

770 НР
К-17

К. К А Л А Н Т А Р

А К Т Е Р
В А Р М Я Н С К О М
К И Н О

КОНЦЕПЦИЯ ФИЛЬМА
И АКТЕРСКИЙ ОБРАЗ

778 Ар | 4669

К-17 | КАЛАНТАР К.Л.

АКТЕР В АРМАН-
СКОМ КИНО.

1982.

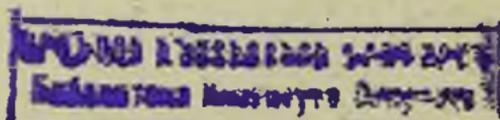


К. КАЛАНТАР

АКТЕР В АРМЯНСКОМ КИНО

КОНЦЕПЦИЯ ФИЛЬМА
И АКТЕРСКИЙ ОБРАЗ

4669



ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТАКАН ГРОХ», ЕРЕВАН—1982

Калантар К. Л.

К 170 Актер в армянском кино. Концепция фильма и актерский образ—Ер.; Совет. грох, 1982. 324 с.

В книге прослежена эволюция актерского искусства в армянской кинематографии с момента ее зарождения до наших дней. Творчество крупнейших армянских киноактеров рассмотрено в тесной связи с задачами времени, с идейно-художественной концепцией фильма, с проблемами национальной самобытности киноискусства.

Книга рассчитана как на специалистов, так и на читателей, интересующихся вопросами истории и теории кино.

К $\frac{4910020000 (811)}{705 (01) 82}$ 242-82, «М»

ББК 85.53 (2Ар) 7
778 Ар2

Актерский кинообраз, рассмотренный в историческом плане, отражает эволюцию актера в кино. Эта эволюция представляет широкий интерес и достойна серьезного изучения. Последнее кажется тем более важным в рамках отдельной национальной кинематографии. По уровню актерского кинообраза можно судить о тенденциях развития той или иной национальной кинематографии в каждый данный отрезок времени. И это понятно: ведь актер—важнейший фактор осуществления идейно-художественного замысла фильма. Прежде всего в актерском образе воплощается сценарно-режиссерская концепция.

Но «исполнительские», «неавторские» компоненты фильма не есть лишь простая реализация соответствующих частей этой концепции. Они не адекватны этим частям: каждый из компонентов равен только самому себе; их синтез и есть фильм—нечто уже настолько отличное от замысла, даже при идеальном совпадении первого со вторым, насколько отличны, скажем, описания природы в литературном сценарии от их изображения на киноплёнке в контексте фильма, или мысленно представляемый режиссером музыкальный ряд от сочиненной композитором и реально звучащей с экрана музыки, составляющей с другими компонентами фильма единое художественное целое.

Сказанное тем более справедливо в отношении актерского кинообраза, поскольку первым условием его существования является непосредственное присутствие в структуре фильма самого актера—живого человека «во

плоти и крови», человека, всегда социального и так или иначе выражающего национальный характер.

Уникальность личности, творческой индивидуальности артиста—источник неповторимости актерского кинообраза.

Соприкосновение искусства актера с авторским замыслом фильма рождает актерский кинообраз—решающий момент становления фильма как эстетического целого.

В этом диалектическом взаимодействии, в конечном счете, формируется национальное своеобразие фильма. Вне его вряд ли достижимо и общечеловеческое звучание произведения национального киноискусства. Это диалектическое взаимодействие в решающей мере определяет также общественно-политическую направленность фильма, его место в социально-историческом движении кинематографа.

Более чем полувекской путь армянской художественной кинематографии свидетельствует о том, что актерское искусство, быть может,—самый сильный и самобытный компонент армянского кино. Конечно, это не в последнюю очередь обусловлено богатейшими традициями армянского театра. Попытка изучения исторического опыта создания актерского образа в кинематографии Армении, если рассматривать этот опыт в связи с проблемами национальной самобытности киноискусства, нам кажется, помогает выявить некоторые закономерности и особенности развития кинематографии республики в системе многонационального советского кино.

Конечно, подобная попытка, особенно если она сопряжена с намерением проследить эволюцию искусства актера в ее взаимодействии с замыслом фильма, с творческой практикой режиссуры, по сути может оказаться едва ли не равнозначной изложению истории армянского художественного кинематографа—в аспекте одной из его наиболее существенных проблем. Но как раз это, может быть, сообщает работе известную принципиальную новизну.

Как пишутся истории кинематографий? По существу они всякий раз сводятся лишь к истории кинорежиссуры. Между тем изучение истории кино с точек зрения всех важнейших художественных компонентов фильма — задача актуальная. Только путем внимательного исследования исторической эволюции этих компонентов в их взаимосвязях и синтезе в целостном фильме, в их связях с общим движением кинематографа и каждого из смежных искусств, равно как и искусств, порожденных самим кинематографом, — кинодраматургии, операторского, звукооператорского искусства, — только путем такого «объемного», системно-комплексного изучения возможно создание всесторонней, подлинно научной истории кино.

Конечно, написание такой истории даже одной национальной кинематографии — дело исключительно сложное и трудоемкое. Его осуществление может явиться только результатом усилий многих людей.

Выполнению лишь части этой работы (хотя и весьма существенной по своему значению) в пределах армянской кинематографии — естественно, в ее широких и разнообразных связях, — посвящен данный труд*.

Кинематографу из всех искусств наиболее близок театр. И в кино, и в театре главная творческая фигура — актер. С рассмотрения общности и различий искусства актера в театре и кино мы и начнем наше исследование.

* В последние годы заметное место в кинематографии Армении занимают художественные телевизионные фильмы, выпускаемые киностудией «Арменфильм» по заказу Центрального телевидения, а также студией телефильмов «Ереван». Этот вид кинопродукции имеет (или должен иметь!) свою специфику, поэтому, чтобы ограничить объем исследования, в данной работе мы его не касаемся.

Актер в театре и актер в кино

Всеволод Пудовкин в своей статье «Работа актера в кино и «система» Станиславского» отмечает:

«Кажущееся на первый взгляд парадоксальным требование Станиславского, которое он применял как прием воспитания актера,—суметь сыграть любой кусок роли, разрешая его только как физическое действие,—несет в себе глубочайшее понимание реальной природы поведения человека в жизни.

Если распространить эти положения Станиславского на область кинематографа, то окажется, что весь период работы немом кинематографа был в значительной мере разработкой и развитием школы актерской игры, связанной с поиском правды физического действия.

И нужно сказать, что в этом смысле период немом кино дал все основное и необходимое для дальнейших этапов развития кинематографа, в который пришел звук, а вместе с ним живое человеческое слово¹.

Это утверждение совершенно справедливо. Больше того, игра современного киноактера технически мало чем отличается от игры актера в немом кинематографе. (Попытно, нельзя на этом основании ставить знак равенства между актерским образом в немом кино и актерским образом в звуковом кино. Звук, речь неизмеримо обогатили, углубили вообще кинематографическую образность. Движение к реалистическому единству действия и слова —одна из существенных сторон эволюции актерского кинообраза).

Нередко текст роли озвучивается не ее исполнителем, а другим актером. Благодаря этой простой возможности фильмы могут дублироваться на разные языки.

Синхронные съемки применяются редко. Конечно, во время съемок актер произносит текст своей роли, который записывается на магнитофонную пленку, однако это лишь так называемая черновая фонограмма, нужная для последующей тонировочной работы. Не надо забывать,

что проговаривал слова роли и актер немого кино, а на экране весь текст передавался большим или меньшим количеством коротких надписей.

В процессе съемок киноактер практически может не придавать слишком большого значения нюансам своей речи, даже точности воспроизведения текста, оставляя это на будущие стадии работы. Все свое внимание он может сосредоточить на своих физических действиях.

На репетиции одной из сцен спектакля «Битва жизни» Станиславский предложил актерам проделать упражнение-этюда «внутренний монолог»: актер должен был, помимо произнесения текста роли, еще и проговаривать «полувслух» все мысли, которые ему пришли в голову.

В ходе выполнения этого упражнения-этюда Станиславский сперва потребовал от актера перейти на шепот, а затем, для достижения еще большей выразительности, заставил его вообще замолчать (правда, это относилось только к мыслям вслух)², ибо, по утверждению Станиславского, наши «глаза и мысли, скользящие по лицу, часто сильнее слов отражают внутренний мир человека, его душевное состояние»³. Подобные же приемы в работе с актерами применял и Немирович-Данченко. «Я часто предлагаю исполнителю сидеть и молча думать о роли», — рассказывал он⁴.

Кстати, Пудовкин, снимая В. Барановскую в роли героини фильма «Мать», в одной из драматичнейших сцен сделал в сущности то же самое: он предложил актрисе совершенно отказаться от каких-либо видимых движений⁵.

Попробуем мысленно продолжить упражнение Станиславского «внутренний монолог». Предположим, что режиссер запретил актеру произносить вслух даже его законный, написанный драматургом, текст роли, поставив перед ним задачу выразить мысли, содержащиеся в этом тексте, только физическим действием, точнее, одними глазами и, может быть, еще едва заметными мимическими движениями (последнее, впрочем, необязательно). Если бы такой этюд был заснят на киноплёнку и к тому же снабжен «голосом за кадром» или «внутренним голосом» (что, кстати, тоже необязательно, ибо возможности использования в кино звука многообразны), то он, вероятно, мог бы стать эпизодом из какого-нибудь современного фильма.

Рассуждая таким образом, мы наталкиваемся на лю-

бопытный факт. Рассмотренное выше упражнение, будучи сугубо рабочим приемом на каком-то этапе подготовки актером роли, создания им сценического образа по системе Станиславского, в применении к кинематографу может обернуться едва ли не завершенной актерской работой или по крайней мере ее частью.

Действуя перед съёмочной камерой, артист в определенной степени играет как бы без слов, во всяком случае он не вкладывает в свою речь всего того, что требуется для достижения художественной цельности создаваемого им образа. Работа актера в кино технически делится на две части, по времени отделенные одна от другой: на работу в съёмочный и несъёмочный периоды.

Напрашивается вывод, что методы работы кино- и театрального актера полностью совпадают. Однако справедливость этого положения ограничена одним несомненным обстоятельством. Оно верно, если исключить из цепи наших рассуждений сценическое представление, готовый спектакль как конечный результат, как цель работы актера в театре. Поведение актера на сцене, как известно, существенно отличается от поведения актера на съёмочной площадке. Театральный зал диктует артисту свои законы. Однако, прежде чем дойти до зрителя, сценический образ проходит длительный путь подготовки, внутреннего созрания, обретения художественной полноты и цельности. Этот путь требует от актера углубленной лабораторной работы. Она имеет свои различные этапы. Лишь в заключительной стадии работы над ролью (прогоны, генеральные репетиции) актер включается в свою игру, так сказать, на полные обороты технические средства, обусловленные специфическими требованиями сцены: преувеличенно громкий голос, широкий жест, резкий грим и т. д. (Конечно, это не механический, а творческий процесс. Вл. Немирович-Данченко, считавший тихую речь «штампом» МХАТ и борющийся с ней, призывал актеров к громкой, хорошо слышной, театральной речи; чтобы актер говорил громче, «надо, чтобы он в себе внутренне что-то переставил», — указывал Немирович-Данченко, подчеркивая тем самым творческий характер этой работы)⁶.

Но сделаем одно предположение. Допустим, что эта заключительная стадия подготовки некоего спектакля неожиданно отменена. Актерам объявлено, что они должны сыграть премьеру не на обычной сцене, не в обшир-

ном зале, а в небольшом помещении, скажем, в комнате в 40 — 50 квадратных метров, при этом публика должна расположиться здесь же. Что тогда? Можно ли в этом случае сказать, что актеров заставлял играть недоработанный спектакль? Вряд ли. Конечно, потребуются известная корректировка игры — учитываем непривычно малые размеры помещения. Окажутся ненужными и даже вредными специфические приемы театрального исполнения. Но это не будет для актеров чем-то трудновыполнимым, наоборот, это поможет им сохранить естественное, максимально близкое к жизни физическое самочувствие, если оно было верно найдено, «нажито», закреплено ими на стадиях репетиций.

Ясно, что театральный спектакль, сыгранный в таких условиях, в таком приближении актеров к зрителям, по манере, по технике и по приемам актерского исполнения сродни кинематографу.

Прежде чем сделать окончательный вывод, обратимся еще раз к Станиславскому, который в своей книге «Моя жизнь в искусстве» приводит случай, обратный нашему.

В Первой студии МХТ молодежь, воспитанной на системе Станиславского, был подготовлен спектакль — по пьесе Тургенева «Месяц в деревне», — сыгранный в маленьком, размером с большую комнату, студийном помещении. Станиславский рассказывает о впечатлении от этого спектакля:

«Близость артистов и зрителей сливала их. Смотрящим казалось, что они помещены в самую комнату, в которой живут действующие лица, и что они случайно присутствуют при том, что совершается в жизни пьесы. В этой интимности заключалась одна из главных прелестей студии».

Но первоначальное сильное впечатление исчезло от замены маленького помещения большим. Особенности актерской игры в этой пьесе, «льющейся прямо в сердце зрителя, — пишет Станиславский, — затеривались и не доходили до зрителя в большом пространстве малолюдного многолюдного театра, где актерам приходится возвышаться и напрягать голос и по-театральному подчеркивать игру»⁷.

Что же произошло? Воодушевленные стремлением к подлинному реализму, студийцы, готовя спектакль, должны были соотноситься с малыми размерами сцены и зрительного зала. Поэтому и пьесу они выбрали не

совсем обычную, а такую, которая требовала от них особенно интимной актерской игры. И, естественно, они отбросили как лишнее и неуместное все то, что присуще игре актера в нормальных условиях большой сцены и большого зала, то, что делает видимыми и слышными малейшие детали этой игры даже в последних рядах зрительного зала. В самом деле, к чему неестественный с точки зрения обычного поведения человека в жизни подчеркнута повышенный тон речи, к чему преувеличенные мимика и жесты, ненатуральность грима, если зритель находится совсем рядом, если до него, что называется, рукой подать!

Подобными вопросами не могли не задаваться актеры Первой студии МХТ, этим своим опытом, сами того не подозревая, как бы предвосхитившие особенности актерского творчества в кинематографе.

Но ведь те же вопросы так или иначе возникают и перед любым театральным актером, впервые вступающим на съемочную площадку!

Вспомним еще раз, что Станиславский говорит о «прелестях студии», связывая их с «близостью артистов и зрителей», с возможностью для актера интимной, сердечной, тонкой, непосредственной, лишенной какого бы то ни было театрального нажима, предельно правдивой игрой.

Фактически, в условиях студии протекает большая часть творческой жизни каждого актера—и в годы учебы в театральном учебном заведении, и в период профессиональной актерской деятельности в театре, ибо почти вся длительная подготовительная работа над спектаклем, почти весь многоэтапный репетиционный процесс носят в сущности своей характер студийности.

И именно эта студийность творческой работы актера как нельзя больше нужна ему в кинематографе!

В определенном смысле можно сказать, что актер перед съемочной камерой должен вести себя так, как он вел бы себя, репетируя роль в театре и имея перед собой не зрителя, а режиссера и своих коллег-артистов, когда его игра в большей или меньшей степени свободна от той преувеличенности, которая необходима на сцене.

Кстати, «репетиционность» вообще свойственна процессу киносъемок. Обстановка поиска, когда те или иные решения рождаются тут же, на съемочной площадке, когда актер варьирует, корректирует свою игру, стремясь

к наилучшему результату в каждом снимаемом в данный момент куске роли, предоставляя режиссеру в дальнейшем отобрать лучшие дубли, — весьма близка атмосфере театральной репетиции, и поэтому с ней нетрудно освоиться даже актеру, не имеющему опыта работы в кино.

Репетиции, как таковые, естественно, необходимы и киноактеру, но практически они никогда не бывают столь длительны и скрупулезны, как в театре, и именно в силу того, что сами съемки, как только что было сказано, имеют характер непосредственного поиска, варьирования, то есть, в сущности, той же репетиции.

Таким образом, студийность, «репетиционность» и, кроме того, как бы полное выключение из своего сознания перспективы спектакля, «непроецирование» своей игры на будущий спектакль— вот главное в работе театрального актера перед киносъёмочным аппаратом.

Подчеркнем — театрального актера. А ведь большинство актеров, снимающихся в кино,—актеры театра. Думается поэтому, что именно актеры, работающие и в театре, и в кино, легко подтвердят справедливость наших умозаключений.

Здесь хочется привести одно, на наш взгляд, знаменательное высказывание, имевшее место почти через 70 лет после спектакля Первой студии МХТ, о котором речь шла выше. Известный армянский театральный режиссер В. Аджемян, наш современник, испытавший на собственном опыте тяготы соперничества театра и кино, усугубившегося еще и наступлением телевидения, в беседе с нами сказал, в частности, следующее: «... все больше отходят в прошлое атрибуты актерской маски. Но это лишь усиливает необходимость для актера достоверной жизни в образе. Несомненно, под воздействием кино, актер в театре теперь больше выступает как человеческая индивидуальность, пользуясь своими природными данными как выразительными средствами. Это требует от актера исключительного мастерства, внутреннего грима, заменившего грим внешний».

«Театр должен стать ближе к зрителю, — продолжает В. Аджемян.—Разговоры о том, что театр изживает себя, мне представляются наивными. Наоборот, бурное развитие кино и телевидения способствует новому подъему театрального искусства, ибо обостряется потребность лю-

дей в непосредственном контакте с живым человеком на сцене, соприкосновении с процессом творчества, соучастии в нем... Большие залы этому мешают. Чем меньше будут залы, тем это общение будет радостней, глубже, непосредственней... Я—за малые залы...»⁸.

Однако, не наводит ли тезис «репетиционности» актерской игры в кино на мысль, что результат работы киноактера является неким «полуфабрикатом» по отношению к результату работы театрального актера?

Но тут надо учесть то, что завершенная актерская работа в кинематографе все же не есть ее окончательный результат. Он определится лишь после того, как игра актера будет заснята на киноплёнку и режиссер смонтирует фильм. Между тем, игра актера на сцене и есть ее конечные цель и результат. Следовательно, мы вновь возвращаемся к знаку равенства (разумеется, условному) между работой киноактера перед съемочным аппаратом и репетиционной работой театрального актера. При этом если первая и является «полуфабрикатом», то только по сравнению со смонтированным (и озвученным) куском кинофильма,—в такой же степени, в какой любые достижения театрального актера на стадии репетиций являются все же «полуфабрикатом» по отношению к его игре в спектакле.

И вот что любопытно! В той мере, в какой «репетиционность» нужна киноактеру, в той же мере она вредна актеру на сцене. Немирович-Данченко говорил актерам: «вы хорошо держите настроение в этой интимной обстановке обычной репетиции в фойе. Недостаток наших репетиционных работ в том, что мы очень сживаемся с этой интимной обстановкой, а когда переходим на сцену, начинаем спотыкаться: эх, батюшки, я что-то в роли потерял!»⁹ Он требовал от актеров «театральной, сценической простоты, а не расхлябанно-комнатной»¹⁰. Фактически Немирович-Данченко ратовал за театральность в актерском искусстве, точно так же, как кинорежиссер борется за кинематографичность или, пользуясь нашим термином, «репетиционность» в творчестве актера.

В связи со всем сказанным, нельзя согласиться с мнением пражского киноведа Ярослава Бочека, который, делая попытку «рассмотреть заново основные принципы актерского творчества в кино»¹¹, настаивает на качественном различии между актерским творчеством в театре и актерским творчеством в кино.

Конечно, подобная точка зрения не нова, как, впрочем, не ново и мнение об отсутствии принципиальной разницы между творчеством театрального и киноактера. Понятно, и в том и в другом случае каждый исследователь выдвигает свою аргументацию, свои наблюдения над практикой. Позиция Я. Бочака в этом давнем споре выглядит весьма категоричной.

«Если в театре, — пишет он, — актер является конечным выразительным средством, то в кино он должен быть еще и воспроизведен при помощи съемки и монтажа. Камера и монтаж относятся к собственному актерскому образу, как выразительные средства к предмету изображения, т. е. так же, как актерская игра относится к лигатурной основе. И в кино, и в театре актер творит на основе драматургического или сценарного прообраза. Но если в театре актерский образ является копией (ибо актер непосредственно обращается к зрителю), то в кино он еще и сам становится прообразом, воспроизводимым далее камерой. Положение актера к ряду остальных выразительных средств, как мы видим, неодинаково для театра и кино. Отсюда рождается и качественное различие между актерским творчеством в театре и актерским творчеством в кино»¹².

Здесь все верно, кроме последнего утверждения.

Прежде всего заметим, что ни работа оператора, ни монтаж, осуществляемый режиссером, к собственно киноактерскому творчеству прямого отношения не имеют.

Творчество киноактера кончается, как только он покидает съемочную площадку. К дальнейшему он уже не причастен. В театре же актер творит до конца спектакля (или роли).

Для наглядности позаимствуем у кинематографа метод параллельного монтажа. Итак:

киноактер дожидается появления готового фильма;

актер в театре продолжает трудиться со всевозрастающей интенсивностью.

Возникает вопрос: какой же момент в работе театрального актера соответствует тому моменту в творчестве киноактера, когда последнему уже нечего делать?

Собственно говоря, ответ на это дан всем ходом наших предыдущих рассуждений. Переход актера на большую сцену — вот тот момент, когда начинается собственно театр и, образно выражаясь, пути актера театра и актера кино расходятся: репетиционная работа первого

переносится на сцену, второй же, по окончании съемок, с вступлением в силу не зависящих от актера и не имеющих к его творчеству непосредственного отношения законов создания фильма, может спокойно идти домой, до съемок другой картины. Может быть, поэтому театр требует от актера большего внутреннего напряжения и мобилизованности, большей затраты творческой энергии, чем кино (многие актеры жалуются на то, что кино изнуряет физически). В этом отношении интересно признание известной актрисы театра и кино Т. Дорониной: «С большим удовольствием играю перед кинокамерой, почти с тем же ощущением счастья, что и на сцене. Но все равно убеждена, что театр — более живой и более требовательный (подчеркнуто нами.—К. К.), постоянно формирующий тебя организм»¹⁸.

Однако говорить о каком-либо качественном различии между творчеством актера в театре и в кино вряд ли приходится. Правильнее было бы сказать, что творчество актера в кино как бы совпадает с частью творчества актера в театре, ибо самый процесс творчества и у театрального актера, и у киноактера до определенного момента в общем одинаков.

Профессиональный актер и типаж

История кино знает множество случаев, когда к актерской работе в фильмах привлекались непрофессиональные актеры, или, иначе говоря, типаж. При этом он часто использовался и для исполнения больших, даже главных ролей.

Особенно ощутимых результатов в этом направлении достигли итальянские кинорежиссеры. Общеизвестно, например, что в таких фильмах, как «Похитители велосипедов» и «Умберто Д.», все роли исполняли непрофессиональные актеры (за исключением одной роли в «Умберто Д.», которую играла бывшая актриса).

Исключительно неактеры снимались в великом фильме Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин»». Подобные опыты имеются и в истории армянской кинематографии («Намус», «Зарэ», «Хас-пуш» и др.). Эта практика продолжает существовать и в современном киноискусстве.

Возможность привлечения типажа, тот факт, что игровое кино нередко может обходиться и без профессиональ-

ных актеров, на всем протяжении истории кинематографа давали повод к утверждениям о якобы коренном различии между творчеством актера в кино и творчеством актера в театре (что пытаются доказать, в частности, Я. Бочек), больше того, на этом основании иногда вообще отказываются видеть в работе киноактера творческое начало. Одним из аргументов в пользу такого взгляда служит то, что в кино могут успешно исполнять роли, наряду со взрослыми, также и дети.

Попробуем разобраться в этом вопросе.

Лицедейство — в самой природе людей. Каждому человеку в жизни приходится играть разные роли—маленькие и большие, играть и по необходимости и, так сказать, из любви к искусству.

Врожденная склонность к актерству обнаруживается у людей уже в раннем возрасте. Мы с любопытством и умилением наблюдаем за проявлениями у ребенка хитроумия, лукавства, своеобразной детской «мимикрии». В известном смысле человек становится актером, едва появившись на свет. Обратите внимание на два значения слова «мимика»: движение мышц соответственно переживаемым чувствам и настроениям и искусство выражать чувства и мысли движением мускулов лица.

«Всякий из вас, наверное, когда-нибудь был лисой перед вороной, только не замечал этого... из любви к себе!»¹⁴

Полны изумления слова одной из героинь Сервантеса: «...я все еще не могу взять в толк, может ли ложь быть настолько искусною и как она добивается того, чтобы слова, которые она подбирает, казались такими правдивыми. Изменник сумел слезами удостоверить искренность своих речей и вздохами—истинность своего намерения...»¹⁵

Практически любому человеку жизнь щедро предоставляет разнообразные возможности проявлять свои врожденные актерские способности.

«Вы, наверное, наблюдали, — говорил Станиславский актерам, — что в жизни ничем не примечательный человек, если ему приспичит, если обстоятельства, как говорится, возьмут за горло, неожиданно для себя превращается в актера и с исключительной искренностью, эмоциональной выразительностью и полной правдой разы-

грывает такую сцену, какая не во всякой пьесе отыщется!»¹⁶

Собственно говоря, эти обстоятельства сопутствуют человеку всю его жизнь. Есть немало профессий, самый характер которых диктует необходимость более или менее постоянной игры. Разве не были замечательными актерами героические советские разведчики, действовавшие в тылу у врага в годы Великой Отечественной войны?! К таким «актерским» профессиям, несомненно, относятся профессии учителя, врача, следователя и т. д. При этом каждая из этих профессий имеет свои привычные темы, свой круг «сюжетов», свои «актерские» приемы.

Существуют, конечно, и «исактерские» профессии, например, профессии бухгалтера или архитектора. Но представители их могут с лихвой «отыгрываться» в неслужебной сфере, дабы удовлетворить свою изначальную человеческую потребность в собственном лицедействе.

«Выбор роли», «приемы игры», приверженность к тому или иному «актерскому амплу», понятно, зависят от разных причин и обстоятельств — личных, социальных или политических. Они, естественно, обусловлены и индивидуальными особенностями «исполнителя», его темпераментом, нравственными качествами, наконец, моральными устоями общества, в котором он живет.

Но в любом случае средством, орудием этой игры, этого лицедействия служит сам человек—его тело, мимика, жестикауляция, модуляции и оттенки голоса. Он использует при этом и свои физические данные, свои умственные способности.

Это искусство выражать как бы рождается вместе с человеком. Оно-то и лежит в основе актерского искусства, которое бесконечно близко людям и, как никакое другое искусство, любимо ими.

Влечение к актерству настолько присуще людям, так глубоко запрятано в их сознании, что элемент лицедействия порой присутствует в действиях человека даже при проявлении им самых искренних чувств.

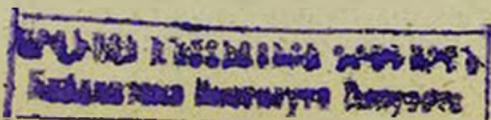
Как это ни удивительно, но актерство может иной раз примешиваться и к поведению человека в горе. Есть такие натуры, которые вносят артистизм в любое свое действие, окрашивают им каждый момент своей жизни. Армянский поэт Паруйр Севак как-то заметил:

«Вот две сестры хоронят брата. Одна сестра бьет себя в грудь, рвет волосы, выкрикивает слова погребальных песен, а другая произносит всего одну фразу, но такую, которая потрясает беспредельностью горя. Может показаться, что чувства и переживания первой сестры сильнее, однако у чуткого человека такая скорбь не вызовет не только сострадания, но и уважения»¹⁷.

Впрочем, мы не уверены, что П. Севак здесь полностью прав. Эти две сестры—очень разные: по характеру, по темпераменту, быть может, по силе воображения, наконец, по степени склонности к актерству. Но эта степень, на наш взгляд, может и не быть обратно пропорциональна искренности и глубине переживания.

Каждому человеку обычно выпадает в жизни какой-то определенный круг «ролей». И он «играет» их тем лучше, чем ближе, чем больше соответствуют эти «роли» его индивидуальности, его характеру и темпераменту, его внутреннему миру, привычкам и пристрастиям, моральным качествам. В сущности, то же происходит и в театре и в кино. «Непонимание своего настоящего амплуа и призвания,—пишет Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве»,—является самым сильным тормозом для дальнейшего развития актера. Это тот тупик, куда он заходит на десятки лет и из которого нет выхода, пока он не осознает своего заблуждения»¹⁸. В другом месте той же книги Станиславский замечает, что «в репертуаре артиста, среди большого количества сыгранных им ролей, попадают несколько таких, которые давно уже сами собой слагались в его человеческой природе. Стоит прикоснуться к такой роли и она оживает без мук творчества, без исканий и почти без технической работы. Это происходит оттого, что душевный материал и оформляющие его процессы, благодаря случаю и совпадению, заблаговременно подготавливались самой жизнью. Роль и образ созданы органически—самой жизнью...»¹⁹

Очевидно, в жизни легче всего «играть» самого себя». Это явление встречается не так уж редко. Можно быть самим собой, но можно и «играть самого себя». Человек ведет себя так, словно бы он исполняет роль в некоей пьесе, главным действующим лицом которой является он сам. Он выбирает себе эту роль, сообразовываясь со своими личными качествами, со своим положением в обществе. Эта роль— как бы продолжение его самого, она



служит ему дополнительной возможностью для проявления своей человеческой индивидуальности. Ясно, что проявления такого рода в жизни могут быть весьма многообразны. Вот вам еще один пример безотчетного или осознанного — это не имеет значения — стремления человека к лицедейству.

Вероятно, мало кому из людей оно чуждо. Практически каждый человек носит в себе актерский дар — большой или меньший, большего или меньшего диапазона. Этот дар, рождающийся с самим человеком, развивается по мере приобретения им жизненного опыта. Этот опыт бесконечно разнообразен, как сама человеческая жизнь. Один способен «играть» только самого себя, другой — и иные роли, прежде всего, те, что «сами собой слагались в его человеческой природе». Станиславский «уверял, — свидетельствует Немирович-Данченко, — что актером всякий может сделаться...»²⁰.

Популярный артист эстрады, не раз снимавшийся в кино, Леонид Утесов («Веселые ребята») как-то обронил фразу: «Мое мнение — сниматься может любой, ну, конечно, хуже-лучше, но это так»²¹.

Да, это действительно так. Но тут надо оговориться. Кинематограф очень взыскателен. Прежде всего он, как правило, требует фотогеничности и от актеров, и от неактеров.

Режиссер, решивший снимать неактера, обычно производит тщательный отбор среди многих или нескольких кандидатов. При этом учитывается ряд важных обстоятельств. Постановщик ищет исполнителя, который в наибольшей степени отвечал бы его замыслу, внешне и внутренне соответствовал бы роли. При выборе существенное значение имеют и актерские способности неактера. Впрочем, совершенно те же требования предъявляются и к профессиональному актеру.

Витторио Де Сика, работая над картиной «Умберто Д.», по собственному его признанию, все время вспоминал своего отца²². Ясно, что профессор филологии, которого режиссер привлек к исполнению роли героя картины, должен был соответствовать каким-то особым, глубоко личным представлениям режиссера. И при выборе исполнителя это обстоятельство не могло не сказаться.

Тот же Де Сика рассказывает:

«У меня начинали многие актеры... Большинство из

них — люди других профессий, которых я пригласил сниматься»²³.

Эти люди стали профессиональными актерами, благодаря своим внешним данным и артистическим способностям, открытым для публики проницательным режиссером. Впрочем, о Де Сике говорили, что у него «сыграл бы и мешок с картошкой»²⁴.

Выдающаяся армянская актриса театра и кино Асмик, как и большинство других армянских актеров в прошлом, не получила специального образования и начала свой путь в искусстве с участия в любительских спектаклях. Подобных примеров можно привести много.

Все это говорит о том, что не всегда легко провести четкую грань между актером и неактером. Становится профессиональным актером далеко не каждый, но почти каждый при случае может проявить свой актерский дар. Кинематограф в силу своей специфики и массовости создаст для этого благоприятные возможности.

Одному неактеру доводится сыграть в одном фильме, другому — в нескольких или во многих, и этот последний становится киноактером. При этом замечено, что очень многие люди не только могут, но и хотят сниматься в кино—такова сила природной тяги людей к лицедейству. Перед этой перспективой человека охватывает творческое волнение, он как бы внутренне преобразуется.

Есть нации более «актерские» и менее «актерские». По общему убеждению, итальянцы в этом отношении превосходят всех других—они отличаются удивительной непосредственностью, внутренней раскованностью в проявлении своих чувств, выразительностью жеста и мимики. Поэтому не случайно, наиболее значительные результаты в использовании непрофессиональных актеров достигнуты итальянской кинематографией.

«Опыт работы с типажом в итальянском послевоенном кино, — говорит С. Герасимов, — очень интересен. Например, героиня замечательного фильма «Два гроша надежды» — непрофессиональная актриса, играет же она отлично. В этом отношении опыт итальянцев исключителен, потому что итальянцы — необычайно артистичная нация... Такая уж счастливая нация, склонная (...) к лицедейству.

Итальянские киномастера, зная способности своего народа к актерской игре, выбирают людей на съемки сво-

бодно. У них, например, есть линия деревенского кинематографа: режиссер сдет в свою родную деревню и снимает там всех, кто ему нужен. Из городов особенно поражает лицедейством Неаполь. Там чаще всего и подбирают режиссеры городской типаж.

Итальянские неактеры, играя, глубоко уверены в правоте совершаемого ими дела. Они идут от своего жизненного опыта, и, обладая способностью свободно держаться перед аппаратом, играют отлично: они являются авторами своего образа на первой, самой простой ступени актерского мастерства»²⁵

Напрашивается вопрос: почему же в профессиональном театре появление на сцене неактера почти совершенно исключено, а дети, которых иногда выпускают на спектаклях, оставляют скорее неприятное впечатление?

Впрочем, попытки поручать небольшие роли неактерам делались и в театре. Широко известен факт участия в репетициях постановки «Власти тьмы» Л. Толстого в МХТ-е некой деревенской бабы, с большой силой самобытного таланта исполнявшей одну из ролей пьесы. По совершенно курьезной причине «с болью в сердце» пришлось отказать от этой исполнительницы. В тех случаях, пишет Станиславский, когда куме надо было по пьесе на кого-нибудь сердиться,—«она бросала текст Толстого и пользовалась своим собственным текстом, составленным из таких отборных ругательств, которых не пропустила бы ни одна цензура»²⁶. (Заметим, что кино легко справилось бы с подобным препятствием, которое для театра оказалось непреодолимым).

Были попытки такого рода и вовсе неудачные. Немирович-Данченко вспоминал: «Когда в первый раз ставили «Три сестры», я предложил: возьмем с Тверской заставы певицу, арфу и скрипку. А когда они вышли на сцену,—оказалась такая гадость, такая натуралистическая фотография жизни. Пришлось актрисе играть»²⁷.

В этом нет ничего удивительного. Очевидно, певица с Тверской заставы своим присутствием на сцене нарушала строй, стилистику, актерский ансамбль спектакля, выпадала из его особой, чеховской, атмосферы. Она оказалась в спектакле чужеродным телом.

Вернемся снова к Умберто Д. Кракауэр замечает, что «один вид его глубоко трогательной фигуры воскрешает все его прошлое»²⁸. Зададим себе вопрос: мог ли бы не-

профессиональный актер—исполнитель роли старого пенсионера, окажись он вдруг, без всякой подготовки, на сцене, одним своим присутствием, одним видом своей фигуры (конечно, при условии, что он не растерялся бы перед публикой), тронуть зрительный зал, произвести такое же сильное впечатление, как в фильме? Вероятно, мог бы, но только в состоянии статики. Стоило бы ему начать двигаться, действовать, говорить, как сразу же вышло бы наружу то, что это неактер. Наверное, он производил бы странное впечатление человека, случайно забредшего на сцену с улицы. Не владея сценической пластикой, техникой сценической речи, без актерского тренажа он оказался бы беспомощным, даже при наличии потенциальных актерских способностей. Он не смог бы донести до зрителя слов своей роли, своих движений и жестов—для этого необходимы профессиональные навыки, опыт.

Именно поэтому сцене противопоказаны и дети, естественно, не владеющие условностью театральной игры. Зато в кино они—сама непосредственность! — могут успешно сниматься. В истории киноискусства известно немало случаев, когда дети отлично справились с большими и сложными ролями. В этом отношении есть удачные примеры и в армянской кинематографии. Так, в одном из сравнительно недавних фильмов—«Терпкий виноград» ереванский школьник Араик Исаакян создал обаятельный образ подростка.

Можно ли на этом основании утверждать, что если для игры на сцене нужен профессионализм, то в кино он необязателен. В определенных случаях это так. Де Сика говорит: «...даже самые хорошие профессиональные актеры в лучшем случае подразделяются на несколько десятков типов. А жизнь человека куда богаче. Непрофессиональные актеры—лучшие исполнители, они не играют, а живут на экране. Разумеется, в том случае, если действуют в естественных условиях, в привычном быту. С тем временем, когда я искал себе актеров на улицах, заводах, полях, и связаны мои настоящие успехи. Я еще вернусь к этому опыту, но думаю, что наилучший эффект дает сочетание профессиональных актеров и актеров-непрофессионалов»²⁹. (Надо учесть, что это говорит замечательный режиссер-педагог и великолепный актер).

На первый взгляд, это высказывание несколько противоречиво. В самом деле, если лучшие актеры—непрофессионалы, то зачем кинематографу вообще профессиональные актеры?

Но тут все не так просто.

Мастера итальянского неореализма в непрофессиональных актерах «искали подлинность, а не выразительность»³⁰. Неактер привлекался в тех случаях, когда это представлялось возможным и целесообразным. Человек из жизни как бы переходил на экран. Но тогда, когда роль требовала профессионального умения, когда надо было воплотить психологически сложный, развивающийся образ, выбор, как правило, падал на актера-профессионала.

У профессионального актера более развита, чем у неактера, творческая фантазия. Знаменитое «если бы...» Станиславского для неактера легко реализуемо лишь в том случае, когда он находится в привычных для себя условиях и играет как бы самого себя, но только в обстоятельствах, предлагаемых сценарием. Для актера же, если роль не столь близка его личному опыту, требуются значительно большие усилия воли и воображения, чтобы заставить себя зажить жизнью другого человека.

Кроме того, практически невозможно на каждую роль приглашать человека, являющегося прообразом, жизненным прототипом того персонажа, который должен быть воплощен. Если бы дело обстояло так, то было бы немислимо создание, скажем, лент на историческую тематику, где, помимо всего, могут действовать и лица, хорошо известные из истории.

Другое дело, что непрофессиональный актер — выше уже говорилось об этом—очень часто становится актером-профессионалом. От роли к роли, от простых актерских задач к более сложным, он развивает данные ему природой способности, творческое воображение, овладевает опытом киноактерской игры. Он учится на практике. В театре то же самое было бы возможно, если бы творчество актера там ограничивалось репетиционной работой. Но поскольку это не так, поскольку театральный актер должен обладать особыми сценическими навыками, приобретаемыми годами ученичества, то использование в театре неактера практически исключено. С другой стороны, театральному актеру, если он вступает на съемочную площадку, приходится эти навыки у себя преодолеть.

вать, в некотором смысле превращаться в неактера и, так сказать, творчески настраиваться на «репетиционность», о которой речь шла выше.

Рэне Клэр замечает, что «если актер театра приходит в кино, талант его может быть использован, но техника его прежнего ремесла будет ему мешать. Законы этих двух профессий вступают друг с другом почти в непримиримое противоречие»³¹. Но при этом творческий характер актерской работы, конечно, остается неизменным.

Использование типажа—одно из условий существования «звезд» в буржуазном кинематографе. Из фильма в фильм эксплуатируются физические данные, личное обаяние неактера. Он постоянно изображает самого себя, и именно поэтому часто не становится актером в подлинном смысле этого слова, даже несмотря на наличие актерского дарования. Таланту «кинозвезды» нередко так и не удается полностью раскрыться.

В свете всего сказанного надо признать, что приведенное выше утверждение Де Сики абсолютно справедливо: наиболее плодотворный путь—это сочетание профессиональных и непрофессиональных актеров. «Сочетание актера и неактера на экране,—пишет В. Ждан в своей книге «Введение в эстетику фильма»,—стало не только возможным, но и во многих отношениях закономерным и плодотворным, вытекающим из самой природы кино»³².

Интересно отметить, что еще в 20-ые годы, в период господства теории типажа, А. Бек-Назаров в ряде своих фильмов придерживался именно этой линии сочетания актеров и неактеров. Поразительного результата в применении этого принципа добились режиссеры Л. Калантар и А. Мартиросян в своем фильме «Мексиканские дипломаты», где одну из сложных ролей блестяще сыграл непрофессиональный актер.

В 1974 году тот же принцип был в целом удачно использован молодым режиссером К. Геворкяном. В фильме «Здесь, на этом перекрестке», посвященном будням одной строительной бригады, наряду с актерами-профессионалами, снимались и непрофессиональные актеры, причем свои вовсе непростые роли они исполняли на достаточно хорошем уровне, привнеся в фильм ту подлинность, к которой стремился режиссер.

Любопытна точка зрения С. Герасимова. «Мы, северяне,—говорит он,—народ застенчивый. Наши типажи

поразительно хороши, когда они молчат. А заговорят —лучше бы молчали. Другое дело, что их можно учить, как учил Пудовкин своих актеров-типажей. Но это ведь начало профессиональной школы актера».

Касаясь опыта Федерико Феллини, С. Герасимов продолжает:

«Есть ли у Феллини что-либо от типажного кинематографа? —Есть: требование предельного совпадения естественной фактуры актера с образом. Это никогда актеру не мешает, только помогает верно чувствовать себя в образе. Во всем остальном Феллини ориентируется на профессиональное мастерство актера»³³.

Есть хорошие театральные актеры, которые в силу своей «некиногеничности» не могут успешно работать в кино. Так, недостаточная кинематографическая выразительность, как и некоторые специфические особенности их актерского дарования, обусловили то, что ряд замечательных армянских артистов, например, Вагарш Вагаршян, Сьлга Гулазян, Арус Восканян, мало или вовсе не снимались в кино.

Порой невозможность найти среди актеров-профессионалов исполнителя, который по данным своей человеческой индивидуальности полностью совпадал бы с тем или иным образом сценария, заставляет режиссеров обращать свои взоры к неактерам. Другая причина, по которой кинорежиссеры иногда прибегают к услугам непрофессиональных актеров,—желание избежать актерских штампов: «Чем актер опытнее, тем больше у него штампов»³⁴. Однако, как правило, режиссер предпочитает иметь дело, особенно если речь идет о сложной и ответственной роли, с профессиональным актером. Как сказал Ренэ Клэр, «кино требуются специалисты, а не любители».

Несколько замечаний о штампах

Говоря об актерском искусстве и актерском ремесле. Станиславский отмечает, что начинающие актеры, не владеющие актерской техникой, прибегают к «дилетантским штампам», к «ломанию». «Ведь каждое впечатление, — объясняет он, — в той или иной форме остается в наших воспоминаниях и при надобности образно выра-

жается нами. При таких изображениях наспех и «вообще» мы мало заботимся о том, чтобы наша передача соответствовала действительности. Мы довольствуемся какой-нибудь одной чертой; одним намеком. Для воплощения таких образов житейская практика установила даже трафареты или внешние изобразительные знаки».

«Такие же приемы «вообще», — продолжает Станиславский, — существуют у каждого человека для передачи ревности, гнева, волнения, радости, отчаяния и прочего. И эти приемы пускаются в ход безотносительно к тому, как, когда, при каких обстоятельствах их испытывает человек. Такая «игра» или, вернее, наигрыш, до смешного элементарен на сцене: для передачи силы не существующего в действительности чувства кричат до надрыва, усиливают мимику до утрировки, преувеличивают выразительность движений и действий, потрясают руками, сжимают ими голову и прочее».

«Все это, так сказать, «общечеловеческие штампы», которые, наподобие услужливых глупцов, опаснее врага».

И далее: «...ломание, как ремесло, начинается там, где кончается переживание, но ремесло организовано и приспособлено для замены чувства простым наигрышем и пользуется выработанными штампами, ломание же не располагает ими и без разбору пускает в ход первые попавшиеся «общечеловеческие» или «преемственные» штампы, не отшлифованные и не подготовленные для сцены». «Из дилетантского ломания и «общечеловеческих штампов» вырабатывается в конце концов самое плохое ремесло»⁵⁷.

С этими мыслями Станиславского перекликаются высказывания другого основателя МХАТ-а — Немировича-Данченко. Касаясь актерских штампов, он говорит: «...такая-то вот актриса играет мать «вообще», любовницу «вообще», ревность «вообще», а не весь комплекс, который складывается вокруг этого чувства в данной пьесе, в данной роли». Или: «...штамп часто всасывается с молоком матери»⁵⁸.

Вводя понятие «общечеловеческие штампы», Станиславский имеет в виду принятые у людей трафаретные изображения каких-то явлений. Нам кажется, что это понятие можно расширить, включив в него понятие «бытовые штампы», не связанные с изображением чего-либо.

Речь идет о штампах, которыми обычно пользуется в

жизни любой человек, так сказать, для выражения самого себя.

Свойства природы, черты характера, привычки, вкусы, пристрастия, оттенки темперамента, отличающие того или иного человека, внешне находят совершенно определенное физическое выражение. Каждому присущ свой образ физических действий, накладывающий неповторимый отпечаток на манеру поведения, особенности речи, походку и т. д. Уже эти привычные, «автоматически» действующие, постоянно повторяющиеся индивидуальные формы проявления тех или иных чувств, свойственные всякому человеку, позволяют в известном смысле говорить о «личных штампах» данного индивидуума.

Но часто эти штампы как бы бессодержательны—за ними нет подлинных чувств, нет переживания. Они выступают как некие знаки, которые человек использует не столько для выражения существующих чувств, сколько для их обозначения. Правда, эти знаки все же индивидуально окрашены, каждый их вырабатывает сам и по-своему использует. Но порой они могут быть и неоригинальны, заимствованы у другого человека, «присвосны». Жизнь в этом отношении дает разительные примеры. Всегда смешно наблюдать за «подражающим», если знаешь объект подражания. Речь идет не об умышленном копировании (хотя бывает и такое). Немирович-Данченко говорит, что «даже самые опытные актеры не улавливают, когда попадают на штамп»³⁷. Наш «подражатель» уподобляется таким актерам.

Вероятно, людям в их повседневном быту вообще свойственно некоторое подсознательное стремление, где это возможно, интенсивность настоящих чувствований заменять знаками, символами. Говоря образно, человек во многих случаях жизни больше склонен к искусству представления, нежели к искусству переживания. Он, как знающий свое дело актер, словно бы бережет себя. Этому способствует также необходимость придерживаться общепринятых во всяком обществе норм внешнего поведения. Так, воспитанный человек, уважая эти законы, никогда не выйдет из себя, однако он может выразить свой гнев или возмущение иными способами—при помощи знаков или штампов, соответствующих его эмоциональному состоянию. Очевидно, чем сдержанней человек, тем чаще и охотней прибегает он к «языку знаков».

Непрофессиональный актер в кино, как мы об этом

уже говорили, обычно изображает самого себя. Как правило, он бывает свободен от актерских штампов, которых справедливо опасаются режиссеры. В свое исполнение он вносит собственные, личные штампы, которые известны его друзьям, но, естественно, неизвестны зрителям. Для последних этот новый человек на экране в некотором роде — открытие, их подкупает свежесть и непосредственность его чувств. Но вот тот же неактер снялся во втором фильме. Впечатление новизны у зрителей уже не так сильно. Встречаясь с тем же человеком в следующих фильмах, зрители воспринимают его уже как старого знакомого, манера поведения, способы проявления чувств которого (штампы!) им хорошо известны. Ощущение свежести и новизны навсегда утрачено, если, понятно, речь идет не о большом актерском таланте. Зрители могут и полюбить этого актера (ибо неактер уже стал актером), он может даже сделаться их кумиром — если он обладает обаянием, «заразительностью», близок им по духу, отвечает каким-то их идеалам. Ибо зрители любят и штампы любимого артиста (к сожалению, нередко и плохие), любят, например, его обаятельную, пусть и шаблонную, улыбку, тот или иной жест и пр. На этих пристрастиях публики, собственно, и зиждется система «звезд» в кино капиталистических стран.

Даже у самых больших актеров есть свои излюбленные штампы.

Однако здесь хотелось бы привести один редкий пример из истории армянской кинематографии. Артистка Асмик начала сниматься в кино уже в зрелом возрасте. В первом армянском художественном фильме «Намус» она сыграла роль несчастной матери. Затем в течение полутора десятков лет она снималась во многих фильмах, неизменно изображая пожилых матерей. Каждый из созданных ею образов, весьма схожих друг с другом, актриса сумела согреть искренним и глубоким чувством. Всякий раз она как бы заново переживала материнскую тревогу, материнское горе, находя при этом все новые краски. Удивительно, что в ее исполнении этих однохарактерных ролей, кажется, не было места актерским штампам. Чем это объяснить? Помимо большого таланта, изумительной творческой интуиции актрисы, имело значение и то, что сама Асмик в жизни испытала немало материнского горя. Искренность, подлинность переживания исключали штампы.

Но, как ни странно, актерские штампы могут встречаться и у неактеров. Немирович-Данченко рассказывает о любопытном случае, связанном с постановкой «Ревизора»: «Мы тогда очень любили то, что называется теперь типажом... Для роли Мишки мы взяли мальчика, который никогда в жизни на сцене не играл, служил у нас в конторе и оказался подходящим по типажу. Привели его на репетицию. У него там слова: «А что, дяденька...» и т. д. Начал—и сразу заиграл: стал чесать затылок... Штамп! Откуда это?»³⁸

В самом деле, откуда? Такое, разумеется, бывает и в кино. Непрофессиональный актер, впервые оказавшись перед камерой, вдруг начинает «играть», «ломаться», пускает в ход актерские штампы, которые, особенно при отсутствии какой-либо актерской техники, производят самое удручающее впечатление. Тут срабатывает некий «подражательный механизм»: у каждого в сознании отложены какие-то впечатления, вынесенные из спектаклей, кино- и телефильмов, не говоря уже об «общечеловеческих штампах», — неактер и «выдает» все это в наивном убеждении, что надо «играть», раз уж он стал «артистом».

Чаще всего это происходит от непонимания неактером задачи, которая перед ним ставится,—быть самим собой в предлагаемых обстоятельствах, вести себя естественно — как в жизни. Тут могут играть роль и робость, внутренняя скованность, волнение, которые часто охватывают неопытных людей, стоит им только встать перед киноаппаратом. У них как бы выключается мысль; словно нивелируется индивидуальность, и образовавшуюся «пустоту» заполняют штампы, живущие в уголках памяти каждого из нас.

В том же фильме «Намус» роль героя картины Сейрана исполнял неактер С. Мкртчян. В целом он неплохо справился с ролью, хотя и уступал другим исполнителям — профессиональным актерам армянского театра. Но интересно то, что в игре С. Мкртчяна заметны типично киноактерские штампы—примитивные приемы передачи переживаний «вообще». Одно из двух: или молодой исполнитель следовал советам постановщика фильма А. Бек-Назарова, который при всех своих достоинствах все же не был режиссером-педагогом, или же С. Мкртчян, не обладая, естественно, актерской техникой, пытался под-

ражать каким-то образцам по собственному разумению.

Возвращаясь к вопросу о «бытовых штампах», скажем, что, помимо «личных», мы нередко сталкиваемся в жизни и с «коллективными», «общественными» штампами. Так, наблюдая за разными людьми, мы иногда замечаем в их манере, интонациях речи, жестах что-то очень знакомое, такое, что мы не раз уже видели и слышали, — некий стереотип в выражении чувств. Это — тоже штампы, ставшие общими для многих людей — чаще одной и той же общественной категории. Причем этими штампами порой заражены и люди с яркой индивидуальностью. Одним из основных источников распространения «коллективных штампов» является телевидение. Специфическая улыбчивость, «приятность», даже некая вкрадчивость — все эти профессиональные штампы некоторых телевизионных артистов и дикторов легко проникают с голубых экранов в жизнь.

Особенно распространены служебно-профессиональные штампы. Нередко, когда мы сталкиваемся с их носителями, кажется, что человек буквально соткан из этих штампов.

Верно подмеченный штрих, метко схваченная деталь в игре актера поражают нас своей подлинностью, жизненностью. Можно ли в этом случае сказать, что актер зафиксировал нечто весьма характерное для многих людей, какой-то «бытовой штамп»? Если бы дело обстояло так, то это была бы лишь удачная копия какого-то явления действительности. Меткое, свежее, точное — оно ведь и редко. находка актера — результат тщательного отбора. Она тем драгоценнее, чем больше в ней дыхания живой жизни. Она подкупает нас прежде всего своей человечностью, тем, что в наиболее отчеканенной, яркой, оригинальной форме выражает суть образа, авторскую мысль.

В многообразии различных штампов, которыми изобилует жизнь, порой трудно бывает пробиться истинному, глубокому, непосредственному чувству. Господство знаков выхолащивает чувство, снижает градус подлинного переживания. Содержание как бы вытесняется формой. Жизненные штампы проникают и в актерское творчество, влияют на формирование чисто актерских штампов, которые подтачивают, разрушают его. Они от-

брасывают тень фальши на неподдельную жизнь человеческого духа, творимую актером, открывающую нам заново человека, нас самих. Штампы, без которых не может обойтись ни одно человеческое общежитие, облегчающие и упрощающие людям жизнь, организующие и регулирующие ее,—пагубны для искусства. В этих условиях особую, почти уникальную ценность приобретает настоящий актерский талант, неразрывно связанный с масштабами личности актера. Чем сильнее и самобытнее дарование, чем значительней носящая его личность, тем они больше застрахованы от влияния штампов, от их разрушительного действия.

II. АКТЕР В АРМЯНСКОМ НЕМОМ КИНО

1

Страничка из истории дореволюционного русского кино

Армянский кинематограф с самого начала зарекомендовал себя самобытным, сильным искусством, и этим он прежде всего обязан армянским театральным актерам.

Армянский актер в сущности определил ведущий тип национальной кинорежиссуры, и даже в известном смысле ее породил.

Безусловно, во многом решающее значение для армянского кино первых лет его существования имели традиции всей национальной культуры—не только театра, но и литературы, изобразительного искусства, архитектуры, позднее—музыки. Армянское кино использовало эти традиции, по-своему синтезировало опыт более старых искусств и благодаря этому сразу обратило на себя внимание своим ярким национальным своеобразием. Поэтому спустя сорок лет после выхода фильма «Намус» его постановщик А. Бек-Назаров мог написать:

«Путь, пройденный армянской кинематографией в 20-е годы, может показаться сравнительно легким. Нам не пришлось создавать киноискусства на голом месте...

Мы получили в наследство замечательную армянскую литературу. Мы имели давно сложившиеся реалистические традиции национального театра. Конечно, все это облегчало нашу работу»¹.

Однако было бы неверно родословную армянского киноискусства выводить лишь из опыта смежных искусств. Делая свои первые шаги, оно опиралось и на определенные кинематографические традиции, и, может быть, в первую очередь на опыт дореволюционного русского кино.

Фигурой, в значительной мере воплотившей в себе генеалогическую связь армянского киноискусства с дореволюционной русской кинематографической культурой, был Амо Бек-Назаров. В этом художнике причудливо совместились два явления, казалось бы, разделенные пропастью: старый, отошедший в прошлое российский

кинематограф и призванное к жизни революцией киноискусство Советской Армении. И поскольку в основном именно его режиссерское творчество на протяжении четверти века определяло лицо армянского киноискусства, то дореволюционный русский кинематограф, наряду с национальной культурой, можно рассматривать как один из источников становления армянского кино.

Поэтому киноактерская деятельность Бек-Назарова, будучи фактом дореволюционного русского экрана, представляет интерес и для исследователя истории армянской кинематографии.

В 1965 году вышла в свет книга воспоминаний Хрисанфа Херсонского «Страницы юности кино». Одна из глав этой книги называется «Намус». Автор, один из ведущих в свое время критиков, делится впечатлениями от первого общественного просмотра этого фильма в Москве.

«И помню, — пишет Х. Херсонский, — настроение праздника, охватившее собравшихся, когда в октябре 1926 года в Ассоциации революционной кинематографии мы посмотрели новый фильм «Намус» («Честь»), поставленный в Арменкино Амо Ивановичем Бек-Назаровым... Зал был переполнен, и никто по окончании не хотел уходить, не повидав режиссера и других участников создания картины и не выразив им чувства благодарности...

Когда под аплодисменты собравшихся Бек-Назаров с виноватой улыбкой появился на просцениуме, одни в зале рассматривали этого высокого, смуглого тридцатипятилетнего красавца армянина с любопытством; так смотрят на нечаянно сделанное открытие. Это были молодые кинематографисты — новое поколение москвичей, только что входившее в кинематографию... Бек-Назаров... был для них таинственным незнакомцем...

А другие рассматривали Амо Ивановича и аплодировали ему тем более с интересом, потому что где-то в заднем кармане сознания у них вставали образы коварного обольстителя в «Скерцо дьявола» и в десятках других кинокартин дореволюционного русского кино откровенно бульварного пошиба... Актер, когда-то снимавшийся по преимуществу в ролях любовников, движимых злодейскими намерениями, обладавших магической физической силой и ловкостью, и нынешний Бек-Назаров — талантливый автор «Намуса» — как будто два разных человека...

Несомненно, из всех, кто пришел в советское кино, перешагнув через свое прошлое,.. Амо Бек-Назаров—фигура самая колоритная и романтическая»².

В самом деле, в течение нескольких лет Бек-Назаров был одной из «звезд» русского экрана. Он снялся не менее чем в семидесяти фильмах³. Его партнерами были легендарная Вера Холодная и почти все популярные киноактеры той поры. По странной случайности, лишь со знаменитым И. Мозжухиным ему не пришлось работать.

Конечно, старый русский экран был противоречив: рядом с положительным, прогрессивным в нем уживалось эпигонское, реакционное; настоящее, честное искусство нередко шло рука об руку с грубым ремесленничеством. Эта противоречивость русской дореволюционной кинематографической жизни, в самой гуще которой находился Бек-Назаров в течение четырех лет, не могла не отразиться и на его киноактерском творчестве: он воспринимал и хорошее, и дурное.

Несмотря на то, что артистическая репутация Бек-Назарова была, по-видимому, достаточно солидной и он снимался непрерывно—это объяснялось главным образом его «демонической» внешностью и безукоризненным ношением фрака,—Бек-Назаров не был актером по званию. Это, в частности, подтвердил его весьма неудачный опыт выступлений на театральной сцене.

Однако это не мешало Бек-Назарову очень серьезно относиться к своей артистической деятельности. Он был наделен трезвым умом и вряд ли заблуждался относительно собственных актерских способностей. С тем большим рвением он учился у талантливых актеров. Характерно, например, следующее его признание: «Конечно, я не мог научиться дару перевоплощения, которым блестяще владел Певцов. Но методам серьезной работы над ролью, без чего невозможно добиться сколько-нибудь значительного успеха в кино, я мог у него поучиться»⁴.

Он интуитивно тянулся к талантливому, глубокому искусству. Страстный театрал, он наслаждался игрой актеров Московского Художественного театра и особенно его Первой студии.

Бек-Назаров на собственном опыте открывал для себя истины, лежащие в основе реалистического актерского искусства. Он постепенно овладевал киноактерским ремеслом. Истинное его призвание, его кинорежиссерский талант обнаружили себя позднее, в советскую эпоху, но уже тогда, стараясь проникнуть в тайны актер-

ской профессии, он выработал у себя твердые критерии оценки актерского творчества, научился высоко ценить понимать, чувствовать актера. Кстати, любовь и уважение к театру Бек-Назаров сохранил на всю жизнь и, будучи уже признанным кинорежиссером, продолжал учиться у него, используя в кино его опыт и достижения.

Вопреки традиции

Близко познакомившись в Ереване с Первым гостеатром, Бек-Назаров становится горячим приверженцем искусства его актеров, новаторских устремлений его режиссуры.

В Первом гостеатре были сосредоточены актеры разных поколений, наиболее чуткие к требованиям реалистического, ансамблевого, «режиссерского» сценического искусства, свободного от актерского индивидуализма, премьерства, штампов дореволюционного армянского театра, актеры, стремившиеся, а главное, способные строить и развивать новый, персодовой театр.

Все же, несмотря на это, актерский коллектив Первого гостеатра в те годы не составлял еще абсолютного единства. При его общем стремлении к психологизму, к искусству переживания, в творчестве разных актеров в той или иной мере наблюдались отклонения в сторону театральной условности, чисто внешней выразительности, романтической приподнятости. Пожалуй, из армянских артистов в наиболее законченном виде искусство переживания в своем творчестве в то время представляли Асмик, Гр. Нерсисян, А. Хачатрян...

Получив приглашение на постановку первого армянского художественного фильма и решив экранизировать роман А. Ширванзаде «Намус», Бек-Назаров должен был выбрать исполнителей ролей в фильме. Естественно, взоры его обратились к лучшим армянским актерам.

Но, странно, при этом режиссер и не думал о тридцатилетнем Грачья Нерсисяне, уже успевшем сыграть на сцене Первого гостеатра Хлестакова, Дон Кихота, Гамлета...

Как признавался сам Бек-Назаров, у него в то время «еще не было сознательного стремления порвать с экзотическим «восточным» фильмом»⁵.

Не потому ли режиссер выбрал роман «Намус»? В самом деле, какая «восточная» лента обходилась без злодея, преследующего или губящего положительного ге-

роя или героиню! А в романе был такой персонаж—купец Рустам, «злой гений» двух молодых возлюбленных.

Собственно говоря, эта «дорожка» была проторена армянским театром. В 1911 году, спустя четверть века после написания романа «Намус», Ширванзаде создал на его основе также одноименную пьесу, которая в том же году была поставлена в Тифлисе и скоро стала одним из самых популярных произведений национальной драматургии. К нему часто обращались профессиональные и любительские театральные труппы.

Существовала стойкая сценическая традиция, в силу которой Рустам числился по разряду театральных злодеев. Нелюбимый муж, убийца собственной жены, этот человек не мог и не должен был вызывать сочувствия у зрителя. Другое дело—Сейран и Сусан, на чью несчастную любовь зритель откликнулся состраданием и слезами.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что на роль Рустама в фильме режиссер намечал М. Каракаша⁶, чья актерская индивидуальность (включая и типажные данные) явно обнаруживала его «предназначенность» для изображения героев «со знаком минус» (что, кстати сказать, и подтвердила почти вся последующая кинокарьера этого актера).

Но два обстоятельства заставили Бек-Назарова отказаться от своего первоначального намерения поставить еще один «восточный» фильм. Первым из них явился самый роман Ширванзаде, его суровый реализм. Романтическая фабула произведения далеко не исчерпывала его содержания — глубокого, социально значимого. Темой его был жестокий закон чести, адат. Типичная жизненная трагедия, обретшая в романе формы захватывающей интриги, была одним из порождений этой объективной силы. Вывод напрашивался сам собой: Рустам не злодей, а такая же жертва адата, как и прочие герои романа.

И все же традиция, вероятно, не была бы нарушена, если бы эту роль сыграл М. Каракаш.

Но этот образ суждено было воплотить другому актеру. Это в значительной мере была случайность. Однако режиссер был уже внутренне готов к тому, чтобы незамедлительно ею воспользоваться.

Это второе обстоятельство, явившееся в образе уникального актера, оказалось решающим для фильма, оно во многом определило самый его замысел.

«Грачья пришел поздно, — вспоминает Бек-Назаров,—

уже после захода солнца. Пробные съемки уже были прекращены, тем более что оставалось мало пленки». Все же оператор без ведома режиссера сделал несколько проб актера, и они заинтересовали Бек-Назарова. Начались репетиции⁷.

Уже достаточно опытный кинорежиссер, в прошлом профессиональный киноактер, за годы работы в искусстве перевидевший немало замечательных актеров, театрал, человек, чуткий к актерскому таланту, Бек-Назаров был поражен необыкновенной талантливостью «новичка».

«Артист все больше и больше восхищал меня», — вспоминал режиссер через 37 лет. «Моя первая встреча с этим актером, — продолжает он, —...оставила на меня неизгладимое впечатление. Я поверил, что передо мной живой Рустам»⁸.

Актер определяет принцип режиссуры

Оглядываясь на склоне лет на пройденный им в искусстве путь, Бек-Назаров охотно делился своими наблюдениями об особенностях творчества актера в кино. Так, он писал: «Часто снимаясь, я стал чувствовать ритм кино, понял разницу между поведением актера на сцене и перед кинокамерой...

С появлением в кино крупного плана стало необходимо играть гораздо сдержаннее, чем на сцене, избегать подчеркнутой мимики, аффектированного жеста — словом, передавать эмоции своего героя гораздо скупей, чем это обычно происходит в реальной жизни...

Это открытие мне потом очень пригодилось. Зная природу актерской игры, я всегда представлял себе, чего я хочу от актера, являясь его руководителем, наставником, помощником»⁹.

Бек-Назаров признается, что, приступая к работе с актерами при постановке фильма «Намус», он испытывал сильное волнение. «Я не знал, — пишет режиссер, — удастся ли мне убедить корифеев армянской сцены, что в кино надо играть несколько иначе, чем в театре, объяснить им, что экран — это не сценическая площадка, что каждый их жест, каждое едва заметное движение мускула на лице, особенно на крупном плане, должно быть естественным, не преувеличенным. Сумею ли стать педагогом для молодых актеров?»¹⁰

Актриса Асмик в своих воспоминаниях писала о той

помощи, которую оказывал актерам Бек-Назаров при съемках фильма¹¹. Надо полагать, что советами режиссера воспользовался и Гр. Нерсесян, хотя у него уже и имелся некоторый опыт работы в кино (за несколько лет до этого, будучи еще начинающим актером в армянской труппе в Стамбуле, он снимался в фильмах турецкого режиссера Мухсин-бея¹²).

Судя по его игре в фильме, Нерсесян оказался способным учеником: исполнению его было истинно кинематографичным (объективности ради скажем лишь, что иногда у актера были слишком резки переходы от одного психологического состояния к другому—единственный недостаток этой во всех отношениях блестящей актерской работы).

Но восприняв у режиссера технические навыки поведения перед камерой, Нерсесян привнес в фильм нечто большее, а именно: свой огромный темперамент, силу и глубину страсти, неповторимую творческую, человеческую индивидуальность.

В фильме терпел катастрофу человек незаурядный, натура сложная и богатая — тем значительней, социально-содержательней становилась трагедия адата. И тем большее сочувствие этот человек вызывал! И как следствие этого — сильней и беспощадней звучал приговор, который выносил фильм мещанству, консерватизму, косности.

Так талантливость актера, новизна его подхода к роли, принятая им иная, необычная для нее точка отсчета, неординарность личности исполнителя, вызвавшая укрупнение личности героя, во многом определили высокий идейный и художественный уровень фильма.

В связи с этим становится ясно, почему так проигрывали по сравнению с Нерсесяном исполнители ролей Сейрана и Сусан. Дело было не столько в том, что эти непрофессиональные актеры неизмеримо уступали Нерсесяну в талантливости и мастерстве, а в том прежде всего, что они уступали ему как личности. Зато в фильме под стать Нерсесяну были Ованес Абелян в роли портного Бархудары (несмотря на все недостатки исполнения выдающегося артиста, которых мы еще коснемся), Нина Манучарян—сваха Шппаник и даже Амбарцум Хачзьян—придурковатый подмастерье Бадал. Решающее значение тут имели, понятно, не сюжетные функции этих персонажей, не пропорции в них положительного и отрицательного, а

яркая индивидуальность актеров и воплощенная ими «жизнь человеческого духа».

Армянские актеры внесли в фильм много самобытного, лично-неповторимого.

Из ряда вон выходящий успех фильма явился неожиданным и для самого Бек-Назарова¹³.

Говоря о своих режиссерских привнесениях в сюжет Ширванзаде, кстати сказать, весьма высоко оцененных историками кино, Бек-Назаров скромно замечает, что «это не были значительные находки, что они выполняли лишь иллюстративную роль, не решая главной задачи — раскрытия идеи автора романа»¹⁴.

«Фильм «Намус», — писал режиссер, — определил мой творческий путь на многие годы. Теперь мне ясно, что свой художественный почерк в кино я обрел тогда, когда соприкоснулся с художественными традициями армянского реалистического театра»¹⁵. Работать с актерами «было легко и радостно. Позднее я прошел с ними длинный, и кажется, не бесплодный путь в кино»¹⁶.

Велико значение фильма «Намус» и для судеб всей армянской кинематографии, для ее последующего пути. Он не только наметил очень существенную в армянском киноискусстве линию критики старого быта, его реалистического изображения, не только заложил традицию (оказавшуюся весьма плодотворной и стойкой) экранизации лучших произведений национальной литературы, — фильм этот положил начало армянской национальной школе киноактерского искусства, выявил ведущий в армянской кинорежиссуре принцип примата актерского творчества, определил тип этой режиссуры, как режиссуры, прежде всего ориентирующейся на актера. И хотя киноискусство Армении в той или иной степени испытывало влияние иных кинематографических течений, тем не менее лучшие армянские кинорежиссеры всегда утверждали в своем творчестве ведущую роль на экране человека-актера.

Существует ли «актерский» фильм?

Однако спросим себя: был ли «актерским» фильм «Намус»?

Но прежде, чем ответить на этот вопрос, следовало бы коснуться толкования термина «актерский» фильм.

В своей статье «Актерский» фильм?..», помещенной в

сборнике «Актер в кино», Ю. Смелков, анализируя фильмы «Мертвый сезон» С. Кулиша, «Золотой теленок» М. Швейцера, «Не горюй!» Г. Данелия, классифицирует их как «режиссерские» фильмы, в которых прекрасно сыграли актеры», поскольку в этих фильмах господствует режиссер, несмотря на то, что первый из них «стал фильмом Баниониса», при постановке второго «речь шла не об актере «типа Юрского», но только и именно о нем», а в третьем «великолепны» актеры, создающие ту «необыкновенную атмосферу, в которой все возможно и всякое бывает...»¹⁷. Но вот фильм «Берегись автомобиля» Э. Рязанова Ю. Смелков считает «актерским» фильмом, «потому что в актерах выражена его художественная суть (а не концепция, как у Швейцера)... Актеры,—продолжает автор,—стали здесь не одним из слагаемых, но частью сплава, замени которую—и изменится характер всего сплава. Можно представить другую пару актеров, но тогда это будет другой, не рязановский фильм, и, вероятно, не Рязанов снимал бы его»¹⁸.

«Актерский» фильм в том виде, в каком он представляется Ю. Смелкову, вряд ли вообще существует. В самом деле, какие имеются особые основания считать «Берегись автомобиля» именно «актерским» фильмом? Утверждение автора статьи могло бы показаться верным—во всяком случае, его трудно было бы оспорить,—если бы Э. Рязанов снял только один этот фильм. Между тем, можно смело говорить о таком понятии, как «рязановский кинематограф». С этим согласен и Ю. Смелков, считая комедии Эльдара Рязанова «особым явлением в нашем кино. В них,—продолжает автор,—рождается интереснейший сплав иронии, философии, сатиры и лирики...»; но тут, не ставя даже точки, Ю. Смелков допускает незаметную на первый взгляд ошибку, утверждая следующее: «...и для того, чтобы он был именно сплавом, цельным и неразделимым, нужен такой актер, как Смоктуновский»¹⁹. Таким образом, начав фразу с мысли о комедиях Рязанова, он фактически закончил ее мыслью об одной из них. Но из этой фразы иной непосвященный читатель мог бы, пожалуй, сделать вывод, что Смоктуновский—неизменный участник всех фильмов Рязанова. (Известно, что роль Деточкина писалась вовсе не для Смоктуновского: предполагалось, что в ней будет сниматься Ю. Никулин, лишь в связи с зарубежными гастролями последнего режиссеру пришлось искать другого актера²⁰).

В одном из следующих фильмов этого режиссера— «Ирония судьбы, или С легким паром!»—главную роль исполняет другой актер, не Смоктуновский. Можно ли сказать, что этот фильм менее «рязановский», чем предыдущие? Ни в коем случае! Тот сплав, о котором пишет Ю. Смелков, присутствует и здесь.

Правда, в одном месте автор как бы специально оговаривается, что «актерский» кинематограф обусловлен возможностью только одного-единственного сочетания «актер-режиссер» «в пределах данного фильма и данного режиссерского замысла»²¹. Но нам кажется, это не меняет сути дела.

Зададимся, наподобие Ю. Смелкову, вопросом: можно ли в главной роли фильма «Ирония судьбы...» вместо Андрея Мягкова представить себе другого актера, столь же талантливого, столь же чуткого к данному режиссерскому замыслу, актера того же, что и Мягков, типа, хоть неизбежно иной творческой индивидуальности? Изменился ли бы от такой «замены» фильм настолько, что перестал бы быть «рязановским»?

Дело в том, что подобного рода механическую подстановку представить-то как раз трудно (несмотря на то, что, по свидетельству самого Рязанова, Мягков «был найден совершенно случайно»²²). Но на деле замена могла быть осуществлена.

Талантливый режиссер, будучи подлинным автором своего фильма, как правило, еще в стадии подготовки сценария (литературного или режиссерского) «держит в уме» (выражение Ю. Смелкова) актеров (или актера), которых собирается снимать в фильме. В процессе съемок хороший актер обычно вносит в роль (а значит и в фильм, в концепцию, в «сплав») элементы, не предусмотренные ни сценаристом, ни режиссером. А порой бывает и так, что четкий режиссерский замысел, переработанный творческой индивидуальностью актера, приобретает, будучи воплощенным на экране, новое качество, поднимаясь на более высокую ступень искусства.

Теперь предположим, что перед самым началом съемок вдруг выяснилось, что Мягков по каким-то причинам не может сниматься. Можно себе представить огорчение режиссера. С великим, быть может, трудом, мучительно, но ему пришлось бы заменить исполнителя главной роли. Конечно, был бы приглашен хороший актер, по возможности, ни в чем не уступающий Мягкову. Кто бы это мог быть? Ну, скажем... Иянокентий Смоктуновский—

Будь он, правда, лет на пятнадцать моложе. Благо, можно считать доказанным, что этот актер органичен для рязановского «сплава». Вероятно, он исполнил бы роль Евгения Лукашина чуть мягче, внутренне драматичней...

Даже если исключить возможность переработки сценария уже с учетом нового исполнителя, все равно в процессе съемок сценарий, а следовательно и режиссерский замысел, претерпели бы более или менее существенные изменения.

В конечном счете явилось бы произведение, бесспорно, отличающееся от знакомой нам комедии «Ирония судьбы...»,—по меньшей мере настолько, насколько одна яркая актерская индивидуальность отлична от другой, пусть даже речь идет об актерах примерно одинакового типа,—но это было бы все же произведение с неповторимыми чертами рязановской режиссуры, ибо авторский замысел в главном и решающем сохранился бы.

Короче, утверждение о незаменимости актера в определенном роде кинематографе нам представляется спорным. Впрочем, история кино знает, пожалуй, один такой случай: речь идет о фильмах Чарльза Чаплина.

Каков же вывод? Не существует «актерского» фильма в чистом виде. Кино, хорошо это или плохо,—искусство неограниченной власти режиссера, режиссерского «абсолютизма». Но сама-то режиссура бывает разной: в одном случае во главу угла на экране она ставит актера, в другом—отводит актеру второстепенное место. К последнему типу режиссуры, как справедливо пишет об этом Ю. Смелков, принадлежит фильм С. Урусевского «Бег иноходца»²³. Можно вспомнить и другие фильмы, например, «Зеркало» А. Тарковского, «Цвет граната» С. Параджанова, «Рим» и «Амаркорд» Ф. Феллини. Но, скажем, такие фильмы итальянского режиссера, как «Ночи Кабирии» и «Дорога», в этом отношении существенно отличаются от «Рима» и «Амаркорда»: они настолько же фильмы Федерико Феллини, насколько и фильмы Джульетты Мазины. Да и в кинематографе Чаплина, являющегося в сущности кинематографом одного актера, невозможно определить, где кончается актер и начинается режиссер.

Поэтому правомернее говорить не об «актерском», а о «режиссерско-актерском» фильме. Но если по меркам настоящего искусства нет «актерского» кинематографа, то по тем же меркам, вне всякого сомнения, существует кинематограф «режиссерский».

1 Может возникнуть вопрос: а к какому кинематографу следует отнести блистательные работы таких выдающихся актеров, как Жан Габен, Фернандель, София Лорен, Марчелло Мастоянни, Альберто Сорди и др., в фильмах более или менее ординарных по режиссуре? Все дело в том, что в подобном кинематографе режиссура заведомо отказывается от самой себя, строго говоря, переставая существовать как искусство, как творчество, низводя себя до ремесла, хоть и обязательно добротного. Она, так же, как, впрочем, и драматургия, старается полностью приспособиться к актеру. Такая безличная режиссура не может не быть заурядной, она, так сказать, принципиально посредственна. Поэтому при всем множестве подобных фильмов мы вправе в данном случае не принимать их в расчет. Не меняет существа дела и то обстоятельство, что нередко, подчиняясь требованиям коммерческого кинематографа, на отказ от собственного искусства идут и крупные режиссеры-художники.

Вряд ли следует искать «актерский» фильм в сфере высокой режиссуры.

Вернемся, однако, к истории армянского кино.

Отвечая на поставленный выше вопрос, скажем: фильм «Намус» мог служить для своего времени неплохим образцом «режиссерско-актерского» кинематографа. Режиссура и актерское искусство составляли в нем более или менее органическое целое. Актеры, за некоторым исключением, хорошо воплотили четкий и достаточно интересный режиссерский замысел.

Режиссерский замысел и искусство актера

Сейчас, пожалуй, трудно с уверенностью сказать, к какому именно типу режиссуры тяготел бекназаровский замысел «Намуса». Здесь нам хотелось бы обратить внимание на одно обстоятельство. Бек-Назаров пишет: «...я «увидел» фильм «Намус» раньше, чем актеры встали перед киноаппаратом, раньше, чем я записал первый кадр первой армянской художественной картины...

Способность запечатлеть на пленке то, что уже рождено в воображении,—продолжает режиссер чуть ниже,—безусловно, далеко не одинакова у различных режиссеров. Я глубоко убежден, что у С. Эйзенштейна, обладавшего таким же абсолютным зрением, как музыкант—абсолютным слухом, эта способность была на редкость сильна. Он, несомненно, видел до начала работы весь

свой замысел как в целом, так и в деталях. Это конечно не исключало добавления каких-то новых штрихов, новых находок, появлявшихся в процессе съемок...»²⁴.

А вот что писал по этому поводу сам С. Эйзенштейн: «Я необычайно остро вижу перед собой то, о чем я читаю, или то, что приходит мне в голову. Здесь сочетается, вероятно, очень большой запас зрительных впечатлений, острая зрительная память с большой тренировкой на «day dreaming»*, когда заставляешь перед глазами, словно киноленту, пробежать в зрительных образах то, о чем думаешь, или то, о чем вспоминаешь». Это высказывание Эйзенштейна в своем предисловии к мемуарам Бек-Назарова приводит Гр. Чахирьян²⁵. Однако для затронутого нами вопроса не менее интересно продолжение этой цитаты. Поэтому обратимся непосредственно к самому Эйзенштейну. Вот что он пишет дальше:

«Даже сейчас,—развивает он свою мысль,—когда я пишу, я, по-существу, почти что «обвожу» рукой как бы контуры рисунков того, что непрерывной лентой зрительных образов и событий проходит передо мной...

Но некоторый налет «общности» остается, мне часто совершенно достаточно воссоздать тревожащий меня общезрительный, хотя и не во всех деталях, образ, чтобы на этом успокоиться. Это во многом определяет, конечно, особую зрительную интенсивность моих мизансцен или кадра.

Но часто это же служит барьером для других выразительных элементов, не успевающих попасть в столь же интенсивную творческую магистраль, как та, которой подчиняется зрительная сторона моих *opus'ov*²⁶.

Перед мысленным взором режиссеров, наделенных даром отчетливо «видеть» свой будущий фильм, человеческие образы, вероятно, предстают скорее в картинах-кадрах, фиксирующих их отдельные эмоционально-психологические состояния, чем в виде психологически разработанных характеров. Эта способность больше обобщенного, чем аналитического свойства. Эйзенштейн сравнивает свои видения с «кинолентой». У Эйзенштейна эти «киноленты» были сродни его кинематографу, свободному от психологического анализа. Можно также предположить, что фильм «Намус», «увиденный»: Бек-Назаровым еще до того, как он познакомился с большинством актеров, которым довелось в нем снимать

* Грезы наяву (англ.).

ся, не содержал—в силу самой природы «day dreaming»— того психологизма, который позднее привнесли в фильм актеры армянского театра. Отсюда можно сделать вывод, что в режиссерском замысле Бек-Назарова общая картина жизни, быта превалировала над людьми, над живыми человеческими характерами. Отсюда, быть может, и несколько преувеличенный интерес режиссера к этнографии, широкое использование типажа. Но, возможно, более обстоятельное, психологически более детализированное видение фильма пришло к режиссеру после написания им сценария? Вряд ли. Сценарии в то время писались далеко не так подробно, как теперь. Бек-Назаров вспоминает, что развернутый, вероятно, самый большой в фильме, эпизод свадьбы в сценарии был обозначен одним-единственным словом «свадьба»²⁷.

Разумеется, идея подчиненности людей адату вытекает из романа Ширванзаде. Однако фильм «Намус» — и в этом его ценность — не только воспроизводил авторский сюжет, но и выражал отношение режиссера к изображаемому. В «иронии быта»²⁸ прежде всего увидели современники главное достоинство фильма. Иронически высмеять мещанский быт, отсталый обычай—в этом Бек-Назаров видел свою задачу и ей он подчинил все компоненты фильма. Режиссер, хорошо знавший по впечатлениям детства и юности изображаемый быт, в сущности, выступал как свидетель. Картина оказалась гораздо «злее» романа. Диапазон этой иронии был достаточно широк: в нем нашлось место и шаржу и даже карикатуре. И хотя фильм рассказывал о прошлом, но живучесть «дедовских» обычаев делала его актуальным. Все это обеспечивало современность звучания картины. Кстати, фильмы, критикующие бытовой консерватизм, власть мещанских традиций, составляли в тот период существенную линию и в других национальных кинематографиях страны, что вызывалось требованиями жизни, задачами культурной революции.

Какое место отводилось актерам в иронической картине действительности, родившейся в воображении Бек-Назарова?

Один из критиков в свое время очень метко назвал самый сюжет «Намуса» «демонстрацией обычая»²⁹. Другой критик отмечал: «Каждая отдельная сценка, тесно спаянная сюжетом картины, в то же время живет своей жизнью, благодаря своей яркости. В частности, блестяще поставлена свадьба-пир, пляска и пр.»³⁰.

Фабульные перипетии, любовная интрига с ее трагической развязкой нужны были режиссеру лишь постольку, поскольку он задался целью «продемонстрировать» обычаи, быт, чреватые подобными трагедиями. Говоря об иронии и сарказме, составлявших самую суть режиссерской концепции фильма, отличной от замысла писателя, надо все же оговориться, что эти сарказм и ирония были избирательны: они не распространялись на образы Сусан, Сейрана, Рустама, их матерей и лишь частично распространялись на портного Бархудару и горшечника Айрапета, отцов двух влюбленных. Ирония, шарж, сатира имели своим объектом самый уклад жизни мещанского городка, его нравы, тупую неподвижность консерватизма, затхлую, пагубную среду, из которой выталкивалось всякое искреннее, непосредственное чувство. Но цепкий иронический взгляд автора картины захватывает живые атрибуты этого мещанского уклада, в наибольшей степени воплотившие бездуховность провинциального городка, — и школьного учителя-садиста, и цирюльниковазнахаря, и обжор-гостей на свадьбе, и кумушек-сплетниц-вязальщиц на лестнице, и, наконец, сваху-пройдоху с ее мужем-пьяницей, и придурковатого подмастерья, не ведаая, творящего зло...

Подобная цель — «демонстрация обычая», воспроизведение с почти этнографической скрупулезностью отдельных сценок провинциального быта, что делало неизбежным широкое привлечение неактеров, — в ином случае могла толкнуть режиссера на подчинение типажному принципу образов всех героев фильма. Не надо забывать, что «Намус» снимался в 1925 году — в период наибольшего распространения эйзенштейновской теории типажа; в дни, когда Бек-Назаров заканчивал монтаж своей картины, появился гениальный «Броненосец «Потемкин», в котором эта теория нашла блестящее применение. Почти целиком к типажным средствам Бек-Назаров прибегнул лишь через несколько лет при постановке фильмов «Игденбу» и «Человек с орденом» на студии «Востоккино».

Вероятно, снимки Бек-Назаров в «Намусе» даже сплошь непрофессиональных актеров, свой режиссерский замысел ему так или иначе удалось бы реализовать, хотя ясно, что фильм многое бы потерял в своем художественном качестве³¹. (Впрочем, это было ясно далеко не всем современникам. Даже такой пронизательный критик, как М. Блейман, в целом положительно оценив фильм,

игру актеров квалифицировал как «театральное кривлянье». К достоинствам картины он отнес «этнографию», «детали быта» и «хорошо подобранный типаж»³² (подчеркнуто нами. — К. К.).

Хотя режиссер и писал, что ему впервые «удалось полностью воплотить свои замыслы» именно в этом фильме, однако, похоже, конечный результат, самый фильм оказался ярче и богаче первоначального режиссерского замысла. Вернее, авторская концепция в процессе работы над фильмом претерпела под влиянием искусства актеров существенную эволюцию, обогатилась и углубилась. Отдавая должное одаренности, фантазии, наблюдательности режиссера, тому, что он сумел глубоко проникнуть в суть литературного первоисточника, надо все же признать, что подлинную оригинальность обеспечило фильму искусство актеров армянского театра.

Все это дает некоторые основания отнести бекназаровский замысел «Намуса» к типу «режиссерского» кинематографа. Не забудем, кстати, это видно из приведенных выше отзывов критики, — большая часть рецензентов главное достоинство фильма увидела в правдивом, без «ложной «объективности»³³ изображении быта, в «демонстрации обычая», а вовсе не в хитросплетениях любовной интриги. Более того, иные из критиков усмотрели слабость фильма именно в фабуле, сочтя ее слишком мелодраматичной, что, впрочем, не помешало многим из писавших о нем дать высокую оценку работе армянских актеров.

Интересно, что наряду с Гр. Нерсесяном, критика прежде всего выделила работы Н. Манучарян и А. Хачаяна, то есть исполнение ролей, ярко характеризовавших обывательскую среду. В самом деле, преуспевающую сваху Шппаник, типичное порождение этой среды, остро, на грани сатиры нарисованную Манучарян, и безобидно-любопытного бедняка Бадала, это воплощение провинциальной бездуховности, в истинно кинематографическом исполнении Хачаяна, следует отнести к лучшим актерским достижениям армянского киноискусства. Эти актеры, вместе с Ованесом Абеяном (Бархудар), Аветом Аветисяном (Айрапет), Асмик (Мариам-баджи), Ольгой Майсурян (Гюльназ-баджи), Аршаком Мамиконяном (учитель), Мкртычем Каракашем (духанщик), Амаси Мартиросяном (Смбат), не говоря уже о Нерсесяне, впервые в советском и мировом кино показали армянские характеры, порожденные социально-историче-

скими условиями жизни народа, национального быта.

Во многом благодаря искусству актеров, фильм обрел то «эмоциональное полнокровие», те «громко поющие голоса жизни», о которых в свое время хорошо написал Х. Херсонский³⁴.

Наследуя опыт театральных постановок «Намуса», картина отбрасывала прочь те сценические традиции, которые уводили от правильного прочтения произведения литературной классики. Это соответствовало критическому духу романа, приближало к нему фильм, усиливало его актуальность в условиях борьбы за утверждение норм советской морали. Это помогло в известной мере преодолеть неизбежную историческую ограниченность литературного произведения как явления критического реализма, как бы наметило движение, спустя годы приведшее армянское киноискусство к овладению методом социалистического реализма, — обстоятельство, позволяющее говорить о новаторской направленности фильма «Намус».

У истоков этого движения, рядом с режиссурой, стоял армянский актер. И он же, наравне с режиссурой, выражал его новаторский дух.

Надо отметить и то, что артисты армянского театра, проявив замечательную гибкость в овладении непривычной для них спецификой исполнения перед киноаппаратом, не только сумели создать яркие национальные характеры, живые психологические образы, но и обнаружили в большинстве случаев отличное чувство экрана.

А приходилось актерам нелегко. Они должны были перестраивать технику исполнения многократно игранных на сцене ролей. Работали они с большим увлечением, хотя и жаловались на трудности. О. Абеян, один из корифеев армянского театра, говорил режиссеру после первого съемочного дня: «Ты не можешь себе представить, как я волновался! Ведь на сцене мы, артисты, постепенно, с нарастанием действия, входим в образ. А ты требуешь от меня глубоких переживаний сразу. Это очень трудно». О. Майсурян, снимавшаяся, как и остальные артисты, впервые, признавалась: «Я чувствую, что кино требует еще большей правды, чем сцена. Здесь малейшая фальшь может оказаться роковой»³⁵. «Ах, этот квадратик кадра, — сокрушалась Асмик, — он просто убивает меня!»³⁶

Остановимся подробнее на некоторых, наиболее значительных актерских работах фильма.

Возвращаясь к вопросу о том, какие особенности актера Гр. Нерсесяна определили новаторское содержание роли Рустама, стоит сослаться на характеристику творческой индивидуальности Нерсесяна, данную известным режиссером, основателем Первого гостеатра Л. Калантаром, ибо она, по нашему мнению, может служить ключом к выяснению этого вопроса.

«Грачья Нерсесян, — писал Л. Калантар, — человек восточный. Восточный не только происхождением, а и сущностью своего искусства. Он умеет по своему взвесить и оценить окружающую действительность... Беспредельно сострадать умеет Грачья и величественно прощать»³⁷.

Можно ли говорить об умении «взвесить и оценить» реальную обстановку, «сострадать» и «прощать» применительно к Рустаму, каким его изображает актер?

Не только можно, но и необходимо.

Вулканический темперамент Рустама-Нерсесяна был очевиден. Это был человек могучей, сдерживаемой страсти. Быть может, именно эта обуздываемая волей страсть обнаруживала в нем истинно восточный характер. Инцидент, происходивший во время свадебного шествия, услышанные им после свадьбы обрывки фраз, намекавших на связь Сусан и Сейрана, не оказывали на него того действия, какое могли бы оказать, будь этот человек менее великодушен по натуре, будь он не способен трезво «оценить» происходящее, поддайся он первому, безотчетному чувству, когда у него вдруг на миг каким-то необыкновенным пламенем вспыхивали глаза и он гасил это пламя усилием воли, разумом.

Рустам-Нерсесян умел и сострадать. Нет, он не понял, не поверил Сусан, рука его не дрогнула, нанося ей смертельный удар кинжалом. Иначе он не был бы человеком своего времени, порождением определенной социально-исторической среды.

Говорят, что Гр. Нерсесян никогда не играл «отношения» к своему герою. Вряд ли следует оспаривать это мнение, тем более что оно подтверждено всем творчеством актера. И все же один момент в фильме представляется в этом смысле исключением.

В лавку к Рустаму в Дагестане вошел Сейран, он уселся за стол в сторонке, спросил выпивки... Воспаленный, горячий взгляд пострадавшего юноши устремлен на Рустама, который за соседним столом потчует гостей. И тут вдруг в облике купца, в пластическом ри-

«сунке роли происходит какая-то перемена, появляется нечто такое, чего мы еще не видели у Рустама: все в нем — взгляд, движения (ставшие необычайно плавными), поза, фигура—выражают довольство жизнью, полное благополучие, неуязвимость. Такого Рустама, мужа своей возлюбленной, должен особенно ненавидеть затаившийся Сейран. Внося эти неожиданные краски в изображение Рустама, актер словно желает взглянуть на своего героя глазами его соперника. Это как бы портрет Рустама, нарисованный болезненным воображением юноши, Рустама, незаконно завладевшего счастьем, по праву принадлежащим Сейрану, Рустама, самонадеянного и высокомерного. Не было ли это «отчуждением» актера от своего героя (который не нес никакой субъективной вины) во имя человечности, справедливости? Не было ли это проявлением сочувствия ближнему, состраданием к нему? Нерсесян будто стремится оправдать или во всяком случае смягчить неблагоприятность поступка, который совершит сейчас Сейран: он выйдет к Рустаму и скажет, что спал с его женой и в доказательство упомянет о родинке на груди Сусан (на самом деле виденной им в детстве).

И Рустам, тот, которого только что «живописал» актер, исчезнет, вытесненный гордым, сдерживающим душевную бурю человеком с уязвленным самолюбием, который, однако, не даст воли страстям, а «взвесит» и «оценит», прежде чем действовать. Эта резкая перемена регистра переживаний происходила у актера на редкость естественно, органично. «Бурная натура Нерсесяна,— замечает театровед Р. Зарян,—была способна совершать самые сложные психологические переходы, охватывать самые противоположные крайности. От нежных мечтаний она легко совершала прыжок к героическому, от спокойной задумчивости—к выражению самых сильных чувств, взрыву стихийной силы, от трагической напряженности — к комизму»³⁸.

«Исключительно колоритная актриса Н. Манучарян,— вспоминал Бек-Назаров, — уже на пробных съемках удачно показала хищную, болтливую сваху, прошедшую огонь и воду, Ей и была предложена эта роль»³⁹.

Сваху Шппаник—Нина Манучарян! Та самая роль, лучшей исполнительницей которой на сцене всегда считалась Асмик! Между тем, Асмик предстояло воплотить в фильме роль несчастной матери—Мариам-баджи. Еще одна корректива, внесенная Бек-Назаровым в привыч-

ное для театральных постановок «Намуса» распределение ролей.

Автор романа и пьесы отмечал, что из исполнительниц женских ролей ему больше всех понравилась Н. Манучарян⁴⁰. Можно предположить, что у писателя доверие к экранному образу Шппаник возникло раньше всего в силу очевидного «фотографического» совпадения его с образом литературным, а мастерство актрисы углубило первое благоприятное впечатление.

Обратимся, однако, к экрану. Вот первый крупный план Шппаник-Манучарян: она вся—слух и внимание, на лице застыла улыбка, рот приоткрыт. Она выслушивает новость (Сусан целовалась с Сейраном!) с каким-то почти сладострастным любопытством. Уже один этот кадр изумителен: актриса, кажется, сумела передать в нем самую суть создаваемого характера, нарисовав портрет некоей великой жрицы Сплетни. И при этом никакого наигрыша, никакой подчеркнутости, Шппаник-Манучарян естественна и достоверна.

Надо сказать, что экранная Шппаник несколько отличается от своего литературного прототипа. Это различие было заложено уже в сценарном решении Бск-Назарова.

В романе Шппаник — профессиональная устроительница браков, деятельная и алчная. Ловко и бесстыдно эксплуатирует она обычай, наживаясь на своем ремесле — столь же необходимом, сколь и неприглядном. Недаром матери, у которых есть дочери на выданье, ее боятся и перед ней заискивают. Умная, настойчивая и изобретательная сваха в общем работает честно, точнее, в строгом соответствии с понятиями «намуса». Иначе говоря, Шппаник — это «солидная фирма» (честность — выгодна).

Шппаник у Ширванзаде отнюдь не сплетница, она не снисходит до пустой болтовни, она слишком ценит свое слово, ибо знает, что ее слово — деньги. Больше того, в романе Шппаник из всех сил «борется» против слухов, порочащих Сусан, всячески набивает ей цену, ведь это — ее «товар».

В фильме же поведение Шппаник противоречиво: она совмещает в одном лице злостную сплетницу и усердную сваху. С теми же самозабвенностью и «артистизмом», с какими она разносит сплетню, — несколькими кадрами позже она расхваливает Сусан матери Рустама. Бесспорно, в романе Шппаник более цельная натура. В фильме же она беспринципна. Конечно, это заострение

отрицательного характера было созвучно иронической интонации фильма, усиливало его обличительный пафос.

Шппаник подхватила новость, и уже следующие кадры—тоже крупно—ее рука, стучащая в чьи-то ворота (некий сигнал к началу сплетни!), и сама она в каком-то экзотическом предвкушении: глаза возбужденно блещут, она словно опьянена сплетней.

Всюду образ свахи остается сочным и динамичным, полным жизненных красок. Нюхает ли она табак, откусывает ли сахар, пьет ли чай из блюдечка, осушает ли чарку с водкой, расписывает ли достоинства жениха и невесты, изображает ли едко и уморительно других невест — «кривых», «косых», «безмозглых» — все в высшей степени натурально и вместе с тем ярко, броско по формам, выражается в скупом, точном жесте, в необычайно богатой мимике и все отмечено поразительным, особенно для актрисы, впервые снимающейся в кино, чувством экрана. Шппаник-Манучарян — в своей стихии, все, что она ни делает, она делает легко и непринужденно, с каким-то внутренним смаком. Как бы становится зримым то, что говорит о себе Шппаник в романе: «...Шемаха — котел, я — ложка, знай себе помешивай...»

Поистине, театральная актриса Манучарян явилась настоящей находкой для кино!

В вышедшей менее чем через два года после появления фильма «Намус» небольшой брошюре, посвященной творчеству Бек-Назарова, ее автор, в частности, писал: «Режиссер не изготовлял масок для своих актеров, он подал на экране голые человеческие лица.

На глазах зрителя страсти и страстишки искажали и превращали эти лица в маски той или иной страсти. В обжорливую морду семейного права, издевающегося над жизнью в кадрах свадьбы. Язвительной нитью охватывает Шемаху сплетня, закручивая всех в клубок, спицы и веретена сплетниц быстро и метко работают, наматывая сплетню и вместе с тем сжимая, закручивая жизнь женщины. Финал сплетни и апофеоз—юродствующая пляска свахи, с необычайной остротой изображенная удивительной армянской актрисой Манучарян. Человеческие лица превращаются в жуткие маски власть давящего намуса»⁴¹.

Заметим, что в пляске свахи нет ничего «юродствующего». То был обыкновенный традиционный танец «кайтаги», без которого, вероятно, не обходилась ни одна армянская свадьба. И танцует Манучарян отменно, с не-

обычайной пластичностью — так же хорошо, как спустя десять лет спляшет она «мирзаи», исполняя роль другой свахи—Натэл в картине «Пэпо».

И все же эта характеристика, должно быть, не случайна. Пляску свахи зрители не могли не воспринять в контексте экранного образа Шппаник в целом как «финал», «апофеоз» образа Сплетни. Именно в плавном, почти изящном танце Шппаник-Манучарян увидели они страшный оскал мещанства и лицемерия.

Одним из следствий переделки романа и пьесы автором сценария Бек-Назаровым явилось введение в фильм отсутствующей у Ширванзаде фигуры Бадала — придурковатого подмастерья портного. Эта роль была поручена Амбарцуму Хачаняну, молодому актеру, в ком, как говорит Бек-Назаров, чувствовался артист с «большим будущим в кино», который подкупал «естественностью поведения и незаурядным комическим талантом»⁴².

У Хачаняна уже имелся некоторый практический опыт работы в кино. Больше того, он обладал и специальной подготовкой. Таким образом, Хачаняну не пришлось, как другим армянским киноактерам, «переучиваться» для кино, он уже владел спецификой работы актера в кинематографе⁴³.

Впечатление от игры Хачаняна в фильме «Намус» хорошо передает исследователь творчества этого актера в театре и кино Э. Паязатян:

«Торопливо бежит лента. Мелькают лица героев. Вот Бадал — подручный портного. Ему удалось стянуть где-то кусок лаваша, и он жует его с аппетитом. Потом он оборачивается к зрителю, и лицо его расплывается в улыбке.

Здесь, в этом небольшом, незначительном эпизоде происходит «чудо»...—оживает экран, и на его полотне появляется человек в трех измерениях. Как жаль, что в фильме мало крупных планов Бадала! Хотелось бы лучше всмотреться в лицо этого маленького человека, запомнить его улыбку, заглянуть в глаза. В них как будто мелькнула грусть или, может быть, это только показалось?

Но лента торопит героев»⁴⁴.

В самом деле, у актера были грустные глаза, при том, что он был комиком по призванию. Обычно комические маски, комические положения героев Хачаняна скрывали их трепетную, легко ранимую душу. На это обратил внимание еще Л. Калантар. Он же заметил, что Хачанян,

высмеивая своих героев, одновременно относился к ним с глубоким сочувствием⁴⁵.

Образ Мариам-баджи — один из второстепенных в романе. Тем не менее под влиянием событий он претерпевает разительные изменения.

Вначале, пока ничто не нарушает спокойной жизни двух соседних семей, Мариам-баджи не очень заметна. Но в определенный момент, когда сюжет уже близится к кульминации, автор романа как бы останавливает на Мариам-баджи свой взгляд, описывая ее сильно изменившуюся внешность, ее глубокую задумчивость, вкладывая в ее уста тревожную, полную недобрых предчувствий фразу: «Сейран у меня вспыльчивый, а Рустам—дитя дьявола: не дай бог, встретятся они».

Делает он это не зря. Ведь на последней странице, когда раздастся выстрел Сейрана, читатель прочтет следующие две строчки:

«Ой, дитя мое!..

Это был нечеловеческий вопль Мариам-баджи»⁴⁶.

И это будет конец романа.

Хотя мы не раз видим на экране Мариам-баджи, эту эволюцию образа фильм не показал. Возможно, режиссер счел это несущественным. Внешний облик Асмик—Мариам-баджи также не претерпевает каких-либо заметных изменений. Но все, что делает актриса, исполнено какой-то особой мягкости (кстати, это—определяющая краска и литературного образа), изящна ее фигура в характерном костюме. Глаза выражают материнскую любовь, заботу, нежность.

Актриса ведет роль с тонким чувством меры. Когда Асмик—Мариам-баджи, вместе с матерью Сусан Гюльназ, хлопочет у постели жестоко избитой отцом девушки, лицо, жесты ее выражают глубокое сочувствие, но тут еще нет материнской страсти. Когда же она бросается вырывать своего сына из рук колотящих его мужа и соседа, она—сама решительность и отвага, она защищает свое дитя, готовая закрыть его своим телом.

В конце фильма перед нами уже потрясенное, будто оглушенное горем лицо Мариам-баджи. Возможно, стоит пожалеть о том, что режиссер показал это мимолетно, не попытавшись найти кинематографический эквивалент заключительной фразе романа. Финальные кадры весьма выразительны, хотя в них и не нашлось достаточно места для Мариам-баджи...

Очевидно, в этом был свой резон. Заключительным аккордом фильма стал образ рухнувшей «человеческой глыбы»⁴⁷ — Бархудар-Абеляна.

На пути к актерскому ансамблю

Актерское исполнение в «Намусе» в целом приближалось к ансамблю. Актерам оказались близки идея романа о зависимости людей от обычая, жанр фильма как бытовой драмы, четкая режиссерская концепция, строившаяся на критике косной, бездуховной действительности, проникнутая энергичным отрицанием последней. Немалую роль сыграло и то обстоятельство, что большинство театральных актеров, привлеченных к участию в фильме, сознательно или интуитивно исповедовали психологическое искусство, искусство переживания. Все это, а также общий высокий уровень мастерства артистов обеспечили во многом успешное решение задачи актерского ансамбля. Из него несколько выпадали лишь исполнители ролей Сейрана и Сусан — в силу недостатка профессиональной подготовки — и, как это ни парадоксально, великий армянский актер О. Абелян.

Несомненно, именно это стремление к актерскому ансамблю (хоть и не полностью достигнутому в фильме), соответствие игры большинства актеров стилистике картины вызвало то впечатление «общей гармонии», которую, просмотрев фильм, отметил в своем письменном отзыве Александр Ширванзаде. Писатель выразил также свое удовлетворение игрой актеров. Однако, касаясь исполнителей ролей Сейрана и Сусан, писатель указал лишь на их «счастливую» и «подходящую наружность»⁴⁸, то есть, иначе говоря, констатировал типажность этих образов.

Вероятно, своего рода издержкой режиссерской иронии, быть может, и не осознанной автором фильма, явилось то, что экранный образ Бархудара значительно уступал как своему литературному прототипу, так и сценическому, производившему на современников неизгладимое впечатление, благодаря искусству Абеляна. Кстати, этот монументальный абеляновский образ на театре помнил Бек-Назаров. Поэтому-то на роль Бархудара в фильме был приглашен именно этот артист.

В фильме образ Бархудара менее психологичен, чем в романе. Частично это надо отнести за счет режиссуры. В самом деле, писатель снисходителен к своему герою, тог-

да как режиссер менее склонен прощать (хотя и есть очевидная разница между отношением режиссера к Бархудару и окружающей героев драмы среде, что особенно выявляется в финале: долгим крупным кадром «живого мертвеца»⁴⁹ Бархудар Бек-Назаров завершает фильм). У Ширванзаде этот образ сложнее: Бархудар потому так крепко держится за обычай, за отождествляемый им с понятием человеческой порядочности и чести «намус», что ему уже не за что ухватиться в этом несправедливом мире, чтобы остаться человеком, чтобы не уронить себя в глазах людей, а еще больше—в собственных глазах. Таков Бархудар в романе и пьесе. Сценический Бархудар Абеяна потрясал зрителей. В фильме же он более прямолинеен, менее трагичен.

Однако не сказалось ли тут и то обстоятельство, что искусство Абеяна—этого крупнейшего мастера сцены—для кинематографа оказалось недостаточно органичным в силу самой своей природы? Не ощущение ли этого вызвало следующее замечание одного из рецензентов: «Народному артисту Абеяну театральность поставить в упрек нельзя. Сама театральность его живописна, и кино не вредит»⁵⁰

Когда фильм «Намус» показывали Ширванзаде, при первом же появлении Абеяна-Бархудар писатель восторженно воскликнул: «О-о, Ованес, кез матах!» («Да буду я твоей жертвой»). И прибавил: «Великий артист!»⁵¹ Ясно, что этот эмоциональный порыв не мог относиться к кинематографическому Бархудару, то было ретроспективное восхищение сценическим Бархударом Абеяна, данью его выдающемуся таланту. Нас не должно вводить в заблуждение и то, что в своем отзыве Ширванзаде, говоря об исполнителях, первое место, наряду с Нерсесяном, отводит Абеяну. «Живописная театральность» исполнения Абеяна, пусть созданный им образ и запоминался, все же была несколько чужда кинематографической живописности фильма, психологизму ряда его образов. Этот высокоталантливый актер, взрывавшийся на сцене бурей страстей, бунтарь с раненым сердцем, был привержен внешним пластическим решениям, величавой торжественности, патетическому монологу, широкому, рыцарственному жесту, ораторскому воодушевлению. Нам представляется, что эта характеристика искусства Абеяна, почерпнутая нами из авторитетного свидетельства выдающегося прозаика и драматурга Д. Демирчяна⁵², подтверждает только что выска-

занную точку зрения. Случайно ли, что роль Бархударя оказалась единственной, сыгранной в кино замечательным артистом?

Бек-Назарова иногда сравнивают с Я. Протазановым, имея в виду то, что оба они пришли в советское кино из дореволюционного, по выражению Х. Херсонского, «перешагнув через свое прошлое», приверженность обоих экранизациям литературных произведений и, главное, во многом одинаковые методы работы с актером. Кое в чем эта аналогия верна, хотя, как мы увидим в дальнейшем, подход армянского режиссера к актерской проблеме был все же ближе к пудовкинской концепции кинематографического актера.

«Протазанов, — пишет М. Алейников, — работая с автором над окончательным вариантом сценария или над режиссерским сценарием, уже видел перед собой конкретных исполнителей ролей. Он отбирал их без предварительных проб. «Пробные» съемки для актера и режиссера являлись продолжением поисков образа роли, начатых «за столом»⁵³. Это, по мнению М. Алейникова, обеспечивало достижение удачного актерского ансамбля⁵⁴.

Лучшие режиссеры армянского немого кино, бесспорно, также заботились об актерском ансамбле. Правда, достижению его подчас мешали малоудачные, хотя и в большинстве случаев вынужденные, попытки режиссуры решать актерские проблемы, следуя теории типажа, особенно при постановке фильмов на современную тему. Осуществлению этой задачи не могли способствовать и «ориентальные» пристрастия Бек-Назарова, иной раз заставлявшие его вносить в свои фильмы элементы коммерческого кинематографа, которые частично нарушали их общий реалистический строй. Но, с другой стороны, режиссура почти исключительно ориентировалась на актеров психологической школы, как правило, воздерживаясь от приглашения на роли актеров романтически-приподнятого, условного плана. Вероятно, по этой причине не были вовлечены в постоянную работу в кино ряд крупных армянских драматических актеров, а если они изредка и привлекались режиссерами, то использовались в основном типажно.

Сценарий «Намуса» был написан Бек-Назаровым еще до того, как он познакомился с большинством актеров — будущих исполнителей ролей в фильме. Исключение со-

ставлял лишь Абелян. Выбору актеров на роли предшествовали пробы.

После «Намуса» Бек-Назаров уже редко подбирал актеров к готовому сценарию. Наоборот, работая над сценариями своих фильмов, он заранее знал исполнителей основных ролей. Часто роли писались на конкретных актеров. Конечно, это способствовало стремлению режиссера к достижению ансамблевости игры актеров. Но, полагаясь на большие возможности талантливых артистов армянского театра, доверяя им, режиссер никогда не поступался своим замыслом, не допускал актерского самовластия. Это также было одним из необходимых условий создания актерского ансамбля на экране.

В процессе работы над «Намусом» сложилось то ядро актерского коллектива, с которым на многие годы будет связан путь развития армянского киноискусства. В основном это были актеры Первого гостеатра, ставшие и первыми актерами армянского кино. Несомненно, актеры армянского театра сыграли огромную роль в росте режиссерского мастерства Бек-Назарова, в формировании его как художника кино. Если режиссеру на первых порах приходилось учить армянских театральных актеров поведению перед камерой, то в еще большей степени Бек-Назаров учился у них сам. Он учился у армянских актеров реализму в искусстве, культуре работы над ролью, стремлению проникнуть в самую суть человеческого характера.

Бек-Назаров понимал и чувствовал «своих» актеров, любил их до благоговения, заражался их талантом. Эта черта армянского режиссера действительно роднит его с Я. Протазановым.

Актеры в первой армянской кинокомедии

Элементы комического, как мы видели, присутствовали и в «Намусе», но там они не определяли жанра картины. Одна из следующих работ Бек-Назарова—«Шор и Шоршор» (1926) была чистой комедией. Здесь также подвергался критике старый быт. Фильм был «построен по принципу комического каскада»⁵⁵. Он изобилует сугубо кинематографическими трюками, режиссер не раз прибегал к эффектам замедленной и обратной съемки.

Однако в комедийной структуре фильма, пожалуй, не это было главным. Пластический образ его прежде всего

создавали актеры Амбарцум Хачанян и Арам Амирбекян, исполнявшие две заглавные роли. Выбор именно этих актеров не был случайным. Амирбекян (Шоршор) был долговяз, Хачанян (Шор) — приземист. Уже одно их присутствие на экране вызывало смех.

В ту пору на мировом экране были очень популярны датские комики Шенстром и Мадсен. Фильмы о похождениях Пата и Паташона были хорошо знакомы и советскому зрителю. В формальном отношении бекназаровский фильм выглядел своеобразной вариацией на датскую тему, несмотря на то, что, скажем, литературная традиция комической пары была далеко не нова: вспомним хотя бы Дон Кихота и Санчо Пансу (кстати, в датской экранизации «Дон Кихота» эту классическую пару играли Шенстром и Мадсен).

Принцип комической пары в фильме воплощали не только главные герои. Там были и другие такие же пары — садовник Сукиас и его сосед Багдо, два вора. Эти пары то и дело пускались наутек, спасаясь друг от друга (большой частью по недоразумению).

Используя прием, бесспорно, навсянный датской комической парой, режиссер создал самобытный фильм с ярко выраженным национальным колоритом.

В прокате «Шор и Шоршор» имели и другое название: «Армянские Пат и Паташон», что объяснялось лишь рекламными соображениями. Поэтому нельзя не согласиться с Бек-Назаровым, утверждавшим, что сходство тут было только внешнее. Кстати, также под влиянием Пата и Паташона, но уже после «Шора и Шоршора», отличная комедия с использованием принципа комической пары — «Два друга, модель и подруга» (1928) была создана русской кинематографией, на этот раз на материале советской действительности.

Литературная основа бекназаровского фильма была вполне оригинальной: сценарий был написан режиссером в соавторстве с Яловым и Мадатовым по одноименному рассказу армянского писателя М.Багратуни. Изображенный в фильме деревенский быт был достаточно типичным. Он был точно обозначен и географически. То был Аштарак—щедрая земля и бескультурье, полные винные погреба и паническая боязнь чертей...

Типичными были и герои комедии. Они вызывали добродушный смех, хотя, в отличие от Пата и Паташона, не были положительными персонажами.

Шор и Шоршор не совершают благородных поступ-

ков. Решение во что бы то ни стало раздобыть вина на ужин побуждает их к рискованному путешествию. При этом они не прочь пожить и другими «дарами природы». Вина оказывается слишком много: они в нем едва не тонут. Впрочем, все гораздо проще: они благополучно напиваются.

Удивительно, что комедия, пользующаяся успехом даже теперь, спустя 50 с лишним лет, в свое время не встретила одобрения в печати. Так, С. Ермолинский протестовал против того, что Шор и Шоршор, чьи поступки не должны были вызывать симпатии, благодаря комическим актерам, эту симпатию невольно вызывали⁶⁶.

Конечно, поступки героев комедии не заслуживали подражания. В их лице высмеивались лень, жадность, пьянство. Но это были на редкость живые, забавные, красочные фигуры. Веселая беспечность, почти детская непосредственность и лукавство, которыми актеры наделяли своих героев, были сдобрены сочным, чуть грубоватым народным юмором. Присущая этим образам (как и фильму в целом) эксцентричность не казалась чужеродной: она была в духе издавна бытующих в народе анекдотов о беспечных выпивохах. Напиться до умопомрачения и не свалиться с ног — эта способность по народным представлениям всегда считалась мужской доблестью, вызвала невольное восхищение. Шор и Шоршор напивались и не сваливались. Правда, они падали в огромный карас*, наполненный искомой жидкостью... Затем Шор летел с обрыва — в результате того, что друзья с невероятным упорством пытались перетянуть друг у друга бурдюк с вином. Вне всякого сомнения, наш герой должен быть мертв. Но мог ли умереть Шор, завладевший бурдюком! В тот момент, когда Шоршор сокрушается над неподвижным телом друга, он вдруг замечает, что Шор, присосавшись к бурдюку, с наслаждением пьет вино. (Кстати, этот прием был не вполне оригинальным: нечто подобное зритель помнил по чаплиновской короткометражке «Час пополуночи». Там герой скачивался с лестницы, заворачиваясь в ковровую дорожку, и при этом как ни в чем не бывало продолжал пить из бутылки). Какова же реакция Шоршора? Обрадованный, он кричит другу: «Ишак, со скалы сорвался, а если бы вино разлилось!» Типично для анекдота! Ведь анекдот — это почти всегда гипербола. В фильме гиперболи-

* Карас (арм.) — большой глиняный кувшин.

зирована приверженность героев Бахусу—любой факт, любое явление воспринимаются ими с точки зрения интересов выпивки. Эту фольклорную природу образов хорошо чувствовали оба актера. Потому-то их игра и была органичной, а герои—достоверны, несмотря на всю нелепость их поведения и фантастичность приключений.

Внешне Шор и Шоршор не были опрятны. Но это не подрывало зрительских симпатий к ним, так как скрадывалось обаянием актеров. А то, что наши герои выглядели оборванцами, как бы характеризовало их бедность (хотя это и не вполне вязалось с нарядным видом их жен, кстати сказать, составлявших еще одну комическую пару). Да и в общей картине быта, нарисованной в фильме, Шор и Шоршор своей крайней нереспектабельностью мало выделялись среди других.

Любопытно, что в фильме не указана эпоха, в которую происходит действие. Но присутствие в нем некоторых персонажей (сельский староста, семинарист, священник) не оставляет сомнений в том, что перед нами дореволюционная действительность. И все же социальная структура старого армянского села в фильме не выявлена с достаточной четкостью. Видимо, создатели комедии и не ставили перед собой такой задачи. Рассказать в живых экранных образах забавную историю, высмеять суеверия, паразитизм и прочие человеческие пороки, независимо от социального положения их конкретных носителей, как производные от заскорузлого быта, — вот цель, которую они преследовали и которую им удалось успешно осуществить.

Впервые в фильме «Шор и Шоршор» снялись в кино известные армянские актеры-ветераны О. Степанян, А. Арутюнян, Г. Аветян, из молодых актеров—Д. Малян, Т. Шамирханян и другие. Но, разумеется, значение этого фильма в процессе развития армянского киноактерского искусства было в другом. Уже на втором году существования национальной художественной кинематографии были с достаточной полнотой выявлены возможности армянских театральных актеров и в воплощении комедийных экранных образов. Причем, это относилось не только к исполнителям двух заглавных ролей, но и к актерам, игравшим эпизодические роли. Тонким ощущением природы комического в кино, органическим сочетанием реального быта и эксцентрики были отмечены и работы Н. Манучарян, А. Аветисяна, Г. Аветяна, А. Арутюняна. Фильм явился шагом вперед в достижении ак-

терского ансамбля на экране. Не случайно, «Шор и Шоршор» считаются одной из лучших советских кинокомедий 20-х годов.

Проблема молодого актера

Любопытная закономерность: в армянских фильмах немого периода (да и звукового тоже!) в главных ролях обычно снимались профессиональные (в основном театральные) актеры, за исключением тех случаев, когда исполнители должны были быть молодыми людьми; тут, как правило, привлекался типаж. Начало этой своеобразной традиции положил уже первый фильм «Намус». В следующем фильме—«Зарэ»—роль молодой героини также исполняла непрофессиональная актриса (М. Тенази-Татевосян). Затем это повторялось систематически, почти из фильма в фильм. (Оговоримся, мы не имеем в виду тех случаев, когда типажность возводилась в принцип. Об этом мы скажем в своем месте). Большинство этих молодых исполнителей не оставило сколько-нибудь заметного следа в истории армянской кинематографии, за исключением, пожалуй, Татьяны Махмурян). Многолетний руководитель Госфотокино, а затем Арменкино, исследователь истории армянской кинематографии Д. Дзунуи в своих воспоминаниях жалуется на то, что с любителями возникали затруднения из-за отсутствия у них профессиональной подготовки.

«Для работников Арменкино,—пишет Д. Дзунуи,—было ясно, что надо отказаться от практики типажа и целиком опираться на артистов театра. Однако в том, что мы вынуждены были привлекать случайных людей, часто было повинно руководство Гостеатра, которое мешало нам использовать артистов сцены. Оно считало, что в кино актеры «амортизируются», и жаловалось, что из-за съемок они опаздывают на репетиции и иногда приходится делать перестановку в репертуаре и т. д.

Именно поэтому до 1934 г. Арменкино вынуждено было нередко прибегать к типажу, что в известной степени отрицательно сказывалось на фильмах»⁵⁷.

Такое объяснение звучит наивно. Тут дело, конечно, не в «злонамеренности» руководства Гостеатра, а в том, что театр не располагал сильными молодыми актерами тех возрастов, которые нередко требовались кинематографу. Это было естественно: мастерство приходило с годами, со сценической практикой, тем более, что какого-

либо театрального учебного заведения в Армении в ту пору не существовало. Кинематографу же часто для воплощения сложных ролей нужны были юноши и девушки, которые принесли бы на экран непосредственность и очарование молодости. В кино их не могли заменить, как в театре, актеры постарше. Поэтому режиссеры кинематографа искали молодых людей на стороне, в жизни, подбирая исполнителей по принципу фотогеничности и внешнего соответствия. Но, как правило, те не обладали навыками актерской игры. Помимо этого, условия кинопроизводства не позволяли отводить сколько-нибудь достаточное время для серьезной репетиционной работы с молодыми исполнителями.

Проблема молодого актера и молодой актрисы встала перед армянской кинематографией с первых же ее шагов. В «Намусе», как мы видели, драматические, психологически сложные роли молодых героев были поручены совершенно неопытным любителям, что, несомненно, снизило общий высокий уровень актерского исполнения в фильме. Правда, в «Намусе» это обстоятельство не имело решающего значения благодаря тому, что роли, важные для реализации режиссерского замысла, исполнялись высокоталантливыми актерами. Кроме того, сам этот замысел был достаточно самобытным и интересным.

С аналогичной проблемой столкнулись и постановщики фильмов «Злой дух» (1927) и «Ануш» (1930). Первый был экранизацией одноименной пьесы и повести «Одержимая» того же Ширванзаде, второй—знаменитой поэмы Туманяна.

Главными героями «Злого духа» и «Ануш» тоже были совсем молодые люди. В «Злом духе»—юная Сона и ее муж Мурад, в «Ануш»—юные влюбленные Ануш и Саро, брат Ануш Моси. Режиссерам надо было выбирать исполнителей на эти важные роли. Сценическая традиция, которой столь многим обязано армянское киноискусство, тут переставала действовать. Актеров и актрис нужных возрастов (и соответствующих внешних данных) в театрах не было. С такими же трудностями сталкивались режиссеры и в других республиках. Но если, скажем, Ю. Райзман (в то время ассистент Я. Протазанова) в том же 1927 году в поисках (достаточно мучительных) исполнительницы главной женской роли в фильме «Сорок первый» после отказа В. Марецкой в конце концов «обнаружил» молоденькую студентку ГТК

Аду Войчик, то армянские режиссеры были лишены такой возможности.

Постановщики фильма «Злой дух» П. Бархударян и М. Геловани на главные роли пригласили непрофессиональных актеров Б. Мадатян (Сона) и уже известного нам С. Мкртчяна (Мурад), кстати, после «Намуса» посвятившего себя киноактерскому творчеству (к сожалению, без особого успеха). На роль другой молодой женщины—Наргиз (невестки Соны) была выбрана также любительница — А. Папян.

Автор сценария—А. Бек-Назаров — не только остался верен духу повести Ширванзаде, обличавшей мракобесие, невежество и социальное неравенство в дореволюционной армянской действительности, но и почти полностью сохранил ее своеобразный сюжет. Повесть рассказывала о печальной судьбе красавицы Соны, «одержимой», о ее детстве и юности, о ее замужестве, жизни в доме мужа и ее гибели.

Однако в картине линия Соны оказалась наименее интересной, что в известной мере художественно обесценило фильм.

Как и следовало ожидать, самым уязвимым местом в нем оказалось исполнение вышеназванных ролей. То были роли, требовавшие от актеров сложных переживаний, глубокого проникновения в психологию героев. В строгой реалистической ткани произведения Ширванзаде была и лирическая струя, связанная с любовью двух молодых людей, которую не смогла разрушить обнаружившаяся у героини падучая, — по патриархальным представлениям, некое «дьявольское наваждение». Писателем эта любовь в значительной мере опозитизирована. Поэтому перед молодыми неопытными исполнителями стояла вдвойне трудная задача—создать образы не только психологически достоверные, но и овеянные романтикой. Эта задача оказалась для них непосильной. Исполнение их страдало бедностью красок, было примитивным. Это особенно бросалось в глаза рядом с сильными актерскими работами Асмик (Шушан), Н. Манучарян (Зарнишан), А. Хачаняна (Амбарцум), А. Мамиконяна (Воскан), М. Каракаша (Карапет).

И. Перестиани — постановщик фильма «Ануш»—также вынужден был остановить свой выбор на непрофессиональных артистах. На главную роль была приглашена любительница Э. Арзуманян, в роли Саро снимался студент-медик В. Аристакесян, роль Моси ис-

полнял будущий кинорежиссер Л. Исаакян, в то время работавший статистом во Втором гостеатре в г. Ленинакане. С точки зрения типажности все обстояло более или менее благополучно. Но, к сожалению, эти актерские дебюты, также, как и в случае со «Злым духом», мало что принесли армянской кинематографии. Актерское исполнение в фильме было в лучшем случае заурядным (не считая Н. Манучарян в роли бабушки). Молодые исполнители добросовестно выполняли все, что от них требовалось, изображая радость, печаль, волнение, гнев и прибегая при этом к избитым штампам. Разумеется, они действовали по указке режиссера. Перестиани же, судя по всему, не вложил в этот фильм настоящего творческого вдохновения. И хотя оператор А. Кюн отлично снял великолепные виды Лори, а художник Е. Лансере немало потрудились, чтобы воссоздать среду, фактуру быта,— фильм оказался очень далек от поэтического мира Туманяна. Не случайно, в одной из рецензий картина была оценена как «дважды немая»⁶⁸. Видимо, не питал иллюзий относительно фильма и сам Перестиани, спустя много лет писавший, что это была его «творческая агония как режиссера»⁶⁹ (Перестиани тяжело переживал приход в кино звука). Больше того, режиссер (он же и автор сценария) просто не понял туманяновской поэмы. Видимо, следуя рапповским установкам, автор фильма взял на себя неблагодарный труд «улучшения» Туманяна. Тема адата исчезла. Пастух Моси был превращен в князя, другой пастух — Саро—в его батрака. История трагической любви крестьянской девушки и пастуха в фильме приняла вид иллюстрации к тезису о классовых противоречиях в дореволюционной армянской деревне. Обо всем этом стоит пожалеть, ибо талантливый режиссер, прояви он больше чуткости к особенностям туманяновской лирики, смог бы, вероятно, создать фильм, достойный великого поэта. Бесспорно, фильм следовало ставить строго по законам «поэтического» кинематографа, в пользу чего говорит и то обстоятельство, что в поэме «Ануш» нет подробных психологических характеристик действующих лиц, а «намечены лишь контуры психологического портрета»⁶⁰.

В этом случае от молодых исполнителей не потребовалось бы особых «переживаний» и их чисто типажные данные, возможно, хорошо бы послужили фильму. За актеров переживал бы сам режиссер. Именно авторский поэтический взгляд был необходим картине. Тогда бы

«оживила» и природа—как в поэме Туманяна, где она одухотворена и как бы соперничает с героями. Тогда бы и монтажный строй фильма обрел ту песенность, которая в высшей степени свойственна поэме.

Совершенно иного рода проблемы пришлось решать режиссеру А. Мартиросяну при постановке последнего армянского немого фильма «Гикор» (1934 г.) — экранизации одноименного рассказа Туманяна. Героем фильма должен был быть двенадцатилетний мальчик. По объявлению в газете явилось свыше 150 школьников. Выбор пал на Акопа Погосяна, проявившего, по словам Д. Дзунуни, «незаурядные актерские способности»⁶¹.

И действительно, юный актер прекрасно справился с ролью крестьянского мальчика, приведенного в город и отданного в дом к богатому купцу. Он был необыкновенно трогателен в большом, не по размеру старом картузе, в таких же башмаках и рубахе. Фильм пользовался огромным успехом, особенно у детской аудитории. Никто из юных зрителей не мог остаться равнодушным к грустной истории маленького слуги, ставшего жертвой жестокости и эксплуатации.

Традиции литературы и театра как фактор выявления национального своеобразия киноискусства

Проблематика этих фильмов была в сущности та же, что и проблематика «Намуса»: изуверство, жестокость, порожденные косным бытом, патриархальными обычаями. Интерес к ней армянской кинематографии был естествен. Борьба против законов «темного царства», за утверждение нового быта, новой морали приобретали особую остроту в условиях ломки старых отношений, нравственного переустройства общества в первые после-революционные годы.

Однако для нас представляет особый интерес то обстоятельство, что кинематографическое освоение армянской классической литературы стимулировало развитие киноактерского искусства, способствовало использованию в кино богатых традиций национальной театральной культуры. При этом речь шла, конечно, не о механическом переносе последней на экран, а о поисках органического синтеза ее с законами экранного искусства. Дело в том, что армянский реалистический театр был силен и своей тесной связью с национальной литературой. Не случайно, Александром Ширванзаде на основе двух

его прозаических произведений были написаны также и пьесы. Можно сказать, что ее образы были буквально впитаны актерами армянского театра. Теперь же задача заключалась в том, чтобы, используя свой богатый сценический опыт в воплощении произведений национальной литературы, армянские актеры, приспособившись к требованиям нового искусства, сумели бы создать полноценные экранные эквиваленты этих образов. И как показала практика экранизаций армянской литературной классики, этот путь оказался весьма плодотворным, армянские актеры с честью справились со своей задачей, в огромной, решающей степени способствуя выявлению национального своеобразия армянского киноискусства.

Значительной вехой на этом пути, при всех своих недостатках, бесспорно, явился фильм «Злой дух» — прежде всего, благодаря актерским работам Асмик и Нины Манучарян.

В армянской киноведческой литературе не раз отмечалось, что достоверность и убедительность, с какими Асмик воплощала образы матерей, были обусловлены и тем, что в жизни артистка сама пережила большое материнское горе, потеряв дочь и сына.

Но вот что интересно: уже в 1907 году, в самом начале своей артистической карьеры, будучи молодой женщиной, Асмик сыграла роль скорбящей пожилой матери в пьесе Г. Сундукяна «Баный узел»⁶². Рецензент газеты «Мшак» указывал на естественность и правдивость исполнения⁶³. Заметим, что в том же году Асмик впервые выступила в роли другой матери—Шушан—в спектакле «Пэпо»⁶⁴,—роли, со временем ставшей одной из самых знаменитых в национальном репертуаре актрисы. (Забегая вперед, скажем, что экранный образ сундукяновской Шушан, созданный Асмик почти через 30 лет,—едва ли не лучшее ее творение в кино).

Обратимся к некоторым обстоятельствам жизни актрисы.

У Асмик рано появилась тяга к лицедейству; девочкой она участвовала в школьных спектаклях. 14-ти лет ее выдали замуж, и уже через год у нее родился сын. Она страстно мечтает о сцене, но чтобы поступить в театральную труппу, требуется согласие мужа, а его-то в течение долгих двенадцати лет не удается получить.

Тем временем у нее появляется еще трое детей. Наконец, многодетной матери позволено выступить в любви-

тельских спектаклях. Вскоре умирает муж. На попечении молодой женщины остаются четверо детей, младшему из которых всего 4 года. Она продолжает играть—теперь уже на профессиональной сцене⁶⁵.

Забота о детях, наряду с актерским творчеством, которое, помимо прочего, дает ей средства к существованию и поддержанию относительного благополучия семьи, — становится главным в жизни Асмик. В сущности, свою артистическую деятельность она приспособливает к нуждам своих детей. Когда заболевает туберкулезом легких ее дочь, Асмик, к тому времени уже известная актриса, оставляет Тифлис — центр тогдашней армянской театральной жизни и, по совету врачей, переезжает в Батум, где выступает с местной театральной труппой, а затем в Дилижан⁶⁶, фактически отказываясь от артистической деятельности.

Существует прямая связь между жизненным опытом, особенностями биографии, складом человеческого характера актера и его творческим обликом. Пусть многие знаменитые комики в жизни были замкнутыми или даже мрачными людьми, а иные выдающиеся трагики—веселыми жизнелюбами,—что же, эта зависимость не столь элементарна: как и всякое диалектическое единство, она противоречива и неоднозначна.

Но бывают и «чистые» случаи, когда эта связь прослеживается весьма четко.

Известно, что Жан Габен не любил рассказывать о себе. Но вскоре после его смерти в одном из парижских журналов были собраны отдельные автобиографические высказывания актера, в разное время появлявшиеся в печати. Стало очевидным, что качества, которыми обычно наделял Габен своих героев, были в высшей степени присущи ему самому⁶⁷.

Асмик — особенно в кинематографической части своего творчества — также может служить примером «чистой», неосложненной связи актерства и жизненных обстоятельств. Именно в силу последних тема материнства—очень емкая, включающая необычайно широкий диапазон чувствований, — оказалась наиболее близка актрисе.

Если можно—в плане актерской игры—говорить о темах более кинематографичных и менее кинематографичных, то тема материнства, предполагающая прежде всего натуральность актерского поведения, безуслов-

но принадлежит к самым органичным для киноискусства.

Во многих фильмах, где снималась Асмик, она точно и со сноровкой показывала типично женский труд своих героинь: так, в «Намусе» она с отменным знанием дела пекла лаваш в тондыре. Эта способность актрисы усиливала достоверность создаваемых ею образов.

Но изображая работающих женщин, делая это очень естественно, актриса не отрывалась от конкретного содержания, от драматургии образа. Когда в фильме «Злой дух» ее героиня Шушан, мать Соны, стирает, выбиваясь из сил, — актриса показывает не только женщину, для которой этот труд — единственное средство к нищенскому существованию, но и придавленную горем женщину — мать, чье лицо выражает неотступную, сверлящую мысль о больной дочери, о ее будущем.

Эта ставшая навязчивой мысль, глубокая печаль, тревога, вечный страх, что о падучей дочери узнают люди, постоянная настороженность и при этом какая-то удивительная, лучезарная любовь к Соне — в глазах, во всем облике Шушан-Асмик.

С исключительной точностью и мастерством передает актриса психологическое состояние, оттенки чувств, сложную гамму переживаний своей героини в различных ситуациях.

Вот родители жениха пришли сватать Сону. Хвалят невесту — понравилась. При этом надо видеть Шушан-Асмик: она радостно усмехнулась — счастье дочки как будто устраивается, — но это длилось лишь одно мгновение, вдруг она вспомнила болезнь Соны, на лице ее появилась какая-то заискивающая улыбка, но мы прочли в ее взгляде и неожиданную жесткую решимость: она отдает себе отчет в том, что в сущности поступила нечестно, скрыв от этих людей болезнь дочери. Но такая в ее глазах отчаянная страстность, что зритель понимает: мать пойдет на все, отдаст свою жизнь, лишь бы была счастлива дочь. И все же — такова уж человеческая суть этой актрисы — невозможно допустить мысль о до конца осознанном, рассчитанном обмане. Нет, это не обман, это — надежда, надежда на то, что все образуется, что судьба смилостивится над дочерью и болезнь пройдет. И следующий эпизод в церкви как бы подтверждает это: страстно, истово молит Шушан богородицу, умоляет ниспослать исцеление ее дочери.

Но вот припадок повторился. Робко, настороженно

вошла Шушан в комнату, где ждет ее свекровь дочери — Зарнишан, мать еще не знает о случившемся, но тревога, страх за дочь никогда не покидали бедную женщину — взгляд ее инстинктивно ищет и не находит Сону и, переводя его на Зарнишан, она понимает, что стряслось худшее: вся она вдруг сникла, уничтоженная, убитая горем.

В «Злом духе» (как и в предыдущих и во всех последующих фильмах) Асмик сумела точно определить эмоциональную, смысловую доминанту образа и провести ее через всю роль: для Шушан этой доминантой была глубокая печаль, постоянная тревога, поглощенность мыслью о болезни дочери.

Однако наиболее значительным и ценным в фильме представляется исполнение роли Зарнишан Ниной Манучарян.

Актрисе удалось создать на редкость цельный, монументальный образ патриархальной, суровой свекрови. Более того, экранная Зарнишан, быть может, даже глубже, сложней характера, нарисованного выдающимся писателем.

Дарование актрисы раскрылось как бы с новой и неожиданной стороны. В роли свахи Шппаник в «Намусе», сыгранной острохарактерно, на грани сатиры, ничто, казалось, еще не говорило о склонности актрисы к психологическому анализу. Но в истолковании роли Зарнишан Н. Манучарян вдруг обнаружила не только глубину и тонкость такого анализа, но и творческую независимость, выразившуюся в известной полемичности экранной Зарнишан по отношению к литературной.

Расхождения начинаются уже с внешности Зарнишан-Манучарян. Вспомним, что сказано в повести: «Она была как выжатая... Сона невольно вздрогнула, увидев эту женщину; так может вздрогнуть человек, повстречавшийся с ходячим скелетом, в глазницах у которого два светляка».

Зарнишан-Манучарян вовсе не так ужасна: Она пряма и неподвижна, точно изваяние, но при этом ее фигура не лишена стати и даже величественности. Глубокий взгляд из-под густых бровей, суровый и пронизывающий, обладает какой-то притягательной силой.

Но внешнее различие тут как бы предпосылка для различия более существенного, затрагивающего характер Зарнишан.

Ширванзаде постоянно подчеркивает злобный нрав свекрови, в повести она—«злая старуха».

Так по традиции интерпретировалась эта роль и в театре.

Между тем для Зарнишан-Манучарян такая характеристика была бы и не вполне точной и слишком однозначной⁶⁸.

Когда мы вспоминаем экранную Зарнишан, перед нами возникает образ властной, суровой, подтянутой пожилой женщины.

Она пытается отговорить сына от женитьбы на нищей девушке, но тщетно. Мать отвела взгляд от сына, повернулась к зрителю, и мы увидели на ее лице озабоченность и трсвогу. И еще мы прочли на нем чувство собственного достоинства, или, точнее, некое чувство непоколебимой добропорядочности своей семьи, своего дома. И долго еще эта краска будет присутствовать в облике Зарнишан.

Это — важная психологическая линия в партитуре роли Зарнишан, выражающая и ее патриархальность, и твердо устоявшееся чувство семейного благополучия, и некое из поколения в поколение культивированное фамильное, родовое сознание избранности. Кстати, во всем облике Зарнишан-Манучарян чувствуется порода. Незыблемость этого мироощущения, этих устоев, воплотившаяся в Зарнишан-Манучарян, подвергается страшному испытанию с появлением в ее доме «одержимой». И тогда она становится на защиту того, что составляет ее суть. Это — главная внутренняя тема образа, созданного Манучарян.

..Пришли сватать Сону. Зарнишан села, прямая и гордая, не двигая головы, украдкой обвела взглядом убогую комнату, на лице ее мелькнула едва заметная ироническая усмешка...

И вот она наряжает сына к венчанию... Снова поворот головы к зрителю, и ее лучистый взгляд как бы говорит теперь: пусть будет так, но это совсем не то, что нужно моему сыну, да и чует недоброе мое сердце...

Но в Зарнишан-Манучарян происходит удивительная внутренняя трансформация.

Раннее утро. Спокойная и какая-то умиротворенная сидит она на тахте, занятая своим нехитрым туалетом. К ней подошла Сона—она уже в доме мужа,—почтительно приложилась к руке свекрови, и вдруг почти ласковая, хотя и сдержанная улыбка смягчила суровые чер-

ты Зарнишан. Понятно: невестка, такая красивая, нежная, услужливая, определенно нравится ей!

Значит, способна Зарнишан-Манучарян на доброе чувство и не такая уж она злая!

Этот эпизод, пожалуй,—кульминационный в той полемической неидентичности экранной Зарнишан литературно-сценической, которая отразила смелый и плодотворный отход талантливой актрисы от привычно-традиционной трактовки роли во имя более глубокого и тонкого, психологически мотивированного, более идейного ее раскрытия.

И вдруг — припадок Соны.

— Одержимая! — гласит титр. Это крикнула Зарнишан.

Ужас в глазах свекрови.

Мрачный, неподвижный, ледящий душу взгляд.

В отчаянии и горе, она характерно потирает колени.

Пришла Шушан, несчастная мать Соны. Иронической, язвительной улыбкой встретила ее Зарнишан-Манучарян.

В ней закипает бешенство. Но жест актрисы продолжает оставаться скупым, сдержанным.

Все пошло вверх дном в доме у Зарнишан. Вступили в свои права предрассудки, суеверный фанатизм. «Злой дух» поселился в доме. Надо спасти всех и вся. Естественно, эту миссию берет на себя Зарнишан, хранительница очага, еще недавно столь уверенная в его несзыблемости.

Умирает внук Зарнишан. Конечно, в смерти ребенка виноват «злой дух»! Страсти подогревают старшая невестка Зарнишан и некая «колдунья», призванная оградить дом от пагубного влияния «злого духа». Тоже— существенный момент. В фильме, в отличие от повести, инициатором всей этой свистопляски является не Зарнишан, но она поддается ей, становится соучастницей страшного преступления. По мере развития событий, по мере нарастания этой фанатической истерии, ирония, гнев, ужас, отчаяние у Зарнишан-Манучарян постепенно сменяются твердой и спокойной решимостью покончить с наваждением, любой ценой спасти семью, дом.

Зарнишан-Манучарян все такая же прямая и статная, горе ее не согнуло, но теперь только одно у нее на уме.

Три женщины решают убить Соню. Другого выхода Зарнишан не видит—сын категорически отказался расстаться со своей женой. И когда одна из женщин пред-

лагает: «Удушим», — Зарнишан молчит: лишь медленный поворот головы, чуть двинулись руки.

Вот, наконец, и сцена злодеяния. Чем ближе трагическая развязка, тем все напряженней и настороженней становится выражение лица Зарнишан-Манучарян. Но она не теряет внешнего спокойствия, присутствия духа.

Вся она в каком-то неподвижном ожидании. Вот она подняла глаза, коротко что-то бросила старшей невестке, сделала это очень естественно, обыденно.

В кадре три женщины с застывшими, напряженными лицами. Этот превосходный тройной портрет делает честь операторам Н. Анощенко и А. Яловому. Резкий контраст света и тени, общая темная тональность придают ему зловещий характер.

Сона покорно выполняет краткие, отрывистые приказания свекрови. Эти кадры перебиваются крупными планами Зарнишан. Мы видим ее остановившийся, уставленный в одну точку взгляд; вдруг она опустила глаза, закрыла их и болезненная гримаса исказила ее лицо: преступление свершилось.

Большой внутренней сосредоточенностью отмечена игра актрисы во всей этой сцене.

С фанатической решимостью идет Зарнишан-Манучарян на убийство жены сына, идет в силу «необходимости», во исполнение принятой на себя миссии «спасения». Но злодейство чуждо ее человеческому существу и потому оно вызывает смятение в ее душе.

В игре Н. Манучарян с наибольшей полнотой выразилась тема фильма: косность патриархального уклада, делающий людей палачами суеверный фанатизм (замегаим, что фильму в целом этой концепционной четкости недостает).

Автор сценария «Гикора» М. Геворкян и режиссер А. Мартиросян стремились сохранить верность не только духу, но и букве литературного оригинала, и это был правильный путь ввиду исключительной кинематографичности туманяновской прозы.

Как и в поэме «Ануш», Туманян в своем рассказе избегает описаний внешности персонажей. Он не вдается и в анализ их внутреннего мира. Зримость, объемность образов достигается благодаря речевым характеристикам героев, благодаря тому, что и как они говорят, и, конечно, их поступкам⁶⁹. Поэтому авторы фильма не только сохранили за ними все их поступки, но и воспроизвели в титрах почти все их реплики (что, кстати ска-

зять, впоследствии облегчило режиссеру создание звукового варианта фильма).

Но кино имеет свои законы. Если писатель многое оставлял домысливать читателю, давал толчок к работе его воображения, призывал его как бы в соавторы, то экран, благодаря своей наглядности, в сущности, пытаясь расставить все точки над *i*. Так, Базаз-Артем в превосходном исполнении Авета Аветисяна, обретя экранную плоть, становился конкретно-индивидуален — он алчно считал деньги, прикидывал на счетах, жадно ел и пил, чего не было в рассказе, — и от этого делался фигурой еще более отталкивающей.

В рассказе Артем был достаточно «плох», но все же жестокость купца по отношению к Гикору не могла служить для него исчерпывающей характеристикой. Судить об остальном предоставлялось читателю. Экранный же Артем — это законченное бездушие, безжалостность. Зрителю не надо было ничего додумывать — ему оставалось лишь ненавидеть этого человека.

То же самое относилось и к хозяйке Гикора, жене купца Нато, которую играла артистка М. Джрпетян.

А Амбо в исполнении Гр. Нерсесяна? Актер отлично играл свою роль. Одетый почти в лохмотья, впервые попавший в город и потому «потерянный», весь какой-то просительный, этот крестьянин вместе с тем был исполнен внутреннего благородства и гордости. Г. Закоян верно заметил, что в Амбо Нерсесяна потенциально живут сила, мужественность, интеллект — «черты, столь органически заложенные в актере и выраженные в его неповторимом взгляде»⁷⁰. Нерсесян мастерски передавал смену настроений у своего героя, его переживания, его отцовское горе. Если иногда актер чуточку и переигрывал, то это покрывалось необыкновенной выразительностью его исполнения. Но все же и эта в целом превосходная актерская работа в известной мере противоречила предельному лаконизму и недосказанности, отличающими туманяновский шедевр. Финал фильма — возвращение Амбо из города в деревню. Он останавливается в тех местах, где останавливались они с сыном по пути в город, и предается своему горю. Мы видим, как страдает несчастный отец. Но в рассказе нет ни слова о страданиях Амбо. У Туманяна сказано:

«Амбо шел и думал... Все на месте, все по-прежнему, только его нет, нет Гикора»⁷¹.

Писатель фиксирует лишь ход размышлений Амбо. В

этой краткости заключен большой эмоциональный заряд. Эти строки действуют сильнее, чем экранные переживания Амбо, чем его воспоминания, показанные ретроспективно. И лишь один кадр в самом конце фильма—общий план одинокой фигуры Амбо и фигур ждущих его с Гикором «нани» и детей, снятый с верхней точки, вдруг оказывается по своей сжатой многозначности наиболее близким туманяновской прозе. Он действует почти так же, как скупые финальные строки рассказа. Удивительно: кадр, в котором не различишь лиц! И в котором актеры могли бы быть заменены статистами!

О чем все это говорит? Опыт фильмов «Ануш» и «Гикор» на стыке эпох немого и звукового кино подтверждал истину, которую вряд ли можно оспорить и сегодня: не существует каких-то общих, действующих во всех случаях законов экранизации произведений классической литературы. Это каждый раз открытие новых законов, творческое постижение нового эстетического мира, единственного и неповторимого. В нем действуют свои особые законы, и заново открыть их и подчиниться им обязан художник кино. Это требует зоркости и глубины анализа. Значение и особенности актерского исполнения в каждом отдельном случае зависят от степени этого постижения—постигания сценарного, режиссерского, а затем и собственно актерского.

Успех картины «Гикор», на наш взгляд, был обусловлен не столько ее художественными достоинствами, сколько всеобщей любовью к туманяновскому произведению, его щемящей душу трогательностью. Чисто кинематографические же недостатки картины были более или менее очевидны. Так, режиссеру далеко не всегда удавалось создать ощущение живого человеческого общения, эмоционально-психологического контакта между персонажами не только в монтаже, но и внутри кадра.

Не был в достаточной степени разработан и образ «деди» — матери купца. Эту роль исполняла Асмик. Все, что актриса делала, она, как всегда, делала хорошо: тихо, неторопливо выполняла домашнюю работу, сочувствовала Гикору, пыталась урезонить Нато—при этом зритель видел ее сдержанно-осуждающее отношение к своенравной невестке, — заступалась за мальчика перед озверевшим сыном, ухаживала—тепло, по-матерински — за больным Гикором. Это была добрая, отзывчивая старая женщина, видимо, немало пережившая на своем веку. И все же психологической глубины не хватает и этому пер-

сонажу. Мы не чувствуем живого нерва соприкосновения его со средой. Даже между Гикором и этой доброй душой нет подлинного контакта. Разумеется, эта общая «неконтактность» в данном случае—не замысел, не концепция, это — недостаток режиссуры. Тем не менее, как мы уже говорили, фильм трогал, даже потрясал: к этой горькой истории никто не мог остаться равнодушным, и слишком пронзителен был ее финал.

Отдельные находки картины—а они были—в известной мере предвосхитили богатую кинематографическую образность фильма «Пэпо», поставленного вслед за «Гикором». В плане же эволюции творчества актера в армянской кинематографии фильм подготовил замечательные актерские работы «Пэпо». Д. Дзунуни верно замечает, что для А. Аветисяна исполнение роли Базаз-Артема явилось как бы «генеральной репетицией» к созданию образа Зимзимова в «Пэпо»⁷². В известном смысле то же самое можно сказать об Асмик, о Гр. Нерсесяне и даже об исполнителях некоторых эпизодических ролей, например, Г. Габриеляне. Однако об актерских достижениях в фильме «Пэпо» мы поговорим в главе, посвященной звуковому армянскому кино.

Таким образом, используя традиции национальной литературы и театра, опираясь на них, армянское кино изображало национальную жизнь, вернее, тот ее пласт, из которого черпали материал армянская реалистическая проза и драматургия конца XIX—начала XX веков, в основном ориентировавшиеся на исследование социально-бытовых отношений национальной действительности. Это, как и художественные достоинства литературных первоисточников, искусство армянских актеров, опиравшихся на богатый сценический опыт интерпретации национальной драматургии, в целом высокий профессиональный уровень режиссуры, впитавшей в себя культуру родного народа, обусловило появление таких фильмов, как «Намус», «Шор и Шоршор», «Злой дух», «Гикор», в которых национальное своеобразие армянского кинематографа выявилось с достаточной определенностью.

Разумеется, наиболее ярко и убедительно эта национальная самобытность обнаружилась в актерских образах. В самом деле, Рустам и Амбо—Нерсесян, Мариамбаджи и Шушан—Асмик, Шппаник и Зарнишан—Манучарян, Бархудар—Абемян, Бадал—Хачаян, Шор и Шоршор—Хачаян и Амирбемян, Базаз-Артем—Авети-

ся и другие—это национальные характеры, порожденные национальным бытом, средой, традициями, конкретными социально-историческими условиями жизни народа.

Пусть не все актерские образы были достаточно диалектичны, пусть в них не всегда достигался нужный синтез содержания и формы—чтобы добиться этого, режиссеры и актеры армянского кино должны были пройти длительный, сложный путь. «Диалектический» человек, синтетический национальный характер еще ждали своего воплощения на экране. Но начало было положено.

Экранизируемые произведения литературы критического реализма — правдивые документы недавней истории народа — изображали, хоть и существенную, но лишь часть национальной жизни. Важнейшие социальные движения эпохи, классовые битвы, в горниле которых рождался новый человек, новый герой, в этих произведениях, естественно, не находили отражения. Попытки их «исправления», привнесения в них чуждых им социологических конструкций, случавшиеся в практике армянского кино, как это имело место, например, в фильме «Ануш», только искажали произведения классики, нарушали их художественную структуру.

Понятно, задача правдивого, масштабного экранного отображения народной жизни требовала пристального внимания к этому важному ее аспекту. Поэтому, наряду с освоением классической литературы, армянская кинематография в первые же годы своего существования берет за создание произведений, посвященных революционной борьбе трудящихся. Конечно, в реализации и этой задачи весьма существенная роль принадлежала армянским актерам.

2

Актер и «кинодокумент»

В армянской кинематографии, как и в других национальных кинематографиях страны, с самого начала наметились три тематические линии: критическое изображение старого быта в экранизациях известных литературных произведений, изображение революционной борьбы народа и создание фильмов о современной жизни. Эти три тематических русла достаточно четко прослеживаются на всем протяжении развития армянского киноискусства немого периода. При этом армянская студия

старалась по мере сил и возможностей обеспечить и жанровое разнообразие в каждом из них.

Однако тематическую принадлежность некоторых фильмов все же нелегко определить. Так, фильм «Рабба» (1927 г.) может быть с равным основанием отнесен ко всем трем тематическим разделам. То же самое в известной мере относится и к фильму «Зарэ» (1926 г.), поставленному Бек-Назаровым вслед за «Намусом». В самом деле, с одной стороны, этот фильм продолжал линию, намеченную «Намусом», — он обрушивался на социально-бытовые устои дореволюционной курдской деревни; с другой же — в нем изображались пробуждение классового сознания у эксплуатируемых курдов, их протест против власть имущих. Сугубо социальный аспект изображения прошлого был развит и углублен режиссером в следующем его фильме — «Хас-пуш» (1927 г.), посвященном иранской действительности, а затем и в первом армянском историко-революционном фильме «Дом на вулкане» (1928 г.). Предтечей этих фильмов, бесспорно, должна быть признана картина «Зарэ». Поэтому вопроски установившейся традиции, ее следует считать первой в той кинолетописи борьбы народных масс за свободу и социальную справедливость, к созданию которой с первых же своих шагов приступила армянская кинематография.

Правомерность этого косвенно подтверждается и режиссерским методом использования актеров в фильме, несколько отличным от того, какой был применен Бек-Назаровым в «Намусе».

В «Зарэ» было большое количество массовых сцен, которые снимались прямо на курдских стойбищах. Но если в эпизоде свадьбы «Намуса» режиссер широко использовал непрофессиональных актеров, подходивших по своим внешним данным, то в массовых сценах «Зарэ» он снимает настоящих курдских крестьян. События, о которых рассказывал фильм, были настолько типичны для дореволюционной курдской действительности, что курды почти поверили в их реальность и легко выполняли указания режиссера. Так обстояло дело с массовками, то есть в тех случаях, когда курдские крестьяне должны были попросту изображать самих себя. Недаром многие кадры фильма воспринимались как документальные. Там же, где требовалось нечто большее, режиссер уже не полагался на крестьян, а, как правило, привлекал профессиональных актеров, делая это со строгим

учетом общего людского фона, объединяя в единый принцип требования типажного соответствия и профессионального актерского искусства. Так влились в курдскую массу актеры Н. Манучарян, М. Манвелян, А. Аветисян, А. Хачанян, О. Гулазян и другие.

Разумеется, перед актерами стояла не столь уж простая задача — органически войти в реальную крестьянскую массу, стать как бы ее продолжением, зажить ее жизнью.

Художественное своеобразие фильма заключалось в том, что режиссер то как бы вводил актера в «документ», то как бы извлекал его из «документа». Сюжет фильма строился в равной мере на этих двух основах — игровой и «документальной». Кстати сказать, эта особенность в той или иной мере свойственна всем немым фильмам Бек-Назарова.

При этом не все актеры были достаточно органичны в эпизодах, составлявших «документальный» слой картины. Кроме того, несколько романтическая фабула порой приобретала в фильме самодовлеющее значение, и тут актерское исполнение явно грешило театральными штампами. Это особенно бросалось в глаза в игре молодой актрисы М. Тенази-Татевосян (Зарэ) и М. Каракаша (Темур-бек).

Очевидно, это-то и дало повод одному из критиков заметить: «Актеры, в большинстве своем пришедшие из армянского театра, заметно еще не освоились с кино». Неизбежными оказались переигрывание и «театральщина». Тем не менее, критик давал высокую оценку исполнению А. Хачаняна⁷³.

В самом деле, это была тонкая актерская работа. Как-то незаметно образ молодого курда Хдо из почти шутовского перерастал в драматический. Изображение этой внутренней эволюции бедняка, под влиянием событий выраставшего из смешного недоросля в смельчака, выступающего против бекского произвола, явилось одним из главных достижений фильма⁷⁴.

Далеко не традиционный, внутренне содержательный образ мужественного, волевого, а, главное, умного молодого пастуха Сайдо создал в фильме Гр. Нерсесян, хотя кое-где (как это ни странно, если иметь в виду прекрасную, отмеченную чувством экрана, работу Нерсесяна в «Намусе») игра актера страдала некоторой театральной аффектацией.

Помимо курдских крестьян, к участию в фильме ре-

жиссер привлек и других непрофессиональных актеров. Так, роль пристава играл некий Гурамишвили, когда-то на самом деле бывший приставом.

«Работа над картиной «Зарэ»,—писал 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»...»⁷⁵.

Действительно, Гурамишвили хорошо справился с ролью. Но вот пример иного рода. Роль шейха в фильме была поручена фотографу съемочной группы Мелик-Агамаяну. Выходец из очень состоятельной семьи, он обладал утонченной, аристократической внешностью. Выбор этого типажа не был случайным. Благородный внешний облик шейха как бы оттенял неблагоприятность его дел. (Между прочим, по тому же принципу в фильме «Хас-пуш» на роль сеида был приглашен известный театральный актер М. Джанан, отличавшийся импозантной внешностью. Правда, игра Джанана страдала некоторой театральностью, от чего было свободно исполнение Мелик-Агамаяна. Разумеется, трудно утверждать, что последний «играл самого себя», однако это говорит о том, что возможности использования типажа нередко шире, чем это можно заключить из приведенного выше высказывания режиссера).

Актер-типаж

Опыт «Зарэ» послужил Бек-Назарову как бы исходным пунктом для двух различных подходов к решению проблемы человека-актера на экране, осуществленных им в фильмах «Хас-пуш» и «Дом на вулкане».

Первый из этих фильмов рассказывал о восстании люмпенпролетариев Тегерана, так называемых «хас-пушей», в конце XIX века. Пластическая доминанта фильма — динамичный образ нищей толпы, движимой социальным протестом. Говоря об изобразительном замысле картины, ее оператор Н. Анощенко отмечал: «На экране должна чувствоваться подлинная жизнь, а не игра актеров. (...) Как будто это куски хроники, совсем незаметно для зрителя оформленные режиссером и технически схваченные оператором. Таков основной стиль картины «Хас-пуш»⁷⁶. Если в массовых сценах «Зарэ» ре-

жиссер снимал курдских крестьян, то тут он воспользовался иранским типажем: в фильме «хас-пушей» изображали тегеранские и тавризские персы, приходившие летом на Кавказ на заработки и тоже оказавшиеся хорошими актерами⁷⁷.

При этом режиссером выделялись лица, не выразительные сами по себе, а наиболее соответствовавшие той цели, к которой, по собственным его словам, он прежде всего стремился: показать, что побудительной причиной выступления «хас-пушей» явился голод. Отсюда «уродливость» типажей, которая в свое время ставилась даже в упрек режиссеру. Действительно, это были иссушенные, уродливые лица мужчин, женщин, детей — с гноющимися глазами, дегенеративным смехом. Все это придавало толпе «хас-пушей» своеобразное «выражение лица», сообщало ей «документальность».

В эту толпу, как ее частицу, режиссер включал, «вкрапчивал» актеров, исполнявших роли предводителей восстания. Они становились ее составной частью. Их лица мелькали перед зрителем в ряду лиц других «хас-пушей». Актеры как бы отождествлялись с теми настоящими персами, которые составляли массовку. Правда, режиссер не упускал их из виду, они постоянно находились во главе толпы, но воспринимались скорее как некий орнамент, украшающий и облагораживающий ее, придающий лику толпы известную осмысленность и обаяние, внося вместе с тем некоторый диссонанс в ее «документальность».

Однако все это не меняло существа дела. В массовых сценах, а они составляли значительный метраж фильма, герои в принципе не выделялись из массы. Актер лишался индивидуальности, самодовлеющее значение приобретали его внешние данные, он низводился до типажа.

Роли предводителей «хас-пушей» Ахмеда и Ризы играли актеры Т. Айвазян и Гр. Нерсисян.

Интересно, что эти образы были отлично «заявлены» в фильме. Особенно это относилось к образу Ахмеда. Зритель впервые встречал этого представителя братства «хас-пушей» на тегеранском базаре. Несмотря на жалкие лохмотья, едва прикрывавшие его тело, движения и вся осанка этого человека были исполнены величия и какой-то торжественности. Его взгляд и жесты были почти царственны. Казалось, он был горд своей ужасающей бедностью. Это была на редкость живописная, светящаяся какой-то внутренней чистотой фигура, делавшая

честь актеру (справедливости ради, отметим, что она словно перешагнула на экран со страниц рассказа армянского классика Раффи «Хас-пуш», положенного в основу фильма).

Но в дальнейшем фильм не вносил почти ничего нового в этот образ. Ахмед-Айвазян «уходил» в толпу, так и не раскрывшись.

Формально не так обстояло дело с образом Ризы, однако именно этот образ отражал внутреннюю противоречивость фильма. В картине прослеживалась история крестьянина, ставшего люмпенпролетарием. Но он с самого же начала трактовался как «один из многих». Иллюстративная функция этой фигуры была очевидной. Действия Ризы как бы навязывались ему извне, диктовались исключительно социально-экономическими факторами. Перипетии его жизни единственно должны были служить доказательством того, что эти факторы одинаково воздействуют на всех бедняков, подобных Ризе, независимо от их воли. Поэтому все факты биографии героя авторы фильма подчинили тому, чтобы привести Ризу в братство «хас-пушей», смешать его с толпой, сделать почти неотличимым от остальных «хас-пушей». «Глаза Ризы блестят священным гневом, сильные руки сжимают факел, походка выражает непреклонную волю,—пишет С. Ризаев.—...Настроение толпы хас-пушей, их отчаяние и решимость отчетливо отражались на мужественном лице нерсесяновского Ризы»⁷⁸. Все это, конечно, верно. И однако же искусство актера тут оказывалось бессильным, вернее, оно мало что решало. Хотя индивидуальная сюжетная линия Ризы как будто не прерывалась на протяжении всего фильма, завершаясь гибелью героя от руки убийцы, подосланного одним из властей имущих в стремлении завладеть женой «хас-пуша» (характерный для Бек-Назарова рецидив коммерческого кино!), тем не менее это никак не задевало авторской концепции, в силу которой человеческая индивидуальность по существу нивелировалась, терялась в толпе, растворялась в историческом событии, а актер становился лишь придатком вполне реальной массы, превращался в «одного из многих».

Помимо Гр. Нерсеяна и Т. Айвазяна, в фильме был занят и ряд других отличных актеров, однако все они исполняли очень небольшие роли и были явно подобраны режиссером по типажному принципу.

При постановке «Хас-пуша» армянский режиссер, не-

сомненно, испытал влияние фильма Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин», о чем несколько подробнее сказано в нашей монографии, посвященной Бек-Назарову⁷⁹. Во многом это влияние оказалось благотворным, однако, при всех достоинствах «Хас-пуша», ему не хватало художественной цельности, отсутствие которой, в частности, отражал двойственный, непоследовательный подход автора фильма к проблеме человека-образа на экране. Но опыт этого фильма оказался плодотворным.

Новаторская устремленность армянской кинематографии, обнаружившаяся в фильме «Намус», еще отчетливее проявилась в «Хас-пуше». Картина ярко передавала многие особенности красочной палитры Раффи—крупнейшего представителя армянского литературного романтизма. Однако при этом между фильмом и рассказом «Хас-пуш» есть принципиальное различие. Соединение прозы Раффи с революционным мировоззрением автора фильма дало новое идейно-художественное качество. Рассказанная писателем локальная история бунта «хас-пушей», мирно заканчивающегося перед ликом всемогущего монарха, который выступает защитником интересов народа, у Бек-Назарова развернута в широкую панораму революционного движения, хотя и терпящего поражение, но исполненного исторической значимости и как бы предвосхищающего грядущую победу. Плоть от плоти новой, рожденной революцией советской кинематографии, эта картина вместе с тем явилась одним из тех произведений армянского искусства, которые смело прокладывали пути к революционному осмыслению истории в художественном творчестве, к новаторскому обновлению традиций.

«Дом на вулкане» воскрешал один из эпизодов классовой борьбы бакинского пролетариата в период реакции после революционных событий 1905 года.

Замысел фильма также восходит к литературной традиции. Ширванзаде в своем романе «Хаос» изобразил бедственное положение рабочих-нефтяников Баку, этих, по определению писателя, «черных привидений». На примере дружбы трех рабочих — русского, азербайджанца и армянина в романе показаны зачатки пролетарского интернационализма среди рабочего класса Баку. Эти мотивы романа были использованы в картине.

Если в предыдущем фильме Бек-Назарова сказало влияние «Броненосца «Потемкина», то «Дом на вулкане» обнаружил явное воздействие «Стачки» того же Эйзен-

штейна. Однако ни тот, ни другой фильмы армянского режиссера не были эпигонскими, напротив, они во многом были самобытны. Эйзенштейновские фильмы в огромной мере определяли развитие всей советской кинематографии, направление ее поисков. Показательно, что эволюция творчества Бек-Назарова шла в одном русле с общими путями развития советского киноискусства. Но любопытно при этом, что эволюция режиссерского искусства Бек-Назарова по сравнению с творческой эволюцией самого Эйзенштейна происходила как бы в обратном порядке. Эйзенштейн от «Стачки» пришел к «Броненосцу «Потемкину». Бек-Назаров же наоборот — от «Хас-пуша», испытавшего воздействие «Потемкина», к «Дому на вулкане», многое воспринявшему от «Стачки». Однако тут важно подчеркнуть, что при постановке «Дома на вулкане» режиссер, помимо опыта «Стачки», в значительной мере учитывал также и опыт пудовкинской «Матери».

Можно сказать, что в тематическом отношении «Дом на вулкане» вобрал в себя темы обоих этих фильмов. Там подробно изображались и стачка, и рост классового сознания рабочих. В показе первой режиссер в общем следовал методу «Стачки», второго — методу «Матери». Однако это не было механическим повторением. В известном смысле режиссер сделал шаг вперед и относительно «Стачки», и относительно «Матери».

Как и Эйзенштейн, Бек-Назаров резко противопоставлял два лагеря — буржуазный и пролетарский, параллельно показывая тот и другой. Но в отличие от автора «Стачки», Бек-Назаров, изображая представителей буржуазного лагеря, не прибегал к присмам киноэксцентрики, к шаржу, к нарочито-отталкивающему, символически-уродливому типуажу⁸⁰. Так, роли капиталиста и управляющего исполняли актеры Т. Айвазян и М. Каракаш, которых режиссер снимал и в предыдущих своих фильмах. Т. Айвазян в «Хас-пуше», как мы видели, играл вполне положительную, даже героическую роль предводителя восставших люмпенпролетариев. «Отрицательность» же М. Каракаша в фильмах, поставленных режиссером до «Дома на вулкане», в общем не выходила за рамки реалистической фактуры. Больше того, почти одновременно с «Домом на вулкане» этот актер в фильме режиссера И. Перестиани «Замалу» снимался в роли рабочего, дорожного мастера, одного из

вожаков восстания против власти меньшевиков. Остальные отрицательные персонажи «Дома на вулкане» — полицейские, представители буржуазно-националистических партий и т. д. — также не были утрированы, хотя, конечно, исполнители этих ролей и были подобраны по типовым признакам.

Режиссер с особой тщательностью подбирал исполнителей ролей рабочих. Делалось это также по принципу типового соответствия. При этом режиссер в сущности решал две задачи. Прежде всего, исполнители ролей рабочих внешне не должны были выделяться из пролетарской массы, вернее, они должны были возможно точнее отражать ее облик, пластику, выражать ее социальное содержание. Но для воплощения замысла режиссера этого было бы недостаточно. Ведь режиссер стремился показать в фильме рост социального самосознания рабочих в процессе тяжелых классовых боев, перелом в психологии пролетариев, как необходимую передосылку к грядущим революционным битвам. Поэтому исполнители ролей рабочих не могли быть только типажом — им предстояло решать задачи, не свойственные или даже противопоказанные типажам. В определенный момент они должны были как бы отделиться от массы, чтобы предоставить режиссеру возможность исследовать их внутренний мир, выявить зреющий в них социальный протест. Руководствуясь именно этими соображениями, режиссер на главные роли рабочих пригласил одаренных молодых актеров Д. Кипиани, А. Алекперова, А. Ширая. Наконец, ведущая роль рабочего Петроса — именно на ней делался основной акцент в реализации замысла фильма — была поручена Гр. Нерсисяну. Таким образом, и этот актер, на уровне первой из указанных задач, трактовался режиссером как типаж. Для решения же второй задачи надежды возлагались на «интуитивное вдохновение» актера и его «паразитическую способность к перевоплощению»⁸¹.

В дальнейшем Бек-Назаров изложил свои принципы подхода к актерской проблеме в фильмах, поставленных им в 20-х годах.

«Я глубоко убежден, — писал режиссер, — 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. Пудов-

кии в своих фильмах «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингиз-хана», способен по-настоящему глубоко раскрыть лишь профессиональный актер»⁸².

Бек-Назаров подчеркивает, что именно в картине «Дом на вулкане» перед ним «во всей своей сложности и широте» встала проблема актера⁸³.

Новая для режиссера тема, естественно, требовала новых средств воплощения. Самый его замысел подсказывал максимально приближенное к жизни актерское исполнение. В фильме зритель должен был увидеть не актеров, изображающих рабочих, а как бы самих этих рабочих, таких же исторически реальных, как были реальны в картине машины, нефть, рабочий быт—одним словом, среда.

Гр. Чахирьян верно отмечал известную общность и различия в подходе к актерской проблеме у Бек-Назарова и Пудовкина. Он приводит замечание Эйзенштейна, характеризующее пудовкинский метод работы с актерами: «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»⁸⁴.

Эту характеристику с полным основанием можно отнести и к особенностям решения актерской проблемы в «Доме на вулкане». 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 были в некотором смысле играть самих себя.

В то же время, отмечает Гр. Чахирьян, в отличие от Пудовкина, Бек-Назаров «не меняет актеров в различных своих картинах, а почти всегда снимает одних и тех же...»⁸⁵.

Последнее прежде всего относилось к Гр. Нерсисяну. Особенности внешнего облика этого актера делали его универсальным типажем. Портретная точность и выразительность отличали его, изображал ли он купца, крестьянина, рабочего или даже дашнакского хмбапета. В сущности эта-то особенность Нерсисяна и обусловила то, что режиссер, не задумываясь, привлек его к исполнению главной роли рабочего в «Доме на вулкане»—наряду с актерами, чья типажность как нельзя больше соответствовала социальному содержанию той или иной роли.

С другой стороны, в лице Нерсисяна режиссер располагал актером, который мог убедительно реализовать и главную задачу: показать, как из «раба» — именно так характеризовала героя надпись в начале фильма — рабочий превращался в сознательного борца против социальной несправедливости. И актер прекрасно справился с этой задачей. Поначалу Нерсисян даже как будто чуть утрировал заботу своего героя, его социальную слепоту — тем разительней был контраст с финалом, где рабочий окончательно прозрел.

Впервые в советском кино эта тема получила развернутое воплощение в пудовкинской «Матери». Однако в экранизации романа М. Горького становление характера Ниловны «слагается на экране из последовательного ряда отдельных статичных состояний»⁸⁶, тогда как Нерсисян показывал самый этот процесс.

В «Доме на вулкане» преобладала драма. Из общей пролетарской массы выделялась отдельная личность и на индивидуальной судьбе этой личности, тесно связанной с судьбами массы, строилась драматургия фильма. При этом существенным компонентом последней становилась личная воля героя.

В силу этого образ рабочего в «Доме на вулкане» более диалектичен, тут ход событий и воля индивидуума взаимно обусловлены. Разумеется, это создавало больший простор для исполнителя, здесь искусство актера раскрылось полнее.

Действие или человек?

В один год с «Домом на вулкане» был создан и другой армянский историко-революционный фильм «Замалу» («Шагалинский мост»). Действие фильма происходит в Лори. По красавцу-мосту, раскинувшемуся над глубоким ущельем, пролегает железная дорога. Лори оккупирован войсками меньшевистского правительства Грузии. В самой Грузии назревают революционные события. Как только трудящиеся Грузии поднимут восстание, на помощь им из Советской Армении придет Красная Армия. Предвидя это, меньшевики заминировали мост. Большевистские организации Армении и Грузии стараются сорвать планы врага, им удается предотвратить взрыв моста. В заключительных кадрах фильма по нему проходит Красная Армия.

В центре изображенных событий находились большевики-подпольщики Арташес и «шарманщик». Им помо-

гала девушка Нинико. В фильме перипетии увлекательного приключенческого сюжета были до такой степени нагромождены друг на друга, что в этом калейдоскопе событий терялись человеческие индивидуальности. Переизбыток действия нивелировал личности, характеры. Героев фильма, сыгранных актерами В. Вартаняном (Арташес), К. Каралашвили («шарманщик») и непрофессиональной актрисой Е. Кафиевой (Нинико), отличали предприимчивость и изобретательность в достижении цели, они были решительны в своих поступках. Но их внутренний мир не был раскрыт. Характерно, что режиссер почти не снимал этих актеров на крупных планах. Полное отсутствие аналитического начала было принципом фильма. Индивидуальности персонажей выявлялись лишь чисто внешними средствами, сфера духовной жизни героев оставалась для зрителя недоступной.

Увы, в этом фильме Перестиани не ставил перед собой больших задач. Создать захватывающее, сюжетно-напряженное кинозрелище, которое отвечало бы и идеологическим требованиям, — этим ограничивалась цель режиссера. Между тем, исследование и постижение средствами экранного искусства того единства нравственных, интеллектуальных и эмоциональных побуждений, которое формировало борцов за дело революции, при всем разнообразии их человеческих индивидуальностей, только и могло сообщить пафос изображению революционной борьбы и ее героев. Этого-то пафоса как раз и недоставало фильму.

Самый принцип постановки — по ряду своих компонентов превосходной — как бы снимал интерес к конкретному человеку. Режиссера больше занимали острота пластических решений, ракурсы съемок, чисто типовые характеристики — причем все это относилось главным образом к изображению отрицательных персонажей. С другой стороны, проявлялась всемерная забота о беспрепятственном движении фабулы, насыщении ее действием. В этих условиях уже не столь важно было, кто совершал действие, будь оно даже героическим, важнее было то, что действие совершалось. В одном из последних эпизодов картины раненый Арташес, преодолевая боль, полз под мостом и перерезал провод, тем самым предотвращая катастрофу. Но изображение подвига носило сугубо информационный характер. Даже здесь зритель не имел возможности как следует разглядеть лицо Арташеса. В финальных кадрах герои фильма — подполь-

щики—представляли перед зрителем в формах командиров Красной Армии. Хоронили Нинико, погибшую в бою. Но и тут режиссер монтировал только общие и средние планы...

И все же один персонаж фильма как бы опровергал этот режиссерский принцип. То был образ молодой крестьянки Анаит, вдовы рабочего-железнодорожника, расстрелянного меньшевиками. Она узнавала о гибели мужа, приходила на мост, чтобы взглянуть на его тело, расprostертое на дне ущелья. Стояла, отвернувшись, когда тело закапывали в землю. Подходила к свежей могиле.

Речи Арташеса что-то меняли в душе молодой женщины...

Молча наблюдала она за бесчинствами меньшевистско-дашнакской банды в ее родном селе. Незаметно поднимала с земли тяжелый камень и запускала его в главаря... Кстати, в этой сцене выделялась и О. Майсурян в роли пожилой крестьянки.

Потом она становилась связной между революционерами-подпольщиками на пограничном пункте и теми, кто сочувствовал делу революции, становилась и агитатором. Она инсценировала невинное времяпрепровождение крестьян на деревенской площади с песнями и танцами, но как только скрывался из виду меньшевистский патруль, продолжала о чем-то страстно говорить односельчанам. Потом она доставляла им оружие...

Роль этой молодой женщины исполняла впервые снявшаяся в кино двадцатипятилетняя пианистка Люся Саркисян. Перестиани ее заметил, случайно встретив на улице. Драматургически, по внутреннему своему содержанию роль Анаит была интереснее всех прочих ролей в фильме. Но и сама роль нашла одаренную исполнительницу, наделенную к тому же незаурядными внешними данными. В ее прекрасных глазах отражались и горе, и ненависть, и решимость. Притворная веселость сменялась выражением страстно-сдержанной убежденности и бесстрашия. Та же сдержанность и естественность отличали и пластический рисунок роли. Жаль, что эта роль оказалась у Л. Саркисян единственной.

Развитие характера

В период с 1928 по 1932 год режиссер Патвакан Бархударян поставил четыре историко-революционных филь-

ма: «Шестнадцатый», «Под черным крылом», «Кикос», «Две ночи».

Фабула фильма «Шестнадцатый» сводилась к следующему. Некий студент в годы гражданской войны выдал охранке своих товарищей по подполью. Прошли годы. Один из делегатов съезда крестьян узнал в фоторепортере человека, совершившего предательство. Так возмездие настигло провокатора. Картина не была посвящена армянской действительности, в ней снимались почти исключительно артисты Бакинского русского драматического театра, гастролировавшего в Ереване в период производства фильма⁸⁷. Это была первая самостоятельная постановка П. Бархударяна. «Шестнадцатый» не отличался особыми художественными достоинствами, но уже в этом фильме обнаружился интерес режиссера к исследованию человеческой психологии, характеров. В следующих своих картинах П. Бархударян развил намеченное в первом фильме, что, несомненно, сыграло положительную роль в эволюции творчества армянских киноактеров.

Но в фильме «Под черным крылом» («Сигнал у водопада»), который режиссер поставил в 1930 году, пожалуй, все же преобладало эпическое изображение событий революционной борьбы.

Сценарий был написан режиссером совместно с известным писателем А. Бакунцем. «Фильм,—указывает Гр. Чахирьян, — был оригинален по содержанию и изобразительному материалу»⁸⁸. В самом деле, впервые, притом выразительно и достоверно, с режиссерской изобретательностью, были показаны на экране жизнь армянского крестьянства до революции, его тяжкий труд, безысходная нищета. Власть церкви символизировали не только сумрачные фигуры священнослужителей, но и древние стены храма, чья тяжесть, величественная архитектура подчеркивали впечатление грозной силы, подчинившей себе трудовые массы. В фильме были и отличные кадры природы Армении, снятые оператором А. Станке.

Был интересен и привлеченный режиссером актерский состав. В фильме были заняты Асмик, М. Каракаш, А. Амирбекян, И. Перестиани. Роль одного из молодых крестьян исполнял тогда еще делавший первые шаги в кинорежиссуре А. Мартиросян, наделенный и несомненными актерскими способностями (что он не раз доказывал до и после этого фильма). В роли настоятеля монасты-

ря снялся известный театральный режиссер Л. Калантар, одно время с успехом игравший на сцене. И лишь главные роли крестьянина Андо, ставшего революционером, и его жены исполняли актеры-любители.

Но в картине «Под черным крылом», несмотря на то, что в целом она тяготела к киноэпопее, был намечен интересный психологический характер, воплощенный Асмик.

Актриса органично «вписалась» в задавленную нищетой и бесправием, горемычную крестьянскую массу.

Впервые Асмик создает экранный образ, несущий в себе зачатки социального протеста.

Сюжетная линия, связанная с Асмик-Мариам, складывается как бы в небольшую новеллу, новеллу о матери, заканчивающуюся ее смертью. В художественном отношении это лучшее, что есть в фильме.

Пожилая, измученная жизнью женщина за прялкой, тут же ее невестка, ткущая ковер. Убогое крестьянское жилище — свидетельство крайней нищеты. Солнечные лучи едва проникают сюда. Мягкая, неяркая тональность кадров, высвеченные из полумрака фигуры людей...

Первое впечатление от Асмик-Мариам—это какая-то невыплаканность горя, живая, неутихающая душевная боль человека, которого не щадит жизнь. И все же эти вечно влажные, печальные глаза выражают активность, способность противостоять несчастью—пусть отчаянно, безнадежно, с сознанием заранее предreshенного поражения, — но все же противостоять.

Яростно, с какой-то бессильной решимостью колотит она руками запертые ворота, за которыми—она знает—подвергается экзекуции ее сын Андо, и вдруг, поняв, что ей их не одолеть, что ворота все равно не откроются, припадает к ним, распластав руки, будто обнимает сына, подставляет под удары свое тело, переносит на себя его страдания. В продолжение этой сцены мать показана лишь со спины, но пластика актрисы столь выразительна и многозначна (причем, без всякой аффектации, без «позы», без заданной символичности), что зритель как бы заглядывает в душу старой женщины, не видя ее лица.

Началась первая мировая война. Вся деревня—старики, дети, женщины — вышла провожать мобилизованных. Среди уходящих на фронт—сын Мариам. Вот она стоит, горестно скрестив на груди руки (характерная для

Асмик поза). Отряд двигается в путь. Вдруг она развела руками и... пошла за отрядом, все убыстряя шаг. Она уже бежит, несется вниз по крутому спуску, обнаруживая неожиданное проворство, и тут вдруг мы понимаем, что не так уж и стара эта женщина, что горе, слезы преждевременно состарили ее. Она догоняет сына, порывисто, страстно обнимает его.

Этот внезапный порыв как бы придал ей крылья, сделал легкой, подвижной. Это—тоже проявление характера, активного, не склонного безропотно подчиняться обстоятельствам.

Строго говоря, смерть Мариам не вызывалась сюжетной необходимостью. Этот активный характер обладал необходимыми предпосылками для того, чтобы раскрыться к простому социальному содержанию, пусть оно и свелось бы к простому материнскому сочувствию делу, за которое боролся ее сын. Ибо такое сочувствие—это уже понимание, это пробуждающееся классовое сознание. От этого образ мог бы стать масштабней, значительней.

Но, видимо, для этого время еще не пришло. Лишь спустя годы, в фильмах «Пэпо», «Зангезур» и других сполна раскрыла актриса эти важные грани экранного образа армянской матери.

Но все же в следующем фильме—«Две ночи», поставленном через два года тем же режиссером, актриса делает в этом направлении шаг вперед.

В центре внимания—психология

Фильм «Две ночи» (1932 г.) был посвящен одной из самых драматических страниц истории борьбы за советскую власть в Армении—Майскому восстанию 1920 года. Впрочем, в фильме речь шла не столько о самом этом восстании—оно было показано лишь символически в финале картины, сколько об одном из эпизодов его подготовки. Сценарий Е. Чубара не предполагал эпического разворота событий, наоборот, он главным образом ориентировался на раскрытие социально-психологических мотивов поведения отдельных людей перед лицом надвигающегося революционного взрыва. Драматургия фильма принципиально нацеливалась на исследование личности, психологических сдвигов в ней, процессов ломки ее сознания, вызванных ходом революционных событий, на выявление характеров.

Если «Хас-пуш» был эпопеей, в которой растворялась личная драма героя, если в фильмах «Дом на вулкане» и «Под черным крылом» драматические судьбы персонажей как бы выделялись из эпопеи, то «Две ночи» уже представляли собой драму, в которой отражались события, эпические по своему характеру. Здесь стремление режиссера к раскрытию индивидуальных психологических характеров приобретало новое качество.

Сценарий «Две ночи» в процессе съемок фильма претерпел существенные изменения. По-видимому, эти изменения привели к тому, что первоначальная конструкция сценария оказалась размытой: расширился фон событий и, наоборот, были урезаны сюжетные линии отдельных персонажей. Можно предполагать, что эти операции часто носили более или менее механический характер — попросту отсекались эпизоды без особой заботы о драматургической цельности и даже логике кинорассказа.

Своеобразным отзвуком острых споров, которыми, видимо, сопровождалась работа над картиной, нам представляется оценка, данная фильму Гр. Чахирьяном.

«В фильме «Две ночи», — пишет он, — не показаны... ни размах Майского восстания, ни его огромное значение для последующих революционных событий в Армении. Сюжет фильма сведен к перипетиям борьбы между офицерами восставшего бронепоезда. Восстание, поднятое большевиками в Александрополе (ныне Ленинакан), раскрыто поверхностно, — один из самых решающих моментов истории Армении не получил должного художественного воплощения на экране. Виной тому в значительной степени было стремление сценариста Е. Чубара как можно сильнее драматизировать действие, сосредоточить внимание на нескольких персонажах..., а также отказ режиссера П. Бархударяна от эпического размаха, который мы наблюдаем в лучших историко-революционных картинах, созданных выдающимися мастерами советской кинематографии»⁸⁹.

Интересно, что эти критические замечания, вероятно, больше отражали особенности сценарного замысла Е. Чубара, чем характеризовали самый фильм.

Все действительные и мнимые недостатки фильма приписывались сценарию, хотя, судя по всему, фильм значительно отличался от литературного сценария — и прежде всего тем, что принципиально новые для армянского

киноискусства подход к проблеме человека на экране, соотношение общего и частного, множественного и единичного в фильме оказались нереализованными или реализованными неполно, половинчато.

Сейчас трудно говорить об идейно-художественных качествах сценария «Две ночи», поскольку мы им не располагаем, однако не вызывает сомнений то, что в нем впервые в армянском кино делалась серьезная попытка применить новые художественные критерии в экранном отображении истории революции, рассмотреть ее под новым углом зрения, перенести центр тяжести с воссоздания образа коллективного героя на изображение отдельной личности в ее связях с революционной действительностью.

Эта попытка была созвучна тем тенденциям в советской кинематографии, которые выдвигались на первый план в преддверии наступления эры звукового кино и в которых отражались требования, предъявляемые к искусству всем историческим ходом развития советского общества.

По мысли автора сценария, в центре событий должен был оказаться инженер Беноян. Беспартийный интеллигент, он мобилизован дашнаками, служит на бронепоезде. В фильме должен был быть показан путь представителя армянской интеллигенции в революцию—через осознание им антинародной сущности дашнацкого режима, исторической правоты большевизма. Эти два мировоззренческих, политических полюса в фильме воплотились в образах высокопоставленного дашнацкого деятеля и командира бронепоезда, с одной стороны, и большевиков Каро и Мисака—с другой. Непримиримая борьба двух политических сил, в которую вовлекается Беноян, его личные испытания, его раздумья и должны были в конце концов определить нравственный выбор инженера, помочь ему принять решение, единственно возможное для честного человека и патриота.

Роль Бенояна исполнял Гр. Нерсисян. Бесспорно, это был точный выбор. Однако духовная эволюция Бенояна в фильме не была выявлена с достаточной последовательностью. То, что это умный, образованный, волевой человек, становилось ясно сразу. Однако нескрываемая ирония, даже враждебность Бенояна по отношению к дашнакам также были «заявлены» в образе с самого начала. Естественно, недоверие к нему дашнаков очень быстро при-

водило их к решению физически уничтожить его. Благодаря бдительности большевиков, он счастливо избегал опасности и тут же... исчезал из поля нашего зрения—до финального кадра, где он вдруг оказывался в числе руководителей восставшего бронепоезда. Можно только гадать о причинах, по которым драматургическое развитие этого образа представлено в фильме столь отрывочно и художественно неубедительно. Возможно, из фильма или сценария были изъяты эпизоды, связанные с Бенояном⁹⁰. Очевидно, возобладало мнение, согласно которому, образ Бенояна, одного из офицеров бронепоезда, его нравственные искания, не должны были занимать слишком большого места в фильме, который призван был (кстати, вряд ли это прямо следовало из сценария) повествовать о героическом Майском восстании.

Интересно был задуман и отчасти решен в фильме образ представителя дашнакского правительства. Эту роль актер М. Джанан исполнял в сдержанной манере, стараясь выявить внешнюю интеллигентность и даже «интеллектуальность» дашнакского заправилы. Уже одно это представляло собой новость в практике воплощения армянским кино образов врагов. Это был емкий, внутренне содержательный образ. Прибыв в Александрополь, дашнакский министр обходил строй почетного караула и при этом был обходителен и ласков с солдатами. Одному он терпеливо застегивал пуговицу на воротнике, другому тщательно поправлял съехавшую на бок фуражку (этот штрих—удачная находка авторов фильма—сатирически подчеркивал непочтительное отношение солдат к дашнакским главарям и антидашнакские настроения в армии). Подлинное его отношение к этим крестьянским парням, равнодушные, даже презрение к ним было глубоко запрятано под добродушной миной, «отеческой» заботливостью. Актер тонко показывал это—мерой чуточку льстивой улыбки, отработанно-непринужденных движений. В режиссерской трактовке эпизода отчетливо выступала авторская насмешка.

Но образ терял в своей неоднозначности, емкости, когда актер старался как бы поскорее выставить напоказ подлинную сущность своего героя. По ходу действия дашнакский министр отдает распоряжения командиру бронепоезда: расстрелять арестованного большевистского вожака, ликвидировать ненадежного инженера... И то, и другое должно быть сделано тайно, без шума. И

тут актер отбрасывал полутона: несмотря на сопровождающие эти кадры титры, он подчеркнутыми жестами, мимикой как бы иллюстрировал сказанное им: шито-крыто—пустить в расход..

Это в некоторой степени упрощало созданный М. Джананом образ, интересный и по пластике, и по внутреннему своему содержанию. Враг разоблачался более тонкими средствами, чем это было принято в то время. Несмотря на кажущуюся «объективность» отношения актера к предмету изображения, в конечном итоге вырисовывалась фигура, хотя внешне и респектабельная, даже импозантная, но по существу зловещая, отталкивающая, и в силу этой своей неодноплановости более впечатляющая и художественно убедительная.

Однако драматургически и этот образ остался в фильме незавершенным. Фигура дашнакского политика также куда-то проваливалась—раньше, чем того требовала общая композиция фильма.

К сожалению, не были в достаточной степени разработаны и образы большевиков. Они не становились характерами, трактовались в общем типажно. Запоминался лишь эпизод в депо, когда Каро (актер Г. Арутюнян), проявляя находчивость, скрывался, пока дашнакский поручик читал извлеченную из его кармана листовку. Были выразительны и кадры, где машинист Мисак (актер О. Бунятян) под дулом маузера дашнакского офицера вел бронепоезд. Глаза рабочего горели гневом, страстной решимостью. Но, повторим, это была лишь типажная выразительность. Фильм не давал ничего существенно нового в воплощении образов революционеров.

В картине была, пожалуй, лишь одна цельная роль. Ее исполняла Асмик. Сыгравшая до этого уже несколько ролей в кино, актриса впервые воплощала образ армянской женщины, матери, внутренне подготовленной к вступлению на путь революционной борьбы.

Армянские киновееды расходятся в своих оценках этой картины. Однако наличие в фильме ряда удачных актерских работ отмечают все авторы. Но странно: ни один не называет в этом ряду исполнения Асмик. Между тем, эта небольшая роль должна быть признана одной из лучших среди сыгранных актрисой в кино. Она явилась и принципиально важной для армянского киноискусства, поскольку впервые был создан образ женщины-ар-

мянки, приобщенной — хотя бы косвенно—к революционной борьбе рабочего класса.

Актриса предстает в новом облике. Если предыдущие экранные образы Асмик были отмечены приматом чувств, эмоциональных порывов, то здесь действиями и переживаниями женщины руководят не только глубокая материнская любовь, но и в большой мере ее классовое сознание, как бы принятый на себя долг. Это немаловажное различие обогащает образ матери, усиливает его социальное звучание, поднимает его духовно. В этом новом для себя экранном качестве, в новой психологической атмосфере Асмик столь же естественна и органична, как и в ролях, где материнское горе подавляло все иные чувства и где проявление его как бы становилось единственной формой и условием существования личности.

Но и в этой роли Асмик прежде всего была матерью. Казалось, вне материнства для этой актрисы не существовало ничего!

Лишь в двух эпизодах появляется Асмик в этом фильме.

Вот она накинула шаль, тихо вышла из комнаты, притворив за собой дверь, — оставила сына и его товарища по борьбе наедине друг с другом, спустилась по лестнице, выглянула на улицу, опасливо посмотрела по сторонам и стала у ворот. Стоит внутренне собранная, чутко-настороженная, перебирает в руках четки. Мать на караул!

Второй эпизод. Дашнакский офицер с солдатами является ночью домой к Каро, чтобы арестовать его.

«Где сын?».

«Не знаю, сама жду...»

Лицо у матери в этот момент какое-то отчужденное, непроницаемое. Она как бы замкнулась в себе, и ясно, что никакая сила не заставит ее сказать больше.

Дашнаки начинают обыск, переворачивают все вверх дном. Кадры матери: она неотступно следит за действиями дашнаков. В глазах ее — ненависть. Но эта ненависть не абстрактна—актриса не играет в символы. Зритель остро ощущает: она ненавидит этих людей в эту минуту.

...К воротам дома подходит Каро. Вдруг он остановился, очевидно, услышал шум, и зрителю ясно, что он уже не войдет в дом. Параллельно режиссер монтирует ка-

дры матери. Ее чуткий слух условил шаги сына: сейчас он войдет, и все будет кончено. Мать вдруг встрепелась, глаза отразили святой испуг за сына, рука вскинулась к губам—характерный жест армянской женщины!—сжалось материнское сердце—мы увидели это, увидели страдание, как бы физическую боль. Снова актриса властно увлекает нас в эту эмоциональную стихию материнства, где сила и драматизм материнских чувств, материнской страсти словно захлестывает все остальное.

Но это не «слепая» стихия.

Актриса обладала поразительным чувством кинематографического времени. Присущая ей вообще творческая интуиция сказалась и в этом. За короткие минуты экранной жизни своей героини актриса не только психологически насыщает образ, но и добивается четкого, ясного ритмического рисунка роли. Этим достоинством отмечено большинство ролей актрисы в кино. «Все дело в ритме движений и действий, — говорил Вс. Мейерхольд еще в 1918 году.—Этот Ритм с большой буквы и есть то, что возлагает большие обязанности (...) на артистов. Мы должны помнить, что экран — это нечто находящееся во времени и пространстве и что развить в себе сознание времени в игре есть задача актеров будущего». Вс. Мейерхольд далее подчеркивает необходимость для актера кино «синтезировать свои жесты».

«Надо, — продолжает он, — развивать в себе инстинкт определения времени, умение установить, играл ли я минуту или семь минут (...). Вот видите, насколько важен ритм, известная «смета» игры. Инстинкт знания времени, «слышания времени» для артиста кинематографа имеет колоссальное значение. Как искусство плавания достигается инстинктивным держанием тела на поверхности воды. (...) так и в игре для экрана важен инстинктивный ритм в игре. В искусстве очень важна интуиция»⁹¹.

Кстати сказать, для предмета нашего исследования очень интересны и рассуждения Вс. Мейерхольда о природе актерской игры в кино.

«Актер,—замечает он,—придя на площадку, должен знать, что его игра должна быть особенной, не такой, как на сцене. (...). Секрет в том, что хороший артист играет, не играя. В картине «Портрет Дориана Грея» главную роль исполняет Янова, артистка, прошедшая школу драматического искусства. Она знает технику театрального искусства, но в этой картине ее игра полна недо-

статков: она иногда утрирует, в ее игре нет тонкого рисунка. И только когда (через некоторое время) я встретился с ней в картине «Сильный человек» Шибышевского, я понял, что она отделалась от недостатков старой школы и постигла тайну экранного искусства».

Выдвигая требование предельной естественности поведения актеров перед камерой и при этом «тонкости рисунка», Мейерхольд дальше говорит о «правильности и выдержанности» исполнения одной из ролей не актером, а «очень воспитанным» человеком⁹². Любопытное наблюдение! Мысль Мейерхольда ясна: он требует от кинематографического актера большой сдержанности поведения, культуры проявления чувств, точной выверенности всех действий, жестов и мимических движений. Причем, несомненно, Мейерхольд учитывал и значение внешности актера, его жизненного опыта, биографии.

Творческая практика Асмик в кино не только подтверждает верность наблюдения Мейерхольда, но и классически иллюстрирует требования к кинематографическому актеру, сформулированные великим режиссером.

Индивидуум в революционной киноэпопее

Бесспорно, выдающимся явлением в истории армянского немого кино должен быть признан фильм «Кикос» (1931). В нем был достигнут новый уровень экранного воплощения историко-революционной темы. Картина была экранизацией одноименной повести армянского писателя М. Дарбиняна, который, вместе с режиссером П. Бархударяном, являлся и автором сценария.

В фильме были решены трудные задачи органического сочетания эпопеи с драмой (последняя во многом носила характер трагикомедии) и создания в драматургически развернутой форме оригинального образа-характера.

Героем картины был армянский крестьянин Кикос. Как и Риза в «Хас-пуше», он также был в сущности одним из многих. Кикос тоже до поры до времени подчинялся обстоятельствам, от него не зависящим: то были события гражданской войны. Но если в «Хас-пуше» судьба героя лишь иллюстрировала неизбежный исторический ход событий, то образ Кикоса выражал логику истории: последняя как бы преломлялась в его индивидуальности, оборачиваясь своими то драматическими, то трагическими сторонами, наконец, сам этот герой, типичный

представитель своего класса, становился одним из творцов этой истории.

Поэтому, несмотря на сугубую психологичность Кикоса, его индивидуальное своеобразие, даже характерность, этот драматический по сути образ обретал и эпические черты.

Образ Кикоса в фильме возникает не сразу. Авторы довольно долго вводят зрителя в эпоху, в ее атмосферу. Страна — под властью дашнаков. Дашнакские штыки. Маузер—символ дашнакского режима. Насилие. Террор. Беспризорничество. Пьяный разгул...

И в этом ряду появляются Кикос, его жена, дети, дом, живность. Крестьянин занят своим нехитрым хозяйством. Но вот ему приходится принять участие в «выборах» в дашнакский парламент. Кикос совершенно не понимает смысла выборов, но послушно проделывает все, что ему велют,—ему это даже кажется забавным. Затем его мобилизуют, дают ему винтовку, гонят на войну—она где-то совсем рядом. Он так и остался в своих крестьянских лаптях, просидев в окопе весь бой. Не то чтобы он боялся, он просто не мог взять в толк эту войну. Наконц бой затих, и он решил отправиться... домой. В дороге он заснул. Его разбудили бойцы Красной Армии. Так он попал в плен к красным. И тут неожиданно сработала дашнакская пропаганда, которую, казалось, Кикос пропускал мимо ушей. Он умоляет красного командира не убивать его, хотя ничто не говорит о таком намерении. Кикос вдруг увидел среди красноармейцев своего соседа Армена—он бросается к нему, просит заступиться. Естественно, все для героя кончается благополучно. Его определяют помощником к кашевару.

Но Кикосу все это в общем не нужно. Мысли его дома. Откуда-то появился осел, его, видимо, присмотрел себе Кикос — ведь собственного его осла отобрали дашнаки... Кикос решает запастись дровами. Но пока он возился, красные ушли. Тщетно зовет Кикос «Ивана»— тот уже далеко. И вдруг вокруг него возникают дашнакские штыки: теперь Кикос—пленник дашнаков. Больше того, он объявляется красным комиссаром. Созываются жители села. Разглагольствует дашнакский поручик. Приводят Кикоса. Он стоит перед толпой односельчан в своем красноармейском шлеме, безмятежный, с отсутствующим видом. Он не слушает «оратора»—откуда ему знать, что осужденный на смерть «красный комиссар», ко-

торого поносит дашнак,—это он и есть, Кикос. Односельчане узнают Кикоса, начинают смеяться, кричать. А тут еще—к большой радости Кикоса—подошла его жена, стала доказывать, что это ее муж, а не красный комиссар. Жену не пускают к Кикосу, Кикоса не пускают к жене. Этого уж Кикос решительно не может понять. Кикоса увели, втолкнули в тюрьму, он упал. И тут впервые мы прочли в его глазах внутреннее несогласие с происходящим, поднимающееся в его душе возмущение. Кикос задумался... Ночью стражник вывел его из тюрьмы, отпустил на все четыре стороны, а сам ушел к красным. Кикос удивлен: бывает, оказывается, и такое.

К жене Кикоса является поручик. Он требует сказать, где Кикос. Ничего не добившись, в злобе, он поджигает дом. Сбегаются крестьяне, принимаются тушить пожар. Многие из них вооружены. В ночном селе разгорается бой. На подмогу крестьянам спешат красноармейцы. Кикос прячется в лесу. Услышав крики, стрельбу, он бросается в деревню... Молча стоит Кикос перед своим объятым пламенем домом. Потом он протягивает руку, берет у Армена винтовку и идет вершить свой суд. Он застреливает хмбапета, затем поручика. Лицо его выражает ярость, решительность, ненависть.

И вот финал: народ, ликуя, встречает Красную Армию. Улыбающиеся лица детей. Снова зритель видит Кикоса в красноармейском шлеме. Он уже не тот, каким был прежде. Лицо его серьезно, взгляд задумчив. Но вот он улыбается, говорит сидящему рядом на походной кухне русскому кашевару, что больше они не расстанутся, что они братья.

В ином случае, а такие примеры мы видели в других фильмах, эти заключительные кадры могли быть восприняты как чисто символические. Но здесь они органичны, выражают закономерный итог внутренней эволюции героя, завершают развитие характера. Это—эпический финал драмы.

Роль Кикоса блистательно исполнял Амбарцум Хачатрян. Говоря о «ювелирной тонкости» и «изяществе» игры актера, естественности эволюции образа, Г. Закоян замечает, что «только две крайние точки говорят нам о том колоссальном развитии, которое претерпел герой фильма..

...Такого обобщения и типизации, — делает вывод Г. Закоян, — армянское киноискусство еще не достигало»⁹³.

Об игре Хачаяна вообще трудно писать. Трудно прежде всего преодолеть желание описывать то, что происходит с его героями,—так, как если бы речь шла о реальных людях, об их действиях и поступках. Причина—в необычайной естественности игры актера. Но эта естественность — высшее искусство.

Можно говорить о грустных глазах Хачаяна, о его взгляде, который бывал и решительным, и лукавым, и любопытным, и алчным, и в котором всегда читалась живая мысль, неподдельное чувство. В этих глазах и в этом взгляде как бы отражалось многообразие жизни. Можно говорить и о необыкновенном пластическом искусстве актера. И все же эти качества приобретали особую, неповторимую ценность только в естественном синтезе, которого они достигали в игре Хачаяна.

Актер в равной мере обладал драматическим и комическим талантом. Он был драматичен в комическом и комичен в драматическом. В этом выявлялась его актерская сущность. В роли Кикоса поражает абсолютная естественность переходов от драматических состояний к трагикомическим и наоборот. Хачаян был мастером тонкой психологической игры. В образе Кикоса это проявилось в полной мере.

Естественность и психологизм рождали характер, не могли не родить его. Любой человек—это психологический феномен. Мера естественности и психологической глубины, которых достигал Хачаян в своей игре, делали созданные им экранные образы почти адекватными реальным людям с собственными яркими характерами, рожденными настолько же жизнью, насколько и искусством. Это же определяло и отчетливо выраженное национальное своеобразие создаваемых им характеров.

«Кикос» убедительно продемонстрировал зрелость армянского киноискусства, кинематографическое мастерство армянских актеров.

Единство замысла и воплощения

Одной из вершин армянского немого кино следует считать фильм «Мексиканские дипломаты» (1931), поставленный режиссерами Л. Калантаром и А. Мартиросяном. Этот фильм почти уникален в отечественной кинематографии. Наряду с грузинским фильмом «До скорого свидания» (1934), он стал одной из первых советских

кинокомедий на историко-революционном материале. Примечательно, что оба эти фильма были комедиями сатирическими. Но если в грузинском фильме в центре событий находился революционер, который одурачивал тюремщиков и полицейских, то армянский фильм такого положительного героя не имел.

Параллельно с развитием комедийной интриги, разоблачавшей авантюризм дашнакских правителей, в фильме показывалась подготовка народного восстания: апофеозом картины становились победа советской власти и арест дашнакских заправил.

Героями фильма были сельские брадобреи Хечан и Арам, открывшие парикмахерскую в Ереване. Эти роли исполняли А. Хачанян и А. Амирбекян. Во многом эта комическая пара повторяла Шора и Шоршора, а в эпизоде, где зритель впервые знакомился с героями, даже вызывала в памяти Дон Кихота и Санчо Пансу, но скорее от обратного: маленький Шор ехал на лошади, а долговязый Шоршор—на осле...

Одной из особенностей Хечана и Арама, как, впрочем, и Шора с Шоршором, было то, что они не только одинаково думали и чувствовали, но и почти неизменно дублировали друг друга, действовали, так сказать, в унисон, как один человек в двух лицах, в отличие, скажем, от Пата и Паташона. Кстати, благодаря этому единообразию, особенно отчетливо выявлялось превосходство А. Хачаняна—актера, обладавшего более значительным комедийным дарованием.

В драматургических структурах «Шора и Шоршора» и «Мексиканских дипломатов», помимо общего, были и существенные различия. Шор и Шоршор действовали по своему разумению, тогда как Хечан и Арам становились жертвами обстоятельств. В фарсе, разыгранном дашнаками, они делались актерами поневоле. Делались весьма неохотно, из-под палки—в буквальном смысле слова. Их заставляли изображать «мексиканских дипломатов» при правительстве дашнаков. Последнему во что бы то ни стало надо было создать видимость того, что дашнакская Армения признана «цивилизованным миром». Случай натолкнул премьер-министра Сяракяна (он же и министр иностранных дел) на мысль использовать для этой цели Хечана и Арама. Великолепный сатирический штрих: одной из причин, вдохновивших премьер-министра на эту затею, была надежда вернуть

своих овец, отобранных у него хмбапетом Сако. Дело в том, что Сако выражал недовольство бездеятельностью Сиракяна, и факт прибытия «мексиканских дипломатов» должен был расположить хмбапета к премьер-министру. Недаром первой акцией «дипломатов» оказывалось награждение Сако «мексиканским орденом».

Хлопотное дело муштровки, а точнее дрессировки «дипломатов» взял на себя адъютант министра Тосик (артист М. Линевич) — вылощенный субъект с лицом без выражения, но зато с выверенными и четкими движениями, отменно демонстрировавший светские манеры, походку в ритме мексиканского национального танца и столь же ловко орудовавший хлыстом.

Хечану и Араму приходилось копировать эти манеры и эту походку, и делали они это уморительно.

Эпизоды «дрессировки» перемежались с такими же комическими сценами торжественной встречи «дипломатов» на вокзале, выступления их с балкона здания министерства иностранных дел, заседания парламента, на котором они присутствовали в качестве почетных гостей, и, наконец, банкетом в их честь, данным премьер-министром.

Хечан и Арам отчаянно трусили. При виде хмбапета Сако во время церемонии прибытия «дипломатов» первым их побуждением было бежать. Выстрел из маузера, который производил Сако в их честь, и следующий за тем визит хмбапета, когда тот преподносил им этот маузер, повергал их в ужас. Это было смешно, но авторы фильма подчеркивали этот мотив не только из желания усилить комизм ситуации: паническая боязнь выстрелов, страх перед маузеристами отражали состояние терроризированного населения Армении. Дашнакский произвол, насилие были изображены в первых кадрах фильма — дашнакская банда грабила и поджигала село, убивала людей, угоняла скот.

Но положение «мексиканских дипломатов» предоставляло героям повод насолить своим мучителям, и они не упускали удобных случаев. На банкете они вдруг отбирали у Сако «мексиканский орден» и почему-то цепляли его на грудь белогвардейскому полковнику. На том же банкете они всю флиртовали с женой премьер-министра; Хечан даже чмокал ее в обнаженное плечо и чуть ли не раздевал, шокируя общество и вызывая насмешки в адрес премьер-министра и его супруги.

Все это было злой сатирой на дашнакских «вершителей судеб нации». Поначалу марионетки в разыгрываемом фарсе, Хечан и Арам неожиданно брали инициативу в свои руки и дальше уже развивали «сюжет» фарса по собственному усмотрению, подчиняя себе его незадачливых авторов, превращая их самих в марионеток. В конце концов герои убегали с банкета. Поскольку убежал и премьер-министр, а убежал он по веской причине — терпел крах дашнакский режим, — то внезапно возникла курьезная ситуация: оказывалось, что некому платить за банкет. Снова отличный сатирический ход, неожиданная смена регистра.

И все же сатирическое содержание фильма раскрывалось не столько в комической паре Хечан-Арам, сколько в двух других персонажах — премьер-министре Сиракяне (А. Гасанджалалян) и хмбапете Сако (Гр. Нерсесян). В драматургическом строении фильма они также представляли собой пару, в высшей степени своеобразную и уже не столько комическую, сколько остро сатирическую, памфлетную.

«В «Мексиканских дипломатах» личные и общественные мотивы даны в неразрывном драматургическом единстве»²⁴. Уже самый сюжет фильма выявлял не только крайний авантюризм дашнакского режима, его политическую несостоятельность, но очень точно отражал и более частные черты исторической действительности, связанной с правлением дашнаков. Ведь непосредственным поводом к инсценированию комедии с «мексиканскими дипломатами» служили соперничество Сиракяна и Сако, их распря, вызванная сугубо меркантильными интересами. И потому, что сюжет фильма метко схватывал типичные проявления национальной действительности в определенный исторический период, то и фигуры Сако и Сиракяна, при всей своей сатирической заостренности, делались характерными и типичными, приобретали выраженное национальное своеобразие — в той же мере, в какой типичным и национально самобытным явился трагикомический образ крестьянина Кикоса.

В актерском решении этих образов с изумительным чувством меры был реализован сатирический замысел авторов кинокомедии. Исполнители обнаружили и замечательное ощущение жанра. Гр. Нерсесян показывал маниакально самовлюбленного дашнакского громилу и горлохвата. Недюжинный темперамент, бурная натура,

бешеный нрав, на редкость выразительная и колоритная внешность этого персонажа—все служило одной цели: выявлению его жажды самоутверждения, его исключительности в собственных глазах, какой-то одержимости своей персоной. Актер доводил все это до гротеска, однако нигде не переступал грани, за которой могла потеряться историческая достоверность образа.

Но если для такого актера, как Нерсисян, это мастерское исполнение было естественным, то кажется поразительным, что равноценного успеха в исполнении роли Сиракяна добился непрофессиональный актер А. Гасанджалалян. Внешне Сиракян был прямой противоположностью Сако. Однако и этот образ строился по принципу разительного несоответствия между видимостью и сущностью. Визуально Сиракян был сама солидность. Тем нелепее выглядели его поступки. Благообразие, серьезность и значительность, рафинированная интеллигентность всего внешнего облика этого средних лет господина, благородная сдержанность манер, выдававшая в нем хорошо воспитанного человека, никак не вязались с авантюризмом его действий, никчемностью интересов и комизмом положений⁹⁵, в которые этот «государственный муж» то и дело попадал. Это несоответствие обнажало моральную и политическую несостоятельность Сиракяна, а вместе с ним и всего дашнакского режима.

Исполнение этой роли было блестящим, истинно кинематографичным, отличалось удивительными для непрофессионального актера тонкостью и чувством комического. Этот не столь уж частый в кино случай, естественно, требует объяснения. Вполне вероятно, что А. Гасанджалаляну была хорошо знакома действительность, изображенная в фильме. Кроме того, он был опытным адвокатом, т. е. обладателем профессии, не чуждой актерского искусства, особенно в старых ее методах. Очевидно, он весьма вдумчиво воспринял задачу, поставленную перед ним режиссерами. Возможно, не последнюю роль в успехе исполнителя сыграло и то обстоятельство, что один из авторов фильма—театральный режиссер Л. Калантар был выдающимся режиссером-педагогом. И, наконец, бесспорно, А. Гасанджалалян был просто способным актером.

Благодаря образам Сако и Сиракяна фильм достигал высокого уровня художественного обобщения.

Большая сила сатирического обличения врагов рево-

люции, цельность замысла, стилевое единство⁹⁶, высокая режиссерская и актерская культура, яркое национальное своеобразие, которыми отмечена кинокомедия «Мексиканские дипломаты», обусловили то, что она и по сей день не утратила своей идейно-эстетической ценности. Фильм «Мексиканские дипломаты» по праву «вошел в золотой фонд армянской художественной кинематографии как лучшая киносатира, непревзойденная до сих пор»⁹⁷.

3

Продолжение традиции

В период 1928—1934 гг. было выпущено около двух десятков художественных фильмов на современную тему. Этот ряд открывала картина «Раба» (1927), поставленная А. Яловым по повести М. Манвеляна «Раба святого Георгия». Фильм продолжал линию социально-бытовых кинодрам, начатую «Намусом». Но его действие уже происходило в послереволюционные годы. Видимо, то обстоятельство, что в самом начале фильма изображалась борьба по подавлению дашнакского мятежа, заставило отнести эту картину к разряду историко-революционных. Но в фильме показывалось и восстановление транспорта, и строительство канала и гидроэлектростанции, и энтузиазм народных строек, и борьба советской власти с беспризорничеством. Правда, все это, занимая в фильме немало места, в сущности служило лишь фоном, на котором разворачивался основной сюжет—история двух женщин: содержательницы публичного дома Ехсан и несчастной, спившейся Нубар, чью дочь Ехсан увлекает в свои сети. Изображенная в фильме панорама новой жизни подчеркивала обреченность явлений, перешедших из старого мира, характерных для дашнакской Армении.

В самом деле, фигуры Ехсан и Нубар в исполнении Н. Манучарян и Асмик казались анахронизмом, оставшимся от мира, воплощенного в «Намусе» и «Злом духе». Ехсан была во многом сродни Шппаник из первого армянского фильма, Нубар напоминала образы несчастных матерей, созданных Асмик в «Злом духе» и «Под черным крылом». Это были образы, освоенные и армянской литературой, и армянским театром, и уже

даже армянской кинематографией. Правда, актрисы, особенно Н. Манучарян, в своем исполнении тонко показывали и своеобразие этих персонажей, обусловленное в значительной мере влиянием иной социальной среды. И все же в своей основе это были образы, за которыми стояла богатая литературная и театральная традиции. Поэтому и по драматической разработке, и по актерскому исполнению Ехсан и Нубар намного превосходили образы, представлявшие в фильме новую, советскую действительность. Последние были схематичны, типажны.

Любопытно, что фильм «Раба» никогда не демонстрировался в Армении, где он был запрещен Наркомпросом республики, который счел картину лишенной воспитательного значения⁹⁸. Таким образом, интересные актерские работы Н. Манучарян и Асмик в этом фильме так и остались неизвестными армянскому зрителю.

Асмик в роли Нубар показывала слабость, безволие опустившейся женщины, заглушающей свое горе водкой.

Нам уже приходилось говорить об эмоционально-смысловых доминантах киноролей этой актрисы. Но употребление самого термина «доминанта» предполагает наличие в создаваемом характере многих граней и черт. Роли, сыгранные Асмик в кино, отличались емкостью и разнообразием красок, и это заслуживает тем большего признания, что актриса порой добивалась этого при явной недостаточности драматургического материала.

Первое, что фиксировал зритель при появлении Нубар на экране, было то, что перед ним женщина, привыкшая к труду: на голове косынка, рукава засучены. Затем он видел, с какой хозяйской деловитостью Нубар вела себя в «подземных кельях гробницы святого Георгия», где приютилась она со своими детьми. Зритель становился свидетелем страшного душевного потрясения, которое переживала героиня: при пожаре погибала ее дочь. Горе сломило женщину, и она запила. Актриса оказалась в непривычной для себя ситуации: ей приходилось «хлестать» водку прямо из бутылки, впадать в пьяную веселость или, наоборот, погружаться в состояние мрачной неподвижности. Делала она это чуть смешно и как-то не очень органично. Она скорее изображала пьяную женщину, чем «была» ею. Казалось, роль вошла в

противоречие с человеческим нутром актрисы, чуждым всего неестественного, какой-либо экзальтации.

И все же Нубар-Асмик не лишена своеобразного обаяния: оно—в какой-то обнаженной слабости, незащитности, даже детскости этого образа.

Вот один лишь штрих: Нубар просительно, с каким-то жалким выражением смотрит на бутылку в руках Ехсан—как ребенок, которому не дают игрушку. Потом вдруг вырвала бутылку, приложила к горлышку, пьет, улыбаясь одними глазами... Пьяная, она сидит на тахте, слушает Ехсан, покачиваясь и продолжая улыбаться — блаженно и чуть кокетливо.

Фильм стремился отразить социально-психологические сдвиги в общественной жизни первых послереволюционных лет. Однако драматургия его была «лобовой». Этот недостаток сценария наложил известный отпечаток и на образ Нубар, хотя работа актрисы была во многом интересной и необычной.

Любопытен рассказ Асмик о применявшемся режиссерами «удобном способе» вызывать у актеров слезы: «...к носу актера или актрисы подносили нашатырный спирт, и через несколько секунд слезы лились как из ручья.

Для меня,—продолжает актриса,—такие сцены были сравнительно более легкими. В жизни на мою долю выпало столько горечи, столько я пережила утрат, что стоило мне вспомнить о них, как естественные слезы текли из моих глаз».

По свидетельству актрисы, Бек-Назаров прибегал и к более радикальному средству: он заставлял Асмик слушать мелодию, которую любил исполнять на скрипке ее покойный сын, зная, что она всегда вызывает у актрисы слезы. «И я, слушая эту музыку, плакала так, будто со дня смерти моего сына прошло не 23 года, а я хороню его сегодня.

Эти слезы помогали Бек-Назарову снять нужную сцену, а меня успокаивали»⁹⁹. (Конечно, этическая сторона этой уловки режиссера в данном случае выглядит сомнительной. Но интересно, что сама актриса не усматривает в ней ничего предосудительного. В своем роде редкий случай жертвенности во имя искусства!)

Материнское горе каленым железом отпечаталось в душе актрисы.

Интересно сопоставить этот рассказ Асмик с тем, что

писал В. Гардин о своей работе над ролью Бабченко в фильме «Встречный».

Перед съемкой центральной сцены «слезы Бабченко» он был убежден, что «слезная память театральных переживаний даст нужную реакцию».

«Одной из лучших ролей моего репертуара, — говорит В. Гардин, — была роль Феди Протасова в «Живом труппе»... Во втором акте, когда Маша пела романс «Подруга ль тебе изменила...», всегда текли слезы, мешая мне говорить, и я захлебывался в рыданиях.

Ф. Эрмлер создал аналогичные условия. Он посадил около меня слепую Шишкину с двумя гитаристами, и ее пение вместе с рюмкой портвейна тотчас помогло.

Я плакал, репетируя сцену»¹⁰⁰.

При сходстве способов, примененных А. Бек-Назаровым и Ф. Эрмлером, чтобы вызвать у актеров нужные состояния, связанные в обоих случаях с горестными слезами, в природе этих переживаний есть очевидное различие.

Слезы Гардина вызывались памятью о пролитых им когда-то слезах, в то время как Асмик плакала о пережитом ею в жизни. И в том, и в другом случае музыка провоцировала чувства. Но у Гардина она как бы вызывала условный рефлекс, а у Асмик — бередила старую, незаживающую душевную рану.

Конечно, из этого различия нельзя делать далеко идущих выводов. Происхождение слез само по себе не может определять художественную ценность соответствующей сцены или эпизода.

И все же самый источник переживаний актрисы был гораздо глубже источника «гардинского плача».

В. Гардин продолжает свой рассказ:

«Вот тут-то и надо было снимать в короткие несколько минут, когда актер максимально возбужден.

Но последовала вторая репетиция... опять горячие, пьяные слезы полились из глаз Бабченко.

А на съемке, через час, мне пришлось глицерином укреплать фактуру моих слез, и мое эмоциональное напряжение ослабело. Репетиции в данном случае оказались вредными»¹⁰¹.

Естественно, эмоциональное состояние актера, вызванное самовозбуждением и поэтому носившее искусственный характер, не могло быть продолжительным.

Состояния же Асмик были естественными. С помощью музыки режиссер добивался лишь обострения внешних проявлений этих состояний, музыка как бы возвращала актрису в прошлое, когда она оплакивала своих детей.

Разумеется, нельзя предположить на этом основании, что, изображая несчастных, страдающих матерей, актриса играла лишь самое себя, играла собственное горе. Наоборот, надо было обладать большим актерским искусством, незаурядным дарованием, отвергающим всякие штампы, чтобы, сыграв полтора десятка в общем однородных ролей, суметь не повториться, выявляя каждый раз особенное и индивидуальное в матери-армянке, находя для этого все новые и новые краски. Нет, Асмик не была одной и той же матерью, кочующей из фильма в фильм! Ее героини были разные женщины, каждая со своей судьбой, со своим характером.

В согласии с замыслом авторов фильма и его общим пафосом, Н. Манучарян рисует глубоко отрицательный характер. Но при этом актриса не отступает от психологической правды роли. Иначе говоря, она создает живой, хоть и отталкивающий характер.

На ее лице постоянно отражена мысль. Это вообще одна из отличительных особенностей киноактерского облика Н. Манучарян. Ее героини, кто бы они ни были, всегда умны. Умны и деятельны. Улыбается ли Ехсан-Манучарян или вдруг мрачнеет, высматривает ли поворовски «товар» при своих визитах в детдом, оглядывается ли настороженно, умыкая оттуда девочку, обхаживает ли своих «клиентов», пытается ли лаской и водкой умаслить Нубар—мысль ее не перестает интенсивно работать. Улыбка, обходительность, мягкость—это лишь маска, главное же—скрытая за всем этим напряженная мысль—корыстная, преступная. Эти два плана в игре актрисы четко прослеживаются на протяжении всей экранной жизни персонажа.

Лицемерие и трезвый, расчетливый ум—вот что подчеркивает актриса в своей героине. И лишь в одном вполне искренна Ехсан-Манучарян: в чувстве страха. Страх за будущее, за свой завтрашний день. Иногда страх прорывается наружу, и тогда она становится суегливой и жалкой.

При всем художественном несовершенстве фильма «Раба» исполнение Н. Манучарян роли Ехсан должно

быть причислено к значительным для своего времени киноактерским достижениям. И сегодня, спустя полвека, игра актрисы в этом фильме производит яркое впечатление.

Новые тенденции

Уже говорилось о том, что поступательное движение армянского киноискусства шло в русле общего кинематографического процесса страны. Русский дореволюционный кинематограф, как мы уже отмечали в начале этой главы, послужил одним из источников становления армянского киноискусства. Но при этом огромное, можно сказать, определяющее влияние на развитие армянского кино оказывали искания ведущих мастеров советского киноискусства, их новаторские достижения. В армянском кинематографе скрещивались разнообразные традиции старого русского экрана и новейшие тенденции, характерные для советского киноискусства 20-х годов. Впрочем, такая пестрота была присуща в ту пору и всему советскому киноискусству, которое развивалось весьма сложными, противоречивыми путями. Тогда было обычным утверждение, что советский кинематограф работает в основном на обывателя, на мещанскую аудиторию. Появился даже термин «советизированный адюльтер», причем в полемическом азарте под эту рубрику зачислялись и фильмы, поставленные по известным, признанным литературным произведениям. Этот негативизм распространялся чуть ли не на всю классическую литературу. Так, ряд видных критиков резко возражал против намерения экранизировать «Капитанскую дочку» Пушкина и «Хаджи-Мурата» Л. Толстого. В этом они усматривали едва ли не намеренное игнорирование советской тематики ведущими киноорганизациями. В Армении в этот период тоже почти прекратилась практика экранизации произведений классической литературы. Исключение составлял лишь фильм «Ануш», где, как мы знаем, литературный первоисточник был грубо искажен с позиций вульгарного социологизма. Даже поставленная много позже картина «Гикор» вызвала резко отрицательный отзыв Главреперткома.

Конечно, это были крайности, но они отражали глубокую неудовлетворенность положением дел в советском киноискусстве, засильем в нем фильмов, перепеваю-

щих банальные любовные истории. Критик В. Киршон в своей статье, помещенной в сборнике «Советское кино перед лицом общественности», отмечал:

«Приходится констатировать, что мы имеем дело с определенным курсом. Немногие идеологически выдержанные фильмы являются исключением из общей массы советско-будуарного жанра»¹⁰².

Экран заполнили оболстительные женщины. Наличие или отсутствие актерской квалификации или даже просто способностей у той или иной искательницы лавров кинозвезды не принимались в расчет. Чтобы получить роль, ей достаточно было обладать красивой внешностью или хотя бы приглынуться режиссеру, помрежу либо администратору. О. Брик с возмущением писал о необходимости «всемерно бороться с этой пошлейшей тягой к видовым женщинам на экране»¹⁰³.

«Как наши картины помогают перевоспитанию трудящихся, как пропагандируют коммунистические идеи? — спрашивал В. Киршон и сам же отвечал не без иронии.

Показывая публичные дома,

Щекоча нервы эротическими сценами,

Рекламируя пошлость и похоть»¹⁰⁴.

Если обратиться к армянскому кино с точки зрения этих обвинений, то в отношении уже рассмотренного нами фильма «Раба» первое из них окажется справедливым. Действительно, в фильме все перипетии разворачиваются вокруг публичного дома. Правда, «эротических сцен» в фильме не было, однако факт остается фактом, что в первой армянской картине на современную тему упор был сделан не на раскрытие каких-то существенных сторон действительности, а на изображение ее периферии, ее темных углов, показанное же в фильме социалистическое строительство, как мы уже говорили, служило лишь фоном или, пользуясь выражением В. Киршона, «ширмой» для того, чтобы как-то завуалировать упования на кассовый успех, ориентацию «на потребителя». Но «Раба», разумеется, не самый типичный пример кинопродукции, против которой выступала критика. Картина, как отмечалось выше, обладала рядом достоинств. Тем не менее, в свете обвинений В. Киршона факт запрещения этого фильма в Армении приобретает дополнительный интерес.

Урок был быстро усвоен. И уже следующая картина Арменкино о современности — «Пять в яблочко»

(1928) была посвящена воспитательной роли Красной Армии. Это был типичный «агитпропфильм». Преобладающую часть его изобразительного материала составляла хроника. Картина являлась по сути неким наглядным пособием к воинскому уставу. Один из начальных титров гласил: «В главной роли—Армянская стрелковая дивизия». В экспозиции фильма показывались тактические занятия сельского комсомольского военного кружка, а затем, после того, как крестьянский парень Закар призывался в армию,—будни военной службы. Подробно изображались и встреча призывников в части, и политзанятия, и ночные учения (снятые, правда, днем), и отдых красноармейцев. В фильме были даны выдержки из Боевого Устава Пехоты со ссылками на соответствующие часть и параграф, которые иллюстрировались основным содержанием картины. Демобилизовавшись и вернувшись в родное село, Закар руководит кружком по изучению военного дела. Примерному комсомольцу Закару в фильме противопоставлен бездельник и пьяница сын кулака Тигран. Главные роли исполняли непрофессиональные актеры. Однако режиссер П. Бархударян привлек и актеров-профессионалов. Так, роль Тиграна играл А. Хачаян. Вообще характерно, что в этот период в фильмах, изображавших современную жизнь, профессиональным актерам поручались главным образом роли отрицательных или комических персонажей. К исполнению же ролей положительных героев привлекались исключительно типажи. Конечно, это не было случайностью. Отрицательные и комедийные роли требовали от исполнителей профессионального актерского мастерства, тогда как исполнители ролей положительных рабочих или крестьян должны были выступать типичными представителями трудового коллектива, ничем существенным не отличаясь от рабочих и крестьян в зрительных залах. Этим принципом режиссеры руководствовались и в тех редких случаях, когда на положительные роли приглашались актеры-профессионалы. Украинский актер П. Масоха, исполнитель главной роли в картине Довженко «Иван», вспоминал, что во время съемок фильма на Днепрострое, тамошние рабочие «спрашивали режиссера: «А где же ваши артисты?», в то время как я стоял, потный и пыльный, как и окружающие меня костельщики и бетонщики»¹⁰⁵.

Актер не нужен? Проблемы драматургии

Собственно, такой подход к актерской проблеме во многом обуславливался особенностями кинодраматургии тех лет. Слишком часто содержание фильмов сводилось лишь к иллюстрации тех или иных положений, утверждавших преимущества советского строя. При этом актеру, естественно, не оставалось никакого простора для творчества. Нередко на первый план выдвигалось изображение технологии производства или техники, а актер служил лишь придатком к ним. В фильме «Арут», поставленном в 1932 году, основной конфликт строился на том, следует ли сеять хлопок рядами или вразброс. Уделив слишком много внимания этой проблеме, сценаристы и режиссеры забыли о развитии характеров. (Впрочем, этот фильм обладал и некоторыми достоинствами, о чем мы скажем ниже).

В сущности, именно отсутствие подлинной драматургии в большой мере породило кинематограф, который мог обходиться и без актеров. В самом деле, если от исполнителя не требовалось ничего иного, как только более или менее организованно передвигаться в пространстве, при этом оставаясь все время самим собой, показывая себя в натуральном виде, если ему не надо было думать и совершать последовательно поступки, обусловленные сложностью драматургического образа, то с этой задачей мог, конечно, справиться и неактер—эту истину еще в середине 30-х годов весьма четко сформулировал С. Герасимов¹⁰⁶.

Но в равной мере исполнители могли быть и актерами. Разница между актером и неактером нивелировалась. Характерен в этом отношении фильм «Поверженные вишапы», поставленный в 1931 году Л. Калантаром по сценарию, написанному им же совместно с Гр. Чахрияном. Фильм был посвящен гидротехническому и гидроэнергетическому строительству в Армении. Проблема воды издавна была весьма насущной для армянского крестьянства. Вода была не только источником плодородия — страшная разрушительная сила горных рек приносила земледельцу неисчислимые беды. Эта злая сила в представлении крестьянина веками связывалась с грозным чудищем — вишапом. Сооружение плотин, оросительных каналов, гидроэлектростанций не только обеспечило влагой безводные районы, не только принес-

ло благосостояние народу, но и «сокрушило» вишапов. Авторам фильма в ряде эпизодов удалось создать почти одушевленный образ водной стихии, который ассоциировался с народными поверьями о вишапах. В фильме были внесены очень ценные сами по себе хроникальные кадры строительства Канакерской ГЭС. Все это в итоге заслонило драматическую коллизию, индивидуальности, характеры. Социальный аспект трактовок образов людей становился единственным. Люди служили лишь для иллюстрации тех или иных социологических тезисов. Так, в одном из эпизодов (он решался авторами сатирически) поп, сидя на берегу озера, с наслаждением окунал ноги в прохладную воду. Следовала надпись: «Благодать. Вода принадлежит церкви». Типажность, можно сказать, вытекала из самой природы драматургии, авторского замысла. В фильме «на равных» снимались и актеры, и неактеры. Между ними не было никакой принципиальной разницы. С одинаковым успехом роли исполняли и профессиональные актеры В. Вартанян, Д. Малян, Л. Мсрян, Гаврош, и театральные критики С. Меликсетян и С. Богемский, и кинооператор А. Кюн, и театральные администраторы Л. Агабабян, и ассистенты режиссера Л. Григорян, Л. Дайреджян, и технические работники Арменкино И. Мелик-Агамалян и Н. Дейкарханов, и любители Л. Еремян и Л. Исаакян. Выбирая исполнителей, режиссер строго придерживался принципа типажной выразительности, типажного соответствия — сценарий и не требовал ничего большего. Интересно, что «Поверженные вишапы» был признан одним из лучших фильмов года, хотя по каким-то неизвестным причинам и не был выпущен на всесоюзный экран. Легко понять известного театрального актера М. Манвеляна (снимавшегося и в кино), который заметил: «В кино все зависит от режиссера, актер здесь не имеет особых задач и ему мало что остается для творческой работы. Нет необходимости даже чувствовать себя в образе. Надо иметь только соответствующую фотогеничную внешность»¹⁰⁷.

В борьбе за полноценное художественное воплощение на экране темы социалистического строительства армянский кинематограф 20-х годов вряд ли мог серьезно опираться на армянскую литературу, поскольку и в последней эта проблема далеко еще не была решена. Выдающийся армянский прозаик А. Бакунц, кстати, один из

немногих писателей, принимавших активное участие в создании национальной кинодраматургии, имея в виду армянскую литературу, писал в 1928 году: «До изумления величественный путь, пройденный нашим народом, еще не описан»¹⁰⁸.

Такие же затруднения с оригинальной драматургией испытывал и армянский театр. Характерно, что в 1929—1930 годах Первый гостеатр осуществил постановку пьесы Е. Яновского «Ярость»—о колхозном движении, причем ее переработал, приспособив к армянской деревне, драматург Т. Ахумян¹⁰⁹. Это была первая постановка театра, посвященная современной армянской действительности.

С другой стороны, армянские кинематографисты были в курсе литературного процесса в республике, они внимательно следили за развитием прозы, драматургии, поэзии, чутко откликались в своем творчестве на их достижения. Например, стоило появиться повести М. Дарбиняна «Кикос», о которой Е. Чаренц заметил, что не знает в послеоктябрьской армянской прозе другой книги, написанной «так просто и так живо»¹¹⁰,—как была тут же предпринята ее экранизация. И фильм «Кикос», как мы знаем, стал одним из наиболее значительных произведений армянского немого кинематографа. Кино использовало отдельные мотивы и образы других лучших произведений современной армянской литературы, воодушевлялось их революционным пафосом. Так, весьма ощутимым было воздействие на армянские историко-революционные фильмы творчества Е. Чаренца, особенно его сатирического романа «Страна Наири», мистерии «Кавказ-тамаша» и поэмы «Хмбапет Шаварш».

Аудиторией, к которой адресовались армянские фильмы, был массовый советский кинозритель. Поэтому проблема идейно-художественного качества продукции перед армянским киноискусством стояла очень остро. В новых условиях одного только обращения к революционной и современной советской темам было уже недостаточно. В порядок дня ставился вопрос их образного, высокохудожественного воплощения. И если в области историко-революционного фильма, как мы видели, отдельные успехи были в этот период очевидны, то задачу полноценного экранного отображения современной советской действительности армянским кинематографистам долго не удавалось разрешить.

Для Арменкино решение этих проблем в значительной степени упиралось в слабость сценариев, в отсутствие квалифицированных кадров кинодраматургов. В те годы это было бедой и других киноорганизаций страны. Руководитель крупнейшей из них—Совкино—И. Трайнин жаловался на то, что авторы киносценариев еще не умеют связывать детали нового быта со всем ходом социалистического строительства¹¹¹.

Но были и другие причины. Достижения монтажного, в известной мере, «бессценарного» кинематографа привели чуть ли не к отрицанию сценария вообще. Именно в эти годы появилась теория эмоционального сценария, согласно которой сценарий был призван давать режиссеру лишь необходимые творческие импульсы, ни в какой мере не ограничивая его свободы: фактически сценарий должен был быть заменен монтажом, значение которого абсолютизировалось.

Господство теории «агитпропфильма»

Весьма отрицательную роль играло и засилье рапповско-аррковских теорий факта, кинодокумента, «агитпропфильма». Любопытно, что борьба с «советизированным адюльтером» и прочими проявлениями мещанской идеологии в кинематографе на практике привела к тому, что к концу 20-х—началу 30-х годов три четверти советской кинопродукции составляли «агитпропфильмы»¹¹², прямолинейно иллюстрировавшие актуальные политические тезисы.

Некоторые весьма влиятельные критики, считая, что кинематограф насквозь пропитан театральщиной, заявляли, что надо начинать заново историю кинематографа, как если бы он был изобретен сегодня. Для этого они с жаром призывали «порвать» с художественным, игровым фильмом, «культивирующим в тысячах вариантов мещанский роман»¹¹³.

Воздействие теории «агитпропфильма» в той или иной степени испытали почти все фильмы армянского немого кино, посвященные современности.

Рапповцам в центре вторили их единомышленники на местах. Голоса, объявлявшие «агитпропфильм» единственно приемлемой формой советского киноискусства, настойчиво раздавались и в Армении. Сторонники раппов-

ских теорий клеймили психологизм как пережиток буржуазного искусства. Так, они встретили в штыки появление повестей Ст. Зорьяна «Председатель ревкома» и «Девушка из библиотеки»¹¹⁴, в которых писатель раскрыл внутренний мир своих героев—борцов за дело революции. Не случайно, вопрос об использовании кинематографом этих, далеких от рапповских схем, реалистических произведений советской армянской прозы в те годы практически не ставился. О чрезвычайной активности армянских рапповских организаций в области кино свидетельствует кампания, поднятая ими в 1927 году против фильма «Хас-пуш». О ней рассказывает Бек-Назаров в своих воспоминаниях. Он считает, что этот инцидент «сказался отрицательно на развитии армянской кинематографии»¹¹⁵.

Господство в кино теории типажа, рапповских теорий, недооценка и даже отрицание кинодраматургии, вся кинематографическая практика тех лет, естественно, мало благоприятствовали творчеству актера в кино.

Режиссер А. Роом в 1928 году с горечью констатировал, что еще упорно говорят «о бесполезности и ненужности специально подготовленного киноактера», что «начинают создаваться теории и теориейки о преимуществе «типа» с Тверской или Невского пред профессиональным или тренированным актером», что «пренебрежительное отношение кинофабрик к киноактеру с каждым днем все сильнее и тяжелее...»¹¹⁶.

Эти явления в значительной мере были характерны и для армянской кинематографии, особенно, при постановке картин на современную тему. Фильм «Дитя солнца», поставленный П. Бархударяном по сценарию А. Бакунца в 1932 году, подробно рассказывал историю возделывания хлопка в Араратской долине с первобытных времен. В картине прослеживались все социально-исторические формации, показывались революция, коллективизация. Однако героем картины был хлопок. Чисто познавательная ценность ее была бесспорна. Как справедливо указывает Гр. Чахирьян, это был «гибрид» художественной кинематографии, кинохроники и научно-популярного фильма¹¹⁷. Такой картине актерского искусства, строго говоря, не требовалось, оно было ей даже противопоказано. И хотя в фильме, наряду с непрофессиональными актерами, снимались Гр. Нерсисян, Г. Аветян и О. Буниатян, их функции мало чем отличались от

элементарных задач, которые выполняли в фильме многочисленные типажи. Больше того, попытки Гр. Нерсеяна актерскими средствами создать обобщенный образ эксплуататора даже мешали фильму, поскольку противоречили его «документализму».

По сути дела, участие профессиональных актеров в такого рода фильмах не вызывалось необходимостью, ибо не могло иметь решающего значения для идейно-художественного качества этих фильмов. Любой актер без особого ущерба мог быть заменен типажем. Имело место, казалось бы, парадоксальное явление: в ряде фильмов, таких, например, как «Кто виноват?» («Комсомольская правда»), поставленном в 1929 году, «Внимание» (1930), «Событие в городе Сен-Луи» («Забастовка»), появившемся в 1932 году, уже упомянутом «Аруте» и некоторых других, в главных ролях выступали более или менее случайные люди, и лишь в лучшем случае второстепенные роли исполняли актеры.

Это явление наблюдалось не только в «агитпропфильмах». Так, в фильме «Вор» (1929), рассказывающем о молодом рабочем-изобретателе, чьи чертежи похищал и выдавал за свои специалист предприятия, оказывавшийся вредителем, все главные роли исполняли непрофессиональные актеры, и лишь небольшую роль директора фабрики играл А. Амирбемян. Но об актерском исполнении в этом фильме надо сказать особо. Режиссер К. Родендорф на роль героя фильма Азата пригласил студента одного из ереванских техникумов Граата Степаняна, обнаружившего бесспорное актерское дарование и сумевшего сыграть вдумчивого, открытого и честного молодого рабочего. Он правдиво и вместе с тем сдержанно показывал тяжелые душевные переживания героя, оклеветанного скрытым врагом. В молодом исполнителе угадывалась внутренняя культура. В фильме немало места было уделено производственно-технологическим процессам на фабрике и сути изобретения, но характер главного героя прослеживался достаточно подробно. Правда, начало фильма напоминало полицейскую историю. Трудно не согласиться с Гр. Чахирьяном, заметившим, что фильм этот «лишен большой мысли» и поставлен «по готовой схеме, заимствованной из зарубежных образцов»¹¹⁸. Тем не менее, очевидные недостатки картины не должны заслонить от нас того обстоятельства, что в этом фильме впервые в армянском кино была

сделана небезуспешная попытка создать психологически разработанный характер современного рабочего, человека новой формации. К сожалению, эта роль оказалась лишь эпизодом в биографии Г. Степаняна. В дальнейшем, от случая к случаю, его использовали лишь в масовках. Как тут не вспомнить упрек А. Бек-Назарова! В актерские школы и на актерский факультет ВГИК,—писал режиссер,—следовало принимать только молодежь, проявившую свои природные способности. К сожалению, это требование очень часто игнорировалось, «особенно на периферии. Из-за отсутствия строгого отбора (а в этом погрешны были и мы) в учебные заведения направлялись молодые люди, не имевшие призвания к творческой деятельности в кино...»¹¹⁹.

Возвращение актера

Уровень актерского исполнения в большинстве других фильмов был вполне ординарным. В «Аруте» одну из главных ролей, на этот раз деревенского изобретателя, играл Г. Саркисов, один из авторов сценария, будущий кинорежиссер. Он изображал некоего экзальтированного чудака, к тому же мало похожего на сельского жителя. Еще менее примечательным было исполнение главной роли Арута А. Даниеляном. Достоинство этого фильма было в другом: он заключал в себе жизненный конфликт, отражавший некоторые негативные стороны действительности, издержки социалистического строительства. Вот тексты нескольких вступительных титров, которыми завязывался сюжет:

«Пахота закончена, нет сеялок, завод Армалит не шлет сеялок».

«Вспахали рядами, сеять придется вразброс».

«С каждым поездом ждали сеялок».

Фильм показывал томительное ожидание сеялок. Колхозный план под угрозой срыва. Сеялок все нет и нет. Колхозники поставлены в тупик. Кадры безнадежного ожидания сеялок на железнодорожной станции не раз возникали в фильме. Все это было показано в духе нынешнего сатирического журнала «Фитиль». Хотя дальнейшие события были достаточно драматичны, но подлинной драматургии, драматургии характеров фильм был по существу лишен. Тем не менее картина утверждала преимущества колхозного строя, силу коллективизма,

творческого, созидательного духа колхозного крестьянства. В фильме, наряду с непрофессиональными актерами, снимались Асмик, Н. Манучарян, Г. Аветян, А. Амирбекян. Но и в этом фильме актеры «не делали погоды».

Также не вносил ничего нового в подход к актерской проблеме фильм «Событие в городе Сен-Луи» (режиссер М. Вернер), рассказывавший о классовой борьбе зарубежного пролетариата. Эта тема закономерно привлекала внимание советского искусства и, в частности, кинематографа. Известное тематическое своеобразие армянского фильма заключалось в том, что он был посвящен трудящимся армянам, спасшимся от геноцида и нашедшим приют во Франции. В фильме речь идет о стачке на одном из промышленных предприятий на юге страны. В центре изображенных событий — рабочие-армяне и их семьи. Патристические помыслы этих людей, лишенных родины, устремлены к Советской Армении. Авторы картины стремились показать интернациональную солидарность рабочих, их борьбу, руководимую коммунистами.

В этом фильме также был применен типажный метод использования актеров. Однако вожаки забастовки запоминались с трудом, в то время как их классовые враги — капиталист, представители соглашательских партий, полицейские чины, провокаторы были очерчены ярче. У врагов были большей частью отталкивающие, даже патологические физиономии, образам же рабочих-активистов, которые, естественно, должны были вызывать симпатии, не доставало выразительности и обаяния.

Некоторое исключение составлял образ активистки Мелинэ Габриелян, роль которой исполняла непрофессиональная актриса М. Чимишкян. Любопытен по пластическому решению построенный почти целиком на пантомиме эпизод «флирта» Мелинэ с полицейским агентом, сыгранный с чувством меры и в интересной ритмике. При всех своих чисто постановочных достоинствах, картина не производила большого впечатления, повторяя по своей конструкции, да и по содержанию («анатомия» стачки, ее внутренние пружины), уже хорошо знакомое в советском и, в частности, армянском кино («Дом на вулкане»), и представляла лишь информативный интерес, поскольку содержала сведения о жизни трудящихся армян за рубежом.

И все-таки практика воплощения современной темы в армянском киноискусстве второй половины 20-х — нача-

ла 30-х годов, при всех своих негативных сторонах, заключала в себе и целый ряд положительных явлений, которые во многом, собственно, и определяли его поступательное движение.

«Агитпропфильмы» по своей роли в истории советского киноискусства не были явлением однозначным. Тормозя развитие киносценаристов, принимая значение актерского искусства, обесценивая его, они вместе с тем были исторически неизбежны, обусловлены временем, задачами культурной революции.

Самый термин «агитпропфильм» указывал на задачи, которые этому фильму надлежало решать. При всех рапповско-аррковских извращениях, «агитпропфильм» все же служил своей цели. Он агитировал за советскую власть, помогал в мобилизации масс на борьбу за социальное переустройство общества, пропагандировал политику Коммунистической партии и Советского государства, успехи социалистической индустриализации, колхозного движения, народного образования, культурного строительства, в доступных, хотя и упрощенных формах показывал трудовой героизм советских людей в создании материальной основы социализма. Верно замечено, что общество в ту пору ориентировалось прежде всего на создание материальных ценностей. «Это нашло воплощение в литературе тех лет и даже формировало названия романов: «Цемент», «Гидроцентраль» (то же и в армянской литературе: поэмы «Ширканал—большевик», «Чугун», пьеса «Нефть» и т. д.—К. К.). Горьковский журнал «Наши достижения» ... писал все же не о достижениях духовных и эстетических, а о сооружении заводов и фабрик»¹²⁰.

И вот что еще надо учесть: существовало убеждение, что сама советская действительность, присущие ей новые небывалые социальные отношения, рождающийся на глазах новый мир, формирование новой личности предоставляют искусству материал, не нуждающийся в посредничестве художника-творца, в образном осмыслении, обладающий огромной самостоятельной силой идейного, нравственного, эстетического воздействия на зрителя. Простая хроника, голый факт представлялись эстетичней и полезней любых драматургических конструкций. Человек, как бы перешагнувший на экран прямо из жизни, казался интересней любого выдуманного героя. Этот

материал лишь требовалось организовать, оформить, и в этом, в сущности, виделось предназначение «агитпропфильма». Этим, собственно, и объяснялась свойственная киноискусству тех лет недооценка драматургии и актерского творчества. Но «агитпропфильм» мог существовать только до поры до времени. Он неминуемо должен был войти в противоречие с быстрорастущим уровнем духовного развития общества, с внутренними потребностями роста самого киноискусства.

В советском кино, как и советском искусстве в целом, начинается бурный процесс утверждения принципов социалистического реализма, в середине 30-х годов увенчавшийся—в решающей мере благодаря приходу в кино звука—крупнейшими, классическими достижениями отечественной кинематографии. Конечно, эти достижения были подготовлены всем предыдущим ходом развития советского киноискусства, в том числе, бесспорно, и опытом «агитпропфильма». В годы, которые многие современники характеризовали как кризисные для советского кино, отношение к актеру как к натурщику, или типуажу все же постепенно изживалось. Именно в эти годы появились фильмы Ф. Эрмлера «Катя—бумажный ранец», «Парижский сапожник» и «Обломок империи», в которых искусством перевоплощения блеснул актер Ф. Никитин.

В армянской кинематографии этот благотворный процесс нашел отражение прежде всего в рассмотренных уже нами фильмах на историко-революционную тему. Но он затронул и некоторые фильмы, посвященные современной действительности. В этом смысле заслуживает внимания картина режиссера А. Мартиросяна «Курды-езиды» (1932), продолжившая тему бекназаровского фильма «Зарэ». Картина ярко, пусть несколько и дидактично, по-«агитпропфильмовски», рассказывала о происшедших в курдском селе при советской власти социальных сдвигах. Свободная от присущих «Зарэ» элементов мелодраматизма, она делала шаг вперед в освоении армянским киноискусством деревенской проблематики.

Фильм целиком снимался в курдском селении. Режиссер использовал принцип, которым руководствовался и Бек-Назаров: сделать актеров, исполнявших главные роли, неотличимыми от типажей самих курдов-езидов, широко привлеченных к съемкам. Не отказываясь от своих актерских индивидуальностей, А. Аветисян, Асмик, Г.

Аветян, М. Манвелян, Гр. Нерсисян, М. Джанан, Т. Айвазян и другие стремились создать правдивые характеры, показать их в развитии. Так, Асмик исполняла роль старой Шаке, любящей, заботливой жены и матери. Актриса и на этот раз проявила свой дар наблюдательности, чувство художественной меры, наделив персонаж трудно фиксируемыми, но тем не менее достаточно ощутимыми штрихами внутреннего поведения, выявляющими особенности психологии восточной женщины. Запомнилась деталь: плотно сжатые губы Шаке—нечто характерное, выражающее «бессловесность» привыкшей повиноваться женщины. Кстати, согласно своему уже установившемуся кинематографическому амплу, Асмик и в этом фильме изображала страдающую женщину: старая курдиянка глубоко переживала болезнь мужа, вызванную попыткой кулака опорочить их сына-красноармейца. Но вот старый Юсуп, благодаря появлению в селе врача, поправился, а клеветник разоблачен и справедливость восстановлена. Какая радость для старой Шаке! И что же? Режиссер попросту «забыл» о Шаке. Странно: сила инерции оказалась настолько сильной, что режиссеру даже не пришла в голову мысль, что Асмик может быть и радостной на экране. Забегая вперед, скажем, что эта инерция была преодолена лишь спустя много лет.

Существенный сдвиг в отношении к проблеме актера в армянском немом кино связан с именем режиссера И. Перестиани. Как свидетельствует Бек-Назаров, Перестиани умел и любил работать с актерами. Нередко в силу необходимости ему приходилось отказываться от приглашения опытных театральных актеров, но он обращался к ним при первой возможности, как только это позволял сценарий¹²¹. В 1932 году Перестиани поставил в Армении фильм «Лодырь». Это одна из немногих в армянском немом кино комедий. Но если «Шор и Шоршор» и в значительной мере «Мексиканские дипломаты» были дутами двух актеров—Хачаняна и Амирбекияна, то «Лодырь» явился фильмом одного актера—Хачаняна. Это—монофильм.

Картина была посвящена весьма злободневной в тот период теме перевоспитания обывателя, «непролетарского элемента», вовлеченного в социалистическое производство ходом всеобщей социальной перестройки общества. Действие фильма занимает два дня. Но этого времени

оказывается достаточно для того, чтобы с героем произошла полная метаморфоза. На экране разворачивается такое множество поучительных событий, частью фантазмагорических (хмельной герой, заснув в пивной, видит необычный сон), что они буквально совершают переворот в сознании рабочего: вчера еще лентяй и бездельник, он становится сегодня ударником труда.

Однако этот схематизм драматургии, благодаря талантности и психологической убедительности исполнения актера, воспринимается как комедийная условность. Один из соавторов сценария Гр. Чахирьян впоследствии писал, что по своему замыслу фильм должен был «прежде всего раскрыть отношения, сложившиеся в рабочей среде в годы первой пятилетки. Но в сценарии,—замечает он,—фигура лодыря заслонила главное. В результате зритель увидел лишь забавную и безобидную комедию о смешном и ленивом человеке»¹²².

Конечно, такая оценка не лишена оснований. В самом деле, новые социалистические отношения в рабочем коллективе, нормы общественной морали, с которыми входили в непримиримое противоречие недобросовестность, тунеядство, пьянство, в фильме были показаны не глубоко, чисто функционально. И все же фильм при всех своих недостатках обладал одним неоспоримым достоинством: он давал возможность раскрыться комедийному таланту А. Хачаняна.

Фильм утверждал на экране актера. Это было тем более существенно, что делалось на материале современной действительности и в условиях, когда актерское искусство в кино часто нивелировалось и даже третировалось. В «Лодыре» был момент отрицания «агитпропфильма».

Этот фильм, далеко не лучший в творчестве режиссера, который поставил в предыдущие годы ряд превосходных картин в Госкинопроме Грузии, к тому же испытывавший сильное влияние теории «агитпропфильма», тем не менее обращал на себя внимание проявившимся в нем более позитивным, чем в ряде других армянских фильмов, подходом к актерской проблеме.

Армянское немое кино отдало немалую дань теории типажа. У разных режиссеров это проявлялось в разной степени. Порой увлечение этой теорией достигало крайних размеров, как это было в фильмах «Пять в яблочко», «Поверженные вишапы» и в целом ряде других. Но часто оно носило и довольно умеренный харак-

тер. Пожалуй, наиболее рациональной в этом смысле оказалась творческая практика Бек-Назарова. Его рассуждения на этот счет представляют несомненный интерес. Дань этой теории,—пишет режиссер,—«отдал и я (хотя и в очень незначительной степени)... Но эта дань была, по-видимому, необходима. Без нее искусство кино не могло двинуться вперед... Советское кино в те годы еще не было свободно от груза едва ли не худших традиций старого русского кинематографа с его театральной аффектацией... Молодому киноискусству предстояло резко отойти от дореволюционной практики, а также эмансипироваться от театра и театральных навыков игры актера. Без этого не могла повыситься общая культура киноискусства»¹²³.

Действительно, Бек-Назаров меньше других армянских режиссеров оказался подвержен влиянию теории типажа. Возможно, это отчасти объясняется тем обстоятельством, что большинство его армянских фильмов были экранизациями литературных произведений. Зато в фильмах, поставленных Бек-Назаровым в «Востоккино» в конце 20-х—начале 30-х годов, режиссер все же отдал этой теории полновесную дань.

Одним из положительных результатов широкого привлечения в армянский кинематограф непрофессиональных актеров, особенно молодых, явилось то, что некоторые из них, снимаясь из фильма в фильм, набирались опыта, приобретали профессиональные навыки, и в итоге в Арменкино выросла группа, пусть и небольшая, профессиональных киноактеров, хотя и не получивших специального образования, но достаточно квалифицированных и, главное, полезных. В последующие годы, уже в период звукового кино, группа эта пополнилась новыми творческими работниками, являясь серьезным подспорьем в деятельности студии. Эту группу составляли Х. Абраамян, Т. Махмуриян, С. Мкртчян, позднее Л. Шахпаронян и некоторые другие. Довольно часто снимался и режиссер А. Мартиросян. Здесь должны быть названы также актеры А. Амирбекиян, М. Каракаш, оставившие сцену и целиком посвятившие себя киноактерскому творчеству. В нескольких фильмах снялся Л. Исакиян, ставший впоследствии кинорежиссером.

Подведем итоги.

Армянское немое кино развивалось противоречивыми путями. Эта противоречивость выражалась и в разном

положении актера в кинематографическом процессе на различных его этапах. «Намус», возникнув на почве достижений армянской реалистической литературы, армянского актерского искусства и русской кинематографической традиции, блистательно заложил основы национальной кинематографии. Но как всякое выдающееся произведение искусства, он больше содержал вопросов, чем ответов. Эти вопросы были многообразны: каков должен быть дальнейший путь армянского киноискусства, каково место актера в фильме, каковы отношения в кино режиссерского и актерского творчества, актерского творчества и драматургической основы фильма, каковы признаки национального киноактерского искусства, национального киноискусства вообще? Эти вопросы должны были решаться в ходе кинематографической практики.

Но с другой стороны, уже первый армянский художественный фильм в определенной мере явился как бы прообразом той гармонии важнейших компонентов киноискусства — литературной основы, режиссуры и актерского исполнения, достижение которой только и могло обеспечить высокий уровень национальной кинематографии.

Актеру в этом триединстве принадлежало центральное место. Дальнейший ход развития армянской кинематографии это подтвердил. Ее лучшие достижения были в первую очередь связаны со взлетами актерского творчества, обусловленными достаточно высоким уровнем драматургии и режиссерского искусства.

Увлечение режиссуры типажной теорией, особенно сильно проявившееся в фильмах на современную тему, при всех своих отрицательных сторонах, содержало все же рациональное зерно. То был процесс обретения киноискусством самостоятельности, освобождения его от влияния театральных традиций и, прежде всего — в области актерского творчества. Особенность этого процесса в армянской кинематографии заключалась в том, что в него были вовлечены и актеры армянского театра. Театральный актер как бы отрицался в нем самом. Он становился киноактером в подлинном значении этого слова.

Это был процесс учебы, процесс накопления. Для перехода в новое качество нужен был толчок. И он произошел, как только экран заговорил.

III. АКТЕР В НАЧАЛЬНОЙ СТАДИИ АРМЯНСКОГО ЗВУКОВОГО КИНО, В ФИЛЬМАХ ВОЕННЫХ И ПЕРВЫХ ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ

Актерский ансамбль в фильме «Пэпо»

Постижение внутреннего мира человека с той степенью глубины, на какую была способна блестящая плеяда армянских актеров, наталкивалось на непреодолимую преграду — немоту экрана.

На эту ограниченность средств немом кино жаловались армянские актеры. Известны, например, сетования Асмик на отсутствие в кино живой речи.

Актеров легко было понять. Тем более — актеров, исповедовавших реалистическое искусство: немой экран вынуждал их отказываться от главного, наиболее универсального средства самопроявления человека, его общения с окружающей средой — через слово, и пользоваться лишь пластическими средствами выражения «жизни человеческого духа». Понятно, это чрезвычайно суживало возможности драматического актера, противоречило самой его природе¹.

Действительно, положение театрального актера в немом кинематографе было в некотором смысле парадоксальным. Кино, как искусство «физической реальности», требовало от актера предельно натурального поведения перед камерой, отказа от специфически-театральной техники исполнения, ввиду неадекватности последней жизненным формам проявлений человека, и одновременно лишало его самого естественного человеческого достоинства — дара речи. Впрочем, актеру предоставлялась возможность двигать губами. Но «свобода артикуляции» лишь подчеркивала тщетность усилий человека на экране извлечь звук, немота экрана «заглушала» слово.

Но нет худа без добра. Необходимость передачи сложных психологических состояний, многообразных движений души, их динамики только пластическими и мимическими средствами обусловило то, что эти стороны актерского искусства в сочетании с кинематографической тех-

никой игры достигли в немом кино высокой степени развития.

В своей статье «Армянский театральный актер в кино» С. Ризаев справедливо утверждает, что лучшие достижения армянской кинематографии связаны с именами крупнейших армянских драматических актеров. Отправной точкой его рассуждений служит мысль Пудовкина о том, что «борьба против театральности в кинематографе ни в коей мере не означает отрицания самого театра, она лишь ясно и твердо ставит вопрос о необходимости, тщательно исследуя противоречия, неизбежно возникающие в процессе развития театра, находить разрешение их в кинематографе, пользуясь его новыми возможностями», мысль, как считает С. Ризаев, полностью применимая и к кинематографии Армении; «период становления армянской кинематографии,—пишет он,—показал, что творчество актера в кино не противостоит театру; а, наоборот, является продолжением и развитием творчества театрального актера».

Ко времени появления армянской кинематографии, продолжает С. Ризаев, в армянском театре уже в достаточной степени упрочились приемы игры психологического театра, «театра переживаний», в связи с чем особое внимание уделялось мимике и пантомиме. «Именно это театральное течение оказало плодотворное влияние на кинематограф, эти традиции театра стали успешно развиваться в армянском кино». Исследователь обращает внимание на тот факт, что «в середине 20-х годов, когда ломались приемы игры психологического театра и утверждались выразительные средства героического массового действия, армянский театр переносил в кинематограф культ мимики и пантомимы». Однако уже «к концу 20-х годов,—указывает далее С. Ризаев,—в армянском театре появились спектакли, в которых снова на первый план выдвигался реалистический образ человека, его психология». Собственно, в этот весьма противоречивый период истории армянского театра и зарождалась армянская художественная кинематография. «Здесь, в кинематографе, думалось, легче было решить вопросы, которые стояли тогда перед театром. Стремясь углубиться в психологию образа, театр в условиях отрицания законов психологической драмы и увлечения приемами массовых действий, вынужден был прибегать к таким выразительным средствам, которые делали искус

ство некоторых актеров малодоступным зрителю. И дальнейшая разработка техники мимической игры, ввиду отсутствия перспективы ее использования в театре, оказывалась ненужной. Но то, что было неприемлемо в театре, стало необходимым в кино, где благодаря крупному плану и другим возможностям монтажа исполнительская техника актера, выкристаллизовавшаяся в обстановке камерного театра, не вступала в противоречие с тенденциями и специфическими особенностями нового искусства.

Если в армянских картинах и делались попытки углубленного раскрытия характера персонажа, то это осуществлялось артистами сцены, уже овладевшими ранее сложным искусством мимической игры. Достаточно проследить за творчеством в кино Асмик, Грачья Нерсисяна, Амбарцума Хачаняна, Авета Аветисяна, Нины Манучарян, как станет ясно, что лучшие образы армянской кинематографии были созданы мастерами драматического театра в значительной мере благодаря выработанному ими умению передавать при помощи мимики тончайшие человеческие переживания»².

Как известно, появление звучащего слова привело к принципиальным, качественным сдвигам в киноискусстве, вызвало переворот в самой его поэтике. В киноискусство входил литературный образ, оно становилось преимущественно «искусством драматическим»³.

Неизмеримо возросло значение профессионального киноактера, театрального актера в кино. Естественно, они делались в этом драматическом искусстве центральными фигурами.

Все это во многом предопределило крупнейшие достижения советского киноискусства 30-х годов.

Одним из таких достижений по праву считается первый армянский звуковой фильм «Пэпо» (1935)—экранизация одноименной комедии Г. Сундукяна.

Почему именно на этом произведении остановил свой выбор режиссер Бек-Назаров?

В 1934 году появился фильм «Чапаев»—выдающееся произведение искусства социалистического реализма. Это событие вызвало огромный энтузиазм среди кинематографистов. На «Чапаева» стали равняться. К этому призывала и Коммунистическая партия. Создать своего «Чапаева» было заветным желанием каждого советского кинорежиссера.

«Пэпо» в определенном смысле и должен был стать «армянским «Чапаевым».

В начале 1933 года была опубликована статья А. М. Горького «О социалистическом реализме». В ней, в частности, говорилось о необходимости для литератора изображать людей в «столкновениях между собой, в борьбе классов, групп, единиц», о том, что, обращаясь к прошлому, художник должен уметь «смотреть на него с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего», что такая «высокая точка зрения должна и будет возбуждать тот гордый пафос, который придаст нашей литературе новый тон»⁴. Эти горьковские наставления указывали режиссеру верный путь и вместе с тем как бы подтверждали правомерность его выбора: ведь сундукяновский «Пэпо»—одно из самых «социальных» произведений армянской классической литературы. Забегая вперед, скажем, что фильм блестяще воплотил эти требования.

Армянская художественная кинематография с первых же своих шагов опиралась на надежную почву армянской классической литературы. «Пэпо» становился началом как бы нового цикла использования классики, но уже на этапе звукового кино, наследовавшего опыт национальной кинематографии предыдущих лет.

«Пэпо»—одно из наиболее традиционных названий репертуара армянского театра. Последний на протяжении десятилетий располагал прекрасными интерпретаторами Сундукяна вообще и «Пэпо» в особенности. Еще во время работы над сценарием у Бек-Назарова не было сомнений относительно актеров в будущем фильме—ими должны были быть лучшие армянские театральные актеры, в частности, актеры Первого гостеатра, в дальнейшем театра имени Сундукяна. Таким образом, большинство актеров, которых режиссер намеревался привлечь к участию в фильме, должны были иметь дело с близкой им драматургией, с хорошо знакомым кругом образов. Бек-Назаров пошел еще дальше: в качестве сорежиссера он пригласил А. Гулакяна, автора постановки «Пэпо» в Первом гостеатре.

В первой же своей звуковой картине Бек-Назаров добился поразительного единства изображения и звука, ставшего в фильме необходимым и органическим компонентом его художественной ткани.

Примечательно, что студия, не имевшая никакого опыта работы над звуковыми картинами, не располагавшая необходимыми техническими условиями, свой первый звуковой фильм решила снимать синхронно. «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»⁵.

Удивительно, что этот блестяще удавшийся опыт синхронной съемки остался лишь эпизодом в долголетней практике «Арменфильма». А ведь задача съемочного коллектива, работавшего над «Пэпо», была тем более трудной, что картина снималась одновременно в двух вариантах — армянском и русском.

«Пэпо» — фильм почти безупречного актерского ансамбля.

Но что такое актерский ансамбль в кино? Стилевое единство игры актеров, то есть одинаковость исполнительских манер в пределах одного фильма, еще не обеспечивает ансамбля. Больше того, эта одинаковость, видимо, даже не всегда обязательна. Актерский ансамбль — категория далеко не только актерская. Работа оператора, художника, композитора, звукооператора, будучи обусловлена режиссерским замыслом, должна быть направлена прежде всего на выявление актерами этого замысла. Решающее условие достижения ансамбля — подчиненность всех компонентов фильма, в том числе главного из них — актерского исполнения, цельной режиссерской концепции. Невозможно представить себе настоящий актерский ансамбль при расхождении (смысловом, стилистическом) режиссерской концепции, скажем, с избирательным решением картины. Наличие истинного, а не формального, актерского ансамбля, помимо композиционной, социальной сопряженности персонажей, выверенности национальных характеров, их отношений с окружающей средой, вещным миром⁶, — предполагает единство важнейших творческих компонентов фильма, соответствие их единому режиссерскому принципу, единой режиссерской мысли. Вне этого единства актерский ансамбль немислим.

«Пэпо» — отличный образец реализации этих требований в практике киноискусства. Будучи вершинным до-

стижением Бек-Назарова, полностью раскрывшим его незаурядный режиссерский талант, этот фильм вместе с тем стал классическим произведением киноискусства прежде всего именно благодаря актерскому исполнению.

«Чтобы начать постановку какой бы то ни было пьесы, — писал Немирович-Данченко, — надо прежде всего установить то человеческое, что будет заложено во всю постановку, что станет зерном спектакля, что должно быть источником для всех частей спектакля, начиная с главной—актерской, продолжая оформлением и кончая технической»⁷. Это утверждение одного из основоположников МХАТ-а, нам кажется, помогает уяснить емкость понятия «актерский ансамбль», его связи и зависимости в целостном организме спектакля. Конечно, эта мысль абсолютно верна и для кино.

Сценарий и актер

«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»⁸. По принципу контраста режиссер монтировал не только отдельные эпизоды, но применял этот прием и внутри большинства эпизодов, достигая в ряде случаев исключительного эмоционально-смыслового эффекта.

Этому режиссерскому принципу полностью соответствовало изобразительное и музыкально-звуковое решение картины. По-настоящему талантливой была работа оператора Дмитрия Фельдмана и композитора Арама Хачатуряна.

Излагая замысел картины, Бек-Назаров писал, что «ряд образов делался на совершенно определенных актеров»⁹.

Сразу же по выходе «Пэпо» на экраны критика дала исключительно высокую оценку игре актеров в фильме. Как отмечалось в одной из рецензий, в «Пэпо» «нет слабо исполненных ролей»¹⁰.

Но путь к этому оказался не прост. Он шел через преодоление известного схематизма, присущего сценарию.

Напомним содержание фильма. В поте лица трудится бедный рыбак Пэпо, чтобы прокормить себя, мать и сестру. Кекел, сестра Пэпо, приглянулась владельцу мануфактурной лавки Дарчо. Приданым Кекел должен по-

служить вексель на 1000 рублей, когда-то выданный богатым купцом Зимзимовым покойному отцу Пэпо. Но вексель неожиданно пропадает. Поставлены на карту счастье бедной девушки, честь семьи, мужское достоинство самого Пэпо. С замужеством сестры Пэпо связывает и кое-какие личные планы: он рассчитывает поправить свое положение. Пэпо идет к Зимзимову, надеясь на его порядочность, просит вернуть долг, но тщетно: купец настаивает на предъявлении расписки. Дарчо отказывается от невесты, Кекел опозорена. В отчаянии Пэпо является в дом к Зимзимову и в присутствии многочисленных гостей требует возвращения долга. Купец стоит на своем. Разыгрывается скандал. Тем временем вексель находится. Зимзимов теперь готов дать вдвое больше, лишь бы замять дело. Пэпо, несмотря на уговоры, отказывается взять деньги, он желает взыскать долг судом. Но царский суд продажен—вексель подменяют. Потрясенный Пэпо гневно обличает мир, в котором нет места справедливости... Толпа кинто, среди них родные и друзья героя, приходят к крепости, куда он заключен за оскорбление суда, приветствуют его, выражают ему свою солидарность.

Тем «человеческим», тем «зерном», которое закладывает режиссер в картину, становится отношение героев к деньгам. Оно служит как бы пробным камнем для моральной оценки людей.

«Темой пьесы...»—писал 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... — социальная ценность пьесы, и на этом сделано ударение при разработке сценария».

«Нужно всячески усилить, — продолжает режиссер,— показ внутренней борьбы Пэпо и сделать на нем основной акцент фильма; нужно всячески выпятить, что поражение Пэпо есть лишь поражение «результатов общественных отношений... иллюзий, представлений, проектов» (слова К. Маркса¹¹.—К. К.), 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»¹².

Цель этих рассуждений режиссера, как он сам подчеркивает, — «выявление социального эквивалента пьесы»¹³. Известная социологическая прямолинейность интерпретации классики была характерна для тех лет, когда создавался фильм. Он был исторически обусловлен так же, как была исторически обусловлена пьеса Сундукияна.

Первые же кадры фильма нас знакомят 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 отдаляется: перед нами одинокая фигура Пэпо, с песней забрасывающего и тянущего сети.

Эти кадры символичны. Перед нами встает бедность. Благородная, трудовая, опозтизированная. Пластический и музыкальный ряды выступают в смысловом единстве, дополняют друг друга. 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 труд, эту борьбу за существование. Пэпо Грачья Нерсесяна мужествен, ловок, полон сил, бодр. И хотя все эти черты ясно угадываются в его облике, но 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 маленькая фигура среди пустынной реки...

Такая трактовка актером образа Пэпо содержит в себе момент довольно очевидного отхода от Сундукияна, или, по крайней мере, от привычной, возникшей еще при жизни драматурга сценической интерпретации его героя. 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 своеобразной прослойки жителей старого Тифлиса. Дальше мы еще увидим, сколь отличается Пэпо Нерсесяна от своего литературного прототипа. Но этот Пэпо убеждал. Он победил традиции и врезался в сознание людей, для миллионов он стал единственно возможным Пэпо.

После первого эпизода Пэпо на длительное время почти исчезает из поля нашего зрения. Его почти «не видно»

и в развернутой сцене обручения Кекел с Дарчо—он лишь физически присутствует там. Казалось бы, дело сделано—счастье сестры устраивается (ведь о пропаже расписки еще не известно),—но Пэпо по-прежнему грустен. Он как будто предчувствует беду.

Между тем, такой Пэпо мало соответствует не только сундукьяновскому, но и, как ни странно, тому Пэпо, которого хотел показать Бек-Назаров. Его веселость в первой трети картины больше бы отвечала идейному замыслу режиссера, формуле: освобождение путем поражения.

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, реплики Пэпо-Нерсесяна в гораздо меньшей степени выражают его подлинные мысли, чем его глаза, полные безысходной тоски, невыразимого отчаяния. Какие уж тут «иллюзии»!

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—в облике нерсесяновского Пэпо отражен горький опыт жизни. 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, 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 эксплуатации»¹⁴. С этим замечанием, высказанным вскоре 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 товарищей¹⁵.

Но экранный Пэпо слишком поглощен своей горькой думой, чтобы высказывать юмор, веселость его носит «формальный» характер, в отличие от сундукьяновского героя, он не склонен к шуткам.

Нерсисяновский Пэпо малообщителен, неразговорчив. Он крайне немногословен с родными. Создавалось даже впечатление, что все события с распиской, с несостоявшимся замужеством сестры—пусть он их и переживал,— все же слишком мелки, суетны для такого Пэпо. Они лишь становятся новым поводом для его горьких раздумий о том, как устроен мир. И, пожалуй, только оскорбленное мужское достоинство, чувство ответственности за ближних двигали его поступками.

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 и такого Пэпо. Пусть это был не совсем сундукяновский Пэпо, но это был человек, заслуживающий сочувствия.

Горячо любил образ, созданный Нерсисяном, и сам Бек-Назаров, хотя раньше, еще на стадии работы над сценарием, как мы убедились, 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 Нерсисяна, актера, который никогда не играл Пэпо в театре (так же, как в образе Зимимова он видит Аветисяна — известного исполнителя роли Пэпо на сцене!), — уже одним этим он идет против традиции. Фактически он идет и против собственной концепции будущего фильма, заранее предугадывая, что у этого актера никаких иллюзий, никакого традиционного юмора тифлисских кинто не будет, а будут неизбывная боль, тоска, страдание... И актер побеждает. Режиссер принимает эту победу, ибо он внутренне готов к ней. Он принимает ее, коль скоро это победа истинного артиста, победа художественной правды. Тем самым режиссер побеждает и самого себя: его чутье художника оказывается сильнее схемы.

Но сценарий остался... Об этом противоречии, собственно, и идет речь.

Но Пэпо-Нерсисян претерпевал все же внутреннюю эволюцию.

В соответствии с той же сценарной схемой противоречие наконец устранялось: внутренний мир и действия,

внешний облик и поступки Пэпо-Нерсисяна вступали в относительное единство. Он говорил то, что думал, действовал сообразно своим убеждениям, в согласии со своей моралью, противоположной морали Зимзимова и Дарчо. Он обличал подлость, был полон презрения и ненависти к неправому миру, бросал ему вызов, шел на прямой конфликт с ним. «Иллюзии» исчезали. О «фигуре обреченности» Пэпо-Нерсисяна говорить уже не приходилось. Она скрадывалась действием, нейтрализовывалась активной волей героя. Тогда же, когда Пэпо-Нерсисян бездействовал, будучи предоставлен своим мыслям, она приобретала самодовлеющее значение, заслоняя собой все остальное.

Активность Пэпо, каким изображал его актер, достигала своей кульминации в сцене суда. Была поистине безгранична та глубина переживаний, та сила страсти, духовного страдания, которые вкладывал Нерсисян в эти минуты экранной жизни своего героя. Верно замстил критик И. Трабский: 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»¹⁶.

Все кадры Пэпо-Нерсисяна (знаменующие, помимо всего прочего, и окончательное крушение «иллюзий» — важный момент режиссерской концепции) здесь были даны крупным планом. Бек-Назаров приближал к нам лицо актера в самые драматические моменты духовного прозрения героя.

И как результат этой «очистительной бури», впервые светло и, кажется, без грусти улыбался Пэпо-Нерсисян из окошка тюремной камеры пришедшим навестить его друзьям.

На пути к синтетическому актерскому образу

Существенное место в идейной концепции и художественной структуре фильма занимает образ друга Пэпо Какули. Исполнение этой роли принесло актеру Давиду Маляну большую популярность. Любопытно, что на роль Какули пробовался другой актер — Сурен Кочарян. Уже один факт замены последнего Давидом Маляном в некоторой степени проясняет функции, которые возлага-

лись режиссером на этот персонаж. Дело в том, что по своему социальному мироощущению Какули несколько «опережает» Пэпо: он не разделяет «иллюзий» своего друга. У Пэпо еще имеется «капитал»—его красивая сестра, которую он стремится выгодно выдать замуж, пытая по этому поводу какие-то смутные надежды и на собственное благополучие. Какули, хотя он и относится снисходительно к «иллюзиям» друга, внутренне против того, чтобы Кекел выдавали за купчика. Он бросает фразу: «Нет, Пэпо, купец нам не ко двору». Какули гораздо решительнее Пэпо. Подлость Зимзимова вызывает у него желание «поколотить» богача, что он в конце концов и делает. Именно Какули находит злополучную расписку и предъявляет ее Зимзимову, не упуская случая поиздеваться над ним. Активность Какули объясняется не только индивидуальными свойствами его характера, но в равной мере и тем, что Какули знает, что ему «нечего терять». Отсюда его резко выраженная классовая неприязнь к миру, который воплощают Дарчо и Зимзимов. Однако эта психологическая ситуация осложнена одним немаловажным обстоятельством: Какули равнодушен к Кекел—мотив, внесенный автором сценария. Но свататься к сестре друга запрещает неписанный закон. И Какули, этому благородному кинто с сильно развитыми чувствами собственного достоинства и дружбы, ничего не остается, как только украдкой вздохнуть в присутствии Кекел. Потому и порывы буйной веселости у него часто сменяются грустью и печалью.

В этом персонаже в первую очередь должна была реализоваться мысль, высказанная еще Сундукяном: «...я имею 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...»¹⁷.

В плане же избранного режиссером художественного принципа контраста Какули должен был выражать полную противоположность зимзимовым и дарчо прежде всего своим внешним обликом. Понятно, что физические данные исполнителя этой роли были чрезвычайно важны. И, конечно, актерская фактура Давида Маляна, его мужественная, благородная красота и одновременно достаточно демократический характер его внешности как

нельзя лучше соответствовали образу «социального», к тому же влюбленного, героя, каким должен был стать в фильме Какули.

Привлечение режиссером этого актера и его исполнение явились исключительно точным «попаданием в цель». Какули-Малян был не только молод и статен, но и проворен, пружинист в движениях, и эта мобильность выражалась в характерной пластике, отмеченной своеобразной ритмикой и грациозностью. Актер создал живой, обаятельный образ человека, органически связанного со своей средой, но образ вовсе не заземленный, не бытовой, а скорее лиричный и в чем-то даже возвышенный. Малян с замечательным чувством меры и тактом передавал состояние нежной грусти у своего героя, какую-то его внутреннюю трепетность вблизи любимой девушки. В эти мгновения Какули-Малян весь как бы светился изнутри. Вместе с тем Какули, каким его показывал актер, был участливым, преданным товарищем, порывистым в дружбе, внутренне готовым в любую минуту прийти на помощь. В той же мере естественны были и его остроумные, озорные выходки, проявления бурного темперамента, его агрессивность в отношении к Зимзимову и Дарчо.

Тайная влюбленность Какули, показанная актером тонко, ненавязчиво, лишь легкими намеками, становилась одним из источников переживаний этого героя по поводу расстройств брака Кекел, его полной отрешенности от собственного чувства, его сочувствия Кекел и Пэпо, его наступательности по отношению к их обидчикам. В бескорыстности любви, в отсутствии какого-либо эгоцентризма Какули-Маляна и раскрывалась прежде всего высокая нравственность, благородство и великодушные, которые Сундукян усмотрел у многих представителей его класса. Кстати, в свете сказанного, привнесение в картину мотива любви Какули к Кекел, разрешившегося только в финале, в одном лишь символическом кадре, нельзя не признать удачной находкой Бек-Назарова.

Конечно, такой герой не мог не полюбиться зрителям.

Было важно и то, что Какули-Малян удивительно гармонировал с Пэпо-Нерсесяном, с Кекел-Махмурия и другими положительными персонажами и, наоборот, являл собой резкий контраст рядом с Зимзимовым-Аветисяном и Дарчо-Хачаняном, причем и то и другое особен-

но четко выявлялось в парных и коллективных портретах, которых в фильме было немало; некоторые из них, благодаря своим высоким эстетическим качествам, обусловленным единством режиссерского, операторского, актерского решения, стали хрестоматийными.

Несобычайную теплоту сообщил фильму образ Шушан, матери Пэпо и Кекел, созданный Асмик.

Он активно не влиял на события. Его уделом в фильме были тихая радость или тихая грусть, страдание и сострадание, функцией—лишь присутствие в кадре, но не действие. Однако сила эмоционального, морального воздействия этого персонажа очень велика. Он в большой мере определяет настроение, психологический «климат» многих эпизодов. Как бы ни были горестны причины переживаний Шушан-Асмик, они, эти переживания, неизменно излучают свет, тепло, ибо в основе их—человеческое участие, пусть оно и подвижно материнским чувством. Глубокой человечностью, которой отмечен весь фильм, он в большой мере обязан этому персонажу.

Актриса в фильме—сама естественность. Эта естественность благородна, скромна, исполнена большого человеческого достоинства. Поражает скупость жеста, мимики, которая, будучи вообще свойственна Асмик, здесь достигает, кажется, предела (кстати сказать, у актрисы в этой роли сравнительно мало слов).

Применительно к актерам масштаба и типа Асмик, особенно в ролях, подобных роли Шушан, как-то трудно употреблять слово игра. Во всяком случае, эта игра настолько совершенна, что она равнозначна существованию в другом реальном человеке. И этот сотворенный актером живой человек (образ) может жить вечно—в этом почти мистическая особенность киноискусства.

Вот уже сорок с лишним лет, всякий раз, когда смотришь фильм «Пэпо», испытываешь волнение от встречи с его героями, от той полноты чувств и жизненных соков, того неотразимого обаяния, которыми они наделены, и той живости человеческого общения, внутренне присутствующим каждому персонажу общительности и контактности, которые в высокой степени отличают каждый эпизод, каждый образ и в целом весь фильм. И среди этих героев—самый, быть может, привлекательный—это Шушан-Асмик, ибо «язык» искренности и простоты, чуждый всякой примеси искусственности, которым с такой завидной свободой владела актриса, близок и понятен каждо-

му. Такова степень художественной типизации конкретного, национально-своеобразного, социально и исторически обусловленного характера. Актриса как бы выносит этот характер за временные, национальные и географические рамки, придает ему общечеловеческую значимость.

И поскольку этим качествам сопутствовали удивительный артистический такт, тончайшее чувство меры и ритма, не говоря уже о филигранной отделке роли, то все это позволяет отнести экранный образ Шушан к совершенным произведениям киноактерского искусства. В нем будто сосредоточились, выступили в каком-то высшем синтезе все самые ценные свойства огромного, хотя и не броского, «не громкого», актерского дарования Асмик, ее неповторимой творческой индивидуальности.

Никакой анализ этого образа не передал бы его очарования. Тем не менее хотелось бы обратить внимание на одну деталь, правда, относящуюся прежде всего к режиссерскому искусству Бек-Назарова, но так или иначе связанную со значительностью образа, воплощенного Асмик.

Речь идет о финальном эпизоде. Друзья и близкие Пэпо, и среди них его мать, пришли к тюрьме. В окошке высокой башни, за решеткой, они видят Пэпо. Эти кадры полны оптимизма, они с исключительной силой выражают идею классового единения трудящихся. Люди стоят на возвышении, и аппарат снимает их с нижней точки. Один из кадров изображает Шушан. Взгляд ее устремлен ввысь. С каким-то просветленным, вдруг помолодевшим лицом, она кричит сыну, чтобы тот берег себя... И в контексте всей роли Шушан этот заключительный аккорд воспринимается как некий монумент материнской любви, материнской солидарности.

Визуально Шушан-Асмик была весьма схожа с созданными актрисой ранее образами Мариам-баджи («Намус») и «деди» («Гикор»). Однако асмиковская Шушан внутренне гораздо ближе образам тех женщин, которые несли в себе активный социальный протест, образам, воплощенным актрисой до и особенно после «Пэпо».

В «Пэпо» немало и других положительных персонажей. Это и Кекел (Татьяна Махмурян), и Гико (Григор Аветян), и представители веселой братии кинто (А. Гулакян, Г. Габриелян, А. Кефчян)—та среда, в которой

моральная позиция героев находит решительную поддержку.

Благодаря исполнителям, как и умелому использованию режиссером массовых сцен, на экране возникла атмосфера душевного полнокровия, нравственной чистоты.

Этой среде была резко, контрастно противопоставлена целая галерея отрицательных персонажей, воплощавших моральные устои общества, которое страстно клеймил фильм.

Авет Аветисян трактовал образ Зимзимова в обобщенно-монументальном и комическо-бытовом плане. Уже в этом сочетании казалось бы несочетаемого содержался сильнейший элемент гротеска, карикатуры. Но и сама монументальность была ущербна, уродлива: она прославляла богатство, добытое ловкостью и пронырливостью, всеильную власть денег. Зимзимов-Аветисян будто сам себе воздвигал памятник, «лепил» его из самого себя, провозглашая свое «величие». Парадно одетый, в цилиндре и черном плаще, в полном одиночестве, он обращался к собственному отражению в зеркале (поводом служило награждение Зимзимова за заслуги в развитии русской торговли золотой медалью, которая красовалась на его шее): «Вот ты и достиг всего. Мир—это бочка с медом... И кто сумеет оттолкнуть одного сюда, другого туда... и ббольшую долю отхватить себе, вот тот и молодец...». И тут на стене возникала его фантастически-огромная тень. «Ты велик и грандиозен, Арутин Зимзимов!» — эти заключительные слова монолога Зимзимов-Аветисян, казалось, адресовал уже не только самому себе, но и своей зловещей тени, как символу своего могущества. То был панегирик своему классу.

Правда, гротесковая утрированность фигуры Зимзимова, как и всей этой сцены, начисто отрицала какое бы то ни было величие в подлинном смысле слова. Но и эта монументальность, скульптурность по принципу контраста вдруг убиралась режиссером и актером, низвергалась до степени комической банальности следующей, почти водевильной, сценой, в которой совершенно обольщенный, влюбленный Зимзимов-Аветисян выказывал готовность удовлетворить любую прихоть своей молодой жены-мещанки.

«Большую долю отхватить себе» — это зимзимовское кредо, этот элемент самохарактеристики находит в исполнении Аветисяна некое зрительное выражение, ста-

новится доминантой пластического решения образа Зимзимова. Говоря о поисках национальной формы воплощения социальной сущности этого персонажа, Бек-Назаров отмечал, в частности, одну черту внешнего облика экранного Зимзимова—«немного согнутые пальцы рук—хвата-тельный жест хищника»¹⁸. «Хватать», «отхватить»—как бы постоянная изготовленность к этого рода действиям сквозила в облике Зимзимова-Аветисяна, формировала все прочие его движения, выражая не только морально-социальную, но и как бы физиологическую суть этого персонажа.

Грабительская сущность Зимзимова в фильме подчеркнута доходящим до гротеска сатирическим заострением образа.

У Сундукяна она выявлена не столь резко. В пьесе аргументация Зимзимова имеет под собой известное логическое основание, связанное, помимо всего прочего, с широким разворотом дела у представителя крупной торговой буржуазии. Литературный Зимзимов так, в частности, мотивирует свой отказ уплатить долг без предъявления расписки: «Как ты, —имей я десять миллионов, все в один день уйдет. Нет, брат, в торговле так не полагается». Таким образом, литературный Зимзимов отстаивает некий предпринимательский принцип, пусть это и принцип стяжателя. Да и внутренне сундукяновский Зимзимов не уверен, что действительно должен Пэпо, о чем свидетельствует его соответствующий монолог. Драматург стремился разоблачить Зимзимова и «высшие условия» прежде всего в моральном плане, хотя объективно это разоблачение и приобретало широкий социальный смысл.

В фильме этот зимзимовский принцип накопительства трансформирован в «принцип» прямого обмана, волчья зимзимовская мораль выступает без каких-либо обличий, предельно обнажена ее социальная суть. Последней могла соответствовать только полная и наглядная аморальность Зимзимова, и гротескная гиперболизация этого образа вполне отвечала подобной установке. Экранный Зимзимов, этот обобщенный тип эксплуататора, должен был выражать аморальность прежде всего своим внешним видом. Так возник в фильме характерный портрет Зимзимова, его сатирическая маска. Эта внешняя характерность была подчеркнута фигурой, походкой, костю-

мом, гримом. С помощью последнего актер придал своему лицу выражение, в котором ясно читались хитрость и коварство, настороженность и как бы постоянное присутствие «задней мысли»; все это акцентировалось и тщательно отшлифованной мимической игрой. При этом Зимзимов-Аветисян оставался живым человеком «во плоти и крови».

Возможно, во всем этом был источник некоторой театральности исполнения Аветисяна, которая однако не нарушала структуры фильма, поскольку не противоречила идейно-художественной концепции режиссера. Достигнутый актером результат был столь убедителен, что дал повод рецензенту «Правды» оценить образ Зимзимова как «самую сильную роль в картине»¹⁹.

В пьесе Сундукияна о Дарчо, как о женихе Кекел, и о его желании немедленно получить обещанное за невестой приданое («иначе он завтра же обвенчается с другой») лишь говорится—физически этот персонаж отсутствует. Бек-Назаров же вводит его в действие, строя на нем ряд драматически острых эпизодов, причем, главным образом именно в этой фигуре реализуется комедийный элемент фильма—весьма существенный в авторской концепции.

Исполнителю роли Дарчо Амбарцуму Хачаяну предоставлялось широкое поле для проявления своего незаурядного комического дарования. И актер блестяще использовал эту возможность. Оружием его были гротеск, сатира. Как и Аветисян в роли Зимзимова, Хачаян не столько перевоплощался в Дарчо, сколько показывал своего героя, используя принцип игры, известный как метод «отчуждения». Он не то что высмеивал Дарчо—он буквально выставлял его на осмеяние, делал его пошлостью, при этом адресуясь в первую очередь к зрителям, своим современникам, и лишь косвенно—к окружению самого персонажа.

Справедливо ради отметим, что такое решение вытекало из сценарно-режиссерского замысла. Оно было связано с фигурой самого автора, которая, казалось, незримо присутствует в фильме, с «авторским голосом», который то гневно осуждал, «обдавал» сарказмом зло и его носителей, то, наоборот, сострадал, симпатизировал героям.

В этом смысле характерен, например, эпизод обручения Кекел и Дарчо. Идейная задача его состояла в вы-

явлений глубокого классового антагонизма между миром Пэпо, с одной стороны, и миром Дарчо—с другой, в наглядном противопоставлении мещанским иллюзиям героя мысли о том, что эти два мира разделены непреходимой пропастью.

Всем своим видом и поведением Дарчо-Хачаян как бы подчеркивает, что он стоит на более высокой ступени социальной лестницы, чем Пэпо и его окружение, что он «сниходит» до Кекел. Но актер и режиссер не жалеют сатирических красок, чтобы доказать обратное, развенчать Дарчо.

Жениху положено станцевать. Но не по собственному желанию, а как бы уступая просьбам,—таков обычай. Но жених согласен танцевать не что-нибудь, а только «падеспань—бальную лезгинку». С комической решительностью Дарчо-Хачаян требует, чтобы ему сыграли этот танец, желая лишний раз подчеркнуть свое превосходство: вот, мол, он каков—европеец, не чета кинто, «пожарным»!

И Дарчо-Хачаян танцует. Это — «танец-разоблачение, танец-фейерверк идиотизма и тупости»²⁰. 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 скрыть иронических улыбок.

И когда он чуть не падает, запутавшись в танце,—это равносильно позорному «выдворению» Дарчо-Хачаяна с занятой им позиции превосходства, это как бы завершающий штрих в авторской отповеди Дарчо и ему подобным.

Казалось бы, в этой отповеди должен был звучать и упрек положительным героям, мирящимся и принимающим такого Дарчо. Но в фильме тонко разграничено отношение к Дарчо автора и героев. Все-таки для Кекел и Шушан — это будущий муж и зять, в то время как для режиссера и актера это социальный тип, достойный осмеяния и даже издевки.

Как ни ярко индивидуален Дарчо-Хачаян, в нем слишком силен момент авторского обличения. Режиссер словно абстрагируется от конкретной личности Дарчо, он все время видит в нем носителя определенной общественной морали.

Дарчо-Хачаян окарикатурен. Это прием, условность, которую принимает зритель, коль скоро соблюдено чув-

ство меры. Но эта условность означает, что ущербность персонажа сгущена, преувеличена, доведена до крайности. Поэтому зрителю не кажется чем-то противоестественным и странным то, что для героев Дарчо, каким его изображает актер, не столь смешон и отвратителен.

...Зимзимов заявляет Дарчо, что у его невесты Кекел нет приданого.

— Значит, ты не заплатишь? — спрашивает Дарчо.

— Я им ничего не должен. Понял?—изрекает Зимзимов.

— Понял, — отвечает Дарчо со вздохом.

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

В столь же лаконичном ответе Дарчо—послушание, покорность.

Обнаруживается абсолютная подчиненность, зависимость торгаша от крупного предпринимателя, мелкой рыбешки от акулы, а заодно и аморальность того и другого.

Впрочем, как было верно замечено, Дарчо-Хачаян— «лавочник, у которого еще не выработались ни характер, ни манеры действия и даже нет в достаточной степени оформившегося чувства собственного достоинства»²¹.

Даже аморальность Дарчо-Хачаяна «несамостоятельна», она — производное от аморальности Зимзимова. Он, в сущности, еще ничто, и лишь, должно быть, в мечтах он видит себя Зимзимовым. Потому он готов воспринять все, что исходит от Зимзимова. Полный отказ от собственной личности, от своего я для него есть наиболее краткий путь восхождения к Зимзимову.

И все же у Дарчо-Хачаяна вырывается одна человеческая фраза!

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

— На Маргрит? А тебе меня не жалко?

Тон, каким это говорилось, выражает смятение, ужас. В одной из предыдущих сцен зритель видел эту Маргрит—невообразимо уродливую девицу.

Вскоре мы станем свидетелями того, как совершается эта сделка. В лавку к Дарчо приходят Маргрит и сводница Натэл. Но невеста так безобразна, что при виде ее Дарчо-Хачаян не может скрыть отвращения.

Итак, с одной стороны—«эмоции» Дарчо, с другой—

деньги, богатство. Что-то одно должно перевесить. Но уродливость Маргрит зрительно-реальна—у нас даже возникает нечто вроде сочувствия к Дарчо. И как бы для того, чтобы превратить в зримую реальность также и приданое невесты, режиссер предметно символизирует его в костяшках бухгалтерских счетов. Происходит немой торг между Дарчо и Натэл—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 любопытным способом — параллельным действием, связанным с формальным поводом визита. Смена настроений у Дарчо, его отношение к невесте своеобразно проявляется 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 свои «эмоции». Избавленный от «балласта», «облегченный» Дарчо-Хачанян уже не замечает уродства Маргрит. При этом все трое и не скрывают, что выбор материи лишь игра, симпровизированная форма торга более существенного.

По своей пластической выразительности и кинематографической образности эта сцена, бесспорно, одна из лучших в фильме.

...В предвкушении богатого приданого, радостно-возбужденный, готовится к балу у Зимзимова Дарчо-Хачанян. Он усердствует перед зеркалом, весело напевая себе под нос что-то про свою невесту Маргрит и ее пять тысяч.

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

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

...Когда после обнаружения расписки посрамленный

Зимзимов в сопровождении Дарчо приходил к Пэпо и предлагал ему деньги—вдвое больше суммы долга, первым с необычайной живостью откликнулся на это Дарчо-Хачаян: он подсказывал Пэпо, чтобы тот запросил в три раза больше! Интонация, с какой произносил актер свою реплику, выражала и естественную реакцию торговца, и, очевидно, его готовность в этом случае «вернуться» к брошенной невесте... Это непосредственное «душевное» движение — удивительная смесь меркантильного, спекулятивного чувства и неожиданной природной эмоций (Кексл ведь так красива!) — у человека, которого общество сделало моральным уродом, явилось великолепным завершающим штрихом в этом ярком, объемном сатирическом характере.

Введенным персонажем была и сваха Натэл. Эту роль исполняла Нина Манучарян.

Итак, спустя десять лет—снова сваха! Но Натэл не чета Шппаник. Та была непосредственнее и простодушнее. Натэл цинична и невозмутима. Эта и шага не сделает без выгоды. Холодный расчет, нажива—вот что движет ею.

Да и наружностью своей Натэл мало чем напоминает Шппаник. Нарядная, чуть грузноватая, знающая себе цену, гордая своей силой, несколько даже надменная, говорит размеренно и веско, движения солидны и немного медлительны—таков внешний портрет Натэл-Манучарян.

...Раздевальня тифлисских серных бань. Женщины играют в лото. Тут же и старуха со своей дочерью. Старуха спрашивает сваху:

— Ну что, Натэл, так и не нашла жениха для моей Маргрит?

Выражение чрезвычайной серьезности на лице Натэл-Манучарян. Она повернула голову... В кадре—Маргрит. И на это изображение ложится голос свахи:

— Трудно, очень трудно.

Эта фраза вызывает у зрителя смех—такое сочувственное отвращение звучит в тоне Натэл и так наглядно безобразна девушка: Но сваха все же обещает:

— Подумаю.

Никакой уверенности у Натэл-Манучарян, конечно, нет. Это с непередаваемым выражением произнесенное «подумаю» многозначительно: тут и сознание своего умения ловко устроить дела, и нежелание уронить се-

бя в глазах тех, кто может хорошо заплатить, и профессиональный навык набивать себе цену. Да и чем черт не шутит, авось, в самом деле удастся подыскать жениха для уродливой, но зато богатой невесты!..

Все эти психологические оттенки мы прочитываем во взгляде Натэл-Манучарян, улавливаем в интонации, с какой произносит она эту короткую реплику. И снова приходится говорить о доминанте мысли в игре Н. Манучарян, мысли, которую актриса умеет передать с большой выразительностью.

Но выразительность Натэл по своей природе несколько отлична от выразительности экранной Шппаник. Актёрские краски здесь более сдержанны, несколько как бы приглушены. Это различие обусловлено не только драматургическим несовпадением двух ролей свях, но еще и тем, что Шппаник была созданием немого кино, тогда как Натэл—звукового. Здесь по необходимости актриса более экономно использовала средства мимики и пантомимы.

В филигранной игре актрисы запоминалось многое: и характерный жест Натэл в бане, когда она целовала кончики своих пальцев, выражая этим свое восхищение физическими достоинствами Кекел; и ее пляска во время обручения Кекел и Дарчо: статная и нарядная, гордо и плавно плясала она, превосходно передавая пластику народного танца. И ее поведение в церкви, где игра актрисы переходила почти в гротеск.

...Стоит на коленях Натэл-Манучарян, подняла руку, чтобы перекреститься, но... Скошенный взгляд в сторону Кекел. Молитвенно возвела глаза, вздохнула:

— Бедняжка!

Кто-то спросил:

— Что случилось?

Натэл-Манучарян изобразила скорбное удивление:

— Разве не знаешь? Дарчо бросил Кекел...

И тут же набожно перекрестилась.

Все фальшиво у Натэл. И ее мнимое сочувствие Кекел, и ее удивление вопросом соседки, и ее благочестие. Фальшь как бы накладывается на фальшь. И что удивительно, при этом поведение актрисы остается абсолютно натуральным. Фальшь, неискренность, бесстыдная игра в естественные человеческие чувства (сострадание и т. д.), а фактически измывание над ними, это—«родная» стихия Натэл-Манучарян. Мы сказали: гротеск. Но интересно,

что актриса не пользуется чисто гротескными красками. Эффект гротеска достигается как бы конечным результатом действий Натэл-Манучарян, производимым им впечатлением. Натуральность поведения актрисы служит, в сущности, тем контрапунктом, который значительно усиливает это впечатление.

И. Трабский заметил, что в исполнении этой роли Н. Манучарян почти не пользуется законными приемами комедийного жанра. «Выразительные средства ее настолько велики, — указывает критик, — что созданный ею в естественных тонах бытовой образ раскрывает без всяких сатирических нажимов подлинную мещанскую сущность этой властной устроительницы браков»²². Точная и справедливая оценка.

В своей брошюре «Нина Манучарян» Д. Дзичуни отмечает:

«Свое умение в «маленьких ролях» несколькими характерными и яркими штрихами создавать полнокровные образы Н. Манучарян полностью использовала в Ереванском театре юного зрителя»²³.

В связи с этим хотелось бы высказать одно соображение, как нам кажется, дающее дополнительное объяснение успеху работы Н. Манучарян в кино.

То обстоятельство, что Н. Манучарян была мастером маленьких ролей в театре, возможно, способствовало этому успеху, хотя, как мы видели, в кино актриса играла далеко не маленькие роли. Известно, что условия актерского творчества в кино связаны со специфическими трудностями, с которыми актеру не приходится сталкиваться в театре. В данном случае мы имеем в виду нерегламентированную «прерывность» процесса игры актера в период съемок картины, невозможность для него придерживаться логической последовательности развития действия, что неизбежно нарушает систему причинно-следственных связей в жизни героя, тем самым затрудняя решение актерской задачи «вживания в образ» и «жизни в образе».

В силу этих причин киноактер в период съемок фильма, разделенных «по-объектно», каждый раз как бы заново приступает к исполнению роли, вернее, того его куска, который ему надлежит исполнить в каждом отдельном случае. Иначе говоря, одна более или менее большая роль как бы распадается на ряд маленьких ролей. Вот где может оказаться особенно ценным талант

исполнения маленьких ролей! Опытному киноактеру это не должно мешать каждый раз в необходимой мере соотносить «маленькие роли» с «большой ролью», с ее задачами и «сверхзадачами».

Роль Натэл в фильме «Пэпо» была последней работой Н. Манучарян в кинематографе. Возникает закономерный вопрос: почему актриса больше не снималась в кино, хотя еще много лет продолжала играть на сцене? Думается, что этот, на первый взгляд, парадоксальный факт нетрудно объяснить. Дело в том, что с фильмом «Пэпо» завершается определенный этап в развитии армянского киноискусства, связанный, помимо прочего, с экранным воплощением социально-бытовой тематики. Актриса, считавшаяся по преимуществу характерной, обладавшая исключительными выразительными данными, прекрасно знавшая, с детства впитавшая в себя уходящий в прошлое быт, великолепно чувствовавшая драматургию Сундукяна и Ширванзаде, Н. Манучарян, став счастливым открытием армянского киноискусства, родившегося с картиной «Намус» (как и Нерсисян, Асмик, Хачанян, Аветисян) была незаменима при постановке социально-бытовых фильмов, каковыми были и тот же «Намус», и «Злой дух», и «Раба», и, наконец, «Пэпо».

После «Пэпо» лицо армянского киноискусства начинают определять фильмы на историко-революционную и современную темы. Конечно, эти направления наметились много раньше, но теперь они становятся ведущими и, более того, на предстоящие годы единственными. И естественно, нужда в такой актрисе, как Н. Манучарян, становится менее насущной. К тому же ей уже немало лет. В тех же случаях, когда требуется актриса на роль старой женщины, главным образом, матери, взоры кинорежиссеров почти неизменно обращаются к Асмик, с чьим актерским даром «материнства» трудно соперничать кому бы то ни было. Идут годы, начинается Отечественная война. Производство художественных фильмов сводится почти только к выпуску короткометражек, посвященных военной тематике, затем наступает период «малюкартинья» и Ереванская студия фактически свертывает свою деятельность. А актрисе уже под семьдесят..

И все же творческий путь Нины Манучарян в кино можно назвать блистательным. И каковы бы ни были

причины, нельзя не пожалеть о том, что путь этот был сравнительно недолог.

Однако продолжим разговор о фильме «Пэпо».

Ярко, с огромной художественной силой идейные позиции создателей фильма выявлялись в финальных эпизодах картины.

Друзья Пэпо собираются навестить его в тюрьме—с музыкой, танцами, вином, яствами. Их, его друзей, вдруг стало как-то необыкновенно много. Режиссер добился поразительного эффекта: зритель ощущает не укладывающуюся в размеры дома Пэпо, где начинаются сборы, улицы, по которой движется праздничная процессия, ширь массы...

Этот людской поток отшвыривает в сторону попадающего ему навстречу Зимзимова. Кинто избивают его, издеваются над ним. Зимзимов-Аветисян хватается за фонарный столб и словно застывает в этом положении. Мы видим только его отвратительно безжизненные ноги—образ Зимзимова-манекена, Зимзимова-чучела.

...Взлетают голуби, выпущенные друзьями Пэпо. Звучит, ширится песня, которую они поют—народная песня о легендарном борце за справедливость Кёр-оглы...

Тут-то и появляется в окошке тюремной камеры, за решеткой, привлеченный праздником, устроенным его близкими, Пэпо, и улыбка, которой он отзывается, говорит о мужестве, о единении с теми, кто внизу, об общих надеждах...

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

Конечно, «экзекуция» над Зимзимовым, все пластическое решение этой сцены — поэтический символ. Режиссер законно пренебрег в данном случае бытовой достоверностью и даже правдоподобием такой ситуации, едва ли возможной в условиях конкретной исторической действительности, изображенной в фильме. Она могла бы стать реальной, если б режиссер показал бунт или восстание, а не мирное и веселое шествие. Вероятно, он мог бы на это пойти, не слишком рискуя нарушить правду истории или исказить дух литературного первоисточника. Дело в том, что в пьесе Сундукяна отчетливо слышны отголоски определенных событий, связанных с восстанием бедняков-ремесленников (амкаров), вспыхнувшим в 1865 году в Тифлисе. Под влиянием этих событий и бы-

ла написана пьеса, в чем много лет спустя признавался сам драматург в беседе с известным общественным деятелем А. Калантаром²⁴.

Идейная концепция режиссера, как мы знаем, не избежала воздействия вульгарного социологизма. В сценарии и фильме было значительно усилено социально-обличительное начало, что нашло выражение в резком разграничении, поляризации представленных в произведении классовых сил, в особенностях трактовки характеров. Но несмотря на это, режиссер все же не пошел по пути привнесения мотивов и решений, хотя идейно, может быть, и не чуждых пьесе, но таких, которые неизбежно вызвали бы основательную ломку всей ее внутренней структуры. Он избрал художественно более обоснованный, более тонкий и деликатный способ достижения цели.

В съемочной группе «Пэпо» было немало людей — уроженцев Тифлиса, отлично знавших по впечатлениям детства и юности быт и нравы кинто, этой своеобразной прослойки мелких торговцев, естественно, отличавшихся от кинто 70-х годов прошлого века, но хранивших традиции своих отцов. Прекрасно знал действительность, изображенную Сундукяном, и сам Бек-Назаров, не говоря уже о его сорежиссере, истом тифлисце Армене Гулакине (кстати, превосходно сыгравшем в картине роль кинто Дулули) и большинстве актеров, чья жизнь и сценическая деятельность были во многом связаны с этим городом. Исполнительница роли Кекел в фильме Т. Махмурия вспоминает о стремлении режиссера в период работы над картиной возможно полнее передать на экране дух времени, колорит жизни тифлисских армян той поры, самобытность характеров. В часы, свободные от съемок, — рассказывает артистка, — мы старались 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 костюмах²⁵.

«Мы увидели по-настоящему национальный фильм, — делился своими впечатлениями от картины писатель В. Норенц. — Создавая социально-типичные образы, Бек-Назаров придал им национальный характер. Жест, мимика, походка, интонации, темперамент, манеры — все это облечено в национальную форму и тем самым дела-

ет фильм чрезвычайно колоритным, жизненно правдивым»²⁶.

«Во всем, даже в жестах и интонациях персонажей, Бек-Назарову удалось показать армян и именно армян», — подчеркивал писатель Наири Зарьян²⁷.

Социальные характеры потому и получили полнокровную экранную жизнь, что одновременно это были характеры национальные.

Какие же национальные особенности, говорит Бек-Назаров, мы пытались отразить в 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 трудноуловимые нюансы, в которых выражен национальный момент.

«У кинто, — продолжает режиссер, — 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 плебса, и вместе с тем его анархический индивидуализм. Эти социальные черты нашли чрезвычайно конкретное выражение. У Зимзимова — несколько сутулая фигура, медлительная, тяжелая походка, взгляд исподлобья, немного согнутые пальцы руки... Это ростовщик, эксплуататор, но вместе с тем это армянин-эксплуататор»²⁸.

Тремя годами позже Бек-Назаров писал: «Изучая эпоху, 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 одевание, костюм влияют на характер движения персонажей».

Но с другой стороны Бек-Назаров считает, что «замыкание режиссерского замысла в узких рамках тех или иных бытовых особенностей эпохи приводит к одностороннему отображению исторической правды. Путь обобщений и вскрытия социального смысла истории — единственный

путь, дающий правильное изображение исторических событий»²⁹.

Фильм явился прекрасным итогом взаимной учебы, творческого сотрудничества Бек-Назарова и плеяды замечательных армянских актеров на протяжении ряда лет.

«Пэпо» — блестящее подтверждение той истины, что примат актерского творчества в кино вовсе не означает нивелирования творческой индивидуальности режиссера как художника. Наоборот, чем выше и глубже актерское искусство, тем больше возможностей у режиссера проявить свое художническое «я».

Создатели фильма добились редкой гармонии ярко индивидуализированных характеров, достигших той степени художественной выразительности, когда каждый характер — это национальный тип, а все вместе — народ.

Таков был результат единства режиссерского замысла и «всех частей» произведения и прежде всего главной из них — актерского исполнения.

Относительная «театральность» «Пэпо». Издержки звучащего слова

Но при всех своих неоспоримых, исключительных достоинствах, «Пэпо» все-таки грешил некоторым налетом театральности. Она обнаруживалась, казалось бы, с неожиданной стороны. Фильм был экранизацией пьесы. Естественно, автор сценария Бек-Назаров постарался сделать диалоги кинематографичными. Уже тогда не составляло секрета, что диалог в сценарии, больше, чем в пьесе, должен быть привязан к действию, что он должен как бы сжиматься, спрессовываться до необходимого минимума. Именно по этому пути пошел Бек-Назаров, и добился несомненного успеха.

Киновед Л. Белова, говоря о проблемах кинодраматургии, возникших в связи с появлением звука, правильно замечает, что «диалог в фильме сравнительно с пьесой строже лимитировался объемом произведения. В кино время короче и динамика больше. Чем строже отбор слов, чем меньше их количество, тем большая нагрузка на каждое произносимое актером слово, тем более веско оно звучит. Персонажи фильма говорят лишь то, что требуется для развития действия, то есть произносят слова сюжетно обязательные. Преимущественно театральный

по схеме построения, в сценарии диалог оказался более подчиненным этой схеме, строже исполняющим сюжетные надобности. Оттого он часто выглядел более театральным, чем в театре»³⁰.

В «Пэпо» «кинематографичность» диалогов повлекла за собой особую подчеркнутость и «вескость» в произнесении актерами многих реплик (как и монологов Зимимова и Пэпо). Прежде всего в этом проявилась известная театральность фильма.

Правда, она почти скрадывалась цельностью режиссерского замысла, актерским ансамблем, ритмической безупречностью монтажа.

В относительной «театральности» «Пэпо» своеобразно отразилась сложность процесса внутренней перестройки поэтики киноискусства, связанной с появлением звука.

С другой стороны, овладев звуком и словом и как бы желая наверстать упущенное, кино нередко становилось чрезмерно разговорчивым. Искусство кинематографической пластики и мимики, которым в совершенстве владел актер немого кино, порой отодвигалось на второй план — вперед выходила речь. Профессиональные киноактеры, не овладевшие речью, сходили с экрана, становились историей кино. Актер же театра умел говорить. Вообще, как уже отмечалось, актерский профессионализм резко поднялся в цене. Менялся характер монтажа — укрупнялся эпизод: актер должен был успеть произнести положенное ему количество слов. Вследствие этого менялись характер и значение мизансцены³¹. Это тоже требовало актерского умения. Потому, как свидетельствует С. Герасимов, «невзирая на колоссальные трудности», режиссеры предпочитали работать в основном с актерами театра³². В кинематографе наступала эра театрального актера.

Собственно, как мы видели на примере армянской кинематографии, роль актера театра была велика и в немого кино. Но там он почти в равной мере был и киноактером, уже достаточно владевшим техникой кинематографического исполнения. Правда, с появлением звука актеру приходилось эту технику частично пересматривать, вносить в нее коррективы. Ведь если раньше почти любая актерская задача выполнялась посредством пластики и мимики, то теперь основная нагрузка в передаче мыслей и чувств ложилась на слово. Соответственно, делались еще сдержанней жест, еще скупее мимика. Была и другая трудность. «Хотя я и чувствовал себя совершен-

но подготовленным к звуковому кино, — писал актер Ф. Никитин, — я встретил в нем ряд технических трудностей; главная из них — ориентировка одновременно на два объекта — микрофон и киноаппарат. Актер театра ориентирует себя на один объект — обобщенного зрителя, каждая составная единица которого является одновременно и микрофоном и объективом. В киноработе это совершенно иначе»³³. То же самое отмечала и армянская актриса Асмик: «В первый раз выступая в звуковом кино, я, как и мои товарищи, испытывала некоторые трудности. Не легкое было дело, параллельно с движениями, мимикой, обращать не меньшее, а даже большее внимание также и на слово»³⁴. Но эти трудности были не столь уж велики, и они успешно преодолевались практикой. Гораздо существеннее была другая проблема.

Техника актера немного кинематографа, понятно, не распространялась на речь за ненадобностью последней. Но когда этот «кинематографически воспитанный» театральный актер заговорил в кино, то, естественно, вместе со словом он принес на экран и навыки сценической речи, противопоказанные экрану настолько же, насколько были ему противопоказаны сценические формы актерской пластики. Речь вернула в кинематограф чисто театральные традиции, притом не всегда самые лучшие.

А ведь освобождение от них стоило немалых усилий немому кино на всем протяжении его существования. Звуковой экран воспринимал не только высокую культуру сценической речи, но и ее условность, ее штампы. Традиции театра проникали в кино и вместе с драматургией, ее театральными формами. Все это в итоге не могло не повлечь за собой и известных изменений в манере актерского исполнения в целом — в сторону приближения ее к театральной условности, к тому, с чем так страстно боролся Великий Немой. Эта «новая вспышка старой болезни» была вызвана и приходом в кинематограф театральных актеров, не имевших или почти не имевших опыта работы в немом кино.

Специфические театральные традиции вновь на годы завладеют кинематографом. История как бы повторится. Путь звукового кино во многом станет путем усвоения и преодоления этих традиций — но уже на новой основе, на основе новой эстетики киноискусства, унаследовавшей лучшее, чего достиг немой экран.

В свете сказанного очень показателен фильм «Храбрый

Назар», поставленный А. Мартиросяном по одноименной комедии Д. Демирчяна в 1940 году. К тому времени уже существовал достаточно богатый опыт театральных постановок этой комедии. Написанная в начале 20-х годов, она сразу же завоевала большую популярность. В основу ее был взят известный сказочный сюжет об удачливом лентяе и трусе Назаре; Демирчян переосмыслил сказку, создав злую политическую сатиру с глубоким социально-философским подтекстом.

Экранизация этой сказки-были оказалась неудачной. В фильме отсутствовала ее подлинно кинематографическая интерпретация. В результате исчезли сатирический пафос, аллегорический смысл комедии. Хотя в фильме принимали участие хорошие актеры — А. Хачанян (он исполнял главную роль), А. Аветисян, Л. Мсрлян и другие, имевшие большой опыт работы в кинематографе, до этого с успехом снимавшиеся во многих картинах, и хотя сценарий был написан самим режиссером (в соавторстве с Д. Демирчяном), в свое время поставившим такие фильмы, как «Курды-езиды», «Мексиканские дипломаты» (совместно с Л. Калантаром), «Гикор», — несмотря на все это, картина «Храбрый Назар» была театральной и по манере актерского исполнения, и по принципам драматургии и постановки. Театральная условность была особенно разительна в речевой фактуре фильма.

Кстати, теми же пороками страдал и фильм «Анаит» — экранизация одноименной сказки армянского классика Газароса Агаяна, осуществленная Бек-Назаровым уже после войны, в 1947 году. В фильме с большим количеством персонажей снималось много театральных актеров (некоторые из них — впервые). Состав исполнителей вряд ли уступал актерскому составу фильма «Пэпо». Во всяком случае, мы видим среди них и Гр. Нерсисяна, и А. Аветисяна, и Д. Маляна, и О. Бунятыяна, и молодую многообещающую М. Симонян. Однако режиссеру не удалось найти стилистического ключа к постановке, той меры условности, которая соответствовала бы жанру литературного произведения. Фильм получился тяжеловесным, внутренне статичным, лишенным обаяния народной сказки. Речь актеров была неоправданно торжественной, выпендренно-декламационной. Бек-Назарову, казалось, изменил его талант кинорежиссера. Принципиально картина мало чем отличалась от фильмов-спектаклей, в ту пору входивших в моду.

Верно замечено, что прежде всего в экранизациях литературной классики наиболее выпукло проявляются достижения каждого этапа развития киноискусства. Добавим: не только достижения, но и недостатки. В самом деле, если «Пэпо» убедительно продемонстрировал достижения армянской кинематографии, обретшей новое качество с появлением звука, и если теневые стороны этого сдвига были здесь не столь ощутимы, ввиду его общего высокого уровня, то в «Храбром Назаре» и «Анаит» наглядно обнаружилось издержки этого явления, тем более очевидные, что картины в сущности были лишены каких-либо достоинств.

Это противоречие в большей или меньшей степени и в той или иной форме отразилось и на всех других армянских фильмах 30-х и 40-х годов, как, впрочем, и на более поздних фильмах. Разумеется, далеко не только этим обстоятельством определялось их часто невысокое качество, но это противоречие тем не менее сыграло весьма существенную роль в эволюции творчества актера в армянском кино и в судьбах национальной кинематографии в целом, что было тесно связано и с некоторыми особенностями развития армянского театра. Подробнее об этом мы скажем в своем месте.

Народные характеры

Известно, что метод социалистического реализма зародился в советском искусстве раньше, чем он был теоретически обоснован. Он развивался подспудно. Если в русской кинематографии социалистический реализм вызревал в таких фильмах, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Потомок Чингиз-хана», «Арсенал», «Земля», «Привидение, которое не возвращается»³⁵, то в армянском кино признаки становления нового метода можно видеть, например, в фильмах «Дом на вулкане», «Кикос», «Мексиканские дипломаты». Утверждение принципов социалистического реализма в киноискусстве Армении ознаменовал собой фильм «Пэпо», в основе которого лежал материал классической литературы XIX века. В 1935 году, когда фильм «Пэпо» еще находился в производстве, на встрече с группой деятелей кинематографии и литературы первый секретарь ЦК Компартии Армении А. Ханджян сформулировал задачу, стоящую перед кинематографистами республики: не прекращая работы по экранизации литературной классики, основное внимание

обратить на изображение нашего революционного прошлого и неразрывно связанной с ним современной эпохи социалистического строительства³⁶.

Последующие годы в деятельности Арменкино характеризовались стремлением киноработников республики выполнить программу, выдвинутую Коммунистической партией.

Историко-революционный фильм «Каро» (1937), поставленный молодым режиссером А. Ай-Артяном по сценарию, в котором были использованы сюжетные мотивы повести Гайдара «Школа», рассказывал о гражданской войне в Армении. Фильм предназначался для юных зрителей — героем его был отважный мальчик Каро, сын погибшего революционера, ставший партизаном. Эту роль удачно исполнил юный М. Акопян, будущий кинорежиссер.

В фильме действовал партизанский отряд, боровшийся против дашнаков. Перипетии этой борьбы, в которой раскрывались характеры партизан, были показаны достаточно увлекательно. Было очевидно стремление авторов и актеров, исполнявших роли партизан, придать героям фильма яркие индивидуальные характеристики и вместе с тем показать их преданность делу революции, их мужество. Роли партизан в фильме исполняли актеры Г. Джашибекян (командир отряда Амирян), О. Буниатян (Чибух), Г. Габриелян (Татул), М. Костанян (Амбо), а также актеры-непрофессионалы В. Бадалян (Давид), Д. Цатурян (Ашхен) и другие. Каждый из исполнителей нашел интересные краски для обрисовки характера своего героя, но особенно яркими, запоминающимися были образы, созданные Гургеном Габриеляном и Ори Буниатяном.

Г. Габриелян будто прожил на экране жизнью своего героя. Кстати, знавшие этого актера как человека могут засвидетельствовать, что в некотором смысле он сыграл самого себя. Это был общительный, остроумный, обаятельный человек. Его Татул — тоже весельчак, шутник, душа отряда. Он как бы излучает юмор. Занятен уже его внешний вид — на нем какая-то мешанина из крестьянской и солдатской одежды. Одна из его реплик проясняет дело: оказывается, он воевал на германском фронте. Шутки и прибаутки Татула скрашивают партизанам трудные будни многодневного перехода.

Это был чисто народный тип. Но образ реализовывался

преимущественно в действии, причем, в действии героическом. Во время боя партизанского отряда с дашнаками Татул выполнял труднейшее задание: перекидывал канатный мост через глубокое ущелье. Делал он это сосредоточенно, умело и ловко... Мимо него, перед самым его носом, просвистела пуля. На какое-то мгновение это отвлекло его внимание, он не сразу понял, в чем дело, кажется, принял пулю за осу или муху, сообразил, улыбнулся и снова углубился в работу. Потом нам представилось захватывающее зрелище: над бездной, сидя на веревках, медленно, по-черепаши, продвигались вперед, к противоположному краю пропасти, партизаны, чтобы ударить по врагу с тыла; таким же манером был переправлен и пулемет. При этом Татул продолжал шутить. С непосредственностью и внутренней свободой раскрывал актер этот народный характер, в котором воплотились веселая отвага, беззаветная преданность революции и одновременно естественность, «негероичность» подвига во имя ее.

Темперамент, горячий нрав Чибуха-Буниатяна сдерживался сильной волей, мужественной осмотрительностью. Пластическое решение образа рабочего-партизана, как, впрочем, и ряда других, было безупречным. В Чибухе ощущалась неординарность, большая нравственная сила. Будь фильм немым, к этому образу вряд ли можно было бы предъявить какие-либо претензии. Правда, неторопливость движений, трубка, густые усы, пронзительный взгляд — все это обнаруживало тот идеал, который вдохновлял актера и которому он стремился уподобить своего героя. Но это были внешние атрибуты характера, и при внутренней значительности последнего сообщали Чибуху живые индивидуальные черты.

Чибух был немногословен, и это свойство украшало его вдвойне. Оно выявляло сдержанность, внутреннюю сосредоточенность Чибуха. И, что не менее существенно, — в некоторой мере скрадывало недостатки фильма. Пока Чибух молчал, он был выразителен, неоднозначен. Но вот, к примеру, сцена допроса. Тут все перечисленные качества героя оборачивались одним: прямолинейностью. «Железобетонные» реплики Чибуха разом обедняли характер, делали его примитивным. Слово оказывалось намного ниже пластики. И это относилось почти ко всем исполнителям (за исключением разве что Г. Габриеляна).

В фильме явственно наблюдался разрыв между достаточно высоким уровнем изображения, пластической и мимической культуры актерской игры и низким литера-

турным уровнем звучащего слова, низким уровнем экранной речи: слово, речь были неестественны, ходульны, они были почти лишены нюансов. Плохи были диалоги, они были почти лишены нюансов. Плохи были диалоги, плохо говорили актеры. Театральные штампы толкали исполнителей к ремесленному копированию известных образцов: с экрана на армянском языке порой звучали чисто русские интонации, некие кальки с русской речи.

Этих недостатков не избежал даже такой незаурядный фильм, как «Зангезур», поставленный Бек-Назаровым по сценарию Акселя Бакунца (1938). Правда, ввиду эпического строя картины, решенной в стиле героического сказа о народном подвиге, торжественность интонаций здесь более оправдана. Тон киноповествованию как бы задает песня ашуга (музыка А. Хачатуряна) в начале фильма: ашуг поет о героическом, фильм — словно продолжение той песни...

«Зангезур» в некотором смысле был продолжением «Пэпо». Режиссер, актеры словно проносили полюбившихся им героев через новую историческую эпоху. В том и другом фильме были воплощены лучшие черты народного характера: моральная стойкость, оптимизм, душевная ясность, энергия социальной борьбы. Правда, исторически героев «Пэпо» от героев «Зангезура» отделяет целых полвека. Первый фильм отражал лишь зачатки классового самосознания у отдельных представителей трудового народа, их взаимную солидарность в отстаивании своих человеческих прав, в то время как второй повествовал о кульминации развития народного самосознания, выразившейся в руководимой Коммунистической партией революционно-освободительной борьбе трудящихся масс. Тем не менее мысль об исторической преемственности поколений борцов за социальную справедливость не могла не воодушевлять режиссера и актеров, когда спустя три года после «Пэпо», они приступили к фильму «Зангезур». Эта мысль не могла не передаться и зрителю, которому были дороги Пэпо и его друзья — он расстался с ними в момент, когда те как бы перекидывали мост в нашу эпоху, утверждая своим, пусть еще стихийным, классовым единением, идею добра и справедливости, человечности.

«Зангезур» воскрешал заключительный акт революционной эпопеи в Армении. Гражданская война продолжалась. Труднодоступные зангезурские горы стали последним убежищем дашнаков. В ожидании помощи Антанты они пытались удержать этот край. Однако партизаны не

давали им укрепиться. Фильм заканчивался вступлением в Зангезур частей Красной Армии.

Исключительной силы образ большевистского вожака создал в фильме Гр. Нерсесян.

Автор сценария, режиссер и актер рисовали его как бы крупными мазками. Уже внешний облик говорил о масштабности этого характера. Впечатление от Акопяна-Нерсесяна при его первом появлении было поразительно. Зритель видел человека, воплотившего в себе силу Организации, высоту Идеи, святость Долга, мудрость Самосознания. Казалось, что в этом лице отразилось и прошлое народа и его будущее. В нем читались и грусть, и оптимизм, и страдание, и вера, и страсть, и осмотрительность, но прежде всего — несокрушимая воля.

События, о которых рассказывал фильм, подтверждали это первое впечатление.

Актер вслед за авторами фильма концентрировал внимание на главных сторонах характера героя, опуская частности. Перед нами предстал превосходный тип профессионального революционера, однако мы так и не узнавали ничего о том, есть ли у этого человека жена и дети, откуда он родом, кончил ли он гимназию или университет. Иначе говоря, все, что не имело прямого отношения к миссии Акопяна — а он прибыл в Зангезур, чтобы возглавить борьбу народных масс против дашнаков, — было совершенно исключено из образа. В выполнении этой миссии, в остром драматическом действии фильма и раскрывался во всей своей привлекательности этот незаурядный характер.

Образ коммуниста Акопяна как бы подытоживал поиски в этом направлении за весь предшествующий период развития армянского киноискусства и одновременно являлся новой ступенью в экранном воплощении образа руководителя-большевика.

Благородным мужеством, отвагой веяло от образа командира партизанского отряда Макича, созданного Д. Маляном. Может быть, именно в этом персонаже больше всего ощущалась та преемственность, о которой говорилось выше: к Макичу, казалось, тянулась прямая родословная от Қакули. Но, конечно, образ Макича был строже, героичней, масштабней — настолько, насколько, по сравнению с «Пэпо», были значительней и масштабней события, которые изображались в «Зангезуре».

Асмик в роли матери Макича крестьянки Агюль развивала тему материнской солидарности, роста классо-

вого сознания трудящейся женщины под влиянием сильнейших, чисто материнских переживаний и душевных сдвигов в эпоху революционных потрясений.

Коснемся ключевой по своей эмоционально-смысловой наполненности, трагической по сути сцены в «Зангезуре», достигавшей в своей кульминации — во многом благодаря искусству Асмик — высокого патетического звучания.

Дашнаки двинулись в атаку на засевших в горах партизан. Но чтобы парализовать действия последних, они гонят впереди себя ролных и близких партизан — женщин, стариков, детей. Впереди в безмолвной толпе идет Агюль. Как-то удивительно легко ступает по неровной дороге эта старая, но еще красивая, статная женщина в характерном крестьянском одеянии, и в облике ее какое-то дерзкое бесстрашие, какая-то отрешенность от всего суетного, во взгляде — спокойное и одновременно трепетное предчувствие подвига. Вот уже толпа настолько приблизилась к партизанам, что Агюль разглядела и узнала своего сына. Узнала — улыбнулась. И все поняла, крикнула:

— Стреляй, Макнич, стреляй, сын мой!..

И, как гордая орлица, упала, сраженная дашнакской пулей.

Эпизодический, в сущности, образ создала актриса в этом фильме. но какой неотразимой силой, каким ореолом самопожертвования и революционной страсти сумела она его наделить!

Продолжал и развивал тему революционной самоотреченности человека из народа Г. Габриелян, исполнявший роль партизана Армена.

...Армен с небольшим отрядом охраняет подступы к ущелью. Дашнаки наступают. Их слишком много, горстке партизан долго не продержаться, основные силы высоко в горах. Как быть? И тут Армена осенило. — Пойте плясовую! — приказывает он. Партизаны удивлены. — Слушать приказ командира! Петь плясовую! — Ошеломленные партизаны молчат. Тогда Армен запекает сам. Ему начинает полпевать один, затем — все остальные. Между тем дашнакские войска продолжают ползти вверх. Но вот Армен выпрыгнул из-за прикрытия и лихо заплясал под аккомпанемент товарищей и свой собственный. Дашнаки замирают от неожиданности. Армен пляшет, солдаты восхищенно любуются им. Кто-то из солдат крикнул: «Джан, Армен джан!» Некоторые из них пробуют даже подпевать, прихлопывают в такт.

О чем думают в эти минуты дашнакские солдаты? Может быть, ни о чем. Просто любят плясать, такой отважной, дерзкой, красивой. Как зачарованные, в каком-то наивном восторге смотрят они, эти крестьянские парни, наверх, на одинокую фигуру бойко пляшущего Армена — такого же крестьянского парня. Это-то ощущение солдатами своей общности с Арменом, выразившим в вихревом 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 любых слов, любой агитации, потому что Армен, 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 лую, 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-то истина начинает открываться солдатам в минуты, когда танец Армена парализовал их действия! Замечательная по мысли, по эмоциональной, нравственной насыщенности сцена! И удивительно органичен в этой роли актер!

А несколькими эпизодами позже Армен, оказавшись в плену, весело подхватывает дашнакского хмбапета и вместе с ним летит в бездну... В сознании каждого, кто видел фильм «Зангезур», навсегда запечатлелся образ этого народного героя.

Нам уже приходилось говорить, какое исключительное значение придавал Бек-Назаров выбору актеров. Как и при работе над «Пэпо», задолго до того, как был написан сценарий фильма «Зангезур», режиссеру уже были известны исполнители ролей.

Бек-Назаров любил актера и полагался на него. Он давал ему раскрыться сполна, не сковывая и не притесняя его. Однако эта любовь, это доверие были в высшей степени целеустремленны. Главным для режиссера было донести до зрителей свой замысел. Доходчивость, ясность, простота были законом для этого художника.

В рассмотренных только что сценах, как и во многих других, ничто не напоминало зрителю о присутствии ре-

жиссера. Герои будто были предоставлены самим себе, они были вольны поступать и действовать по собственному усмотрению. Стиралась грань между актером и персонажем — срабатывала талантливость актеров; между актером и режиссером — режиссер был весь в актере, режиссура как бы составляла те невидимые границы, в которых умещалась широта возможностей актерского творчества и строгая определенность цели, конкретность идейной и художественной задачи. Не потому ли так ярко раскрывались в фильме образы Акопяна, Армена, Макича, Агюль?

В «Зангезуре» мы не находим стремления авторов вдаваться в анализ психологии партизан. Очевидно, для них более существенным было то, что объединяет характеры героев, чем то, что отличает их. Эта общность — героизм, отвага, готовность к самопожертвованию, высокая революционная сознательность, революционный порыв. Различие — во внешних индивидуальных чертах. Причем, оно больше было связано с особенностями «человеческих данностей» талантливых артистов, чем с искусством актерского перевоплощения. Герои были показаны «фронтально», без психологической детализации. Постановщик велел их во взаимосвязи, в единстве с окружающей их величественной природой Зангезура. Правда, все это в меньшей степени относилось к образу Акопяна. Он был психологичнее остальных. Но и он не был лишен «фронтальности», связанной с эпичностью образа, как и картины в целом.

Народ выступал в фильме как коллективный герой. Каждый отдельный человек трактовался создателями фильма и воспринимался зрителем в своей слитности, нераздельности с революционной массой, что определяло эпический характер даже эпизодических персонажей. Масштабность образа массы укрупняла отдельные характеры.

В фильме с большой силой прозвучала тема интернационализма и дружбы народов. В галерее героических образов «Зангезура» запоминается монументальная, хотя и эпизодическая, фигура партизана-азербайджанца (артист Ю. Сулейманов). Незабываем образ простого, обаятельного русского парня Никиты (артист П. Чувелев). Кстати, очень теплая драматическая линия Никиты, его трогательная любовь к армянской девушке Ануш и его гибель занимают существенное место в драматургии фильма, внося в него элементы лиризма.

Были героичны по сути и одновременно исполнены юмора эпизоды, связанные со старым глухим крестьянином (артист Г. Аветян), торжественно облачающимся, прежде, чем вступить в партизанский отряд, в парадный мундир георгиевского кавалера.

В «Зангезуре», так же, как в «Пэпо», Бек-Назаров использовал прием противопоставления положительным героям их антагонистов по принципу смыслового и пластического контраста. В эпическом киноповествовании о революционно-освободительной борьбе народных масс этими антагонистами были антинародные силы в лице дашнаков. Однако есть очевидная разница между изображением дашнакской армии и тем, как показаны ее главарь. Первая трактована в натурально-реалистических тонах — в дашнакских солдатах авторы фильма видят обманутых дашнакскими горе-политиками простых армянских крестьян, — вторые — в сатирических, даже гротескных красках.

Дашнакское политиканство, преступный авантюризм были остро воплощены в фигуре «спарапета»*. Эту роль исполнял Авет Аветисян.

«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»-Аветисяне выражало эту мысль — костюм, грим, напыщенность, позерство. В его облике, казалось, был сфокусирован весь «дашнакцутюн». До поры до времени ему не хватало, пожалуй, оголтелого «маузеризма», но одним лишь штрихом в конце картины Аветисян ставит точку над і. По ходу действия «спарапет» застреливает начальника своей разведки белогвардейского полковника Маркова (эту роль хорошо исполнял актер Н. Костричкин), и делает это на типично хмбпетовский манер: внезапно, быстро и точно. Вот где обнаружился дашнакский громила!

Образ «спарапета» был насквозь пропитан иронией. В самом конце фильма «спарапет»-Аветисян жалок и беспомощен: он уже не пыжится и оперное обличье ему уже ни к чему и даже обременительно, он похож на проигравшегося игрока, на паяца, освищенного публикой...

Преимственная, даже «генетическая» связь этого персонажа (как, кстати, и отталкивающе-колоритной, сатирической фигуры хмбпета Сако, нарисованной Г. Джа-

* Спарапет (арм.) — полководец, главнокомандующий.

шибекином) с Зимзимовым и даже Дарчо тоже прослеживалась достаточно ясно. Конечно, эта связь во многом определялась актерской индивидуальностью Аветисяна и эстетической природой созданных им образов. Метод игры Аветисяна не был полным перевоплощением: актер оставался как бы и зрителем, и этот зритель судил, высмеивал «спарапета». Это был суд, вершимый самим исполнителем, отождествлявшим себя со зрителем, вершимый как бы изнутри актерского образа.

Актер и проблемы драматургии

Почти в одно время с «Зангезуром» были выпущены и два других фильма, посвященных борьбе за советскую власть в Армении: «Севанские рыбаки» (1938) и «Горный марш» (1939). Бесспорно, они обогатили кинолетопись о революционном подвиге народа. В них были намечены острые драматические коллизии, интересные характеры. Однако недостатки драматургии помешали актерам сполна выявить свои возможности.

В «Севанских рыбаках», поставленных молодым режиссером Г. Мариносяном (режиссер монтажа А. Бек-Назаров), роль командира партизанского отряда, как и в «Зангезуре», была поручена Давиду Маляну. Тут роль была больше, и актеру, казалось, представлялся повод развить успех, которого он достиг в предыдущем фильме, сделать шаг вперед в постижении характера молодого революционера, крестьянского вожака, сознательного борца за народное дело. Но вряд ли образ Арама из «Севанских рыбаков» прибавлял что-то существенное к тому, что было найдено актером в образе Макича из «Зангезура». Наоборот, он в чем-то даже проигрывал. В образе Арама явно дала себя знать тенденция, характерная для драматургии тех лет: герою как бы заранее был известен конечный результат его действий. Это, естественно, накладывало свой отпечаток на поведение героя, на его отношение ко всему окружающему, на его мировосприятие и самочувствие. Так, в момент смертельной опасности на лице Арама изображалась ничем не оправданная радость. Разумеется, в этом был повинен и актер, его толкали на это драматургическая заданность образа, его схематизм. Присущая героям революции могучая сила духа была заменена бодростью, мужеством, решительностью — самоуверенностью и верхоглядством. В такой трактовке революционной истории, образов борцов за дело революции своеобразно отразилась эмоционально-пси-

хологическая атмосфера жизни советского общества во второй половине 30-х годов, вызванная грандиозными, всемирно-историческими победами советского строя, триумфальным завершением строительства социализма в одной шестой части земного шара. В самом деле, советский народ совершил историческое чудо. И стало казаться, что нашим людям доступно и подвластно все. Не был страшен никакой враг. Будущее представлялось в самых радужных, самых розовых красках. Невольно это мироощущение проецировалось и на сравнительно недавнее прошлое — на эпоху революционных битв: историческая закономерность исхода их представлялась уже чем-то само собой разумеющимся, цена, заплаченная за него, как бы отодвигалась на второй план, вперед выступали лишь результат, лишь историческая неизбежность победы революции, ее романтика. Революция уже не ощущалась делом слишком трудным. Эта своеобразная абберрация, естественно, находила выход в литературу и искусство.

Тут сказывалось и неслучайное, поверхностное понимание требований метода социалистического реализма. Принцип исторического оптимизма по сути извращался. В практике советского искусства 30-х годов это нередко приводило к неглубокой, облегченной трактовке исторических и современных коллизий, лишало их подлинного драматизма.

Образчиком такого искусства и были «Севанские рыбаки». Д. Малян представлялся идеальным актером для воплощения образов героев, уже одна внешность которых исключала сомнения в их победительности. В ролях подобного рода этот актер, как правило, и использовался (кстати сказать, не только в кино, но и в театре). Если требовался герой, исполненный благородства, мужества и стойкости, то взоры режиссеров почти неизменно обращались к Д. Маляну: казалось, самый облик его выражал эти качества. Иначе говоря, из фильма в фильм эксплуатировались чисто типажные данные актера. Эта «заштампованность» Д. Маляна на совершенно определенные роли при стандартности и заданности драматургических решений, конечно, не могла способствовать творческому росту, углублению искусства этого одаренного художника, столь счастливо зарекомендовавшего себя в фильмах «Пэпо» и «Зангезур».

Хотя за свою долгую карьеру популярного киноактера Д. Малян снялся почти в двух десятках фильмов, все же можно утверждать, что его творческая судьба в кино сло-

жилась не совсем удачно. Быть может, его представительная внешность, его актерская фактура были виной тому, что он не нашел своей, органически присущей его творческой и человеческой индивидуальности темы на киноэкране. По нашему глубокому убеждению, внутренней сутью этого актера были не столько безупречность «идеального» героя, твердость и непоколебимость борца, сколько материя гораздо более тонкая и деликатная: лирика, грусть, ностальгия, неразделенная любовь, нечто потаенное и хрупкое — с одной стороны, и некая «симпозантная» характерность, отмеченная острым, до гротеска, рисунком роли — с другой. Эти свойства актерской природы Д. Маляна очень хорошо чувствовал режиссер Л. Калантар. Нам не известны какие-либо его высказывания на этот счет, но факты говорят сами за себя: в середине 30-х годов этот режиссер поставил в театре «Свадьбу Кречинского» с Д. Маляном в главной роли, а спустя двадцать с лишним лет неожиданно поручил ему роль Яго в шекспировском «Отелло», и обе они стали весьма интересными в творческой биографии актера. Впрочем, похоже, что истинное актерское призвание Д. Маляна ощущал и А. Бек-Назаров. В самом деле, на образе Какули в «Пэпо» лежит налет грусти (несмотря на бесшабашную удаль этого кинто) — следствие неразделенной любви к Кекел. Достаточно драматичной была и роль Макича в «Зангезуре»; тихая печаль, нежная любовь, сквозящие во взгляде, делали лиричным и человеческим князя Степаноса Шаумяна, сыгранного Д. Маляном в бекназаровском «Давид-Беке». Да и в «Севанских рыбаках» эта подлинная стихия актера вдруг прорывалась наружу в финальном кадре встречи Арама с матерью.

Характерная для этого фильма облегченная интерпретация истории отразилась не только на образе Арама. Сами севанские рыбаки, выглядевшие весьма живописно, с бодрой песней тянувшие невод, радостно, без тени тревоги и удивления встречавшие Арама, который, спасаясь от дашнаков, ночью переплывал озеро, — казалось, были олицетворением извечной народной мудрости, неистребимого народного оптимизма, непоколебимой уверенности в своей моральной силе и чистоте. Заданность сквозила во всем. И даже когда немного позднее старик Анес, убеленный сединами севанский рыбак, публично обличал хмбапета Мхо, по приказу которого только что расстреляли солдата, бросал ему: «За это ты ответишь!..

Маузером народ не запугаешь!..», — то это выглядело не как реакция на случившееся, не как драматический взрыв, а как некое обобщенное, абстрактное выражение справедливой, праведной, как бы «ясновидящей» народной ярости. При этом каким-то удивительно шаблонным казался «мечущий молнии», гневный взгляд Гр. Нерсесяна, исполнявшего роль старого рыбака. Кажется, в этом фильме появился впервые «мудрый старец», который затем пошел кочевать из одного армянского фильма в другой!

В фильме был выведен образ сельского учителя, также вовлеченного в революционную борьбу; эту роль играл О. Бунятян. Зрителю трудно было отделаться от впечатления, что и этому интеллигенту в шляпе заранее известно, как развернутся события...

И лишь Асмик, исполнявшая роль матери Арама Тагуи-ази, в своих материнских переживаниях, тревоге и страхе за сына, смятении, трепетном ожидании, отчаянии, решимости и радости сохранила верность правде чувств, правде жизни.

Достаточно выразительно был показан в картине лагерь врагов, и это одно из ее достоинств.

В роли сына кехвы (сельского старосты) Вагинака, одного из подручных хмбапета Мхо, блеснул Хачик Абрамян, много снимавшийся до этого и выросший в хорошего киноактера, что он не раз доказывал и впоследствии. История неудачного сватовства Вагинака к дочери Анеса, его соперничество с Арамом, натуральная, темпераментная игра актера раскрывали типичный характер сельского хлыща, незадачливого и одновременно опасного.

Сельского священника Погоса, который выпытывает у Тагуи-ази сведения об Араме и доносит на него, играл А. Хачанян. Пластическая сторона исполнения была достаточно впечатляющей, хотя она в известной мере обнаруживала приверженность актера к выразительным средствам немого кино. Было что-то затаенное и зловещее, какая-то скрытая жестокая враждебность в этом благообразном человеке в черной рясе. Картина прямо указывала на неблагоприятную роль церкви в эпоху гражданской войны. Истинное лицо отца Погоса и прочих священнослужителей раскрывалось в конце фильма, когда восставшие крестьяне арестовывали попов: под сутанами у них оказывались маузеры. Однако исполнение А. Хачаняна страдало существенным недостатком: речь, голос актера:

как-то не вязались с его обликом, с его тонкой мимической игрой — они были лишены живых красок. Как ни странно, после блистательно сыгранной роли Дарчо в фильме «Пэпо» талант этого выдающегося актера, казалось, поблек: последующие его роли в звуковых фильмах были уже менее удачны.

И все же в целом этому персонажу нельзя было отказать в достоверности. Надо отметить и то, что по существу впервые в армянском кино служитель культа был изображен в качестве активной социальной силы, противодействующей революционной борьбе народных масс. Отец Погос-А. Хачаян расширял наши представления об этой борьбе, вносил в ее кинопанораму новый, существенный элемент.

В этом смысле еще один шаг вперед был сделан фильмом «Горный марш» (режиссер С. Кеворков). В отличие от трех предыдущих фильмов, здесь перипетии гражданской войны переносились в город. В центре событий оказывалась городская семья. В активную классовую борьбу вовлекались и те ее члены, которые до поры придерживались нейтральных взглядов. За ружье бралась женщина, сначала поглощенная лишь семейными заботами. Ее старый отец погибал от дашнакской пули. Заметное место в сюжете фильма занимала фигура пожилого врача: он тоже определял свою позицию и вступал в ряды борцов за советскую власть.

Драматургия этого фильма также была далеко не безупречна, но недостатки ее носили несколько иной характер. Критик Н. Кладо в своей рецензии на фильм справедливо отмечал, что в сценарии действие развивается отрывочно», «нет единого драматического конфликта» и что это определяет «некоторую поверхностность в показе событий». Тем не менее критик считает, что молодому режиссеру «удалось во многом отвлечь внимание от сценарных недостатков, создав ряд ярких запоминающихся сцен и показав ряд интересных характеров».

Примечательно, что, говоря о достижениях картины, автор рецензии прежде всего называет созданный в ней «групповой сатирический портрет дашнаков», и дальше, касаясь исполнителей ролей, замечает, что «на первом месте, бесспорно, народный артист Армянской ССР Авет Аветисян, создавший яркий тип маузериста Амо». В самом деле, фигуры дашнаков, их «групповой сатирический портрет» — наиболее яркая удача фильма. Наряду с А. Аветисяном тут должен быть назван и Хачик Абрамян,

«который сумел показать другой тип маузериста, не менее запоминающийся и художественно выпуклый»³⁷.

Точно и остро, с отличным ощущением формы изображали актеры карикатурную молодцеватость, кровавое садистское ухарство дашнакских головорезов, этих ту-пых, ограниченных «виртуозов» маузера.

В «Горном марше», как и в «Севанских рыбаках», враги революции в целом были представлены художественно более убедительно, чем борцы за советскую власть. «Сильнодействующие» средства сатиры делали свое дело. Очевидно, прав Н. Кладо, связывая это обстоятельство с комедийным даром режиссера. Но несомненно и то, что режиссер и актеры по-своему развивали достигнутое в этом отношении в «Зангезуре» («спарапет, хмбапет Сако»), а еще раньше в «Мексиканских дипломатах» (премьер-министр, хмбапет Сако) — опыт, который в свою очередь опирался на литературную традицию (Е. Чаренц). Вместе с тем, фильм привносил нечто новое и в другом плане: в нем впервые в армянском кино были показаны психологически достоверный образ меньшевика, соглашателя, его эволюция от революционной фразы к контр-революции. Роль меньшевика Даниеляна интересно играл С. Мкртчян, тот самый, который когда-то, будучи еще непрофессионалом, дебютировал в фильме «Намус».

Но при всех драматургических недостатках фильма, при том, что действие в сценарии развивалось «отдельными эпизодами» и было лишено «нарастания»³⁸, все же некоторые из этих эпизодов были по-настоящему драматичны и психологичны, что давало актерам возможность раскрыть внутренний мир, «диалектику души» своих героев. В этом смысле запоминалась сцена в кафе, где над доктором Аветисяном гнусно измывались дашнаки. Этот исторически достоверный, типичный для предреволюционной армянской действительности эпизод беспощадно и с художественной силой разоблачал нравы в дашнакской Армении, показывал унижительное положение в ней интеллигенция. Сцена хорошо, хотя и с налетом театральности, проводилась актером Вагаршем Вагарсяном.

В фильме еще раз проявил свое незаурядное дарование актер Григор Аветян. Удивительно, как чувствовал экран этот старейший актер армянского театра! Потрясал исполненный драматизма эпизод, когда старый крестьянин-Аветян приходил на железнодорожную станцию просить у дашнаков банку молока для своего больного внука. Ему давали эту банку, а затем стреляли в спину.

Этот эпизод, делающий честь режиссеру С. Кеворкову, актерам Г. Аветяну и Х. Абраамяну, бесспорно должен быть причислен к лучшим достижениям армянского киноискусства 30-х годов.

Успехи армянского звукового кино в воплощении историко-революционной тематики, как бы они ни были заметны, не могли восполнить серьезного пробела — отсутствия фильмов, посвященных современной жизни. Конечно, это прекрасно понимали сами кинематографисты, студия. Справедливости ради отметим, что, наряду с работой над историко-революционными фильмами, прилагались усилия, чтобы поднять и современную тему. Более того, сразу же по окончании работы над фильмом «Пэно» были начаты съемки фильма на современном материале — «Алагез» («Трагедия на Алагезе»). Фильм планировалось завершить весной 1936 года. Ставил его молодой режиссер Дж. Жамгарян, снимал — оператор Д. Фельдман. Сценарий был написан Акселем Бакунцем при участии кинодраматурга Г. Гребнера. Фильм ожидался с интересом, работа над ним систематически освещалась в печати. Сообщение о предполагаемой постановке впервые появилось в газете «Кино» в конце декабря 1934 года³⁹. Спустя некоторое время в одной из заметок газеты «Коммунист» говорилось: «В Арменкино идут съемки художественного фильма «Алагез»... о жизни научных работников высокогорной метеорологической станции... Группа выехала в район Алагеза для натурных съемок». Журнал «Хорурдаин арвест» сообщал, что к исполнению ролей в фильме привлечены лучшие армянские актеры: Асмик, Г. Аветян, А. Аветисян, Гр. Нерсеян, В. Вагаршян, Ц. Америкийан, Л. Мсрлян, Т. Махмурян, С. Мкртчян и другие. В другой заметке газеты «Коммунист» вкратце излагалось содержание сценария. Из нее можно заключить, что драматургия сценария, по-видимому, развивалась в двух сюжетных руслах, которые затем скрещивались: в задачу научной экспедиции также входили работы по оказанию практической помощи расположенным вблизи селам, в которых еще не унимались кулаки и которые переживали пору интенсивного колхозного строительства, борьбы за организационно-политическое укрепление колхозов. Ясно, что сценарий затрагивал важные и достаточно драматические социальные процессы в жизни республики, откликался на злобу дня. Если к тому же учесть участие в съемках целого созвездия выдающихся артистов, то стоит пожалеть, что по причинам, кото-

рые нам не удалось выяснить, работа над фильмом неожиданно была приостановлена и он так и не был закончен. Этот случай свидетельствует о том, что попытки кинематографистов в 30-х годах поднять современную тему, особенно если она была связана с актуальной, серьезной проблематикой, наталкивались на большие трудности, и очевидно не только творческого порядка.

Об этом же говорит и тот факт, что первый армянский звуковой фильм, посвященный современности, появился лишь на пятом году существования звукового кино в республике.

Этим фильмом явился «Горный поток» (1939), посвященный теме дружбы армянского и азербайджанского народов.

Действие фильма, поставленного режиссером П. Бархударяном, происходило на альпийских пастбищах Армении, где расположились рядом эйлагы армянских и азербайджанских колхозников. Их связывает крепкая дружба. Молодой председатель армянского колхоза Армо (Г. Ашугян) и девушка Гюльнара (Л. Шахпаронян) из азербайджанского эйлага любят друг друга. Дружат их отцы — Оган-ами (В. Вагаршян) и Рустам (О. Авакян). Любви молодых всячески пытаются воспрепятствовать скрытые враги советской власти Гасан (Х. Абрамян), сын богача, муссаватист, работающий снабженцем, и Сиракян (Т. Сарян), дашнак, скрывающийся под личиной колхозника. Они подпиливают «мост дружбы», сооруженный армянскими и азербайджанскими колхозниками через бурный горный поток. Но врагов вовремя разоблачают.

Бросалась в глаза некая примитивная «парность» в конструкции сценария: председателю армянского колхоза «соответствовал» председатель азербайджанского колхоза, девушке-азербайджанке — девушка-армянка, отцу армянского жениха — отец азербайджанской невесты, дашнаку — муссаватист. Этот схематичный принцип «парности» сохранялся и в поступках, поведении персонажей: заодно действовали и председатели колхозов, и оба старика-отца, «на пару» вредили и Гасан с Сиракяном, причем если первый под покровом ночи стрелял в Гюльнару, чтобы бросить тень на девушку Нарине (А. Аразян), ревновавшую Армо к Гюльнаре, то второй, ночью же, сбрасывал Нарине с обрыва, чтобы убрать невольного свидетеля преступления — подпилки моста, и при этом обе девушки оставались живы. Такая условность в коме-

дии или водевяле не казалась бы искусственной, в драме же — а «Горный поток» претендовал на драму — эта «парность» выглядела нарочитой.

В фильме немало места занимало изображение праздника по поводу окончания строительства моста. Колхозники танцевали, произносили тосты за дружбу двух народов, за счастье жить в Советской стране. Экран «ломился» от изобилия материальных благ.

С наступлением холодов азербайджанские колхозники стали собираться домой. На экране возникали колоритные сцены колхозного быта. То была почти чистая киноэтнография, но по отношению к этнографическим кускам старых немых фильмов («Намус», «Зарэ», «Ануш» и т. д.) как бы трансформированная, выражавшая всеобщую радость, удовлетворение и... отсутствие каких-либо проблем.

С песнями и плясками колхозники трогались в путь. Все это представлялось несколько нарочитой демонстрацией «советской экзотики». Словно полемизируя с когда-то культивировавшейся в искусстве ориентальной экзотикой, фильм утверждал подлинность, невыдуманность новой экзотики, рожденной советской действительностью, но унаследовавшей колорит и красочность национальных обычаев.

Этот «подтекст» фильма обнаруживался и в поведении некоторых персонажей, и в манере, в которой, скажем, актеры В. Вагаршян (Оган-ами) и О. Авакян (Рустам) исполняли свои роли.

И Рустам, и Оган-ами — «правильные» старики: они гостеприимны, хлебосольны, рыцарственны, даже бесшабашны (особенно Оган-ами), оба весельчаки, кутилы, их отличает чувство собственного достоинства, мужской дружбы. Иначе говоря, от традиционной патриархальности старого героя определенного толка им были оставлены лишь лучшие, наиболее привлекательные черты, все же ее негативные стороны из этих образов были начисто исключены и заменены совершенно новыми качествами, характеризующими психологию передовых советских людей. Отсюда и схематизм, «сконструированность» этих характеров, отсутствие в них подлинного историзма. Все это в свою очередь приводило к несколько демонстративной манере исполнения ролей.

Обращал на себя внимание и другой существенный недостаток фильма, присущий, впрочем, и другим армянским картинам: обезличенность диалогов, неестественность речи актеров. Он был одинаково присущ и армян-

скому, и русскому (дублированному) вариантам фильма.

Фильм «Горный поток» изображал полную гармонию жизни. Эту гармонию рождала советская действительность, дружба народов — именно в этом заключались идея и пафос картины. Эту гармонию не могли нарушить недобитые внутренние враги: они были бессильны и заранее обречены (в фильме они лишь «провоцировали» действие, которое однако не выражало серьезного драматического конфликта). Фильм явился как бы своеобразной «кинематографической кантатой», славящей нерушимую дружбу и братство народов, и потому общественно-политическое звучание его было достаточно широким.

Но он же выявлял и коренные пороки армянской кинодраматургии, самым отрицательным образом влиявшие на развитие киноискусства республики.

В 1940 году на экраны вышла кинокомедия режиссера А. Ай-Артяна «Люди нашего колхоза» («На карте пункт не обозначен»). Она также рассказывала о жизни сельских тружеников. Ее сюжет, обладая некоторыми чертами киноводевиля, не отражал сколько-нибудь серьезной жизненной коллизии. Она показывала действительность сплошь в розовых тонах⁴⁰. Герои фильма — молодые люди — с необыкновенной легкостью достигали всех своих желаний. Таких кинокомедий в то время на киностудиях страны создавалось немало. Далекие от реальной жизни с ее сложностями и конфликтами, они тем не менее отражали общественный климат, характерный для предвоенных лет.

Говоря о советских кинокомедиях 30-х годов и, в частности, о тех, которые были посвящены теме безмерной одаренности советского человека (а «Люди нашего колхоза» в большой мере затрагивали и эту тему), Р. Юренев отмечает свойственные им «элемент идилличности в изображении колхозной жизни», тенденцию к лакировке действительности, показное бодрчество вместо жизнерадостности. Он пишет также, что появление подобных фильмов «было связано с общим направлением развития советской комедии, много сделавшей для утверждения и воспевания положительных сторон нашей жизни, но притупившей к концу 30-х годов свое внимание к ее отрицательным, нестатевым сторонам»⁴¹.

Эти недостатки были типичны и для фильма армянских кинематографистов.

Характерен принцип, по которому были подобраны исполнители на некоторые главные роли молодых героев.

Учитывались лишь внешние данные — актеры, будь то профессионалы или люди, не имевшие специальной подготовки, должны были всем своим видом — открытыми лицами, оптимистическими улыбками, выражающими душевное здоровье, гармонию, напоминать популярных советских киноактеров. Разумеется, режиссер этого принципа не декларировал, но самый фильм не оставлял сомнений, что дело обстояло именно так. Не удивительно, что исполнители, выбранные по таким признакам, плохо справлялись со своими задачами, тем более трудными, что фильм был комедийным. Неправомерность выбора подтверждает и тот факт, что никогда, ни до, ни после данного фильма, этим людям не приходилось сниматься в кино. Весьма невысокий уровень исполнения ряда основных ролей подчеркивал облегченность, схематизм, примитивность драматургии фильма.

И все же картина Ай-Артяна обладала одним неоспоримым достоинством: в ней с блеском раскрылось комедийное дарование Асмик, сыгравшей главную роль Сона-таты (бабушки Соны).

Этот характер имел интересную комедийную основу. Он был построен сценаристом С. Паязатом на противоречии между веселым нравом, внутренней раскованностью натуры Сона-таты и ее смешными предрассудками. Актриса прекрасно, с подлинным чувством юмора использовала эту особенность роли. Не станем описывать проделок Сона-таты, чтобы не пересказывать весь фильм. Но на некоторых штрихах роли следует остановиться.

Актриса изображает свою героиню хозяйкой жизни — какой контраст со всем, что делала Асмик в кино до этого! Вот, пожалуй, смысловая, психологическая доминанта роли, определившая в нем все остальное: и присущее Сона-таты чувство собственного достоинства, и ее манеру держаться, ее внутреннюю свободу, любопытство, веселую предприимчивость, экспансивность, даже какую-то бесшабашность. Удивительным богатством красок расцвечивает актриса роль: тут и нежность, и лукавство, и неожиданное кокетство (когда Сона-таты собралась на прогулку с сыном-бригадиром: и мы, мол, не хуже молодых!); в глазах вспыхивают оживленные огоньки и тут же гаснут, уступая место чувству стыда за «вольности» молодежи. Последний мотив сопутствует всей роли. Забавен эпизод со статуэткой Венеры Милосской в номере гостиницы: увидев ее, Сона-таты растерялась — как скрыть «позор»? Ее лицо, поза выражают полнейшее

смятение. Наконец она нашла выход: схватила «бесстыдницу» и спрятала в шкаф.

С другой стороны, героиня Асмик — вполне современный человек. В Ереван она прилетела на самолете (что, впрочем, не показано в фильме). Удивителен ее разговор с начальником летного училища: мягкий, прочувствованный, исполненный юмора.

Сона-таты необычайно подвижна, даже проворна. Сцена ее падения с грузовика уморительна. Столь же комичны эпизоды симуляции болезни. Поражают живость и непосредственность реакции актрисы. Всю роль она ведет с тонким ощущением комического, как бы импровизируя — легко, изящно, талантливо. Вот где, наконец, «заиграла» Асмик! Но и здесь ей не изменяют интуиция, чувство меры и такт.

Один только мимолетный штрих в образе напоминает зрителю о прежних ролях Асмик. Происходило это в смешной сцене в больнице, где Сона-таты притворялась умирающей. На замечание доктора, что она уже не раз это делала, Сона-таты неожиданно серьезно отвечала: только однажды она действительно умирала — от голода. Лишь на какое-то мгновение омрачилось лицо Сона-таты. Без нажима, легко и просто вспомнила она прошлое и тут же с жаром снова принялась «умирать».

И все же, как ни была богата и разнообразна палитра актрисы в этой роли, Сона-таты-Асмик прежде всего оставалась матерью...

В период Отечественной войны Ереванской студией было выпущено несколько короткометражных фильмов. В 1944 году на экраны страны вышел армянский историко-патриотический фильм «Давид-Бек».

Условия военного времени потребовали от студии перестройки всей работы, немедленной мобилизации всех моральных и материальных сил, скорейшего отклика на нужды фронта. Оперативно пишутся сценарии, по ним быстро снимаются фильмы. Естественно, в эту работу вовлекаются лучшие армянские актеры.

Действие фильма «Кровь за кровь» (1941, режиссеры Г. Габриелян, А. Самвелян) происходило в одной из русских деревень, куда пришла война. Гр. Нерсисян играл роль старого колхозного кузнеца. Совершенно необычным был облик актера: впервые на экране он изображал русского человека. С раненым осколком фашистского снаряда ребенком на руках твердо шел старик по родной

земле — торжественный, яростный, говоря: «Гоните врага!.. Кровь за кровь!»

Несмотря на крайнюю упрощенность и даже прекраснородушие сценария, в котором картина войны была представлена облегченно и неверно, что неудивительно, поскольку сценарий был написан в первые недели войны, все же образ, созданный Нерсесяном, выражал горячий патриотизм советских людей. Актер вложил в него страсть художника и гражданина. Было что-то сказочно-могучее, былинное в этом образе. Последние кадры фильма символизировали всенародное чувство ненависти к врагу, они призывали к справедливой мести вторгшимся на советскую землю оккупантам.

Гораздо ближе к реальности, чем «Кровь за кровь», восприняла истинную картину войны короткометражка А. Бек-Назарова «Дочка» (1943). В ней рассказывалась типичная история: дети, потерявшие на войне родителей, обрели новую семью, тепло и ласку в тылу у незнакомых советских людей. В фильме трагическая ситуация была разрешена тактично. Щемящее чувство, которое вызывалось воспоминаниями детей о родном доме, о родителях, вытеснялось просветленностью, рождаемой участием, сердечностью, душевной деликатностью взрослых. Рабочего-машиниста, бравшего в свою семью на воспитание двух русских детей, брата и сестру, играл Гр. Нерсесян, его жену — Д. Цатурян. Видимо, фильм прокатывался только на русском языке. Текст диалогов озвучивали другие актеры. Речь в фильме отличалась интонационной прямолинейностью, она была лишена оттенков.

В короткометражке «Семья патриотов»⁴² (1941) большой моральной силы образ был воплощен Асмик. Рецензент газеты «Коммунист» Н. Адамян так характеризовала этот образ: это — «советская женщина, мать, полная чувства собственного достоинства и гордости за двух молодых сыновей... Твердо и проникновенно звучат напутственные слова матери, посылающей своих детей на защиту Родины»⁴³.

* А вот воспоминания сценариста и постановщика фильма Э. Карамяна:

«...Съемки киноновеллы «Семья патриотов» заканчивались сценой на Ереванском вокзале.

Старая мать, которую проникновенно играла народная артистка Асмик, напутствовала двух сыновей, уезжающих на фронт.

Были первые месяцы войны и с вокзала непрерывно отправлялись эшелоны с пополнением на север.

В массовке необходимости не было. Мы снимали в обстановке, максимально приближенной к действительности. Съёмки привлекли внимание всех. Вокруг нас собралась тысячная толпа будущих фронтовиков.

Асмик — великая актриса, но тут, по-видимому, сыграла свою роль и сама атмосфера съёмки. Ее напутствия были обращены не к актерам — Маляну и Багратуни, а ко всем окружающим.

Слова ее звучали в полной тишине. Она кончила свое напутствие, а тишина продолжалась и продолжалась — минуту, две, три...

Не нарушая эту тишину, сквозь оцепление, прямо к Асмик подошел седой человек в военной форме. Четыре ромба комбрига украшали его петлицы. Без слов он склонился над рукой актрисы и по-сыновьи поцеловал ее.

Актриса смахнула слезу, по-матерински поцеловала его в лоб.

И тогда вокруг зашумели, заговорили все разом и тысячи глаз устремились к Асмик.

...А она уже говорила и говорила что-то свое, простое и задушевное, и это было так прекрасно, что трудно найти слова, чтобы передать чувства, переполнявшие всех»⁴⁴.

Анализ творческой эволюции Асмик приводит к выводу: чем более расширялось социальное содержание воплощаемых ею образов, чем оно делалось масштабнее, тем глубже, богаче, многогранней становилось искусство актрисы, тем ярче выявлялся ее талант.

И все же многогранность человеческой и артистической индивидуальности Асмик кино использовало недостаточно полно. Женский образ такой силы и масштаба, какой способна была воплотить актриса, достойный ее огромного дарования, увы, не смогла создать армянская кинематография, и прежде всего, вероятно, потому, что такой образ не был создан армянской литературой.

Но сделанное ею в кино неоченимо. С необычайной художественной глубиной воплотила она на экране национальный характер армянки в его, быть может, самых существенных проявлениях — в проявлениях материнства, по сути всегда героичных, обладающих огромной силой нравственного воздействия. Асмик остается непревзойденной «матерью армянского экрана».

Монументальный герой

Основным вкладом армянского кино в советскую кинематографию тех лет стал фильм «Давид-Бек». Наряду с русскими историческими фильмами «Кутузов» и «Иван Грозный» (1 серия), грузинским двухсерийным фильмом «Георгий Саакадзе», он явился одним из наиболее заметных произведений этого жанра в советском киноискусстве периода Отечественной войны.

Фильм рассказывал о подвиге выдающегося армянского полководца Давид-Бека, в начале XVIII века возглавившего освободительную борьбу народа против персидских завоевателей. Содержание фильма, его идейная, патристическая направленность прямо перекликались с великой освободительной борьбой советского народа против нацистской Германии.

«Давид-Бек» развивал стилистические особенности «Зангезура», его торжественно-патетическую интонацию.

В фильме было очевидно стремление режиссера Бек-Назарова как бы слить воедино образ героя и обобщенный образ родины, народа.

Народ и полководец, по мысли постановщика, — одно целое, они едины в своих стремлениях. Давид-Бек олицетворяет народ, он его ум и воля, выразитель его чаяний.

Исполнитель заглавной роли Гр. Нерсисян подчеркивает в своем герое непоколебимую волю и решимость бороться за счастье народа. Это — человек долга, 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, этих двух людей сближают благородство помыслов и дел, поглощенность идеей служения народу, «очищенность» от всего, что не имеет к ней прямого отношения.

Благодаря особенностям дарования Гр. Нерсисяна, мы воспринимаем этих героев прежде всего как героев мысли. Углубленно-напряженную работу интеллекта, полную драматизма, затаенной страсти, какого-то необычно-

внешнего внутреннего горения, читаем мы в редкой выразительности глазах Гр. Нерсесяна — будь то в роли Акопяна или Давид-Бека.

Драматургия фильма построена на единстве мысли и действия героя. Собственно, события, разворачивающиеся на экране, — это воплощенная мысль Давид-Бека.

Исследованию духовного, психологического состояния героя перед решительной схваткой с врагом посвящен эпизод, который Бек-Назаров склонен считать вершиной своих творческих достижений. Любопытно, что этого эпизода в сценарии не было. Предоставим слово самому режиссеру.

«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 совет 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 один в декорации. Сосредоточившись на роли Давид-Бека, стремлюсь зажечь его чувствами, которые были бы естественны, если бы он пришел сюда в ночь перед сражением. Откуда-то издалека доносится тихая песня — поют воины или монахи, а может быть и те и другие. Впрочем, эта песня сейчас рождена воображением...

Я оставался 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 Нерсесяном...

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 Нерсесяном...»⁴⁵.

Эту характеристику, данную самим режиссером, стоит дополнить справедливым замечанием С. Ризаева о происходившем здесь «душевном и интеллектуальном слиянии зрителя и образа»⁴⁶; игру актера в этом эпизоде С. Ризаев считает гениальной⁴⁷.

Кульминация картины — изображение штурма крепости Зеву армянскими войсками. Режиссер не стремится вызвать у зрителя ощущения соучастия в событиях: в изображении штурма, где преобладают общие планы, автора фильма интересует общая картина боя, действия масс, а не поступки, переживания и судьбы отдельных людей.

Через 17 лет Бек-Назаров словно воскрешает принцип «Хас-пуша». Но в том фильме не было монументального героя, подобного Давид-Беку. Там действовала 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, маневры, дислокацию войск, видим их в атаке и в отступлении. И над всем этим господствует воля, ум, полководческое искусство Давид-Бека.

В эйснштейновском «Александре Невском» (а влияние его на картину Бек-Назарова несомненно) проводится мысль о том, что народная мудрость питает полководческую мудрость героя (стратегический план Невского зародился под влиянием услышанной им от кольчужника Игната народной сказки). Этот мотив внешнего толчка, служащего внезапному озарению⁴⁸, использован и в «Давид-Беке», однако здесь все выглядит иначе: мысль Давид-Бека черпает из его же полководческого опыта, из его же собственной мудрости. Даже тщетность усилий прямым штурмом овладеть крепостью Зеву несколько неожиданно оборачивается заслугой если не самого героя, то его предков. «Мои пушки бессильны против этих стен, Давид-Бек. Какой дьявол их выдумал?! — восклицает русский бомбардир Касьянов, «Мой дед их выстроил, Касьяныч», — не без гордости отвечает Давид-Бек.

Один лишь раз в ходе изображения штурма камера приближается к самой гуще событий: гибель юноши Мансура показана с точки зрения главного героя фильма. Этот трогательно-драматический всплеск в строгом эпическом повествовании исполнен волнующей патетики.

Однако эмоциональность эпизода гибели Мансура — исключение в грандиозной панораме штурма крепости Зеву. Поэтому, несмотря на масштабность изображения

чего, острую событийность, пламя битвы, как сказал бы С. Шервинский, обжигает не столь чувствительно, ибо полыхает недостаточно близко; драматизм его в известной мере ностужен эпичностью повествования».

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, 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. В фильме противопоставлены две силы: сдвинный 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 вкось. Наоборот, в изображении представителей простого народа он склонен даже к идилличности.

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»⁴⁹.

Антиподом Давид-Бека в фильме является Мелик-Франгюль. Исполнение А. Аветисяном этой роли весьма выразительно. Оно характерно как для творчества этого актера в кино, так и для идейно-художественных установок Бек-Назарова. В обличении зла и режиссер, и актер беспощадны и резки, они избегают полутонов. У Бек-Назарова и Аветисяна персонаж, 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 и актера — страстных, непримиримых обличителей зла. Таковы Зимзимов в «Пэпо» и «спарапет» в «Зангезуре», 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. Все эти три аветисяновские роли поражают своей законченностью, скульптурностью, монументальностью.

Для «Давид-Бека» характерно отсутствие какой-либо дестализации. 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 ощущаются 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»⁶⁰. Художник М. Сарьян в своем отзыве указывал, что «слабо развиты бытовые сцены с участием народа»⁶¹.

Пресса высоко оценила исполнение Гр. Нерсесяном главной роли. Вот характерный пример: «Словно высечен из камня этот монументальный образ!» — говорилось в рецензии газеты «Московский большевик»⁶².

Знаменательная оценка!

Собственно, это было то, чего добивался режиссер и к чему актер оказался очень чуток.

«Теория бесконфликтности» на практике

«Давид-Бек» был последней армянской картиной, созданной, несмотря на военное время, в условиях сравнительно нормального фильмопроизводства. В следующем десятилетии студией были выпущены всего два художественных фильма (не считая двух киноконцертов) — «Анаит» (1947) и «Девушка Араратской долины» (1949). В 1951 году был законсервирован уже почти готовый фильм «Второй караван». Следующие армянские художественные фильмы появились лишь в 1954 году.

Так «малокартинье» выглядело в Армении.

О киносказке «Анаит» выше уже говорилось.

«Девушка Араратской долины», в сущности, продолжала прерванную войной линию облегченного изображения жизни колхозного села, намеченную фильмами «Горный поток» и «Люди нашего колхоза».

Строго говоря, в «Девушке Араратской долины» была

лишь одна примета времени, отличавшая эту картину от названных довоенных фильмов,—персонажи в военных гимнастерках с орденскими колодками. Во всем остальном действительность, изображенная в «Девушке Арагатской долины», ничем существенным не отличалась от действительности, изображенной в «Людах нашего колхоза». То обстоятельство, что между той и другой действительностью пролегла целая историческая эпоха — величайшая из войн — авторами игнорировалось. Зрителю предлагалась совершенно идиллическая картина жизни. Вероятно, такой подход к изображению действительности авторы считали оправданным в силу того, что по жанру фильм мыслился как музыкальная комедия. Однако независимо от жанра, художники, претендовавшие на правдивое изображение жизни, были не вправе пренебрегать теми весьма существенными ее сторонами, в которых проявлялись трудности послевоенного времени.

Любовные переживания героев — председателей двух соседних колхозов Ануш (артистка М. Симонян) и Тиграна (артист А. Келинов), основанные на надуманном конфликте, разумеется, не могли нарушить атмосферы безоблачного колхозного счастья, которой фильм был буквально переполнен. Осложнения в любовных взаимоотношениях молодых людей возникали из-за упрямого нежелания Тиграна отказаться от негодных методов работы и непреклонной принципиальности Ануш, чье чувство к Тиграну было решительно подчинено интересам урожая, правильного стиля руководства, здорового отношения к критике и самокритике. Конечно, «конфликт» в конце концов благополучно разрешался: Тигран осознавал свои заблуждения, рьяно брался за работу, и фильм кончался праздничным банкетом, который выливался в концерт художественной самодеятельности.

Но даже этот сюжет имел бы, вероятно, право на существование, если бы он трактовался сценаристами М. Чаманяном и Е. Помещиковым, режиссером А. Бек-Назаровым действительно в комедийном плане. Только подход к этому материалу как к легкой, непретенциозной, даже шутилой комедии мог оправдать идею постановки подобного фильма. В этом случае любовный конфликт мог стать поводом для стремительного, веселого действия, в котором раскрывались бы характеры героев, их беспокойный, «строптивый» нрав, лирический настрой, заинтересованность в колхозных делах, их художественная одаренность, коль скоро речь идет о музыкальной ко-

медии. В итоге сам этот конфликт, поданный с юмором, в сугубо жанровом ключе, обнаружив свои смешные, даже нелепые стороны, вместе с тем наталкивал бы зрителя на мысль о жизненности если не конфликта, то хотя бы характеров. Иначе говоря, как бы намеренное отрицание серьезности конфликта могло выявить его условную, комедийную правомерность.

В сценарии и фильме «конфликт» был нарочито осерьезнен, были осерьезнены, драматизированы переживания героев, отношение окружающих к ним.

Основная сюжетная линия, в которой мог реализоваться жанр, оказалась полностью лишенной комедийности. Вперед выступила некая «фигура умиления» — умиления героиней, получающей орден, а затем умно и взволнованно выступающей на республиканском совещании, художественной одаренностью детей колхозников, мудростью и объективностью старой крестьянки (кстати, эту роль хорошо исполняла артистка Е. Арутюнян), короче, — всех всем вокруг. Несостоятельность авторского замысла предопределила общую бесплодность и работы актеров в фильме, несмотря на частные удачи.

Соблюдение жанра по крайней мере дало бы возможность актерам испробовать свои комедийные способности, целенаправленнее использовать яркое мелодическое дарование композитора А. Сатяна, сделало бы фильм более зрелищным, интересным. В один год с «Девушкой Араратской долины» появились «Кубанские казаки» И. Пырьева. Хотя эта музыкальная комедия выражала ту же идею «о полном благополучии, об отсутствии каких-либо трудностей в жизни колхозного села»⁵³, — в ней были несравненно лучше использованы возможности жанра.

Тему картины «Второй караван» — 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»⁵⁴.

Картина мыслилась 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 прибе-

гают и к политическому памфлету, и к торжественной патетике. При некоторых серьезных недостатках сценария — 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, Тадевос Сарян, Давид Малян, Сергей Мартинсон, Антонина Максимова, Лидия Драновская и другие.

Режиссер с горечью писал впоследствии, что фильм «Второй караван» был неожиданно закрыт по причинам некинематографического порядка в числе ряда других фильмов, находившихся в производстве⁵⁵.

В результате крупных творческих неудач, какими явились фильмы «Анаит» и «Девушка Араратской долины», консервации фильма «Второй караван», на фоне резкого сокращения, а затем и фактического прекращения производства фильмов, что обрекло творческие кадры армянской кинематографии на почти полное бездействие, в киноискусстве Армении возникла крайне тяжелая ситуация. В этот период студия не раз оказывалась под огнем критики общественности, печати. Так, со статьей под красноречивым названием «Сказки» ереванской киностудии» выступила «Комсомольская правда»⁵⁶.

Однако для выхода кинематографии республики из творческого тупика, восстановления в ней реалистических традиций нужна была коренная идейно-творческая, методологическая перестройка всего советского киноискусства; должен был быть преодолен «один из наиболее тяжелых недугов нашего искусства тех лет — боязнь остроты, проблемности, конфликтов, стремление к приукрашенному показу жизни»⁵⁷.

Армянский актер и культура речи

Как мы видели, уже в фильме «Каро», появившемся спустя два года после «Пэпо», отчетливо обозначились недостатки, ставшие характерными для армянского звукового кино. Качественная неравноценность зрительного и звукового (связанного со словом, с речью, но отнюдь не с музыкой!) ряда — противоречие, не вполне преодоленное и по сей день, — наметилось почти сразу. Пластико-мимическое искусство армянских театральных акте-

ров, скорректированное опытом немого кинематографа, неизмеримо расширившиеся благодаря появлению звука возможности актерского творчества в кино с самого начала столкнулись с неподготовленностью кинодраматургии к использованию звучащего слова, с одной стороны, и почти полным отсутствием культуры экранной речи у многих армянских актеров — с другой. Понятно, на то были свои причины. Культура речи киноактера непосредственно связана с его же культурой сценической речи, если иметь в виду, что актер звукового кино почти всегда тот же театральный актер. Но именно культура речи в армянском театре, в силу своих специфических особенностей, по сути оказалась чужда кинематографу. Пусть это в гораздо меньшей степени относилось к таким корифеям армянской сцены, как Асмик или Гр. Нерсесян, но кинематограф вовлекал в свою орбиту множество актеров, а они-то в итоге и определяли качество речи в армянском кино.

На этом вопросе необходимо остановиться подробнее.

В годы, когда звуковое кино Армении делало свои первые шаги, на сцене армянского театра творила плеяда замечательных актеров. У этих мастеров были свои недостатки. Но большим талантам недостатки прощались. Вернее, их недостатки не были недостатками в обычном смысле. Они становились таковыми у тех, кто, не обладая дарованием мастеров, перенимали у них то, что можно было перенять, а это не всегда оказывалось доброкачественным вне творческой индивидуальности больших художников. Подражателей, естественно, было большинство, и с годами в театре выработался общий стиль, являющийся неким утрированным, маложизненным слепком со стиля корифеев, выхолощенным его подобием. Обнаружилось разительное несоответствие между речью людей, заполняющих театральные залы, и речью, культивируемой театром. Аффектация вместо эмоциональной достоверности, выпренность вместо простоты и непосредственности, ложный пафос, напыщенная многозначительность вместо естественной живой речи... Конечно, это были пороки не только сценической речи, но и «физических действий». Ибо, как известно, «интонация диктует актеру оттенки переживаний»⁶⁸, его образ мысли, выражением и результатом которого является слово, определяет образ его действия. Правда, в последнем эти недостатки прижились значительно меньше. Актер совет-

ского армянского театра по сравнению с дореволюционным актером немало преуспел в овладении сценической техникой. Кроме того, немое кино, работа в нем оказывали благотворное влияние на актеров театра, служили сдерживающим фактором против экзальтации и эмоциональной гипертрофии. Культурой же сценической речи в армянском театре в 30-х годах редко занимались всерьез. Режиссура, к сожалению, далеко не всегда боролась с этими недостатками и даже, наоборот, часто усугубляла их. Более того, кое-кто из режиссеров и критиков усматривали в этом чуть ли не национальную особенность армянского сценического искусства. Драматургия, бывшая в значительной мере порождением самого театра, в свою очередь способствовала утверждению этого стиля. Характерно, что пьесы часто писались актерами и режиссерами театра и уже в силу этого создавались по его подобию... Театр воспитывал и зрителя. Этот зритель любил свой театр, гордился им, его «особой» эмоциональностью и накалом страстей, не замечая ненатуральности и фальши, исходя из наивной посылки, что в театре так и должно быть. Впрочем, зрителя можно было понять: корифеи театра нередко достигали поразительных высот сценического искусства. Но общий тон, общий стиль театра от этого не становился лучше, они ограничивали его возможности, мешали его прогрессу, и как ни рукоплескал зритель любимым актерам, а все же театр от него отдалялся.

В своей статье «Сценическая речь в современном театре и задачи педагога-консультанта по слову» А. М. Петрова правильно пишет, что «понимание реализма речи для каждого периода развития театра — явление вполне конкретное, современное.

Очень верно, — продолжает она, — охарактеризовал это явление известный режиссер А. Лобанов, сказав, что «для каждой эпохи и для каждой четверти века существует своя сценическая правда», своя речевая правда, свое понимание разговорного языка. И для того, чтобы говорить по-сегодняшнему, нужно по-сегодняшнему видеть, слышать и понимать действительность»⁵⁹.

Не приписываем ли мы армянским актерам недостатки, лишь кажущиеся таковыми с точки зрения сегодняшних представлений?

Но вот что писал в 1938 году режиссер Л. Калантар: «Даже в лучших наших театрах и прежде всего в Пер-

вом гостеатре слову в структуре спектакля отводится второстепенное место, законы и правила сценической речи нарушаются на каждом шагу, заменяясь издавна освященными в армянском театре напыщенностью, педализацией и криком.

Живой и естественной речи, доведенной до высокой степени художественной выразительности, — вот чего мы требуем от наших, считающихся даже первоклассными, актеров...

Еще более безотрадной становится картина, когда наши актеры выступают в концертах и по радио в качестве чтецов. Тут уж иногда они просто беспомощны. Особенно выдает их микрофон—радио, как известно, требует гораздо большей сдержанности и тонкости исполнения, чем сцена и эстрада.

Армянский актер, — пишет в заключение Л. Калантар, — вполне удовлетворительно владея прочими компонентами своего искусства, в области сценической речи почти не прогрессирует. Вопрос осложняется тем, что большинство наших режиссеров тоже не владеют культурой сценической речи»⁶⁰.

Мы не будем касаться всей совокупности причин неудовлетворительного уровня сценической речи у актеров армянского театра в рассматриваемый период. Факт остается фактом, что звуковое кино со всей очевидностью выявило эти пороки. Оно требовало естественного, жизненного, ненатужного слова, близкого к живой разговорной речи. Перед армянским кинематографом встала весьма трудная задача: он должен был не только осваивать слово, речь, должен был не только преодолевать хлынувшую в него и чуждую ему условность сценической речи, но и бороться со специфическими свойствами речи армянского театра, вошедшими «в плоть и кровь» армянского актера, с психологической инерцией, в силу которой эти свойства оказались на редкость живучими. Забегая вперед, скажем, что для этого понадобились годы и даже десятилетия.

Армянскому актеру снова приходилось переучиваться для кино. Воспитание его должно было как бы пойти по новому кругу. Это было тем более сложно, что армянский киноактер продолжал, естественно, оставаться актером театральным, а в театре каких-либо сдвигов в плане пе-

респекта принципов сценической речи не предвиделось. Больше того, спустя годы в значительной мере именно благодаря воздействию кинематографа в армянском театре наметился столь запоздавший процесс обновления.

В движении армянского кино к овладению звучащей речью и связанной с ней новой структурой фильма были свои «приливы» и «отливы». В «Пэпо» выплеснулись потенции, накопленные национальным кинематографом в немой период. Об известной «театральности» этого фильма выше уже говорилось: она проявилась главным образом в речи персонажей, в манере произнесения актерами реплик. Этими актерами, как мы знаем, были крупнейшие мастера армянского театра, но, как это ни удивительно на первый взгляд, именно они, эти мастера, оказывались более гибкими, более податливыми в подчинении своей речи требованиям экрана, чем остальная масса актеров: они легче, с большей готовностью пересматривали навыки сценической речи, которыми пользовались в театре, и, больше того, которые и выработались-то под сильнейшим воздействием их сценической практики. Может быть, также и благодаря этому «театральность» «Пэпо» не портила общего впечатления от картины.

Но «Пэпо» все же был особым случаем. Его успех определили пластическое мастерство актеров, имевших дело с близким и хорошо освоенным на театре образным миром, самый драматургический материал и, конечно, чисто кинематографические достоинства фильма. Другие фильмы большей частью были лишены этих качеств, даже лучшие из них значительно уступали «Пэпо».

Но этот аспект актерской проблемы носил далеко не локальный характер, он не был лишь моментом актерского профессионализма. Если бы это было так, то дело обстояло бы гораздо проще. Вопросы тона и стиля экранной речи были кардинально связаны с другой, более общей проблемой, — проблемой современной кинодраматургии. Перспективы же последней в значительной мере зависели от состояния и тенденций развития национальной прозы. Нежизненная, искусственная манера речи, ненатуральные, примитивно-прямолинейные диалоги отражали поверхностность, схематичность, надуманность сценариев, отсутствие в них подлинной правды жизни. Только живое дыхание действительности, ее соки и краски мог-

ли помочь актеру достигнуть подлинного «звукорительного синтеза», дать необходимые творческие импульсы его искусству.

Пороки кинодраматургии были частным проявлением недостатков, присущих в ту эпоху всему советскому искусству. В свою очередь эти недостатки были обусловлены конкретными объективно-историческими условиями развития советского общества.

В армянском киноискусстве процесс преодоления воздействия «теории бесконфликтности» сильно затянулся. Влияние ее ощущалось вплоть до середины 60-х годов.

Известный болгарский эстетик Тодор Павлов пишет, что «национальное искусство всегда имеет нечто специфическое, нечто индивидуальное и уже неповторимое в других нациях — как обычно говорят, — нечто самобытное. А раз это так, то не трудно понять, что национальное искусство, не являющееся самобытным, не может быть полноценным искусством и, следовательно, не может играть никакой положительной роли в общечеловеческом масштабе как искусство»¹.

Ценность искусства находится в прямой зависимости от его национальной самобытности.

Справедливость этого положения подтверждает, в частности, история армянского киноискусства. С самого начала оно заявило о своем ярком национальном своеобразии. И в последующие годы, как мы видели, наиболее значительные успехи армянской кинематографии достигались на пути утверждения этого своеобразия, а спады являлись прежде всего как результат его утери.

Зависит ли мера национальной самобытности киноискусства от его профессионального уровня?

Профессионально-технический уровень кинопродукции буржуазных стран, как правило, высок, но эта кинопродукция часто лишена каких-либо черт национального своеобразия.

И. Вайсфельд в своей книге «Завтра и сегодня» приводит слова американского кинорежиссера Стэнли Креймера, сказанные им о Голливуде: «Мне кажется, что тот образец интернационального кино, который мы там «фабрикуем» страдает отсутствием масштабности и индивидуализированности и совершенно не отражает сегодняшней жизни в Соединенных Штатах»².

Вместе с тем даже весьма несовершенный в профессионально-техническом отношении кинематограф может

быть прогрессивным и демократичным, если он честно откликается на запросы времени, стремится к правде жизни, выражает передовые идеи, служит интересам народа, тем самым выступая как национально-своеобразное искусство, имеющее одновременно и общечеловеческое значение.

Сегодня мы видим это на примерах кинематографий развивающихся стран. Об этом же ярко свидетельствует и вся история становления советского многонационального кино.

Диалектический процесс развития советской кинематографии, естественно, не был свободен от противоречий. В поступательном движении отечественного кино были периоды, когда интенсивный рост замедлялся, а то и сменялся застоем.

В своей книге И. Вайсфельд несколько содержательных страниц посвящает армянскому киноискусству. Отмечая, в частности, что Ереванская студия остро испытала на себе отрицательные последствия малокартинья и что с ним была связана искажающая принципы советского кино «эстетика» упрощенчества», он одним из ее наиболее распространенных на практике положений считает отождествление реализма и иллюстративности, когда художник «не только не исследует и не осваивает самой действительности, но не соприкасается с ней»³.

Профессиональные достоинства сами по себе ни в коей мере не обеспечивают национальной самобытности фильма, поскольку не гарантируют его правдивости. Решающую роль тут играют идейная, нравственная, гражданская, эстетическая позиции художника, его связь с жизнью, с традициями национальной культуры.

Ныне профессиональный уровень армянского кино достаточно высок. Но и сейчас студией «Арменфильм» нередко выпускаются картины, по существу лишенные национального своеобразия. Типичным примером может служить фильм «Ущелье покинутых сказок» (1973), несмотря на то, что в основу его положено литературное произведение, отмеченное чертами национальной самобытности. По поводу этой картины Ан. Вартанов правильно замечает, что «даже настоящий профессионализм сам по себе еще не может вывести режиссера на творческий простор», что хотя картина снята гладко и тщательно, она «не воодушевлена познанием человека, не сцементирована глубоко осмысленным идейным заданием и поэтому производит впечатление чего-то вторичного»⁴. Каса-

ясь в этом же контексте фильма «Хроника ереванских дней» (1972), критик справедливо указывает на необходимость большей заботы «об укреплении глубоких, органических связей художника с жизнью народа»⁵.

И все же зависимость между степенью национальной самобытности и профессиональным уровнем искусства, несомненно, существует. Глубина постижения художником действительности, его зоркость и проницательность — слагаемые талантливости художника, а профессиональное мастерство — необходимое условие, при котором талант реализует, выражает себя в произведении искусства.

Одним из факторов, способствовавших становлению киргизского игрового кино явилась кинодраматургия, выросшая на основе прозы Чингиза Айтматова⁶. Тем не менее появление таких фильмов, как «Зной» и «Первый учитель», было обусловлено также талантливостью и профессиональным мастерством создавших их кинематографистов.

В середине 60-х годов фильмы «Никто не хотел умирать», «Лестница» и другие обнаружили зрелость литовского кино. Но до этого кинематография Литвы должна была пройти путь аккумуляции опыта национального искусства, профессиональной учебы творческих кадров, овладения ими кинематографическим мастерством⁷.

Современную армянскую кинематографию условно можно разделить на два периода: первый — с 1954 по 1965 год, и второй — последующие годы вплоть до настоящего времени. По какому основному признаку следует производить это деление?

Первый период — это в значительной степени этап поисков армянским кино, часто безуспешных, своего национального лица. Редкие удачи этого периода приходили как результат отказа от «эстетики» упрощенчества, преодоления «инерции схематизма»⁸, стремления сценаристов и режиссеров приблизиться к правде жизни и истории, к традициям национальной культуры. С другой стороны, отдельные явления этого двенадцатилетия, казалось бы, лучше вписываются в последующие годы, так же, как многие фильмы последующих лет словно перекочевали сюда из предыдущих. Естественно, между двумя этими периодами нет непроходимой стены, они как бы проникают друг в друга, одни и те же явления наблюдаются и там и тут.

Эти поиски осложнялись тем, что армянским кинема-

тографистам приходилось едва ли не заново учиться делать фильмы. В этих условиях достижение национальной самобытности киноискусства иногда казалось делом, о котором можно было только мечтать: заботы были более элементарными — надо было «ухитриться» выпустить фильм просто как производственную, товарную единицу⁹.

Тем не менее главные достижения этого периода свидетельствуют о том, что киноискусство Армении, порой мучительно, спотыкаясь, терпя горькие поражения, все же продвигалось по пути возрождения и развития традиций своих основоположников, борьбы за реалистический экран, обретение национального своеобразия в новых условиях.

Важную роль в этом процессе играло актерское творчество, хотя его эволюция в этом плане и зависела решающим образом от ориентации, талантливости кинодраматургии и режиссуры.

Этому трудному, противоречивому пути как бы подвел итог фильм «Здравствуй, это я!» (1965), в котором поиски самобытности разрешились успешным освоением современной темы.

Начало второго периода было отмечено появлением фильма «Треугольник» (1967). Он ярко выявил специфику национального художественного мышления, претворенную в неповторимости творческого почерка его авторов и выступившую здесь как завершенное эстетическое целое.

1

Актер и поиски в области современной кинокомедии

С 1954 года на Ереванской киностудии возобновился выпуск художественных фильмов. Из фильмографии, составленной Д. М. Дзюни¹⁰, видно, что за восемь лет (1954—1961 гг.) студией было выпущено 29 художественных фильмов (из них 5 короткометражных), тогда как за предыдущие восемь лет (1946—1953 гг.) — всего 2.

А. Бек-Назаров к тому времени уже не работал на студии, П. Бархударяна не было в живых. Характерно, что первый полнометражный фильм, поставленный после длительного застоя, — «Тайна горного озера» (1954) — был поручен опытному режиссеру Александру Роу, приглашенному из Москвы. Почти одновременно, с короткомет-

ражками «Мелочь» (1954), «Смотрины» (1954) и «Золотой бычок» (1955) дебютировали молодые режиссеры — выпускники ВГИК-а Г. Мелик-Авакян, Л. Вагаршян и М. Акопян. Другой молодой режиссер Ю. Епзинкян (работавший вторым режиссером на картине «Тайна горного озера») вместе со старейшим режиссером А. Мартиросяном поставил комедию «В поисках адресата» (1955). Затем друг за другом появляются фильмы «Призраки покидают вершины» (1955) и «Тропюю грома» (1956), поставленные в содружестве достаточно опытными С. Кеворковым и Э. Карамяном, «Из-за чести» (1956) А. Ай-Артяна, «Когда рядом друзья» (1956) Г. Саркисова, «Кому улыбается жизнь» (1957) Л. Исаакяна. Творческая деятельность названных режиссеров и определяет в основном лицо армянской художественной кинематографии в первое десятилетие после возобновления систематического производства фильмов на Ереванской студии.

Для этого десятилетия характерен и значительный рост удельного веса современной тематики в продукции студии, что, в числе других причин, связано с выдвижением нового режиссерского поколения. Заметный вклад в развитие армянского киноискусства этого периода вносят кинодраматурги Л. Карагезян, М. Шатирян, М. Чаманян, М. Овчинников, А. Папаян и другие. К написанию сценариев привлекаются и московские кинодраматурги.

Разумеется, оживление, наблюдавшееся в эти годы в армянской кинематографии, имело для нее жизненно важное значение, оно было необходимой предпосылкой для серьезных творческих завоеваний, которые были еще впереди. Режиссеры, до того немалые годы проработавшие на студии, как бы заново осваивали свою профессию. Ряд молодых сценаристов делали первые шаги в кинодраматургии. Неопытным было и молодое поколение режиссеров. Для многих кинематографистов Армении то был этап овладения профессиональным мастерством. Актеры в этом смысле не составляли исключения. Период «малокартинья», длительный отрыв от работы в кино, естественно, не могли не сказаться отрицательным образом на развитии киноактерского искусства в республике. Если нет оснований говорить о регрессе последнего, то, конечно, не может быть речи и о каком-либо движении вперед. Первые же фильмы это показали.

Интересно, что выпущенные пол'ряд «Мелочь», «Смотрины», «В поисках адресата» и «Золотой бычок» были комедийными фильмами. Первые три, откликаясь на зло-

бу дня, носили фельетонно-назидательный характер. Сколько-нибудь значительных актерских работ в них не было. В «Смотринах» состоялся дебют молодого актера Хорена Абрамяна, вскоре ставшего одним из ведущих армянских киноактеров.

Однако поиски армянских кинематографистов в области комедии не были напрасными — в короткометражке «Золотой бычок» они увенчались успехом, обусловленным как оригинальным сценарным замыслом молодых кинодраматургов Ж. Арутюняна и Р. Ерицяна, так и его режиссерской и актерской реализацией. В отличие от предыдущих короткометражек, «Золотой бычок» не был лишь «комедией положений»: яркий комедийный характер председателя колхоза Наджаряна создавал в фильме Г. Габриелян.

В картине рассказывается забавная, едва ли не анекдотическая история. Суть ее заключается в том, что Наджарян, рачительный руководитель хозяйства, ни за что не хочет расстаться с одним из колхозных племенных бычков, в котором позарез нуждается соседнее хозяйство, руководимое родственником Наджаряна, братом его жены. Герой прибегает к самым невероятным уловкам. Жена его, обиженная за брата, собирает вещи — она решила развестись. В конце концов, несмотря на все старания председателя, бычок все же оказывается у соседей. Расставание Наджаряна с «золотым бычком» одновременно трогательно и полно юмора. Уступая бычка, Наджарян словно отрывает от собственного сердца. Ведь бычок выращен его стараниями и заботами, стараниями и заботами хозяйства, от которого Наджарян себя не отделяет. И все же ему приходится примириться со случившимся — дело зашло слишком далеко: вступают в силу моральные нормы советского общества, где принцип взаимопомощи, взаимовыручки незыблем, и им, естественно, Наджарян противиться не может. Собственно, в этом противоречии прежде всего и выявляется комизм характера, с одной стороны, и его народность — с другой.

Эксцентрическое заострение ситуаций и характеров, благодаря соблюдению создателями ленты чувства художественной меры, не лишало эти ситуации и характеры естественности; наоборот, как во всяком талантливом произведении, они были даже более достоверны, чем сама действительность, ибо в отточенной, яркой форме выражали метко схваченное жизненное явление. Поэтому-то фильм получился не только правдивым и веселым, но и

национально своеобразным. Эта его национальная самобытность нашла выражение прежде всего в блестящем исполнении Г. Габриеляна. Была достоверной и среда, окружавшая героя. С отличным ощущением жанра играли свои роли актеры А. Нерсисян, М. Пароникян, А. Хостикиан, Л. Довлатян, В. Маргуни. Однако надо отметить, что при живости и естественности пластики и интонаций, в движениях и речи актеров все же чувствовалась некоторая педализация. Как ни странно, она более всего была заметна в исполнении Г. Габриеляна. Кроме того, был излишне резок грим актера. Все-таки театральные традиции актерской игры были весьма живучи. Разумеется, «малокартинье» не могло способствовать преодолению этих традиций.

Интерес к комедии не ослабевает и в последующие годы. Режиссер А. Мартиросян ставит короткометражку «01—99», в которой была сделана попытка использовать характерную и в высшей степени выразительную внешность молодого актера Фрунзика (Мгера) Мкртчяна. Ему была поручена главная роль Гарсевана, сельского выпивохи, приехавшего в Ереван и ставшего виновником ряда комических недоразумений. Ф. Мкртчян играл хорошо, и фильм пользовался успехом. Но, к сожалению, персонаж не заключал в себе интересного характера. Не были оригинальны и сценарные решения. В фильме рассказывалась хоть и забавная, но бессодержательная история. Однако бесспорная ценность этой короткометражки в том, что она открыла для кино одаренного актера.

Резкой и справедливой критике в печати был подвергнут фильм С. Кеворкова «Ее фантазия» («Трезвое вино», 1959), претендовавший на оригинальность темы и замысла. Сюжет сводился к следующему. Молодой винодел Анаит задумала создать безалкогольное вино, которое поднимало бы настроение, но не пьянило. Поскольку проводимые Анаит опыты сопровождались дегустацией, возлюбленный девушки Арто подозревал ее в пьянстве, что служило поводом к ряду недоразумений. Неудача фильма была предопределена несостоятельностью сценария К. Минца: в ней, как, впрочем, и в режиссуре, были нарушены элементарные законы жанра. Старания отличного комика С. Филиппова и других актеров оказались совершенно бесплодными.

Попытки освоения производственной темы. Разрыв между пластическим и речевым актерскими образами

Продукция студии этих лет отличалась достаточным тематическим и жанровым разнообразием. Помимо комедий, ставились детективы, детские, музыкальные, исторические, историко-революционные картины, фильмы — экранизации классики, фильмы на современные производственные, морально-этические темы.

Первая попытка активно вторгнуться в жизнь, поднять серьезную нравственную проблему в сфере производственной деятельности молодежи оказалась неудачной.

Фильм «Когда рядом друзья», поставленный Г. Саркисовым по сценарию О. Стукалова-Погодина, затрагивал довольно актуальную тему — он утверждал престижность профессии рабочего. «Мне стыдно сказать родителям, что ты токарь!» — бросала студентка вуза Марго своему возлюбленному Рубену, мечтавшему стать поэтом, не принятому в Литературный институт и поступившему на завод рабочим. Опровержению этой точки зрения, высказанной столь прямолинейно, собственно, и был посвящен фильм. Причем, опровергал он ее тоже в высшей степени прямолинейно.

В фильме удивительно легко и просто разрешались все конфликты.

Рубен в первый раз приходит на завод. В цехе он высказывается в том смысле, что овладеть профессией токаря проще простого. Молодые рабочие высмеивают его самонадеянность. Особенно старается Шабо — забияка с явно хулиганскими повадками. Происходит столкновение между Рубеном и Шабо. Рубен перестает выходить на работу. Юношу стыдит его отец, кадровый рабочий. Рубен решает вернуться на завод. Мастер встречает юношу фразой: «Нам не нужны прогульщики!» За Рубена вступает молодая работница Гаяне. Но оказывается, слова мастера всего лишь педагогический прием. Он говорит Рубену, чтобы тот завтра вышел на работу. Утром следующего дня, задолго до начала работы, Рубен уже в цехе. Гаяне помогает ему освоить станок. Рабочие радушно встречают Рубена. Недавно они еще смеялись над ним вместе с Шабо, а теперь вдруг обнаруживают явную неприязнь к последнему.

Отец Рубена просит свою ученицу Гаяне помочь сыну

(хотя до этого мы уже видели старания девушки), при этом произнося высокопарную тираду.

Происходит встреча Рубена с Марго. У юноши вид настоящего рабочего человека. «Устал, не балуемся», — говорит он девушке.

Рубен самостоятельно обточил первую деталь и удостоился похвалы, он счастлив. «Сегодня я впервые понял, что не зря живу на свете», — признается он отцу.

У Рубена и Гаяне возникает взаимное чувство. Гаяне старается убедить Рубена в том, что он не вправе сдаваться, он должен продолжать писать стихи, иначе проявит малодушие. Назидательность речей девушки «подкреплена» фактами ее биографии, которые она сообщает Рубену: выясняется, что отец ее погиб на фронте, недавно умерла мать, но девушка не пала духом. Она откажется от Рубена, если тот окажется слабым.

Фильм завершается символическим проходом двух пар: Рубена с Гаяне и Марго с каким-то молодым человеком, очевидно, тоже студентом. Пары расходятся в разные стороны.

В финале громко звучали симфонический оркестр с хором, что походило на некий оперный апофеоз. К этому средству режиссер прибегал и в других местах фильма, желая, видимо, усилить его драматическое воздействие. Возможно, этим он стремился сгладить схематизм, прямолинейность сценария. Лобовая, примитивная драматургия не выявляла характеров. Безжизненными схемами были и Гаяне, и Марго, и мастер, и отец Рубена, и Шабо, и прочие молодые рабочие—обитатели заводского общежития. Роли отца Рубена в исполнении А. Нерсеяна, Шабо в исполнении А. Хостикиана являли собой резкий контраст по сравнению с живыми характерами, созданными этими же актерами в «Золотом бычке». Интересно, что привлеченный режиссером ряд непрофессиональных исполнителей добился большего успеха, чем опытные актеры, которые, ввиду слабости драматургического материала ролей, часто прибегали к избитым театральным штампам.

«Когда рядом друзья» фактически явился первым фильмом на производственную тему в армянском звуковом кино, появившимся лишь на 21 году существования последнего. Невольно напрашивалось сравнение его с немymi фильмами на ту же тему. Диалоги в «Когда рядом друзья», претендовавшие на раскрытие внутреннего мира героев, намного уступали «пластическому психоло-

гизму» немых фильмов, которые были богаче содержанием, красками, оттенками, убедительнее выявляли тонкие душевные движения персонажей. В лучших немых фильмах несколько коротких титров заменяли длинный разговор. Эти лаконичные надписи чаще всего осуществляли лишь чисто информационную функцию, они были нейтральны по отношению к переживаниям героев, выступали лишь знаками, указывавшими на общий смысл разговора. Основная нагрузка в передаче этих переживаний ложилась на мимическую и пластическую игру актеров, и этот мимико-пластический образ в гораздо меньшей степени рисковал стать однозначным и прямолинейным, чем актерский образ в фильмах, подобных «Когда рядом друзья», где произносимые персонажем слова, плоские, назидательные, высокопарные, нередко разрушали более достоверный «бессловесный» образ, ограничивая, подчиняя себе актера.

Вывод ясен: только синтез воплощенного актером мимико-пластического и литературно-драматического образа мог обеспечить подлинную «жизнь человеческого духа» на экране. Решению этой задачи должна была прежде всего способствовать кинодраматургия.

Попытки осилить морально-этическую проблематику на материале жизни производственных коллективов были продолжены в фильмах «Кому улыбается жизнь», «Обвал» (1959), «Прыжок через пропасть» (1959). Кое в чем они представляли собой шаг вперед по сравнению с фильмом «Когда рядом друзья». Так, уровень актерского исполнения здесь в целом был выше. Авторы сценариев стремились глубже заглянуть во внутренний мир героев, создать более сложные психологические характеры, острее построить конфликты. Но «барьер упрощенчества» не был преодолен и в этих фильмах: действительность изображалась в них обедненно, примитивно.

В фильме «Кому улыбается жизнь» два молодых специалиста олицетворяют диаметрально противоположные жизненные позиции: один — Левон (Л. Тухикян) выбирает честный путь бескорыстного служения обществу, другой — Карлен (А. Карапетян) — дорожку ловкого приспособленчества, быстрого продвижения по служебной лестнице. Но отрицательный герой оказывается к тому же и вздорным, неумным субъектом: его поступки становятся цепью саморазоблачений. В финале он «побит» по всем статьям, опозорен. Это низвержение карьериста подчеркивается тем, что авторы «лишают» его служеб-

ной легковой автомашины и «помещают» в кузов грузовика, где незадачливому карьеристу приходится проглотить последнюю горькую пилюлю — назидательные слова героини фильма Заруи о том, что «жизнь улыбнулась» не ему.

В центра событий, изображенных в фильме «Обвал», находится главный инженер строительства железнодорожного туннеля Вартан (Х. Абрамян). Его любит молоденькая учительница Седа, Вартан же, по-видимому, не может разобраться в своих чувствах к девушке.

Начальник строительства настаивает на выполнении плана, главный инженер почему-то сопротивляется этому. Молодой герой постоянно пребывает в каком-то душевном смятении, его одолевают внутренние сомнения, хандра. Скоро пойдут дожди, возможны горные обвалы, необходимо спешить с завершением строительства. Но Вартан не торопится, говорит, что не хочет «отвечать за действия безответственных людей». В чем суть возражений главного инженера — не совсем ясно.

Всеобщие радость, веселье по поводу трудовой победы — туннель построен вовремя. Один главный инженер ходит какой-то отверженный и ждет приезда комиссии — через несколько дней должна состояться сдача туннеля.

Происходит обвал. Приближается поезд. Неимоверными усилиями Вартану удается предотвратить беду, направив поезд в туннель. В финале к Вартану подходит Седа, прижимается к нему, лицо ее выражает счастье. Но что именно разрешилось в характерах героев, так и остается невыясненным.

Герой фильма «Прыжок через пропасть» Балян, главный инженер строительного треста, не терпящий возражений, самоуверенный и чванливый, оказывается повинным в гибели начальника участка. Он снят с должности, исключен из партии. Балян глубоко раскаивается. Но вину надо искупить. И он, следуя совету своего друга, секретаря райкома, занимает место погибшего инженера. Балян знает, что будет окружен презрением коллектива, и все же мужественно принимает на себя это испытание. Жена-мещанка требует его возвращения в город, но он тверд в своем стремлении вернуть доверие людей — даже ценой разрыва с женой. Он стойко переносит отчуждение, даже ненависть окружающих, не раз рискует жизнью, и в конце концов добивается того, что отношение людей к нему меняется.

Игра некоторых актеров, особенно Б. Нерсисяна в ро-

ли Баляна и Г. Арутюняна в роли секретаря райкома, отдавала театральными штампами. Фильм губила, делала его фальшивым крайняя заданность драматургии. Действие в предельно обостренной ситуации не развивалось спонтанно, а диктовалось навязанной ему схемой, обязательность которой буквально выпирала в поступках и высказываниях персонажей.

Частные достижения этих картин — а они были, например, создание «коллективных характеров» в фильме «Кому улыбается жизнь»¹¹, отдельные находки «Прыжка через пропасть», изображение рабочей среды в «Обвале», — не меняли того положения, что задача полноценного воплощения современной темы оставалась в армянском кино нерешенной.

Об уровне актерского образа в этих фильмах можно судить по работе в них одной и той же актрисы — М. Симонян.

В фильме «Кому улыбается жизнь» она вполне профессионально передавала переживания, темперамент, внутреннюю эмоциональность своей героини Заруи. Но с конкретной обстановкой действия актриса не очень сживалась. Это проявлялось не только в походке, в ношении одежды, но и во внутреннем поведении героини: ее любовь, разочарование, интуиция не переносились на конкретные объекты, драматизм переживаний носил абстрактный характер. Все это обнаруживало недостатки режиссерского подхода к актерскому компоненту постановки.

В фильме «Прыжок через пропасть» был эпизод объяснения Нины, жены Баляна, с Гаяне, у которой возникает чувство к Балянцу. Эту сцену откровенного разговора двух женщин актрисы М. Симонян и В. Вардересян проводили отменно. Исполнение М. Симонян моментами было просто превосходно: были очень выразительны ее улыбка, взгляд, жест. Однако полному раскрытию дарования актрисы мешал низкий уровень драматургии и режиссуры.

В «Обвале» учительницу Седу хорошо играла Т. Коква, а в армянском варианте фильма эту роль дублировала М. Симонян. Разнообразие интонационных красок, глубокий тембр голоса актрисы обогащали образ. Но временами М. Симонян, словно заражаясь свойственной фильму искусственностью речевой атмосферы, тоже начинала фальшивить. Удивительно, режиссер Г. Сарки-

сов, чуткий к достоверности изобразительного ряда, не слышал невыносимой фальши в речи персонажей!

Итак все еще давали о себе знать разрыв между пластическим актерским образом и его речевой характеристикой, отсутствие их необходимого единства. Парадокс: спустя четверть века после прихода в кино звука армянские фильмы словно взывали к немоте! В самом деле, порой казалось, что их пластическую и речевую фактуру разделяет пропасть!

Фильм режиссера Г. Мелик-Авакяна «О чем шумит река» (1958) как-будто специально был построен так, чтобы показать это со всей очевидностью.

В картине, рассказывавшей о жизни пограничников, по определению Ан. Вартавова, тема двух миров «встает как тема двух берегов пограничной реки.

В повествование о жизни чужого берега, — пишет далее Ан. Вартавов, — авторы вплетают небольшую, полную драматизма новеллу — пожалуй, самое сильное место в фильме. Слепой старик и его маленькая внучка живут на том берегу. Их единственным достоянием является коза. Только несколько кадров проходят перед зрителем, но ему становится и понятна и близка судьба этих несчастных людей. Затем, где-то в середине фильма, мы снова встречаемся с ними, но уже при других обстоятельствах. Четыре таких же бедняка, как и они, деловито, почти торопливо, выносят из жалкой лачуги труп старика. В их движениях сквозит автоматизм и почти не чувствуется скорби: они столько видят горя на каждом шагу, что оно для них стало привычным и не вызывает острой ответной реакции. Но сердце зрителя сжимается от сострадания, когда он наблюдает, как за жалкой похоронной процессией, семена худенькими ножками, по пыльной дороге идет девочка-сирота»¹².

К этой выразительной характеристике остается лишь добавить, что в новелле не звучит ни единого слова — она совершенно немая. Это оправдано тем, что происходящее мы видим как бы глазами наших пограничников, наблюдающих противоположный берег в бинокль. (Заметям, кстати, что спустя много лет, в фильме «Рождение» по этому же принципу были сделаны эпизоды, изображающие жизнь безумянной семьи и тоже выстраивающиеся в своеобразную новеллу: их из окна своего кабинета наблюдал через улицу герой фильма предсовнаркома Мясникян).

Сюжет фильма в основном строился на истории, изо-

бращение когоров тоже было примечательным. На том берегу оказывается советский человек, бывший колхозный мираб Атанес Гамбарян, волей судьбы заброшенный на чужбину. Он мечтает вернуться на Родину. Этот человек долго почти ничего не делает — только смотрит на родной берег. Смотрит молча, поддавшись вперед, застыв в неподвижности. Одни лишь поза и взгляд. Но сколько в них было содержания! Роль Атанаса Гамбаряна исполнил Грачья Нерсесян.

В остальном жизнь на обоих берегах была показана недостоверно; как верно заметил Ан. Вартанов, надуманные ситуации не соответствовали правде жизни¹³. Лишь немые эпизоды были интересны в фильме!

Актер в киномелодраме

Сюжет музыкального фильма «Сердце поет» (1956), поставленного Г. Мелик-Авакяном, в общих чертах совпадал с биографией известного певца Артура Айдиняна, который и исполнил в фильме роль взрослого героя. Действие картины начиналось на Балканах, затем переносилось в Советский Союз.

Хотя главным в фильме было пение певца, авторы все же не пошли по пути создания музыкального ревю: они постарались насытить сюжет острыми драматическими ситуациями, создать живые характеры; больше того, в фильме отчетливо звучат и социальные мотивы, темы патристии, патриотизма.

Говоря об актерском исполнении, надо в первую очередь назвать роль Гариба, в которой выступил Гр. Нерсесян. Актер по-настоящему жил на экране. Когда после фильма возвращаешься к нему мысленно, то прежде всего вспоминаешь эпизоды с Гарибом-Нерсесяном, этим гордым бедняком, прожившим всю жизнь на чужбине и осуществившим, наконец, свою заветную мечту — оказаться на родной земле, которую он любит как подлинный патриот; вспоминаешь его сутуловатую фигуру, стремительно движущуюся по заводскому цеху, его полное радостного и вместе с тем мучительного ожидания лицо, когда он стоит перед оперированным сыном, с глаз которого сейчас снимут повязку, и его дрожащую руку, медленно поднимающуюся к лицу, его взгляд в кабинете «госполина директора», вначале растерянный, жалкий, потом исполненный бесконечной благодарности, когда его глубокие глаза заволоклись слезами. Поистине, в этом взгляде

дѣ — целая человеческая жизнь! Так умел смотреть-только Грачья Нерсисян!

Актер создал духовно наполненный, психологически точный характер пожилого армянина-репатрианта. Характер достаточно типичный. Гариб-Нерсисян — это труженик, привыкший к моральным нормам «свободного мира» и теперь, на Родине, на редкость эмоционально, с предельной душевной отзывчивостью «осваивающий» советский образ жизни. Это была метко схваченная актером существенная грань национального характера, присутствующая трудящимся армянам спюрка* и ярко проявившая себя в связи с начавшейся в середине 40-х годов массовой репатриацией зарубежных армян в Советскую Армению.

В этом фильме впервые на экране встретились два великих армянских актера — Грачья Нерсисян и Ваграм Папазян. Последний изображал несколько сумрачный характер с волчьей хваткой капиталиста, эксплуататора. «Дуэт» двух актеров очень рельефно выявлял разность социального содержания, личностных качеств этих персонажей.

Менее выразителен был образ главного героя, ему не доставало «многомерности». Это был неопределенный, аморфный характер. Сказывались драматургические недостатки роли, неопытность исполнителя.

Замысел следующего фильма Г. Мелик-Авакяна «Сердце матери» (1957) основывался на идее, что первопричина всех злоключений, выпадающих на долю родителей из-за черствости детей, — в неправильном отношении к ребенку, в неверном его воспитании. В этом и заключались дидактический пафос фильма, его мораль.

Героиня фильма Мариам — зритель прослеживал почти всю ее жизнь — любит своего единственного сына Ашота, оставшегося без отца (его убили в тридцатом году кулаки), жертвенной любовью.

Исполнительница главной роли артистка Вардуй Вардерсян была убедительна на всем протяжении фильма. Зритель верил в ее материнской любви, в ее радостям, и страданиям. Верил в искренность, теплоту ее отношения к людям.

«Сердце матери», фильм о скромной женщине-труже-

* Спюрк (арм.) — армянское население за рубежом; армяне, рассеянные по разным странам мира в результате геноцида населения Западной Армении, организованного турецким правительством в 1915—1916 гг.

лице, познавшей, как говорит о себе сама героиня, радость труда, дружбы, но обманутой в своем материнском чувстве, — типичная мелодрама. Вместе с фильмом «Сердце поет» он наметил эту жанровую линию в армянском киноискусстве, давшую немалый простор актерам для выявления своих творческих возможностей. На это, в частности, указал С. Асмикян. По его мнению, мелодрама сыграла положительную роль в преодолении рационалистических схем, доставшихся кинематографу от периода «малокартинья». «Опыт развития искусства доказывает, — замечает он, — что в определенные периоды обращение к мелодраме обеспечивает художественный прогресс. Так случилось и в советском киноискусстве в 50-е годы. Невозможно, например, понять природу таких значительных советских лент этого периода, как «Сорок первый» и «Летят журавли» без учета их жанровой близости к мелодраме»¹⁴.

В музыкальной мелодраме «Песня первой любви» (1958) было немало сцен, которые свидетельствовали об умении режиссеров Ю. Ерзинкяна и Л. Вагаршяна работать с актерами. К достоинствам сценария, написанного Ж. Акопяном и Я. Волчеком, несмотря на некоторую его назидательность, следует отнести то, что актерам было что играть.

Героям фильма предстоит переселение в новый дом. Это событие, по замыслу авторов сценария, должно заставить каждого задуматься, правильно ли он живет, внутренне обновиться.

Сюжет строился на истории морального падения, а затем возрождения популярного эстрадного певца Арсена Варунца (Х. Абрамян). Большой артистический успех кружит ему голову, он зазнается, уходит из семьи, спивается. Но Арсен не конечный человек: в нем еще теплятся благородные чувства. Он мечется, страдает. В трудную минуту на помощь Арсену приходит его отец — рабочий Тигран Варунц (Гр. Нерсисян). Сцена ночного молчаливого прохода отца и сына была отлично, психологически тонко сыграна актерами. В характере старого каменотеса были воплощены понятия, за которые ратовал фильм: человеческое достоинство, мужская честь, чувства долга и справедливости.

Идею бескорыстного служения искусству выражал образ старого музыканта Мелик-Нубаряна (В. Вагаршян).

В картине была любопытная фигура — инженер Варужан: влюбленный в жену Арсена Рузан, он преследо-

вал ее, добиваясь взаимности. Это не был отрицательный персонаж, наоборот, он выказывал благородные качества. Оправданием ему служило и то, что Рузан оставил муж. В исполнении С. Соколовского Варужан был красив и обаятелен. Как некий символ искушения возникал он перед героиней, наталкиваясь всякий раз на ее неприступность. Но эта твердость стоила Рузан душевной борьбы. Персонаж, сыгранный Э. Судаковой, воплощал собой представление о женской верности — одну из «заповедей», которую также пытался утверждать фильм.

Картина отличалась хорошей игрой актеров. Это объяснялось тем, что драматургически в персонажах были заложены противоречивые чувства и побуждения, герои были показаны в развитии, в столкновениях, в острых драматических ситуациях.

В фильме чувствовалось некоторое несоответствие между естественностью поступков героев, психологических положений и выпренности, натушностью диалогов. Речь актеров во многих случаях страдала театральной недализацией, что особенно ощущалось в армянском варианте фильма. Пожалуй, лишь исполнителя главной роли Х. Абрамяна нельзя было в этом упрекнуть.

Драматургия фильма, строго говоря, была лишена оригинальности (не были оригинальны прежде всего характеры). Однако то обстоятельство, что картина почти целиком снималась в Ереване, участие в ней ряда талантливых актеров, звучание песен, написанных композиторами А. Бабаджаняном и Л. Сарьяном, обусловили ее относительно самобытный характер: все же национально выраженные актерские индивидуальности, особенности среды и звуковой партитуры сделали свое дело.

В эти годы все отчетливее обнаруживался интерес отечественного кино к рядовому советскому человеку, к его реальным делам и переживаниям, к его героическому подвигу в войне. Не остался в стороне от этих веяний и армянский кинематограф.

Первая, довольно робкая попытка изображения Отечественной войны была сделана в фильме «О моем друге» (1958), который при всей своей жанрово-тематической неопределенности, пожалуй, ближе всего к мелодраме.

Один из героев фильма — Рубен — в купе вагона рассказывает случайным попутчиком историю, становящуюся содержанием фильма. Начало, само название ленты предполагают рассказ о человеке преданном и самоотвер-

женном в дружбе. В этом зритель убеждается лишь в конце: Арам, друг Рубена, спасая его, погибает сам. Однако этому событию предшествует история, занимающая добрых три четверти картины.

Действие фильма происходит в Ленинграде. В одну и ту же девушку Катю влюблены два друга-студента. «Приоритет» принадлежит Рубену, ухаживающему за Катей, Арам вынужден скрывать свои чувства. Наконец, Рубен решает объясниться Кате в любви. Накрыт стол, и друзья ждут Катю. Арам идет ее встречать. И тут на улице они открываются друг другу: оказывается, и Катя неравнодушна к Араму. Сцены объяснений, переживаний героев по большей части психологичны. Хорошо играют актеры, особенно Х. Абрамян (Рубен).

В фильме было немало внешних эффектов, что не вязалось со стремлением режиссера Ю. Ерзинкяна исследовать внутренний мир персонажей. В бессонную ночь Араму вспоминается родная Армения, он видит себя там вместе с Катей и Рубеном у водопада; водопад будто прямо с рекламной открытки! После объяснения с Рубеном Катя бежит мимо величественных колонн; колонны вполне реальные (эпизод снимался на натуре), но здесь они играют роль внушительной декорации, призванной подчеркнуть драматичность ситуации и испытываемых героями чувств. Другой эпизод разыгрывается на великолепной мраморной лестнице одного из ленинградских интерьеров. Желание как можно импозантнее обставить место действия шло от поэтики советских фильмов предшествующих лет.

Затянувшейся на большую часть фильма прелюдии кладет конец война. Друзья уходят на фронт. Эпизод гибели Арама невольно наводит на мысль об искуплении его вины перед другом, хотя вряд ли авторы преследовали такую цель.

Какова же идея фильма «О моем друге»? Хотелось ли авторам выразить мысль о жестокости и антигуманности войны, безжалостно вторгающейся в жизнь? Образное, поэтическое решение этой темы дали появившиеся годом раньше в русском кино фильмы «Летят журавли» (влияние этого фильма заметно в армянской ленте) и «Дом, в котором я живу». Фильм «О моем друге» явно распадается на две неравные части, между которыми нет связующей авторской мысли.

Расширение среды. Рост профессионализма. Срывы.

Армянских режиссеров упрекали за то, что они любили снимать свои фильмы за пределами Армении, придумывая для этого соответствующие сюжетные линии, и это наносило урон национальному своеобразию армянских фильмов¹⁵. Конечно, определенный резон в этих упреках был, поскольку режиссеры порой переходили грань разумного: так, совершенно справедливо замечание Ан. Вартанова о том, что авторы фильмов «Тайна горного озера» и «Пленники Барсова ущелья», снимая природу Армении почему-то на Северном Кавказе, «приложили все усилия к тому, чтобы на экране зритель увидел Армению, максимально похожую на Швейцарию»¹⁶.

Но несмотря на отдельные извращения в этом вопросе, расширение кинематографистами Армении географии своих фильмов содержало рациональное зерно, было закономерным. В сущности, это диктовалось реальным бытием народа. Сама советская действительность с ее интенсивно развивающимися, охватывающими буквально все сферы жизни межнациональными связями внутри страны, так же, как и ее международными контактами, неизмеримо расширила географию этого бытия. Не было ничего противоречащего правде жизни в том, что двое молодых армян—герои фильма «О моем друге»—являются студентами ленинградских вузов. Или в факте выступления известного ереванского спортсмена в Западной Европе, изображенном в картине «Кольца славы» (1962), соответствующие эпизоды которой снимались в Риге. Не естественно ли, что по причине обращения к теме репатриации возникла необходимость переноса места действия за рубеж, в одну из балканских стран, и в связи с этим съемок в Одессе («Сердце поет»)? Законное расширение рамок охвата действительности в пространстве, стремление показать интернациональные черты национальной жизни влекли за собой расширение изображаемой среды, придавали ей во многих фильмах интернациональный характер. В свою очередь это вызывало необходимость приглашения на роли актеров неармян — обстоятельство, кстати сказать, также служившее поводом для упреков режиссерам¹⁷.

В свете сказанного вполне правомерно то, что героиней фильма «О моем друге» выступает русская девушка (артистка Т. Пилецкая), а хозяйкой квартиры двух армянских парней — пожилая ленинградка (В. Телегина),

что в фильме «Сердце поет» зарубежная часть жизни героя скрашена добрым участием к нему портовой девушки по имени Глико (И. Радченко), что героиней фильма «В поисках адресата» тоже является русская девушка-журналистка (Л. Шагалова), так же, как правомерен интернациональный состав советских пограничников в фильме «О чем шумит река», геологической экспедиции в фильме «Призраки покидают вершины», пассажиров самолета в «Двенадцати спутниках», бригады газостроителей в «Трудном переходе». Правда, порой режиссеры и тут впали в крайность. Нельзя не согласиться с Аи. Вартаповым, когда он говорит о режиссерах, старающихся облегчить свою задачу приглашением на главные роли молодых актеров из Москвы и Ленинграда, ввиду их опытности¹⁸.

В фильме Л. Вагаршяна «Рожденные жить» (1960) события военных лет занимали уже центральное место. Основное действие картины происходило вне Армении. Большинство ролей исполняли русские актеры. В трагических коллизиях фильм показывал героизм, душевную стойкость, высокие моральные качества советских людей.

«Рожденные жить» свидетельствовали о растущем профессиональном мастерстве армянских кинематографистов.

Достаточно широкое участие русских актеров в армянских фильмах было плодотворным и в другом отношении. В целом они лучше, чем армянские актеры, владели комплексом современных средств киноактерской игры (кстати, среди них было немало только киноактеров), спецификой речи в кино, что, конечно, было обусловлено не только их часто большим опытом работы в кинематографе и лучшей профессиональной подготовкой, но и особенностями стиля сценической речи в современном русском театре, по интонационному своему строю, технике исполнения, в сравнении с армянским театром, гораздо более приближенной к разговорной речи. В этом смысле русские актеры оказывали положительное влияние на армянских актеров.

С другой стороны, и армянские актеры все чаще получали приглашения на роли в фильмах других студий. Совместная творческая работа с коллегами из других республик, Москвы и Ленинграда также благотворно сказывалась на росте профессионального мастерства армянских киноактеров. Все это способствовало утвержде-

нию в кинематографии республики современного стиля актерской игры.

В эти годы нашла своеобразное продолжение одна из ценных традиций армянского киноискусства, берущая свое начало от бекназаровской «Зарэ», — традиция отображения жизни других народов. С. Кеворков и Э. Карамян в 1956 году экранизировали роман южноафриканского писателя Питера Абрахамса «Тропую грома», создав одноименный фильм широкого политического звучания. Эта картина, страстно выступавшая против расовой дискриминации, апартеида, безусловно, обогатила панораму армянского кино 50-х годов. Успех фильма во многом был обусловлен интересными актерскими работами В. Медведева, Г. Супруновой, Г. Джанибекяна, Гр. Нерсисяна, Т. Саряна, Г. Габриеляна, Э. Занони.

Авторы фильмов в значительной мере старались развивать гражданскую линию армянского киноискусства, независимо от того, создавали ли они мелодраму, картину на производственную тему, драму или комедию. Подход кинематографистов к современной действительности отличался достаточной широтой. Но часто ему не хватало пронизательности, а то и просто профессионального умения, отчего жизнь не находила глубокого отражения на экране, представляла упрощенной. Это-то и лишало многие фильмы подлинной национальной самобытности, делало их национально безликими.

На этом пути случались и срывы. Авторы комедии «Четверо в одной шкуре» (1963) пытались, в значительной мере средствами киноэксцентрики, подвергнуть сатирическому осмеянию бюрократизм. Некий обобщенный образ бюрократа и сутяги воплощал актер А. Гомишвили. Как известно, киносатира требует не только особого актерского мастерства, но и высокой режиссерской культуры. Стремясь, очевидно, к максимальной выразительности пластики, талантливый актер при этом явно терял чувство художественной меры, переигрывал, впадал в шарж, лишая персонаж достоверности. С другой стороны, и режиссер Г. Маркарян, видимо, увлекшись внешней броскостью игры актера, оказался не в состоянии придти ему на помощь. Фильм не представлял какой-либо ценности. Результатом отсутствия режиссерского профессионализма явилось и то, что полнометражный фильм после вынужденных сокращений стал короткометражным.

Однако, несмотря на многие неудачи, путь этот был перспективным. Тесно соприкасаясь с поисками армян-

ских кинематографистов в области историко-революционного фильма, экранизации литературной классики, он определял главное направление кинопроцесса. Забегая вперед, скажем, что именно на этом пути армянским кино были достигнуты наиболее существенные результаты: в овладении профессиональным мастерством и современным киноязыком, был в конечном счете осуществлен синтез национального и интернационального в изображении современности («Здравствуй, это я!»).

Две тенденции в армянской кинорежиссуре

Успехи в освоении современной темы, несмотря на все усилия, долгое время были весьма скромными. Рассмотренные нами фильмы, так же как и фильм «Воды поднимаются» (1962), посвященный колхозной жизни, не решали этой задачи.

Не решали ее и картины, в которых «эксплуатировались» достижения других искусств — эстрады, оперы, цирка, хотя эти фильмы, как правило, пользовались зрительским успехом.

О двух из них — «Сердце поет» и «Песня первой любви» — мы уже говорили, когда речь шла о киномелодраме. В 1962 году Г. Мелик-Авакян поставил крайне неудачный фильм-концерт «Поет Гоар Гаспарян». Зато цирковое кинообозрение «Путь на арену» (1963, режиссеры Л. Исаакян и Г. Малян) получилось гораздо лучше.

Центральной фигурой в нем был талантливый клоун Леонид Енгибаров. Картина строилась на занимательном, хотя и несколько надуманном, сюжете — истории о том, как некий интеллигентный юноша — Леня, подчиняясь своему призванию, вопреки желанию семьи, преодолевая все трудности и препятствия, становится цирковым артистом. Известная натянутость интриги особенно обнажалась тогда, когда семья героя в лице заботливой тетки организовывала провал Лени в первом его выступлении на арене с целью отвратить юношу от искусства.

Большой успех картине обеспечили великолепное мастерство и обаяние Л. Енгибарова, вся яркая и красочная панорама оригинального циркового представления, ряд забавных комических эпизодов, так же, как и присущая картине лирическая интонация. Енгибаров, этот своеобразнейший мастер пантомимы, проявил в фильме и бесспорные киноактерские способности.

Обнадеживающие признаки прогресса в этой области наметились лишь в 1960—1961 годах с появлением фильмов «Голоса нашего квартала» Ю. Ерзинкяна и «Дорога» С. Кеворкова. Особый интерес вызвал первый фильм. В сценарии молодого прозаика П. Зейтунцяна, написанном на основании его же одноименной повести, делалась попытка изобразить жизнь городской молодежи, ее внутренний мир и нравственные искания в новом для армянском кино, нешаблонном, лирико-интимном плане. Это увлекло режиссера. Однако некоторая приглушенность гражданских мотивов, обнаружившаяся в фильме, привела к тому, что он не встретил общественной поддержки и судьба его сложилась неудачно. Достаточно серьезную этическую проблему, связанную с выбором молодым поколением жизненных путей, затрагивала картина «Дорога». Хотя обоим этим фильмам не хватало глубины эстетического анализа процессов современной действительности (в них отсутствовали объемность, многослойность изображения жизни, не были изжиты упрощенчество, влияние бесконфликтной драматургии), но элементы нестандартного художественного мышления авторов, мера их искренности, известное внимание к психологическому миру героев, относительная оригинальность литературного материала все же приближали эти произведения к жизни. Этому в определенной степени способствовало и участие в фильмах совсем молодых актеров, чья неопытность возмещалась искренностью и свежестью чувств. Так, в «Дороге» весьма интересным оказалось исполнение главных ролей Беника и Назик молодыми актерами Г. Демурияном и Н. Демуриян¹⁹.

Для армянского кино этого периода характерно постоянное, от фильма к фильму, расширение круга приглашаемых актеров. Причем, это касалось не только молодежи (включая немалое количество непрофессиональных актеров), но и многоопытных театральных актеров, до этого по тем или иным причинам не привлекавшихся к съемкам. В той же «Дороге» на одну из основных ролей был приглашен из Ленинаканского театра А. Пашаян; выбор оказался удачным — актер создал запоминающийся характер.

Интересно, что одновременно с фильмами, обнаружившими более свежий подход кинематографистов к материалу действительности, стремление отойти от схемы, сделать экран достоверней, подлинней, появилась картина, весьма отчетливо выразившая противоположные тенден-

ции. Речь идет о фильме «Двенадцать спутников» (1961). Казалось, здесь они были доведены до крайности, и это делало особенно наглядной всю бесперспективность такого пути.

Фабула сценария (автор М. Шатириян), в основу которого была положена одноименная пьеса Н. Шундяка, вкратце такова: терпит катастрофу пассажирский самолет, и двенадцать человек оказываются на снежных вершинах Кавказского хребта в полной изоляции от внешнего мира.

Ан. Вартанов правильно замечает, что постановщик Э. Карамян «каждой сценой картины восстает против жизненной достоверности показываемого на экране...

...Построив горную пещеру в павильоне..., — продолжает Ан. Вартанов, — сделав ее просторной и комфортабельной, он (режиссер—К. К.) создал актерам условия, максимально приближенные к театральным. В итоге исполнителей ролей попавших в беду спутников можно всех без исключения упрекнуть в театральности. Даже такие талантливые, чуждые всякой фальши киноактеры, как Юхтин, Чекмарев, Тонунц, чувствуют себя перед аппаратом как на подмостках сцены...

Недостоверность происходящих перед нашими глазами событий приводит к тому, что сюжет, освобожденный от драматизма подлинности, воспринимается как набор штампов, давным-давно приевшихся зрителю»²⁰.

Логика рассуждений Ан. Вартанова наводит на мысль об отождествлении критиком понятий недостоверности и театральности. Вероятно, между этими категориями нельзя ставить знак равенства.

Кажется спорной и эстетическая правомерность известного эксперимента Штрогейма при съемках картины «Алчность» — Ан. Вартанов приводит этот пример в противовес режиссерскому методу, примененному в «Двенадцати спутниках». Штрогейм, стремясь к предельной достоверности изображаемого — герои фильма оказывались в пустыне, они изнемогали от усталости и жажды, — гонял актеров по раскаленной солнцем пустыне, морил их голодом и жаждой, доводя до крайнего физического истощения; зато эти эпизоды выглядели максимально правдоподобно²¹.

В этом отношении любопытно одно место из воспоминаний известной киноактрисы Е. Кузьминой: «Однажды Пулковкин должен был снять актрису после нескольких

дней полного голода. То есть она должна была сыграть такую сцену.

Пудовкина очень волновала эта сцена... Он был убежден, что голод может по-настоящему сыграть и впрямь голодный человек...

Актрису поместили в специальную комнату и следили за тем, чтобы ей ничего не давали, кроме воды.

Когда установили свет и привели актрису, она вдруг расплакалась. Это была очень мягкая и воспитанная женщина. Но тут она закричала:

— Идите вы все к черту! У меня кружится голова. Я вас всех ненавижу. Я хочу домой!

Пудовкин со своим необыкновенным умением убеждать все-таки уговорил актрису сняться.

На экране появилась равнодушная женщина с недобрым лицом и злыми глазами. Эксперимент не удался²².

О чем говорит этот случай? В сущности, о хорошо известном: в актерском искусстве колоссальное, решающее значение имеют творческое воображение актера, художественная правда чувств, запас жизненных наблюдений. Метод Штроейма, оправдавшийся в «Алчности», далеко не универсален. Основные пороки «Двенадцати спутников» проистекали не столько от театрального принципа постановки, сколько от того, что сценарий (за выбор которого, бесспорно, главную ответственность несет режиссер) не будил воображения у актеров, персонажи его были лишены подлинных страстей, правды переживаний, истинности чувств. Не было в сценарии и настоящей проблемы, которая в данной ситуации могла возникнуть только на почве необходимости какого-то выбора, а последняя тоже по сути отсутствовала: с самого начала было совершенно ясно — так строились сценарий и фильм, — что терпящие бедствие спутники будут спасены. Ощущение этой предопределенности сквозило и в поведении и во внутреннем самочувствии актеров; перед ними не было никакой дилеммы. Эту драматургическую заданность, конечно, усугубил и режиссер.

Армянский историко-революционный фильм на новом этапе

Рассматривая вопрос в исторической перспективе, нельзя не признать, что ни немой армянский кинематограф, ни звуковое армянское кино довоенных лет и первого послевоенного двадцатилетия не создали по-настоя-

шему значительных произведений на современную тему. Тут сказывались и отсутствие подлинной кинодраматургии, и известная оторванность кинематографа от литературы, и недостатки, присущие последней.

Но здесь надо учесть один момент, имеющий общее значение для всего советского искусства. В 20-е годы революция, гражданская война еще не стали историей. Советская власть — наследница революции — делала свои первые шаги, грандиозные, исполинские, но — первые. Она делала их в напряжении социальных битв. Азарт революционной борьбы владел людьми, горячил им кровь, накладывал свой отпечаток на их действия. Революция жила в людях, ее свершивших, требуя скорейшего художественного осмысления. Она была куском их жизни, началом, с которого вела отсчет новая действительность. Заботы сегодняшнего дня, энтузиазм созидания, накал продолжающейся классовой борьбы не могли притупить остроту восприятия недавнего прошлого. В сознании людей революция была, в сущности, той же современностью.

В этом одна из психологических и общественных предпосылок того обстоятельства, что тема революции и гражданской войны почти с самого начала заняла едва ли не господствующее положение в армянской кинематографии, определив ее по существу новаторский дух.

Историко-революционный фильм предоставлял художникам кино простор для выражения революционного отношения к жизни, утверждения гуманистических идеалов. В сущности, этой же задаче служили и экранизации произведений литературного наследия.

Не находя достаточной творческой опоры в современной кинодраматургии, режиссеры армянского кино и в 30-ые, и в 40-ые, и в 50-ые годы продолжали активно использовать литературную классику и развивать жанр историко-революционного фильма.

Интересно, что существенный качественный сдвиг в середине 50-х годов опять же был достигнут в сфере историко-революционной тематики: фильм «Лично известен» (1957), поставленный режиссерами С. Кеворковым и Э. Карамяном по сценарию М. Максимова, увлекательно рассказывал о невыдуманных эпизодах из революционной деятельности Камо. От фильма, в котором проявились незаурядное мастерство режиссеров, актерский талант исполнителя главной роли Гургена Тонунца, веяло свежестью и романтикой. В картине были творчески

использованы лучшие традиции советского, и, в частности, армянского историко-революционного фильма. В ней отразились и творческие накопления армянской кинематографии в целом, рост киноактерского мастерства, его современных форм.

Два основных фактора определили успех Тонунца: близость личности Камо человеческой индивидуальности актера и творческое отталкивание от известной характеристики Камо как «художника революции», данной М. Горьким.

Первый фактор обусловил необыкновенную естественность и органичность актера в роли человека «совершенно исключительной преданности, отваги и энергии» (В. И. Ленин). Атмосфера, в которой рос Тонунц, уроженец Тбилиси, была проникнута памятью об отважном революционере: он жил на улице Камо, до революции его родители были связаны с Камо по партийной работе. Нравственное воздействие легенды об этом герое, окружавшей Тонунца с детства, в значительной мере сформировали его как человека. Прежде чем стать актером, Тонунц прошел дорогами войны, проявив отвагу и героизм. «Созвучие образа с человеческими данными исполнителя во многом предопределило успех картины»²³.

Второй фактор сказался в легкости, артистизме, даже изяществе, с какими Камо-Тонунц совершал свои подвиги. Но эти черты образа революционера, в высшей степени гармонизировавшие с романтической стилистикой фильма, были очень далеки от какой-либо легковесности. В каждом проявлении экранного Камо ощущалась его трепетная натура, он верил в революцию беззаветно и не рассуждая. В подвигах во имя ее Камо Тонунца выражал свою человеческую суть. Он словно творил, импровизировал их, как музыкант-виртуоз, играющий на скрипке. Но какие для этого нужны были напряжения! Душевных, творческих сил, целеустремленность, убежденность в идеалах! Это был действительно художник революции! И вместе с тем Камо-Тонунц оставался «человеком без позы» (тоже горьковская характеристика Камо); простой и душевный с единомышленниками, он был едок, ироничен с врагами. Игре актера были присущи тонкие психологические переходы. Разумеется, романтическая приподнятость образа всему этому не мешала.

Вот отзыв М. Ромма: «...Совершенно особо нужно говорить о молодом талантливом актере Тонунце, играю-

щем роль Камо. Он подлинно артистичен, умен, гибок, легко перевоплощается, работает непринужденно, изящно, не нарушает чувства меры. Сцены симуляции безумия считаю по силе актерского исполнения выдающимися»²⁴.

В свое время отмечалось успешное решение в фильме проблемы национального характера, национального своеобразия. Ан. Вартанов находит, что «во всех сценах, начиная от старого тифлисского духана и кончая берлинской тюрьмой, перед нами на экране живет и борется человек, в котором мы сразу же узнаем армянина. Об этом свидетельствуют не только жесты и манера говорить. Гораздо важнее то, что у Камо «сердце бьется немного чаще, чем это положено», — так говорит о нем в фильме В. И. Ленин»²⁵.

Следующий фильм о Камо — «Чрезвычайное поручение» (1965), не уступая первому по остроте сюжета, а по тщательности психологической разработки характеров превосходя его, уже страдал некоторой вторичностью: хотя драматург К. Исаев проявил и изобретательность, и профессиональное мастерство, но зрителя не покидало ощущение, что он столкнулся с чем-то уже виденным на экране, знакомым.

Оба фильма пользовались большим всесоюзным и международным успехом.

Плодотворной переработкой литературных и кинематографических традиций, поисками национального своеобразия, принципиальными режиссерскими и актерскими достижениями существенное значение для армянской кинематографии имели фильмы «Перед рассветом» (1961) и «Парни музкоманды» (1960).

Сценарий первого из них был написан по мотивам нескольких новелл крупнейшего армянского прозаика А. Бакунца.

Нам представляется принципиально важным уже само обращение кинематографистов к прозе Бакунца.

Тема фильма — социальная поляризация армянского крестьянства в предреволюционные годы.

Известный литературовед, знаток творчества А. Бакунца, один из авторов сценария С. Агабабян, говоря о главных чертах бакунцевского реализма, отмечает документальную основу рассказов писателя, достоверность изображенных характеров и явлений, простоту и естественность повествования. «Бакунцевские произведения, — пишет он, — преимущественно «слепки» с действитель-

ности, «подражание» жизни, почти всегда исходят из непосредственных наблюдений...» С. Агабабян говорит также о естественности звучания и характерности фразеологии народного диалога у писателя²⁶.

Сконструированная авторами сценария сквозная сюжетная линия — история сельского учителя-интеллигента Александра, кстати, тоже подсказанная одной из новелл Бакунца, оказалась самым уязвимым местом в драматургии фильма. В одной из рецензий правильно отмечалось, что в учителе (А. Джигарханян) «нет скольконибудь ярко индивидуализированных черт характера»²⁷. Да и сама эта история рассказывалась с экрана сбивчиво и неясно²⁸.

Но исполнение А. Джигарханяном роли учителя примечательно в другом отношении — оно кинематографично. Об этом приходится говорить особенно в связи с тем, что в фильме были сцены; где учитель предстал в паре с сельским старостой — богатеем Давоенц Аракелом, роль которого исполнял Г. Джанибекийн в подчеркнуто театральной манере. Хотя актер создавал запоминающийся характер, но это соседство наглядно выявляло различие двух стилей актерской игры: современной, «подражающей» жизни, пусть персонаж А. Джигарханяна и был мало интересен в художественном отношении, и театральной, не органичной для экрана.

Это же различие, хотя может быть и не так отчетливо, обнаруживает сопоставление исполнений ролей старого Артина Гр. Нерсеяном и его сына Манаса Х. Абрамяном.

Трудно не согласиться с критиком, писавшим о неповторимости образа Артина в галерее кинообразов, созданных талантливым артистом, о совершенстве его искусства перевоплощения, о «большом ребенке, самозабвенно поверившем в свою несбыточную мечту»²⁹, каким играет актер своего героя. И все же рядом с истинно кинематографическим исполнением Х. Абрамяна игра замечательного мастера выглядела несколько архаичной.

Х. Абрамян сумел сочетать в роли документальную реалистичность прозы Бакунца с ее же поэтическими интонациями, даже присущим писателю «чувством музыкального восприятия действительности»³⁰.

При предельной натуральности, даже сугубо бытовой достоверности игры актера этот бакунцевский поэтический мир отчетливо выступал в развернутом эпизоде реквизиции коня Цолака.

Вся образно-смысловая структура эпизода — его углубленный психологизм, неторопливый монтаж, безыскусственная композиция кадров, особенности сюжетной ситуации и драматического действия: трогательный разговор Манаса с лошадейю по пути на приемный пункт, появившаяся у него вдруг наивная надежда избежать реквизиции (кто-то сказал, что лошадь не отберут, если у нее обнаружится рана), то, как отводит Манас Цолака к речке будто бы для того, чтобы напоить, и как горестно, испытывая муки, трет камнем его спину, чтобы вызвать рану, и при этом выразительные крупные планы лошади, выпавший из рук Манаса камень, возвращение на приемный пункт, робкая мольба в лукаво-жалком взгляде, и то, как он отходит, пристыженный и беспомощный, его угрызения совести из-за бесполезно причиненной лошади боли — весь пластико-ритмический, интонационно-речевой строй эпизода словно уподобляют его протяжно-печальной песне о бедняке и его коне. Это — подлинный Бакунец! Вся разработка эпизода делает честь как режиссеру Г. Мелик-Авакяну, так и актеру.

Достигнутый Г. Мелик-Авакяном и Х. Абрамяном синтез подлинной кинематографичности и художественной выразительности воплощения актерского образа, как и глубокое понимание ими поэтики Бакунца, обеспечившее яркую национальную самобытность характера армянского крестьянина, определяет принципиальную важность фильма для рассматриваемого периода развития армянской кинематографии.

Существенно и то, что характер Манаса изображен в динамике социально-классовой эволюции, причем и этот аспект развития характера решается в фильме вовсе не декларативно, а образно-эмоционально. Конфликт между Манасом и Давоенц Аракелом, показанный в интересных психологических столкновениях, пробуждает у героя его духовные силы — мы явственно ощущаем, как в голове темного, даже как-будто туповатого крестьянского парня начинает медленно, как бы исподволь, ворочаться мысль. Эта мысль, обещающая внутреннее преображение героя в будущем, отсвечивает и в необыкновенно теплой, эмоционально и пластически точно решенной сцене встречи двух братьев — Манаса и Егора, вернувшегося ссыльного солдата, провозвестника наступающих перемен. В этой эпизодической роли запомнился С. Саркисян.

Мозанка дореволюционного крестьянского быта в фильме была свободна от схематизма. И беднякам выпадают в жизни редкие минуты радости — в праздники они веселятся, пляшут, жгут костры, соревнуются в силе. И в то же время убедительно показана безысходность их существования. Фигуры Артина-Нерсисяна и Манаса-Абрамяна сообщали изображению этой беспросветности и бесправия особую пронзительность.

Благодаря этим персонажам, воплощенным талантливыми актерами, образ армянского крестьянина-труженика представал в фильме в своей нравственной чистоте, душевном богатстве. В первую очередь это придавало картине «Перед рассветом», несмотря на все ее недостатки, яркое национальное своеобразие.

К началу 60-х годов сформировалось то ядро актеров, правда, малочисленное, которое все больше стало определять и во многом определяет сейчас актерский облик современной армянской кинематографии. Имеются в виду прежде всего Хорен Абрамян, Фрунзик Мкртчян, Армен Джигарханян. Несколько позднее к ним присоединился и Сос Саркисян. Эти актеры весьма успешно совмещают работу в театре и кино (более того, творчеством Абрамяна, Мкртчяна и Саркисяна уже многие годы в значительной мере определяется и театральное искусство Армении). Несомненно, это в одинаковой мере полезно как театру, так и кино.

На экран пришла более естественная, более живая речь, в значительной мере свободная от штампов и ложной многозначительности (конечно, сыграли свою роль и успехи литературы, кинодраматургии; но этот недостаток все еще сильно дает о себе знать в большинстве фильмов, дублируемых на армянский язык: актерская речь здесь слишком часто несет на себе печать не до конца преодоленной театральности). Положительные сдвиги в качестве речи в фильмах, бывшем долгое время одним из узких мест армянской кинематографии, связаны с кинотворчеством этого поколения актеров.

Вместе с тем именно актерам, постоянно связанным с кинематографом, армянский театр в немалой степени обязан своим художественным прогрессом, овладением современными формами сценического искусства (в том числе и сценической речи).

Фильмом «Парни музкоманды», поставленном по сценарию М. Шатиряна, дебютировали молодые режиссеры Г. Малян и Г. Маркарян. Эта картина заняла своеобраз-

ное положение в ряду армянских историко-революционных фильмов. Поиски ее истоков в национальной кинематографии уводят нас в самое начало 30-х годов — время появления двух наиболее значительных в армянском кино произведений этого жанра: политической сатиры «Мексиканские дипломаты» и драмы «Кикос», содержащей элементы трагикомизма. «Парни музыкальщики» при всей своей несхожести с этими старыми лентами продолжили редкий в советской кинематографии опыт создания комедий на историко-революционном материале. Эта преемственность выразилась и в другом: персонажи картины были свободны от известной ходульности, выпренности, свойственных героям некоторых историко-революционных фильмов предыдущих лет. Интонационный и пластический строй картины отличался естественностью, непосредственностью, юмором, в ней отсутствовала внешняя «героичность». Режиссеры обнаружили тонкое чувство комедийной пластики. Динамика бурных революционных событий оттенялась картинами бедственного положения населения, терроризированного дашнаками: запуганность, покорность, немой протест символизировали неподвижно-выразительные лица и фигуры нищих, мелкого городского люда.

Фильм отличала национальная самобытность. Он оказался интересен и с точки зрения эволюции творчества актера в армянском кино. К участию в нем были привлечены в основном молодые актеры (это диктовалось сюжетом), еще не успевшие «обрасти» штампами, что соответствовало стремлению авторов — по образованию режиссеров театра — к достижению актерского ансамбля. Из него в общем не выпадали и актеры старшего поколения, например, А. Котикян, рисовавший любопытный характер пожилого капельмейстера австрийца Штерлинга, симпатизирующего революционной деятельности парней музыкальщики.

Впервые в армянской кинодраматургии в диалогах появились полутона, подтекст, что облегчало молодым актерам психологически нюансировать роли.

Литературное наследие как источник национальной самобытности киноискусства

Выше уже отмечалось, что армянское киноискусство 50-х — начала 60-х годов в большой мере развивалось под знаком профессиональной учебы кинематографических кадров в ходе интенсивного фильмопроизводства,

их практической работы над картинами. В силу этих, а также некоторых других объективных причин, количественный рост фильмов, особенно фильмов, изображавших современную жизнь, сопровождался в то время и известными негативными явлениями. Так, имел место в ряде случаев отход кинематографии республики от национальных культурных традиций, от традиций национально-самобытного искусства. Это объяснялось и недостаточно глубокой связью кинематографистов с жизнью республики, их слабым знанием литературы, истории, духовного наследия родного народа. Конечно, отрицательно сказывалось и то, что большинство произведений армянской прозы, театральной и кинодраматургии тех лет были лишены подлинного национального своеобразия. Ощущался дефицит квалифицированных кадров сценаристов. Это часто вынуждало студию прибегать к услугам сценаристов, в лучшем случае имевших весьма поверхностное представление о жизни республики, никак не связанных с ее культурой. Больше одной трети фильмов, выпущенных студией в рассматриваемый период, было поставлено по сценариям кинодраматургов, привлеченных извне. Тем не менее их работа заслуживает доброго слова — благодаря этим сценариям обеспечивался нормальный процесс производства фильмов. Особо следует сказать о тех случаях, когда профессиональное мастерство, творческая заинтересованность, добросовестность и чувство ответственности приглашенных извне авторов обуславливали достаточно высокий уровень сценариев (М. Максимов, К. Исаев), что, бесспорно, стимулировало профессиональный рост кинематографистов. С другой стороны, это не могло не оказывать нивелирующего воздействия на поиски киноискусством республики своего национального облика. В этом заключалось одно из противоречий его развития в тот период.

В этих условиях фильм А. Ай-Артяна «Из-за чести» — экранизация одноименной драмы А. Ширванзаде, как бы возродивший в армянском кино традицию классического национального искусства, можно, пожалуй, рассматривать как полезную «прививку» против национально безликого кинематографа. Несколько прямолинейное в ряде случаев использование режиссером связанной с этой пьесой сценической традиции, конечно, снижало художественную ценность фильма, но с точки зрения интересов развития национально-самобытного киноискусства было даже благотворным, так как возвраща-

до актеру подобающее ему место на экране, подчеркивало неразрывную связь национальной кинематографии с драматическим искусством народа. Незабываемое впечатление оставлял изумительный по глубине и выразительности образ Андреаса Элизбарова, созданный в фильме Гр. Нерсесяном. С редким мастерством показывал актер в своем герое терзания нечистой совести, внутреннюю борьбу между естественными человеческими чувствами и психологией стяжательства, всепоглощающей алчностью капиталиста. Режиссер и актер — известный исполнитель этой роли на театре — не стали копировать сценический образ. Гр. Чахирьян верно замечает, что «понимание возможностей кино, игры на крупных планах позволили раскрыть новые грани этого образа. В фильме Элизбаров вырастает в более трагическую фигуру»³¹. Фильм остро обличал безнравственность буржуазного общества. В картине были и другие интересные, чисто кинематографические, решения.

Такое же значение для армянского киноискусства тех лет имела и историческая эпопея «Северная радуга» (1960), поставленная А. Ай-Артяном по сценарию Рачия Кочара и воскрешавшая одну из памятных страниц освободительной борьбы армянского народа, увенчавшейся в 1828 году присоединением Восточной Армении к России.

Сам материал далекой истории может определять национальное своеобразие произведения искусства. Идея сближения, дружбы с Россией была порождена всем историческим опытом армянского народа. Ее армяне буквально выстрадали.

Со свойственными режиссеру темпераментностью и гражданской страстью фильм выражал глубокие, сокровенные чувства преданности и любви армянского народа к русскому народу, и в силу этого явился произведением истинно национальным. «Фильм разворачивается как грандиозная народная драма,— пишет Ан. Вартанов. — ...Не верится, что перед нами кадры, построенные рукой режиссера: кажется, будто сама история движется своей могучей поступью»³². В центре произведения была фигура А. С. Грибоедова (актер Л. Фричинский), как известно, своей дипломатической деятельностью в качестве русского посла в Персии сыгравшего значительную роль в деле освобождения армян. Фильм в своем заключительном эпизоде — армяне, стоя по пояс в воде, в скорбном молчании, передают из рук в руки гроб, пере-

правляя через пограничную реку прах великого сына России, — достигал высокой патетики.

Но здесь важно отметить, что обращение к национальной истории, к национальной традиции само по себе далеко еще не обеспечивает произведению искусства подлинного национального своеобразия. Это показал опыт того же Ай-Артяна, бесспорно, одаренного художника. Фильм «Охотник из Лалвара» (1966), поставленный режиссером по мотивам поэмы В. Миракяна, явился анахронизмом, разительным примером бесплодного копирования традиций, традиционности искусства в худшем виде.

В начале 60-х годов молодой режиссер Дмитрий Кесаян для своего дебюта — короткометражки «Хозяин и слуга» использовал один из сказочных сюжетов Тумяна. Кинорассказ о двух братьях — бесхитростном Манасе (С. Саркисян) и хитроумном Симоне (Ф. Мкртчян) отличался яркостью и выразительностью формы. Сюжетные ситуации были гиперболизированы. В равной мере преувеличивались и трудолюбие Манаса, и бездеятельность Симона. И то, и другое выступало в обнаженно-условном плане. В этом стиле было выдержано все — и изображение, и игра актеров, и звуковое решение. При этом вся тональность речи персонажей отличалась естественностью. Вообще речевые интонации в фильме были превосходны. Режиссеру нигде не изменял вкус. Так, в эпизоде расправы над овцами, когда Симон орудовал топором, не было никакого натурализма. Найденная Кесаяном мера условности как нельзя лучше выражала дух тумяняновской сказки, ее смысл и мораль. Были колоритны фигуры братьев, хозяина Матоса-аги (Т. Сарян).

В практике армянского киноискусства последних двадцати лет обращает на себя внимание опыт использования образцов западноармянской культуры. Его начала блестящая двухчастевка «Тжвжик» (1961) молодого режиссера А. Манаряна, явившаяся экранизацией одноименного рассказа Атрпета, произведения, хотя и не относящегося к западноармянской литературе, но отражающего западноармянскую действительность. Эта небольшая лента была отмечена остротой и яркостью кинематографической формы, пластических решений, «высочайшей культурой актерского ансамбля»³³. Колоритные характеры-типы западноармянских буржуа острокомедийно, с великолепно чувством стиля и глубоким социальным подтекстом изображали Ц. Америкян (Нико-

тос-ага) и А. Котикян (безымянный персонаж—тип болтуна). Главную роль Нерсеса-ахпара с исключительной выразительностью исполнял Гр. Нерсесян. Это была последняя роль Нерсесяна в кино: скоро великого артиста не стало. Она явилась как бы кинематографической вариацией трагикомической темы Багдасара-ахпара— блистательного творения актера в одноименном спектакле театра имени Сундукяна.

Появившийся спустя три года фильм «Мсье Жак и другие» (1964) состоял из трех самостоятельных новелл.

Разные литературные произведения надо было пронизать единством идейно-художественного замысла, не отступая в то же время от их духа, сохраняя их образный строй, присущий им трагикомизм. В содержании трех киноновелл и фильма в целом существенным моментом является отчетливо выраженный протест героев против того, что с точки зрения чисто бытовой можно было бы назвать «несчастливым стечением обстоятельств», а на самом деле — и об этом смутно догадываются жертвы этих обстоятельств — есть проявление порочности общественного устройства. Осознать ее — выше сил героев, противопоставить ей нечто действенное и решительное—это не может придти им в голову, да это и не те характеры. Единственное, что им остается, это—проплатить на судьбу, пусть страстно, даже неистово, и — смириться. Это именно та доза активного протеста, которая может исходить непосредственно от персонажей данных литературных произведений, не меняя сути характеров и не нарушая заключенной в них исторической и художественной правды. Но чтобы придти к этому, необходимо было многое переработать в ткани литературного материала, рассмотреть его «через увеличительное стекло». Успех этой работы предопределил удачу студии.

Одна из новелл — «Обет священника» — была сделана по небольшому рассказу «Попранный обет» Л. Башаляна.

Молодой охотник Акоп — в этой роли дебютировал в кино Гуж Манукян — стал невольным виновником смерти отца Бардумеоса, дряхлого старца. Ни один закон не мог бы спросить с него за это. И однако же наказание явилось. Оно явилось в образе печальном и строгом, совсем, казалось бы, не страшном и не лишенном элегантности. То был вартапет* в исполнении Соса Саркися-

* Вартапет (арм.)—архимандрит.

на, еще не старый и очень настойчивый человек. «Как же ты ответишь, сын мой, святому кресту?» — этот вопрос, обращенный к Акопу, и решил его судьбу. С грозной методичностью и непреклонностью делает свое дело вартапет. «Хотел того или нет, но ты сразил отца Бардумеоса...», «...твой долг продолжить его дело...» — как удары молота, медленно и безжалостно, падают на пораженного Акопа слова святого отца. Потом он также медленно на-двигается на Акопа, тот пятится, сзади — стена, ее густая тень обволакивает Акопа, дальше ему уже отступить некуда, и он начинает медленно опускаться, как бы погружаясь в какой-то омут...

До этого мы видели его на охоте. И поняли, почувствовали, что Акоп и природа — это одно целое, что он такая же частичка этой природы, как и его конь, как та лань, с которой он резвится среди буйной листвы, поймав ее в свои объятия и в каком-то первобытно-охотничьем испуге смачно целуя ее морду и испуская при этом дикие, клокочущие звуки. И мы острее ощущаем меру наказания, которую должен понести юноша. Он покорно несет ее, и он уже не Акоп, а отец Матевос, унылый и апатичный.

И вот, благодаря случаю, в руках у него снова ружье. Он стреляет, стреляет, почти не целясь, жадно, судорожно, как путник в пустыне, припавший к спасительному роднику. Он изрядно настрелял дичи, звонарь Шлдо (А. Калжворян) хлопочет у костра, и уже соблазнительный аромат донёлся до ноздрей владыки...

Хорошо ест владыка! Это не какой-нибудь примелькавшийся поп-чревоугодник, а подлинный гурман, и ест он не с отталкивающим обжорством, а с заразительным аппетитом, почти артистично (А. Кванталиани). И вдруг епископ узнает, что он ест птицу, убитую тер* Матевосом. Он перестает жевать, он, кажется, озадачен, смущен, разочарован. Вартапет ждет взрыва. Но владыка знает (и мы тоже), что ничто на свете не заставит его отказаться от этой вот жареной горлинки, которую он держит сейчас в руке, надо только выдержать паузу и придумать подходящий модус.

Епископ оказался гуманным человеком. От тер-Матевоса отныне требуется самая малость: перед тем, как выстрелить, — перекреститься. И это ... убило в нем охотника. Как безумный, на удивление всему народу, отча-

* Тер (арм.) — обозначение духовного звания.

янно звонит тер-Матевос в церковные колокола, звонит об утраченном счастье, оплакивая и кляня судьбу, и о том, наверное, что что-то не так устроено в этом мире...

Сценариста Л. Карагезяна и режиссера Г. Маркаряна почти не в чем было упрекнуть. Новелла отмечена чувством меры и вдохновением художников. Все это в полной мере относилось и к актерам. «Во всех компонентах фильма «Обет священника» налицо признаки высокой национальной культуры», — отметил С. Герасимов³⁴.

Хороша была и новелла «Мнимый доносчик», поставленная по одноименному рассказу Е. Отяна. Сценарист С. Ризасев и режиссер Г. Малян проявили выдумку и вкус в углублении и кинематографической разработке литературного произведения. Новелла отличалась пластической выразительностью. Режиссер знал цену актерской детали — жесту, взгляду, паузе, интонации речи, ее оттенкам.

Постановкой новеллы «Издержки вежливости» (по мотивам произведений А. Пароняна) дебютировал в качестве кинорежиссера известный театральный режиссер Г. Каплянян (он же автор сценария). Герой ее, добрейший и деликатнейший Папик-ага, становился «мучеником» и прослыл «невежливым» из-за того, что не решался сменить тесную обувь. В исполнении Г. Мушегяна это был человечный и не лишенный трогательности персонаж.

Успех сборника был в значительной мере связан с высоким уровнем актерского исполнения.

Не случайно, рост актерского мастерства в киноискусстве Армении, усиление со стороны режиссуры внимания к нему как к одному из решающих компонентов кинотворчества, стремление к достижению глубокого, правдивого актерского образа на экране как главному условию выявления национального своеобразия произведения киноискусства, что особенно отчетливо проявилось в рассмотренных нами короткометражках, а еще раньше в фильмах «Из-за чести», «Перед рассветом» и «Парни музкоманды», происходили на почве использования и кинематографического переосмысления классической армянской литературы и разработки историко-революционной темы, с экранным воплощением которых в прошлые времена были связаны становление и расцвет национальной киноактерской школы.

То обстоятельство, что первые серьезные успехи пришли именно в этих областях кинотворчества, видимо, за-

кономерно: в познании искусством национальной жизни, национального характера, их движения во времени важна историческая перспектива. Ведь и в неом армянском кинематографе, и в звуковом кино довоенных лет это познание шло от освоения литературной классики через историко-революционный фильм к современной проблематике, причем, как мы знаем, полноценных произведений о современности армянской кинематографией тогда не было создано.

Насущной задачей теперь представлялось дальнейшее развитие этой традиции главным образом на материале современной действительности.

Разумеется, эта задача была неотделима от проблемы роста режиссерского мастерства, как и в целом общей профессиональной кинематографической культуры.

Зрелость армянского киноискусства. Национальный характер в фильме

В середине 60-х годов произошел качественный скачок. Он был подготовлен всем ходом развития послевоенной армянской кинематографии, хотя самый этот взлет был в известной мере неожиданным.

Сценарий Арнольда Агабабова «Здравствуй, это я!» оказался счастливым постижением высокой духовности национальной жизни в ее широких нравственных, эмоциональных, интеллектуальных лично-общественных связях, духовности, чуждой какой бы то ни было национальной замкнутости, интернациональной по своей сути.

В произведении А. Агабабова, кстати, представляющем и самостоятельную литературную ценность, при всей его новизне и самобытности, естественно, отразился опыт современного искусства, его новые веяния. «Здравствуй, это я!», — пишет С. Асмикян, — пример плодотворного освоения современной стилистической традиции: сочетания и взаимодействия «разомкнутой цепи повествования» с сюжетом мысли, авторским «я»³⁵.

Успех картины, поставленной Фрунзе Довлатяном, прежде всего был обусловлен художественными достоинствами сценария. Фильм единодушно был признан одним из лучших в советской кинопродукции 1965 года. При этом отмечалась его национальная самобытность. Вот характерный отзыв: «Этот фильм глубоко национален. Национален без внешних атрибутов и местной экзотики, а тем, что берет истинно новое и глубинное в на-

родной жизни, показывает то, что присуще сегодняшней Армении, ставшей республикой передовой науки. И вместе с тем — по духовному горизонту героев, по тому, как любовь к родной земле, ее древней культуре, ее песням сочетается с сыновьим чувством гражданина большой Советской Родины, с ощущением широты современного мира, — фильм интернационален, несет в себе идеи дружбы и братства народов, идеи мира»³⁶.

Сценарий был написан А. Агабабовым в период учебы в Москве, на Высших сценарных курсах. «Здравствуй, это я!» стал первым фильмом Ф. Довлатяна в Армении. К этому времени молодой режиссер, ученик С. А. Герасимова, уже приобрел известность как один из авторов фильмов «Карьера Димы Горина» и «Утренние поезда», поставленных им совместно с Л. Мирским на студии имени Горького и «Мосфильме». Снимать фильм был приглашен молодой оператор А. Явурян, тоже выпускник ВГИК-а. Таким образом, авторами фильма «Здравствуй, это я!» были представители молодого поколения кинематографистов, прошедших основательную профессиональную выучку в Москве. Значительный вклад в подготовку киносценария внесла группа знающих, квалифицированных, творчески одаренных редакторов, работавших тогда на «Арменфильме» (В. Меликсетян, С. Ризаев, С. Асмикян, П. Зейтунцян и др.). В фильме снялись отличные актеры: А. Джигарханян, Р. Быков, Н. Фатева, М. Терехова, Г. Новенц. Все это и определило высокий профессиональный уровень фильма, продемонстрировавшего «художественную зрелость армянского кино»³⁷.

Содержание фильма вкратце таково.

Годы войны, Москва, двое близких друзей — молодые ученые-физики Артем Манвелян и Олег Пономарев. Артем и военврач Люся Миронова только что поженились. На ученом совете Артем обосновывает необходимость создания высокогорной лаборатории. Люсин медсанбат срочно отправляют на фронт, она поручает незнакомой девочке сообщить Артему о своем неожиданном отъезде.

В Армении, на горе Арагац, действует лаборатория. Там Артем получает от Олега известие о гибели Люси. В трудных условиях продолжается напряженный научный поиск. Наконец приходят первые результаты. Пономарев, занятый исследованиями в области ядерной физики, горячо интересуется работой друга, подбадривает его, оказывает ему помощь, радуется его успехам.

Проходит много лет. Артем — в Москве, он добился решения вопроса о строительстве ускорителя. На улице Артема видит Таня. Когда-то, девочкой, она сообщила ему об отъезде Люси на фронт. Мать Тани не стала ждать ушедшего на войну отца, его место занял отчим. Девушка идет за Артемом, приходит к нему в гостиницу. Она хочет знать, дождался ли он Люсю. Общность воспоминаний, верность памяти ушедших из жизни сближает Артема и Таню.

От лучевой болезни умирает Пономарев, тоже становясь прошлым, которое несут в себе Таня, Артем.

Само собой разумеется, что, изложив фабулу, нельзя сколько-нибудь адекватно передать содержание произведения искусства и тем более особенности национального характера персонажей.

Национальная самобытность художественного произведения выявляется прежде всего через сюжет, через его особенности и подробности, заключающие в себе своеобразие и неповторимость судеб и событий, органически связанных с жизнью и историей народа, составляющих его часть.

Результат всякого исследования заслуживает тем большего доверия, чем менее он обусловлен заранее придуманной концепцией. Так, предвзятость в научном исследовании лишает его смысла. Истина открывается ученому по мере того, как, задавая себе вопросы, он пытается найти на них правильные ответы. Концепция может (и должна!) «вырасти» из исследования, стать его логическим следствием, увенчать его.

В этом отношении искусство не отличается от науки. Художник тоже задается вопросами — поиски истины и есть творчество. Чем глубже постижение художником действительности, тем подлиннее произведение искусства, тем убедительнее в нем раскрывается социальный человек, национальный характер, их принадлежность к человечеству.

Навязывание произведению готовой концепции неизбежно приводит к схематизму. Но это не значит, что художник творит «без руля и ветрил». Ориентироваться в процессах действительности ему помогают принцип, позиция, метод.

Идея, концепция истинного произведения искусства по-настоящему, до конца выявляются в конкретном, саморазвивающемся сюжете — во всей его полноте и законченности, в многосложности и многообразии выра-

жаемых им связей, в совокупности всех его слагаемых, со всеми его особенностями, включая и специфику языка, как видового признака того или иного искусства. М. Блейман справедливо выступал против понимания сюжета как «технического элемента произведения», утверждая, что «сюжет является отражением действительных отношений, преломленных через сознание художника, отражением его представлений о мире», что «сюжет выражает концепцию мира»³⁸.

Вне связи с сюжетом нет национального характера в искусстве. Сюжет — это история характера. В кино, как и в литературе, сюжет — единственная форма проявления характера.

Характер неотделим от фона. Он реализуется в диалектическом взаимодействии со средой.

Конечно, в сюжете могут проявляться не только различия, но и общность национальных характеров. Но общность прежде всего выражают тема и фабула произведения, а национальную конкретность и специфику — сюжет.

Это хорошо видно на примере картины «Не горюй!», в основу которой была взята повесть Клода Телье «Мой дядя Бенжамен». Но Р. Габриадзе перенес в свой сценарий не сюжет книги, а лишь ее сюжетную схему, фабулу (хотя и сохранил некоторые эпизоды повести) и, конечно, ее тему. Если бы был перенесен самый сюжет, то мы имели бы экранизацию произведения Телье. В этом случае не могло бы быть и речи о воплощении в фильме, пусть и талантливыми грузинскими актерами, грузинских национальных характеров. В фильме же «пересаженная» фабула обрасла такими сюжетными связями, герои его поставлены в такие взаимоотношения со средой, да и сама среда настолько трансформировалась, обрела краски столь оригинальные и самобытные, что все это позволяет говорить о совершенно новом сюжете и, более того, утверждать, что «Не горюй!» — это грузинский фильм «до последней ноты»³⁹. Только в этих конкретных, специфических взаимосвязях и могли по-настоящему раскрыться национальные характеры.

Но, конечно, не следует упрощать вопроса. Надо учесть и роль вдохновляющего воздействия на авторов нравственно-эстетической атмосферы французской повести, обусловленность ею всей стилистики сценария и фильма, ее общечеловеческую сущность, позволившую грузинским кинематографистам из общего «вывести» специфически грузинское.

В каждой конкретной судьбе так или иначе отражается судьба народа, и чем глубже отражается, тем более национален данный характер.

Создатели фильма «Здравствуй, это я!» в достаточной степени конкретизировали выявления национальной психологии и национальных традиций у героя, как бы обозначили нравственные истоки его личности.

Начало фильма, да и все его построение, несколько необычно в том отношении, что здесь совмещены прямая документальность и условность.

На кадры хроники — толпа шахматных болельщиков, запрудившая площадь, переживающая течение матча Ботвинник-Петросян, — ложатся закадровые голоса Артема (он в толпе) и автора⁴⁰, размышляющих по поводу этого национального «боления», а дальше вспоминающих то, что, собственно, и составляет содержание фильма. Чьи это голоса, зрителю пока не известно. Вскоре ему станет ясно, что первый принадлежит Артему, а о втором (этот голос еще не раз обратится к Артему) он может только предполагать (в титрах голос автора никак не обозначен, он назван лишь в монтажных листах): некое ли второе я героя, голос ли очевидца событий или рассказчика?.. Но это оказывается не столь уж существенным: гораздо важнее то, что этот в некоторой мере условный диалог умных, с полуслова понимающих друг друга людей, далеко не однозначный, заинтересованный, иногда как-будто чуть ироничный. — сразу же соответствующим образом настраивает зрителя, вовлекает его в атмосферу напряженной духовной жизни героев (разговор ведется о важном — о психологии нации, о научных открытиях), постоянно ощущаемого ими ностальгического чувства присутствия прошедшего в настоящем — эмоциональной доминанты фильма.

Картина ретроспективна. Возврат к минувшему визуально начинается с гемпераментного спора двух друзей на крыше дома во время дежурства; затем следует неожиданная реплика автора, фиксирующая внимание на, казалось бы, незначительном факте: маленькая девочка у дома напротив слушает радио — передают письма с фронта. Так автор и Артем приступают к реконструкции прошлого. Последовательный ход событий приближает нас к началу, герой словно возвращается вместе со зрителем очищенным и просветленным в настоящее, и с ним остается его Память, как бы спроецированная на всю его будущую жизнь.

Эта Память обширней и глубже, чем только память о Люсе и Пономаре. Можно сказать, что Артем несет в себе национальную память.

Великие события в историческом бытии народа оставляют глубочайший след в народной душе. Они перестраивают национальную психологию, национальный характер.

Октябрьская революция, великие социально-политические преобразования в нашей стране не только в корне изменили мировосприятие и мироощущение советских людей, они сформировали нового человека, породили советский характер. По мере поступательного движения советского общества этот характер-феномен претерпевает существенные изменения, усложняется. Он прошел большой путь исторического развития. Именно развивающийся советский характер — главный объект исследования и изображения в советском искусстве.

Такое же определяющее значение для национальной психологии и национального характера имеют трагические события, исторические катаклизмы и потрясения, тяжелые моральные, физические испытания в жизни народа.

Великая Отечественная война унесла 20 миллионов жизней советских людей, и она остается в сознании советского народа как величайшее народное бедствие, несмотря на испытываемую каждым советским человеком гордость за всемирно-историческую победу, одержанную над фашизмом. Но память о неисчислимых утратах, о жесточайших испытаниях жива в сознании советских людей всех национальностей. И эта память стала неотъемлемой чертой характера советского человека. Она питает его мужество и решимость в борьбе за мир. В послевоенном советском искусстве, в том числе и в кинематографии, эта сторона советского характера, естественно, нашла яркое и глубокое отражение. Более того, она так или иначе, хотя бы подспудно, присутствует в изображении советского человека, независимо от темы и проблематики произведения.

Геноцид армян в турецкой Армении — это не только воспоминания и предания, это — биографии многих тысяч людей, живущих сейчас, это их спрятанное детство, убийство на их глазах отцов, матерей, братьев, сестер... Эта национальная трагедия оставила неизгладимый след в сознании каждого армянина, если даже ни он, ни его близкие не испытали ужасов резни. Она отпечаталась на армянском национальном характере, что часто обнаружи-

вается не прямо, не непосредственно, а отраженно, косвенно.

Подобные события, естественно, находят отражение в литературе и искусстве, становясь традицией национальной культуры, и эта традиция в свою очередь оказывает влияние на формирование психологии, характера народа.

Эта черта национального характера армянского народа, в частности, воплотилась в экранных образах репатриантов, а впоследствии — во всей образной системе, в самих замыслах фильмов «Рождение» и «Наапет».

Атом, стремительный прогресс в освоении космического пространства, научно-техническая революция совершили переворот в психологии современного человека: появилось сознание хрупкости дома человечества — планеты Земля и одновременно — беспредельности человеческого разума.

Диалектическая взаимосвязь этих разных слоев сознания, разных пластов психического склада, внутреннего мира составляет важную особенность современного национального характера. Она сближает разные национальные характеры и вместе с тем — модифицируясь — во многом обуславливает их отличия.

Чуткость художника к этой взаимосвязи, пронизательность в обнаружении ее определяют историзм и диалектичность авторской концепции, национального характера в искусстве.

Герои фильма «Здравствуй, это я!», каждый по-своему, в той или иной мере отражают это единство. Их судьбы — порождение эпохи, ее исторического развития.

Национальное своеобразие характера Артема проявляется не только во внешней манере поведения, психологическом складе натуры, особенностях темперамента героя, но и через авторскую позицию, выдвинутую в фильме концепцию личности.

Артем ясно формулирует свое «национальное кредо». В ответ на риторическое словоизлияние своего коллеги и антипода Заряна (Ф. Довлатян) он говорит: «...Надо быть просто хорошим армянином». В его устах, особенно в контексте разговора с Заряном, это означает: на честном делать свое дело, бескорыстно служить своему долгу. Хотелось бы сослаться на И. Вайсфельда, который именно в патриотизме, как он пишет, неброском, скрытом, бескорыстном и деятельном, но не терпящем

люзы и нарочитости, увидел пафос замысла и воплощения картины⁴¹.

Хроникальность пролога не нейтральна, несмотря на некоторую внутреннюю отстраненность Артема от толпы болельщиков. И если герой прямо не «выводится» из этой толпы, то она «провоцирует» голоса, тоже в некоторой мере отчужденные от события, но лишь для того, чтобы обеспечить достаточный интеллектуально-философский уровень разговора. Интересно, что самый разговор по поводу шахматного столпотворения кажется отрывистым по мысли и даже немного туманным. Но важны его общий смысл, тональность, психологический настрой. «Коллективный поход в прошлое...», «массовое воспоминание», «невольно ударяешься в отвлеченные размышления, какие-то нелепые воспоминания...». В том-то и дело! Сознание, личные воспоминания Артема выведены из сознания и воспоминаний национальных, личная память героя — часть памяти национальной — не узко национальной, а человеческой.

Голос Люси (ее письмо) звучит на изображении зимнего пейзажа: Арарат, развалины древнего храма и крепостной стены; затем мы видим Артема, как бы слитого с этой природой. В финале — та же природа, но уже в другое время года. Те же каменистый ландшафт, древний монастырь, полуразрушенная крепость. И среди всего этого — Артем. Тут же — священник и крестьянская семья за традиционной трапезой. Священник приглашает Артема разделить ее, Артем отказывается. Некоторую отстраненность героя мы ощущаем и здесь. Но опять эта отрешенность от житейской суеты, хотя последняя и кажется в данном случае чем-то эпически-вечным, оттеняет внутреннюю сосредоточенность героя, его поглощенность наукой, парение мысли, элегическую обращенность к прошлому, устремленность к будущему. В финальных кадрах образ героя выступает как бы в неразрывной связи с образом породивших его земли, народа, с вековыми народными традициями.

На этот раз традиции национальной культуры не только определили подход художников к решению чисто творческих проблем, но и сама национальная традиция, через сознание героя, стала как бы элементом концепции, сюжета картины. Исполнитель главной роли Армен Джигарханян (эта роль — первое достижение в кино талантливого актера) оказался очень восприимчив к этой традиции. Чувство глубокой, органической связи с ней при-

дали характеру героя, вобравшего в себя типичные качества современного ученого, остро ощущающего свою принадлежность к миру, свою сопричастность к судьбам человечества, отчетливо выраженное национальное своеобразие.

Кстати, для Ф. Довлатяна, выросшего в среде, тесно связанной с национальными традициями, в ранней молодости актера армянского театра, это характерно: то же самое мы видим и в его более поздних фильмах, в частности, в «Хронике ереванских дней».

В искусстве национальный характер воплощается не только в герое — одновременно он выступит в авторе или авторах. Важность этого положения подтверждается тем, что изображение конкретной национальной действительности, попытки воплотить национальные характеры еще не гарантируют подлинной национальной самобытности произведения искусства. Она — прежде всего результат национального мышления художника, его верности национальным интересам. В условиях социалистического общества интересы каждой нации неразрывно связаны с интересами всего советского народа. Глубокое осознание этой истины — источник интернациональной широты и национального многообразия советского искусства.

Авторская концепция «Здравствуй, это я!» выражает своеобразие национального характера в той же степени, что и сам герой.

Известно, что различия в национальных характерах часто подспудны, трудноуловимы, проявляются в нюансах. Наиболее определенное, четко фиксируемое здесь — это язык и пластика. Они отчетливо выражают национальное своеобразие характера и они же во многом формируют это своеобразие.

То обстоятельство, что сценарий «Здравствуй, это я!» был написан на русском языке и на русском языке была снята картина, нисколько не ущемляло ее национальной самобытности.

Кроме того, надо учесть и сюжетные особенности фильма. В нем была успешно продолжена наметившаяся в армянской кинематографии в 50-ые годы линия на расширение географических рамок охвата современной жизни: в фильме действие большей частью происходило в Москве, в основном изображалась русская среда, и герои, естественно, говорили друг с другом по-русски. Эта среда органична для Артема, с ней связаны все научные, духовные, интимно-личные интересы героя.

Отдельные армянские слова и выражения попадают в речи Люси, Пономаря — результат их близости с Артемом. В эпизоде в парке Артем шутливо обращается к Люсе по-армянски, она ему отвечает тоже по-армянски — ясно, что армянским словам ее научил Артем. Ночью в общежитии Артем вдруг начинает петь, руками отбивая по столу ритм песни, как бы имитируя армянский народный инструмент. Тут и Олег принимается петь армянскую песню и пускается в пляс...

На ученом совете, как некий контраст с академической строгостью обстановки, у Артема вдруг прорывается его кавказский темперамент, выражающийся в особенностях жестикуляции и речи. Артем сдержан, как никто в фильме, но в минуты волнения, когда контролировать себя труднее, движения его становятся более порывистыми, в его русской речи появляются армянские интонации, характерный акцент.

В «Здравствуй, это я!» роли русских героев, естественно, исполняли русские актеры.

Ролан Быков и Маргарита Терехова играли прекрасно, с полными вдохновением. Они создали замечательные русские характеры, жизненно-достоверные, цельные, притягательные. В фильме звучала характеристика Пономаря, произносимая Голосом автора и ложившаяся на его фотопортрет: «Комиссия по организации похорон молодого ученого Пономарева Олега Михайловича долго искала в архивах покойного фотографию, соответствующую трауру. Искала и не могла найти. На всех фотографиях Пономарев был радостным и изумленным юношей, и тогда члены комиссии решили: пусть будет так».

Таким радостно-изумленным, неистовым в своей одержимости наукой, в преданности дружбе и был Быков-Пономарев.

Была доля юмора в отношении Артема к Олегу и в отношении последнего к самому себе. Этот юмор порождался его рассеянностью: так, он терял, а потом неожиданно находил свою хлебную карточку... Но юмор Артема, его подшучивания над другом проникнуты любовью к нему, восхищением его талантом. Эти чувства разделяют и авторы. В фильме нет и намек на какое бы то ни было умиление героями, но активность авторской позиции делает достаточно определенной принятую фильмом шкалу оценок. (Кстати, в одном из вариантов сценария была деталь, которая не вошла в фильм: при встрече с Артемом смертельно больной Пономарь среди подчеркнуто

беспечной болтовни вдруг осекался и изменившимся тоном произносил фразу: «Знаешь, мне больше всего Олю жаль», выдававшую его истинное душевное состояние. В фильме же разглагольствования Олега прерываются внезапными, на полуслове, порывистыми объятиями друзей. Но авторы не дают воли чувствам, драматизм момента снимается следующим способом: мы видим лицо Тани с увлажнившимися глазами, но тут же выясняется, что слезы вызваны тем, что она нарезает лук на кухне. Этим «обманным приемом» авторы словно демонстрируют свое неприятие каких-либо сантиментов).

Смешной, нелепый Пономарь вырастал в почти эпическую фигуру, становясь совестью и опорой героя. При визуальном отсутствии Олега огромный, самостоятельное значение приобретал его звуковой образ. Голос Пономаря гремел за тысячи километров: «Артем! Ты слышишь, Артюша! Ты держись, нам все это будет очень нужно... Понимаешь? Мы еще вернемся к этому. Только ты держись, не падай духом!» Или: «Ты же знаешь, чем мы здесь занимаемся, мы не вылезаем отсюда день и ночь... Ты же знаешь, что мы здесь делаем». Голос Олега становился жестким и суровым, и зритель понимал, что решается будущее страны...

Совестью и опорой Артема становилась и Таня. Она как бы принимала эстафету от Пономарева. Отзывчивость, высокий градус чувств, душевная талантливость этих людей непреодолимо влекли к ним героя, накрепко связывая его с ними. В такой же степени и они нуждались в Артеме.

Следует остановиться на одной особенности взаимоотношений Артема с Олегом и Таней, проясняющей характеры всех троих. Почти всегда инициатива в разговоре принадлежит Пономарю, он движет мысль, драматургию фильма, он информативнее Артема. Олег раскрывается в своих высказываниях, тогда как Артем больше — в молчании. Когда говорит Артем, это менее интересно. Но молчание его содержательно, наполнено чувством. То же и во взаимоотношениях с Таней: она активнее Артема — в действии. Сдержанность, порой даже как будто пассивность Артема «художественно целесообразны», поскольку помогают ему беспрепятственно, с предельной внутренней сосредоточенностью вбирать в себя, соотносить со своим духовным миром, оценивать с точки зрения своей Памяти то, что исходит от окружающих, и с максимальной же внутренней интенсивностью и отдачей возвра-

шать внешнему миру «выработку» своей души, пусть она и не до конца высказана, спрятана за порой как будто ничего не значащими словами.

Л. Гинзбург, говоря об одном из поэтических шедевров Блока, замечает, что стихотворение «все состоит из удивительно «стертых» образов, принадлежащих вообще поэтическому слогу... Стертость здесь нужна именно для того, чтобы каждый словесный образ мог без остатка заполниться содержанием трилогии (три тома стихотворений Блока.—К. К.), стать ее микрокосмом»⁴².

«Стертости» поэтических образов, о которых говорит Л. Гинзбург, в нашем случае сродни некоторый оттенок созерцательности в характере Артема, что позволяет ему «заполняться» содержанием, привносимым извне — авторской концепцией, окружающими героя людьми.

Характеризуя двух главных героев фильма, Гр. Чахрияш верно заметил, что сценарист наделил их «чертами, казалось бы, нетипичными для южанина и для человека Севера. Артем внешне спокоен, сдержан, углублен в себя, даже замкнут, Пономарь — душа нараспашку, порывист, экзальтирован. Роль Пономаря как будто создана для Ролана Быкова...»⁴³.

В характерах Олега, Люси, Тани, Оли ярко проявились творческие и человеческие индивидуальности воплотивших их талантливых актеров, каждый из которых сам — национальный характер. Но и Пономарь, и Люся, и Таня, и Оля — это характеры, порожденные творческим воображением прежде всего армянских художников и, следовательно, решающим образом обусловленные особенностями национального художественного мышления и национальных характеров этих художников.

Эти особенности выражаются в таких чертах и оттенках экранных характеров, которые трудно зафиксировать. Но, говоря о русских характерах фильма «Здравствуй, это я!», можно утверждать со всей определенностью: в них выразились свойственные армянскому национальному характеру чувство любви и духовной близости к русским людям, душевное влечение к ним. Более того, фильм отчетливо отразил и совершенно конкретную сторону этого влечения — тягу к Москве и москвичам. Этим авторским пристрастием проникнута вся картина. Оно неотделимо от авторской концепции, и источник его для каждого из создателей фильма глубоко личный. И у Агабабова, и у Довлатяна, и у Явуряна с Москвой связана прекрас-

ная пора учебы, приобщения к большому искусству, открытия для себя важных истин, пора молодости, надежд и дружбы. В фильме явственно ощутима любовь и привязанность авторов к московским улицам, паркам, студенческим общежитиям, дружеским пирушкам, к московским друзьям. «Здравствуй, это я!» — не фильм о прошедшей молодости, но чувство ностальгии, формирующее эмоциональный мир картины, конечно, во многом питается личными воспоминаниями авторов, тем сокровенным и неповторимым, что связано у каждого из них с Москвой и москвичами. Каждый из них сам был в какой-то мере Артемом и каждый из них знал своего Пономаря.

И, может быть, невольно «идеальному» русскому герою, каким в определенном смысле является Пономарь, было придано известное сходство с армянином (темперамент, пластика), черты, как бы выражающие национальные представления о преданном и добром друге, точно так же, как характеру Артема — некоторая «нетипичность», соответствующая «идеальным» представлениям о русском, или, вернее, московском характере.

Это личностное начало очень существенно в фильме, и оно в большой мере определяет его художественное, национальное своеобразие.

Ан. Варганов отмечает, что главное в картине «заключалось в самом содержании проблемы, которая волновала героев фильма. Выходя далеко за рамки узконациональных интересов, она выражала интересы всего советского народа. Испытание войной, утверждение высоких научных принципов; борьба за целенаправленный поиск истины; память сердца; преданность мужской дружбе; наконец, трудный путь к новому чувству — такова канва, по которой разворачивается внутренняя эволюция Артема Манвеляна. И эта-то канва определила истинное значение картины. В ней аккумуляровались некоторые общие черты советской интеллигенции наших дней и в то же время раскрылся характер, типичный для современной армянской действительности»⁴⁴.

Впервые в послевоенном армянском кино речевая атмосфера фильма вполне отвечала уровню современного киноискусства. Налицо было единство пластического и звукового актерского образа. Дело было не только в том, что актеры, как армянские, так и русские, свободно владели всем комплексом средств современного киноактерского искусства, не только в чуткости режиссера к последним, но прежде всего в жизненности драматургии, в том,

что в ней актеры были вовлечены в близкий современному человеку идейно-эмоциональный мир, в круг острых общественно-нравственных проблем, драматургическая разработка которых носила по-настоящему творческий характер.

Фильм заставил еще раз задуматься о том, что выразительные средства, как они ни важны, все же играют подчиненную по отношению к содержанию произведения искусства роль. Он как бы подтверждал известную мысль Белинского о зависимости «движения языка» от «движения мысли»⁴⁵. Современная концепция фильма не могла быть воплощена иначе, как только созвучным ей современным актерским искусством, включающим не только современные методы исполнения, но прежде всего современное мироощущение, соответствующие современным прогрессивным устремлениям эпохи гражданскую и духовную позиции, личностные качества актера-художника. Актерский дуэт А. Джигарханяна и Р. Быкова обладал главным: способностью проникнуть во внутренний мир героев, встать вровень с ними по их интеллектуально-духовному уровню, широте их мировосприятия, придать им неповторимую индивидуальность.

В свое время отмечались и некоторые недостатки фильма. И. Вайсфельд главный из них видит «в обстоятельности разворачивания действия по горизонтали: сценарий состоял из одной серии, фильм — двухсерийный. Обстоятельность несовместима со всем строем этого фильма»⁴⁶. Как показали последующие фильмы Ф. Довлатяна («Хроника ереванских дней», «Рождение»), стремление к обстоятельности, к подробностям, порой оборачивающееся бытописанием, недостатком обобщающей мысли, яркой образности, художнического проникновения в суть явлений, вообще свойственно этому, бесспорно, талантливому режиссеру.

Качественный сдвиг в армянском кино, связанный с фильмом «Здравствуй, это я!», достигнутое в нем единство интернационального содержания и национальной самобытности не были изолированным явлением в советской кинематографии. Картина выражала наметившуюся в 60-ые годы в советском искусстве тенденцию, как говорит И. Громов, «осознать жизнь своего народа и рассказать о ней всей стране, всему миру», «стремление рассмотреть на национальном материале большие нравственно-философские проблемы нашего времени, осмысленные с позиций коммунистической идеологии»⁴⁷.

Режиссер и литература

Сейчас мы наблюдаем благотворный процесс усиливающегося влияния на армянское кино современной литературы.

Развитие, само существование искусства кино немыслимо без постоянной связи его с литературой. Об этом свидетельствует вся история мирового и, в частности, советского кино. Так же и история армянского кино — яркое тому подтверждение. Из этого источника черпали и черпают все поколения кинематографистов республики. Это — одна из самых стойких традиций армянского киноискусства, одно из условий выявления им своего национального своеобразия. На всех этапах развития кино Армении это его своеобразие наиболее ярко обнаруживалось именно тогда, когда в основу фильма ложилось произведение национальной литературы. Конечно, из этого факта вовсе не следует, что кино как самостоятельное искусство лишено способности выражать своеобразие национального мышления. Но дело в том, что национальное мышление художника в огромной мере определяется его связью с традициями национальной культуры. В кино на почве национальной литературы это своеобразие проявляется более ярко, стимулируется ею. Этим обусловлена чрезвычайная важность и плодотворность для практики кино использования традиций национальной культуры, особенно литературы. Не случайно, «современное кино в значительной мере развивается под знаком литературы»⁴⁸. В армянской кинематографии частным, но достаточно красноречивым подтверждением этого явилось большое эпическое полотно Э. Кеосаяна «Звезда надежды» (1978, совместное производство студий «Арменфильм» и «Мосфильм»), приуроченное к 150-летию вхождения Восточной Армении в состав России, сама возможность постановки которого была обусловлена наличием популярного исторического романа С. Ханзадяна «Мхитар Спарпет», продолжающего традиции исторической романистики в современной армянской литературе.

Талантливый режиссер всегда чувствителен к качеству литературного первоисточника, литературного сценария. Хорошая литература вдохновляет его, будит творческую мысль — обстоятельство, стимулирующее постоянный интерес кино к литературному наследству. Режиссер Генрих Малян, как мы видели, начал свой самостоя-

тельный творческий путь с постановки трагикомической новеллы «Мнимый доносчик» — по западноармянскому классику Е. Отяну. Но тому же Г. Маляну мы обязаны решительным расширением горизонтов армянской кинематографии, связанным с приобщением ее к своеобразному миру современных армянских прозаиков Агаси Айвазяна и Гранта Матевосяна, творчество которых составляет ныне внушительный пласт киноискусства Армении. При этом нам открылся и не менее своеобразный мир самого Маляна. Фильмы «Треугольник» и «Айрик» (по А. Айвазяну), «Мы и наши горы» (по Г. Матевосяну), а затем и «Наапет» (по Р. Кочару) стали крупнейшими явлениями современного армянского кино.

В «Треугольнике» (1967) не было традиционной драматургии. М. Ромм в одной из своих статей, опубликованной в 1965 году, приводил приблизительный список примет, по его мнению, определяющих современность стилистики художественного фильма. Первыми в этом ряду числились: «отказ от традиционной драматургии, в которой каждое обстоятельство используется многократно и тщательно обыгрывается со всех сторон в железной логике развития сюжета и характеров; свободное и как бы даже случайное чередование эпизодов, незавершенность их». Объединяющий признак всех этих новаций, считает М. Ромм, — присущее игровому кино наших дней стремление к документальности, к тому, чтобы каждый кадр имел силу жизненного факта, достоверного документа⁴⁹.

В «Треугольнике» зритель находил ряд черт, характерных для этой стилистики. Тут не было привычной логики развития сюжета и характеров. Фильм состоял из, казалось бы, произвольного ряда событий, связанных между собой лишь тем, что все они происходили с одним и теми же людьми, в одной и той же кузнице или в лучшем случае в одном и том же маленьком городе. Событий одинаково важных или одинаково неважных... Во всяком случае не было того главного события, вокруг которого группировались бы в стройной сюжетной конструкции, к которому подводили бы все остальные.

Однако ясно, что современность манеры, «бессюжетность» драматургии сами по себе еще не определяли современности фильма, как и его своеобразия.

О чем был «Треугольник»?

Об одной кузнице, внешне напоминающей треугольник,

о пятерых кузнецах, достойных, честных людях, исправно делающих свое дело, об их радостях и печалях, о сыннишке уста Мукуча (одного из кузнецов) школьнице Овике, от чьего лица ведется рассказ, о девушке Любе, приглянувшейся самому молодому из кузнецов — Мко, ставшей затем его женой и поселившейся в кузнице, о том, что в один прекрасный день сел в самолет и улетел — для этого требовалась известная сила духа — один из пятерых, и проважавшие его друзья долго и удивленно смотрели ему вслед, о том, наконец, что были и другие проводы, когда уходили на фронт Мко с Любой, а потом в кузнице получали от них письма, и кузница продолжала делать свое дело и даже выполняла работу, связанную с военными нуждами... О том, что три человека ушли из жизни: самолет разбился, а Мко и Любу унесла война. Словом, о том, как заведено в жизни: кто-то умирает, кто-то продолжает жить...

Ни столкновений, ни особых споров в кузнице не происходило. Людей связывала дружба, родство душ, постоянство привычек, нравственное здоровье, честный труд. Это был их мир, их круг, пусть ограниченный, замкнутый, но с незыблемыми понятиями морали.

Впрочем, где-то в середине фильма, казалось, возникала угроза этой незыблемости. Мко впервые привочил в кузницу Любу — девушку, на которой он задумал жениться. Его товарищам она явно не понравилась. Но все обошлось: кузнецы удивились, помолчали и, хотя с некоторым огорчением, но примирились, а как потом выяснилось, ничуть не прогали — Люба оказалась отличным человеком: как это ни странно на первый взгляд, эта русская девушка замечательно «вписалась» в кузницу, в этот, казалось бы, чуждый ей круг, вернес, в «треугольник». Но странного по сути ничего не было: замкнутость мира героев не могла быть препятствием человеческому теплу, потому что самый этот мир заключал в себе это тепло, жил по закону «сохранения энергии» этого тепла, тянулся к нему и был замкнут лишь постольку, поскольку не принимал, органически не мог принять ничего противного этому закону.

Большой мир врвался в этот круг, ветры времени уносили жизни. Но сам он был не очень подвижен, он не менялся, был постоянен, как постоянны земля, природа.

Современность киноязыка была лишь предварительным условием для выражения авторской мысли. Как заметил Ан. Вартанов, в «Треугольнике» одерживают по-

беду именно художественный принцип, цельность стилистики, своеобразие авторского взгляда»⁵⁰. Точно определила главную особенность фильма критик М. Тер-Погосян: «Можно утверждать, что «Треугольник» именно армянский, действительно армянский фильм. И не потому, что почти в продолжение всего фильма мы слышим печальные напевы дудука, видим, как герои пьют вино и сдят лаваш, а потому, что они думают, шутят, радуются и грустят так, как это до них делали многие поколения «мкргычей», потому что они родные дети своего народа, вобравшие в себя все его традиции»⁵¹.

Одной из черт визуального облика фильма, в какой-то мере определившей и его ритмический строй, была своеобразная «иллюстративность» кадров: они чуточку напоминали снимки дотошного провинциального фотографа. В фильме и впрямую был такой эпизод: обитатели кузницы позировали перед фотоаппаратом. «Кадр-фотография» как бы указывал на «происхождение» изобразительной структуры фильма. Может быть, именно это ощущение фотографической замкнутости пространства в свое время дало повод критике заметить, что «герои фильма лишены по существу среды, как бы живут в некоем вакууме, вследствие чего долгое время невозможно определить, в какие же годы происходит действие фильма»⁵². Была ли это «издержка» замкнутости круга? Трудно сказать. Во всяком случае, тонкое использование Г. Маляном и оператором С. Израеляном этого принципа привлекало фильму дополнительное очарование, работая на поэтический образ картины, подчеркивая в «лобропоряточной» статичности кадров «первозданную» чистоту и наивность характеров, бесхитростность их бытия, выявляя вместе с тем и долю юмора в авторском взгляде на эти характеры и это бытие. Интересно, что в повести «Треугольник», на основании которой А. Айвазян написал сценарий, есть такая характеристика: «Фотография с изображенными на ней люльми, с их внешностью, позами, изрядно пожелтевшая. фотография эта истинно армянская, а почему, я и сам не могу сказать. Это можно почувствовать только особым чутьем, если оно есть у вас»⁵³.

Актерское исполнение в «Треугольнике» как нельзя больше соответствовало этому авторскому принципу, этой стилистике. Достаточно разнообразное в оттенках, оно было единым в стилевом отношении. То был отличный актерский ансамбль, с необычайной точностью воп-

лотивший оригинальный замысел картины, выявивший через индивидуальные характеры то общее, что их объединяло, их яркие национальные черты. Впервые этот ансамбль составили наиболее талантливые армянские актеры—А. Джигарханян, Ф. Мкртчян, С. Саркисян, а также З. Лаперадзе, П. Арсенов и И. Альябина. Удачным было и выступление школьника М. Овсепяна.

В трудовом коллективе кузнецов, в совокупности отдельных биографий как бы отразилась судьба народа. В самом деле, если в характерах, скажем, уста* Мукуча (А. Джигарханян) и Мко (П. Арсенов) воплощена известная стабильность быта и уклада, психологии и мироощущения населения Восточной Армении, обусловленная особенностями ее исторических судеб (отсюда и большая эпичность этих характеров), то Гаспар (Ф. Мкртчян) и Мкртыч (С. Саркисян) — типичные представители той части армянского народа, которая непосредственно испытала на себе трагедию геноцида и изгнания. Этот второй план — мотив скитальчества и вновь обретенной родины передается не только отпечатавшейся в глазах этих персонажей неизбывной грустью, не только острым ощущением ими ценности духовной смычки, трудового товарищества, но и особой деликатностью по отношению к Гаспару и Мкртычу остальных кузнецов и Овика (М. Овсепян), не отчужденной, не демонстративной, а органической, любовной (потому допускающей и юмор), выражающей самую суть душевного склада этих людей. Ан. Вартанов верно заметил, что в «Треугольнике» актер мог не играть до конца каждую свою мысль и эмоцию — их как бы подхватывали на лету и доигрывали партнеры⁵⁴. Это и есть первейший признак актерского ансамбля.

В комедии «Мы и наши горы» (1969) Г. Малян развивал тему «Треугольника». И здесь был необычный мир — на этот раз пастухи вымышленного села Антарамеч. В повести Г. Матевосяна он даже имел свое шутовое название — «республика пастухов». Роли пастухов Ишхана, Павле, Авака и Завена играли Ф. Мкртчян, Х. Абрамян, А. Шеренц и А. Айвазян.

Повесть была написана в 1962 году. Ее сюжет, — замечает критик Л. Теракопян,—«был навеян тогдашней злобой дня. Бюрократическое вмешательство в работу колхозов, мелочная опека над ними, поток директив. Все то, о чем с тревогой и болью рассуждали «деревенщики»

* Уста (арм.)—мастер.

середины шестидесятых годов. Как и они, Матевосян атакует формализм. Как и они, утверждает доверие к труженнику, к его хозяйской самостоятельности»⁵⁵.

Сценарий написал сам Г. Матевосян во время своей учебы на Высших сценарных курсах. В поисках «кинематографического эквивалента» повести ему пришлось последовать примеру А. Толстого, который, как известно, работая над сценарием «Петр Первый», отложил в сторону свой роман. В сценарии Г. Матевосян должен был не только отсечь лишнее, но и уплотнить, четче выявить идейное содержание, художественную концепцию повести.

Но создание киноверсии повести было лишь необходимым этапом работы над фильмом. Не будь самой повести, фильм многое бы потерял. Погружение в своеобразный мир литературного произведения дало возможность режиссеру освоить, «обжить» этот мир, выработать свое отношение к нему, получить необходимые творческие импульсы.

«Это село. — говорится в повести, — связано с миром тысячью нитей — телефоном, электрическими проводами, почтой, госпоставками... программой учебного года. Библиотечный техникум посылает ему выпускников, смекающих по части транспарантов и режиссуры, районная контора кинопроката — фильмы, районная газета — специальных корреспондентов...»⁵⁶. Однако все это, как и благодарности и почетные грамоты, замечания и выговоры, «сути села не меняют. Меняется только лицо его». Жителям Антарамеча «командуют солнце, облака, проплывающие над селом, ветры, снег, зной». И еще: «Сегодняшний пастух, как и пастух, живший тысячу лет назад, крулый год проводит то в единоборстве с природой, то в дружбе с ней...» А не меняются они потому, что, как объясняет председатель колхоза, «некогда им меняться, работают они».

Л. Теракопян справедливо пишет об уязвимости для критики этого полемического выпада. «Его запальчивость очевидна. Но очевиден и подтекст — бережность к традиции, к наследственной, потомственной сути, которая отчеканена извечной необходимостью растить хлеб, пасты коз и овец, ухаживать за пчелами»⁵⁷.

Эту полемичность (и уязвимость тоже!) сохранил фильм. В нем, как и в повести, пастухи знают, что хорошо, что плохо, что можно, чего нельзя — так же, как знают свое село и свои горы. Это у них в крови. Конечно, они

сочувствуют тревогам большого мира (интересен введенный в сценарий диалог пастухов о великих державах и убийстве президента Кеннеди), но все же их мир — это их мир, их общность, их горы. Село обрабатывает «тот участок земли, который достался им на планете Земля». И вот в этот естественный, такой понятный мир нежданно-негаданно врывается из большого мира странная сила. Вначале они ее не принимают всерьез, от нее отмахиваются. Им смешно, что это «наваждение» возникает в лице хорошо знакомого, своего же деревенского парня — лейтенанта милиции (эту роль блестяще исполнял С. Саркисян). Это был любопытнейший персонаж: в нем уживались, споря между собой, оба эти мира. Здравый, казалось бы, смысл «малого мира» теоретически опровергался неким судебным казусом, о существовании которого лейтенант узнавал, подслушав разговор начальника, и это знание вдохновляло его на неуклонное выполнение своего служебного долга — расследование дела о съеденной пастухами заблудшей овце (несмотря на то, что убыток ими добровольно возмещен, но — после свершившегося факта!). В ходе этого расследования, проводимого то в поле, то на гумне, лейтенант охотно включался в разные дела и заботы подследственных. Это получалось у него как бы само собой.

«...Потом лейтенанту еще долго казалось, что он пришел сюда, чтобы хорошенько потрудиться и до того изнестись, когда и стоять не стоит и сидеть не очень-то сподручно, а только так и тянет распластаться по земле — и лежать, лежать... Потом они ели мацун и смотрели, как садятся у быков животы». Или:

«— Нет, ты погоди, ты с кем так разговариваешь, — надвинулся на него лейтенант, — ты оттаешь себе отчет?

— Не мешай нам работать. — Завен оттолкнул руку лейтенанта и нагнулся, чтобы поднять мешок с солью. — Помогите мне. — сказал он, по-видимому обращаясь к тому, кто стоял ближе всех.

Ближе всех стоял лейтенант — нагнулся, помог. Мешок был тяжел — у обоих на шее напряглись жилы».

В фильме мы не найдем точного соответствия состоянию лейтенанта, описанному в предыдущем отрывке, не найдем и последней сцены. Однако их смысл и атмосфера удивительно верно переданы в сценарии и картине. Так в колоритнейшем эпизоде в доме у дядюшки Авака представитель власти как ни в чем не бывало принимался сливать воду купающемуся пастуху. Последний

после куанья, как только лейтенант приступал к допросу, сладко засыпал. При этом не мог подавить зевка и сам лейтенант. Некоторые же эпизоды повести лишь с незначительными изменениями были перенесены в фильм.

Все же пастухам вместе с их стадами и «пострадавшим» Ревазом (чьи овцы были съедены), в сопровождении лейтенанта, приходилось отправляться в город. Они постигали наконец смысл юридического казуса: приходило понимание, что история с овцами не так проста, как им казалось. Конечно, пастухи немного лукавили, когда с целью самозащиты начисто отрицали свою вину. Но особого греха в съедении чужих овец они и в самом деле не видели.

Что овцы! Крали лошадей и даже людей. В повести рассказано о похищении жителями соседнего села Гетамеч антарамечца Павле. Ему сказали: будешь косить, мы слышали, что хорошо косишь, но никогда не видели. И что же? Стоило Павле увидеть гетамечские покосы, колышущиеся, точно волны, зеленые травы, как у него закружилась голова и он скачал: «Ладно, ребята, я не против, там ли косить, здесь ли—все одно. И тут трудовни, и там». Вернувшись, Павле сообщил: «они и нашего председателя собираются выкрасть, чтобы он у них дней десять поуправлял... Хорошие люди!» Этот случай вызывает у Павле следующее философское размышление: «вспомнил я, как одно время думал, что для жизни семьдесят лет с лихвой хватит; чего же, думал я, старые люди так цепляются за каждую соломинку, умирать не хотят. Вспомнил я про это и сам себе сказал: «Семьдесят? Мало, братец, сколько еще на свете гетамечцев, которых ты не видел...».

В фильме нет ни этого похищения, ни этого размышления. В сценарии они переосмыслены следующим образом: лейтенант милиции заходит в дома подследственных — в один, второй, третий... В домах никого нет — все на работе. Но антарамечцы не запирают дверей, так что всякому предоставлена возможность свободного входа в дом, чем лейтенант и пользуется. Лишь на одной двери оказывается замок, да и то ключ висит тут же на двери...

Вот такие воры антарамечцы! Режиссер вводит еще одну деталь: в одном из дворов лейтенант не устоял против искушения, с опаской сорвал с дерева грушу. Что же, вполне человеческий поступок: лейтенант запарился и устал, а груша была весьма соблазнительна... Как, впро-

чем, и заблудшая овца для проголодавшихся пастухов...

В повести есть сцена, разыгранная из какого-то горького озорства Завеном и председателем колхоза:

«— Не понимаю, вот мы, а вот наше село, я—Реваз, и никаких овец я не терял. Да нет, ничего у судьи не выйдет, судью засмеют.

— Засмеешь — выставят из зала.

— Зал тоже я, и судья — я, ты кто такой?

— Я? — Завен... вдруг весь преобразился: — Я человек, который следит, чтоб транспорт двигался по мостовой, а пешеход по тротуару, я устанавливаю для пешехода переходы, для транспорта — предельную скорость; переступит пешеход границу перехода — штрафую, превысит водитель скорость — штрафую. У меня хранятся «дела», я проверяю документы, призываю вас к порядку, я — порядок, понял! Я вас таблице умножения учу, понял!..»

В фильме по пути в город пастухи разыгрывали другую сцену — сцену воображаемого суда, и увлекшись этой игрой, поддавшись воздействию «синдрома» вины, приходили к неожиданным выводам о тяжести совершенного ими преступления.

На самом же деле искренность и страсть, даже некоторая иступленность, с которыми проводилась эта сцена, самый вызвавший ее повод, ставили под сомнение вину пастухов. В глубоком своем подтексте сцена обличала бюрократическую демагогию и формализм, тот «порядок уличного движения», который не соотнобразывался с беспорядочностью гор, со спецификой сельского существования, с опытом многих поколений, со здравым смыслом и целесообразностью, с естественностью жизненных отпращиваний пастухов, их ощущением внутренней независимости, слитности с природой.

И это означало крушение «республики пастухов». Чуждая сила вбирала ее в себя, подчиняла ее себе. Так происходило не слишком радостное «растворение» героев в этом большом, сложном мире. Сцена эта выглядела трагикомично. Но по внутреннему содержанию она была драматична. И актеры отлично передавали этот драматизм. В фильме мы вновь встречались с прекрасным актерским ансамблем.

Дело до суда не доходило: финальные кадры, великолепно снятые оператором К. Месяном, изображали вступление в город пастухов со стадами на рассвете солнеч-

ного дня. Конец был овеян грустью. Он словно угадывал то, чего не показал фильм, но о чем сказано в повести.

«Посадить в тюрьму, конечно, никого не посадили. Разошлись пододру-поздорову... Но что-то изменилось в аштарамечцах....»

...Кражи прекратились. Но только... после того случая мед вырезывали один раз... Когда-то на пасеке было пятьсот тридцать семейств, пронумерованных и расположенных в шахматном порядке. И теперь ульи расположены в шахматном порядке, и теперь они пронумерованы, но цифры теперь скачут: 9, 10, 21, 35, 70, 108...».

Е. Сурков в своем выступлении на Третьем съезде кинематографистов Армении в феврале 1976 года, говоря о фильмах «Треугольник» и «Мы и наши горы», подчеркнул: «Это точное и глубокое понимание национального характера, это умение изнутри раскрыть характер простого человека, труженика, армянина. Это умение сделать армянский характер понятным и близким людям самых разных национальностей, это умение говорить об общесоветских идеологических, моральных и других проблемах на языке, который может быть свойствен только армянскому народу, армянскому художнику... Это — огромное преимущество картин Маляна, это — огромный позитивный заряд, который в них заложен»⁵⁸.

В следующем фильме Г. Маляна «Айрик» (1972) есть любопытный эпизод: герой фильма Овсеп, расстроенный семейными неурядицами, приходит отвести душу к своему старому фронтовому другу Семену Семеновичу. Они сидят за столом, пьют водку, беседуют. Собственно, говорит почти один Овсеп, а Семен Семенович — изредка вставляет слово или фразу. В продолжение всего разговора Овсеп, армянин до мозга костей — эту роль превосходно играет Ф. Мкртчян, — говорит только по-русски, в то время как Семен Семенович (артист Ю. Каюров), сугубо русский человек, поддерживает беседу на армянском языке. И кажется, оба не замечают, что говорят в буквальном смысле слова на разных языках: видно, так заведено между друзьями с давних пор. Но именно эта смешная подробность, это курьезное в своей последовательности несоответствие привносит в эпизод атмосферу душевной близости двух непохожих людей.

Этот небольшой пример говорит о «таланте улыбки», которым обладают Г. Малян и А. Айвазян. Впервые они обнаружили его в «Треугольнике». В полной мере этот талант проявился и в «Айрике». Его суть — в умении в

серьезном подметить какую-то забавную деталь, но не столько ради нее самой, сколько для того, чтобы показать это серьезное с его остро-характерной, человеческой, сокровенной стороны.

И у Маляна, и у Айвазяна юмор выступает, пользуясь словами Томаса Манна, как «выражение дружелюбия к людям и доброго земного товарищества», «симпатии, стремления сделать людям добро»⁵⁹.

По художественной цельности «Айрик» уступал и «Треугольнику», и «Мы и наши горы». Тем не менее это был заразительный и очень «маляновский» фильм. Что же привлекало в картине?

Прежде всего — исходившее от нее тепло; ее интерес к людям ничем не выдающимся, однако притягательным своим душевным здоровьем, питающимся глубокими и живыми корнями, семейной, национальной традицией; весь настрой фильма, призывающий к доброте человеческих отношений, к доброте истинной, равнодушной, приходящей на помощь, основанной на чистых и благородных истоках человечности, не иссякающих от поколения к поколению.

Герой фильма — рабочий. Хотя в фильме и не показано, как он трудится (впрочем, показана строительная площадка, но только во время обеденного перерыва), — крепкая рабочая кость ощущается во всем его облике. Он — глава большого семейства, хотя совсем еще и не старый мужчина. Авторы стремятся провести мысль об абсолютной ординарности этой семьи относительно других. Периодически из квартиры Овсеп камера переносится на улицы и площади, в скверы и парки, где бьет ключом жизнь, и снова возвращается в квартиру Овсеп. В уличной сутолоке мы видим того или другого из членов семьи Овсеп, видим как бы в потоке жизни, в атмосфере и ритме современного города.

По меньшей мере два больших эпизода многими своими сторонами просто превосходны. Они служат исключительно раскрытию характера главного героя, да и весь фильм, в сущности, посвящен исследованию одного характера. «Айрик», несмотря на яркое своеобразие режиссерского почерка, в известном смысле — монофильм, фильм одного актера. Заметим также, что при всей конкретности характера Овсеп, это характер-призыв. Его нравственное превосходство над остальными членами семьи настолько очевидно, что авторская идея тоже становится совершенно ясной. Ее можно сформулировать

словами Чехова: «Доброму человеку бывает стыдно даже перед собакой». Овсеп-Мкртчян из таких.

...Разлад в семье достигает кульминации. Куда-то исчезает сын Овсеп Левон. Видимо, он хочет избежать необходимости принятия какого-то решения, связанного с девушкой, которая ждет от него ребенка, переложить это решение на своих близких.

В доме тревожно. Поздний час, но все бодрствуют. Возвращается усталый Овсеп, несмотря на все усилия, ему не удалось выяснить местопребывание Левона. Из семейного разговора становится очевидным, что недовольны Овсепом: оказывается, он во всем виноват.

Овсеп начинает раздеваться, собираясь лечь спать. Это — новый повод для упреков: подумать только, он способен заснуть, когда неизвестно, что с сыном!

Но Овсеп продолжает раздеваться. Он ложится в постель. И вот, свернувшись в постели, натянув одеяло до самого подбородка, в предвкушении сна грядущего, вполборота к домочадцам и зрителю, произносит Овсеп-Мкртчян, наверное, свои самые важные в фильме слова о том, что люди должны быть добры друг к другу, не боясь оказаться в проигрыше.

Уже знакомый нам принцип совмещения в одном и том же внешне комичного и серьезного по существу. В этом высказывании ясно выступает главная идея картины: каждый человек должен нести в себе нравственный опыт, лучшее, что унаследовано им от отцов и дедов. Очевидна тематическая связь «Айрика» с «Треугольником» и «Мы и наши горы».

Неподвижно и молча, как-то покорно слушают Овсеп члены семьи. При этом режиссер помещает их в дверную раму, создавая своеобразную живую фотографию, по своей композиции чем-то напоминающую старинную фотографию, висящую на стене в соседней комнате. (Вспомним «Треугольник»; эту «эстетику фотографизма» мы видим также в других кадрах «Айрика», как и в следующем маляновском фильме «Наапет»).

Овсеп — по-настоящему добрый человек, который не «боится быть хорошим». Следование этому жизненному принципу и обуславливает, в частности, то, что именно Овсеп навещает Майю (так зовут девушку), когда та в роддоме.

Не обходится без элементов комизма и здесь — чего стоит, например, беспомощная, нелепая фигура Овсеп с большим пакетом в руках рядом с крикливо-деловой

толпой перед роддомом! Потерянный, без всякой надежды, робко вглядывается он через улицу в окна роддома, и вдруг решается позвать: «Майя!» И в одном из окон появляется Майя. Тут фильм становится немым, выключается фонограмма. Сцена переходит в чисто пластический ряд, в пантомиму. Простой, казалось бы, прием, но режиссер извлекает из внезапно наступившей «оглушительной» тишины большой силы эмоциональный эффект.

Овсел и Майя, счастливые, смотрят друг на друга, что-то говорят и то слышат, то не слышат друг друга — все это передается мимикой, жестами.

И снова — в который раз! — улыбается зритель. Но это уже улыбка, рожденная от встречи с прекрасным — с прекрасным в человеке...

Автору этих строк по иному поводу уже приходилось цитировать одно высказывание Г. Маляна. Хотелось бы снова на него сослаться. Характеризуя режиссерское искусство А. Бек-Назарова, Г. Малян главной его особенностью считает «глубокое чувство национального». Когда к этому, продолжает он, «прибавляются национальный материал и лучшие актерские силы, фильм становится действительно армянским» — в этом, по мнению режиссера, ценность искусства Бек-Назарова. И тут же Г. Малян формулирует свое кредо: «Армянский материал, армянский актер, национальная литература, живопись, музыка — на этом должно строиться армянское киноискусство». Любопытно и следующее замечание режиссера: «Люди моего поколения видели «Пэпо» бесчисленное множество раз и готовы смотреть этот фильм еще и еще... Тем не менее я никогда не старался подражать Бек-Назарову, даже если мои фильмы и имеют что-то общее с фильмами этого большого мастера»⁶⁰.

Чувство национального, о котором говорит Г. Малян, вырабатывается у художника по мере впитывания им традиций национальной культуры. Национальный же материал, по мнению режиссера, прелоставляет художнику кино прежде всего литература. В ней, как и в актерском искусстве, живописи, музыке, национальные традиции находят глубокое выражение.

Питаться традициями в искусстве вовсе не значит подражать его лучшим образцам. Хотя Малян сознательно «никогда не старался подражать Бек-Назарову», но мир «Пэпо» «западал» в его мир вместе с тем восторгом, который испытывал юный Генрих Малян при каждом новом просмотре фильма, Малян — умный художник —

это отлично понимает. И когда он говорит «даже если...», то это — почти признание!

Творческая эволюция этого режиссера в известном смысле отражает эволюцию всего армянского киноискусства. От литературной классики и историко-революционного фильма через опыт несколько облегченной трактовки современной темы («Путь на арену») — к сотворению своего собственного мира, мира нашего современника, не равнодушного ни к прошлому, ни к настоящему, ни к будущему, любящего ближнего — друга, отца, жену, мать, сына, а через них и свой народ и все человечество. Традиции народа в фильмах Маляна выступают как вечные категории добра, дружбы, взаимопомощи, преемственности, домашнего очага. Национальные традиции в его фильмах как бы растворены в яркой самобытности характеров, вобравших в себя моральные качества народа, его мироощущение, его оптимизм. Эти характеры, увиденные художником с присущей ему меткостью взгляда, равно восприимчивого и к грустному, и к смешному, собственно и формируют маляновский мир. Потому так важен для режиссера актер. Малян одинаково чувствителен и к внешности, к глазам, и к личностному миру человека-актера, ибо он ищет в них соответствия и созвучия тому, что ему самому дорого в людях. Из фильма в фильм он снимает С. Саркисяна, Ф. Мкртчяна, А. Шеренца — актеров, близких ему по духу. Но и привлекая других актеров, он умеет увлечь их своим видением мира, своей идеей, в основе которой всегда лежит утверждение духовного, возвышенного в человеке, уважительный интерес к его личности, дар улыбаться жизни.

Традиции и современность

В 1970 году А. Манарян поставил фильм «Родник Эгнар» — по одноименной повести М. Армена. Возможно, что автора «Тжвжика» и экранизации комической оперы Т. Чухаджяна «Каринэ» (1967) привлекла традиционность изображенного писателем мира, порождавшая и трагедии, и высокие порывы души.

Повесть знакомит читателя со своими героями в момент, когда они уже пережили свое время. Отшумела революция, изменился уклад жизни, народилось новое поколение, для которого предрассудки минувшей эпохи — смешная и нелепая арханка. Потому и старая, порядком уже забытая история с чудом родника Эгнар, много лет

назад поразившая жителей Гюмри, представляется им выдумкой, мифом. Сын давно умершей Эгнар и только что скончавшегося мастера Мкртыча легко и просто разгадывает тайну родника-памятника. Мкртыч — автор этой мистификации. Собственными руками соорудив на могиле неверной жены родник-памятник, этот несравненный строитель родников придумал «секрет», благодаря которому только сам мог пить из родника. Перед любым, кто подходил к памятнику, родник тотчас иссякал. Так мастер Мкртыч продемонстрировал потрясенным гюмрийцам истинность слов, которые сам же выбил на камне памятника: «Жена — родник только для своего мужа. Никто другой не смеет пить из него».

Почувствовав приближение смерти и видя, что сын, вызванный из Москвы, запаздывает, он подзывает невестку, чтобы сообщить свою последнюю волю: «Сыну скажешь: все прощу, любую вину, но вечное ему мое проклятие, если коснется родника Эгнар!»⁶¹

Он хочет унести с собой свою тайну, боясь больше смерти разоблачения чуда. Тут рельефно выступает социальная, историческая обусловленность этого характера. И вместе с тем глубокая неординарность этой натуры. Мастер Мкртыч, этот честный ремесленник, весь словно соткан из предрассудков. Патриархальные понятия прелначертанности и незыблемости семейного уклада в высшей степени присущи ему. Они — часть его существа. Измена Эгнар равносильна надругательству над святостью домашнего очага, крушению культа семьи, культа сына — продолжателя рода, культа мужского достоинства, впитанных им с молоком матери.

Смерть Эгнар в известной мере искупляет ее вину. С другой стороны, эта как бы богом ниспосланная смерть дает возможность Мкртычу сохранить веру в то, что составляет суть его понимания мира, иначе говоря, отвести от себя катастрофу, более страшную, чем смерть жены. Он строит родник, сотворяет чудо, воплощая в камне и воде свою идею мира, создавая легенду о прекрасной неверной жене, окружая эту легенду загадочным ореолом, в котором реальная история Эгнар как бы теряет свои конкретные очертания, обретает значение символа.

И этот акт творчества, который могли породить только любовь и прощение, но не осуждение и ненависть, оказывается спасительным для мастера. Он позволяет Мкртычу устоять, остаться самим собой, больше того — очищает

ти возвышает его духовно, поднимает его над предрассудками, над патриархальностью и мещанством.

Пусть это чудо — обман, об этом знает только сам мастер, — но этот обман столь же правомерен, как вымысел в искусстве, и сознание этого непреложного закона сотворения прекрасного служит Мкртычу оправданием перед самим собой...

Повесть М. Армена насквозь поэтична. Эта ее поэтическая, метафорическая суть оправдывает необычную и, с точки зрения здравого смысла, даже искусственную фабулу. Режиссер и актеры хорошо чувствуют и передают своеобычность характеров и действительности, мастерски нарисованных писателем. «Родник Эгнар» — национально выраженный фильм. Действие его отличается напряженным драматизмом. Однако раскрытию характера главного героя недостает глубины, поэтической образности. Именно глубокое поэтическое постижение этого сложного характера, проницательность художников могли выявить философское содержание повести.

Интересно признание актера С. Саркисяна, исполнителя роли мастера Мкртыча, в беседе с автором этих строк: «Это — моя любимая роль. Уста Мкртыч — мудрейший человек. Почему он пошел на мистификацию? Тут дело не в ревности. Уста Мкртыч — это не Рустам. Любовь — любовью, но нельзя допустить, чтобы разрушилась семья — ячейка мироустройства. В этом философичность данного характера»⁶².

При всех достоинствах фильма, авторам все же не удалось подняться над событиями кинорассказа, «разгадать» поллишнюю тайну родника Эгнар. Раскрытая на фабульном уровне, она производит несколько странное впечатление и снижает образ героя.

Схожая задача блестяще решена в последнем фильме Т. Маляна «Пощечина» (1980), где режиссер также имел дело с произведением прозы, поэтическим по своей сути. Найденный режиссером соответствующий поэтический ключ раскрытия смысла рассказа В. Тотоенца «Светлоголубые цветы» «снял» все могущие возникнуть у зрителя вопросы по поводу мотивов поведения персонажей, логической обоснованности тех или иных сюжетных положений. Герой фильма молодой ремесленник Торик берет в жены девушку из публичного дома, вызывая этим у жителей провинциального городка бурю возмущения и негодования. Финальный проезд Торика вместе с красавицей женой в фаэтоне по улицам города, смелый, сво-

бодный, торжествующий, почти царственный, — не только вызов мещанству, но и гимн любви. Между тем фабула фильма, если не учитывать своеобразия интонационного строя картины, ее поэтической природы, может, пожалуй, вызвать сомнения относительно возвышенности чувств героя. Дело в том, что Торику, которому приспичило жениться, никто в городе не хочет отдавать невесты ввиду славы о нем как о придурке и «непочтенности» его профессии (Торик — «паланчи», т. е. мастер, изготавливающий седла для ослов). Неудачные попытки сватовства, которые предпринимает тетка героя Турванда, приводят его в форменное неистовство, так что выбор Торики в этих условиях выглядит «актом отчаяния». Однако сюжетная схема «перекрывается» возвышенным пафосом, страстно выраженной идеей о свободе выбора, о величии любви. В конечном счете именно эти пафос и страсть придают картине с традиционным сюжетом современное звучание. При всем этом «Пощечина» типично маляновский фильм. Слагаемые его своеобразной поэтики — пластика отличного актерского ансамбля, составленного С. Чиаурели, Ф. Мкртчяном, молодыми Г. Беляевой и А. Адамяном, оригинальность операторских решений С. Исраеляна, музыка Т. Мансуряна, вся атмосфера фильма.

Исполнение С. Чиаурели и Г. Беляевой удивительно органично для фильма с ярко выраженным армянским колоритом. Интересно, что вопреки обычным представлениям о «кавказском» темпераменте, актрисы добиваются этой органичности предельной сдержанностью жестов и мимики. Нельзя особо не отметить мастерство, с которым лепит специфически-армянский характер С. Чиаурели. Переживания обеих героинь как бы обращены вовнутрь и отражены главным образом в глазах, необычайно красивых, лучистых, «говорящих». Они говорят о возвышенной любви: в одном случае — самоотверженной материнской, в другом — доверчивой и благодарной. Постановщик тонко использует природную выразительность лиц исполнительниц, присущую им глубокую женственность. Все это делает необыкновенно привлекательными эти два женских образа.

Кинематографическая образность как необходимое условие национальной самобытности фильма

До сих пор мы говорили о значении для армянской кинематографии литературных традиций и литературного процесса.

Непрерывную и жизненно важную для кино республики связь его с традициями сценического искусства в основном воплощает армянский драматический актер. Традиции национального актерского искусства всегда играли и продолжают играть исключительную роль в творчестве большинства армянских кинорежиссеров. Более того, как мы уже говорили, именно армянский актер породил ведущий тип национальной кинорежиссуры, как режиссуры преимущественно «режиссерско-актерского» кино.

В 1973 году на студии «Арменфильм» был проделан опыт «переноса» на экран постановки пьесы армянского классика Вртанеса Папазяна «Утес» в театре имени Сундукяна. Его осуществили автор спектакля В. Аджемян и кинорежиссер А. Айрапетян. Попытка представляла истинный интерес в том смысле, что это не был обычный фильм-спектакль: стремясь сохранить все достоинства сценического произведения, авторы картины в то же время сумели придать ей достаточно выразительную кинематографическую форму. Правда, исполнение главной роли Григора-аги Г. Джанибекяном все же оставалось в пределах театральной поэтики, но созданный актером образ был настолько ярким и значительным, что он приобретал как бы самостоятельную ценность и недостаточная кинематографичность ему «списывалась». Фильм «Утес», увековечивший одно из лучших достижений армянского сценического искусства, — пример бережного и одновременно вдумчивого использования национальных театральных традиций.

В армянской кинематографии можно указать и на иные стилевые тенденции. Так, при всей самобытности режиссерского мышления С. Параджанова, нельзя не видеть глубинных связей его фильма «Цвет граната» (1969) с традициями армянского изобразительного искусства.

Фильм, посвященный жизни гениального армянского средневекового поэта Саят-Новы, опрокидывал традиционные представления об этом поэте и ашугской поэзии вообще. В этом, в частности, заключалась новаторская суть картины.

Актерское искусство как таковое здесь не имеет сколько-нибудь самостоятельного значения: актер служит режиссеру лишь «строительным материалом» для создания кадров-портретов, кадров-композиций, решенных в стиле декоративной символики, где творческая индивидуальность актера подчинена авторскому «я» режиссера в такой степени, что актерское искусство почти полностью утрачивает свои сущностные признаки или по крайней мере важнейшие из них. Это, в частности, делает возможным то, что одна и та же актриса (С. Чиаурели) изображает и молодого Сайт-Нову, и его возлюбленную Анну. С другой стороны, эти кадры-полотна отмечены высочайшей изобразительной культурой, редкостным талантом «живописать» кадрами (оператор С. Шахбазян). Конечно, при этом играет первостепенную роль выразительность лица, пластика тела актера, его соответствие живописно-смысловым требованиям кадра, совокупности задач, которые решает в кадре режиссер, наконец, стилистике фильма. «Цвет граната» — яркий пример авторского кино. Своеобразие фильма (в том числе и национальное) определяется почти исключительно личностью, образным мышлением, фантазией, темпераментом автора — сценариста и режиссера.

Через 35 лет после «Пэпо» кинематограф вновь обратился к драматургии Сундукяна: на этот раз была экранизирована комедия «Хатабала» (1970).

Сценарий, написанный А. Айвазяном при участии Ю. Ерзинкяна, сохранил юмор и обличительную силу первоисточника. К работе над картиной режиссер Ю. Ерзинкян привлек молодого одаренного оператора С. Израеляна, талантливых художников М. Аветисяна и Р. Элибекяна. На главные роли — Замбахова и Исаи были приглашены актеры С. Саркисян и Ф. Мкртчян.

Профессиональный уровень большинства компонентов фильма оказался достаточно высоким. Говоря об этом, надо принять в расчет особенности режиссера Юрия Ерзинкяна. Это — художник с широким кругозором, чуткий к изобразительной культуре кадра, к категориям художественного вкуса. Он трактует кадр как законченное произведение искусства. Отсюда сугубое внимание режиссера к колористическим и композиционным особенностям кадра. Строя свои фильмы как бы по законам изобразительного искусства, режиссер часто добивается живописной и композиционной безупречности кадров. Этот

его дар с блеском продемонстрировала и «Хатабала». При этом заметна его нелюбовь к детализации действия, к психологической разработке характеров, хотя в своей режиссерской практике Ерзинкян и придерживается принципов повествовательного кинематографа. В этом — известная противоречивость его режиссерского облика.

Ю. Ерзинкян предпочитает снимать в основном опытных актеров, способных справиться с ролью и без помощи режиссера. Но с другой стороны, стремление Ерзинкяна к решению прежде всего чисто изобразительных задач приводит его иной раз к недооценке актерского мастерства. В фильме «Этот зеленый, красный мир» (1976, по мотивам рассказа А. Бакунца «Фазан») он пригласил на главную роль малоопытную актрису М. Цховребову, руководствуясь исключительно ее типажными данными. Можно спорить с режиссером, насколько вообще был правомерен его выбор. Но тут важно другое: в данном случае, ввиду недостаточной профессиональной подготовленности исполнительницы, нужна была особенно тщательная работа с ней режиссера. Не получив необходимой помощи, актриса явно не справилась с ролью: исполнение ее оказалось внутренне статичным, холодным, что весьма отрицательно повлияло на фильм.

Вернемся к фильму «Хатабала». То обстоятельство, что с наследием Сундукяна связано крупнейшее достижение армянского киноискусства — бекназаровский «Пэ-по», возлагало на Ю. Ерзинкяна особую ответственность.

Если Бек-Назаров, отойдя от буквы классической пьесы, остался верен ее сути, то в «Хатабале» мы сталкиваемся именно с отсутствием подлинно сундукяновского духа (за редкими, правда, исключениями). А дух этот у выдающегося драматурга не в последнюю очередь порожден непринужденностью и свободой, с которыми развивается действие его пьес, правдивостью атмосферы живого общения между персонажами, диалектическим саморазвитием сюжета и характеров, которые чужды всякой заданности и искусственности и которые при точности и выверенности каждого сюжетного хода, каждой реплики, при психологической мотивированности и логической обоснованности любого действия, во многом определяют удивительную жизненность драматургии Сундукяна.

Режиссер перенес центр тяжести с выявления характеров и коллизий на решение чисто изобразительных задач. Его, по-видимому, увлекла возможность снять фильм как

бы в стиле народного лубка, пользуясь богатством соответствующих живописно-графических традиций национального искусства. Но правомерность такого подхода могла быть доказана лишь синтезом идейно-тематического замысла и способа его осуществления.

Сугубо функциональная трактовка образов действующих лиц лишила фильм живой плоти сундукьяновских характеров. Внешняя красочность и колоритность персонажей сами по себе не могли приоткрыть их внутренний мир, с достаточной полнотой выявить характеры.

Фильм губит его приблизительность. При неорганичности его атмосферы, отсутствии в нем четких связей, авторского осмысления всего изображаемого, «общей идеи», экранная «Хатабала», естественно, не могла стать произведением, достойным наследия великого драматурга.

Лишь в отдельных эпизодах фильма — наниманне плакальщиц, похороны — режиссер приближается к образному миру Сундукяна. Эти придуманные сценаристами эпизоды обогащают наши представления о действительности, изображенной драматургом. В авторском взгляде появляется ирония, он становится более метким и внимательным. Режиссер добивается единства изобразительно-пластических и психологических характеристик. Благодаря этому делается убедительней и игра актеров. В кинематографической образности этих сцен обнаруживается и их национальное своеобразие: срабатывает национальная художественная традиция, которую по-отдельности несут в себе все творческие компоненты фильма, синтезированные здесь авторским отношением, авторской мыслью, выражающими не только индивидуальность художника, но неизбежно и национальное художественное мышление.

Подлинная национальная самобытность произведения искусства немислима без его художественной образности. Они взаимно обусловлены.

Всеобщее и особенное

В 1973 году на студии «Арменфильм» был экранизирован крупнейший роман Александра Ширванзаде «Хаос». Сценарий написал В. Меликсетян, поставил фильм Л. Вагаршян.

На этой работе следует остановиться подробнее, так

как она представляет собой интересный и во многом поучительный пример экранизации крупного литературного произведения, дающий, на наш взгляд, существенный материал для освещения проблем национального своеобразия киноискусства и национального характера в кино в связи с использованием традиций национальной культуры — проблем, рассмотрение которых помогло бы лучше уяснить значение актера в структуре «национального фильма» и соотношение: авторская концепция — актерский образ.

Режиссер предоставил в наше распоряжение свои записи, которые он вел в процессе съемок фильма. Благодаря им мы можем познакомиться с творческой лабораторией постановщика, с его размышлениями о романе и сценарии, с особенностями подхода режиссера к актерской проблеме и т. д. Эти заметки любопытны и тем, что они дают возможность сопоставить намерения автора фильма с результатами, то есть с самим фильмом.

«Наш фильм, — пишет Л. Вагаршян, — не экранизация романа, а одно из возможных прочтений его. Экранизация могла быть в четырех сериях. По мотивам романа мы предлагаем свое произведение — одну из версий. Если можно так выразиться — это «Хаос»-73».

В этом утверждении есть доля истины.

Надо вспомнить содержание романа.

«Хаос» был написан Ширванзаде в 1898 году. Действие романа происходит в конце прошлого века в Баку. Писатель изображает жизнь крупной армянской буржуазии в годы нефтяного бума. «Воздух был пропитан духом наживы»⁶³. Погоня за наслаждениями, прожигание жизни, моральное разложение людей, к кому золото само текло в руки, тоже были в порядке вещей. Безудержное обогащение нуворишей, приумножение капитала сопровождалось жестокой, все более усиливающейся эксплуатацией неимущих тружеников. Происходило резкое размежевание классов. В недрах общества зрела почва для грядущих социальных взрывов.

Однако все это скорее лишь фон романа, та атмосфера, частью показанная, частью угадываемая, в которой разворачивается его коллизия. Основная же тема произведения — вытеснение буржуазными отношениями, буржуазной моралью, буржуазным образом жизни устоев патриархальности; драматический разрыв прежних связей; крушение традиционных представлений, изменения во взглядах и мироощущении, душевная сумятица, пси-

хологический надлом у людей, причастных к капиталу. Весь этот клубок противоречий писатель определяет одним словом — хаос. Хаос во внутреннем мире, в психологии, в поступках и судьбах носителей этих отношений.

Повествование начинается с тяжелой болезни крупного богача Маркоса-аги Алимяна. В романе говорится: «Вокруг его имени сложились целые легенды. (...) Уверяли, что там, в стальном сундуке, бережно хранятся те самые лапти, в которых Маркос-ага вышел из родного села пятнадцатилетним мальчиком».

Упоминание лаптей не случайно. Они как бы указывают на то, что Маркос Алимян, несмотря на нажитые миллионы, оставался человеком патриархальных убеждений. Последние годы жизни Маркоса-аги были омрачены тем обстоятельством, что его старший сын Смба́т, еще в юности отправленный в Москву для получения образования, там, против воли отца, женился на русской, заимел детей и ни гнев родителя, ни то, что он лишил сына материальной поддержки, не заставили Смба́та развестись с женой «из чужого племени» и вернуться в отчий дом. Перед смертью Маркос-ага пожелал проститься с Смба́том. Имея в виду свое завещание, старик сказал сыну: «Будь проклят, если не исполнишь!»

Все свое богатство Маркос-ага завещал старшему сыну. Однако, согласно воле покойного, сам Смба́т не мог завещать свое наследство «иноплеменнице-жене» или детям от нее. Но если он разведется с русской женой и женится на армянке, то дети от нового брака будут считаться его законными наследниками. В завещании Маркос-ага молил исправить ошибку. Смба́ту вменялось в обязанность не только любить и уважать мать, но и жить с ней под одной кровлей.

В этом завещании весь Маркос-ага Алимян со своими патриархальными предрассудками — по-своему цельная натура. «Рупором» этой патриархальной консервативности Маркоса-аги в дальнейшем повествовании выступает его вдова Воскеат.

Страсть и настойчивость Воскеат граничат с фанатизмом. В сущности, это тот же фанатизм, который двигал поступками Бархударя в «Намусе» и Зарнишан в «Злом духе». Ширванзаде и в «Хаосе» был верен теме обличения косных обычаев, антигуманных по своей сути предрассудков. Но писатель обличает, как бы не обличая, — на протяжении всего повествования он сохраняет строгую объективность взгляда, почти нигде прямо не обна-

руживая своих симпатий или антипатий к главным персонажам, согласие или несогласие с их действиями и высказываниями, рассматривая изображаемую жизнь как объективную, исторически и социально детерминированную реальность. Однако реальность эта не неподвижна, она показана писателем в сложном диалектическом развитии.

Но Смба́т Алимян, при том, что он женат на неармянке и в недавнем прошлом увлекался передовыми социальными идеями, этот капиталист новой формации, в своем мировоззрении тоже не чужд известной патриархальности. Он и его жена Антонина Ивановна уже давно не любят друг друга, их связывают лишь дети. В романе причины взаимного охлаждения супругов не прояснены с достаточной определенностью. Не раз говорится о противоположности их желаний, стремлений и вкусов, о том, что они совершенно разные люди. Касательно Смба́та, речь идет, по-видимому, о таких чертах его характера (впрочем, не показанных сколько-нибудь четко), которые дают повод брату Антонины Ивановны, оказавшемуся в родной Смба́ту среде, прибегать к таким определениям, как «Азия», «азиаты» и т. д. Несмотря ни на что, Смба́т оставался сыном своего отца, пусть его патриархальность и была несколько атавистической! «Остаточная» патриархальность Смба́та, в частности, проявляется в его постоянной психологической зависимости от отцовского завещания, несмотря на то, что, вопреки увещаниям матери и сестры, он наотрез отказывается разорвать брачные узы с нелюбимой женой. Именно психологической, а не юридической. Дело, конечно, не в угрозе родительского проклятия с того света — от этих мистических страхов Смба́т как раз свободен. Но он все-таки считает неправой свою жену, не желающую уступать патриархально-мещанским «притязаниям» его матери. Смба́т может понять, хоть и не одобряя, свою мать, но к переживаниям жены он фактически остается глух. Виной тому не только ненависть к жене, но и то, что Смба́т — продукт своей среды. «Теперь он понял,—читаем в романе,—как велика и непоправима его ошибка. Родной кров пробудил в нем задремавшие было чувства. Смба́т понял, что как ни далеко он отстоял духовно от своей родни, все же кровью и сердцем связан с ней навеки».

Но как ни странно, та же «атавистическая» патриархальность заставляет Смба́та пренебречь предсмертной волей отца: он так и не разводится с женой. Он подавляет

в себе любовь к Шушаник, отвергает глубокое, искреннее чувство к нему девушки «в пользу» своего брата Микаела, тоже влюбленного в нее. Тут дело не столько в подчеркиваемом Ширванзаде чадолюбии героя (кстати, у Смбага это гипертрофированное чувство также носит патриархальный оттенок), сколько в том, что Смбагу психологически очень трудно решиться расторгнуть брак с «умной и безупречной женщиной», матерью его детей, дочерью порядочных родителей, то есть пойти на шаг, по строгим понятиям патриархальной морали, немислимый. В этом парадоксальном противоречии и состоит одна из главных особенностей социально-правового, исторического содержания этого характера. Смбаг перешагнул через обычай, женившись на русской, но цепкая сила того же обычая закрывает ему путь обратно, к «исправлению ошибки», к устранению «позора». И он предпочитает остаться между двух огней: агрессивной патриархальностью матери и упорной независимостью жены. Впрочем, в конце романа происходит подобие примирения: духовные запросы Антонины Ивановны находят удовлетворение в ее просветительской деятельности среди рабочих, и это смягчает ее, она становится снисходительнее к свекрови. Это — существенный штрих в идейном содержании романа: именно духовность поднимает людей над семейными распрями, борьбой самолюбий, мелкими страстями, предрассудками, всякой суетой. Эту же идею выражает важнейший сюжетно-тематический пласт — история нравственного возрождения Микаела и духовной деградации Смбага. Путь к нравственному очищению пролегает через освобождение от развращающего влияния денег, через отказ от богатства, обретение духовности. Как бы маяком этой духовности в романе служит образ Шушаник, к которой внутренне тянутся и Смбаг, и Микаел, и Антонина Ивановна, и рабочие. Символом очищения становится пожар на нефтепромыслах: рискуя жизнью, Микаел спасает больного отца Шушаник. Тем самым, как признается Микаел, он спасает «самого себя». Смбаг же проходит иной путь. Когда-то обвинявший отца «в эксплуатации трудового народа», став обладателем миллионов, он сам делается эксплуататором, черствеет, духовно оскудевает. В конце романа Смбаг чувствует себя глубоко несчастным человеком. Богатство не приносит счастья.

В романе «Хаос» нарисована реалистическая картина национальной жизни на рубеже XIX и XX веков — исто-

рически важном этапе развития армянского буржуазного общества.

Л. Вагаршян пишет в своих заметках: «Идеалы и деньги несовместимы», — сказала М. С. Шагинян, прочитав сценарий. Вот что важно провести через фильм».

В фильме эта мысль реализована довольно последовательно. Она проходит и через весь роман, хотя идейное содержание произведения далеко не сводится только к ней. Ширванзаде следующим образом передает ход размышлений и внутреннее состояние Смбата: «Да, он, Смбат, часто утверждал, что в наше время невозможно нажить богатство честным путем, что все богатии — своего рода вампиры, сосущие кровь человечества. И вот он теперь стоит во главе большого дела, вызванного к жизни потом и кровью трудового народа. Как ему быть? Остаться ли верным заветам прошлого, презреть все, отдать богатство брату и стать бедняком, каким он был всего месяц назад? Будь у него настоящее мужество и моральный закал, он так бы и поступил, но тут явились другие мысли: а ведь тогда распылится и исчезнет в несколько лет все это колоссальное состояние — стоит лишь ему попасть в руки Микаела. Между тем сколько хорошего и полезного можно сделать, если применить для нравственной цели безнравственным путем добытые средства! И увлеченный этими мыслями, Смбат чувствовал в себе прилив какой-то необыкновенной энергии... Он мысленно разрабатывал десятки планов...—проекты, рассчитанные на облегчение человеческих страданий. Смбат улучшит положение своих рабочих — это будет его первым... делом, за которое еще не брался ни один нефтепромышленник и заводчик».

Как и роман, фильм показывает нам осуществление Смбатом этого новшества. В фильме Смбат идет еще дальше: он повышает зарплату рабочим. Но эта мера вызывает недовольство других капиталистов — мотив, которого нет в романе. В сценарии была отличная сцена: Смбат приезжал на собрание акционеров, входил в зал, где за очень длинным столом расположилось человек тридцать акционеров, под молчаливо-пристальными взглядами их пробирался к креслу своего отца, и этот вынужденно-долгий проход фактически становился поражением новоявленного «реформатора»: достигнув своего места, он поворачивался к столу и, прежде, чем опуститься в кресло, невольно отвешивал поклон собранию... Двумя эпизодами позже Смбат делает следующий шаг к от-

ступлению. После отмены надбавки возникает угроза забастовки. Смбат спрашивает управляющего, как поступал в таких случаях отец. Управляющий отвечает: звал на помощь жандармов... Становится ясно, что Смбат так и сделает... Последний эпизод присутствует и в фильме. Но вот сцена в акционерном обществе претерпела на экране странную метаморфозу. Смбат входит в комнату, где сидят всего четыре человека. Его голос за кадром произносит фразу, смысл которой таков: и эти вот ничтожества распоряжаются судьбами людей (кстати, мы не видим даже лиц этих «ничтожеств»). На этом эпизод кончается. Слова Смбата нелогичны, как нелогичен весь эпизод. Так интересно задуманная сценаристом сцена, которая могла бы стать существенной в изображении эволюции Смбата и вообще в образно-смысловой структуре фильма, оказалась ненужной и невразумительной.

Целиком нововведением автора сценария является и эпизод «аукцион» — вероятно, самый большой в фильме. Смбат еще полон энергии и радужных планов. Вместе со своим бухгалтером Зардаряном и его племянницей Шушаник он приезжает на аукцион: продается участок, на котором забил нефтяной фонтан. Присутствует все деловое общество. Смбат лишь зритель. Но неожиданно он вмешивается в торг и в конце концов покупает участок за баснословные деньги, вызывая всеобщее восхищение и зависть. В этой эффектной сцене Смбат как бы демонстрирует деловую хватку и размах уверенного в себе молодого капиталиста. Конечно, Смбату безразлично, что он выказывает эти свои качества в присутствии нравящейся ему Шушаник. Прежде чем вмешаться в ход аукциона, Смбат с интересом наблюдает за ней. Исполнитель роли Смбата актер С. Саркисян прекрасно проводит всю эту сцену: при внешней сдержанности в Смбате чувствуется азарт и какая-то внутренняя веселость, даже удалство, но это удалство и азарт умного, трезвого и расчетливого человека. При этом он очень внимателен к Шушаник, и в нем нет рисовки. Объясняя свое неожиданно возникшее желание купить участок, он бросает Зардаряну: «Уж очень красив этот фонтан!» Вообще в этом эпизоде Смбат весьма восприимчив к красоте. Он любит девушкой, любит фонтаном. Стремление к красоте, жажда «гармонии», видимо, и побуждают его вмешаться в торг. Этот «рыцарский» порыв равносителен героическому подвигу, совершаемому на глазах прекрасной дамы. Отличная краска в характеристике капитали-

ста! Артист тончайшим образом передает это состояние героя.

В финальном эпизоде Смбат еще раз производит эффект, повергающий в изумление «публику». Когда ему выражают сочувствие по поводу понесенного из-за пожара огромного убытка, он надменно роняет, что застраховал промыслы на полную их стоимость. Беда обрушилась на рабочих нефтепромыслов, на их семьи, эксплуататор же неуязвим. Это — торжество частнособственнической психологии: пусть сгорит хоть весь мир, лишь бы не пострадал капитал. Этот штрих также введен сценаристом, в романе его нет.

Режиссер в свою очередь ввел в фильм небольшую сцену, отсутствующую в сценарии, но по духу близкую роману. Увидев счастливые лица Микаела и Шушаник, догадавшись об ответном чувстве, вспыхнувшем у девушки к Микаелу, Смбат, весь какой-то обмякший, отходит от них. Привнеся эту сцену, режиссер, видимо, стремился зрительно реализовать заключительную фразу романа: «Он добился счастья,—подумал Смбат,—а я так и останусь несчастным!...»

Пожалуй, это обогатило финал.

Но наиболее существенное расхождение сценария с романом состоит в том, что в сценарии совершенно изменены взаимоотношения Смбата с женой. Нет и намек на нелюбовь супругов друг к другу, наоборот, предполагается, что поначалу между ними существует полное взаимопонимание, общность убеждений, между тем мы видели сколь важное место занимают в структуре романа неладья между мужем и женой. Сценарист же вообще изъясил визуальный образ Антонины Ивановны (правда, в фильме она все же показана — в «видениях» Смбата, которые ввел режиссер); мы слышим лишь ее голос, воспринимаем его как бы через сознание героя: голосом Антонины, который слышится Смбату, передаются строки из ее писем мужу. Это становится своеобразным комментарием к изображаемому в фильме нравственному перерождению героя. Этот голос как бы оппонирует ему — его размышлениям и проектам, выражаемым в письмах к жене и воспроизводимым закадровым голосом Смбата, и в еще большей мере — его поступкам. По существу, голосом жены развенчивается герой, этот голос прямо декларирует идею фильма.

Автор сценария полностью отошел от той весьма значительной части проблематики романа, которая связана с

конфликтами между патриархальностью и новыми явлениями жизни. Все усилия были сосредоточены на одном: извлечь из содержания романа и развить то, что представлялось интересным и актуальным сегодня, что могло определить по мнению сценариста, современное звучание фильма. В общем виде идею фильма, как мы видели, коротко сформулировала М. Шагинян. В самом деле, актуальность ее в современном мире не вызывает сомнений. Конечно, идея о несовместимости передовых общественных идеалов и интересов частного капитала заложена в самом романе. Но Ширванзаде приходит к этому выводу в некоторой степени интуитивно, перерождение Смба-та в романе более подспудно, выражено не так резко, как в сценарии, и оно больше связано с его внутренней психологической эволюцией, личными переживаниями. Строго говоря, падение Смба-та у писателя впервые ясно выявлено лишь в конце — в перемене к нему отношения Шуваник, вызванной его уходом от любви девушки, подавлением в себе чувства к ней.

Но вот что еще любопытно. В сценарии между передовым мировоззрением Смба-та и его женитьбой на русской как бы поставлен знак равенства. Бессспорно, такое отождествление имеет историческое основание. Но неприятно средой мужа русской жены сценарист придал скорее классовый смысл, в отличие от романа, где, как мы видели, это неприятие не выходит за рамки национально-патриархальных, религиозных предрассудков. Вот характерный пример из сценария. Вдова Воскеат жалуется епископу: «Ах, святой отец, я самая несчастная из матерей... Вон, старший мой: и умен, и усерден, и любит нас. А испортил себе жизнь. Женился на чужой...». Затем епископ начинает читать послание католика. Но Смба-ту слышится голос жены (строки из письма): «Неужели ты решил отречься от всего, чем гордился и жил, чему верил? Неужели все забыто?» И еще: «Не утешай себя мыслью, будто можно жить этой жизнью и сохранить все преж-нее. Самообман удел слабовольных...». В этом контексте определение Воскеат «женился на чужой» начинает восприниматься как намек на социальную, классовую чуждость жены Смба-та их кругу.

Собственно, и тут сценарист не изменяет Ширванзаде. Такое решение подсказано смыслом, самим пафосом романа, и это — исторически верный взгляд. Писатель не идеализирует характер Антонины Ивановны, в романе этот персонаж лишен обаяния, и тем не менее он проти-

276

востоят бездуховности буржуазно-мещанского общества; лишь в общении с рабочими, с Шушаник Антонина Ивановна обретает душевное равновесие.

Таким образом, мы видим, что мотивы романа, связанные со сложными отношениями Смба́та с Антониной Ивановной, последней со средой, или совершенно изменены, или исключены из сценария и фильма. Это можно понять с точки зрения той идеологической задачи, которую ставили перед собой авторы фильма, тем более, что они нигде не погрестили против смысла и духа романа.

И все же отход — в ряде случаев весьма существенный — от конкретного сюжета произведения, имевший целью вычлнить из всей сложности романа одну четкую социологическую идею, обнаружил и свои теневые стороны. Авторы невольно оказались во власти несколько абстрактного прочтения романа, не учитывающего в достаточной степени его особенностей. Видимо, они слишком увлеклись «типологическим» принципом анализа литературного произведения и изображенных в нем социальных закономерностей развития исторической действительности. В свою очередь это породило некие усредненные решения, при том, что в большинстве случаев они хорошо продуманы и в творческом отношении интересны. В сущности, таким усредненным представителем крупного капитала стал в фильме Смба́т, и лишь яркая актерская и человеческая индивидуальность исполнителя этой роли несколько выправляет положение. Известная односторонность и прямолинейность подхода авторов экранизации к роману виной тому, что приметы национальной жизни в конкретную историческую эпоху в картине выявлены недостаточно. В итоге фильм не отмечен тем национальным своеобразием, какое в большой мере присуще произведению Ширванзаде. Не случайно, иные мотивы и драматические ситуации фильма воскрешают в памяти образцы западной литературы, в частности, известную трилогию Т. Драйзера.

В романе характеры персонажей более историчны, более жизненны. В Смба́те явственно ощущается его родословная. Дух времени окончательно еще не вытравил из него патриархальной психологии — об этом выше уже говорилось. В фильме эта проблема снята, из-за чего характер Смба́та во многом утрачивает свою национальную конкретность. В романе он жалеет, что женился на Антонине Ивановне. В фильме об этом может сожалеть лишь жена. Правда, с одной существенной оговоркой: если бы

Антонина являла собой характер и не была бы только идеей, символом, укором совести. Лишена характера и Воскеат, в фильме ставшая второстепенным персонажем. У Ширванзаде в метаниях между этими двумя характерами, каждый из которых выражал определенный жизненный уклад со своими психологическими, историческими и национальными особенностями, испытывался, проявлял себя характер героя. Понятно, включение режиссером «видений» — «идеального» образа Антонины, прежней семейной «идиллии» Смбата, с тем, чтобы, как пишет Л. Вагаршян, «рядом с социальным движением сюжета появилось движение психологического сюжета», ничего не могло изменить в умозрительности этого построения.

Смещение в сторону абстракции дает о себе знать и в том, каким изменениям подвергся в фильме еще один персонаж — Гриша Абетян. У Ширванзаде это тоже исторически обусловленный национальный характер. Гриша живет «по-новому» — играет в карты, участвует в оргиях. Он — из числа богатых прожигателей жизни, давнишний и близкий друг Микаела. Но, оказывается, это и «человек чести»: он публично дает пощечину Микаелу за связь с его замужней сестрой Ануш. Позор сестры Гриша переживает как тяжелую драму, он перестает появляться в обществе. Гриша холост, но будь он женат и соверши прелюбодеяние его жена, он бы несомненно убил ее. Тип, чем-то родственник Рустаму из «Намуса». Таким образом, несмотря на буржуазный образ жизни, сознание Гриши тоже патриархально. Прежде всего внутреннее чувство патриархальной добропорядочности движет Гришей. Любопытная деталь: в момент, когда Гриша сводит счеты с Микаелом, никто еще не знает об этой любовной связи. И вот к Грише Абетяну приходит Микаел. Чего угодно мог ожидать Гриша от любовника своей сестры, но только не того, что оскорбленный им человек будет просить у него прощения. Этого Гриша понять не может. Микаел ему отвратителен, как отвратительна и сестра.

В фильме нет и намека на те чувства, которые клокочут в душе литературного Гриши. Экранный Гриша с готовностью прощает Микаела. Больше того, вспыхнув к другу прежней любовью, он сначала жестоко избивает своего зятя Петроса Галумяна за его месть Микаелу, а затем совершает прямо-таки невероятное: являясь к мужу сестры Микаела Исааку Марутханяну и угрожая ему пистолетом, отбирает у него векселя, подписанные Микаелом.

Вопрос не в том, что этот всепрощающий «супермен» не имеет ничего общего с персонажем, изображенным Ширванзаде, а в том, что такой Гриша Абетян — характер внеисторический, а значит и вневациональный. Такой персонаж вообще вряд ли мог быть создан реалистом Ширванзаде.

Из записей режиссера можно заключить, что он ощущал недостаточность в сценарии проявлений национальных характеров, черт национальной действительности. Так, Л. Вагаршян не раз возвращается к двум своим находкам — к сценам на пристани и у здания акционерного общества. Предоставим слово самому режиссеру:

«Актера не надо ограничивать рамками задач по эпизоду». Л. Вагаршян считает, что такое ограничение стесняет актера в проявлении им своих индивидуальных свойств. «Несколько дней назад, — продолжает он, — снималась сцена на пристани после ночного кутежа в ресторане «Апшерон». В записи это довольно монотонная сцена. Я решил придать действию другое содержание: братья не просто разговаривают, а при этом как бы резвятся. Получилась любопытная вещь: обычно сцену ведет диалог и в соответствии с диалогом возникают движения, жесты. Тут — наоборот: сцену повело действие, а в соответствующих местах у актеров возникали слова. И не было того, что актеры проговаривают текст».

«С. Саркисян... получается на экране однообразно-малоподвижным... Поэтому я решил наделить его юмором, хоть сценарий и не дает такого материала... Смбат со своим дядей Срапионом Гаспаровичем подъезжает к акционерному обществу. Дядя волнуется больше, чем Смбат: он знает силу акционеров. Поэтому, провожая Смбата на собрание, он просит племянника не упорствовать, Смбат, серьезно выслушав его, перед тем как войти в здание, неожиданно приглаживает бороду почтенного дяди и легонько хлопает его по щеке. Дядя удивлен и обескуражен несерьезностью серьезного племянника. Эта деталь как-будто совершенно не в характере Смбата, но она неожиданно оживила сцену».

Как видим, эти режиссерские решения сам постановщик связывает с иными задачами. В первом случае он стремился предоставить максимальную свободу актерам, дать проявиться их человеческим индивидуальностям, в другом — желание преодолеть статичность исполнения одной из главных ролей побудило его внести в эту роль новую краску, к счастью, оказавшуюся достаточно орга-

ничной и для персонажа и для актера. Но что значит не мешать актеру выражать особенности своей личности? Ясно, что, кроме всего прочего, это означает и создание благоприятных условий для проявления актером своего национального характера. Ибо актерский образ — это всегда синтез изображаемого характера и характера самого исполнителя — некий третий характер, отличный и от первого, и от второго. Степень этого отличия зависит от творческой индивидуальности актера. В разных направлениях актерского искусства оно проявляется по-разному — этот третий характер бывает ближе или к первому или ко второму.

Эти детали, видимо, явились результатом живых наблюдений режиссера, а, возможно, были подсказаны ему самими исполнителями и, значит, в какой-то мере выражали их личностные и, неизбежно, национально-окрашенные особенности, пусть даже в неглубоких, частных, внешних формах проявления.

Установка режиссера на максимальное благоприятствование актерам в выявлении ими своих индивидуальных качеств выразилось и в следующем эксперименте: «Снимая сцену пьянства Сибата, — пишет Л. Вагаршян, — я решил дать С. Саркисяну настоящее вино. Он выпил 3—4 бутылки столового вина. Это не помешало ему хорошо сыграть сцену. Напротив, как кажется мне и ему теперь, после просмотра материала, — помогло».

Вино в этом случае явилось для исполнителя тем «приспособлением», которое помогло ему найти нужное самочувствие. Вместе с тем, оно внесло в состояние актера ту допустимую дозу «потери» им контроля над собой, которая позволила ему с предельной естественностью выразить через присущие только этому актеру манеру поведения, пластику, мимику, интонации голоса состояние и характер изображаемого персонажа. Разумеется, тут не могли не обнаружиться и признаки национального характера.

Нельзя не согласиться с режиссером, что эта особенность его подхода к актерской проблеме предполагает исключительную точность выбора исполнителей. Надо сказать, что это требование он сумел осуществить: действительно, выбор большинства актеров оказался удачным как по типовым, так и личностным данным. Об исполнителе роли Микаела К. Джангириане режиссер пишет: «молодой актер, почти не имевший опыта, на моих глазах раскрывается своей поистине артистической нату-

рой». Оценка справедливая: актер на самом деле сыграл эту непростую роль с подкупающей искренностью и изяществом. В роли Шушаник успешно выступила молодая артистка театра А. Туманян: созданный ею образ отмечен чистотой и притягательностью. Выразительный портрет бесчестного стяжателя при внешней респектабельности нарисовал известный театральный актер Б. Нерсисян в роли Марутханяна. И на большинство других ролей, включая эпизодические, исполнители подобраны достаточно точно. Все эти персонажи складываются в довольно пестрый конгломерат лиц, в общем характерных для действительности, изображенной Ширванзаде. Однако строгого единства изобразительной стилистики фильма, к достижению которой, судя по записям, настойчиво стремился режиссер, ему не удалось добиться в полной мере.

В целом фильм, несмотря на высокий профессиональный уровень сценария и режиссуры, хорошее качество актерского исполнения, все же не отражал в достаточной степени своеобразия национальной жизни, национального характера в определенный момент их исторического развития. Это главный недостаток картины, ее концепции. На несколько умозрительной, лишенной конкретности национального бытия конструкции фильма лежит кое-где палет книжности. Во власти книжности рискуют оказаться и те из экранизаторов, кто, казалось бы, смело отходит от буквы литературного произведения во имя сохранения его духа. Но плодотворность такого отступления зависит от того, опираются ли они в своих поисках на жизнь, на конкретный исторический материал, или руководствуются только общими понятиями, общим знанием истории и ее закономерностей.

В фильме общее явно превалирует над отдельным. Между тем настоящее своеобразие произведения искусства обеспечивается лишь тогда, когда общее вырастает из особенного. Чем глубже раскрытие общего в конкретно-неповторимом, тем значительней общечеловеческое содержание произведения. Подлинная самобытность искусства всегда национальна. Интернациональное рождается из национального.

Исследуя истоки

Вклад каждой национальной кинематографии в советское киноискусство тем значительней, чем глубже, органичней, масштабней проявляются в ней диалектическое единство национального и интернационального, взаимо-

действие традиций национальной жизни, национальной культуры и процессов сближения наций, интеграции их культур. В сущности речь идет о постижении киноискусством характера современника, характера всегда национального, но претерпевающего внутренние изменения в ходе развития социалистического общества. Естественно внимание киноискусства и к исследованию истоков, социальной биографии, исторической эволюции этого характера.

Как мы видели, весьма значительную роль на всех этапах развития армянской кинематографии играл историко-революционный фильм. Мощный импульс к его становлению в армянском кино был дан новаторскими достижениями русской советской кинематографии 20-х — 30-х годов. Влияние таких фильмов, как «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Чапаев», «Мы из Кронштадта», было громадно. Эволюцию армянского историко-революционного фильма мы проследили достаточно подробно. Выше говорилось о том, что в послевоенный период эта традиция нашла свое продолжение в фильмах С. Кеворкова и Э. Карамяна «Лично известен» и «Чрезвычайное поручение», посвященных революционным подвигам Камо. Следует еще упомянуть фильмы «Взрыв после полуночи» (1968) тех же режиссеров и «Последний подвиг Камо» (1973), которым режиссеры С. Кеворков и Г. Мелик-Авакян завершили кинотрилогию об отважном революционере. Эти четыре фильма принесли широкую популярность актеру Г. Тонунцу.

Принципиальное значение имел фильм «Братья Сарояны» (1968, по мотивам пьесы Г. Боряна «Под одной крышей»), поставленный Х. Абрамяном и А. Айрапетяном под художественным руководством Ф. Довлатяна.

Драматургия картины строилась на столкновении мировоззрений двух братьев: старшего — дашнакского офицера Геворка и младшего — большевика Гайка, заключенного в штаб дашнаков большевистским подпольем. Обращала на себя внимание одна ее особенность. При полярности политических убеждений братьев, их активном противоборстве не на жизнь, а на смерть, между этими мужественными людьми до самого конца не возникало видимого человеческого отчуждения. Братскую привязанность друг к другу они пронесли через грозные события эпохи, перипетии тайной и явной борьбы. Этого отчуждения не было даже в исполненном драматизма эпизоде, когда Геворк навещал арестованного, обреченного на

смерть Гайка в тюремной камере и оставлял ему револьвер, давая возможность застрелиться.

Правда, конфронтация осложнялась одним обстоятельством: Геворк действовал открыто, в то время как Гайк, маскировавшийся под дашнакского поручика, должен был проявлять осторожность. Это вносило существенное различие не только в поведение братьев, но и в психологическое состояние каждого из них, несмотря на то, что Гайк прямо высказывал брату свои взгляды, хотя и не открывался ему до конца. Таким образом, в отношении Гайка к Геворку существовал некий второй план: он не мог не ощущать внутреннего превосходства над братом—на его стороне была правда истории и в этом он был непоколебимо убежден. Этот второй план проявлялся в большей сдержанности, сосрелоточенности Гайка, даже, может быть, едва заметной иронии к высказываниям брата.

Геворка Сарояна, субъективно честного, но заблуждающегося, переживающего мучительный внутренний разлад, играл Х. Абрамян. Исходной чертой характера, созданного актером, был патриотизм, искреннее желание служить своему народу, видеть его счастливым. Но беда Геворка в том, что он не знает народа, его подлинных интересов и чаяний. Геворк — рьяный носитель дашнакской идеологии, в политике дашнакцутюна видится ему единственный путь к благополучию родины. И он проводит ее в жизнь убежденно, последовательно и даже неистово, со всей страстностью своей незаурядной природы, бурного темперамента. Противодействие народа этим акциям воспринимается Геворком как недомыслие, отсталость. «Что за нация?!—кричит он в исступлении. — Вы — нация?!». Перспектива прихода к власти большевиков рисуется ему в самых мрачных красках. И Геворк проявляет жестокость. Так начинается его падение.

Но совесть Геворка неспокойна, он мечется. «Ты счастливый, ты не убивал священника»,—вырывается у него в разговоре с братом. Эти метания выражаются и в умо-заклечениях, полных отчаяния, неверия в силы народа: «Маленький народ не имеет права жить», «Нет, мы не имеем права на жизнь!..»

Большевикам помогает любимый дед братьев Артин. Сцену приезда Геворка к деду на мельницу, его подозрений, настороженного выжидания Х. Абрамян проводит великолепно. Столь же превосходно поставлен и сыгран эпизод расправы Геворка над провокатором Севачеря-

ном (А. Сагратян), по доносу которого был убит дед Артин.

Постепенно приходит отрезвление. Для Геворка становится очевидной моральная, политическая несостоятельность дашнакского режима. Дашнакцутюн терпит крах. Главари бегут из страны. Рухнула вера Геворка в идеалы, которым он служил. Исполнена трагизма сцена: Геворк высказывает свое презрение дашнакским полковнику и хмбалету, тем самым провоцируя собственную гибель — он не может и не хочет жить. Он медленно удаляется, чтобы получить пулю в спину. Последние мгновения жизни Геворка Сарояна, может быть, приносят ему сознание искупления своей вины перед народом.

Исполнение роли Геворка Сарояна — крупнейшее достижение в кино талантливой актёра. Х. Абрамян создал значительный по мысли, глубокий по психологическому, эмоциональному содержанию образ. В имеющей многолетнюю историю творческой практике воплощения образов врагов революции армянской кинематографией и даже армянским искусством в целом образ Геворка Сарояна, бесспорно, представляется новаторским.

Критик Л. Аннинский писал о фильме «Братья Сарояны»:

«Это раздумье о судьбе родины. Это непрерывное ощущение причастности человека к судьбе его родины, вне которой судьба отдельного человека бессмысленна. И главное — это понимание патриотизма не как начала местного, чисто этнического, а как начала нравственного, гражданского, человеческого. Национальная проблема в картине решается в связи с проблемой революции, с решающими классовыми, социальными сдвигами в жизни народа. Фильм «Братья Сарояны» не просто стоит на одном из горячих направлений современного искусства и современной мысли — этот фильм ориентирован на истинные ценности: он показывает очищение национального чувства от националистической эрозии, он знает в своей теме верную точку отсчета»⁶⁴.

И. Вайсфельд в своей книге «О современном кино», говоря о фильмах, «в которых моменты большого драматического напряжения предстают как отражение духовной борьбы героев, внутренней и внешней», останавливается, в частности, на «Братьях Сароянах», «Младший брат, роль которого исполняет Ф. Довлатян, — пишет И. Вайсфельд, — в фильме неожиданно для всех дашнаков

открывается как их убежденный враг, как большевик. Дашнаки неистовствуют... Круг суживается. А большевик стоит сложа руки на груди. Его лицо, лицо человека умного, отмеченного высоким духовным напряжением, преданного идее до самозабвения, недвижимо. Разбушевавшаяся стихия ему не страшна. Он знает, что делает, на что идет. Постепенно его враги исчерпывают свое мнимое вдохновение... «Наступление» выдыхается. Пауза. И вот начинает говорить человек, приговоренный к смерти. Он говорит о том, что дашнаки предали армянский народ, о неизбежности победы нового, истинно народного строя. Важно и то, как все это актер произносит — не напыщенно, не витиевато, не театрализованно. Его монолог — развязка эпизода. Высшая же его точка там, где актер молчит, бездействует.

Бездействуя — действует.

Накапливает силы для удара.

Понаблюдайте Довлатяна в этом эпизоде: сколько в нем заключено истинного воодушевления, не знающего ничего, кроме правды идей и бесстрашия в момент смертельной опасности!

Это — патетика»⁶⁵.

Действительно, сцена хороша — и молчанием актера, и тоном, каким он говорит. Если же иметь в виду тему фильма, отлично сформулированную в характеристике Л. Аннинского, то в художественном отношении она наиболее убедительно реализована в образе Геворка Сарояна. Дело не только в том, что эта роль — более сильная актерская работа, но и в том прежде всего, что тема раскрывается здесь через сложный, противоречивый характер, судьба которого обусловлена трагическим сломом в исторической судьбе народа. Антитеза этого характера и этой судьбы — Гайк Сароян: он воплощает кульминацию борьбы народа за социальное и национальное освобождение, его возрождение к новой жизни. Но образ Геворка Сарояна емче и богаче, поскольку в диалектике этого характера заключены собственная его антитеза, развенчание выражаемой им исторической силы как бесперспективной и обреченной.

Для такого фильма, как «Братья Сарояны», очень важна его языковая фактура. События разворачиваются в небольшом армянском городе, в традиционно-национальной среде, близкой к крестьянской. За редкими исключениями речевая атмосфера фильма вполне естественна.

Но при дублировании на русский язык она стала менее органичной.

Всякий фильм, дублируемый на другой язык, рискует в той или иной мере утратить свое национальное своеобразие. Язык — главная национальная особенность народа. Поэтому перевод, как бы он ни был хорош, в какой-то степени нивелирует национальные характеры.

Качественный дубляж передает тональность, «музыку», интонационный строй языка оригинала, индивидуальные особенности речи персонажей, что, конечно, уменьшает нивелирующее воздействие языка перевода.

Но даже малоудачный перевод диалогов не может совершенно лишить характеры их национальной специфики. Последняя не меньше, чем в языке, проявляется в психологических нюансах поведения, в жестах, в пластике персонажей-актеров.

Часто национальная самобытность характера выражается не столько в том, что делает персонаж, сколько в оттенках того, как он это делает.

Любящие братья Гайк и Геворк, не видевшиеся несколько лет, при встрече бурно выражают свою радость. Эпизод хорош прежде всего тем, что обычные человеческие чувства изображены в нем как глубоко своеобразная форма проявления индивидуального характера. Он дает представление об особой манере выражения персонажами своих эмоций. Грубоватая раскованность, искренность, какая-то идущая из детства мальчишеская непосредственность и дурашливость двух взрослых людей, отчетливо выраженный национальный колорит в поведении героев придают этой сцене яркое своеобразие. Последнее, кстати, усиливается присутствием матери Геворка и Гайка — типичной пожилой армянки, хорошо сыгранной артисткой А. Масчян. (Справедливости ради отметим, что похожий по психологическому содержанию эпизод встречи двух братьев мы помним в фильме Г. Мелик-Авакяна «Перед рассветом», где роли братьев исполняли тот же Х. Абрамян с С. Саркисяном).

В манере выражения чувств, в стиле переживаний отражаются не только индивидуальные особенности, но и национальные черты характера. При всем различии темпераментов, мироощущений, политических взглядов Гайка и Геворка, братьев сближают некоторые черты национального характера. Описать это сходство трудно. Оно обнаруживается и в манере выражать чувства, и в пластике, и во внутренней психологической связи обоих бра-

тьев с лучшими национальными традициями (пусть мы и становимся свидетелями трагического разрыва с этими традициями дашнака Геворка Сарояна, разрыва, обусловившего его нравственную и физическую гибель).

К сожалению, далеко не всем историко-революционным фильмам последних лет присуще глубокое постижение исторической действительности. Так, расплывчатость концепции фильма Г. Мелик-Авакяна «Умри на коне» (1979) привела к тому, что образ крупной исторической личности оказался в значительной степени обедненным: герой гражданской войны, видный советский военный деятель Гай в картине выглядит однозначно-импульсивной фигурой лихача-кавалериста, лишенной всякой притягательности.

В появившемся в 1976 году двухсерийном фильме «Рождение» его авторы пытались достичь нового уровня воплощения историко-революционной темы. Это, бесспорно, обусловлено и выбором героя. Первый председатель Совнаркома Армении, выдающийся революционер-ленинец Александр Мясникян — центральная фигура фильма. Глубокий интеллект героя определил стилистику фильма.

Картина, в сущности, не богата событиями: по крайней мере, они здесь лишены какой-либо исключительности. Главное в фильме — это борьба идей. Спор, диалог, выявляющий идейный антагонизм или духовную общность, политическую отчужденность или нравственное единение, — в них, собственно, претворяется действие фильма. Внимание сценариста А. Зурабова и режиссера Ф. Довлатяна направлено на исследование внутреннего мира героя, создаваемой им вокруг себя нравственной атмосферы, выявление его высокой духовности, тонкости душевных движений и одновременно непоколебимой, могучей воли. Аналитическая природа фильма о Мясникяне принципиально отличает его от киноповествований о Камо: здесь революция, как напряженная умственная работа, будничным тяжелым трудом — романтика революционной стихии, героика подвига, революционный порыв. Эти две ветви, два стилевых направления советского историко-революционного фильма сосуществуют в армянской кинематографии и, естественно, дополняют друг друга. Непосредственной предтечей «Рождения» в армянской кинематографии были «Братья Сарояны», вобравшие в себя, правда, и элементы первого направления. Здесь нужно вспомнить и «Шестое июля», и роммовскую дилогию о Ленине, и проникнутый большой нравственной си-

лой интеллектуальный образ большевика Акопяна из бекназаровского «Зангезура». Впрочем, мы часто видим взаимовлияние в одном и том же фильме этих двух подходов к историко-революционному материалу. Так, в фильме Л. Вагаряна «Ссылный № 011» (1978) мы находим и элементы детектива, и углубленный психологизм.

В исполнении роли Мясникяна Х. Абрамян, по сути, воплощал ту же, что и в «Братьях Сароянах», тему подлинного патриотизма, национального возрождения в неразрывной связи с проблемами революции, но на этот раз не через отрицание негативного характера, а путем утверждения положительных идеалов на примере выдающейся исторической личности.

Мясникян представлял в фильме как масштабный характер, исполненный внутренней силы. В нем сочетались мудрая рассудительность; твердость, даже жесткость государственного деятеля и страстное, трепетное отношение к людям, сдержанность опытного руководителя и юношеская увлеченность поэзией, искусством, демократичность и сознание своей ответственности за судьбу народа, молодой советской республики.

Это был характер, как бы впитавший в себя национальную историю, национальные традиции и в то же время порожденный русской исторической действительностью, российским революционным движением начала века. Именно этот сплав, выражавший вековые чаяния народа, выстраданный им, являл собой выдвинутый эпохой, всем социальным, историческим, нравственным опытом народа национальный характер.

Экранный образ Александра Мясникяна — результат творческого взаимопонимания, плодотворного сотрудничества режиссера Ф. Довлатяна и актера Х. Абрамяна.

В фильме были и другие отличные актерские работы: Бек-Пирумов—Л. Нерсисян, Чаренц—А. Гаспарян.

К сожалению, картина не избежала и недостатков.

За последние годы киностудии страны стали гораздо больше заботиться о повышении социальной действительности своей продукции, силы воздействия ее на массового зрителя. В сущности, речь идет о концентрации внимания кинематографистов на основополагающем требовании народности советского искусства.

Понятие народности шире понятия национальной самобытности искусства, особенно искусства социалистического реализма. Законно стремясь к углублению национального своеобразия своих произведений, армянские кинема-

тографисты не всегда в должной мере учитывали интересы массовой аудитории, что подчас приводило к «неконтактности» их фильмов. Этого, несмотря на все свои достоинства, не избежал и фильм «Рождение». Еще до выхода его на экран возник вопрос: заинтересует ли он не армянского зрителя, мало знакомого с жизнью и деятельностью Мясникяна? Но парадоксальный на первый взгляд факт: фильм прежде всего в Армении не имел особого успеха (понятно, речь идет не о «кассовом» успехе). Это лишний раз подтвердило то реальное положение, что зрительно-эстетические потребности современного армянина, естественно, не равнодушного к национальной истории, могут быть удовлетворены в том случае, если ее изображение поднято до нужной степени художественной образности, философского обобщения.

Аналогичные опасения были связаны и с фильмом Г. Маляна «Наапет» (1977). Вот что писал по этому поводу известный поэт Г. Эмин:

«При просмотре «Наапета» меня волновал вопрос: будет ли понятен другим народам этот очень армянский, очень национальный фильм? Тем более, что рассказывает он о неслыханных страданиях и ужасах, которые выпали на долю далеко не каждого народа.

Эту тревогу, к счастью, рассеяли живые отклики на картину не только на нашей многонациональной Родине, но и в далекой Англии, Франции, Португалии. Тем самым еще раз подтвердилась неоспоримая истина: большое, глубокое национальное искусство не может не быть близким и понятным другим народам⁶⁶.

«Наапет» затрагивал сходную тему, но в ином срезе народной жизни. «Человек и земля. Пожалуй, в этой вечной взаимосвязи и кроется главный замысел режиссера»⁶⁷. Историю героя картины, самый ее сюжет в равной мере составляли и эволюция характера Наапета, и прошлое героя, всплывавшее в его воспоминаниях, показанное лишь в нескольких перебивочных кадрах. Это прошлое — воплощенная в судьбе одного человека трагедия народа — отбрасывало резкую тень на характер, самый облик героя. Оно не выглядело смутным, кошмарным «черно-белым» сном, а выступало в красках ясных и четких — как сама реальность. Мы видели человека без настоящего и будущего. Все было в прошлом — дом; семья, сама жизнь. Казалось, этот человек забыл даже свое имя, свой язык. «Мир для него — мрачная могила», — говорит о Наапете его зять Апро. Этот словесный образ как

бы реализуется в игре Соса Саркисяна. В первый частях фильма Наапет — словно тень того сильного, полного энергии главы большого рода, чей образ возникает в его воспоминаниях. Кажется, жизнь навсегда угасла в Наапете. Он пробует запеть песню, всплывшую в памяти, но это не песня, в ней нет мелодии, нет смысла, и она тоже гаснет. Потухший, остановившийся взгляд у Наапета-Саркисяна, и при этом необыкновенно выразительный — как и исполненный безысходности пластический образ героя. Актеру, если у него пустые глаза, не сыграть и душевной опустошенности. Лишь через «гашение» во взгляде мысли и чувства можно создать их антитезу в актерском образе. Именно этим решением от обратного обусловлены незаурядность, значительность экранного образа Наапета.

Но этот человек возрождался, происходило «чудо воскрешения» человеческой души⁶⁸. Это медленное, мучительное внутреннее возвращение героя к жизни, с необыкновенным искусством, психологической точностью и вдохновением показанное актером, вся образно-поэтическая структура фильма утверждали зрителя в мысли о бессмертии народа, о его жизнестойкости, силе духа, традиций, нравственных устоев. Наапет представлял характер, порожденный трагическими событиями, критической ситуацией в жизни народа. «Режиссер Малян оперирует вещами глобальными и очень простыми. Сама по себе мысль этой картины невероятно проста и не нуждается ни в каких комментариях... За героев картины, за режиссера работает сама история, сам факт»⁶⁹. Критик А. Медведев верно заметил, что ассоциативный ряд, вызываемый повестью Р. Кочара, — один из источников цельности картины⁷⁰. Безмолвие Наапета позволяет яснее услышать голос истории, а его неподвижность — ощутить ее трагическую динамику.

Интересно высказывание автора фильма:

«Еще до того, как была написана первая строчка сценария, мне было совершенно ясно, что исполнителем роли Наапета должен быть Сос Саркисян. Конечно, это убеждение основывалось на внутренних свойствах актера — его «составе крови», его мировосприятии, отношении к жизни, эмоциональных накоплениях.

Актерская индивидуальность Саркисяна мне очень близка. Может быть потому мне и не приходилось прилагать особых усилий, чтобы объяснять ему свою трактовку образа Наапета. Мы почти не проводили репетиций. Прос-

то чаще обычного встречались, чаще беседовали, говорили о нашем детстве, о наших родителях и наших детях. А бывало, подолгу молчали при встречах...

Актерская натура Саркисяна непримирима к любой неправде. Поэтому чрезвычайно важно было обеспечить подлинность окружения Наапета-Саркисяна: должны были быть подлинны Нубар, Апро, Антарам, так же, как и место действия, одежда, земля, огонь, деревья, побеги...

В наших контактах как-то незаметно, подспудно вырабатывались жесты и физические действия образа, темп и ритм роли. Но все же ключ к образу Наапета был нами найден уже в день съемок, перед киноаппаратом. «Открытие» к нам пришло одновременно. Неожиданно мы обнаружили, что в начальных эпизодах фильма, когда Наапет приходит на склоны Арагаца, он, несмотря на свое трагическое состояние, должен шагать быстро, с подтянутым и гордым видом, и лицо его не должно выражать никаких переживаний...

Конечно, материал «Наапета» мог побудить к иным пластическим решениям — к созданию образа фанатичного, яростного, непримиримого человека, который бы гневно сверкал глазами и двигал бровями, вертелся бы волчком, ходил бы согнувшись и т. д.

Но, к счастью, в нужный момент интуиция подсказала нам единственно верное решение. Неторопливый темп, размеренный ритм — признаки лишь кажущегося спокойствия, прикрывающие трагизм положения героя⁷¹.

Как бы продолжением образа Наапета, усиливающим его обобщающий смысл, выступает повторяющаяся в фильме поэтическая метафора: плывущие по воде яблоки — символ доброты народа.

В связи с картиной «Наапет» отмечалось умение армянских кинематографистов «показать человеческие лица»⁷². Но здесь выразительность лиц персонажей — отражение их сосредоточенной, напряженной внутренней жизни, личностных качеств. Это в равной мере следует отнести к исполнителям ролей жены Наапета Нубар молодой артистке Софик Саркисян, его сестры Антарам — Г. Новенц, Апро—Ф. Мкртчяну, не говоря уже о С. Саркисяне, по поводу исполнения которого В. Санаев заметил: «играет грандиозный артист, которому любая трагедия по плечу, любой шекспировский образ»⁷³.

Наапет и герой фильма «Рождение» — это по сути разные проявления одного и того же национального харак-

тера. В исторической перспективе от них ведет дорога к национальному характеру нашего современника.

Разные лики современного национального характера

Жанр фильма Э. Кеосаяна «Мужчины» (1973) можно определить как лирико-эксцентрический водевиль. Это прежде всего «режиссерский» фильм, но в нем были и запоминающиеся актерские работы.

Героями фильма являлись четверо друзей-таксистов. «Центром притяжения» была девушка Каринэ, к которой пылал нежной страстью младший из друзей — Арам.

Картина начиналась с того, что четыре друга — Вазген (А. Шеренц), Сако (А. Айвазян), Сурен (Ф. Мкртчян), Арам (А. Геворкян) — по очереди представляли перед нами, каждый в характерной и колоритной обстановке и за каким-нибудь занятием. При этом в «церемонии» представления порой врывались, казалось бы, посторонние мотивы и лица — вроде многочисленной родни Сурена, или разные происшествия, как, например, автомобильная авария в самом центре города, когда в роли «эксперта» выступал Вазген.

На первый взгляд, главное в фильме «Мужчины» — это смешная история о том, как один незадачливый влюбленный пытался познакомиться с объектом своей любви и как, несмотря на все старания верных друзей, ничего из этого не вышло. Кое-что в фильме кажется неправдоподобным (конечно, речь идет не о том ряде, который «материализует» игру воображения Арама и его товарищей: тут фантастичность заданная). В сущности, сюжет картины условен, что оправдано спецификой жанра. В ключительные кадры авторы привносят изрядную толику грусти. Разом исчезает буйство красок, все окрашивается в однообразно-белый цвет: выпал первый снег. Рухнули мечты Арама, наступило отрезвление. Белые улицы, белые горы. Одинокая фигурка Ануш — другой девушки, которая любит и ждет Арама в деревне. Пустынная горная дорога...

Но этот внезапный обрыв веселого водевильного смеха не кажется чем-то неестественным, незакономерным, чуждым настрою и стилистике фильма.

Грустный конец неожидан только внешне. В нем выступают на первый план те мотивы картины, которые до этого словно проходили стороной, не задевая всех хитросплетений интриги, давая им свободно развиваться. Эти мотивы как бы накапливались исподволь.

Здесь необходимо сказать несколько слов о самом Эдмонде Кеосаяне. Он родился и вырос в Ереване. По окончании ВГИК-а остался в Москве. Быстро выдвинулся, приобрел известность. Но родной город всегда оставался ему дорог.

Теперь, спустя годы, ставя фильм в Армении, он мог внимательно взглянуть во все, что мило и близко его сердцу, налюбоваться тем, что он не успел по-настоящему понять, осмыслить и, может быть, по достоинству оценить. И это своеобразное возвращение в детство и юность придало фильму особую интонацию, созвучную романтике юношеского мировосприятия, нечто мальчишески-чистое и озорное.

Теперь понятно, откуда эта явственно ощутимая буквально в каждом кадре лирическая, внимательная любовь ко всему, что показывает режиссер, — к ереванским улицам, к каким-то деталям городского пейзажа, к характерным приметам национального быта, проявлениям национального характера, к разным маленьким забавным черточкам этого быта и этого характера, любованию лицами, пусть и не всегда красивыми, любованию предметами, их красками, фактурой, наконец, мужественным и прекрасным танцем, ставшим своеобразным рефреном, каждый раз несколько неожиданно возникавшим в фильме.

Но это все же взгляд взрослого, умудренного опытом прожитых лет человека, для которого пора мальчишества безвозвратно прошла. Отсюда и та грусть по ушедшему, которая нет-нет да прорывается сквозь смех и любование, сквозь всю эту фантазмагорию воображаемого и веселую нелепость реального. Она то вдруг мелькнет во взгляде Вазгена или Арама, то какой-то странной и неожиданной нотой прозвучит в пустынности улицы, на которой разыгрывается инсценированное друзьями «нападение» на Каринэ, вдруг прорвется наружу, уже не таясь, в повторяющемся кадре зеленого, покрытого цветами горного склона, по которому удаляются куда-то вверх едва различимые фигуры юноши и девушки.

Присущая фильму ироническая интонация — лишь оболочка, тогда как истинное содержание его — это какое-то неистовое утоление тоски по страстно любимому, радость от долгожданной встречи с родными, близкими с детства людьми. И в том, что все это выразилось в форме, наиболее близкой природе режиссерского таланта Э. Кеосаяна — в форме эксцентрической комедии, разуме-

ется, нет ничего удивительного. Больше того, именно в этом — своеобразное обаяние «Мужчин».

Четыре таксиста, несущие тему верности и самоотверженности настоящей мужской дружбы, — любопытные, хотя и художественно неравноценные персонажи. Старший из друзей — Вазген, самый «мудрый» и глубокомысленный, оказывающийся по ходу действия в наиболее нелепой ситуации. Эту роль хорошо, мимически выразительно исполнял А. Шеренц. В большинстве сцен образ решен по принципу своеобразного контрапункта: на крупные планы Вазгена-Шеренца, отмеченного присущими этому актеру чертами «нестрашного злодея» с грустно-задумчивым выражением лица, накладывался ироничный, легкий дикторский текст.

Следующий по возрасту Сурен-Ф. Мкртчян. Автор находил верный тон исполнения, нигде не переигрывая. На протяжении всего фильма Мкртчян сохранял абсолютную серьезность (как, впрочем, и исполнители ролей остальных трех товарищей). Актер был серьезен даже в самых комических ситуациях. Сурен трудится, что называется, в поте лица, разыгрывая роль дяди жениха. И даже когда он вдруг уларялся в слезы — таким способом Сурен пытался убедить родителей невесты дать согласие на брак, он делал это необычайно искренне и внутренне убежденно. Актер достигал комического эффекта именно благодаря сверхсерьезности своего поведения.

Лирическое начало фильма было воплощено в образе молчаливого Арама, роль которого исполнял А. Геворкян. Крупные планы лица влюбленного, его исполненный внутренней чистоты взгляд, тихая, грустная улыбка, неторопливая, чуть чаплиновская походка трогательны и выразительны.

К сожалению, любопытно задуманный характер четвертого друга—Сако (А. Айвазян) был недостаточно разработан сценарно.

Однако наиболее сильная актерская работа в фильме—превосходное исполнение гротескно-комедийной роли зубного врача Казаряна А. Джигарханяном. Актер, которого зритель до этого привык видеть в серьезных драматических ролях, продемонстрировал и свой недюжинный комический талант. Джигарханян соединил в своем исполнении как бы два принципа: представления и переживания. Первый прежде всего проявился в подчеркнуто-характерном облике персонажа, в пластике его движе-

ний — в некоем тщательно отработанном, утрированно-артистичном «священнодействии» у кресла с большим, одним словом, во всем внешнем рисунке роли. С другой стороны, в сцене в гостиной, где Казарян сидит с неожиданными гостями, не находя темы для разговора и играя вынужденную роль радушного родича, — в напряжении лица Казаряна-Джигарханяна, в его застывшей позе, мы видим испытываемую им мучительную неловкость, его почти шоковое состояние, вызванное полной безнадежностью усилий «нащупать» родственные узы с сидящими за столом.

И вдруг он начинает петь — популярную народную песню (ее охотно подхватывают гости). Это — оригинальный жест отчаяния: говорить решительно не о чем, попытки вспомнить родственников потерпели крах. Потом другую песню запекает появившаяся за столом жена Казаряна, гости и сам зубной врач подпевают ей. В том, как пост Казарян, во всем его забавном облике — полная комизма безысходность и «подчинение судьбе».

Продукт серьезного исследования актуальной проблематики — фильм А. Манаряна «Вода наша насущная» (1975), поставленный по сценарию Е. Манаряна.

В проблеме Севана, которой посвящен фильм, авторы затрагивают ее нравственный аспект: главная тема фильма — ответственность людей за свою землю перед грядущими поколениями.

Путь от замысла картины к его воплощению занял несколько лет. Глубокое знание драматургом и режиссером жизненного и исторического материала помогло избежать поверхностности, прямолинейности, однозначности авторских решений, схематизма. Спор — а герои картины почти ни на минуту не перестают спорить — идет вокруг вопроса о том, насколько было правомерным снижение уровня вод озера, какими бы причинами оно не вызывалось.

То, что дал Севан, — неопределимо, оно — в самой реальности республики. И все же люди спохватились. Они пошли на огромные жертвы во имя спасения озера. Объективность авторской точки зрения кое-кем из критиков была расценена как недостаток художественности фильма⁷⁴. «Удивительно, — констатировал В. Ревич, — в нем (в фильме — К. К.) нет виноватых, все правы. Правы и те, кто строил гидростанции, правы и те, кто им возражал». Критик сетует дальше: «не всегда можно понять .., хорошие перед нами люди или плохие...»⁷⁵.

В том-то и суть, что авторы не ищут правых и виновных, хороших или плохих. «...Вы никогда не решите этого спора», — говорит в фильме Андраник, сын главного героя картины Геворк Тароняна, обращаясь к своим братьям, отцу, его сослуживцам. И это — правда, очень непростая правда жизни и истории. Реплика Андраника точно формулирует концепцию фильма. Наступит страшная ночь, когда Геворк отдаст Севану самое дорогое — жизнь сына: не выдержит сердце Андраника в глубокой шахте, куда он, врач скорой помощи, спустится с больным отцом. Нелепая, трагическая случайность. Но она оправдана логикой фильма, его пафосом, гражданской позицией авторов. Пусть личная жертва Тароняна — крайнее, может быть, гиперболизированное, выражение огромного напряжения моральных сил народа ради спасения чудо-озера, но тем более яркое воплощение находит мысль авторов о героичности севанской эпопеи и героизме ее участников, об искуплении людьми своей невольной вины перед озером, перед природой. И как емко и драматично звучит в финале фраза, произнесенная Андраником: «Отец, а ведь это удивительно, правда?.. Под снегом не видны белые отмели... Словно с озером ничего не случилось». (Здесь уместно упомянуть талантливую музыку композитора С. Шакаряна, пронзительную, берущую за душу, но используемую режиссером очень экономно).

Значительная часть фильма снималась под землей. Кадры, запечатлевшие уникальную стройку, возможно, когда-нибудь сами станут уникальными. Многие из этих кадров — прямая хроника, в других снимались актеры, но они не отличимы от подлинных участников этой подземной битвы. Режиссер стремится к тому, чтобы и все остальные эпизоды фильма, будь они сняты на земной поверхности, в интерьере или павильоне, воспринимались так, будто они продолжение этой хроники.

Герои фильма лишены какой-либо исключительности. Это — обычные люди, каждый со своим характером. Они «негероичны». Но героично их дело. По сути это подлинные, невыдуманные герои, но герои, еще не ставшие легендой.

В таком стиле выдержана вся картина. С этим связана будничность большинства сюжетных ситуаций и диалогов, некоторая их сниженность, даже «случайность». Правда, авторы далеко не всегда знают в этом меру: эмоционально-смысловые всплески в драматургии фильма лишь

подчеркивают известную аморфность ряда эпизодов, недостаток в них художественной энергии, образности, сфокусирующей силы.

В нелегкой роли Геворка Тароняна выступал актер Шаум Казарян. Это был типичный, узнаваемый характер представителя современной армянской технической интеллигенции, деятельная натура, практик с высоким чувством ответственности, не щадящий себя, целиком поглощенный работой, и потому что-то упустивший, недосмотревший у себя дома, в семье. Богатство эмоционального мира, бурный темперамент, высокая порядочность, культура чувств, фронтовое прошлое, наконец, визуальный облик этого внешне немного неотесанного, даже чуть грубоватого человека делают Тароняна — при всей его типичности — личностью незаурядной, обнаруживая вместе с тем и его крепкую связь с национальными традициями. Особенно выразительны были крупные планы Тароняна-Казаряна. Единственно, в чем можно было упрекнуть актера — артиста драматического театра, это в некоторой декламационности, порой проступавшей в его речи, — недостаток, так до конца и не преодоленный многими армянскими актерами, несмотря на их немалый опыт работы в кино.

В мягкой, деликатной манере играл Андраника Е. Арзумаян. Это была тонкая актерская работа. Более «рафинированный» интеллигент, чем Геворк Таронян, Андраник тем не менее был «сыном своего отца»: душевно наполненным, чутким к людям, не ищущим благополучия.

Национальный материал, национальная драматургия, национальные актеры (кстати, в поисках последних А. Манарян неутомим), особенности творческого мышления самого режиссера, сформировавшегося под сильным воздействием национальных культурных традиций, — все это определяет национальную самобытность фильмов Манаряна, при том, что режиссер стремится затрагивать проблемы, значение которых не ограничено пределами республики.

В современном кинематографическом процессе республики, помимо деятельности режиссеров более старших поколений, весьма существенное место занимает творчество режиссеров, выдвинувшихся в конце 60-х — начале 70-х годов. Речь идет о Дмитрие Кесаяне, Баграте Оганесяне, Карене Геворкяне. В самое последнее время обратил на себя внимание и молодой режиссер Альберт Мкртчян. Без фильмов этих режиссеров сегодня уже невозможно

представить себе армянскую художественную кинематографию.

На примере предыдущих этапов развития современно-го армянского кино мы видели, что вступление в активную творческую жизнь молодого поколения режиссеров отмечалось повышением интереса к современной проблематике и более или менее заметными сдвигами в качественном уровне ее воплощения киноискусством республики.

В этом отношении не стало исключением и новое режиссерское поколение: и Кесаян, и Оганесян, и Геворкян — талантливые художники. Каждый из них вступал в кинематограф с собственным видением действительности, с соответствующим этому видению оригинальным литературным материалом. Молодые режиссеры, каждый по-своему, стремились к художественной правде, к выявлению национальной самобытности своего искусства.

Собственно, дебют Д. Кесаяна, как мы знаем, состоялся в 1962 году, когда он выступил с короткометражкой «Хозяин и слуга», экранизацией сказки Туманяна. Мыслить сказочными образами — это особый дар. Как выяснилось в дальнейшем, обращение Д. Кесаяна к сказке не было случайным. Режиссера всегда привлекают необычные коллизии, в чем-то уникальные характеры, сюжеты и персонажи своих фильмов. Кесаян трактует с некоторой долей сказочности, ирреальности — вероятно, это одна из отличительных черт этого художника. Об этом говорят такие его фильмы, как «Автомобиль Авдо» (1966), «Человек из «Олимпа» (1974) и «Солдат и слон» (1977). Первый из них был посвящен старому Еревану, второй — нашим дням, третий воспроизводил эпизод, имевший место в последние дни Отечественной войны. Режиссерскому мышлению Кесаяна присуща эксцентричность, что, естественно, накладывает свой отпечаток на игру актеров в его фильмах. Оригинальное построение мизансцен, композиций кадров, неожиданные контрасты статики и интенсивного движения в кадре и монтаже, своеобразная ритмика — все это определяет стилистику фильмов, режиссерский почерк Кесаяна. Режиссер тонко чувствует актерскую пластику. Но формальное своеобразие его фильмов никогда не бывает самоцелью: они всегда содержательны, человечны, полны искреннего чувства. Во многом благодаря этим особенностям режиссуры Кесаяна в «Человеке из «Олимпа» с очень интересной стороны раскрылось дарование молодых актеров К. Джангирияна и

Л. Вартанян; в фильме «Солдат и слон» едва ли не лучшую свою роль в кино сыграл Ф. Мкртчян.

Есть что-то сказочно-прекрасное в явлении слона в разгар боя в немецком городе. Оно завораживает очевидцев. На какие-то мгновения забыта война... Выясняется, что немцы вывезли слона из СССР, а он предназначался Ереванскому зоопарку...

Герой фильма советский солдат Арменак Гаспарян (Ф. Мкртчян) получает приказ доставить слона по месту назначения. Бывалому воину есть от чего придти в отчаяние: ему приходится отправляться в тыл перед самым штурмом Берлина. Гаспарян — это не только яркий национальный характер, но и народный тип. Изображение переживаний героя, попавшего в парадоксальную, трагикомическую ситуацию, достигает высокой патетики. И что интересно, она пропитана сочным юмором. Эти патетика и юмор, как и предельная, почти детская непосредственность поведения солдата в экстремальных условиях войны, оборачивающаяся народной мудростью, придают персонажу черты эпического героя. Гаспарян не совершает боевого подвига. Но своим психологическим настроем, наполненностью патриотическим чувством, народными истоками своего характера, своей предыдущей, не показанной в фильме, но угадываемой зрителем солдатской биографией, он готов, если понадобится, отдать за Родину свою жизнь. Все это определяет народность характера Гаспаряна. Образ советского воина-армянина — несомненное достижение армянской кинематографии последних лет. Досадный стилиевой разноречивой режиссерских решений не позволил картине стать значительным явлением советского киноискусства.

Выраженный национальный характер фильмов Б. Оганесяна «Терпкий виноград» (1972) и «Осеннее солнце» (1977) в большой мере зиждется на том, что режиссер опирается на яркие, самобытные образцы современной армянской прозы. Сценарной основой этих фильмов послужили произведения талантливых писателей Р. Овсепяна и Г. Матевосяна. В этом смысле можно говорить о плодотворном использовании Б. Оганесяном (как и некоторыми другими армянскими режиссерами) национальной литературной традиции. Примечательно, что режиссерским дебютом Б. Оганесяна была короткометражка «Честь бедняка» (1969) — экранизация одноименного произведения Ов. Туманяна⁷⁶. Обращают на себя внимание свежесть режиссерского почерка Оганесяна, как бы

«очищенность» его фильмов от напластований кинематографических традиций. В частности, это выражается в стремлении режиссера привлекать совершенно новых для кино актеров. В «Терпком винограде» очень интересный по авторскому замыслу персонаж (старик книгоноша) воплощал актер Вруйр Паноян, до этого не снимавшийся в кино; в «Осеннем солнце» в трудной роли колхозницы Агун удачно дебютировала актриса Анаит Гукасян; отлично выступила в фильме и превосходная драматическая актриса Жанна Товмасян. С другой стороны, работая с актерами не новичками в кино, режиссер умеет открыть в них что-то новое, ранее неизвестное. Так, в «Осеннем солнце» в необычном для себя качестве предстал актер К. Джанибекян. Возможно, что неприятие режиссером каких бы то ни было штампов. «отталкивание» от них отчасти обуславливает и присутствие в его фильмах детей: главным героем «Терпкого винограда» был десятилетний Ваге, а двенадцатилетний сынишка Агун Само являлся основным собеседником героини в «Осеннем солнце».

Поиски нового подхода к жизненному материалу, черт национального характера в простых тружениках, желание избегать каких-либо штампов были заметны и в фильме К. Геворкяна «Здесь, на этом перекрестке» (1974), поставленном молодым режиссером по сценарию прозаика М. Мнацаканяна. В фильме привлекали точно подмеченные приметы современного армянского города, вкус, профессиональное умение режиссера. Стремясь к предельной достоверности изображаемого, К. Геворкян поручил большинство ролей непрофессиональным актерам, а от актеров-профессионалов по сути требовал лишь изображения самих себя в предлагаемых обстоятельствах. В фильме отсутствовала обычная музыка — были использованы реальные городские шумы. Особое внимание проявил режиссер к речевой фактуре фильма. Озвучивали роли исключительно сами исполнители. При этом К. Геворкян настойчиво добивался от них максимальной естественности речи (иногда в ущерб четкости и выразительности). Все эти усилия режиссера были вознаграждены: кадры фильма действительно производили впечатление едва ли не хроникальных съемок. Однако разомкнутость сюжета, к которой также стремился режиссер, в данном случае обернулась явной драма-

тургической «недостаточностью». Существенным изъяном фильма являлось и то, что не были четко выявлены его идейный замысел, гражданская позиция авторов.

В ряде фильмов последних лет были продолжены поиски в области социально-нравственной проблематики. Споры вызвали выпущенные в 1979 году картины «Живите долго» и «Добрая половина жизни».

Фильм «Живите долго» производит двойственное впечатление. Кажется противоречивым самый замысел картины. С одной стороны, решив снимать мелодраму, режиссер Ф. Довлатян как будто стремится к «чистоте» жанра, к строгому соблюдению его классических канонов, понятых, правда, несколько узко. Семейная драма, мир сугубо личных, семейных отношений, интимных чувств, и ничего больше. Персонажи — не развивающиеся характеры, а данности, поведение которых меняется по ходу событий и по мере поступления к ним информации друг о друге. Заметим, кстати, что интересы «чистоты» жанра этого не требовали. Соответственно меняется и отношение зрителя к героям. Последние изолированы от внешней среды. С другой стороны, режиссер словно ищет выхода из вакуума в реальный мир. Тут-то ему и удается нащупать интересные жизненные пласты: неожиданный толчок к развитию получает вначале казавшийся случайным образ Сисакяна, неоднозначный, объемный характер переродившегося в приспособленца некогда честного человека, превосходно, в необычной манере сыгранный Х. Абрамяном, — пожалуй, наиболее яркая краска в фильме; появляется колоритная и легко узнаваемая фигура проходимца Беника (Н. Оганесян); возникает обаятельный и немного загадочный юноша Ким (М. Довлатян) — некая антитеза «догматической» респектабельности главного героя Седрака Барояна (А. Джигарханян). Это то поле, на котором выявляется общественный, гражданский облик Барояна. Ветеран войны, пенсионер, возглавляющий группу народного контроля, он столь же непримирим к общественному злу, сколь и к душевной подлости, с которой невольно сталкивается: сама собой разумеющаяся для Барояна добропорядочность его семьи оказывается серьезно поколебленной. Соединение в одном лице жанрового и жизненного было призвано устранить двойственность. Но мера оказалась недостаточной. Фильму в целом не хватает синтеза этих двух начал. «Куски из жизни» остались лишь островками в его строении. Это привело к некоторой аморфности образа

главного героя. Запутанный сюжет, движимый в основном благородными поступками бывшей невестки Барояна Виктории (в этой роли дебютировала В. Геворкян), в значительной мере остался схемой. Достоверность его могла быть доказана лишь правдой искусства, искать которую следовало в динамике жизни, в «погружении» в жизнь фабульных хитросплетений. Надо согласиться с рецензентом журнала «Искусство кино» Л. Польской, высказавшей мысль о необходимости сцепления условного и достоверного, сведения их в систему — хоть бы на один фильм. Впрочем, в теоретическом плане рецензент ссылается на М. Ромма⁷⁷. Права автор статьи и в том, что «нельзя не поддержать самого намерения режиссера найти общий язык с широкими слоями зрителей»⁷⁸. Важно подчеркнуть и другое. В «Живите долго» Ф. Довлатян не изменяет себе как художнику: и в этом фильме он, в сущности, продолжает свою тему — тему ответственности человека перед собой и другими. Серьезные недостатки картины говорят лишь о трудностях творческих поисков в армянском кино.

В «Доброй половине жизни» также присутствует активная гражданская позиция авторов. Смело вторгаясь в жизнь, фиксируя внимание на таких явлениях, как нечестность и делячество, осуждая их, фильм ведет серьезный разговор об отношении к жизни, утверждает нормы советской нравственности. «Добрая половина жизни» углубляет и развивает тему, лишь намеченную у Ф. Довлатяна. Беник из «Живите долго» — эпизодическая и в общем ясная фигура — в фильме А. Мкртчяна как бы трансформирован в свою социальную разновидность, более сложную и неоднозначную, в тип современного дельца. (Справедливости ради заметим, что впервые этот тип стал объектом внимания армянского кино в последнем фильме А. Манаряна «Еще пять дней», появившемся годом раньше). Авторы всматриваются в него пристально, исследуют его тщательно. Они снимают с него флер «хорошего», «душевного», «своего парня», обнажая опасную социальную сущность подобного рода «деятелей». В роли дельца Гайка в высшей степени убедителен Ш. Казарян, создавший запоминающийся, яркий образ. К сожалению, противостоящий Гайку положительный герой — фигура неинтересная, плоская, чему виной несовершенство сценария.

В полемических заметках критика В. Ивановой «В буднях кинопотока, или о пользе среднего фильма» «Доб-

рая половина жизни» отнесена к разряду так называемых средних фильмов. Оценивая так фильм в контексте всей советской кинематографии, автор, вне всякого сомнения, не погрешила против истины, причем картина представляется ей «безусловно, верхней точкой в сложной синусоиде понятия средний фильм» («...средний фильм, — пишет В. Иванова, — это весьма обширная территория, лежащая где-то между «очень хорошим» и «плохим»)⁷⁹.

В самом деле, за редкими исключениями, армянским кинематографом сегодня еще не преодолен средний уровень. Многим произведениям недостает глубины, проблемности художественного анализа действительности. Конечно, это ограничивает возможности актерского творчества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Уровень киноискусства в конечном счете определяется степенью художественного постижения человека. Путь армянского кино, охватывающий исторический отрезок времени почти в 60 лет, представляется, несмотря на все трудности и поражения, последовательным движением к синтетическому образу человека на экране. Естественно, достижение этой цели могло обеспечить наличие «синтетического актера», то есть актера, умеющего «сыграть и трагедию, и комедию, и трагифарс»¹, сочетающего тонкий психологизм с выразительностью формы. (Речь идет не об актерской «всеядности»; «синтетичность» актера не исключает верности его своей теме). В первое двадцатилетие истории армянской кинематографии эталоном такого универсализма и единства содержания и формы может служить творчество Гр. Нерсисяна и Асмик, в значительной мере предвосхитившее современный стиль актерского исполнения.

Для начального этапа послевоенного армянского кино в значительной мере характерно стремление «приложить» эту традицию национальной киноактерской школы к материалу современной действительности. Порой эти поиски увенчивались относительным успехом. Но в целом они долгое время наталкивались на слабость драматургии. Преемственная связь этого этапа с лучшими, наиболее плодотворными, созвучными требованиям времени традициями национального киноактерского искусства более рельефно обнаруживалась в экранизациях классической литературы и в историко-революционных фильмах.

В течение ряда лет наблюдался разрыв в эстетических уровнях экранного отображения истории и современности. Если большинство фильмов, посвященных историческому прошлому, обладало чертами национальной самобытности (а их не в последнюю очередь привносил армянский актер), то фильмы на современную тему этих черт, как правило, были лишены. Это обстоятельство делало

весьма наглядным существенный и, казалось бы, традиционный недостаток армянского кино: его неумение осилить современную тему.

Сказывалась нерешенность сценарной проблемы. Но качественный сдвиг в кинодраматургии в середине 60-х годов и в последующие годы был не единственным фактором, обусловившим перелом на этом, решающем для судеб национального киноискусства, направлении: важнейшее значение имели также профессиональная зрелость и одаренность режиссуры, опора кинематографа на современную литературу, наконец, появление нового поколения талантливых актеров (А. Джигарханян, Х. Абрамян, Ф. Мкртчян, С. Саркисян и другие), не только унаследовавших национальную актерскую (в том числе киноактерскую) культуру, но и сумевших синтезировать ее с современным стилем киноактерской игры, свободно владеющих ее новейшими методами.

Критик А. Караганов, говоря о фильмах «Здравствуй, это я!» и «Треугольник», подчеркивал, что они представляют собой «высочайшее выражение превращения национальной драмы в драму универсальную, разговора о национальной жизни в общесоциалистическое размышление о жизни», что они раскрывают «общечеловеческое содержание национальной жизни армянина»².

Ясно, что достоинства авторских концепций фильмов не могли быть реализованы без глубокого актерского воплощения национального характера. Только оказавшись на уровне современных требований к киноактерскому искусству, актеры армянского кино смогли справиться с этой задачей.

Каковы же эти требования?

«В принципе, — говорит И. Смоктуновский, — ...природа современной актерской игры — это глубоко внутренняя эмоциональность при внешней сдержанности и лаконизме... Но... это возможно, — подчеркивает он, — когда в руках актера по-настоящему современный и глубокий драматургический материал»³.

Конечно, достаточно высокий уровень армянского киноактерского искусства в значительной мере обусловлен тем, что в целом оно отвечает этим критериям. Но даже внешнее соответствие этим требованиям может внести в актерский образ определенные приметы времени, которые сделают его узнаваемым для современного зрителя. Сегодня основное стремление актера — «проникнуть... в образ мыслей современника», но «в мыслях и чувствах

героя мы можем и должны узнавать личность актера, его жизненную позицию, его человеческое «я»⁴.

Именно это обеспечивает выявление «жизни человеческого духа» на экране, ее подлинность.

Актерский образ в кино — производное от авторской, режиссерской концепции. Но рассматривать актера лишь как исполнителя — значит низводить его искусство до уровня технического средства реализации режиссерского замысла. От актера в огромной степени зависит масштаб, интеллектуальный уровень воплощения концепции фильма, его духовный потенциал, которые в свою очередь определяют интернациональную значимость произведения киноискусства. Кинематографу, который хочет быть современным, нужны мыслящие актеры, актеры-личности. М. Ульянов справедливо утверждает, что «добиваются настоящего успеха лишь самостоятельно думающие актеры», способные составить личное суждение о роли, собственную концепцию (развивающую и обогащающую авторскую, — К. К.), умение мыслить «от себя»⁵. А. Джигарханян формулирует это требование еще определеннее: «Актер-автор — ... вот что такое, на мой взгляд, современный актер»⁶.

Верно замечено, что «чем крупнее режиссер, тем больше предоставляет он актеру свободы самовыявления». Но тут важно подчеркнуть, что первейшее условие режиссерского профессионализма — это умение режиссера правильно выбрать актера на роль. Порой даже у талантливых режиссеров верное решение приходит не сразу. На роль главного героя фильма «Здравствуй, это я!» сперва был утвержден молодой актер, выпускник одной из московских театральных студий. Казалось бы, все в порядке: у актера хорошие внешние данные, подходящая для роли фактура. Но что-то в этом актере во время пробных съемок насторожило режиссера Ф. Довлатяна. «Мне становилось ясно, — рассказывает Ф. Довлатян, — что актер лишь формально выполняет предлагаемые задачи, что сделаться автором своей роли он не сможет. У актера «отсутствовало» мировоззрение, ему не хватало остроты восприятия современной эпохи, способности оценивать окружающее. Без этого образ Артема, внешне несколько статичный, лишился бы главного — духовности, интеллекта, скрытой эмоциональности. Кроме того, этот актер, хотя и армянин по происхождению, оказался «глух» к национальным традициям народа, в то время как национальная определенность характера Артема мне представ-

306 :

лялась чрезвычайно важной. Вообще отсутствие у актера национального мироощущения, особенно если он играет современного героя, ничем нельзя закамуфлировать... Я все время мысленно возвращался к Армену Джигарханяну, которого тоже пробовал на эту роль... Замечу, что впоследствии актер, первоначально утвержденный на роль Артема, снимался в других фильмах, и довольно успешно. Просто, то была не его роль»⁷.

Необходимо сказать и о значении национальных истоков творчества киноактера. Именно они оплодотворяют современный стиль киноактерской игры. Воздействие актерского образа, построенного по всем канонам этого стиля, тем сильнее, чем глубже он уходит корнями в национальную почву, чем основательнее его связь с лучшими традициями национального актерского искусства и национальной культуры в целом, чем отчетливей он выражает национальные особенности творческой и человеческой индивидуальности актера, национальную конкретность воплощаемого им характера.

С. Саркисян высказал интересную мысль о созвучии современного стиля актерской игры традициям национальной культуры, более того, исторически сложившемуся армянскому национальному характеру, национальному стилю переживаний — мысль, в сущности полемичную по отношению к господствовавшей в армянском театре на протяжении десятилетий манере актерского исполнения и, особенно, сценической речи: «искусство великих армянских актеров, — замечает он, — было велико прежде всего потому, что оно было связано с национальной почвой. Я вовсе не имею ввиду того, что армянский актер должен особенно бурно и страстно выражать свои чувства. Наши предки были сдержаны в выражении чувств. Эта особенность народа отразилась в его архитектуре, музыке, искусстве миниатюры: они строги, глубоки, суровы. Это—наша подлинная суть»⁸.

Характерно, что удельный вес экранизаций классики и в плане количественном и в плане творческого воздействия на кинематографический процесс в армянском кино в настоящее время не столь велик, как в прошлые годы. И это понятно: в центре внимания киноискусства находится современный герой. Но с другой стороны, если в прошлом успехи в выявлении национальной самобытности армянского киноискусства достигались чаще всего на почве классической литературы, то теперь творческое освоение традиций национальной культуры, углубленное

исследование и постижение национальной психологии, национального мышления, в их органическом слиянии с советским образом жизни, с коммунистическим мировоззрением как неотъемлемым свойством современного национального характера происходит главным образом на основе отражения современной жизни, актуальной общественной проблематики. Основным подспорьем в этом киноискусству, наряду с профессиональной драматургией, служит современная национальная литература.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии говорится: «Мы против тенденций, направленных на искусственное стирание национальных особенностей. Но в такой же мере мы считаем недопустимым искусственное их раздувание...

Жизнь убеждает, что интенсивное экономическое и социальное развитие каждой из наших республик ускоряет процесс их всестороннего сближения. Происходит расцвет и взаимообогащение национальных культур, формирование культуры единого советского народа — новой социальной и интернациональной общности»⁹.

На широких просторах этой общности надлежит сегодня вести дальнейшие поиски национального своеобразия армянского киноискусства. Национальное мышление художника меньше всего выявляется в изображении географических и этнографических особенностей национальной действительности, оно обнаруживается тогда, когда художник постигает глубинное содержание жизни советского общества, ее динамику, закономерности, «внутренние перемены в человеческом характере, вызванные сближением и взаимообогащением социалистических наций»¹⁰.

В ходе решения этой задачи роль актера, несомненно, будет все больше возрастать: ведь чем глубже искусство кино отражает жизнь, тем емче, богаче, подлинней актерский образ и тем выше ценность и значение творчества актера — важнейшего компонента художественной структуры фильма.

ПРИМЕЧАНИЯ

I. О творчестве киноактера

- 1 В. Пудовкин. Собрание сочинений в трех томах, М., «Искусство», 1974. Т. 1. Стр. 285.
- 2 См.: Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций. «Искусство», М., 1961. Стр. 84 — 85.
- 3 Там же. Стр. 80.
- 4 Вл. Немирович-Данченко о творчестве актера. Хрестоматия. «Искусство», М., 1973. Стр. 141.
- 5 См.: В. Пудовкин. Собрание сочинений. Т. 1. Стр. 255 — 256.
- 6 См.: В. Виленкин. Работа Вл. И. Немировича-Данченко с актером. В кн.: Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. «Искусство», М., 1965. Стр. 126.
- 7 К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. «Искусство», М., 1972. Стр. 398—402. Этот пример неоднократно приводит В. Пудовкин в своих работах о творчестве актера в кино.
- 8 Журнал «Айастан ашхатаворун» («Труженица Армении»), на арм. яз., 1972, № 4. Стр. 12.
- 9 Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. Стр. 257.
- 10 Там же. Стр. 464.
- 11 Ярослав Бочек. Актер в кино и театре. Вопросы киноискусства. Ежегодный историко-теоретический сборник. Вып. 3. Изд. АН СССР, М., 1959. Стр. 210.
- 12 Там же. Стр. 211.
- 13 «Неделя». Иллюстрированный еженедельник, № 42 (814), 1975.
- 14 Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. Стр. 157. Стр. 13.
- 15 Сервантес. Дон Кихот. Гос. изд. худ. литературы, М., 1959. Стр. 284.
- 16 Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Стр. 219.
- 17 «Литературная газета», № 6, 9 февраля 1972. Стр. 7.
- 18 К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Стр. 75 — 76.
- 19 Там же. Стр. 168.
- 20 Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. Стр. 312.
- 21 «Литературная газета», № 42, 15 октября 1975. Стр. 8.

- 22 С. Черток. Зарубежный экран: интервью. М., «Искусство», 1973. Стр. 16 — 17.
- 23 Там же. Стр. 18.
- 24 Цит. по кн.: З. Кракауэр. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., «Искусство», 1974. Стр. 144.
- 25 Н. Г. Волянская. На уроках режиссуры С. А. Герасимова (записи занятий во ВГИКе). «Искусство», М., 1965. Стр. 385—386.
- 26 К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Стр. 299 — 300.
- 27 Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. Стр. 501.
- 28 З. Кракауэр. Природа фильма. Стр. 144.
- 29 С. Черток. Зарубежный экран: интервью. Стр. 18.
- 30 М. Блейман. О книге и ее авторе. Предисловие к кн.: Елена Егорова. Моя профессия. Записки актрисы кино. «Искусство», М., 1969. Стр. 5.
- 31 Рене Клар. Размышления о киноискусстве. «Искусство», М., 1958. Стр. 155.
- 32 Н. Г. Волянская. На уроках режиссуры С. А. Герасимова. Стр. 386 — 387.
- 33 В. Ждан. Введение в эстетику фильма. М., «Искусство». Стр. 152.
- 34 Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. Стр. 137.
- 35 К. С. Станиславский. Собрание сочинений в 8 томах. «Искусство», М., 1954. Стр. 40—41.
- 36 Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. Стр. 137—138.
- 37 Там же. Стр. 136.
- 38 Там же. Стр. 138.

II. Актер в армянском немом кино

- 1 А. Бек-Назаров. Записки актера и кинорежиссера. «Искусство». М., 1965. Стр. 159.
- 2 Хрисанф Херсонский. Страницы юности кино. «Искусство», М., 1965. Стр. 209—210 и 212—214.
- 3 А. Бек-Назаров. Записки. Стр. 84.
- 4 Там же. Стр. 86.
- 5 Там же. Стр. 120.
- 6 См.: Амо Бек-Назаров. Большой мастер кинематографии. Сборник-альбом «Грация Нерсисян» (на арм. яз.) Арм. гос. изд., Арм. театр. общ-во, Ереван, 1964. Стр. 68.
- 7 Там же.
- 8 Там же. Стр. 69.
- 9 Режиссеры советского кино. А. Бек-Назаров. Бюро пропаганды советского киноискусства. М., 1964.
- 10 А. Бек-Назаров. Записки. Стр. 121.
- 11 См.: Асмик. Театральные воспоминания. (На арм. яз.). Армгиз, Ереван, 1947. Стр. 160.
- 12 См.: Сабир Ризаев. Рачия Нерсисян. Искусство, М., 1968. Стр. 15.
- 13 См.: А. Бек-Назаров. Записки. Стр. 124.
- 14 Там же. Стр. 121.
- 15 Режиссеры советского кино: А. Бек-Назаров.
- 16 Там же.
- 17 Ю. Смелков. «Актерский фильм?». В сб. «Актер в кино», М., «Искусство», 1976. Стр. 108—112.
- 18 Там же. Стр. 115.

- 19 Там же. Стр. 114
- 20 См.: Эльдар Рязанов. Эти несерьезные, несерьезные фильмы. Союз кинематографистов СССР. Бюро пропаганды советского киноискусства. М., 1977. Стр. 65
- 21 Ю. Смелков. «Актерский» фильм?.. В сб. «Актер в кино». Стр. 115.
- 22 См.: Эльдар Рязанов. Эти несерьезные, несерьезные фильмы. Стр. 104.
- 23 Ю. Смелков. «Актерский» фильм?.. В сб. «Актер в кино». Стр. 101—103.
- 24 А. Бек-Назаров. Записки. Стр. 120—121.
- 25 См.: Гр. Чахирьян. Полстолетия у киноаппарата. В кн.: А. Бек-Назаров. Записки. Стр. 5—6.
- 26 С. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Т. 1. М., «Искусство». Стр. 509.
- 27 Режиссеры советского кино. А. Бек-Назаров.
- 28 С. Вен. Амо Бек-Назаров. Кинопечать. М.—Л., 1927. Стр. 12.
- 29 С. Кудрин. «Наша газета», 15 октября 1926. Архив Госфильмофонда СССР. Ед. хран. «Намус».
- 30 А. Февральский. «Правда», 1926, № 247.
- 31 Г. Закоян в своей книге «Армянское немое кино», объясняя «секрет... долголетия» фильма «Намус», пишет: «Бек-Назаров подошел к своему фильму с несколько тенденциозно-идеологических позиций... Психологически насыщенные и сложные образы романа мыслились им схематически, однобоко...
- ...И надо было обладать тонким художественным чутьем Бек-Назарова, его интуицией, чтоб суметь, преодолев плакатность своего замысла, создать живописное полотно — яркое, сочное и многогранное». (Гарегин Закоян. Армянское немое кино. Изд-во АН Арм. ССР, Ереван, 1976. Стр. 21—23).
- Однако в другом месте книги читаем: в «Намусе» «Бек-Назаров принимал текст первоисточника таким, какой он есть, и лишь подобно заинтересованному наблюдателю всматривался в одни сцены более пристально, в другие — менее». (Там же, стр. 138).
- Последнее утверждение, фактически опровергающее первое, — в общем справедливо.
- 32 М. Блейман: О кино—свидетельские показания. «Искусство», М., 1973. Стр. 66.
- Спустя много лет, возвращаясь к своей давней рецензии, М. Блейман не без гордости писал о том, что ему удалось выделить «из потока экзотических фильмов оказавшуюся этапной картину А. Бек-Назарова». (Там же, стр. 59).
- 33 А. Февральский. «Правда», 1926, № 247.
- 34 Хрисанф Херсонский. Страницы юности кино. Стр. 211.
- 35 Д. Дзюни. Зарождение армянской кинематографии. В сб. «Кинематография Армении». Стр. 273 и 274—275.
- 36 История советского кино. Том 1. 1969. Стр. 668.
- 37 Л. Калантар. Пути искусства. (На арм. яз.). Арм. гос. изд. (Айпетрат), Ереван, 1963. Стр. 212.
- 38 Сборник-альбом «Грация Нерсеян». (На арм. яз.). Ереван, 1964. Стр. 17.

- 39 А. Бек-Назаров. Записки. Стр. 122.
- 40 Сб. «Кинематография Армении». Стр. 16—17.
- 41 С. Вен. Амо Бек-Назаров. Стр. 10—12.
- 42 А. Бек-Назаров. Записки. Стр. 122.
- 43 См.: Э. Паязатян. Контрапункт актера. Газета «Коммунист» (Ереван). 29 октября 1966.
- 44 Там же.
- 45 Л. Калантар. Пути искусства. (На арм. яз.). Ереван, 1963. Стр. 226.
- 46 Здесь и в дальнейшем цит. по кн.: А. Ширванзаде. Избранное. Перевод с армянского. Гос. изд. худ. литературы, М., 1952.
- 47 С. Ризаев. Армянская художественная кинематография. Изд. АН Арм. ССР, 1963. Стр. 64.
- 48 Сб. «Кинематография Армении». Стр. 16—17.
- 49 С. Ризаев. Армянская художественная кинематография. Стр. 64.
- 50 С. Гехт. Архив Госфильмофонда СССР. Ед. хран. «Намус».
- 51 А. Бек-Назаров. Записки. Стр. 126.
- 52 См.: Очерки истории армянского советского театра. (На арм. яз.). Изд. АН Арм. ССР, Ереван, 1964. Стр. 110.
- 53 М. Алейников. Яков Протазанов. «Искусство», М., 1961. Стр. 131.
- 54 Там же. Стр. 161—162.
- 55 С. Ризаев. Армянская художественная кинематография. Стр. 136.
- 56 См.: «Правда», 20 августа 1927.
- 57 Д. Дзнуни. Зарождение армянской кинематографии. В сб. «Кинематография Армении». Изд. восточной литературы, М., 1962. Стр. 274 и 281.
- 58 «Вечерняя Москва», 16 ноября 1931.
- 59 И. Перестиани. 75 лет в искусстве. «Искусство», М., 1962. Стр. 331.
- 60 К. Григорьян. Великий национальный поэт Армении. Вступительная статья. «Ованес Туманян. Стихотворения и поэмы». «Советский писатель», Ленинградское отделение, 1969. Стр. 30.
- 61 Д. Дзнуни. Зарождение армянской кинематографии. Сб. «Кинематография Армении». Изд. восточной литературы, М., 1962. Стр. 285.
- 62 Асмик. Сборник-альбом. (На арм. яз.). Армянское театральное общество, Ереван, 1972. Стр. 21.
- 63 Там же. Стр. 22.
- 64 Там же.
- 65 См.: Асмик. Театральные воспоминания. (На арм. яз.), Армгиз, Ереван, 1947. Стр. 27—76; Асмик. (Сборник-альбом). Стр. 5—6.
- 66 Асмик. Сборник-альбом. Стр. 10.
- 67 См.: Габен о Габене. «За рубежом», № 1 (862), 1977. Стр. 22—23.
- 68 Следует заметить, что на нетрадиционность исполнения Н. Манучарян роли Зарнишан в фильме «Злой дух» обратил внимание С. Ризаев в своей книге «Армянская художественная кинематография», изд. АН Арм. ССР, Ереван, 1963. Стр. 67 — 68.
- 69 См.: Л. Ахвердян. Мир Туманяна. «Советский писатель». М., 1969. Стр. 94.

- 70 Г. Закоян. Армянское немое кино. Изд-во АН Арм. ССР, Ереван, 1976. Стр. 173.
- 71 Ованес Туманян. Избранная проза. Изд. «Советакан грох», Ереван, 1977. Стр. 31.
- 72 Д. Дзюни. Зарождение армянской кинематографии. Сб. «Кинематография Армении». Стр. 285.
- 73 С. Ермолинский. «Зарэ» (Арменкино). «Правда», № 30, 1927
- 74 На эту сторону фильма «Зарэ» впервые обратил внимание С. Ризаев в своей книге «Армянская художественная кинематография». Стр. 96—99.
- 75 А. Бек-Назаров. Записки. Стр. 131.
- 76 «Хас-пуш», издание «Арменкино», М., 1928.
- 77 А. Бек-Назаров. Записки. Стр. 142.
- 78 С. Ризаев. Рачия Нерсесян. «Искусство», М., 1968. Стр. 79.
- 79 К. Калантар. Амо Бек-Назаров. Изд. «Айастан», Ереван, 1973. Стр. 59.
- 80 См.: Н. М. Зоркая. Советский историко-революционный фильм. Изд. АН СССР, 1962. Стр. 33—37.
- 81 А. Бек-Назаров. Записки. Стр. 153.
- 82 Там же. Стр. 151.
- 83 Там же. Стр. 146.
- 84 Гр. Чахирьян. Полстолетия у киноаппарата (вступительная статья). В кн.: А. Бек-Назаров. Записки актера и кинорежиссера». Стр. 13.
- 85 Там же. Стр. 15.
- 86 Н. М. Зоркая. Советский историко-революционный фильм. Стр. 73.
- 87 См.: Д. Дзюни. Очерки истории армянского кино. (На арм. яз.) Арм. гос. изд., Ереван, 1961. Стр. 62.
- 88 Гр. Чахирьян. Очерк истории кино Армении. В сб. «Кинематография Армении». Стр. 31.
- 89 Там же. Стр. 33.
- 90 О многочисленных переделках сценария фильма «Две ночи» свидетельствует и такой курьезный факт. Д. Дзюни (в то время директор Арменкино) в своей книге «Очерки истории армянского кино» пишет, что в фильме «бесцветно представлена интимная жизнь Бенояна — любовная линия и сыновняя обязанность по отношению к матери»; старая женщина, роль которой исполняла Асмик, в книге названа «матерью Бенояна» (стр. 75). Между тем в фильме нет никакой любовной линии, отсутствует и мать Бенояна (Асмик исполняла роль матери большевика Каро). Все это отражает путаницу, которой сопровождалась попытка переименовать фильм.
- 91 Вс. Мейерхольд. «Портрет Дориана Грея». (Лекция). «Из истории кино. Документы и материалы». «Искусство», М., 1965. Стр. 22—23.
- 92 Там же. Стр. 21.
- 93 Г. Закоян. Армянское немое кино. Изд-во АН Арм. ССР, Ереван, 1976. Стр. 112—113.
- 94 Там же. Стр. 125.
- 95 Об этом см. также: Луиза Самвелян. Левон Калантар. (На арм. яз.). Изд-во «Айастан», Ереван, 1965. Стр. 152.
- 96 Отмечая «глубокий реализм» картины, Г. Закоян пишет, что ей «чужды как увлечение «спецификою» кинематографа, так и...

деформирование реальной действительности», что «комический жанр фильма... творил свой смех в рамках абсолютной жизненной достоверности». Однако несколькими строками ниже он утверждает нечто противоположное:

«К сожалению, не на всех уровнях фильма его авторам удалось преодолеть условность инсценированной действительности». Далее Г. Закоян говорит о кадрах, которые «придают условный характер всему происходящему», (Гарегин Закоян. Армянское немое кино. Изд-во АН Арм. ССР, Ереван, 1976. Стр. 126 и 129).

Истина в том, что присущая «Мексиканским дипломатам» условность формы несколько не противоречила реалистическому содержанию картины, а, наоборот, органично и емко его выявляла.

- 97 «История советского кино (1917—1967)». В четырех томах. Т. 1. «Искусство», М., 1969. Стр. 678.
- 98 Между тем, картина в течение нескольких лет шла на экранах ряда других республик. См.: Д. М. Дзюни. Очерки истории армянского кино. (на арм. яз.). Арм. гос. изд., Ереван, 1961. Стр. 53.
- 99 Асмик. Театральные воспоминания. Стр. 159.
- 100 В. Гардин. Как я работал над ролью Бабченко. В кн. «Встречный». Как создавался фильм. Кинофотоиздат, 1935. Стр. 68—69.
- 101 Там же.
- 102 «Советское кино перед лицом общественности». Театропечать, 1928. Стр. 49.
- 103 О. М. Брик. Женская-видовая. «Советский экран», № 21, 1927. Стр. 3—4.
- 104 «Советское кино перед лицом общественности». Стр. 50.
- 105 «Лицо советского киноактера». Кинофотоиздат, М., 1935. Стр. 170.
- 106 Там же. Стр. 133—134.
- 107 Сб. «Кинематография Армении». Стр. 277.
- 108 «История армянской советской литературы». Изд-во «Наука», М., 1966. Стр. 118.
- 109 См.: С. Меликсетян. Путь нашего театра. Армгиз, Ереван, 1941. Стр. 81.
- 110 «История армянской советской литературы». Стр. 110.
- 111 «Советское кино перед лицом общественности». Стр. 81—82.
- 112 Очерки истории советского кино. Том 1, «Искусство», М., 1956. Стр. 252.
- 113 См.: В. Блюм. Игровая фильма и природа кино. Сб. «Советское кино перед лицом общественности». Стр. 117—119.
- 114 См.: «История армянской советской литературы». Стр. 112.
- 115 См.: А. Бек-Назаров. Записки. Стр. 143—144.
- 116 А. Роом. Навстречу актерам! «Советский экран», 25 января 1929 г. № 5. Стр. 8.
- 117 Сб. «Кинематография Армении». Стр. 39.
- 118 Там же, Стр. 41.
- 119 Там же. Стр. 246—247.
- 120 «Литературная газета», 9 августа 1978 г., № 32. Стр. 6.

121 См.: «Кинематография Армении». Стр. 248.

122 Там же. Стр. 40.

123 Там же. Стр. 244.

III. Актер в начальной стадии армянского звукового кино; в фильмах военных и первых послевоенных лет

- 1 В. Ждан, выступая против искусственного противопоставления живой речи и физического действия актера в современном фильме, попыток поставить первую в подчиненное положение ко второму, прекрасно сформулировал мысль об их нерасторжимом единстве: «Диалог в фильме,—пишет он,—отнюдь не является неким добавочным средством к пластическому действию: он сам является органической частью природы этого действия». (В. Ждан. Введение в эстетику фильма. М., «Искусство», 1972. Стр. 168—169).
- 2 Сб. «Кинематография Армении». Стр. 166, 171—172.
- 3 См.: Л. Белова. Сквозь время. Очерки истории советской кинодраматургии. «Искусство», М., 1978. Стр. 121.
- 4 М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах. Том 27. Гос. изд-во художественной литературы, М., 1953. Стр. 12.
- 5 С. Юткевич. О кинорежиссуре. Изд. АН СССР, М., 1962. Стр. 96.
- 6 Система связей актерского исполнения с прочими компонентами фильма проанализирована В. Кузнецовой в книге «Кинофизногномика» (глава «Путь к образу»). Л., «Искусство», 1978.
- 7 См.: В. Виленкин. О Владимире Ивановиче Немировиче-Данченко. Журнал «Театр», 1978, № 11. Стр. 61.
- 8 А. Бек-Назаров. Наша работа над фильмом. Газета «Кино», 16 мая 1935.
- 9 А. Бек-Назаров. К вопросу о постановке звукового фильма «Пэпо». Архив Госфильмофонда СССР. Ед. хран. «Пэпо».
- 10 Вл. Роговский. Выдающийся фильм. Газета «Заря Востока», 26 августа 1935.
- 11 К. Маркс. Классовая борьба во Франции с 1948 по 1950 гг. К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные произведения. Т. I, Госполитиздат, М., 1949. Стр. 111.
- 12 А. Бек-Назаров. К вопросу о постановке звукового фильма «Пэпо». Архив Госфильмофонда СССР. Ед. хран. «Пэпо».
- 13 Там же.
- 14 С. Вельтман. А. Бек-Назаров. Популярный очерк. «Искусство». М.-Л., 1937. Стр. 86.
- 15 Газета «Кино», 23 мая 1935.
- 16 И. Трабский. Картина бьет в цель. Газета «Кино», 23 мая 1935.
- 17 Цит. по кн.: А. Аршаруни, С. Вельтман. «Пэпо». О фильме». Кинофотоиздат, 1935. Стр. 7.
- 18 А. Бек-Назаров. Моя работа над фильмом. Газета «Кино», 4 октября 1934.
- 19 Газета «Правда», 16 мая 1935.
- 20 С. Ризаев. Армянская художественная кинематография. Стр. 182.
- 21 А. Аршаруни, С. Вельтман. «Пэпо». Стр. 78.
- 22 И. Трабский. Картина бьет в цель. Газета «Кино», 23 мая 1935.
- 23 Д. Дзюни. Нина Манучарян. (На арм. яз.). Арм. театр. общество, Ереван; 1960. Стр. 27.

- 24 См.: журнал «Арор». (На арм. яз.), 1910, № 1—2, а также «История советского кино». Т. 2 Стр. 435.
- 25 Из беседы автора с Т. Махмурян в октябре 1965 г.
- 26 Газета «Кино», 16 мая 1935.
- 27 Там же.
- 28 А. Бек-Назаров. Моя работа над фильмом. Газета «Кино», 4 октября 1934.
- 29 Журнал «Искусство кино», № 1, 1937.
- 30 Л. Белова. Сквозь время. Очерки истории советской кинодраматургии. «Искусство», М., 1978. Стр. 108.
- 31 Там же. Стр. 106.
- 32 «Лицо советского киноактера». Кинофотоиздат, М., 1935. Стр. 127.
- 33 Там же. Стр. 227.
- 34 Асмик. Театральные воспоминания. (На арм. яз.). Армгиз, Ереван, 1947. Стр. 162.
- 35 См.: Очерки истории советского кино. Т. 2. «Искусство», М., 1959. Стр. 18.
- 36 См.: Д. Дзюни. Очерки истории армянского кино. (На арм. яз.). Стр. 83.
- 37 Газета «Коммунист» (Ереван), 30 июня 1939.
- 38 Там же.
- 39 Газета «Кино», 22 декабря 1934.
- 40 С. Ризаев. Армянская художественная кинематография. Стр. 235 и 237.
- 41 См.: Р. Н. Юренев. Развитие кинокомедии. «Очерки истории советского кино». В трех томах. Т. 2. «Искусство», М., 1959. Стр. 210—237.
- 42 Этот фильм, по-видимому, утерян. См. о нем: История советского кино. Т. 3. «Искусство», М., 1975. Стр. 209—210.
- 43 Газета «Коммунист» (Ереван), 21 сентября 1941.
- 44 Рукопись находится у нас.
- 45 Режиссеры советского кино. А. Бек-Назаров.
- 46 С. Ризаев. Армянская художественная кинематография. Стр. 270.
- 47 См.: С. Ризаев. Рачия Нерсисян, «Искусство», М., 1968. Стр. 100.
- 48 См.: С. Фрейлих. Фильмы и годы. «Искусство», М., 1964. Стр. 174.
- 49 Гр. Чахирьян. Очерк истории кино Армении. В сб. «Кинематография Армении». Стр. 63.
- 50 Ник. Жданов. «Давид-бек». Газ. «Труд», 1944, 19 февраля.
- 51 М. Сарьян. Страницы истории. Газета «Литература и искусство», 1944, 19 февраля.
- 52 О. Леонидов. «Давид-бек», «Московский большевик», 1944, 17 февраля.
- 53 Р. Юренев. Краткая история советского кино, М., 1979, Стр. 159.
- 54 «Дружба народов». Альманах художественной литературы народов СССР. № 6. «Советский писатель», М., 1949.
- 55 А. Бек-Назаров. «Записки». Стр. 241.
- 56 Газета «Комсомольская правда», 1946, 29 октября.
- 57 Р. Юренев. Краткая история советского кино. Стр. 159.
- 58 Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма. Т. 2. «Искусство», М., 1979. Стр. 542.
- 59 В сб. «Культура сценической речи». Всероссийское театральное общество. М., 1979. Стр. 12—13.
- 60 Л. Калантар. Пути искусства. (На арм. яз.). Арм. гос. изд. («Ай-петрат»), Ереван, 1963. Стр. 105—107.

IV, Актер в современном армянском кино

- 1 Цит. по: Г. Ломидзе. Единство и многообразие. «Советский писатель», М., 1960. Стр. 34.
- 2 И. Вайсфельд. Завтра и сегодня. «Искусство», М., 1968. Стр. 4.
- 3 Там же. Стр. 76—78.
- 4 Ж. «Искусство кино», 1976, № 1. Стр. 44.
- 5 Там же. Стр. 45.
- 6 См.: Кино Советской Киргизии. «Искусство», М., 1979. Стр. 119.
- 7 См.: Марианна Мальцене. Кино Советской Литвы. «Искусство». Л., Ленинградское отделение, 1980. Стр. 6—8.
- 8 И. Вайсфельд. Завтра и сегодня. «Искусство». М., 1968. Стр. 80.
- 9 О «проблеме фильма» пишет С. Асмикян в своей диссертации «Современное армянское киноискусство», защищенной в 1970 году.
- 10 В сб.: «Кинематография Армении». Стр. 293—317.
- 11 Ан. Вартаков. Современная художественная кинематография Армении. В сб.: «Кинематография Армении», Стр. 90.
- 12 Там же. Стр. 100.
- 13 Там же. Стр. 101.
- 14 С. Г. Асмикян. Современное армянское киноискусство. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 1970. Стр. 2.
- 15 Ж. «Советакан арвест». (На арм. яз.), 1974, № 2. Стр. 35.
- 16 Ан. Вартаков. Современная художественная кинематография Армении. В сб. «Кинематография Армении». Стр. 129.
- 17 Там же. Стр. 136.
- 18 Там же.
- 19 К сожалению, в дальнейшем эти актеры больше не снимались.
- 20 Сб. «Кинематография Армении». Стр. 118—119.
- 21 Там же.
- 22 Е. Кузьмина. О том, что помню. «Искусство», М., 1979. Стр. 180—182.
- 23 А. Калентьева. Гурген Тонунц. В сб. «Актеры советского кино». Выпуск VIII. «Искусство», Ленинградское отделение, 1972. Стр. 237.
- 24 Там же. Стр. 238.
- 25 Сб. «Кинематография Армении». Стр. 131.
- 26 С. Агабабян. Образы и стили армянской литературы. Изд-во «Советакан грох», «Ереван, 1980. Стр. 105, 119—120.
- 27 Газ. «Коммунист», (Ереван), 1961, 20 мая.
- 28 См.: Ан. Вартаков. Современная художественная кинематография Армении. В сб. «Кинематография Армении». Стр. 115—116.
- 29 Газ. «Коммунист» (Ереван), 1961, 20 мая.
- 30 С. Агабабян. Образы и стили армянской литературы. Ереван, 1980. Стр. 123.
- 31 Гр. Чахирьян. Большой экран Армении. Союз кинематографистов СССР. Бюро пропаганды советского киноискусства, М., 1971. Стр. 61.
- 32 Сб. «Кинематография Армении». Стр. 107.
- 33 Ан. Вартаков. Современная художественная кинематография Армении. В сб. «Кинематография Армении». Стр. 127.
- 34 Ж. «Советакан арвест» (На арм. яз.), 1965, № 2.
- 35 С. Г. Асмикян. Современное армянское киноискусство. Авторефе-

- рат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 1970. Стр. 15.
- 36 «Экран 1965». «Искусство», М., 1966. Стр. 142.
- 37 С. Г. Асмикян. Современное армянское киноискусство. Автореферат кандидатской диссертации. 1970. Стр. 15.
- 38 М. Блейман. О кино—свидетельские показания. «Искусство», М., 1973. Стр. 344.
- 39 М. Вайсфельд. Наше многонациональное кино и мировой экран. Изд-во «Знание», М., 1975. Стр. 52.
- 40 М. Блейман, руководитель мастерской на Высших сценарных курсах, в которой работал А. Агабабов, отметил оригинальность вклада Автора в действие сценария—«необычную, еще не встречавшуюся в кинематографической практике форму. Участие автора,—продолжает М. Блейман,—создает в сценарии превосходную интеллектуальную атмосферу...» («Экран 1965», «Искусство», М., 1966, стр. 143.).
- 41 И. Вайсфельд. Завтра и сегодня. «Искусство», М., 1968. Стр. 81.
- 42 Цит. по: Р. Татевосян. Над строками одного стихотворения Блока. Ж. «Литературная Армения» (Ереван), 1981, № 3. Стр. 105.
- 43 Гр. Чахирьян. Большой экран Армении. М., 1971. Стр. 77—78.
- 44 Ж. «Искусство кино», 1976, № 1. Стр. 39—40.
- 45 В. Г. Белинский. Собрание сочинений в девяти томах. Том. 6. «Художественная литература», М., 1981. Стр. 103.
- 46 И. Вайсфельд. Завтра и сегодня. М., 1968. Стр. 84.
- 47 Е. Громов. Национальное и интернациональное в советском киноискусстве. В кн. «Интернациональное и национальное в искусстве», изд-во «Наука», М., 1974, Стр. 87.
- 48 Газ. «Правда», 1979, 9 апреля. Стр. 3.
- 49 См. сб. «Ваше слово, товарищ автор», «Искусство», М., 1965. Стр. 102—105.
- 50 Ж. «Искусство кино», 1968, № 8.
- 51 Ж. «Советакан арвест» (На арм. яз.), 1967, № 8.
- 52 Газ. «Комсомолец» (Ереван), 1968, 18 февраля.
- 53 А. Айвазян. Отец семейства. Повести и рассказы. Перевод с армянского. «Молодая гвардия», М., 1975. Стр. 47.
- 54 См.: Актеры советского кино. Сос Саркисян. Бюро пропаганды советского киноискусства, 1975.
- 55 Л. Теракопян. Сага о Цмакуте. В кн.: Грант Матевосян. Избранное. «Художественная литература», М., 1980. Стр. 5.
- 56 Здесь и далее цит. по изданию, указанному в предыдущем примечании.
- 57 Л. Теракопян. Сага о Цмакуте. В том же издании. Стр. 6.
- 58 Стенограмма Третьего съезда кинематографистов Армении, 1976. Архив правления Союза кинематографистов Армении.
- 59 Т. Манн. Письма. Изд-во «Наука», М., 1975. Стр. 301.
- 60 К. Калантар. Амо Бек-Назаров. Изд-во «Айастан», Ереван, 1976. Стр. 176—177.
- 61 Мкртыч Армен. Родник Эгнар. Повесть. Изд-во «Советакан грох», Ереван, 1979. Стр. 26.
- 62 Запись беседы находится у автора.
- 63 Здесь и в дальнейшем цит. по: Ширванзаде. Хаос. Изд-во «Айастан», Ереван, 1975.
- 64 Ж. «Искусство кино». 1969, № 6 Стр. 48.
- 65 И. Вайсфельд. О современном кино. Очерки. Союз кинематогра-

фистов СССР. Бюро пропаганды советского киноискусства, М., 1973. Стр. 14—15.

66 «Литературная газета», 1979, 5 сентября.

Следует отметить, что впервые тема геноцида была затронута в интересной короткометражке Н. Оганесяна «Встреча на выставке» (1968).

67 Газ. «Советская культура», 1979, 4 сентября.

68 Газ. «Коммунист» (Ереван), 1977, 16 декабря.

69 Стенограмма заседания секретариата правления Союза кинематографистов СССР от 24 ноября 1977, посвященного обсуждению программы армянских фильмов. Стр. 60. Архив правления Союза кинематографистов СССР.

70 Там же. Стр. 34—36.

71 Запись беседы с Г. Маляном находится у автора.

72 Стенограмма заседания секретариата правления Союза кинематографистов СССР от 4 ноября 1977. Стр. 59.

73 Там же. Стр. 29—30.

74 См. ж. «Советский экран», 1977, № 20. Стр. 5.

75 Там же.

76 Этот фильм Б. Оганесян поставил совместно с А. Самвеляном.

77 См. ж. «Искусство кино», 1981, № 1. Стр. 75.

78 Там же. Стр. 76.

79 Газ. «Советская культура», 1981, 31 марта.

После «Доброй половины жизни» А. Мкртчян поставил фильмы «Крупный выигрыш» и «Песнь прошедших дней»; в обоих главные роли исполнил Ф. Мкртчян.

В последние годы активно работают также режиссеры А. Айрапетян, А. Агабабов, А. Айвазян, Н. Оганесян, Л. Григорян, Г. Мелконян, С. Бабалян, С. Израелян. В ряде поставленных ими фильмов («Командировка в санаторий», «Там, за семью горами», «Лирический марш», «Механика счастья», «Подснежники и эдельвейсы», «Шелковица», «Восьмой день творения», «Гикор») интересные образы созданы актерами Х. Абрамяном, С. Саркисяном, А. Джигарханяном, В. Кочаряном, С. Саакян, А. Топчян, А. Туманян, А. Гаспаряном, Л. Арушаняном, Л. Саркисовым, Р. Арояном.

Заключение

1 Ж. «Телевидение и радиовещание», 1979, № 3.

2 Стенограмма заседания секретариата правления Союза кинематографистов СССР от 24 ноября 1977. Стр. 86—87.

3 Ж. «Телевидение и радиовещание», 1977, № 3.

- 4 Там же.
- 5 Ж. «Театр», 1976, № 9.
- 6 Сб. «Актер в кино», М., «Искусство», 1976. Стр. 268.
- 7 Запись беседы с Ф. Довлатяном находится у автора.
- 8 Газ. «Гракан терт». (На арм. яз.). 1972, 15 сентября.
- 9 Л. И. Брежнев. Отчетный доклад Центрального Комитета КПСС XXVI съезду Коммунистической партии Советского Союза и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. Изд-во политической литературы, М., 1981. Стр. 77.
- 10 Л. А. Кулиджанов. О состоянии и задачах советского киноискусства в свете решений XXV съезда КПСС. Третий Всесоюзный съезд кинематографистов СССР. 11—13 мая 1976 года. Стенографический отчет. М., 1978. Стр. 20.

О Г Л А В Л Е Н И Е

стр.

3

В в е д е н и е 3

I. О творчестве киноактера 6

Актер в театре и актер в кино 6

Профессиональный актер и типаж 14

Несколько замечаний о штампах 24

II. Актер в армянском немом кино 31

1

Страничка из истории дореволюционного русского кино 31

Вопреки традиции 34

Актер определяет принцип режиссуры 36

Существует ли «актерский» фильм? 38

Режиссерский замысел и искусство актера 42

На пути к актерскому ансамблю 54

Актеры в первой армянской кинокомедии 57

Проблема молодого актера 61

Традиции литературы и театра как фактор выявления национального своеобразия киноискусства 65

2

Актер и «кинодокумент» 76

Актер-типаж 79

Действие или человек? 86

Развитие характера 88

В центре внимания — психология 91

Индивидуум в революционной кинооперее 98

Единство замысла и воплощения 101

3

Продолжение традиции 106

Новые тенденции 111

Актер не нужен? Проблемы драматургии 114

Господство теории «агитпропфильма» 117

Возвращение актера 120

III. Актер в начальной стадии армянского звукового кино, в фильмах военных и первых послевоенных лет 128

Актерский ансамбль в фильме «Пэпо» 128

Сценарий и актер 133

321

На пути к синтетическому актерскому образу	138
Относительная «театральность» «Пэпо». Издержки звучащего слова	156
Народные характеры	160
Актер и проблемы драматургии	169
Монументальный герой	183
«Теория бесконфликтности» на практике	187
Армянский актер и культура речи	190
IV. Актер в современном армянском кино	196

1

Актер и поиски в области современной кинокомедии	199
Попытки освоения производственной темы. Разрыв между пластическим и речевым актерскими образами	203
Актер в киномелодраме	209
Расширение среды. Рост профессионализма. Срывы	214
Две тенденции в армянской кинорежиссуре	217
Армянский историко-революционный фильм на новом этапе	220
Литературное наследие как источник национальной самобытности киноискусства	227
Зрелость армянского киноискусства. Национальный характер в фильме	234

2

Режиссер и литература	248
Традиции и современность	261
Кинематографическая образность как необходимое условие национальной самобытности фильма	265
Всеобщее и особенное	268
Исследуя истоки	281
Разные лики современного национального характера	292
З а к л ю ч е н и е	304
П Р И М Е Ч А Н И Я	309

Калантар Карен Леонович

**АКТЕР В АРМЯНСКОМ КИНО.
КОНЦЕПЦИЯ ФИЛЬМА И АКТЕРСКИЙ ОБРАЗ**

Կարեն Լևոնի Քալանթար

ԴԵՐԱՍԱՆԸ ՀԱՅ ԿԻՆՈՑՈՒՄ:
ՅԻՆՄԻ ԿՈՆՏԵՊՏԻԱՆ ԵՎ ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐԸ

«Սովետական գրող» հրատարակչություն
Երևան—1982

Редактор Аракелян А. Г.
Художник Мнацаканян Г.
Худ. редактор Асагрян О. А.
Тех. редактор Чанчаланян М. Э.
Конт. корректор Хачатрян М. Ц.

ИБ № 3803

Сдано в набор 17.03.82. Подписано к печати 30.09.82.
Формат 84x108^{1/2}. Бумага типогр. № 2. Гарнитура литературная.
Печать высокая. 17,1 усл. печ. л. 18,25 уч.-изд. л.
ВФ 06914. Заказ 1361. - Тираж 3000. Цена 1 р. 80 к.

Издательство «Советакан грох», Ереван-9, ул. Теряна 91.
Типография Издательства ЦК КП Армении.





