жениху положено станцевать. Но не по собственной инициативе, а как бы уступая просьбам — таков обычай. Дарчо согласен танцевать, но — тут он с комической решительностью идет на нарушение традиции, чтобышний раз подчеркнуть свое превосходство, — он требует, чтобы ему сыграли «падеспань» — бальную лезгинку». Вот, мол, он каков — «европеец», не чета окружающим!

¹ Цит. по книге: А. Аршаруни, С. Вельтман. «Пэпо». О фильме. Кинофотоиздат, 1935, стр. 7.

И Дарчо танцует. Это — «танец-монолог, танец-разоблачение, танец — фейерверк идиотизма и тупости»¹. Это очевидно для хохочущего зрителя, более или менее очевидно для друзей Пэпо, весело, хотя и достаточно тонко, подтрунивающих над претенциозным женихом. Даже Кекел и Шушан не могут сдержать иронических улыбок.

И когда он чуть не падает, запутавшись в танце, — это равносильно позорному «выдворению» Дарчо с занятой им позиции превосходства и, наоборот — утверждению нравственного и физического превосходства «пожарных» и кинто, это как бы завершающий штрих в авторской отповеди Дарчо и ему подобным. Ибо снова, как и в сцене бани, мы слышим явственно «голос автора», непрощающий и саркастический.

Казалось бы, в этой отповеди должны были звучать и мотивы порицания Кекел, безропотно мирящейся с незавидной перспективой брака с Дарчо, и осуждения Шушан и Пэпо, отдающих дочь и сестру моральному уроду.

Есть очевидная разница в отношении к Дарчо режиссера и его героев. Сколь ни ироничны усмешки Кекел и Шушан по адресу жениха, а все-таки для них — это будущий муж и зять, в то время как для режиссера это — социальный тип, достойный осмеяния и даже издевки. И у Бек-Назарова хватило такта и художественного чутья не отождествлять свою позицию с позицией своих героев, показать различие.

Как ни ярко индивидуален Дарчо, а все же общее, адресуемое автором фильма ко всем дарчо, в нем превалирует над индивидуальным. В нем слишком силен момент авторского обобщения. Режиссер абстрагируется от личности Дарчо, он все время видит в нем представителя определенного класса. Он наблюдает его с высоты своего времени, своего мировоззрения.

Дарчо окарикатурен. Это — прием, условность, которую зритель принимает, коль скоро соблюдено чувство меры. Но эта условность, прежде всего, означает, что недостатки, ущербность Дарчо сгущены, преувеличены, доведены до крайности. Поэтому зрителю не кажется чем-то противоестественным и странным то, что для героев фильма Дарчо не столь смешен и отвратителен.

А что же Пэпо? В развернутой сцене обручения его почти «не видно» — он лишь физически присутствует там. Каза-

¹ С. Ризаев, стр. 182.

лось бы, дело сделано — счастье Кекел «устраивается» (ведь о пропаже расписки еще ничего не известно), — но Пэпо по-прежнему грустен, чего не может скрыть его улыбка. Он как будто — с самого начала фильма — предчувствует беду. Правда, во время обручения он танцует вместе с другими. Но вот что пишет об этом Гр. Чахирьян:

«Всем весело в счастливый для семьи и ее друзей день — день обручения Кекел. Даже на лице вечно печальной матери сияет улыбка. Пэпо тоже улыбается, но в глазах у него тоска. Он не верит в счастье сестры. Грустная улыбка не сходит с губ Пэпо и тогда, когда он по настоянию друзей пляшет... Эта грустная улыбка говорит о многом. Пэпо лучше, чем его друзья, знает жизнь. Он изведal горя даже больше, чем мать, и острее ощущает зло окружающего мира. Отцовские иллюзии ему уже чужды»¹.

Эту же мысль высказывает и С. Ризаев, правда, распространяя «грусть» Пэпо и на его близких².

Эта особенность поведения и облика Пэпо, безусловно, верно охарактеризована и Гр. Чахирьяном, и С. Ризаевым. Но также несомненно и то, что такой Пэпо мало соответствует не только сундукьяновскому — при его первом появлении в пьесе, — но и, как ни странно, тому Пэпо, какого хотел показать Бек-Назаров.

Веселость Пэпо в первой трети картины больше бы отвечала идейному замыслу режиссера, его формуле — освобождение путем поражения, заимствованной у Маркса.

Между тем, в «поражении», которое терпит в фильме Пэпо, по сути дела, отсутствует элемент неожиданности полученного удара — нечто необходимое, коль скоро речь идет о «поражении иллюзий».

Но одно дело схема поведения Пэпо, другое — его внутренний мир. Тут нет соответствия. Поступки, высказывания Пэпо-Нерсисяна в гораздо меньшей степени выражают его подлинные мысли, чем его глаза, полные безысходной тоски, невыразимого отчаяния. Где уж тут до иллюзий!

Что же в таком случае питает активность экранного Пэпо в событиях, следующих за отказом Зимзимова уплатить долг? Ведь то, что произошло, не должно было быть для него неожиданным, горький опыт жизни, отраженный в облике нерсисяновского Пэпо, должен был приучить его и не к тако-

¹ Гр. Чахирьян. Очерк истории кино Армении, стр. 46.

² С. Ризаев, стр. 181.

му. Он не может рассчитывать на какое-либо снисхождение, да он и не просит о нем. Тогда что же движет им? Желание, наконец, высказаться? Потребность выплеснуть наружу все то, что накопилось в душе, выкричать свое отчаяние, швырнуть в лицо эксплуататорам слова обличения?

Пэпо — это фигура, в которой в значительной мере декларативно раскрыта идея протеста против эксплуатации¹. С этим замечанием, высказанным вскоре же после выхода фильма, трудно не согласиться.

Примечательно и мнение С. Юткевича. Он считает, что Пэпо нужно было сделать не резонером, а весельчаком. Он должен был побеждать шутками, юмором. Он должен был быть самым умным и самым веселым. Тогда симпатии зрителя были бы на его стороне. Теперь же, главным образом, они на стороне его товарищей¹.

Бессспорно, в этом утверждении есть доля преувеличения. Но оно справедливо в главном — экранный Пэпо слишком поглощен своей грустной думой, чтобы высказывать юмор, веселость его несет «формальный» характер, в отличие от сундукяновского героя, он не склонен к шуткам. И, конечно же, деятельная, даже страстная активность этого Пэпо, сменяющая его созерцательный скепсис, его «фигуру обреченности», в известной мере резонерского толка.

Мы убеждаемся, таким образом, что предварительный замысел режиссера вошел в противоречие с актерским воплощением образа героя. Крушения иллюзий не состоялось — не оказалось самих иллюзий. Четкая социологическая конструкция не выдержала соприкосновения со стихией большого актерского таланта, глубокого и своенравного.

Но зритель полюбил такого Пэпо. Он не мог не полюбить его, потому что это был честный, благородный бедняк с раненой душой и вечной мукой во взоре. Пусть это был не совсем сундукяновский Пэпо, но это был человек, заслуживавший сочувствия².

¹ С. Вельтман. А. Бек-Назаров. Популярный очерк. «Искусство». М.—Л., 1937, стр. 86.

² Газета «Кино», 23 мая 1935 г.

³ Горячо любил образ, созданный Нерсесяном, и сам Бек-Назаров, хотя раньше, еще на стадии работы над сценарием, он и представлял себе Пэпо несколько иным — прежде всего, более традиционным. Но уже одним тем, что он с самого же начала намечает на главную роль именно Нерсесяна, актера, который никогда не играл Пэпо в театре (так же,

...Крупный план: лицо Шушан-Асмий. Незабываемый кадр! Тревога и растерянность, горе и надежда, бессилие и мольба — все прочли мы в ее взгляде.

До этого мы уже видели, как Шушан искала и не нашла расписки. Некоторое время еще продолжала звучать музыка — веселье за дверью (по случаю обручения Кехел) не прекращалось. Но вдруг музыка оборвалась. Расписка потеряна. Мы еще видим руки Шушан, судорожно перебирающие вещи в сундуке.

Потом снова кадры общего веселья. Снова музыка. Тот самый крупный план Шушан... Вот она появляется в дверях. И снова умолкает музыка — уже надолго. Кадр уходит в темноту.

И вот уже всем домом ищут расписку...

Эти кадры — немые. Выразительный монтаж делает свое дело. Великолепно сработал отсутствующий в этих сценах, но врезающийся в нашу память образ смятой бумажки, наматываемых и разматываемых ниток... Безмолвие, «немота», внезапно сменившие шумное веселье обручения, — на этот раз звуковой контраст, — подчеркивают напряженность ситуации, ее чреватость трагедией, создают впечатление внутреннего оцепенения, ужаса, охвативших героев.

Киноконфликт, наконец, созрел. Дальше события развиваются во все возрастающем темпе.

Пяэо идет к Зимзиму.

Их первый диалог в фильме в общих чертах совпадает с сундукяновским, только, разумеется, намного короче. И острее, поскольку в фильме это вообще их первый разговор о долге и расписке. Первая просьба — первый отказ. Причем отказ, не подкрепленный никакой «философией». В пьесе Зимзимов не столь «сотолен», не столь сатиричен. Его суть как в образе Зимзимова он видит Аветисяна — известного исполнителя роли Пяэо на сцене! — уже одним этим он идет против традиции. Фактически он идет и против собственной концепции будущего фильма, заранее предугадывая, что у этого-то актера никаких иллюзий, никакого традиционного юмора тифлиссских кинто не будет, а будут неизбывная боль, тоска, страдание... И актер побеждает. И режиссер принимает эту победу, ибо он внутренне готов к ней. Он принимает ее, коль скоро эта победа истинного артиста, победа художественной правды. Тем самым, режиссер побеждает и самого себя: его чутье художника оказывается сильнее схемы.

Но сценарий остался... Об этом-то противоречии мы, собственно, и вели речь.

там завуалирована некоей, если можно так выразиться, личной зимзимовской «правдой» — «правдой» стяжателя и эксплуататора. «Как же можно так... Если каждый придет и скажет, как ты, — имей я десять миллионов, все в один день уйдет. Нет, брат, в торговле так не полагается».

Вспомним, что у Сундукяна Зимзимов нигде, даже наедине с собой прямо не признается в своем обмане.

Оставшись один (в пьесе), Зимзимов произносит свой второй монолог. При этом обращает на себя внимание некоторая витиеватость хода его мысли. То он как будто «подходит» к истине (т. е. чуть не признается в своей нечестности), то, как бы боясь правды, «отходит» от нее: «...Какой там долг?.. Кто сказал, что я должен? Если должен, почему же я до сего дня не заплатил? Если отдам ему, как же с другими? Что они сделали мне худого? (Почти признание). Нет! Ничего я никому не должен! Если я должен, почему же нет у него расписки? Где она? (Как будто — сомнение). А у кого из них она есть? (Снова почти признание). Какая расписка? Расписки нет! Ушла расписка! Пропала! Иначе отчего же ее не предъявляют?..» (Нечто похожее на неуверенность).

В фильме этот текст, будучи значительно сокращен, принял такой вид:

— Должен? Кому! За что? Никому я ничего не должен. Если я ему заплачу... а другие? Чем он лучше других? Расписки нет... Пропала... Ничего я не должен.

Ни тени сомнения у Зимзимова-Аветисяна. Бек-Назаров не допускает никаких сомнений и у зрителя. Пэпо не один, сколько еще таких, как он, обманутых! Поставлена точка над «и». И словно бы не довольствуясь этим, автор фильма, так сказать, «переводит обман» в зрительный ряд: Зимзимов старательно перечеркивает в книге запись долга.

Так кредо Зимзимова, провозглашенное им в монологе перед зеркалом в экспозиционной части фильма, становится конкретным кинематографическим действием.

Ф. Карен не без оснований утверждает, что «в фильме дан как бы синтез, концентрат всего творчества Сундукяна». Это, пожалуй, больше всего справедливо в отношении образа Зимзимова, в котором удачно синтезированы два сундукяновских образа — самого Зимзимова и купца Парсига Леброяна из пьесы «Разоренный очаг», причем даже трудно сказать, какой из этих двух образов превалирует в экранном Зимзимове. Парсит решительнее, «злее» и, главное, откровен-

нее Арутина — в такой же мере, в какой экраный Зимзимов откровенно литературного.

Только Зимзимов зачеркнул свой долг, появляется Дарчо. Зимзимов сообщает ему о том, что у его невесты Кекел чет приданого.

— Значит, ты не заплатишь? — спрашивает Дарчо.

ЗИМЗИМОВ. Я им ничего не должен. Понял?

ДАРЧО (со вздохом). Понял.

В лакопичном зимзимовском «Понял?» — приказ, угроза.

В столь же лаконичном ответе Дарчо — послушание, покорность.

Так предельно скудными средствами выявляется абсолютная подчиненность, зависимость эксплуататора меньшего ранга от крупного, мелкой рыбешки от акулы. При этом обнаруживается и циничная аморальность, одинаково присущая и тому, и другому.

Впрочем, как верно заметили А. Аршаруни и С. Вельтман, Дарчо — «лавочник, у которого еще не выработались ни характер, ни манеры действия и даже нет в достаточной степени оформившегося чувства собственного достоинства»¹.

Даже аморальность Дарчо, если можно так сказать, «не самостоятельна», она в значительной мере — производное от аморальности Зимзимова. Дарчо, в сущности, еще ничто, и лишь в мечтах он видит себя Зимзимовым. Поэтому он готов «воспринять» все, что исходит от Зимзимова. Полный отказ от собственной личности, от своего «я» для Дарчо есть наиболее краткий путь восхождения к Зимзимову.

И все же у Дарчо вырывается одна человеческая фраза!

Зимзимов предлагает Дарчо жениться на своей племяннице. Впрочем, нет не предлагает, а выносит приговор: «...я женю тебя на моей племяннице».

Здесь-то и вырывается у Дарчо:

— На Маргрит? А тебе меня не жалко?

Мы помним отчаянно уродливую девицу в бане — оказывается, это и есть племянница Зимзимова.

В следующей же сцене мы становимся свидетелями того, как совершается сделка.

В лавку к Дарчо приходят Маргрит и сводница Натэл, будто бы за тем, чтобы выбрать материю. Но невеста так уродлива, что при виде ее Дарчо не может скрыть своего отвращения.

¹ А. Аршаруни, С. Вельтман. «Пэпо», стр. 78.

Итак, с одной стороны — «эмоции» Дарчо, с другой — деньги, богатство. Что-то одно должно перевесить. Но уродливость Маргрит зрительно-реальна — у нас даже возникает некоторое сочувствие к Дарчо. И как бы для того, чтобы уравновесить чаши весов, режиссер превращает в некую зримую реальность также и приданое Маргрит, предметно символизируя его в костяшках бухгалтерских счетов. Происходит некой торг между Дарчо — Амбарцумом Хачаняном и Натал — Ниной Манучарян — с помощью жестов, мимики и этих счетов. Отвращение Дарчо к невесте убывает по мере возрастания количества костяшек на счетах...

Это находит свое физическое выражение еще одним любительным способом — параллельным действием, связанным с формальным поводом визита. Смена настроений у Дарчо, его отношение к невесте своеобразно проявляются то в готовности, то в нежелании показывать ей мануфактуру. Увидев огромную надбавку на счетах, радостный Дарчо буквально забрасывает прилавок мануфактурой. Вместе с мануфактурой он, в сущности, выбрасывает, как ненужный балласт, и свое достоинство, свои «эмоции». Последние словно бы материализуются в рулонах, которые Дарчо, уже не ожидая жеманных вопросов Маргрит, навалом предлагает ей. Избавленный от «балласта», «облегченный» Дарчо уже не замечает уродства Маргрит. При этом все трое и не скрывают, что выбор материн лишь игра, симпровизированная форма торга более существенного.

По своей пластической выразительности и кинематографической образности эта сцена, бесспорно, одна из лучших в фильме. Постановщик достигает здесь высокого уровня сатирического мастерства.

...Комедия сменяется трагедией. Вообще чередование комедийных и драматических элементов, лирики и гротеска, мягкого юмора и острой эксцентрики, иронии и шаржа, поэтической приподнятости и сатирической символики, их переплетение и взаимопроникновение чрезвычайно характерны для поэтики фильма.

Строгий реализм интерьера церкви. Идет служба. Торжественно звучит церковное пение. Однако эта сдержанная, почти документальная натуральность изобразительно-звукового решения присуща лишь первым кадрам эпизода. В них еще нет авторского отношения — они как бы нарочито бесстрастны. Но сейчас произойдет нечто, что заставит «заговорить» автора, — и тогда бесстрастная натуральность уступит

место едкой иронии, гневному обличению, ужасу и состраданию. Лица снова превратятся в «рожи», святой храм — в пристанище подлости и грязи. Но при этом еще долго будет звучать божественная музыка...

Проход молодой девушки: она пходит в церковь, крестится, идет среди молящихся... Уже одно это фиксирование внимания на безымянном персонаже вызывает ощущение приближающейся беды — кажется, сама судьба воплотилась в образе этой девушки. Вот она уже рядом с Кекел, это ее подруга. Сейчас она нанесет ей смертельный удар.

— Кекел, Дарчо женится на другой.

Невыразимый ужас в глазах Кекел-Махмурия — ужас позора. Слабея, она опускается на пол. Это увидели две женщины. И вот уже родилась сплетня, пошла из уст в уста... Однако это не мешает людям продолжать делать то, что положено делать в церкви: они молятся, крестятся, слушают службу, идущую своим чередом. Но на самом деле все их внимание сосредоточено на Кекел, на сенсационной новости. Молитва — форма, существо — сплетня. Смакование чужого горя, торжество завистливых, злобствующих душ — подлинная суть «добропорядочного» общества, вдруг прорвавшаяся наружу, разгулявшаяся, еще более отвратительная от того, что почти не нарушились благопристойные позы людей, смиренно-постное выражение уродливых, отталкивающих лиц.

Но вот постановщик прибегает к уже испытанному им средству — тема сплетни как бы переходит в чисто пластический ряд. Уже все общество охвачено сплетней. Мы видим на общем плане попарно, симметрично вертящиеся головы — люди в каком-то иступлении смакууют сплетню, — слышим все те же слова о Кекел, Дарчо, Маргрит, но уже как бы отделенные от этих голов, вихремносящиеся под сводами церкви.

Тема развивается. Из церкви вышла женщина. По улице идут Кекел и поддерживающая ее подруга. По городу бежит женщина, разносит сплетню. Сплетня распространяется с молниеносной быстротой. Идет Кекел — несется по городу сплетня, проникая в дома, во дворы, в окна, устремляясь вверх по лестницам. Бежит Кекел, у нее подкашиваются ноги. Мчится сплетня, расползаясь во все стороны, неся горе и позор Кекел и ее семье. Темп движений женщины, передающей сплетню, женщин, подхватывающих ее, все нарастает, переходя грань естественности, как бы деформируясь, дохо-

да до карикатуры, выливаясь в выразительнейший образ некоего смерча, страшного смерча сплетни, который вот-вот обрушится на бедную Кекел, повалит ее, сомнет, задавит... Пластическое воплощение этого образа столь превосходно, что он, несомненно, был бы достаточно впечатляющ и без своей звуковой стороны. Однако последняя не менее выразительна: захлебывающийся говор, шепот, смех, шипенье заполняют балконы, дворы, крыши, затопляют, кажется, весь город. Прекрасный пример органического единства звуко-пластического кинообраза!

Эти блестяще решенные сцены могут также служить хорошим примером превращения в конкретное кинематографическое действие таких элементов экранизируемого произведения, которые действия, как такового, не содержат (о позоре, грозящем семье Пэпо в льесе только говорится, в фильме же этот «позор» показан); примером развития и расширения мотивов, проблематики литературного произведения, заострения его социального содержания, предельной драматизации конфликта.

При этом нельзя снова не обратить внимания на разнообразие и некое «нарастание» приемов и средств, какими пользуется режиссер в рамках одной большой сцены. Начав как бы с беспристрастной фиксации факта в его почти натуральном виде, многократно усугубляя гротеск по мере развития событий, он доходит до прямой гиперболы в кульминационных кадрах сцены.

Это есть вместе с тем и нарастание «голоса автора», нарастание его смеха. Прав критик И. Травский: «Нужно хорошо знать быт и владеть оружием смеха, чтобы не увлечься шаржем, не размазать красок, не скатиться к лубочности.

Это редкое достижение не только в кинематографии, но и в других более развитых областях искусства, как литература и музыка. Бек-Назаров удержался на острой грани. И потому, показав омерзительное, он не заслонил большого и важного»¹.

...«Божественная литургия» закончилась с последним кадром объятых сплетней города. Кекел, добравшись, наконец, до дому, бросается к убитой горем матери.

Потом мы видим Пэпо, чинящего сеть и поющего грустную песню... К нему приходят его друзья.

Оставшись наедине со своими героями, автор снова ста-

¹ Газета «Кино», 16 октября 1934.

новится на почву «чистой» реальности. Смех сменяется грустью, гневный сарказм — мягким юмором, гротеск, гипербола — лирикой, поэтичностью.

Друзья стараются развеять печаль Пэпо, развеселить его. Какули предлагает «поколотить» Зимзимова. Но Пэпо еще на что-то надеется: «Дракой делу не поможешь. Если я не достану эти деньги — позор всей нашей семье».

После подобной же реплики в пьесе Какули снимал свой серебряный пояс — гордость и единственное украшение кинто — протягивал его Пэпо, предлагая продать, чтобы выручить немного денег.

В фильме то же самое делают все друзья Пэпо — жестом, исполненным непередаваемого достоинства, они предлагают ему свои пояса.

В фильме Какули как бы «помножен» на три. Литературного Какули — преданного друга Пэпо — заменил коллектив кинто, столь же преданный и самоотверженный в дружбе. Солидарность одного заменена солидарностью многих.

Естественно, показывая кинто, режиссер отказывается от каких бы то ни было приемов преувеличения. Но, с другой стороны, в трактовке образов кинто Бек-Назаров избегает и бытовой детализации. При всей своей колоритности, при всей характерности своих внешних атрибутов и реалистичности фактуры, фигуры кинто свободны от будничной заурядности. Наоборот, они исполнены поэтичности. Поэтичны дружба, солидарность кинто. Поэтичны их веселье — некое универсальное противоядие от всех бед, их наивная попытка, несмотря ни на что, тут же одним махом — вином, музыкой, бесшабашной пляской — «покончить» с грустью Пэпо, излечить его душевную рану, их желание вселить в него бодрость, заразить своим оптимизмом.

И лишь неизбежное горе, поруганная женская честь, представшая перед ними в облике Кекел, оказывается той безжалостной реальностью, против которой бессильна даже веселость кинто. Они разом умолкают, как бы склоняя почтительно головы перед безысходностью девичьей печали.

«Этнографичность» Бек-Назарова приобретает новое качество. Точность и достоверность характеристик — лишь необходимое условие для решения более важной задачи — задачи поэтически приподнятого, социально содержательного воспроизведения исторической действительности.

...В предвкушении богатого приданого, радостно-возбужденный, готовится к балу Дарчо-Хачанян. Он усердствует пе-

ред зеркалом, весело напевая себе под нос что-то про свою невесту Маргрит и ее пять тысяч.

Занятие размечтавшегося торговца неожиданно прерывается появлением в зеркале изображений Пэпо и Какули. От испуга Дарчо чуть не падает со стула. В этой блестяще проведенной Амбарцумом Хачаняном сцене Дарчо последовательно переходит от состояния крайнего испуга к трусливому заискиванию, от попытки «заговорить зубы», «умаслить» Пэпо к наглой насмешке и даже угрозе.

Это очень «мягкие» переходы. Они даются Дарчо без всякого труда и усилий, он нередко легко и непринужденно перелезает из одной шкуры в другую, как бы демонстрируя естественность для себя всех этих состояний.

В этой сцене мы впервые встречаемся с активным, наступающим Пэпо. Здесь экранный Пэпо далек от литературного. Он свободен от предрассудков, он вырывается за рамки господствующей морали. В пьесе, как мы уже говорили, Пэпо считает себя самого виноватым перед Дарчо за то, что не выполнил своих обязательств перед ним, в фильме же Дарчо для него — бесчестный человек. Правда, тут у Пэпо больше свободы действий: Кекел вернула жениху кольцо. И сильнее возбудитель: Дарчо женится на другой (то, что у Сундукиана лишь угроза, в фильме — свершившийся факт), но все это только необходимые драматургические обоснования, психологические мотивировки поведения Пэпо. Само же это поведение является качественно, принципиально новым в экранном Пэпо по сравнению с его литературным образом.

Выше речь шла об известном противоречии между обликом и поведением Пэпо с одной стороны и его «иллюзиями» — с другой. Но коль скоро «снимаются» иллюзии (в рассматриваемой сцене он уже не может питать никаких иллюзий относительно Дарчо, наоборот, он знает ему настоящую цену), исчезает и противоречие. Внутренний мир и действия, внешний облик и поступки вступают в единство. Пэпо-Нерсисян говорит то, что думает, действует сообразно своим убеждениям, в согласии со своей моралью, противоположной морали Дарчо. Он обличает человеческую подлость, он полон презрения и ненависти ко всем тем порокам общества, которые воплощает Дарчо.

...Экранный Зимзимов, несомненно, «фешенебельнее» всех своих собратьев по «купеческой гильдии» из галереи тифлисских богачей, созданной Сундукианом.

Это обусловлено тем, что кинематографические возможности изображения богатства и роскоши гораздо шире возможностей сценической площадки.

Правда, фешенебельность Зимзимова особого толка. В ней причудливо переплелись богатство и безвкусица, «светскость» и мещанство, внешне-европейское и азиатское по существу. Она груба, вульгарна, уродлива. Она сатирична.

Но с другой стороны, экранная фешенебельность Зимзимова имеет и иной смысл, вытекающий из тенденции режиссера к максимальному социальному заострению материала пьесы. Она есть зрительное воплощение поляризации классовых сил, подчеркнутое выражение обнищания одних и обогащения других, контраст бедности и богатства.

...Все подготовлено к балу.

Огромная зала в доме Зимзимова сверкает роскошью колонн, ослепительностью позолоченных люстр, зеркальностью пола, блеском собравшегося общества...

Казалось бы, бал «назрел» и драматургически.

Но бал, естественно, задуман не как самоцель, а как некая «трибуна» для публичного выступления Пэпо.

Есть весьма существенное различие между этими сценами в пьесе и фильме.

В пьесе она необходима: Пэпо пытается спасти честь сестры, он борется за ее «счастье».

В фильме же она внутренне менее оправдана, мало мотивирована.

Кекел уже окончательно «опозорена» отсутствием приданного и отказом Дарчо жениться на ней. Счастье Кекел бесспорно разрушено — притом не без участия самого Пэпо, вернувшего кольцо жениху и оскорбившего, «оплевавшего» его. Экранный Пэпо уже ни за что не выдаст сестру за Дарчо, даже имея он эту возможность. Он полон презрения к купцу. Потому-то он и сжег за собой все мосты.

В пьесе Пэпо является к Зимзимову потому, что ему, как он сам говорит, «перерезают горло».

В фильме, как в свое время заметил писатель М. Армен, — уже поздно¹, ему уже, собственно, «перерезали горло».

Итак, получается, что Пэпо приходит в дом к своему «оппоненту» только за тем, чтобы обличить Зимзимова, а заодно и захлестнуть его общество. Ведь ни на что другое он рассчи-

¹ Мкртич Армен. Несколько замечаний о фильме «Пэпо». Газета «Хорурдзаян Аястан» (на арм. яз.), 6 августа 1935.

тывать не может. Стадо быть, источник активности Пэпо, столь естественной в пьесе, из области насущной жизненной необходимости переносится в сферу нравственных категорий. Тут-то и обнажается «резонерская» суть кинематографического образа Пэпо, уже отмеченная нами выше.

Кроме того, режиссером недостаточно взвешена и чисто психологическая вероятность такого прихода Пэпо в дом к Зимзимову. Дело в том, что бедняку, подобному Пэпо, решиться ворваться в «блестящее» общество власть имущих, не располагая ничем, кроме сознания своей моральной правоты и желания высказаться, психологически не так-то просто. Для этого он должен был быть доведен до крайней степени отчаяния. Это могло бы быть только той соломинкой, за которую пытались бы ухватиться Пэпо. Тут же до конца учтена, на наш взгляд, историческая и психологическая обусловленность реальных социальных отношений эпохи.

Кстати, М. Армен считает (с присущей его высказываниям о фильме «Пэпо» некоторой крайностью суждений), что «стремление Пэпо заполучить деньги, которые уже ничего не могут изменить в судьбе Кекел, вносят в его натуру элемент меркантильности, что совершенно неоправданно и ошибочно»¹. Такое утверждение не лишено известных оснований. В самом деле, если бы, скажем, целью визита Пэпо было единственно желание защитить честь семьи, то тогда он не стал бы с такой яростью требовать денег. Наоборот, в этом случае он должен был психологически быть готов к тому, чтобы швырнуть деньги в лицо Зимзимову (что он и делает, но по другой причине: Зимзимов пытается откупиться унизительной для Пэпо подачкой), если бы даже тот решил вдруг вернуть долг сполна.

...Между тем наше внимание вновь привлечено «круговоротом» превращений злополучной бумажки, в которой было заключено счастье Кекел. Она возвращается к своему первоначальному виду: освободившись от ниток, она снова падает на пол и снова ее подбирает любитель бумажных стрел — мальчик Мхо. Вот-вот должно произойти ее очередное превращение... Кажется, мальчик уже начинает разрывать бумажку... Но в этот момент на ней останавливается грустно-апатичный взгляд Какули...

Расписка, наконец, в качестве таковой присутствует на экране. Так находит свое завершение кинематографический

¹ Там же.

вариант истории расписки: остроумный, драматический, зрительно-наглядный.

В отличие от пьесы, Зимзимов приходит к Пэпо не один, а со «свитой» (Дарчо, Геурк). И лагерь Пэпо представлен не только его домочадцами и Какули, а и остальными его друзьями-кинто (Дулули, Пичхул). Для эпизода характерна гораздо большая множественность действующих лиц, чем в соответствующей сцене пьесы. Происходит «массовое» столкновение представителей двух социальных групп. Оно кончается полным моральным, да и физическим поражением персонажей-эксплуататоров. Больше того, итог эпизода — их бегство с «поля боя». С присущим кинто своеобразным юмором они издеваются, глумятся над незванными гостями, под обидный смех гонят их со двора.

Таким образом, в эпизоде происходит как бы коллективное выступление Пэпо и его друзей против их социальных врагов. Первые словно «окатывают» презрением вторых, становящихся посмешищем как для героев, так и для зрителя. Опять режиссер прибегает к сатире, шаржу.

Однако, как справедливо отмечают А. Аршаруни и С. Вельтман, «идя на смелые и острые положения, режиссер... подчиняет формальные, в зрительном отношении выгодные положения художественно-идеологической линии фильма»¹.

Пэпо в этой сцене ведет себя намного сдержаннее своих друзей. Он удерживает Какули от слишком решительных действий в отношении Зимзимова, понимая, что физической расправой над купцом правды не добиться. Он хочет всенародно ославить Зимзимова, он надеется на суд.

Здесь, пожалуй, уже не приходится говорить о «фигуре обреченности» Пэпо-Нерсесяна. Она скрадывается действием, притом действием полностью соответствующим сундукяновскому, нейтрализуется активной волей героя. Тогда же, когда Пэпо-Нерсесян бездействовал, будучи предоставлен своим мыслям, она приобретала самодовлеющее значение, заставляя собой все остальное.

Активность Пэпо достигает новой кульминации в следующей сцене — сцене суда, целиком привнесенной автором фильма.

Поистине безгранична та глубина переживаний и потрясения случившимся, та сила страсти, морального и ду-

¹ А. Аршаруни, С. Вельтман. «Пэпо», стр. 92.

шевного страдания, которые вкладывает Гр. Нерсесян в эти минуты экранной жизни своего героя, в его слова: «...Да, если бы я хотел стать таким, как вы, пошел бы воровать, грабить, как Арутин Зимзимов, обирать таких же бедняков, как я сам» завел бы себе слуг, купил бы коляски, лошадей, купил бы закон и суд, поставил бы их себе в прислужники. Вот тогда бы вы меня уважали».

Верно замечает критик И. Травский: когда Пэпо, «этот кроткий человек убеждается, что суд—заодно с богатым плутом и притеснителем, то он становится страшным. В его голосе звучат раскаты народного гнева. Это крик миллиона обездоленных, затравленных царизмом армян, крик угнетенных рабов всего мира, крик возмущения и бунта»².

Все кадры Пэпо (знаменующие, помимо всего прочего, и окончательное «крушение иллюзий» героя—важный момент авторской концепции) здесь даны крупным планом. Бек-Назаров приближает к нам лицо Пэпо в кульминационный момент его духовной и психологической эволюции, концентрируя наше внимание на идейном смысле обличительной речи героя.

Это начало финала фильма. Сопоставление с пьесой уже невозможно: пьеса кончилась, фильм продолжается...

Друзья Пэпо собираются навестить его в тюрьме.

Их, его друзей, вдруг стало как-то необыкновенно много. Режиссер добился поразительного эффекта: зритель ощущает некую неукладывающуюся в размеры дома Пэпо, где начинаются сборы, улицы, по которой движется праздничная процессия, ширь массы...

Этот поток отшвыривает в сторону идущего навстречу Зимзимова, как бы выбрасывая его на свалку истории, как бы пригвождая к позорному столбу (чтобы не упасть, Зимзимов вынужден ухватиться за фонарный столб—он словно застывает в этом положении).

Какули осуществляет-таки свое давнее желание—бьет Зимзимова. Купец получает еще одну порцию издевательств от кинто—на этот раз еще более бесцеремонных: совершенно беспомощного, его буквально заталкивают, перебрасываются им, как мячом... При этом мы видим только откровенно-безжизненные ноги Зимзимова—образ Зимзимова-манекена, Зимзимова-чучела, как бы предвосхищающий будущее зимзимовщины.

² И. Травский. Картина бьет в цель. Газета «Кино», 23 мая 1935.

В финальных кадрах кажутся преувеличенными обычные масштабы действительности — лица, фигуры, «табахи» с горами фруктов...

При этом звучит народная песня о легендарном Кер-оглы — замечательная находка режиссера.

Все это создает впечатление какой-то удивительной полноты мироощущения героев, радости жизни, веры в нее...

Светло, впервые без грусти улыбается Пэпо из окошка тюремной камеры...

Влетают голуби, выпущенные его друзьями. Звучит, ширится песня.

Мариэтта Шагинян вскоре после выхода на экраны «Пэпо» писала в «Правде»: «Что же увидит зритель в этой новой картине, блестящей по силе и насыщенности и по бесподобному использованию звука (и песни, и оркестра, и человеческого голоса в богатейшей и характерной акцентировке)? Наш зритель увидит в ней то, чего не дал Сундукян: историю одиночки Пэпо, связанную с историей медленного пробуждения улицы, той мещанской Авлабарской улицы, где Пэпо живет не один, где его весельчаки-приятели, нищие торговцы фруктами, собутыльники, рыбаки, ремесленники связаны с ним общностью нанесенной обиды, общностью бесправия и стихийного протеста. Когда в конце фильма нарастает это пробуждение улицы, первая ласточка будущих классовых боев, и ты видишь, как незримый руль в руке большого мастера поворачивает всю вещь вокруг ее социальной оси, дает верное направление стихии, снимает десятки людей, державшихся за свои копилки, сундуки и шкафы, с насиженных «безответных» мещанских гнезд, — и все это под звуки жемчужины армянского музыкального творчества, песни Кер-оглы, трудно передать, как хорошо и широко дышится в зрительном зале и каким нашим, знакомым волнением увлажняются глаза. Вот с такою песнью действительно стоит пройти по жизни!»¹.

Этот отзыв М. Шагинян ценен прежде всего тем, что он, как нельзя лучше, выражает впечатление от фильма «Пэпо» массового зрителя.

Цель была достигнута. Зритель воспринял фильм так, как того хотел режиссер. Вспомним еще раз: «Никто из персонажей фильма не сможет ответить на вопрос: «что же даль-

¹ Мариэтта Шагинян, «Пэпо» — на экранах Союза. «Правда», 3 июля 1935.

ше?» — за них ответит совершенно ясно и недвусмысленно зрительный зал. Этого будет достаточно».

В самом деле, с большой эмоциональной силой и художественным тактом выражено в кадрах финала авторское отношение к героям, как бы предвосхищен конечный результат борьбы, начатой смелым вызовом Пэпо. Борьбы, знамя которой — придет время — подхватят и понесут другие пэпо, другие какули, но то будет уже не стихийный порыв, а организованная воля сознательных масс. При всей своей художественной конкретности эти кадры обладают глубокой силой обобщения.

Через много лет Бек-Назаров писал: «...если я больше всего люблю своего «Пэпо», то не только потому, что этот фильм представляется мне наиболее совершенным из всех мною поставленных и его содержание полностью отлилось в органически соответствующую ему форму, а прежде всего потому, что в его героях мне удалось показать людей, от которых шла прямая дорога к нашим современникам»¹.

Признание Бек-Назарова: «Мне было близко по духу эмоционально приподнятое, поэтическое искусство А. Довженко»² не было чем-то случайным, а вытекало из самой творческой практики режиссера. Ряд особенностей фильма «Пэпо» подтверждает это.

Так, например, контраст помпезной торжественности, надменной важности Зимзимова в начале фильма и его «одиночества» и жалкой физической немощи в конце воскрешает в памяти финал довшенковской «Земли», где кулак, убийца Василя, в одиночестве мечется по полю и в бессильной злобе зарывается головой в землю.

Родственность режиссерского искусства Бек-Назарова «поэтическому кино» обнаруживается и в гротескно-карикатурной символической обобщенности образа Зимзимова и его тени, образов других отрицательных персонажей, так же, как и в персонализации темы сплетни в эпизоде «церковь» и последующем проходе Кекел по улицам, в материализации «чести» Дарчо в эпизоде торга, в «пластике» бухгалтерских счетов, используемых в качестве инструмента для определения ценности невесты-товара в том же эпизоде, в лирическом воспевании женской красоты в эпизоде «баня» и т. д.

Принцип контрастного сопоставления положительного и

¹ Режиссеры советского кино. А. Бек-Назаров.

² Там же.

отрицательного также весьма характерен для стилистики этого направления.

Поэтика последнего своеобразно преломилась и в не раз упоминавшемся нами «голосе автора», который в финале картины как бы сливается с эпическим голосом народной массы, поющим бессмертную мелодию Кер-оглы.

Но, с другой стороны, многое в «Пэпо» — это добротная «кинопроза». Психологизм образов героев картины, тщательная отделка их, живость, полнокровность характеров — все это сближает фильм с традицией Пудовкина, творчество которого, как подчеркивал Бек-Назаров, всегда было ему особенно близко². «Пэпо» — один из первых отличных примеров органического слияния принципов «поэтического» и «прозаического» кинематографа.

Но заслуживает полного признания и другое. «Пэпо» — один из тех фильмов, которые, отразив исключительные достижения немого кинематографа в области художественной выразительности, вместе с тем блестяще продемонстрировали возможности звука в кино — этого нового для него могучего выразительного средства. В первой же своей звуковой картине Бек-Назаров добился поразительного единства изображения и звука, ставшего в фильме необходимым и органичным компонентом его художественной ткани.

Немало написано об изобразительных достоинствах «Пэпо», о превосходной работе оператора Дмитрия Фельдмана. В самом деле, фильм изобилует кадрами, отмеченными яркой живописностью, художественной законченностью. От них веет каким-то особенным ароматом эпохи. На принципе контраста, противопоставления основано и чисто изобразительное решение фильма. Так, кадры, изображающие положительных героев, отличаются легкостью и изяществом построения, мягкостью фактуры, обилие света, они проникнуты лиризмом. И наоборот, кадры, запечатлевшие Зимзимова, темны по колориту, игра света и тени в них создает впечатление чего-то недоброго, зловещего. Д. Фельдману ни разу не изменяет вкус. Кадры «Пэпо» напоминают превосходные старинные гравюры.

Пожалуй, единственное, в чем можно упрекнуть оператора, это отмеченная С. Юткевичем «небрежность и быстрота панорамы»¹. Иногда (например, в сцене бала) панорамы как бы «смазаны».

² Там же.

¹ Газета «Кияно», 23 мая 1935.

Разумеется, яркость изобразительного решения «Пэпо» обусловлена и отличной работой коллектива художников М. Арутчяна, В. Сидамон-Эристов, Г. Шарбабяна, С. Сафаряна. Однако режиссер обогатил «живопись» кинокартины, творчески используя в ее кадрах наследие замечательного армянского художника Вано Ходжабекяна — автора превосходных жанровых рисунков, отображающих облик и быт старого Тифлиса. «Ни один кадр фильма,— замечает Гр. Чахирьян,— не копирует рисунков В. Ходжабекяна, так же, как ни один из многочисленных персонажей «Пэпо» целиком не заимствован у большого художника. Но мир, им запечатленный, органически вошел в кинопроизведение»².

Музыка «Пэпо» — блистательный дебют Арама Хачатуряна в кино — стала органической частью драматургии фильма.

Еще когда картина существовала только в режиссерском замысле, Бек-Назаров писал:

«Не меньшее внимание при постановке фильма будет обращено на музыкально-звуковую часть. Для характеристики полицмейстера и вообще русского самодержавия в качестве лейтмотива взят марш Ширванского полка — бравая солдатская песня тогдашнего времени. Для армянской буржуазии — Зимзимова, Дарчо, Эфеми — «европеизированная» восточная музыка (ярким образцом которой является т. н. «бальная лезгинка») с одной стороны и азиатское восприятие и трактовка европейской музыкальной культуры — с другой. Наконец, в основу характеристики Пэпо и его друзей взято творчество Саят-Новы...»¹.

И песни Саят-Новы органически вошли в фильм, как бы воскресив в нем поэтический голос гениального ашуга, придав ему чарующую песенность и неповторимую ритмику.

Однако эта песенность сообщается фильму не только обилием прекрасной музыки и ее удельным весом в драматургии картины.

В «Пэпо» в полной мере проявилось присущее Бек-Назарову великолепное чувство кинематографического ритма. Ритм фильма вообще не есть нечто обособленное от его содержания. Можно утверждать, что в той мере, в какой идей-

² Гр. Чахирьян. Очерк истории кино Армении, стр. 49—50.

¹ А. Бек-Назаров. К вопросу о постановке звукового фильма «Пэпо». Архив Госфильмфонда СССР.

но-художественный замысел режиссера определил воплощенный композитором музыкальный образ фильма, в той же мере этот образ, еще не воплощенный в реальном звучании, но уже существующий в воображении режиссера, обусловил содержание будущей картины. Музыкальное и пластическое видение фильма у автора слилось воедино еще до того, как он ступил на съемочную площадку. То, что это действительно так, отчасти иллюстрирует следующее высказывание Бек-Назарова:

«В пьесе Пэно поет... В песне должна быть выражена вся сущность героя фильма. Какой же должна быть эта песня, чтобы полностью слиться с образом Пэпо?

Я слышал эту песню. Но я не композитор и был бессильен ее создать. Слыша ее в своем воображении, я не мог воспроизвести ни одной ноты»¹. Бек-Назаров вспоминает, что он «буквально замучил» Хачатуряна, отвергая один за другим предлагаемые им варианты песни Пэпо. Только седьмой (!) вариант был принят режиссером².

Поэт С. Маршак отмечает, что «неверная музыкальная настроенность ведет автора (Маршак говорит о поэзии.— К. К.) ко множеству ошибок и неточностей».

«В лучших стихах,— продолжает Маршак,— размеры, ритмы, интонации рождаются вместе с поэтической мыслью...».

«Наши великие поэты знали, в каком ключе, роде, жанре они пишут. И каждое их произведение было не только поэтическим, но и музыкальным произведением»³.

Эти утверждения, несомненно, применимы и к кинематографу. Музыкальная тема «Пэпо» в значительной мере возникла вместе со смысловой. Поэтому-то музыкальны даже те кадры фильма, где нет музыки. Ощущение музыкального звучания этих кадров рождает их точно найденный внутренний ритм, музыкальность, ритмичность монтажа.

Один из первых рецензентов фильма «Пэпо» С. Меликсетян отмечал, что «музыкально-звуковой колорит картины с первых же эпизодов захватил нас». Он справедливо подчеркивает также, что «монтаж не только помог выразить сущность произведения, его смысл, основную сквозную линию и т. д., но и сообщил ему внутреннюю ритмичность».

¹ Режиссеры советского кино. А. Бек-Назаров.

² Там же.

³ С. Маршак. Молодым поэтам. Журнал «Новый мир», 1965, № 9, стр. 251—252.

В заключение рецензент восклицал: «После просмотра картины невозможно забыть ее монтаж!..»¹.

За «Пэпо» прочно установилась репутация прежде всего актерского фильма. Впрочем, и сам Бек-Назаров, излагая замысел картины, писал, что «Пэпо» преимущественно будет актерским фильмом. «Поэтому,— добавлял он,— ряд образов делался на совершенно определенных актеров»².

В самом деле, сразу же по выходе «Пэпо» на экраны, критика дала исключительно высокую оценку уровню актерского исполнения в фильме. Вот несколько характерных отзывов:

«Говоря об игре актеров,— писал поэт В. Алазан в газете «Гракан терт»,— первым я должен назвать Аветя Аветисяна, который, еще более углубив и развив созданные им сценические образы Сундукяна, дал мастерски вылепленный, многогранный и необычайно живой тип представителя армянского торгового капитала»³.

«...Авет Аветисян дал сочный, реалистический образ купца Зимзимова,— отмечал рецензент газеты «Правда».— Это самая сильная роль в картине»⁴.

Жизненная правдивость и законченность образа Пэпо,— заявлял рецензент газеты «Заря Востока»,— «блестящая творческая победа актера Грачья Нерсисяна»⁵.

Нина Манучарян, исполнительница роли свахи Натэл,— отмечал И. Травский в газете «Кино»,— почти не пользуется законными приемами комедийного шаржа. «Выразительные средства ее настолько велики, что созданный ею в естественных тонах бытовой образ—произведение высокого художественного мастерства—раскрывает без всяких сатирических нажимов подлинную мещанскую сущность этой властной устроительницы браков».

¹ С. Меликсетян. «Пэпо» на экране (из впечатлений от первого просмотра). Газета «Хорурдаин Айкастан», 2 июля, 1935 (на арм. яз.).

² А. Бек-Назаров. К вопросу о постановке звукового фильма «Пэпо». Архив Госфильмфонда СССР.

³ В. Алазан. Пэпо поднимается на экран. Газета «Гракан терт», 30 сентября 1934, (на арм. яз.).

⁴ А. Азизян. «Пэпо». Газета «Правда», 16 мая 1935.

⁵ Вл. Роговской. Выдающийся фильм. Газета «Заря Востока», № 197, 26 августа 1935.

Об Асмик в роли Шушан критик пишет, что она «дает классический образец тонкой естественной игры и волнующей силы душевных движений»¹.

Высоко оценивалась также игра и других исполнителей: Григора Аветяна (Гико), Давида Маляна (Какули), Амбарцума Хачаняна (Дарчо), Татьяны Махмурян (Кекел), Нахшун Геворкян (Эфемия), Армена Гулакяна ((Дулули).

Как отмечалось в одной из рецензий, в «Пэпо» «нет слабо исполненных ролей»².

«Эта картина,— подчеркивал в своей рецензии С. Меликсетян,— в художественном отношении поднялась на большую высоту, в первую очередь, благодаря блестящему актерскому ансамблю и исполнению»³.

Фильм «Пэпо» — блестящее подтверждение той истины, что актерский кинематограф вовсе не означает нивелирования творческой индивидуальности режиссера, как художника. Наоборот, чем выше и глубже актерское искусство, тем больше возможностей у режиссера проявить свое художническое я⁴. «Пэпо» — актерский фильм, самый «актерский» из всех

¹ И. Травский. Картина бьет в цель. Газета «Кино», 23 мая, 1935.

² Вл. Роговской. Выдающийся фильм. Газета «Заря Востока», № 197. 26 августа 1935.

³ С. Меликсетян. «Пэпо» на экране. Газета «Хорурдани Айастан» (на арм. яз.), 2 июля 1935.

⁴ Вообще необходимо подчеркнуть огромную роль актеров армянского театра в росте режиссерского мастерства Бек-Назарова, в формировании его, как художника кино.

Лучшие армянские киноактеры 20—30-х годов — Гр. Нерсисян, Асмик, А. Аветисян, А. Хачанян и другие — это одновременно и лучшие армянские театральные актеры, сосредоточенные главным образом в Перлом гос-театре, позже переименованном в театр имени Сундукяна. Многие из них Бек-Назаров привлекает к участию уже в первом своем армянском фильме «Намус». Естественно, режиссеру приходится учить их поведению перед кинокамерой, объяснять им различие между принципами игры актера в кино и на сцене. Однако в еще большей степени Бек-Назаров учится у них сам. Он учится у армянских актеров реализму в искусстве, верности правде жизни, культуре работы над образом, стремлению проникнуть в самую суть человеческого характера, глубоко творческому отношению к делу.

Фильм «Пэпо» явился прекрасным результатом этой взаимной учебы, творческого общения Бек-Назарова и плеяды замечательных армянских актеров на протяжении ряда лет.

бекназаровских фильмов, но разве не в этом фильме с наибольшим блеском обнаружилось режиссерское мастерство Бек-Назарова, разве не этот фильм больше других несет на себе печать яркой самобытности, неповторимости творческого почерка его создателя? Искусство постановщика «Пэпо» прежде всего состоит в том, что все богатство и разнообразие режиссерских приемов, все средства киновыразительности неизменно подчинены одной основной цели: выявлению и углублению человеческих характеров, раскрытию социальных типов. Актер как бы перестает быть актером: он сливается с созданным им образом, превращается в одно лицо с изображаемым персонажем. Искусство словно становится самой жизнью. Это-то, главным образом, и дает нам возможность полноценного художественного познания минувшей эпохи, верной оценки поведения и поступков людей этой эпохи, заставляя нас, как отметил В. Шкловский, «по-современному увидеть историю»¹.

Режиссерское искусство Бек-Назарова, мастерство армянских актеров создали гармонию ярко индивидуализированных образов, достигших той степени совершенства, когда каждый образ — национальный тип, а все вместе — народ.

Художественно-обобщающая сила социального анализа в фильме «Пэпо» обусловлена исторической конкретностью показа национальной жизни.

«Мы увидели по-настоящему национальный фильм,—отмечал 37 лет назад писатель В. Норенц.—Создавая социально-типичные образы, Бек-Назаров придал им национальный характер. Жест, мимика, походка, интонация, темперамент, манеры — все это облечено в национальную форму и тем самым делает фильм чрезвычайно колоритным, жизненноправдивым»².

«Во всем, даже в жестах и интонациях персонажей, Бек-Назарову удалось показать армян и именно армян», — подчеркивал писатель Наири Зарян³.

Запоминающиеся человеческие характеры, яркие социальные типы потому и получили полнокровную экранную жизнь, что это были характеры и типы национальные.

¹ Газета «Кино», 23 мая 1935.

² Газета «Кино», 16 мая 1935.

³ Там же.

Интересны рассуждения самого Бек-Назарова о поисках национальной формы картины «Пэпо», иллюстрирующие его взгляды на вопросы национальной формы в искусстве вообще.

Как режиссеру, работающему на национальном материале,—писал Бек-Назаров в 1934 году,—мне особенно часто приходится задумываться над вопросом: как сделать, чтобы национальная форма была бы не просто фактурой, скорлупой художественного образа, а его органической частью, существенным моментом его содержания? Этот вопрос встает и в связи с постановкой фильма «Пэпо».

Какие же национальные особенности мы пытаемся отразить в этом фильме? Прежде всего, характер общественно-хозяйственной деятельности, домашнего быта, семейных отношений. Костюмы той эпохи настолько колоритны и характерны, что уже благодаря им зритель вводится в новый и своеобразный для него мир. Манеру разговора, походку, жест—эти трудно уловимые нюансы, в которых выражен национальный момент.

«У кинто,—продолжает режиссер,—была совершенно особенная походка—широкая и несколько вразвалку. В этой походке были отражены и дух независимости кинто, и их некоторая бесшабашность. Такова же и их характерная поза—правая нога несколько выставлена вперед, руки заложены за пояс. Здесь—и гордость плебей, и вместе с тем его анархический индивидуализм. Эти социальные черты нашли чрезвычайно конкретное национальное выражение. У Зимзимова—несколько сутулая фигура, медлительная тяжелая походка, взгляд исподлобья, немного согнутые пальцы руки—хватательный жест хищника. Это ростовщик, эксплуататор, но вместе с тем это армянин-эксплуататор»¹.

Тремя годами позже Бек-Назаров писал:

«Нередко нам приходится смотреть исторические фильмы, в которых люди разгуливают по экрану как бы вне времени и пространства, ибо их великолепные костюмы, сшитые в точном соответствии с изображаемой эпохой, не прикрывают исторического неправдоподобия раскрываемых образов и не спасают фильм от обособленного развития действия...

Зритель чувствует, когда смотрит подобный фильм, что перед ним—не жизнь, не эпоха, а костюмная киностудия...».

¹ А. И. Бек-Назаров. Моя работа над фильмом. Газета «Кино», № 45, 4 октября 1934.

Причины этого Бек-Назаров видит в поверхностном изучении исторического материала, в неумении прочувствовать историческую среду. «Изучая эпоху,— продолжает он,— режиссеры очень часто не учитывают, например, внешнего поведения людей (...), характерного для данной конкретной эпохи и исторической среды, не говоря уже о самом существовании образа, вытекающем из этой среды. Не следует забывать, что одеяние, костюм влияют на характер движения персонажей.

Если автор не передает особенностей движений восточного типажа, которые выработались на Востоке под влиянием внешнего облачения, темперамента, характера, то он неизбежно впадает в противоречие с правдивостью образа».

Но с другой стороны Бек-Назаров считает, что «замыкание режиссерского замысла в узких рамках тех или иных бытовых особенностей эпохи приводит к однобокому отображению исторической правды. Путь обобщений и вскрытия социального смысла истории—единственный путь, дающий правильное изображение исторических событий»¹.

«Пэпо» не только глубоко национальный, но и подлинно народный фильм. Народность его складывается из ряда элементов. «Пэпо» рассказывает о простых людях, об их несладкой жизни, нужде и заботах, об их борьбе за справедливость и их солидарности. Фильм проникнут большой любовью и сочувствием к ним—к этим честным, благородным беднякам. Они—люди своего времени, увиденные глазами нашего современника, который знает о них больше, чем те знали о себе. Но в отношении автора к своим героям нет снисходительности, как бы ни были они порой наивны и даже отсталы с точки зрения наших понятий. Фильм словно предвосхищает тот путь, каким придут эти люди—пусть не сами они, а их дети,—к осознанию своей силы, которая в конце концов сокрушит строй, порождающий зло. Они—наши предтечи.

Фильм рассказывает о них задушевно и поэтично, просто и правдиво. При этом интенсивность авторского переживания можно сравнить только с силой и глубиной переживаний самих героев. В этот эмоциональный мир целиком вовлекается и зритель. Происходит единение народа, изображенного в фильме, с публикой, сидящей в зале. Фильм заставляет нас

¹ Журнал «Искусство кино», № 1, 1937.

остро ощутить нашу связь с этими людьми, наше прямое родство с ними и, наоборот, — нашу непримиримую враждебность к миру социальной несправедливости.

Литературный источник, послуживший основой фильма, был издавна близок и понятен демократическим слоям народа благодаря армянскому театру, в репертуаре которого эта пьеса Сундукяна всегда занимала особое место и который в сценическом воплощении ее создал незабываемые образы.

Неотъемлемы от экранного «Пэпо» мир его музыкальных мелодий, навеянных творчеством гениального народного певца Саят-Новы и оплодотворенных истинно народным талантом Арама Хачатуряна, и живописный мир фильма, пронизанный мотивами национального изобразительного искусства, исполненный народного духа.

В сочетании с великолепной национальной школой актерского искусства, народностью искусства режиссера, его темпераментом и мастерством — все это создало тот замечательный художественный сплав, каким явился фильм «Пэпо» и который обусловил его глубокую народность. Но верно замечает Гр. Чахирьян: даже самый тщательный анализ всех компонентов фильма «Пэпо» не дает ощущения его как художественного целого. «Ценность «Пэпо» — в том целостном художественном впечатлении, которое оставляет фильм, не только воскрешающий на экране прошлое, но и отражающий всем своим поэтическим строем то время, когда создавалась картина»¹.

«Пэпо» достойно увенчал многолетние творческие поиски режиссера. По сравнению с предыдущими фильмами Бек-Назарова, даже лучшим из них — «Намусом», — «Пэпо» явился более высокой ступенью художественного познания действительности. Основное достоинство «Намуса» современники увидели в том, что самый его сюжет был «демонстрацией бытия». «Но, — верно замечает С. Асмикян, — «мир» «Намуса» входит в «Пэпо» лишь в качестве одной из ступеней становления образа ленты»². Тут обычаи, быт не выделены в нечто художественно самостоятельное, самоценное, а как бы

¹ Гр. Чахирьян, предисловие, стр. 19.

² С. Г. Асмикян. Современное армянское киноискусство. Автореферат кандидатской диссертации, 1970, стр. 5.

растворены в социальной коллизии. Они только необходимый элемент содержания фильма. Для режиссера они — повод, предпосылка. Бек-Назаров уже не удовлетворяется одной лишь бытовой правдой, как бы она ни была значительна и впечатляюща сама по себе, он стремится к правде поэтической, к правде художественного обобщения.

Конечно, свою «родословную» «Пэпо» ведет и от других армянских фильмов Бек-Назарова. Так, уже в «Зарз», поставленном вслед за «Намусом», режиссер не только демонстрировал обычай, но и показывал эксплуатацию его властью имущими. Выдвижение этой темы — в сочетании с резким разграничением социальных групп, с изображением пробуждения классового сознания трудящихся, их зреющего протеста, — было существенным шагом вперед по пути, которым спустя годы режиссер пришел к «Пэпо».

Однако, как справедливо отмечает С. Вельтман, «Пэпо» вырос не только из прежних фильмов режиссера. «Такие фильмы, как «Иудушка Головлева», «Гроза», «Петербургские ночи», несомненно, научили Бек-Назарова очень многому»¹.

Появление фильма «Пэпо» в армянской кинематографии было закономерным. Он блистательно завершил первоначальный, не очень продолжительный — всего десять лет! — но удивительно насыщенный этап развития армянского киноискусства, начало которому положил «Намус».

«Фильм «Пэпо», — пишет Гр. Чахирьян, — непосредственно не затрагивал вопросов современности и, может быть, поэтому, несмотря на большой успех, не стал для звукового кино тем, чем был «Намус» для немого. В годы выпуска на экран «Пэпо» интересы художников кино были сосредоточены главным образом на темах, именвших актуальное значение. И все же его появление — ярчайшее свидетельство небывалого подъема культуры и искусства народа... Фильм «Пэпо» знаменовал собой зрелость национального киноискусства. Картина вошла в золотой фонд советской киноклассики»².

¹ С. Вельтман, стр. 58—61.

² Гр. Чахирьян, стр. 60.

ГЛАВА V

ПОЭЗИЯ РЕВОЛЮЦИОННОГО ПОДВИГА

«Зангезур»

В 1938 году, спустя десять лет после «Дома на вулкане», Бек-Назаров поставил свой второй историко-революционный фильм «Зангезур».

...1921 год. В Армении победила Советская власть. Большая часть территории страны освобождена от дашнаков. Уцелевшие остатки их укрепились в труднодоступных горах Зангезура. Они пытаются провести здесь поголовную мобилизацию, терроризируют население. Поддерживаемые Антантой, они стремятся превратить Зангезур в плацдарм для борьбы с Советской властью в Закавказье. До прихода Красной Армии осуществлению этих планов дашнаков препятствуют революционные партизаны.

В Зангезур прибыл Акопян — член ЦК Коммунистической партии Армении. Это событие окажет решающее влияние на весь ход событий, о которых расскажет фильм.

...Мы видим две маленькие человеческие фигуры, движущиеся среди громадных скал, величественных и суровых. И слышим песню — ее поет один из путников. Это — ашуг, такой же древний и эпический, как горы Зангезура, как его песня. В облике старца — что-то от Гомера, каким изображает его античная скульптура. Но нет, это не древняя песня — она о Красном Знамени, борьбе за свободу. Есть в ней что-то победное, торжествующее.

По тому, как идут два путника, можно догадаться, что первый ведет второго, что второму все здесь внове, а первый — такая же принадлежность этих мест, как эти удиви-

тельные скалы. На лице первого — вдохновение творца, у второго — восторг, упоение увиденным.

Они подошли к могучему водопаду и замерли перед его фантастической красотой. Второй снял фуражку, чтобы охладить вспотевший лоб. И тут мы, наконец, как следует разглядели его лицо.

Это — лицо железного человека. Человека, как бы воплотившего в себе силу Организации, высоту Идей, святость Долга, мудрость Самосознания. Лицо, в выражении которого отразилось и прошлое народа, и его будущее, грусть и оптимизм, страдание и вера, страсть и осмотрительность. И несокрушимая воля.

То, что произойдет в фильме, подтвердит первое впечатление, раскроет нам этого человека, его нравственную красоту, значительность его миссии, его простоту и скромность. Организатор и вожак массы, он как бы растворится в ней, придав ей сокрушительную силу.

«Зангезур» — эпический фильм. И начало его — эпично, масштабно. Будто начало героического сказа — про события, что пройдут сейчас перед нами, — будто ашуг пропоеет все, о чем расскажет фильм, будто фильм — продолжение той песни. Легенда превращается в явь, в творимую народом историю, история, явь — в слагаемую народом легенду.

...Акопян, пораженный, остановился перед водопадом.

— Какая сила!

Но ашуг думает о другом:

— Говорят, что его воля сильнее этого водопада, говорят, что ясность его мысли — прозрачней этой воды...

— О ком ты говоришь, ашуг?

— О Ленин-паше.

— Он не паша.

— А кто же он?

— Он — Ленин, Владимир Ильич. Ленин хочет разрушить проклятый мир господ и слуг... Ленин зовет к восстанию народ Армении. Ленин хочет изменить мир. Понял?

Ашуг задумался, потом вскинул саз и запел:

...Мир изменяется, смотри,

В сияньи северной зари.

Сиянье это — Ленин.

Несмотря на известную прямолинейность эпизода, он настраивает зрителя на торжественный лад, подготавливает к восприятию чего-то эпически большого и важного.

В фильме «Зангезур» Бек-Назаров создал прекрасный образ революционной массы. Он разнолик и одновременно целен — благодаря высокому революционному порыву, присущему образам людей из этой массы. Неповторимую галерею этих образов создали артисты Асмик, Григор Аветян, Гурген Габриелян, Давид Малян, Айкасар, Ю. Сулейманов.

Образ народа в фильме динамичен, одухотворен. В постановке массовых сцен с блеском проявилось мастерство режиссера.

Большой идейной и эмоциональной глубины, настоящей патетичности достигает режиссер в эпизоде атаки дашнаков, когда те гонят впереди себя беззащитных крестьян — родных и близких партизан. Этот эпизод — едва ли не лучший в фильме — поднимается в своем развитии до трагических нот. Он составляет вместе с тем и эпическую кульминацию всего повествования, хотя в чисто фабульном плане кульминацией следовало бы, вероятно, считать один из предыдущих эпизодов — спасение партизанами Акопяна в тот момент, когда спасти его могло, казалось бы, только чудо¹. Но здесь решается судьба лишь одного человека, тогда как в эпизоде дьявольской атаки дашнаков решается судьба массы людей: мирного населения — матерей, отцов, жен, детей партизан, самого партизанского отряда, одетых в английское обмундирование крестьянских парней — дашнакских солдат. В эпизоде несостоявшегося расстрела Акопяна речь идет о его физическом существовании, тут же — об успехе его миссии. Тяжкому испытанию подверглись партизаны. Подверглась испытанию их воля, нравственный дух, сила их идейной убежденности. В самом деле, что делать? Стрелять? Тогда неминуемо погибнут их близкие. Дать перебить себя? Сдаться? Отступить? Партизаны растеряны, но это растерянность мужественных людей. Вот где фильм достигает трагического звучания, а Амо Бек-Назаров — высот режиссерского мастерства. Редкой силы эмоциональный эффект извлекает постановщик из простого монтажного сопоставления партизан, охвативше-

¹ Мысль о различии «фабульного» и «эпического» сюжета весьма резко выразил Вс. Вишневский: «Сюжет идет от столкновения масс. Для меня сюжет — сама история. Я считаю мелким и пошлым подменять фабульными штучками гигантское течение самой жизни». (См.: Ан. Вартанов. По дороге к экрану. «Советская культура», 3 марта 1966).

Но элементы «фабульного» сюжета могут присутствовать и в эпическом произведении. И очевидно кульминации их могут не совпадать.

го их оцепенения—глаза на каменных лицах выражают ужас, узнав в приближающейся толпе своих близких,—с самой этой толпой, безмолвной и какой-то отрешенной, почти безучастной, с отдельными фигурами и лицами людей, смотрящими в одну точку.

Был момент, когда казалось, партизаны дрогнут, у одного из них сдали нервы: надо отступать! Сейчас он от слов перейдет к делу и увлечет за собой других. И если бы не Акопян, все было бы кончено. Он появляется рядом с этим партизаном и властно удерживает его. Отступать нельзя! Необходимо удержать позиции до прихода Красной Армии. Но тогда Акопян обязан предложить выход. Мы видим на его лице лихорадочную работу мысли. Мы увидели дерзкий блеск в его глазах и поняли: выход найден.

События развиваются стремительно. Акопян идет на рискованный шаг: с группой партизан он выходит к дашнакам и заявляет, что партизаны сдадутся, если им будет гарантирована жизнь. При этом Акопян и его группа становятся между крестьянами и дашнаками. После некоторого колебания дашнаки принимают условие. Но внезапно в воздухе мелькают руки: по знаку Акопяна его группа забрасывает дашнаков гранатами. Тут же на них обрушивается огонь и остальных партизан. Дашнаки в панике бегут.

В решении этого куска очевидно стремление постановщика к предельной наглядности действия, к тому, чтобы зритель как можно лучше разобрался в достаточно хитрой механике замысла Акопяна. Но это стремление к тщательному показу события вовсе не приводит режиссера к нагромождению деталей, к растягиванию действия. Наоборот, при всей своей наглядности и рельефности оно лаконично. Во всем эпизоде почти нет крупных планов. В данном случае постановщика интересует общая картина действия, он не отвлекается частностями, но эту общую картину по ходу последовательного развития событий он рассматривает достаточно подробно. Это — взгляд несколько как бы издалека. Помимо того, что такой взгляд помогает лучше обозреть действие в целом, в нем скрыт еще и иной смысл. Это еще и как бы взгляд летописца, сказителя, певца... Он связан с общим стилем фильма, задуманного, как эпическая повесть о народной борьбе, о ее героях.

Отодвигая от нас события, режиссер заставляет глубже ощутить их героичность.

Этот режиссерский принцип отразился и в решении двух последующих сцен — похорон матери Макича Агюль, сраженной дашнакской пулей, и танца Армена на вершине скалы: последняя сцена также одна из наиболее впечатляющих в фильме. Великолепно задуманная и воплощенная, эта своеобразная пляска смерти чрезвычайно органична и характерна для стилизованного решения картины. Тот же эпический настрой, то же отсутствие детализации, та же обобщенная трактовка изображаемого.

Прав С. Ризаев, замечая, что в этой темпераментной сцене было куда больше подлинного революционного пафоса, чем во многих нейтральных эпизодах, шаблонно трактуемых тему фильма¹.

Вспомним эту сцену.

Армен с небольшим отрядом охраняет подступы к ущелью. Дашнаки снова ползут в горы. Их много, горстке партизан долго не продержаться, основные силы высоко в горах. Как быть? И тут Армена осенило. — Пойте плясовую! — призывает Армен. Партизаны удивлены. — Слушать приказ командира! Петь плясовую. — Ошеломленные партизаны молчат. Тогда Армен запевает сам. Ему начинает подпевать один, затем — все остальные. А дашнаки все ползут. Но вот Армен выпрыгнул из-за прикрытия и лихо заплясал под аккомпанемент своих товарищей и свой собственный. Дашнаки замирают от неожиданности. Армен пляшет, солдаты восхищенно любят его. Иные из солдат пробуют даже подпевать и прихлопывают в такт.

Замечательная по мысли, по эмоциональной, нравственной насыщенности сцена!

О чем думают в эти минуты дашнакские солдаты? Может быть, ни о чем. Просто любят пляска, такой красивой, отважной, дерзкой. Как зачарованные, в каком-то наивном восторге, с детскими улыбками смотрят они, эти крестьянские парни, наверх, на одинокую фигуру буйно пляшущего Армена — такого же крестьянского парня. Это-то ощущение солдатами своей общности с Арменом, выразившем в вихревом народном танце не только себя, но и их самих, вдруг с разительной ясностью обнаруживает перед этими людьми, сколь чужда их интересам развязанная дашнаками война. В этой сцене мало слов, их заменил танец. Но он красноречивее, убедительнее любых слов, любой агитации, потому что Армен,

¹ С. Ризаев, стр. 208.

человек из народа, красный партизан, раскрыл в этом танце свою душу, свою правду. Он как бы сказал тем, кто внизу: смотрите, я танцую и не боюсь ничего, я танцую и не боюсь, потому что знаю то, чего не знаете вы: правду. Я ликую, потому что наше правое дело победит. Разве б я танцевал сейчас, если б это было не так!?

И в самом деле, разве б затеял Армен эту пляску под дулами вражеских ружей, рискуя каждую секунду сорваться в пропасть, если б не решимость и готовность его отдать жизнь во имя революции? Ведь подлинный героизм рождает только правое дело. Быть может, эта-та истина начинает открываться солдатам в минуты, когда танец Армена парализовал их действия!

В фильме «Зангезур» мы, казалось бы, сталкиваемся со случаем почти полного отсутствия видимой режиссуры.

Здесь нам хотелось бы процитировать одно место из статьи Михаила Ромма «Режиссер и фильм»:

«У нас есть любители делить кинематографию на разряды, скажем, на камерную и монументальную. Я не принадлежу к их числу. Тем не менее я позволю себе предложить одно несомненно и даже заведомо неверное деление, которое нужно мне для пояснения мысли.

Разделим все картины на такие два разряда: на картины, в которых на первом плане стоит и прежде всего виден режиссер, и на картины, в которых режиссер на первый взгляд как бы незаметен. К первым отнесем «Щорса», «Александра Невского». Ко вторым — «Чапаева», «Депутата Балтики», «Поднятую целину». К ним же я причислю и свои последние картины. Сегодня я — сторонник именно этого метода работы.

Если вы сравните «Щорса» с «Чапаевым», то убедитесь, что фигура самого Довженко возникает в «Щорсе» буквально в каждом кадре, в то время, как вспоминная «Чапаева», вы вспоминаете именно Чапаева, а не Георгия и Сергея Васильевых, сделавших картину. Я считаю «Щорс» великолепной, огромной картиной. Но я не забываю, что картина эта имела у народа меньший успех, чем «Чапаев».

Станиславский сказал, что режиссер умирает в актере. Не только в актере. Непосредственные исполнители картины — это драматург, написавший сценарий (пусть его написал сам режиссер), это актеры, разыгрывающие этот сценарий, это художник, построивший декорации, оператор, снявший актеров в этих декорациях, композитор, написавший

музыку. Они непосредственно делают картину и делают ее творчески. Что же остается режиссеру? Раньше считалось — подмять их всех под себя, подчинить их себе, задавить их индивидуальные особенности, заставить их почти механически выражать режиссерскую неповторимую индивидуальность. Это неверно. Вернее будет определение Станиславского — умереть в них, выразить себя через ряд творческих, максимально полно раскрытых индивидуальностей, целиком подчинив работу каждого из них единому идейному и художественному заданию»¹.

В картине «Зангезур» режиссерский метод Бек-Назарова состоял, так сказать, в ряде последовательных «умираний» — в сценарии (одним из авторов которого был он сам²), в актерах, в операторах, в композиторе³. Нам уже приходилось говорить, какое исключительное значение придавал Бек-Назаров выбору актеров. Задолго до того, как был написан сценарий фильма «Пэпо», Бек-Назарову уже были известны исполнители ролей. Так же обстояло дело и с «Зангезуром».

Бек-Назаров любит актера и полагается на него. Он дает ему раскрыться сполна, не сковывая и не притесняя его. Однако эта любовь, это доверие, эта свобода в высшей степени целеустремленны. Главное для Бек-Назарова — донести до зрителя идейно-художественное содержание картины. Дходчивость, ясность, простота — закон для режиссера. Как бы он не любил актера, зрителя он любит все же больше.

В двух рассмотренных выше сценах ничто не напоминает зрителю о присутствии режиссера. Герои будто предоставлены самим себе, вольны поступать и действовать по собственному усмотрению. Стирается грань между актером и персонажем — срабатывает талантливость актеров; между актером и режиссером — режиссер — весь в актере, режиссура как бы составляет те невидимые праницы, в которых умещаются широта возможностей актерского творчества и строгая определенность цели, конкретность идейной и художественной задачи. Не потому ли так ярко раскрываются в этих сценах образы Макича, Армена, Акопяна, эпизодический, в сущности, образ Агюль, созданный вдохновенной Асмик? Здесь же скажем и то, что именно в этих двух эпизодах достигает

¹ Михаил Ромм. Беседы о кино. «Искусство», М., 1964, стр. 101—102.

² Сценарий фильма «Зангезур» А. Бек-Назаров написал совместно с Я. Дукором на основе замысла писателя А. Бакунца.

³ Автор музыки — Арам Хачатурян.

наибольшей выразительности созданный Бек-Назаровым обобщенный образ красных партизан, так же, как и образ крестьянства и образ дашнакской армии.

В эпизоде атаки дашнаков режиссер избегает эффектных ракурсов, «кружений» киноаппарата, пользуясь исключительно лонтажным методом съемки. Очень умеренные ракурсы в отдельных кадрах продиктованы точкой зрения самих партизан, их местонахождением по отношению к дашнакам и заложникам. Они лишь подчеркивают естественность сцены и усиливают драматизм ситуации: партизаны видят, что дашнаки гонят впереди себя их родных. Видят и зритель, но как бы глазами партизан.

Налицо, казалось бы, «отрешенность» режиссера от самого себя, от «собственной режиссуры».

Стремление к предельной простоте, точности, ясности и бесспорной доступности киноязыка всегда были органическим свойством режиссерского таланта Бек-Назарова. Оно дало о себе знать уже в фильме «Намус», где Бек-Назаров впервые проявил себя великолепным «рассказчиком».

В сущности, не противоречил этому стремлению и «голос автора», с наибольшей отчетливостью выступивший в фильме «Пэпо». Выражая отношение режиссера к изображаемому, его мировосприятие, симпатии и антипатии, этот «голос» был в высшей степени естественным и простым. Он был то мягким и лиричным, то гневным, саркастическим, даже грозным. И всегда взволнованным, человечным. Поэтому он находил путь к сердцам миллионов людей. Он был понятен и близок им. Но в «Зангезуре» этот «голос» претерпел значительную эволюцию по сравнению с «Пэпо». В «Пэпо» он был явственно осущителен, в «Зангезуре» он как будто не слышен.

Но он присутствует и здесь.

Разве голос ашуга, славящий народных героев, поющий гимн их бессмертному подвигу, — не тот же «голос автора», с тем, однако, отличием, что на этот раз он реально зазвучал с экрана, в прекрасной песне, как бы поведавшей нам о минувшем и давшей своеобразный настрой всему фильму?

Автор словно передал свои функции народному певцу, очевидцу и участнику событий, который становится выразителем авторского отношения к изображаемому.

В этом смысле характерен финал фильма.

...Тают силы партизанского отряда, с беззаветным героизмом противостоящего натиску регулярных дашнакских войск. Красная Армия запаздывает. У партизан на исходе

боеприпасы. И в этот критический момент вдруг снова звучит голос ашуга. Он поет ту же песню, которой начался фильм. Партизаны отбиваются из последних сил, редеют их ряды. Звучит песня, полная оптимизма, веры в победу. Внезапно в звучание песни ашуга врываются звуки революционного марша Красной Армии, а затем мы видим и ее, спешащую на выручку партизанам.

Но песня ашуга в финале — не только прием: она обусловлена логическим ходом событий. Не видя выхода из создавшегося положения, ашуга просит петь Акопян, чтобы песней поднять дух бойцов, помочь им выстоять.

«Снимая» из киноповествования свой «голос», свою «фигуру», режиссер не отказывается от них вовсе, — он как бы перевоплощается в одного из персонажей, который составляет органическую частицу изображенной в фильме народной массы, живущую с ней одной жизнью, одинаковыми интересами.

Когда-то, отстаивая принципы «поэтического кинематографа» и обрушиваясь на «кинопрозу», С. Эйзенштейн приписывал последней протокольность, серость, отсутствие образности. Сам он был гениальным «поэтом» кино. «Поэтами» были также В. Пудовкин, А. Довженко. Но верно замечено, что в кинематографии нет резкого деления на поэтический и прозаический роды. У режиссеров-«поэтов» мы всегда встречаемся с языком прозы, а у режиссеров-«прозаиков» (бр. Васильевых, Ф. Эрмлера, С. Юткевича, С. Герасимова, М. Ромма и др.) — довольно часто с языком поэзии. Водораздел может быть намечен лишь по линии преимущественного тяготения того или иного крупного кинорежиссера к поэтическому или прозаическому началу¹.

«Зангезур» лишен метафоричности — родового свойства поэтического киноязыка. Факт, событие, человек, люди — стихия фильма, четкий драматический сюжет — основа его конструкции, строгая повествовательность — его природа. Пейзаж — нейтрален, пейзаж — фон. Параллельный монтаж, к которому часто прибегает режиссер (это вообще один из любимых приемов Бек-Назарова), выполняет отнюдь не те функции, какие обычно возлагались на него режиссерами-«поэтами», а решает строго сюжетные задачи. В малоудачных сценах Зангезура (есть и такие, особенно в первой половине картины) мы в избытке находим то, в чем С. Эйзенштейн

¹ Е. Добин. Поэтика живоискусства. «Искусство», М., 1961, стр. 18.

несправедливо обвинял самый принцип «прозаического» кинематографа: протокольность, информационность, серость...

Мы частично уже ссылались на слова Бек-Назарова: «Я (...) испытал воздействие крупнейших мастеров кинематографа: С. Эйзенштейна, А. Довженко и особенно В. Пудовкина, творчество которого было мне всегда наиболее близко»¹.

Или:

«Мне было близко по духу эмоционально приподнятое, поэтическое искусство А. Довженко. Но и страстная, подлинно революционная направленность фильмов С. Эйзенштейна, и проникновенное мастерство В. Пудовкина всегда были мне дороги»².

Это было сказано не ради красного словца. Творческую родственность Бек-Назарова этим мастерам можно обнаружить и в картине «Зангезур», не говоря уже о «Пэпо» и картинах периода немого кинематографа.

Но мы уже отмечали некоторые особенности стилистики фильма «Зангезур», задуманного как широкое историческое полотно, воспевающего героические события, как бы увиденные глазами народного сказителя, народного певца. И хотя этому «автору-сказителю», «автору-певцу» ни разу не изменяет трезвость взгляда, хотя он всегда строго реалистичен, скрупулезно последователен и его манере чужды какие-либо «поэтические излишества», — тем не менее, его голос торжествен, героичен, сказочен. И поет он о героическом, о легендарном. Что из того, что легенда эта — была, историческая реальность? Разве легенда перестает быть легендой? Она рождает высокую ноту, пафос прославления, одическую интонацию, ритм гимна. Она рождает поэзию.

Таким образом, поэтичен уже самый замысел фильма «Зангезур». И как ни повествователен и «прозаичен» этот фильм, а все же он овеян поэзией. Говоря о поэтичности шедевра кинопрозы фильма «Чапаев», Е. Добин замечает, что «исток поэзии «Чапаева» были те же, что поэзии «Броненосца «Потемкин»: поэзия революции, революционного подвига и героизма. Но в отличие от прошедшего периода поэтическая струя обращалась не к иносказанию, а к людям социалистической революции... От поэтической метафоры к поэтическому ореолу вокруг живых людей — таков был новый

¹ Режиссеры советского кино. А. Бек-Назаров.

² «Записки», стр. 145.

путь. Он мог быть найден и действительно был найден в органическом «родстве с повествовательно-психологической стихией»¹.

Эта характеристика в значительной мере может быть отнесена и к армянскому фильму «Зангезур». Так же, как и «Чапас», «Зангезур» — произведение кинопрозы. Эпической, но прозы. Однако проза эта особого рода. Точнее, это — подлинная проза. Она излучает поэзию. Проза светится поэзией. Ореол поэтичности окружает героев «Зангезура». В ореоле поэзии — народная масса, ее борьба. Проза молчаливого и страшного в своей безысходности шествия крестьян, подгоняемых штыками дашнакских солдат, озаряется вдруг поэзией страстного безоглядного крика старой крестьянки Агюль: «Стреляй, Макич! Стреляй, сын мой!». Как гордая орлица падает Агюль, сраженная пулей дашнакского хмбапета... Несколькими эпизодами позже, весело подхватив этого самого хмбапета, партизан Армен вместе с ним летит в пропасть... Вот она, поэзия подвига! В сознании каждого, кто видел фильм «Зангезур», запечатлелись образы этих народных героев, окруженные ореолом высокой поэзии.

Выше мы говорили о нейтральности пейзажа в «Зангезуре». Зангезурские горы — лишь место действия фильма, природа не сопереживает героям, она неизменна, неподвижна, «бесчувственна». И однако же природа в «Зангезуре» столь значительна сама по себе, столь созвучна образу народной массы, что сливается с ней в одно целое. Природа и народ воспринимаются как нечто монолитное, неотделимое друг от друга, как образ страны. Незыблемость, вечность скал как бы сродни незыблемой воле народа к борьбе, непобедимости его духа. Пейзаж усиливает героичность атмосферы картины, ее эпический размах. Вместе с тем, поистине сказочная природа Зангезура как нельзя более органична и для стилистики фильма-сказания, фильма-легенды.

В сцене похорон Агюль само место действия — вершина горы на фоне необъятного неба — сообщает ей особую торжественность и значительность — таково воздействие перво-данного пейзажа.

Для фильма, задуманного как эпическое полотно о революционной борьбе народа, Бек-Назаров не мог бы найти более выразительного и органического пейзажа, чем горы Зангезура. Пейзаж не нуждался в наделении его какими-то

¹ Е. Добин. Поэтика киноискусства, стр. 209—210.

дополнительными свойствами, ибо обладал всем необходимым: и поэтичностью, и суровой величественностью, и монументальной «очищенностью».

«Разворачивая действие своей картины на фоне неповторимой природы Зангезура,—вспоминает режиссер,—я несколько не старался «опейсажить» картину, скорее даже боялся этого. Мне хотелось только, чтобы в мозгу зрителя сама собой возникла такая ассоциация: сурова и прекрасна природа Зангезура, под стать ей и красные партизаны, те, кто всю свою жизнь провел в общении с этой природой, те, кто слился с ней в гармоническом единении...»¹.

В «Зангезуре» в изображении красных партизан мы не находим стремления режиссера вдаваться в подробности психологии героев. Для него гораздо более существенно то, что объединяет характеры партизан, чем то, что отличает их. Эта общность — героизм, отвага, готовность к самопожертвованию, высокая революционная сознательность. Различие — во внешних индивидуальных чертах. Причем, оно больше связано с особенностями «человеческих данностей»² талантливых актеров, чем с искусством актерского перевоплощения. Герои показаны «фронтально», без психологической детализации. Постановщик видит их во взаимосвязи друг с другом, в единстве с окружающей природой.

Правда, все это в меньшей степени относится к образу Акопяна. Он психологичнее остальных. Но и он не лишен «фронтальности», связанной с эпичностью образа, как и фильма в целом.

Н. Г. Чернышевский когда-то утверждал, что масштабность характера есть первое требование художественности произведения. Что можно сказать об Акопяне, кроме того, что это превосходный тип профессионального революционера? Есть ли у него жена, дети, живы ли его родители, откуда он родом, кончил ли он гимназию, университет? — все такого рода подробности, могущие, казалось бы, глубже, ярче, многостороннее раскрыть жизненные связи, внутренний мир, в целом характер этого человека, — совершенно опущены автором фильма. Он концентрирует свое внимание лишь на одной, главной, определяющей стороне жизни Акопяна. Все, что не имеет прямого отношения к великой идее, к великому делу,

¹ «Записки», стр. 212.

² Выражение В. Пудовкина.

которым он служит, которыми он живет, способен только измелчить, принизить образ, лишить его эпичности, масштабности.

Вспомним две сцены в тюремной камере: Акопян — провокатор Самвел, затем Акопян — дашнакский «спарапет». Самвел слишком очевидный негодяй — это вообще одна из слабостей фильма, — но тут она почти скрадывается — настолько содержателен, интересен в своих последовательных переходах от одного состояния к другому, от сочувствия к гневу, к брезгливому отвращению Акопян-Нерсисян. А сколько нескрываемого презрения в поведении Акопяна, когда в камеру к нему пышно и торжественно является «сам» «спарапет»! Один и тот же вопрос: «Дальше?» с убийственным спокойствием и методичностью задает заключенный после каждой порции разглагольствований «спарапета». Он даже как будто не видит его, он, кажется, не устаивает его хотя бы мимолетным взглядом, точно перед ним не живой человек... И все же, как ни безупречно это сработано, как ни мастерски играет Акопян, все это — только внешнее, внутри у него все кипит и сдерживать взрыв ему невероятно трудно — слишком темпераментен Акопян. Но он дает все-таки высказаться «спарапету», чтобы потом высмеять его, и не столько его лично — персона «спарапета» мало интересует Акопяна, — сколько те силы, которые тот воплощает.

Образ «спарапета», созданный Аветом Аветисяном, в равной мере заслуга как актера, так и постановщика (что, впрочем, относится и к образу Акопяна). «Спарапет» тоже борется за идею, правда, заведомо нереальную. Он даже как будто одержим этой химерой. Но весь он какой-то оперный, «ненастоящий», такой же ложный, как и его идея. Все в «спарапете» — Аветисян выражает эту мысль — костюм, грим, напускная важность, напыщенность, позерство. В его облике весь дашнакчутюн. До поры, до времени ему не хватает, пожалуй, оголтелого «маузеризма», но только до поры, до времени. Одним лишь штрихом в конце картины Аветисян ставит точку над «и». По ходу действия «спарапет» застреливает белогвардейского полковника Маркова, своего подручного, но делает это на типично хмбапетовский манер: внезапно, быстро и точно. Вот где обнаружился дашнакский громила!

Образ «спарапета» насквозь пропитан иронией. Эта авторская ирония граничит с откровенной издевкой, обнаруживаемой в разительном несоответствии между поведением «спа-

рапета» и положением его дел, несоответствии, выявляющем его моральную и политическую несостоятельность¹.

А в самом конце фильма «спарапет»-Аветисян жалок и беспомощен: он уже не выживет и оперное обличье ему уже ни к чему и даже обременительно, он похож на проигравшего игрока, на паяца, осмистанного публикой...

...Когда «спарапет» вымаливал местечко в автомобиле английского майора, в Зангезур победно вступали части Красной Армии, приходу которой он тщетно пытался воспрепятствовать.

Зангезур — последнее убежище дашнаков — тоже становился советским.

Так кончается фильм.

В «Зангезуре» с большой силой прозвучала тема интернационализма и дружбы народов, столь близкая Бек-Назарову (он впервые обратился к ней в своем фильме «Дом на вулкане»). В галерее героических образов «Зангезура» запоминается монументальная, хотя и эпизодическая, фигура партизана-азербайджанца. Незабываем образ простого, обаятельного русского парня Никиты (артист П. Чуевлев), действующего заодно с партизанами. Кстати, очень теплая драматическая линия Никиты, его прогательная любовь к армянской девушке Ануш и его гибель занимают существенное место в драматургии фильма, внося в него элементы лиризма.

Тема классовой солидарности находит героическое и вместе с тем исполненное юмора решение, в частности, в эпизодах, связанных со старым глухим отцом Азнар (артист Г. Аветян), торжественно облачающимся, прежде, чем вступить в партизанский отряд, в парадный мундир георгиевского кавалера.

«Зангезур» получил высокую оценку советской общественности и печати. Постановщик и ряд участников его были удостоены Государственной премии. «Зангезур» — это волнующая повесть о людях мужества, храбрости и самоотверженности», — писала газета «Известия»². «Сколько ярких сцен! Сколько самоотверженности и беззаветного мужества!» — восклицал рецензент газеты «Правда»³. Отмечались мастерство

¹ См.: С. Ризаев, стр. 210.

² Газета «Известия», 12 мая 1938.

³ Газета «Коммунист» (Ереван), 14 июля 1938. (Перепечатано из «Правды»).

режиссера, талантливая игра актеров. Так, «Известия» писали, что Г. Нерсисян «создал глубоко правдивый образ (...)». В фильме есть ряд действующих лиц, которые появляются эпизодически, порой всего лишь на несколько минут, но благодаря мастерской игре, они надолго остаются в памяти»¹.

Фильм оценивался как достижение советской и особенно национальной кинематографии.

«Зангезур» означал, что армянская кинематография идет в ногу с советским киноискусством. Сокровищницу отечественных лент о революционной борьбе народных масс, утверждавших в советском киноискусстве тему народа — творца истории, он обогащал вдохновенной киноповестью об этой борьбе на армянской земле. Так же, как и предыдущие фильмы Бек-Назарова, «Зангезур» был посвящен прошлому, но прошлому сравнительно недавнему и — это главное — непосредственно связанному с настоящим, с героикой социалистического строительства. «Зангезур» отражал ту грань в исторической судьбе народа, с которой настоящее начиналось. Он рассказывал о последних решительных боях за это настоящее.

«Как и в немой период, — верно отмечает С. Ризаев, — армянское звуковое кино, начав с экранизации классической литературы («Намус», «Пэпо»), перешло к теме революционного прошлого («Хас-луш», «Дом на вулкане», «Кикос», «Каро», «Зангезур», «Горный марш») с тем, чтобы, накопив опыт, творчески возмужав, приступить к художественному осмыслению современных событий — главной задаче советского киноискусства»².

Отвечая на письмо киевских рабочих, приславших восторженный отзыв о картине, Бек-Назаров писал:

«...Мне пришлось преодолеть сложный путь творческой перестройки, чтобы от этнографических и бытовых картин перейти к основным темам борьбы и победы армянского народа»³.

И еще, спустя годы:

«Идейные задачи усложнялись от картины к картине. От критики закоренелого быта, суеверий и предрассудков, составляющих основное содержание трагедии «Намус», драмы «Зарэ» и комедии «Шор и Шоршор», я шел к показу зарож-

¹ Газета «Известия», 12 мая 1938.

² С. Ризаев, стр. 223.

³ Газета «Коммунист» (Ереван), 30 мая 1938.

давшегося революционного движения еще в стихийных формах — «Хас-пуш», целенаправленного под руководством большевистской партии в «Доме на вулкане». Соответственно иными становились мои герои, бытовые конфликты все больше и больше уступали место показу массовой революционной борьбы. Этот рост идейных задач не мог не отразиться и на художественной форме моих фильмов»¹.

«Зангезур» был следующей, завершающей вехой на пути освоения Бек-Назаровым революционной темы. Идя от изображения неорганизованных форм классовой борьбы народных масс, режиссер пришел к показу ее кульминации — завоевание народом власти, организующей и вдохновляющей роли Коммунистической партии в освобождении трудящихся от социального гнета. Это потребовало дальнейшего совершенствования художественных средств.

Однако эпика, монументальность и масштабность изображения не были чем-то совершенно новым в творчестве режиссера. Мы видели стремление к широте охвата событий, к глубине обобщений, масштабности художественного мышления, строгости форм и в предыдущих работах Бек-Назарова. В «Зангезуре» эти качества нашли наиболее полное выражение.

Прошло уже свыше трех десятилетий со времени создания фильма «Зангезур», но он и сейчас, пожалуй, остается лучшей историко-революционной картиной в армянской кинематографии.

¹ Режиссеры советского кино. А. Бек-Назаров.

ГЛАВА VI

ТЕМА ФИЛЬМА — ПАТРИОТИЗМ

«Давид-бек»

В 1941 году на студии в Баку Бек-Назаров поставил историко-биографический фильм «Сабухи», посвященный жизни и деятельности великого азербайджанского просветителя М.-Ф. Ахундова. Этот фильм появился на экранах уже после начала Великой Отечественной войны.

В годы войны на Ереванской студии среди других короткометражных лент, посвященных военной тематике, был снят трехчастный фильм «Дочка», который поставил Бек-Назаров по сценарию Ф. Кнорре. Сюжет фильма отражал явление, порожденное войной, хотя действие его и происходило в тылу. В Армению эвакуирован детдом. Детей окружают здесь сердечной заботой, вниманием. Семья армянского рабочего, роль которого исполнял Гр. Нерсисян, берет из детдома на воспитание русскую девочку, потерявшую родителей. Девочка обретает новых отца и мать, которые полюбили ее как родную.

Однако основным вкладом Бек-Назарова в кинематографию тех лет стал большой историко-патриотический фильм «Давид-бек» (1944). Наряду с русскими историческими фильмами «Кутузов» (1944), «Иван Грозный» (первая серия, 1945), пружинским двухсерийным фильмом «Георгий Саакадзе» (1942—1943), он явился одним из наиболее заметных произведений этого жанра в советском киноискусстве периода Великой Отечественной войны.

«Давид-бек» не был экранизацией известного одноименного романа армянского классика Раффи, хотя в картине наряду с историческими документами и были использованы отдельные мотивы этого романа. Поэтому при анализе фильма вряд ли целесообразны какие-либо сопоставления его с произведением Раффи.

Фильм рассказывал о подвиге выдающегося армянского полководца Давид-бека, в начале XVIII века возглавившего освободительную борьбу родного народа против персидских завоевателей.

Излишне говорить, что содержание фильма, его идейная, патриотическая направленность прямо перекликались с великой освободительной борьбой советского народа против нацистской Германии.

«Давид-бек» развивал стилистические особенности «Зангезура». Фигуру старика-ашуга, его песню, являющуюся своеобразным камертоном всей стилистики «Зангезура», в «Давид-беке» заменил образ старика-летописца, его торжественный рассказ об исторических событиях, героической борьбе сынов Армении за освобождение родной земли, о народном вожде Давид-беке. При этом, так же, как и ашуг, летописец — современник изображаемых событий, но современник, сознающий все их историческое значение, современник, прямо обращающийся к потомкам. Однако в «Зангезуре» ашуг — также и участник событий. Он трижды поет в фильме, и каждый раз звучание его песни подчинено не только стилистическим, но и сюжетным задачам. Между тем, голос и фигура летописца в «Давид-беке» почти не несут сюжетных функций и служат лишь приемом, создающим обрамление фильма, усиливающим его торжественно-патетическую интонацию.

В свое время эта особенность построения картины была оценена по достоинству. «...Оригинальный художественный прием введения летописца, как персонажа исторического фильма, придает всем событиям эпическую монументальность, в них словно слышится грозная поступь и величественная музыка истории», — говорилось в рецензии газеты «Московский большевик»¹.

«Давид-бек» — большой десятичастный фильм. Вся первая часть — экспозиция.

¹ Олег Леонидов. «Давид-бек». «Московский большевик», 17 февраля 1944.

...Из горящего замка выносят мальчика Давида. На армянской земле хозяйничает жестокий враг. Кадры сопровождаются голосом летописца, торжественно и плавно ведущего свой рассказ.

...Армянские послы во главе с известным историческим деятелем Исразлом-Ори — у русского царя Петра Первого. Среди послов князь Степанос Шаумян (артист Д. Малян) — один из героев фильма. Здесь, в кабинете Петра, и завязывается основной политический узел событий, о которых рассказывает фильм.

Весьма важный мотив в идейное звучание фильма вносит то, что в заключительных кадрах эпизода Петр, в сущности, сам называет имя военачальника, который достоин возглавить освободительную борьбу армянского народа. Этот военачальник — Давид-бек.

Разумеется, авторы не случайно пошли на это историческое допущение. В грозные годы войны, когда все народы нашей Родины во главе с русским народом вели смертельную борьбу с врагом, особенно важно было еще раз подчеркнуть великое прогрессивное значение для армянского народа вековой дружбы с русским народом, бескорыстие и благотворность помощи России Армении.

Петр уже не появится в фильме, однако дальнейшие события будут как бы освящены его мудростью, значением помощи, оказанной им армянскому народу.

Такова экспозиция фильма, отличающаяся, как мы могли убедиться, ясностью и четкостью идейно-политической задачи. Попутно зритель, еще до того, как он впервые увидел на экране Давид-бека, уже получил о нем ряд сведений (ребенком он был спасен, вывезен в Грузию и там, спустя годы, стал известным военачальником).

В фильме очевидно стремление режиссера как бы слить воедино образ героя и обобщенный образ родины, народа. Это обнаруживается с первых же кадров, изображающих Давид-бека. Значительность экспозиции требовала, чтобы появление героя на экране также было исполнено особого смысла. Перед тем как показать Давид-бека, режиссер монтирует кадр неба. Это — небо родины, впервые в зрелом возрасте увиденной Давид-беком. По горной тропе, в панораме характерного армянского пейзажа скачут три всадника. Один из них — Давид-бек.

Сверкают снежные вершины Арарата — радостью озарено лицо героя. И звучат его слова:

— Как ты прекрасна, моя родина!

Но образ родины еще не полон. Пылающая в низине деревня, развалины храма возвращают Давид-бека к реальной действительности. Да, родина прекрасна, но она во власти врага, как бы говорят эти кадры. Теперь уже гневом горят глаза героя. И Давид-бек произносит клятву: или он освободит родную землю или она примет его прах.

Режиссер развивает тему прекрасной, поруганной родины. Навстречу трем всадникам и небольшому отряду, следующему за ними, выходят седой, крепкий старик (артист Т. Айвазян) и его сыновья — жители разграбленного врагами селения, которое только что представилось взорам Давид-бека и его спутников.

По сути дела, это единственные представители трудового народа в фильме. В дальнейшем они еще не раз промелькнут перед нами.

У старика и его сыновей воинственный вид. Они только что бились с персами.

Представляя своих сыновей Давид-беку, старик с гордостью сообщает, что один из них — «мастер мечи закалять», другой — «мастер песни слагать»... Старик говорит, что у него десять сыновей. Самый младший — Гор. Восхищенный его решимостью бороться с врагом, Давид-бек подходит к юноше и дарит ему пистолет. Диалог здесь стилизован под героические народные сказания — он торжествен, возвышен, что вообще характерно для диалога в фильме.

При этом лица старика и его сыновей почти все время светятся радостью, которую, очевидно, вселила в них встреча с Давид-беком: они жаждут борьбы, мести, и увидели в Давид-беке того, кто поведет их на персов.

Режиссер словно забывает, что это — люди, дом и деревню которых только что сожгли враги. Но дело тут, конечно, в самом подходе Бек-Назарова к решению образа народа в фильме, в стремлении изобразить представителей простого народа жизнерадостными, здоровыми, красивыми, исполненными веры в собственные силы, готовыми идти за своим вождем на решительный бой с врагом. Этим вызвано, в частности, и то, что народная крестьянская масса в фильме не индивидуализирована, в ней не различимы судьбы отдельных людей. Народ и полководец, по мысли постановщика, — одно целое, они едины в своих стремлениях. Давид-бек олицетво-

ряет народ, он его ум и совесть, его воля, выразитель его чаяний.

Заглавную роль в фильме исполняет Гр. Нерсисян. Актер подчеркивает в своем герое его непоколебимую волю и решимость бороться за счастье народа. Давид-бек Нерсисяна одержим одним стремлением — добиться освобождения родной страны от чужеземного владычества. Это — человек долга, и для него этот долг перед народом, родиной, грядущими поколениями превыше всего, он определяет его натуру, характер. Масштабный, эпический образ, родственный образу большевика Акопяна, созданного актером в фильме «Зангезур»! При всей несопоставимости эпох, изображенных в «Давид-беке» и «Зангезуре», различий целей борьбы, социального происхождения, классовой принадлежности родовитого князя Давид-бека и пролетария-коммуниста Акопяна, образы этих двух людей сближают благородство помыслов и дел, поглощенность великой идеей, «очищенность» от всего, что не имеет прямого отношения к интересам освобождения народа, железная воля и непоколебимая решимость в достижении поставленной перед собой цели.

Благодаря особенностям дарования Гр. Нерсисяна, мы воспринимаем этих героев, прежде всего, как героев мысли. Углубленно-напряженную работу интеллекта, полную драматизма, затаенной страсти, какого-то необыкновенного внутреннего горения, читаем мы в редкой выразительности глазах Гр. Нерсисяна — будь то в роли Акопяна или Давид-бека.

Драматургия фильма построена на единстве мысли и действия героя. Иначе и не могло быть в героико-патриотической эпопее, каковой является «Давид-бек». Собственно, события, разворачивающиеся на экране, — это воплощенная мысль Давид-бека. Часто мысль полководца выявляется в самих этих событиях.

Давид-бек говорит Шаумяну:

— Ночью мы разгромим персидский отряд шейха Аббасоглы.

Тут же мы становимся свидетелями этого разгрома. И в том, что происходит на экране, раскрывается военный замысел Давид-бека. Эпизод увенчивается торжеством героя и посрамлением врагов — излюбленный прием режиссера, который мы не раз видели в предыдущих его фильмах, особенность, свойственная и народному эпосу.

...К наместнику персидского шаха Асламазу-кули-хану, в крепость Зеву — главный бастион персов в Армении, — прибыли «турецкие послы». Это переодетые Давид-бек, Степанос и Баяндур. В данном случае замысел героя обнаруживается настолько же в его неожиданном появлении перед своим главным врагом, насколько и в действиях последнего. Но в драматической коллизии, выражающей борьбу Давид-бека и Асламаз-хана, к счастью, нет «игры в одни ворота». Асламаз-хан (артист В. Маргуни) показан умным и коварным врагом. Правда, он поверил инспирированному «письму турецкого султана» и половину своих войск послал на границу с Турцией, чего и добивался Давид-бек. Но тут же хан ставит перед армянским полководцем трудную задачу, приказывая тайно продавшемуся ему армянскому князю Мелик-Франгюлю со своим войском присоединиться к силам Давид-бека с тем, чтобы в решительный момент неожиданно ударить им в спину. Этот план врага в ходе развития событий фильма Давид-бек успешно разрушает, проявляя при этом проникаемость и изобретательность военачальника.

Из крепости Зеву действие переносится в Татевский храм, где собрались армянские мелики, чтобы, как гласит титр¹, решить судьбу своей родины. Этот развернутый эпизод, поставленный динамично, с широким использованием крупных и первых планов — один из наиболее важных по мысли и впечатляющих в фильме. Все здесь подчеркивает значительность происходящего: композиция кадров, своеобразное, характерное для армянских храмов освещение, благородный лаконизм архитектуры, выразительные лица меликов, словно изваянные резцом скульптора. Вот умолк монотонный голос — монах кончил читать прозное послание Асламаз-хана — и разгорелся спор: склонить головы перед врагом или, сплотившись, подняться на борьбу с ним, повести на него войска, народ? В этом споре скрестились мужество и малодушие, жажда борьбы за свободу и политика пассивного выжидания, благородная простота и княжеская спесь, ирония и гнев.

Спор достигает кульминации: разгоряченные мелики готовы уже наброситься друг на друга. Но тут появляется Давид-бек. Его решительность и воля кладут конец распрям.

¹ Режиссер в ряде случаев прибегает к надписям, что соответствует эпическому духу фильма.

Заканчивается эпизод патетически, на высокой патриотической ноте:

— А где князь Мансур?— спрашивает Давид-бек.

И тут мы видим юного красавца (артист Ф. Довлатян), весь вид которого выражает беззаветную готовность идти на бой с врагом.

Все взгляды обращены на князя Мансура. Он подходит к Давид-беку и говорит:

— Моему деду Мансуру сегодня исполнилось сто четыре года. Он не может придти сам и прислал меня.

— Ты пришел один?— спрашивает Давид-бек.

— Да, я пришел один и со мной пять тысяч воинов,— отвечает юный князь.

Концовка символизирует единение вокруг вождя разных слоев и поколений народа.

...Двор Татевского монастыря заполнен народом — здесь воины во главе с меликами, трудовой люд, женщины, дети. Давид-бек, его соратники, воины произносят клятву верности родине. К Давид-беку подходит женщина, дает ему ожерелье, говорит:

— Пусть обменяют мужчины это золото на мечи и мечами добудут победу.

И другие женщины снимают с себя драгоценности...

Вся эта церемония сопровождается торжественной музыкой, звучит хор.

Эта сцена одна из самых патетичных в фильме, в ней находит яркое воплощение его основная тема — патриотизм. Единым патриотическим порывом охвачен весь народ. Переживания масс, данные как бы синхронно, выражаются в действии, в поступках людей. Психологическое исследование душевного состояния героев перед решительной схваткой с врагом здесь, естественно, отсутствует. Этому посвящен следующий эпизод, который сам Бек-Назаров склонен считать вершиной своих творческих достижений¹. Любопытно, что этого эпизода в сценарии не было. Он интересен со многих точек зрения и, в частности, историей своего появления в фильме. Здесь мы предоставляем слово самому Бек-Назарову:

«Я не мог заснуть всю ночь... И вдруг мне удивительно ясно представилось состояние Давид-бека в ночь перед сражением. Я увидел его одного в храме, где днем заседал со-

¹ Режиссеры советского кино. А. Бек-Назаров.

вет меликов. Сюда он пришел ночью со своими думами, сомнениями, а может быть, и с надеждой укрепить веру в победу, волю к победе: ведь он был человеком своего времени.

Сцена эта представилась столь ясно, что мне захотелось сейчас же отправиться в павильон и почувствовать себя «в мире» моего героя...

...Наконец я олин в декорации. Сосредоточившись на роли Давид-бека, стремлюсь зажить его чувствами, которые были бы естественны, если бы он пришел сюда в ночь перед сражением. Откуда-то издали доносится тихая песня — поют воины или монахи, а может быть и те и другие. Впрочем, эта песня сейчас рождена воображением...

Я остался в «храме» до утра. И когда рассвело, послал за нашим замечательным оператором Дмитрием Фельдманом, композитором Ашотом Сатяном и, конечно, за тем, кому предстояло воплотить задуманную мною сцену — за актером Грачья Нерсисяном...

Когда съемка эпизода закончилась и, спустя несколько часов, мы просмотрели материал (он был пока без фонограммы, музыку еще предстояло писать), все единодушно заявили, что это лучший эпизод фильма. Кстати, он был и самым длинным — более ста метров пленки ушло на него, а ведь артист за все время не произнес ни слова.

Это был эпизод такого большого эмоционального накала, какого мне еще ни разу не удавалось создать за всю предшествующую нашу совместную работу с Грачья Нерсисяном...»¹.

Эту характеристику, данную самим режиссером, стоит дополнить справедливым замечанием С. Ризаева о «душевном и интеллектуальном слиянии зрителя и образа», которое происходит в этом эпизоде².

То, что было до сих пор, являлось прелюдией к наиболее важным событиям — решительным схваткам войск Давид-бека с врагом. Кульминация картины — изображение штурма крепости Зеву армянскими войсками. В батальных сценах, поставленных с большим размахом и изобретательностью, режиссер сумел передать упорство многодневной, кровопролитной битвы у неприступных стен этой крепости. Однако ни храбрость армянских воинов, ни военная техника, использу-

¹ Режиссеры советского кино. А. Бек-Назаров.

² С. Ризаев, стр. 270.

емая Давид-беком, не в силах сокрушить мощные стены, сло-
мить ожесточенное сопротивление персов.

Режиссер не стремится вызвать у зрителя ощущения со-
участия в событиях: в изображении штурма, где преоблада-
ют общие планы, автора фильма интересует общая картина
боя, действия масс, а не поступки, переживания и судьбы от-
дельных людей.

Через 17 лет Бек-Назаров словно воскрешает принцип
«Хас-пуша». Но в том старом немом фильме не было мону-
ментального героя, подобного Давид-беку. В «Хас-пуше» дей-
ствовала стихийная масса, и герои были лишь частью этой
массы. Давид-бек же не только воплощает народные массы,—
он организует их, движет ими. Мы видим передвижения, ма-
невры, дислокацию войск, видим их в атаке и в отступлении.
И над всем этим господствует воля, ум, полководческое ис-
кусство Давид-бека.

В эйзенштейновском «Александре Невском» (а влияние
его на картину Бек-Назарова несомненно) проводится мысль
о том, что народная мудрость питает полководческую муд-
рость героя (стратегический план Невского зародился под
влиянием услышанной им от кольчужника Игната народной
сказки). Этот мотив внешнего толчка, служащего внезапному
озарению¹, использован и в «Давид-беке», однако здесь все
выглядит иначе. Решение приходит к герою благодаря слу-
чайному упоминанию князем Шаумяном «Ущелья лилий», с
которым связана предыдущая успешная операция Давид-бе-
ка (показанная в фильме). Таким образом, мысль Давид-бе-
ка черпает из его же полководческого опыта, из его же соб-
ственной мудрости. Даже тщетность усилий прямым штур-
мом овладеть крепостью Зеву несколько неожиданно оборо-
чивается заслугой если не самого Давид-бека, то его предков.
«Мои пушки бессильны против этих стен, Давид-бек. Какой
дьявол их выдумал?!—воскликает русский бомбардир Касья-
нов. «Мой дед их выстроил, Касьяныч»,— не без гордости от-
вечает Давид-бек.

Один лишь раз в ходе изображения штурма камера при-
ближается к самой гуще событий: гибель прекрасного юноши
Мансура показана с точки зрения главного героя фильма.
Этот трогательно-драматический всплеск в строгом эпиче-
ском повествовании исполнен высокой, волнующей патетики.

Однако эмоциональность эпизода гибели Мансура—ис-

¹ См.: С. Фрейлих. Фильмы и годы, «Искусство», М., 1964, стр. 174.



Н. Вачнадзе в фильме «Наташа».



М. Чинаурели (справа) и А. Хорава в фильме «Натэла».



Кадр из фильма «Намус»



Ов. Абелян в фильме «Намус».



А. Хачанян в фильме «Намус».



Кадры из фильма «Намус»



А. Хачанян (внизу) и
А. Ампрбекян в фильме
«Шер и Шоршор».

Кадр из фильма «Зарэ».





Кадр из фильма «Зарэ».



Кадры из фильма «Хас-пуш».





Кадр из фильма «Жас-пуш».



Кадры из фильма «Хас-пуш».



Кадры из фильма «Дом на вулкане».



Гр. Нерсисян в фильме «Пэпо».



Гр. Нерсисян, А. Аветисян, Ас.



ветян в фильме «Пэпо».



А. Апетисян в фильме «Пэло».



Гр. Нерсисян и А. Аветисян в фильме «Пэпо».



Гр. Нерсисян и Д. Маян в фильме «Пэпо».



Кадры из фильма «Пэпа».



Д. Малян в фильме «Пэпо».



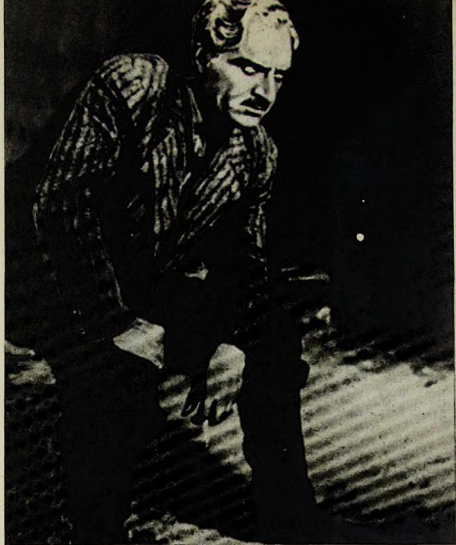
Асмих, Д. Малян и Т. Махмуриян в фильме «Пэпо».



Рабочий момент на съемке фильма «Пэпо».



В. Пудовкин, Дж. Джабарлы и А. Бек-Назаров. Баку. 1929.



Гр. Нерсисян в фильме «Зангезур».



Кадры из фильма «Зангезур».





Кадр из фильма «Зангезур».



Гр. Нерсисян в фильме «Давид-бек».



Кадры из фильма «Насреддин в Ходженте».

ключение в грандиозной панораме штурма крепости Зеву. Поэтому, несмотря на масштабность изображения его, острую событийность—пламя битвы, как сказал бы С. Шервинский, обжигает не столь чувствительно, ибо полыхает недостаточно близко; драматизм его в известной мере «остужен эпичностью повествования».

«Взгляд издали», соблюдение дистанции времени, помогающие изобразить исторические события как бы в ореоле героической легенды, были присущи и ряду эпизодов фильма «Зангезур», о чем мы говорили в своем месте. Однако замечательной особенностью «Зангезура» являлось то, что при всей его эпической масштабности, в нем четко прослеживались драматические судьбы многих людей, индивидуализированных, показанных в минуты острых психологических переживаний, высокого напряжения душевных сил. Именно в такие минуты наиболее полно раскрывалась перед нами человеческая сущность партизан Макича и Армена, старой Агюль, глухого отца Азнар, русского парня Никиты, не говоря уже о большевике Акоюне.

В «Давид-беке» образы простых людей из народа разработаны гораздо слабее. Режиссер, очевидно, и не ставил перед собой такой задачи, стремясь воплотить народные черты прежде всего в образах патриотов Давид-бека, Шаумяна, Мансура. Но формула Эйзенштейна: «Патриотизм — наша тема»¹, выдвинутая им в связи с постановкой «Александра Невского», в бекназаровском фильме оказалась реализованной односторонне, без попытки социально-дифференцированного изображения исторической эпохи. В фильме противопоставлены две силы: единый в своем патриотическом порыве народ и персидские поработители. Темы классовых противоречий в средневековой Армении, жесточайшего двойного гнета, который испытывали трудовые народные массы от местных и чужеземных эксплуататоров, режиссер не касается даже вскользь. Наоборот, в изображении представителей простого народа, как мы видели, он склонен даже к идилличности.

Режиссер, в чьих фильмах всегда резко противопоставлялись, поляризовались классы эксплуатируемых и эксплуататоров, автор «Хас-пуша» и «Дома на вулкане», «Пэпо» и «Зангезура», в историческом фильме, поставленном в годы Великой Отечественной войны, как бы говорил: в час, когда

¹ См.: С. Фрейлих, стр. 166.

решаются судьбы родины, когда весь народ окрылен мечтой о свободе и независимости и объединен вождем, воплощающим в себе чаяния и стремления народные,— в этот час классовые противоречия, классовый антагонизм отступают на второй план, уступая место главному: единству. Тема единства народа, единения народа и вождя были в высшей степени созвучны времени, когда создавался фильм. И поэтому волею или неволею режиссер отождествлял историческую эпоху, изображенную в фильме, с эпохой, которую переживал советский народ, поднявшийся на борьбу за свободу и независимость своей Родины.

Здесь же скажем и о том, что на фильм «Давид-бек», как и на ряд других советских исторических фильмов тридцатых и сороковых годов, оказал свое влияние культ личности И. В. Сталина. В трактовке темы народ и вождь, как и образа Давид-бека, несмотря на все его обаяние, уже проглядывают тенденции, ставшие особенно сильными в «культовых» фильмах последующих лет. Бесспорно, прав Гр. Чахирьян, заметивший, что в картине, посвященной народному движению, «все заслонила фигура полководца»¹.

С другой стороны, романтическая интрига, связанная с любовной линией Шаумян — Гаяне (артистка Т. Махмурян), в фильме четко обозначена и проходит через все повествование, правда, никак не затрагивая основной драматургической линии, посвященной деятельности Давид-бека, а развиваясь самостоятельно и, безусловно, внося элементы лиризма в эпическое течение его.

И так же, как «лирический дуэт» горисской девушки и рязанского парня в «Зангезуре», эта романтическая струя не нарушает стилистической цельности картины — режиссер строго соблюдает художественный такт и чувство меры, нигде не превращая любовную интригу в самоцель и не вынося ее за рамки патристической темы фильма.

В самом деле, «патристический нерв» ее очень ощутим. Патриотизм Гаяне питает не только любовь к Шаумяну, но и презрение к своему отцу-изменнику, ненависть к хану, помогающему ее любви. В фильме есть психологически тонкий эпизод, где у Гаяне вдруг вспыхивает чувство ненависти и презрения к самой себе.

..Гаяне должна стать женой хана, на ней свадебный наряд, она увидела свое отражение в зеркале, закричала:

¹ Гр. Чахирьян. Очерк истории кино Армении, стр. 63.

— Будь проклята дочь Франгюля, невеста Асламаза!..

И в отчаянии разбила зеркало.

Антиподом Давид-бека в фильме является Мелик-Франгюль, в роли которого снимался Авет Аветисян. Образ, созданный актером, необычайно выразителен. Он характерен как для творчества А. Аветисяна в кино, так и для идейно-художественных установок Бек-Назарова. В обличении зла режиссер беспощаден и резок, он избегает полутонов. У Бек-Назарова конкретный человеческий образ, носящий это зло, проявляет его в наиболее концентрированном виде, выражает крайнюю его степень, ибо не меньше, чем свою собственную, глубоко отрицательную сущность, он воплощает отношение к ней режиссера — страстного, непримиримого обличителя зла. Таковы Зимзимов в «Пэпо» и «спарапет» в «Зангеауре», таков Мелик-Франгюль в «Давид-беке». То, что в этих трех ролях снимался один и тот же актер, говорит о том, что в лице А. Аветисяна Бек-Назаров располагал на редкость добросовестным и чутким интерпретатором своих режиссерских устремлений, умевшим создавать «настолько заверченный, настолько цельный образ, что ничего уже ни добавить, ни отнять от этого образа нельзя»¹. Действительно, все эти три аветисяновских образа поражают своей законченностью, скульптурностью, монументальностью. Интересно, что режиссер наделил Франгюля благородной внешностью. Такой контраст между видимостью и сущностью лишь подчеркивает всю глубину морального падения Франгюля.

В финале фильма, после того, как войска Давид-бека ворвались в крепость Зеву, Франгюль бежит за ханом к подземному выходу, умоляя, чтобы тот не бросал его. Как утешающий за соломинку, хватается предатель за врага своей родины в час расплаты. Путь Франгюлю преграждает его же собственная конница. Он падает на колени, моля о пощаде. Но конница мчится на предателя, затаптывает его, и цокот копыт смешивается с предсмертным криком Франгюля. Отношение авторов фильма к изменнику родины проявилось и в том, какую меру наказания они ему «уготовили»!

Вместе с тем, способ расправы над Франгюлем заставляет вспомнить казнь Твердилы в «Александре Невском», когда народ в ярости бросается на запряженного в сани, дрожащего всем телом изменника, и тот издает вопль ужаса².

¹ «Записки», стр. 151.

² См.: С. Фрейлих, стр. 178.

И так же, как у Эйзенштейна, в эпизоде конца Франгюля нет изображения физических страданий, как нет его и в батальных сценах фильма, в которых зритель видит гибель большого числа людей. Понятно, это согласуется с эпическим, монументальным стилем картины. Как далеко ушел Бек-Назаров от того, что прельщало его в «Хас-пуше», а еще раньше в «Отцеубийце» и «Натэле»!

Для «Давид-бека» вообще характерно отсутствие какой-либо детализации. Стремление режиссера к эпичности повествования, к обобщенному изображению исторической эпохи, обусловив ряд достоинств фильма, вместе с тем обернулось и его существенным недостатком, коль скоро в картине далеко не всегда ощущается историческая реальность, колорит, фактура эпохи, ее живая плоть. Фильму недостает дыхания жизни, ее тепла. Не случайно, несмотря на чрезвычайно благоприятный тон критики, кое-кто из рецензентов фильма все же отмечал «недостаточность реалистических бытовых деталей эпохи, отчего некоторые сцены носят оттенок театральной условности»¹. Художник М. Сарьян в своем отзыве указывал, что «слабо развиты бытовые сцены с участием народа»².

Правда, этим почти исчерпывались критические замечания по адресу фильма. Общая оценка его, как мы сказали, была очень высокой, даже восторженной. «Перед нами волнующее патриотическое произведение большой идейной и художественной ценности», — писала «Правда». Газета отмечала, в частности, «чарующий национальный колорит» картины, то, что Бек-Назаров ее «построил как эпическое произведение, романтически приподнятое, торжественное»³. На эти же достоинства картины указал известный писатель, автор исторического романа «Вардананк» Д. Демирчян⁴.

Картина глубоко взволновала Аветика Иссакаяна. Поэт, в частности, писал: «Незабываемы сцены собрания меликов в древнем Татевском храме, клятвы воинов, исполненная величия сцена, где Давид-бек остается наедине со своей совестью».

¹ Ник. Жданов. «Давид-бек». Газета «Труд», 19 февраля 1944.

² М. Сарьян. Страницы истории. Газета «Литература и искусство», 19 февраля 1944.

³ Эль-Регитан. «Давид-бек», «Правда», 8 февраля 1944.

⁴ Д. Демирчян. Исторический фильм. Газета «Коммунист» (Ереван), 27 февраля 1944, № 41.

Изумительно красивы кадры у ворот замка Мелик-Франгюля, куда Шаумян приезжает ночью на свидание со своей невестой, дочерью Франгюля Гаяне. Истинно романтическая, рыцарская сцена! Сойдя с коня, Шаумян с замиранием сердца стучит в закрытые ворота, горя желанием поскорее увидеть невесту. Он весь в надеждах, в мечтах. Но ворота долго не открываются. Настроение Шаумяна падает. Секунды ожидания становятся тягостными. Умный конь, стоящий рядом, потряхивает красивой головой, как бы понимая душевное состояние своего хозяина, как бы сочувствуя ему.

...Потрясает обход Давид-беком ночью, с факелом в руках, поля сражения, усеянного павшими воинами. Он вглядывается в их лица, считает их... Прекрасен юный Мансур своей героической осанкой, своей борьбой, своей смертью»¹.

Высокую оценку получили и актерское исполнение, операторская работа, работа композитора, художников. «Словно высечен из камня этот монументальный образ!» — восклицал автор рецензии в газете «Московский большевик», имея в виду исполнение Гр. Нерсисяном роли Давид-бека². М. Чиаурели в своей статье, посвященной фильму, подчеркнул: «Талантливый кинохудожник М. Арутюнян, операторы Д. Фельдман и Гаруш Бек-Назаров достигли высокого светотеневого качества киноизображения»³. «Народные мотивы, преобладающие в музыке композитора А. Сатяна, прекрасно гармонируют с темой фильма», — говорилось в одной из рецензий⁴.

Бек-Назаров впоследствии признавался, что «Давид-бек» — одна из самых любимых его картин⁵. Она создавалась в трудное военное время, в условиях резкого ухудшения технической базы, что, естественно, сильно осложнило работу над фильмом.

Но, как свидетельствует режиссер, съемочный коллектив работал с редкой самоотверженностью. «Казалось, — пишет

¹ Ав. Исаакян. «Давид-бек». Газета «Советакан Аястан» (на арм. яз.), 27 февраля 1944, № 41 (7034).

² Олег Леонидов. «Давид-бек», «Московский большевик», 17 февраля 1944.

³ М. Чиаурели. «Давид-бек». Газета «Литература и искусство», 19 февраля 1944.

⁴ Н. Антонова. «Давид-бек». Газета «Пролетарская правда» (Калинин), 24 марта 1944.

⁵ «Записки», стр. 228.

он,— не было таких препятствий, которые мы не могли бы преодолеть¹. И это понятно. Ведь патриотический фильм «Давид-бек» должен был служить общему делу победы над врагом — это не могли ежеминутно не сознавать как режиссер, так и весь творческо-производственный коллектив. Работа над картиной потребовала у режиссера огромной отдачи. Это было детище выстраданное, отнявшее много душевных сил, и поэтому особенно дорогое, любимое.

Бек-Назаров писал об этой картине, что ему «трудно оценить ее объективно»². Он признавался, что его наполняет радостью сам факт постановки в годы войны картины, нужной народу. «Многое, очень многое в этом фильме, безусловно, удалось,— констатирует автор.— Не без гордости могу заметить, что ряд композиций и мизансцен «Давид-бека» послужили основой для работы других режиссеров при постановке исторических картин...». И еще одно любопытное признание: «Если бы мне пришлось снова экранизировать одну из пьес Сундукяна, я не сумел бы... добиться ничего другого, как только повторить «Пэпо». А если бы мне пришлось еще раз снимать большой исторический фильм с эпическим разворотом сюжета, я не повторил бы «Давид-бека». Как ни дорога мне эта картина, она оказалась бы только первой ступенью к созданию еще более значительного, еще более масштабного исторического полотна»³.

¹ «Записки», стр. 227.

² Там же, стр. 228.

³ Там же, стр. 231.

ГЛАВА VII

ПОСЛЕДНИЕ ПОСТАНОВКИ. ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА

А. БЕК-НАЗАРОВА

Бек-Назаров не случайно оценивает «Давид-бек», как в некотором отношении творческую подготовку к созданию еще более масштабного исторического фильма. Такое намерение у режиссера было. Новая историческая картина должна была быть посвящена армянскому полководцу V века Вардану Мамиконяну, возглавившему освободительную борьбу народа против персидской деспотии.

Замысел, видимо, подсказанный монументальным романом «Вардананк», работу над которым в то время заканчивал известный прозаик Д. Демирчян, был не совсем обычным. В романе, отмечает режиссер, привлекала одна особенность: описание знаменитого Аварайрского сражения не занимало в нем центрального места. Большое внимание писатель уделил культурному подъему, который в ту эпоху переживала Армения и который в огромной мере способствовал консолидации сил народа в освободительной борьбе. «Эта сторона и казалась нам самой ценной в романе,— подчеркивает Бек-Назаров.—Отталкиваясь от нее, мы рассчитывали снять такой исторический фильм, который не походил бы ни на один из поставленных до него»¹.

Будущий фильм Бек-Назаров увлеченно обсуждал с Д. Демирчяном и Г. Чахирьяном. Эти трое и должны были стать авторами сценария².

¹ «Записки», стр. 234.

² Там же.

Однако этому замыслу не суждено было осуществиться. По всем киностудиям страны были резко сокращены планы производства фильмов. Начинался печальной памяти период «малокартинья».

Не вдаваясь в анализ причин и последствий этого явления, скажем лишь, что оно нанесло большой урон киноискусству Армении, неблагоприятно отразившись и на дальнейшей творческой судьбе А. Бек-Назарова.

Странный парадокс: если «малокартинья» фактически обрекло на творческую бездеятельность большинство армянских кинорежиссеров, то для Бек-Назарова оно обернулось тем, что ему навязывались постановки, вопреки его желанию и творческим интересам.

О своих постановках этого периода Бек-Назаров говорит, что они «диктовались больше «долгом службы», чем велением сердца»¹.

«Только двенадцати ведущим кинорежиссерам (в числе которых был и я), получавшим индивидуальную ставку, доверяли в это время постановки художественных фильмов»².

В «Записках» Бек-Назаров подробно рассказывает об истории постановок фильмов «Анаит» (1947) и «Девушка Араратской долины» (1949).

Над первым вначале работали режиссеры А. Мартиросян и Л. Атаманов, второй должен был ставить режиссер С. Кеворков.

Сценарий «Анаит» (по одноименной сказке Г. Агаяна) написал В. Швейцер, авторами сценария «Девушка Араратской долины» — комедии из современной колхозной жизни — были М. Чамаян и Е. Помещиков.

«Как художественный руководитель студии, — пишет Бек-Назаров, — я не возражал против этих сценариев, так как они соответствовали творческим устремлениям режиссеров, взявшихся их ставить. Но мне не пришло бы в голову самому снимать картины по этим сценариям: они были очень далеки от всего, что я делал в прошлом и собирался делать в будущем»³.

Тем не менее, постановщиком обоих этих фильмов решением тогдашнего министерства кинематографии СССР был

¹ Режиссеры советского кино. А. Бек-Назаров.

² «Записки», стр. 238.

³ Там же, стр. 239.

назначен Бек-Назаров, причем в случае с «Анаит» — на стадии, когда уже была отснята часть картины.

Постановщики «Анаит», — отмечает Бек-Назаров, — «трактовали ее как историческую легенду. В этом плане и начали снимать фильм, для чего были воздвигнуты массивные декорации царских палат, изготовлены пышные костюмы и т. д.»¹.

Поскольку была уже израсходована значительная часть денег, предусмотренных по смете, Бек-Назарову пришлось во многом приспособливаться к тому, что было сделано до него, хотя, как пишет режиссер, он «в силу иного видения вещи должен был почти все снимать заново». Он вынужден был даже заменить некоторых актеров².

В «Записках» Бек-Назаров приводит текст своего письма по поводу назначения его постановщиком картины «Девушка Араратской долины», адресованного министру кинематографии СССР И. Г. Большакову.

«Будучи в курсе последних установок о привлечении к постановкам фильмов наиболее опытных режиссеров, я, как человек дисциплинированный, не пытался бы возразить против вашего назначения (...), но вопрос заключается в том, что согласно вашего указания и решения директивных органов Армении я все это время работаю над подготовкой сценария на столь важную и актуальную тему, каковой является репатриация зарубежных армян...

«Девушка Араратской долины» не отвечает моим творческим устремлениям по своим жанровым особенностям. Как вам известно, я всегда работал над произведением героико-драматического жанра.

Режиссером С. Кеворковым закончен в основном подготовительный период, написан режиссерский сценарий и подобраны актеры. Я мог бы осуществить художественное руководство и нести всю полноту ответственности за осуществление постановки С. Кеворковым. Я просил бы вас назначить меня не постановщиком данной картины, а художественным руководителем, как это сделано по отношению к другим ведущим режиссерам»³.

Попытки Бек-Назарова оказались тщетными: ему все-таки пришлось поставить этот фильм.

¹ «Записки», стр. 239.

² Там же, стр. 240.

³ Там же, стр. 240—241.

Не удивительно, что оба фильма—и «Анаит», и «Девушка Араратской долины»—получились слабыми.

И Гр. Чахирьян, и С. Ризаев справедливо указывают, прежде всего, на помпезность этих постановок. С. Ризаев отмечает, что в «Анаит» помпезность подавила человеческие образы; сценаристу, режиссеру, оператору не удалось передать дух произведения Г. Агаяна, воспроизвести на экране сказочную атмосферу¹.

«Положенный в основу сценария М. Чаманяна и Е. Помещикова комедийный конфликт,—замечает Гр. Чахирьян по поводу фильма «Девушка Араратской долины»,—растворился в огромных массовых сценах, по существу лишенных комедийных персонажей. В этой постановке А. Бек-Назаров изменил себе и как художник. В решении целого ряда эпизодов он подражает известным комедийным образцам, в частности, «Веселым ребятам»².

Однако говорить о наличии какого бы то ни было конфликта в сценарии «Девушки Араратской долины» вряд ли правомерно. Дело в том, что сценарий этот целиком был выдержан в духе распространенной в те годы «теории» бесконфликтности. Это, главным образом, и предопределило неудачу фильма³.

Ничем не примечательной оказалась и следующая работа Бек-Назарова на Ереванской студии—документальный фильм «Советская Армения»⁴.

Тяжелым ударом для режиссера явилась неожиданная консервация почти готовой художественной картины «Второй караван» (1951)—по причинам некинематографического порядка.

¹ С. Ризаев, стр. 278—279.

Любопытен следующий отзыв из рецензии на фильм «Анаит», опубликованной в Германской Демократической Республике: «Если бы лирика фильма была поставлена не в таких слишком грубо бросающихся в глаза декорациях, несомненно, затрудняющих творчество исполнителей, то фильм этот мог бы быть причислен к первому ряду народно-эпических фильмов Советского Союза». («Националь Цайтунг», 22. 8. 1950). Архив Госфильмфонда СССР. Ед. хр. «Анаит».

² Гр. Чахирьян, предисловие, стр. 65.

³ См.: С. Ризаев, стр. 281—286.

⁴ Авторы сценария—А. Бек-Назаров, Э. Карамян, режиссеры—А. Бек-Назаров, Л. Исавкян, Э. Карамян.

Тему этой картины — начавшаяся после войны массовая репатриация зарубежных армян в Советскую Армению — Бек-Назаров долго вынашивал.

О достоинствах фильма сейчас судить невозможно, поскольку лента не сохранилась. Однако представление о картине дает литературный сценарий К. Симонова и З. Аграненко, опубликованный в свое время в альманахе «Дружба народов»¹.

Действие сценария происходит в конце 40-х годов, в разгар «холодной войны». Место действия — СССР и США, в основном — США, город Бостон.

Очередная группа американских армян готовится к репатриации в Советскую Армению. Реакционные круги в США пытаются сорвать отправку «второго каравана». Они организуют злобную антисоветскую кампанию, травлю людей, желающих уехать в СССР, прибегают к провокациям, к насилию.

Однако, благодаря бдительности и энергичным действиям армянской прогрессивной организации, помощи честных американцев, благодаря поддержке Советского Союза, «второй караван» все-таки отправляется в путь и благополучно прибывает в СССР.

Сценаристы работали в тесном содружестве с постановщиком, и, надо думать, сценарий соответствовал бекназаровскому видению будущего фильма.

Фильм мыслился режиссером как масштабное полотно с «глобальными» перемещениями действия в пространстве, с напряженным драматическим сюжетом, с резким, контрастным противопоставлением друг другу сил прогресса и сил реакции, характерным для многих прежних фильмов Бек-Назарова. Сценарий остро публицистичен, авторы прибегают и к политическому памфлету, и к торжественной патетике.

При некоторых серьезных недостатках сценария К. Симонова и З. Аграненко — прямолинейность, помпезность — фильм все же мог явиться интересным произведением широкого идейно-политического звучания. Тем более, что в картине снимались превосходные актеры: Рубен Симонов, Грачья Нерсисян, Верико Анджапаридзе и другие.

Бек-Назаров писал, что «Второй караван» в числе целого ряда других находившихся в производстве фильмов был

¹ «Дружба народов». Альманах художественной литературы народов СССР. № 6. Советский писатель, М., 1949.

закрыт по распоряжению Сталина, которому «не понравились названия этих картин»¹.

Вскоре Бек-Назаров навсегда распрощался с Ереванской киностудией, бессменным художественным руководителем которой он был многие годы.

Последующая его творческая деятельность протекала вне Армении: на Таджикской студии он снимает документальный фильм «Субтропики Средней Азии» (1953), затем на Ташкентской студии — художественный фильм «Новоселье» (1954), и, наконец, снова на Таджикской студии — цветной фильм «Насреддин в Ходженте» (сорежиссер Э. Карамян) — по мотивам романа Л. Соловьева «Очарованный принц» (1959).

Любопытно, что фильм «Новоселье», о котором режиссер говорит, что это была его «первая постановка на жгучую тему сегодняшнего дня»², оказался слабым. Картина же «Насреддин в Ходженте», посвященная далекому прошлому, наоборот, пользовалась успехом. Фильм героизировал и романтизировал образ популярного восточного острослова-бедняка, поднимал его над богатыми и властью имущими — типичное для Бек-Назарова «фольклорное» противопоставление простых людей из народа их классовым антиподам.

В «Записках» Бек-Назаров высказывает огорчение по поводу того, что его картина «Новоселье» была расценена критикой, как «сплошная лакировка».

«В чем рецензент усмотрел лакировку, я так и не угадал, — пишет режиссер. — Если это относилось к хорошему клубу, то я показал в фильме клуб значительно беднее целого ряда тех, что видел. Если лакировка в том, что любимому бригадиру, перевыполнившему план, в день свадьбы преподносят подарки, то подарок стоимостью в несколько сот рублей не является преувеличением для Голодной степи, где один чабан за свой счет построил большую школу. Может, наконец, дом в две комнаты, который подарил герою колхоз, показался лакировкой в глазах кинообозревателя? Я утверждаю, что в фильме нет и намек на лакировку жизни покорителей целины в Голодной степи»³.

Это высказывание, в искренности которого вряд ли можно усомниться, очень показательное. Режиссер в самом деле

¹ «Записки», стр. 241.

² Там же, стр. 249.

³ Там же, стр. 249—250.

не понимает, за что обругали его фильм. Ему и в голову не приходит, что дело вовсе не в хорошем клубе и не в дорогих подарках, а в ошибочных принципах бесконфликтной драматургии, а неверном, однобоком восприятии художником современности, в неумении и нежелании увидеть в действительности и отразить в искусстве реальные жизненные коллизии. (Естественно, в «Насреддине в Ходженте», как и в прежних фильмах режиссера, посвященных прошлому, классовое разграничение, противопоставление трудового народа антинародным силам уже сами по себе выражали исторический социальный конфликт, что, разумеется, было невозможно при изображении социалистической действительности). Конечно, это была не вина Бек-Назарова, а его беда. Прав С. Ризаев, говоря «о творческой неподготовленности режиссера поднять современную тему в условиях расцвета бесконфликтной драматургии»¹.

После постановки фильма «Насреддин в Ходженте» Бек-Назаров отошел от активной творческой деятельности в кино. Последние годы жизни он посвятил работе над книгой своих воспоминаний, результатом чего и явились его «Записки».

Бек-Назаров принадлежал к поколению, молодость которого совпала с эпохой величайших исторических потрясений. События века своеобразно отражались на судьбе Бек-Назарова, обуславливая метаморфозы порой неожиданные. Гимназист в годы первой русской революции, студент и начинающий киноактер к началу мировой войны, «кинозвезда» в последующие годы, затем издатель газеты, безработный, сапожник, театральный актер в период гражданской войны, организатор и руководитель кинопроизводства в Грузии после установления там Советской власти... Наконец, на родной земле он становится одним из активнейших строителей новой социалистической культуры своего народа, пионером и защитником армянской кинематографии. От посредственного трюкового киноактера и героя альковных картин старого русского кинематографа до выдающегося советского кинорежиссера, создателя национальной армянской кинематографии, творца ее лучших произведений, страстного обличителя социальных устоев дореволюционного прошлого, вдохновенного певца героической борьбы поработенных народов за свободу и счастье — таков жизненный путь Амо Бек-Назарова.

¹ С. Ризаев, стр. 286.

Кинорежиссерское искусство Бек-Назарова — замечательный пример органического сочетания национального и интернационального в творчестве советского художника.

Вклад Бек-Назарова в развитие армянской кинематографии трудно переоценить. В сущности, его имя символизировало собой киноискусство Армении на протяжении четверти века. Его творчество и сегодня не утратило своего значения, продолжая оказывать влияние на армянское киноискусство. Созданные им замечательные традиции развиваются, получают новую жизнь в творческой деятельности армянских кинорежиссеров разных поколений. Нельзя недооценивать и вклад Бек-Назарова в становление и развитие других кинематографий Советского Союза — в первую очередь, грузинской и азербайджанской.

«А. И. Бек-Назаров, — пишет кинорежиссер С. Кеворков, — сочетал в себе огромные организаторские способности, прекрасное знание кинематографа и режиссерский талант. Одна из отличительных черт его творческой работы заключалась в умении точно подбирать актеров на роли. Интересно организовывал он композиции кадров, делая это интуитивно. Еще не начав снимать фильм, он уже видел сценарий, как бы заснятым на пленку. Создавать яркие национальные фильмы Бек-Назарову помогало очень хорошее знание жизни, характеров, обычаев, традиций родного народа. Но и ставя картины вне Армении, например, в Азербайджане, он также стремился прежде всего к созданию характеров национальных.

«Пэпо» — вершина творческих достижений Бек-Назарова. Здесь он неповторим в почерке. Все действующие лица в фильме изумительно колоритны. Это — образы большой художественной правды, наделенные острым чувством юмора. Этот юмор удивительно сочетается с глубоким драматизмом содержания фильма.

Помню, просмотрев фильм «Пэпо», А. П. Довженко сказал мне: «Это — подлинно национальное искусство. Вот как надо снимать фильмы!»¹.

В январе 1971 годы мы обратились к ряду армянских кинорежиссеров с просьбой ответить на следующие три вопроса:

1. Каковы, по Вашему мнению, главные особенности ре-

¹ Из записи воспоминаний об А. И. Бек-Назарове, сделанной С. А. Кеворковым по нашей просьбе.

жиссерского искусства А. Бек-Назарова? Что, на Ваш взгляд, определяет ценность его лучших фильмов?

2. В чем Вы видите значение творчества А. Бек-Назарова — для своего времени и для армянского кинематографа сегодня?

3. Что лично Вы, как кинорежиссер, старались воспринять у А. Бек-Назарова?

Вот некоторые из полученных ответов:

Эразм Карамян.

«1. Эпичность и народность. Фильмы Бек-Назарова — это своеобразная энциклопедия — образов, типов, социальных примет и чаяний нашего народа.

2. В нетерпимости к космополитизму. Фильмы Бек-Назарова всегда глубоко национальны и этим самым — общечеловечны.

3. Высокий реализм. Нетерпимость к ложной многозначительности и модничанию. Партийность и гражданственность».

Григорий Мелик-Авакян

«1. Режиссерское искусство А. И. Бек-Назарова, на мой взгляд, было подчинено задаче создания зрелища на экране, зрелища яркого, эмоционального, что достигалось мобилизацией важнейших компонентов кино — подбором самобытных актеров, построением четких, выразительных мизансцен, монтажным выделением нужной детали. Обостренное чувствование режиссером реального вокруг в сочетании с перечисленным рождало его колоритные, яркие реалистические фильмы. Среди них — бессмертный «Пяпо».

2. Чуткое искусство кино подвержено изменениям времени больше всех других искусств. И все же живы, подчас обязательны для нас каноны, уже выработанное этим молодым искусством, измена им мстит нам с экрана. Поэтому так ценны сегодня находки, опыт и своеобразие наших старых мастеров кино, чьи фильмы и сейчас хрестоматийно нужны нам и зрителю. В их ряду стоит и творчество А. И. Бек-Назарова, которого без скидок можно считать отцом армянского кино. В пору открытия миру особенностей нашего маленького древнего народа, в пору становления социального начала в нашем кино Бек-Назаров сумел создать на экране истинно народные характеры, открыв в них неизвестные подспудные качества, созвучные социальной перестройке мира. Это был сдвиг, положивший начало всей дальнейшей тенденции развития армянского кино.

3. Мне посчастливилось присутствовать на съемках у Бек-Назарова, постоять у его монтажного стола, а потом, при поступлении во ВГИК, получить его напутственные советы. Мне не забыть культуры кадра в его фильмах, не забыть мучительного поиска ритма как в съемке, так и в монтаже. Небрежность даже отдельного кадра исключалась, ритмический спад считался наивысшим грехом. Все это я назвал бы одним емким словом — профессионализм. Именно это в сочетании с созданием национального характера в кино я и пытаюсь перенять в наследии А. И. Бек-Назарова».

Юрий Ерзинкян

«1. Лучшие фильмы А. И. Бек-Назарова отличаются высокой идейностью, подлинной народностью, самобытностью национальной формы, совершенством кинематографического языка. Они, как и все подлинные произведения искусства, не потеряли своей художественной ценности, они и сегодня впечатляют высоким профессиональным мастерством, гражданственностью, партийностью.

2. Творчество А. И. Бек-Назарова во многом определило реалистическое направление армянского киноискусства, его идейные и художественные тенденции, обусловило его национальное своеобразие.

3. Талант монтажного мышления, удивительное умение расположить к себе съемочный коллектив, внушить его членам беспрекословное творческое повиновение у А. И. Бек-Назарова были поразительны. Прекрасный пример для подражания!

Хотелось бы быть похожим на А. И. Бек-Назарова и предельно честным, бескомпромиссным отношением к искусству, к творчеству».

Генрих Малян

«1. Глубокое чувство национального, необыкновенная увлеченность, упоение снимаемым материалом, редкая способность сделать образ ярким, красочным.

Умение избегать внешних эффектов, щедрый юмор, лаконизм.

Когда к этим особенностям прибавляются национальный материал и лучшие национальные актерские силы, фильм становится действительно армянским, что и составляет ценность искусства А. Бек-Назарова.

2. Для своего времени творчество А. Бек-Назарова означало рождение и утверждение новой национальной кинемато-

графии, а для современного армянского киноискусства оно должно стать (да простятся мне эти патетические слова) знаменем на пути подлинного развития нашего кино.

Армянский материал, армянский актер, национальные литература, живопись, музыка — на этом должно строиться армянское киноискусство.

В противном случае мы снова и снова будем видеть фильмы, «обармяненные» чернотой усов, длиной кос, спасительной силой хурджингов и чибухов.

Подобные фильмы, пережившие период своего расцвета в 50-х годах, но и до сих пор время от времени появляющиеся на наших экранах, искусственно затормозили так хорошо начавшееся подлинное, органичное развитие армянского кино. Будем надеяться, что дни подобного кинематографа сочтены: для этого у нас есть все предпосылки.

3. Люди моего поколения видели «Пэпо» бесчисленное количество раз и готовы смотреть этот фильм еще и еще...

Тем не менее, я никогда не старался в чем-либо подражать Бек-Назарову, даже если мои фильмы и имеют что-то общее с фильмами этого большого мастера.

Наследие Бек-Назарова — славная страница истории духовной культуры армянского народа. Лучшие его фильмы по праву вошли в сокровищницу советского киноискусства.

Как бы далеко ни ушла вперед в своем развитии кинематография Армении, она всегда будет благодарна Амо Бек-Назарову, так много для нее сделавшему, отдавшему ей свой большой талант художника, свое горячее сердце патриота и гражданина.

**ФИЛЬМОГРАФИЯ РЕЖИССЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА
А. БЕК-НАЗАРОВА**

1. **ОТЦЕУБИЙЦА (У ПОЗОРНОГО СТОЛБА).** Госкинопром Грузии. 1923. Сценарий А. Бек-Назарова (по мотивам романа А. Казбеги «Отцеубийца»). Оператор С. Забозлаев. Художники: В. Сидамон-Эристов, К. Тир. Актеры: Н. Вачнадзе (Нуну), В. Сараджишвили (Иаго), З. Беришвили (Глаха), Ч. Эристова-Жгенти (его жена), А. Васадзе (Гиргола), В. Арабидзе (Одиссе), А. Туганов, В. Оболенский и другие.

2. **ПРОПАВШИЕ СОКРОВИЩА.** Госкинопром Грузии. 1924. По одноименной повести П. Морского. Сценарий А. Бек-Назарова. Оператор С. Забозлаев. Художники: В. Сидамон-Эристов, Ф. Пуш, М. Сургунов. Актеры: С. Жозефи (Таня), П. Есиковский (Илья), П. Морской (Федор), М. Арнази (шпионка), Н. Ниров (монах), В. Оболенский (старец), Я. Кручинин, Я. Буринский и другие.

3. **НАТЭЛА.** Госкинопром Грузии. 1925. Сценарий Ш. Шишмарева, А. Бек-Назарова. Художник В. Сидамон-Эристов. Архитектор Ф. Пуш. Оператор С. Забозлаев. Помощник режиссера Г. Макаров. Актеры: Н. Вачнадзе (Натэла), А. Хорава (Микава), М. Чиаурели (Джондо), К. Андроникашвили (Омер-паша), Г. Гомаров (охотник), Е. Черкезишвили, К. Чинквадзе, В. Арабидзе и другие.

4. **НАМУС.** Госфтокино Армении. 1925. По одноименному роману А. Ширванзаде. Сценарий А. Бек-Назарова. Оператор С. Забозлаев. Художники: В. Сидамон-Эристов, М. Сургунов. Актеры: О. Абелян (Бархудар), О. Майсuryян (Гюльназ), М. Шахубатян-Татиева (Сусан), А. Аветисян (Айра-

пет), Г. Нерсисян (Рустам), С. Мкртчян (Сейран), А. Хачанян (Бадал), Н. Манучарян (Шппаник), Асмик (Мариям), М. Каракаш (духанщик), А. Арутюнян, А. Мамиконян, Г. Бек-Назарян, В. Мамулян, А. Мартиросян.

5. ЗАРЭ. «Арменкино». 1926. Сценарий А. Бек-Назарова. Операторы: А. Яловой, Г. Бек-Назарян. Художник М. Сургунов. Актеры: М. Тенази (Зарэ), Г. Нерсисян (Сайдо), М. Каракаш (Темур-бек), А. Хачанян (Хдо), М. Манвелян (Мсто), О. Гулазян (Лятиф), Н. Манучарян (Нано), А. Амирбекийн (писарь), А. Аветисян (Сло), З. Гурамишвили (пристав), А. Мартиросян (Зурба) и другие.

6. ШОР И ШОРШОР. «Арменкино». 1926. По одноименному рассказу М. Багратуни. Сценарий А. Бек-Назарова. Оператор А. Яловой. Художник М. Сургунов. Актеры: А. Хачанян (Шор), А. Амирбекийн (Шоршор), Н. Манучарян (жена Шора), Е. Адамян (жена Шоршора), А. Аветисян (Вартан), Г. Аветян (мельник), А. Арутюнян (Юган), Б. Мурадян (Гукас), М. Каракаш (сатана), О. Степанян (староста), Т. Шамирханян (Ваган).

7. ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ В ЛЕНИНАКАНЕ. «Арменкино». 1926. Документальный фильм. Оператор А. Яловой.

8. ХАС-ПУШ. «Арменкино». 1927. По мотивам одноименного рассказа Раффи. Сценарий А. Бек-Назарова, А. Тер-Овнаняна, Г. Брагинского. Оператор Н. Ающенко. Актеры: Т. Айвазян (Ахмед), Г. Нерсисян (Риза), М. Джанан (сеид), М. Дургарян (Фатьма), М. Каракаш (купец), А. Аветисян (полицмейстер), А. Хачанян, В. Вагаршян, Т. Шамирханян, Ю. Сулейманов, А. Мартиросян и другие.

9. КОЖА. «Арменкино». 1927. Документальный фильм.

10. ХЛОПОК. «Арменкино». 1927. Документальный фильм.

11. ДОМ НА ВУЛКАНЕ. Совместная постановка «Арменкино» и «Азгоскино». 1928. Сценарий П. Фоляна, А. Бек-Назарова. Оператор А. Гальперин. Художник А. Гончарский. Актеры: Г. Нерсисян (Петрос), А. Алекперов (Гасан), Д. Кипиани (Георгий), А. Ширай (Володя), Т. Айвазян (капиталист), Т. Махмурян (Маро), М. Каракаш (управляющий), В. Макухина (Сона).

12. СЕВИЛЬ. По одноименной пьесе Дж. Джабарлы. Производство «Азгоскино». 1929. Сценарий А. Бек-Назарова, Дж. Джабарлы, Г. Брагинского. Оператор И. Фролов. Художник А. Гончарский. Актеры: А. Герайбели (Балаш),

М. Марданов (его отец), Л. Оруджаде (Севиль), Б. Белецкая (Эдиль).

13. СТРАНА НАИРИ. «Арменкино». 1930. Документальный фильм. Сценарный план А. Бек-Назарова. Оператор Г. Бек-Назарян.

14. ИГДЕНБУ. «Востокфильм». 1930. Сценарий А. Бек-Назарова. Сорежиссер Г. Брагинский. Оператор Г. Блюм. Художник В. Комарденков. Актеры: Ли Юн-шен (Игденбу, охотник), Ян Ши-ян (контрабандист), В. Тен (жена Игденбу), Найхим (шаман), Торгон (купец).

15. СТРАНА ГОЛЬДОВ. «Востокфильм». 1930. Документальный фильм. Сценарный план А. Бек-Назарова. Оператор Г. Блюм.

16. ЧЕЛОВЕК С ОРДЕНОМ. «Востокфильм». 1931. Либретто Т. Гонта. Сценарий А. Бек-Назарова. Операторы: Б. Франциссон, С. Семенов. Художник А. Гончарский. Актеры: И. Башаев (Идрис, рабочий нефтеныхки), М. Насибов (молла) и другие.

17. ЛЭПО. «Арменкино». 1935. По одноименной пьесе Г. Сундукяна. Сценарий А. Бек-Назарова. Консультанты: В. Шкловский, А. Гребнер. Сорежиссер А. Гулакян. Оператор Д. Фельдман. Художники: В. Сидамон-Эристов, С. Сафарян. Композитор А. Хачатурян. Звукорежиссер Д. Блок. Звукооператор Н. Писарев. Директор картины А. Оганджяна. Актеры: Г. Нерсисян (Лэпо), А. Аветисян (Зимзимов), Т. Махмурия (Кекел), Асмик (Шушан), Д. Малян (Какули), А. Хачанян (Дарчо), Н. Манучарян (Натэл), А. Гулакян (Дулули), Г. Аветян (Гико), Н. Геворкян (Эфемиа), В. Барский (судья), А. Кефчян (Пичхул).

18. ЗАПЕЗУР. Ереванская студия. 1938. Сценарий А. Бек-Назарова, Я. Дукора, В. Соловьева. Сорежиссер Я. Дукор. Операторы: Г. Бек-Назарян, И. Дильдарян. Художники: П. Ананиян, С. Сафарян. Композитор А. Хачатурян. Актеры: Г. Нерсисян (Акопян), Д. Малян (Макич), А. Аветисян (спарпет), Г. Джанибекян (Сако), Г. Аветян (глухой партизан), Асмик (Агюль) Г. Габриелян (Армен), Г. Арутюнян (Самвел), Айкасар (гусан), Ц. Амирбекян (старый партизан), Н. Костричкин (полковник Марков), П. Чуелев (Никита), А. Аракелян (Азнар), Б. Исаакян (Ануш), А. Мартиросян и М. Костанян (офицеры дашнакской армии).

19. КЕНДЖИЛЯР. Бакинская студия. 1939. Сценарий Г. Мдивани. Постановка С. Марданова (закончена А. Бек-Назаровым). Главный оператор Д. Фельдман. Художники:

В. Ален, Г. Алнев. Композитор Я. Ниязи. Звукооператор А. Керимов. Актеры: А. Алекперов, Г. Искандерова, А. Меликов, Р. Дарабян и другие.

20. САБУХИ. Бакинская студия. 1941. Сценарий М. Рафилли. Второй режиссер Р. Тахмасиб. Главный оператор Д. Фельдман. Оператор А. Измаилов. Композитор Т. Кулиев. Звукооператор А. Керимов. Художники: В. Каплуновский, П. Бейтнер. Художник-гример А. Самвелян. Актеры: И. Дадестанлы (Сабухи), Л. Джеванширова (Тубу, жена Сабухи), Г. Сарабский (ашуг Саттар), А. Курбанов (Бакинханов), А. Шарифов (Мирза-Шафи), А. Гасанов (Адигезал), В. Белокуров (Бестужев), К. Пипинашвили (Абовян), Д. Хотивари (Орбелмани), М. Санани (Вано), И. Эфендиев (Рза), Х. Эмирзаде (Раджаб), Кязим-Зия (молла Шейх-Али), А. Курбанов (Агаларов), И. Перестиани (Воронцов), В. Никольский (начальник канцелярии) и другие.

21. ДОЧКА. Ереванская студия. 1943. Сценарий Ф. Кнорре. Операторы: Д. Фельдман, Г. Бек-Назарян. Актеры: С. Волховская (мать), Г. Нерсисян (машинист), Д. Цатурян (Миро), А. Аветисян (спекулянт).

22. ДАВИД-БЕК. Ереванская студия. 1944. Сценарий А. Бек-Назарова, С. Арутюняна, Я. Дукора, В. Соловьева. Режиссеры: А. Мартиросян, Я. Дукор. Операторы: Г. Бек-Назарян (натура), Д. Фельдман (павильоны). Композитор А. Сатян. Главный художник М. Арутюнян. Художники: П. Бейтнер, С. Сафарян, С. Асламазян. Художник-гример А. Самвелян. Звукооператор И. Григорян. Директор картины А. Оганджанян. Редактор Гр. Чахирьян. Актеры: Г. Нерсисян (Давид-бек), Д. Малян (Шаумян), А. Аветисян (Франгюль), А. Зорабян (Баяндур), В. Маргуни (Асламаз-Кули хан), В. Ершов (Петр I), Т. Махмурян (Гаяне), И. Перестиани (иезуит), Е. Самойлов (Касьянов), Г. Аветян (летописец), Асмик (няня), Ф. Довлатян (Мансур), А. Костилян (Ахмед), Л. Свердлин (посол) и другие.

23. АНАИТ. Ереванская студия. 1947. Сценарий В. Швейцера. Оператор И. Дильдарян. Художники: С. Сафарян, Ю. Швеи. Художник по костюмам А. Дандурян. Звукооператор И. Григорян. Композитор А. Сатян. Актеры: М. Симонян (Анаит), Е. Себар (царица Ашхен), Б. Исаакян (Ферузи), Ф. Довлатян (царевич Вачаган), Д. Малян (Грант), Г. Нерсисян (Нуреддин), А. Аветисян (Багатур), О. Бунятыян (Арам), Х. Абраамян (Нариман), А. Амирбекян (старый воин) и другие.

24. **СОВЕТСКАЯ АРМЕНИЯ.** Ереванская студия. 1948. Документальный фильм. Сценарий А. Бек-Назарова, Э. Карамяна. Постановка А. Бек-Назарова совместно с Л. Исаакианом и Э. Карамяном. Оператор Ж. Вартанян. Звукооператоры: И. Григорян, Н. Джалалян.

25. **ДЕВУШКА АРАРАТСКОЙ ДОЛИНЫ.** Ереванская студия. 1950. Сценарий М. Чаманяна, Е. Помещикова. Операторы: Г. Бек-Назарян, И. Дильдарян. Художник П. Бейтнер. Художник-гример А. Самвелян. Композитор А. Сатян. Звукооператоры: Е. Нестеров, И. Григорян. Актеры: М. Симонян (Ануш), А. Аветисян (Авет), Д. Келинов (Тигран), В. Ютутджян (Маро), Т. Сарян (директор), Г. Ген (Матос), Г. Габриелян и другие.

26. **ВТОРОЙ КАРАВАН.** Ереванская студия. 1952. (Не окончен производством). Сценарий К. Симонова, З. Аграненко. Оператор Д. Фельдман. Художник П. Бейтнер. Актеры: Р. Симонов (американский миллионер), Д. Мальян (американский прогрессивный деятель), Т. Максимова, В. Анджапаридзе, Н. Никольский, Г. Нерсисян и другие.

27. **СУБТРОПИКИ СРЕДНЕЙ АЗИИ.** Таджикская студия. 1953. Документальный фильм. Оператор И. Барамыков.

28. **НОВОСЕЛЬЕ.** Ташкентская студия. 1954. По пьесе А. Кахара «Шелковое сюзане». Сценарий Б. Ласкина, Н. Рожкова. Сорежиссер Ю. Шербаков. Оператор К. Бровин. Художник В. Синиченко. Композиторы: Л. Степапов, Т. Садыков. Звукооператор К. Бурибаев. Актеры: Ш. Бурханов (Мавлон), Л. Сарымсакова (Холнисо), Э. Хидоятова (Хам-робиби), Н. Атауллаева (Хафиза), А. Ходжаев (Дехканбай), И. Алиева (Салтанат), Н. Хлибко (Мазаев) и другие.

29. **НАСРЕДДИН В ХОДЖЕНТЕ.** Таджикская студия. 1959. По мотивам романа Л. Соловьева «Очарованный принц». Сценарий А. Бек-Назарова, Э. Карамяна. Сорежиссер Э. Карамян. Оператор И. Барамыков. Художники: П. Бейтнер, М. Полянский. Композитор В. Мурадели. Актеры: Г. Тонунц (Насреддин), М. Касимов (хан Ходжента), М. Арипов (Багдадский вор), С. Азаматова (Зумрад), Шамси Джураев (Камильбек), Т. Сабиров (принц), С. Саидмуратов (купец).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I. Киноактер. Первые постановки	5
Глава II. Реалистический взгляд на восточную действительность.	
Критика старого быта	
«Намус»	19
«Зара»	36
«Шор и Шоршор»	48
Глава III. Восток, как arena классовых битв и грядущих революций	
«Хас-пуш»	54
«Дом на вулкане»	67
Глава IV. Прошлое глазами современника	
«Пэлос»	85
Глава V. Поэзия революционного подвига	
«Зангезур»	136
Глава VI. Тема фильма — патриотизм	
«Давид-Бек»	152
Глава VII. Последние постановки. Значение творчества А. Бек-Назарова	167
Фильмография режиссерского творчества А. Бек-Назарова	178

Карен Леонович Калантар

Кинорежиссерское искусство
А. Бек-Назарова

Редактор В. А. Габриелян
Художник В. Х. Мандакун
Худ. редактор О. Г. Асатрян
Техн. редактор С. М. Симонян
Корректор А. И. Семененко

Занав 1603

Тираж 3000

Сдано в набор 2/VIII 1972 г. Подписно к печати 19 I 1972 г.
Бумага типог. №1 60 X 84 $\frac{1}{16}$ печ. 11,6 л. = 10,69 услов. печ. л.,
уч. изд. 10,66 л. + 13 вкл. Цена 1 р. 16 к.

Издательство „Айастан“ Ереван 9, Терян 91

Полиграфкомбинат им А. Мегалапта Государственного комитета
Совета Министров Арм. ССР по делам издательств, поли-
графии и книжной торговли. Ереван, ул. Теряна, 91.

