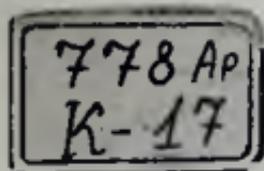


КАРЕН КАЛАНТАР



ОЧЕРКИ ИСТОРИИ
АРМЯНСКОГО КИНО

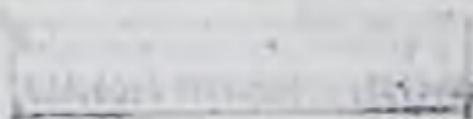
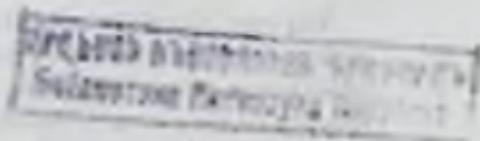
778 Ар | Б441
К-17 | Калантар К.Л.
Очерки истории
русского кино. Т.1.

Карен Калантар

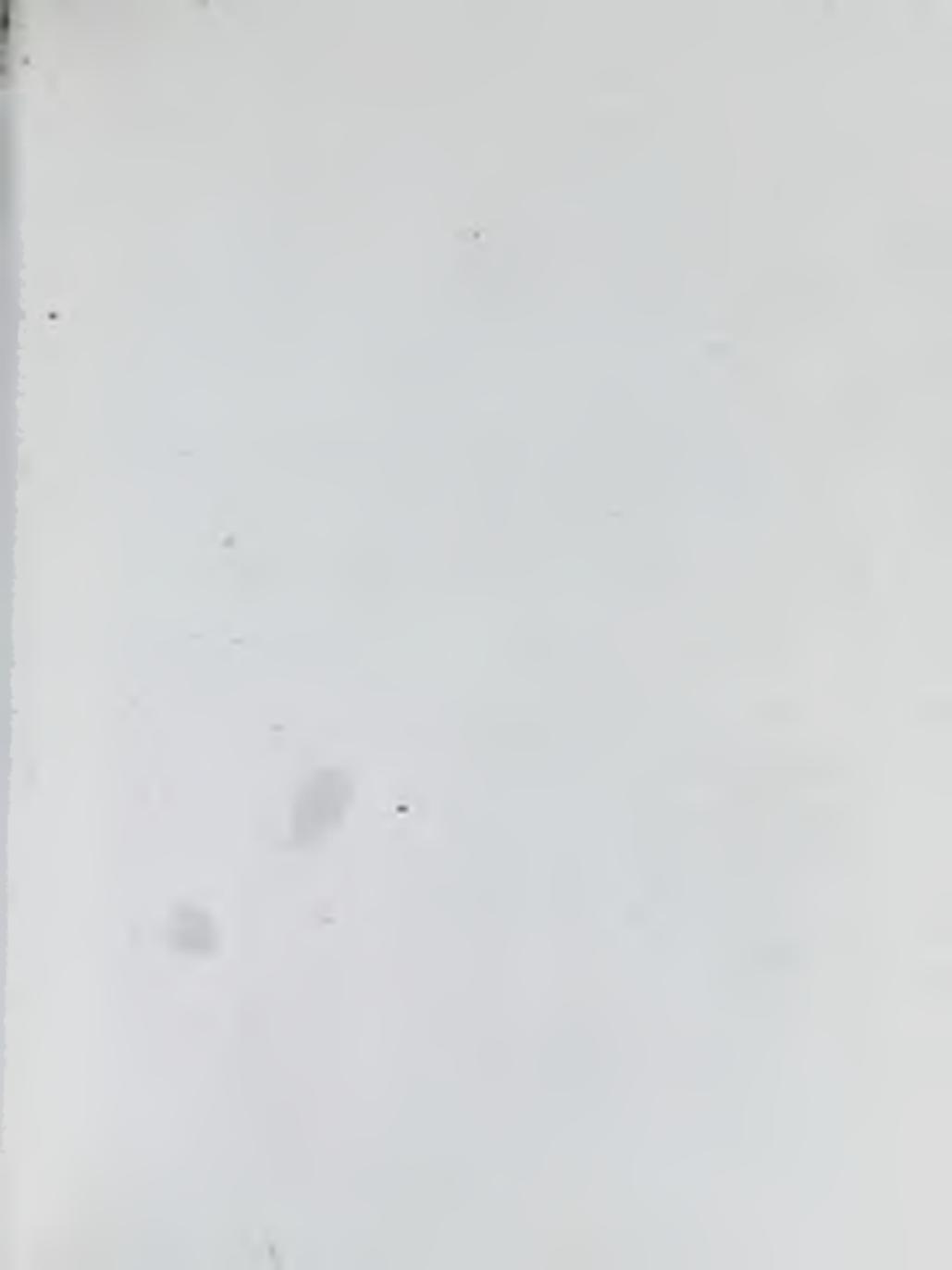
*Очерки истории
армянского кино*

В двух томах

Том первый



ЕРЕВАН, "НАИРИ", 2004



УДК 791.43 (479.25)

ББК 85.53 (2 Ар)

К 170

Книга печатается
при государственном содействии

Калантар К.

К 170 Очерки истории армянского кино. Том I. / Составитель
Маргарита Рухкян. Ер., Наири, 2004, 216 с.

Первый том двухтомника "Очерки истории армянского кино" – многолетнего труда известного журналиста и киноведа, активно участвовавшего в процессе армянского киноискусства – Карена Калантара, издается к 80-летию армянского кино. Издание второго тома намечено на 2005 г.

4910000000

К _____ 2004

705(01)2004

ББК 85.53 (2Ар)

ISBN 5-550-01380-0

© Издательство "Наири", 2004



*Моей жене Маргарите Рухьян,
без которой не была бы написана
ни одна моя книга*



ОТ АВТОРА

Это — история армянской советской кинематографии. Именно — советской. Ибо была только советская кинематография Армении, возникшая и развивавшаяся исключительно в условиях советского строя. Конечно, были и есть в мировом кинематографе режиссеры армянского происхождения, но они никогда или почти никогда не были связаны с армянской национальной кинематографией. Среди них известны и крупные творческие фигуры, например, Рубен Мамулян, Анри Верной, Лев Кулиджанов, Роман Балаян... Но первый из них работал в американском кино, второй — во французском, третий — в русском, четвертый снимал фильмы на Украине, так что причислить их деятельность к армянской кинематографии никак нельзя, хотя в последние годы и делались такие попытки.

В этом отношении исключениями являются лишь два фильма, созданные за рубежом: "Андраник" Арташавира Шахатуни и "Майрик" Анри Верной, так как, несомненно, это отзвуки армянской жизни — в одном случае национально-освободительной борьбы армянского народа, в другом — армянского Спюрка. Может быть, к этой категории кинопроизведений надо отнести и некоторые фильмы авторов, никогда не видевших Армении и лишь своими мечтами устремленных к ней, — нечто характерное для части населения спюрка в новейшее время.

Было бы верхом несуразности, скажем, творчество прибалтийского немца Эйзенштейна считать явлением немецкого кино, а фильмы еврея Ромма относить к киноискусству Израиля. Оба они являются ярчайшими представителями советского кинематографа, сыгравшими в его развитии огромную роль... Точно так же наблюдающийся у нас в настоящее время интерес к творчеству режиссеров Атома Эгояна и Дона Аскаряна, хоть и оправдан их

принадлежностью к армянской нации, но, быть может, их деятельность не входит в армянский кинематограф.

Конечно, речь в этой книге идет о фильмах, созданных в Армении армянскими режиссерами, своим мироощущением и мировосприятием, своими творческими судьбами, неразрывно связанными с Арменией, с армянской действительностью, с армянской культурой с буднями и заботами, с радостями и печальями родного народа.



Я не только работал в армянском кино, но и изучал его, писал о нем. Писал книги, очерки, статьи. О фильмах, созданных в прошлом и о тех, что создавались на моих глазах. Об их создателях — и умерших, и тех, кого мне посчастливилось знать. За без малого полвека этих книг и статей набралось столько, что мысленно обзвывая написанное мною в разные годы и мысленно же складывая все это в нечто целое, я пришел к выводу, что если эти материалы расположить в хронологическом порядке и пронизать их единой темой, то можно с относительной полнотой воссоздать картину развития армянского киноискусства за всю историю его существования.

Теперь я думаю: не чувствовал ли я загодя, что этим и кончится, что мне когда-нибудь доведется стать летописцем нашего кино, продолжить то, что было начато людьми, глубокое уважение к которым я сохранил на всю свою жизнь, — Даниелом Дзунуи, Григорием Чахирьяном, Сабиром Риззевым?

Два слова о единой теме. По моему убеждению, всякая история кино должна строиться на исследовании взаимоотношений авторской (сценарно-режиссерской) концепции, актерского образа и национальных особенностей кинематографа в их последовательном, историческом развитии. Этой точки зрения я придерживаюсь очень давно, и поэтому все, что я писал о кино, так или иначе внутренне подчинялось этому принципу. Так что единство темы было как бы заранее обеспечено.

Понятно, и авторская концепция, и актерский образ, и национальная специфика киноискусства находятся в прямой зависи-

мости от общественно-политических условий жизни народа, в силу чего и историк кино должен учитывать эти условия.

Конечно, задумав на основании ранее написанного представить историю армянского кино, я постарался в какой-то мере восполнить бросающиеся в глаза пробелы, дополнить недостающее. Ведь в самом деле, какие-то моменты в историческом движении армянской кинематографии или вовсе не были мною затронуты, или были затронуты недостаточно. Это объясняется тем, что некоторым из этих моментов я сам не придавал особого значения (может быть, ошибочно), на другие я просто по тем или иным причинам не смог вовремя откликнуться, и поэтому в изложении истории они остались как бы в тени. Правда, какие-то части книги пришлось написать заново, но и при этом кое-что, несомненно, осталось вне поля моего зрения.

Надеюсь, что это не последнее исследование истории армянского кино. Еще будут созданы работы, и их авторам, располагающим благодаря данному труду более или менее цельной картиной исторического развития армянского кино, будет легче определить, что именно необходимо восполнить, на что обратить внимание, что скорректировать.

Надо предупредить и о другом. За 70 лет армянским кино создано больше, чем мне удалось охватить — хотя бы поверхностно — в этой книге. Особенно это относится к документальному, мультипликационному, телевизионному кино.

С другой стороны, то, что в Армении ежегодно выпускалось не очень много фильмов, меньше, чем в некоторых других республиках (Украина, Грузия), не говоря уже о киностудиях Москвы и Ленинграда, мне, как историку, сослужило добрую службу. Я имел возможность более подробно проанализировать фильмы, которые считал существенными для нашего кинематографического развития, подробнее охарактеризовать некоторых деятелей армянского кино, сыгравших в нем значительную роль. Считаю это важным подчеркнуть, так как придерживаюсь мнения, высказанного Томасом Манном, что "лишь основательность (т.е. обстоятельность — К.К.) может быть занимательной", хотя спешу оговориться, что о "занимательности" в состоянии судить только и только читатель, действительно интересующийся армянским кино.

22 января 1998 года в газете "Республика Армения" была напечатана следующая информация:

"В первом полугодии 1997 года киностудия "Арменфильм" фактически была обречена на простой из-за отсутствия финансирования. Основную часть средств, предусмотренных госбюджетом на год (91 млн. драмов), выделили лишь во втором полугодии. И хотя рабочий ритм уже был нарушен, в 1997 году некоторые фильмы все-таки появились.

Завершены киноленты Вигена Чалدرانяна "Храни нас, Господи" и Эдгара Багдасаряна "Черная стена". В сотрудничестве с киностудией "Айк" создан документальный фильм "100-летие кино". Начаты съемки фильмов Армена Довлатяна "Мечты", Арутюна Хачатряна "Документалист", Нерсеса Нерсисяна "Концерт органной музыки" и др. В рабочих планах — съемки двух мультфильмов "Спаситель" Роберта Саакянца и "Новые приключения добрых душ" Гаяне Мартиросян.

Госбюджетом 1998 года "Арменфильму" выделена та же сумма, которая, по словам заместителя директора киностудии Манвела Алексаняна, ничтожна и не в состоянии обеспечить развитие армянского кино. Как он сказал корреспонденту Арменпресс, "указанные ассигнования позволят лишь завершить начатое и покрыть необходимые расходы, связанные с деятельностью самой киностудии. Для создания же новых фильмов придется изыскивать средства, найти другие источники финансирования".

Это сообщение подтверждает известный печальный факт: армянское кино, как стабильная, имеющая свое прочное место отрасль искусства, перестало существовать. Конечно, еще возможно эпизодическое появление новых армянских фильмов — игровых, документальных, мультипликационных, но это будут не продукты постоянно работающей системы, а отдельные случайные удачи. Патронируемое же государством фильмопроизводство, как говорится, приказало долго жить.

Однако сбрасывать со счетов этот исторический феномен, существовавший свыше семидесяти лет, ни в коем случае нельзя. Прежде всего потому, что это была сфера творчества, в которой подвизались выдающиеся армянские писатели, актеры, режиссеры, операторы, композиторы, создавшие в этой области непреходящие художественные ценности, в чьих произведениях находила выход значительная часть духовной энергии народа, концентрированно выражались его достижения в литературе, театральном, изобразительном, музыкальном искусстве, по-своему отражалось время.

Исторические судьбы армянского кино еще долго будут занимать наши умы.

ВВЕДЕНИЕ

1. Кинопроцесс или фильмопроизводство? 2. Государственное и народное мифотворчество. 3. Идеология. 4. Концепция. 5. Актерский образ. 6. Как писать историю кино? 7. От сценарного опыта Габрисла Сундукяна до первого армянского документального фильма.

1. Кинопроцесс или фильмопроизводство?

Применительно к маленькой Армении, как и почти ко всем республикам бывшего Советского Союза, правильнее говорить не о кинопроцессе, а о постоянном фильмопроизводстве. В Армении ежегодно выпускалось максимум пять-шесть полнометражных художественных фильмов. В некоторых республиках чуть больше, в некоторых — меньше. Вся эта кинопродукция, вместе с продукцией студий Москвы и Ленинграда, складывалась в систематический и ритмический, четко организованный, руководимый и контролируемый государством кинопроцесс. Каждая национальная кинематография вносила в него свои краски и подходы, свои поиски и свершения, мироощущение своего народа. Весь этот многонациональный кинопроцесс отличался исключительным идеологическим единством. Конечно, ведущую роль в этом кинопроцессе играла русская кинематография, обладавшая наибольшим количеством квалифицированных кадров, технически самая оснащенная. Но и в каждой из республик были талантливые режиссеры и сценаристы, задававшие тон в своей кинематографии, определявшие ее качественный уровень, пользовавшиеся уважительным вниманием у всесоюзной кинообщественности. Правда, их было немного, по несколько человек в каждой республике. Фильмопроизводство в республиках было ветвями единого советского кинопроцесса (куда входило и киноведение с разным уровнем развития в разных республиках).

В толковом словаре Ожегова слово "процесс" объяснено, в частности, так: совокупность последовательных действий, направ-

ленных на достижение определенного результата. Внешне такое объяснение как будто соответствует тому, что на протяжении десятилетий происходило в армянском кино: последовательно, из года в год, выпускались фильмы, существовала национальная кинематография. Целью этой национальной кинематографии считалось экранное отображение современной и исторической жизни армянского народа. (Говорю "считалось" потому, что на самом деле, особенно в первые десятилетия советской власти, государством больше всего поощрялось создание киномифов о советской действительности и историческом прошлом или, так сказать, экранные транскрипции и парафразы мифов, сочиняемых главным образом самим государством). Достигалась ли эта цель? Лишь в определенной степени, лишь в дозволенных пределах. Адекватному отражению реальной действительности препятствовали несвобода, царившая в советском искусстве, жесткое дозирование правды, идеологические рамки, преступать которые строго запрещалось. Сниматься фильмы должны были, они не могли не сниматься, каждая союзная республика была обязана иметь свой кинематограф. Так под диктатом советского партийно-государственного аппарата возникали и развивались кинематографии республик СССР. Все они находились в одинаковом положении, успехи той или иной из них зависели от наличия талантливых писателей и режиссеров, их профессионального мастерства, общего уровня развития национальной культуры. Армянская кинематография была не только одной из старейших в Советском Союзе, она почти постоянно находилась в первой шеренге национальных кинематографий.

Однако, по нашему убеждению, кинематография Армении, как и кинематография других республик, являла собой скорее ежегодно увеличивающуюся сумму фильмов, чем национальный кинопроцесс. Потому что подлинный, свободно развивающийся кинопроцесс, думается, должен включать в себя сосуществование различных художественных направлений, столкновение творческих концепций, открытую борьбу идей. В Армении этого не было и не могло быть не только потому, что выпускалось слишком мало фильмов и число талантливых режиссеров было крайне невелико, но прежде всего в силу сугубой регламентированности

искусства, регламентированности не только идейной, но и чисто художественной. Ведь злоключения фильма Параджанова "Цвет граната" были вызваны не идеологическими огрехами, а тем, что высшее киноначальство сочло картину чересчур экспериментаторской, вызывающе необычной (тем не менее, следует оговориться, что при изложении истории армянского кино в отдельных случаях мы будем условно пользоваться словом "кинопроцесс").

С другой стороны, отдельные удачи армянского киноискусства в 60-ые — 70-ые годы были обусловлены не только известной либерализацией режима, не только внутренними потребностями развития самого киноискусства, но и содержащимися в ряде фильмов элементами инакомыслия, на которые не обращали или делали вид, что не обращают внимания соответствующие инстанции, что как раз говорило о некотором ослаблении идеологического контроля.

Может возникнуть вопрос: а применимо ли слово "кинопроцесс" ко всей советской кинематографии? Ответим: в гораздо большей степени, чем кинематографиям бывших союзных республик. Ибо каждая из национальных кинематографий, представленных в советском кино, имела свое неповторимое лицо, определяемое особенностями национального художественного мышления, национальной психологии, традициями национальной культуры. Пусть в советском киноискусстве не было идеологических противоречий, но это разнообразие национальных проявлений, несравненно большее, чем в отдельных кинематографиях, количество талантливых художников, наличие разных школ, творческих пристрастий и интересов делали советскую кинематографию уникальным историческим явлением. Ход развития этой кинематографии можно и нужно считать мощным, со своими приливами и отливами, кинематографическим процессом.

2. Государственное и народное мифотворчество

Мифы создаются с тех пор, как существует человечество. Годы советской власти были временем исключительно активного мифотворчества. Им занималось само государство. В основе этого государственного сочинительства мифов лежали корыстные инте-

ресы системы. Власть выбрасывала политические лозунги, формулировала партийные тезисы, а затем обеспечивала их художественную обработку литературой и искусством. Как сказали бы древние, это была дурная и заслуживающая порицания ложь. Но неправда прикрывалась высокими идеями и, ополтизированная талантливыми писателями и художниками, приобретала необычайную притягательность. Политические методы большевиков ничем не отличались от фашистских, но национал-социализму так и не удалось, несмотря на все старания, создать искусство, художественно равноценное советскому. Крупнейшие деятели мировой культуры прямо или устами героев своих произведений заявляли о несомненном историческом превосходстве принципов русской революции над принципами западных держав. Эти-то принципы и делали советское искусство гуманным, привлекали к нему симпатии.

Абсолютное большинство людей склонно к конформизму и постоянно готово согласиться с властью. Тем более большинство, которому десятилетиями вдалбливалось убеждение в неоспоримых преимуществах советского строя перед любым другим. Люди верили этой большой лжи. Такова уж психология масс, которая не судит победителей и отвергает неудачников. А советское государство внешне было всегда победительным, оно достигало поставленных целей и сурово карало своих истинных и мнимых врагов. Однако ошибочно думать, что народ только потреблял мифы, создаваемые государством и преданной ему художественной культурой. Творцом советской мифологии был и сам народ. Она складывалась в глубинах народной психологии.

Долгие годы армянское искусство, изображая представителей партии Дашнакцутюн, не знало иных красок, кроме сатирических. Конечно, тем самым выполнялось требование коммунистической пропаганды. Но, с другой стороны, это отвечало и массовому сознанию, в котором свергнутый большевиками режим ассоциировался с военно-политическими поражениями первой республики и бесчинствами хмбапетов.

Когда Наири Зарян в знаменитой оде Сталину талантливо, с прямо-таки вулканическим темпераментом прославляя вождя, он выражал чувства народа. Когда Сильва Капутикян в исступлен-

ных стихах с материнским неистовством заклинала Фиделя Кастро беречь себя, она тоже выражала пародные представления о бесценности для мирового прогресса жизни кубинского лидера.

Примеры можно продолжать бесконечно. Так воплощались, художественно оформлялись мифы. Они воспитывали народ, а народ в свою очередь, сообщал импульсы для мифотворчества искусству.

Левон Ахвердян в статье "Война и художественная культура", опубликованной в газете "Гракан терт", задается вопросом: почему сейчас, в наитруднейший период национального бытия, наша художественная культура не выполняет своей обязанности отбраживания освободительной борьбы народа, поднятия его духа? В меру своего разумения, как предупреждает критик, он пробует ответить на этот вопрос: нет веры, веры в идею, веры в будущее — говорит он (76).

В конечном счете вопрос, поставленный Л.Ахвердяном, сводится к кризису мировоззрения. Отсутствие идеологии едва ли лучше ее засилия. (Показательно, что удачи ныне выпадают главным образом на долю представителей исполнительских видов искусства). Идеология, кроме всего прочего, это еще и воодушевление, стимул к творчеству. Повторим: политические методы рухнувшей системы были одиозны, но принципы ее идеологии вряд ли вызвали сомнение у большинства советских людей.

Мифотворчество — загадочное явление. В самом деле, каковы в наше время механизмы рождения и становления мифов? Понятно, говоря "мифы", мы имеем в виду не заблуждения и ошибки массового сознания — они многочисленны и повсеместны, — а мифологическое творчество народа, составляющее важный фактор его духовной жизни и культуры.

Как бы то ни было, одно не вызывает сомнений: мифотворчество постоянно и непрерывно.

Одна из форм мифотворчества — анекдоты, но, безусловно, самая "низкая", несмотря на свою популярность. Не станем распространяться на эту тему, приведем лишь старую дневниковую запись К.Чуковского. Восхищаясь умением Л.Утесова рассказывать анекдоты, он пишет: "Мы хохотали до изнеможения... но когда мы расстались с ним, я почувствовал пресыщение анекдота-

ми и даже какую-то неприязнь к Утесову. Какой трудный, неблагодарный и внутренне порочный жанр искусства — анекдоты. Т.к. из них исключены поэзия, лирика, нежность — вас насильно вовлекают в пошлые отношения к людям, вещам и событиям — после чего чувствуешь себя уменьшенным и гораздо худшим, чем ты есть на самом деле”.

Отличная характеристика от обратного — истинного, высокого мифологизма, апеллирующего к лучшим человеческим чувствам. Высокие мифы выстраданы их творцами и неизменно человечны, они — плод романтического отношения к жизни и истории. Они оптимистичны, потому что даже в ужасном, трагическом хотят видеть возвышенное и прекрасное. Завоеватели прошлого были преступниками в глазах миллионов своих современников, сеявшие смерть и разрушения на огромных пространствах. Но кто сейчас придает этому значение? Героический ореол, которым окружены их имена, подтверждает жестокую истину: мифотворчество гораздо больше благоволит к злым гениям человечества, чем к простым людям, больше интересуется палачами, чем их жертвами. Через двести или триста лет никто, возможно, не вспомнит и о злодеяниях Сталина, и в памяти человечества этот преступник будет запечатлен как символ великой утопической идеи, которой не дано было осуществиться. Воистину, неисповедимы пути мифологии.

Хотя миф всегда патриотичен, но в высших и наиболее благородных своих проявлениях он не может выражать голую национальную идею. Герой эпоса “Давид Сасунский” и его соперник в единоборстве вскормлены одной и той же арабской женщиной, по существу, они братья, и этим подчеркнута также мысль о братстве всех народов. Если Карабахскому движению когда-нибудь суждено возвыситься до мифа, то, вне всякого сомнения, это не будет миф о ненависти, идея его не будет узконациональной, а, выражая вековую мечту народа об объединении, будет справедливой в общечеловеческом масштабе.

В народном представлении история персонифицируется, и не случайно героями мифов являются не массы, а отдельные личности. Деятельность последних в огромной степени определяет психологию народа на годы и десятилетия.

лионов крестьянских семей, или пробежать глазами описания злодеяний вредителей, единодушные требования трудовых коллективов расправиться с врагами народа как с бешеными псами, сообщения о выявлении все новых и новых врагов и т.д. и т.п. и сравнить все это с известными нам публикациями о сталинских репрессиях — стоит только полистать эти старые газеты, как перед нами откроется страшная бездна не знающего границ обмана, небывалой жестокости и чудовищного фальсификаторства, куда увлекли страну сталинский тоталитаризм и порожденная им административная машина.

В этой большой неправде тонет и правдивая информация. В эмоциональном плане она теряет почти всякое значение, ибо что такое трудовое воодушевление или новый промышленный гигант по сравнению с миллионами загубленных жизней, с голодной смертью детей!

Но если быдо ложно то, о чем писали газеты, то были ложны и фильмы, был ложен кинематограф, ибо, повторим, никакого принципиального различия между прессой и кино во времена сталинщины не существовало. Исключением здесь могли быть только экранизации литературной классики и некоторые исторические фильмы.

Жизнь на экране показывалась неадекватно, однобоко, в согласии с известным требованием соцреализма изображать действительность в ее революционном развитии, в ее устремленности к коммунистическому идеалу, что на практике сводилось к изображению не столько реального, сколько удобного правящей верхушке, бюрократической системе.

Собственно, основной обязанностью кино было воспевать и славить государство, где так здорово живется, где "так вольно дышит человек". Естественно, это всенародное счастье надо оберегать и защищать. А классовый враг не дремлет. Поэтому никакой пощады врагу. Вот круг простых и ясных истин, которые кинематографу надлежало воплощать.

Кинематограф усерднейшим образом способствовал созданию и распространению всех этих мифов, которые на экране становились тем убедительнее и достовернее, чем больше художники кино вкладывали вдохновения, таланта, искренней веры в свои

произведения. Заметим, что армянский кинематограф повинен в этом в меньшей степени, но — по парадоксальной причине: дело в том, что в течение долгого времени армянским кинематографистам не удавалось осилить "современную тему", поднять ее до общесоюзного уровня.

Кино не только создавало эту мифологию, но и во множестве воспроизводило ее кинематографические формы, в результате чего возникали киноклише, становившиеся обязательными для самого же кинематографа.

Застойное время совсем не было застойным. Тогда ничто не стояло на месте. Общество, государство, правящая элита продолжали морально деградировать, причем процесс этот все убыстрялся. Шла к развалу экономика. С другой стороны, искусство той поры переживало известный подъем. В частности, были успехи в кино. Наряду с официозным, верноподданническим кинематографом, жил и развивался кинематограф истинный, честный, высокохудожественный. Правда, часть творческой продукции не доходила до зрителя, клалась на полку. Выпущенные спустя годы и десятилетия разом в течение двух-трех лет эти "полочные" произведения заметно обогатили киноискусство. Но немало превосходных лент, хоть и с трудом, нередко в изуродованном виде, все же выходило и тогда.

Говорю это не для того, чтобы опровергнуть общеизвестное: кино и в то время находилось под сильнейшим бюрократическим прессом, не было свободным. Но все же различие между "сталинским" кинематографом и кинематографом "брежневским" необходимо видеть. Нельзя забывать, что в годы культа кино не имело альтернатив, в период же застоя оно все-таки могло быть "разным".

Каков кинематограф, такова и наука о кино, такова его историография. Они тоже были вогнаны в тиски идеологических стереотипов, тоже были насквозь мифологизированы. Долгие годы киноведение старательно обходило многие нравственные пороки кинотворчества или, хуже того, выдавало их за достоинства. К примеру, фильм "Великий гражданин" чуть ли не до конца советского режима считался одним из вершинных достижений советского киноискусства, а между тем это чистойшей воды фаль-

сификаторский фильм (теперь ни для кого уже не секрет, что троцкистские и все прочие политические процессы были инспирированы Сталиным, и преступления, о которых там шла речь, никогда не были совершены). Фильм чудовищной неправды, хотя и сделанный мастерски, даже вдохновенно. Конечно, не ведали правды ни создатели фильма, ни те, кто о нем писал (так, по крайней мере, хочется думать). В этом плане нужно говорить и о множестве других фильмов, в том числе и отнесенных к киноклассике. В сущности, мифотворчеством был заражен весь советский кинематограф.

История кино в идеале — это не свод избранных фильмов, а кинопроцесс в последовательном развитии и полном объеме, его исследование и осмысление в контексте времени. Это и заявки, и либретто, и сценарии, не ставшие фильмами, то есть намерения, желания, мечты, планы, творческие судьбы художников кино.

Армянский фильм "Рождение", созданный в 1976 году, — фильм с политическим подтекстом. Не сказал бы, что подтекст этот запрятан очень глубоко, пожалуй, даже наоборот — он почти на поверхности. В фильме действует когорта армянских большевистских лидеров начала 20-х годов — тогдашнее правительство республики.

... Правительство возглавил Александр Мясникян — ушли в отставку крайние радикалы. Кабинет Мясникяна — это кабинет доверия, сотрудничества и диалога. Это более лояльное, более гуманное, более цивилизованное правительство. Мясникян становится центром притяжения духовных сил народа, он эти силы спланивает и направляет.

Мясникян и его сподвижники — это интеллигенты у власти, чуждые политического интриганства.

И тем самым они обречены.

Вскоре не станет самого Мясникяна, позже погибнут Лукашин, Макинцян, Ерзинкян, Бекзадян...

Но фильм как бы предсказывает их судьбу. Более того, он намекает на ее закономерность и неизбежность.

Сделано это недвусмысленно. Пророком выступает арестованный полковник Осик Бек-Пирумов, родной брат Симоника Пирумова, одного из соратников Мясникяна. Смысл его рассуждений

сводится, в сущности, к известной, но до недавних пор крамольной истине: революция пожирает своих детей, уничтожает своих героев.

Отказываясь сотрудничать с новой властью, Бек-Пирумов говорит о ее авторитарности. Он не верит большевикам, потому что не верит в их нравственные принципы. Это не только слова, но глубокая убежденность, подкрепленная всей линией поведения Бек-Пирумова. Он отказывается признать своего брата и свою мать. Он словно знает, что придет время и родство с ним станет уликой против его близких. Тем самым этот ясновидец (прекрасному экранному воплощению его мы обязаны Левону Нерсисяну) надеется обеспечить в будущем "алиби" своим родственникам, как бы заранее спасает их. (Трудно сказать, фигурировала ли в "уголовном деле" Симоника Пирумова его связь с братом; хорошо известно лишь то, что он, как враг народа, был "благополучно" расстрелян в 1937 году).

Надо думать, устами полковника говорят авторы фильма. А что же Мясникян, главный герой картины? По замыслу авторов, он должен нести в себе два начала: поступательный ход истории и ее трагизм. Правда, последний обозначен лишь надписью в конце фильма, сообщающей о гибели Мясникяна в авиационной катастрофе в 1925 году. Эта информация приобретает зловещий смысл в свете предсказания Бек-Пирумова. Круг замыкается.

Мясникян в фильме вовсе не чувствует себя обреченным, напротив, он буквально излучает силу, энергию, веру в будущее. Что же он отвечает Бек-Пирумову?

Он его слушает. Слушает и не спорит с ним. Почему? Неужели он не считает полковника достойным оппонентом? Нет, совсем не так. Он слушает и не возражает потому, что в принципе, видимо, допускает возможность развития событий "по Бек-Пирумову". Так авторы делают своего героя в какой-то степени интеллектуальным союзником с человеком, который во времена сталинской диктатуры, несомненно, был бы признан "врагом народа".

Но разница — и весьма существенная — между Бек-Пирумовым и Мясникяном в том, что первый, прозревая будущее, не хочет на него работать, а второй полон решимости созидать это бу-

дущее, несмотря ни на что. Один — скептик, другой — подвижник. Кто из них прав?

Фильм отвечает в пользу подвижничества: результаты деятельности Мясникяна в киноповествовании более чем очевидны. Но при этом авторы хотят, чтобы зритель задумался о путях и судьбах революции.

Разумеется, обо всем этом в годы, когда был создан фильм, и позже писать было невозможно. Однако сам фильм был выпущен и даже официально зачислен в актив советской кинематографии. Что это — халатность, утрата бдительности центральных киноинстанций? Или напугались в Москве смелые редакторы, которые предпочли не заметить "ересь"?

Вероятно, людям, принимавшим фильм, этот его аспект не казался существенным. И в самом деле, тогда он не мог иметь какого-либо выхода в общественную жизнь, не мог не представляться чистой абстракцией. В то время мы слишком далеко ушли от революции и революционности.

Видимо, было учтено и другое. Дело в том, что этот подтекст, этот второй план фильма, как сказано выше, скорее остались авторским намерением, чем стали объективной реальностью произведения.

Вот, пожалуй, объяснение странного либерализма союзного Госкино!

Для того, чтобы была уловлена, зафиксировалась в зрительском сознании эта скрытая мысль фильма, необходимо совсем немного — знание подлинной (не по учебникам!) новейшей истории Армении. А знает ее практически лишь узкий круг специалистов-историков. Фильм же делается для миллионов... Ну и пусть себе разглагольствует незадачливый полковник, пусть бросает слова на ветер. Ведь в самом фильме нет почти ничего, что подтверждало бы истинность его предсказаний!

Интересно и другое.

Пожалуй, лейтмотивом деятельности Мясникяна в фильме было выполнение труднейшей задачи: накормить голодающий народ. Развитие этой темы имеет своеобразный апофеоз: прохождение мимо здания Совнаркома нескончаемых тучных стад скота, добытых наркомом Пирумовым в Турция в обмен на ковры и коньяки.

Мясникян не скрывает своей радости. Тем разительнее контраст: его зыбнущий голос и искаженное от гнева лицо. Такова реакция главы правительства на просьбу сотрудников выделить для столовой Совнаркома несколько баранов. В ответе Мясникяна взрывной была фраза: "Советская власть не выкармливает опричников!"

Однако по категорическому требованию редакции Госкино СССР эта фраза была убрана из готового фильма. Понятно почему: тут уже непосредственно затрагивалась действительность, намек был слишком прозрачен, задевались существующий порядок вещей, нравы и интересы бюрократии, высших эшелонов власти. Поэтому — запрет. Все же киноначальству нельзя было отказать в бдительности!

4. Концепция

Слово "концепция", как известно, имеет несколько значений. В современных словарях оно объясняется так: 1. Система взглядов на те или иные явления; понимание чего-либо; способ рассмотрения каких-либо явлений (68, с. 330); 2. Общий замысел, основная мысль произведения, сочинения (69, с. 97).

Неоднозначностью слова "концепция", вероятно, надо объяснить известную неопределенность понятия "художественная концепция" у разных исследователей. "Закономерное в своей сущности понятие "художественная концепция", — замечает литературовед Д. Марков, — временами, однако, приобретает весьма расплывчатый характер".

Категорию "художественная концепция" киноведение, как правило, обходит — вероятно, из желания избежать этой расплывчатости. Но игнорировать эту категорию невозможно. Поэтому нередко киноведы в своих трудах, фактически ведя речь о художественной концепции, заменяют ее каким-нибудь другим, более или менее близким понятием, термин же "концепция" в большинстве случаев употребляют как синоним других понятий. Примеров крайней нестабильности этого термина в кинолитературе можно привести сколько угодно. Ни разу не воспользовался термином "концепция" в своих статьях о фильмах "Выборгская сто-

роизведения", "Щорс", "Хроника одного дня", "Бег" М.Блейман, а между тем статьи раскрывают именно художественные концепции этих фильмов (6, с. 191-209, 494-500, 554-569).¹ М.Зак в своей книге "Кинорежиссура: опыт и поиск" (13) постоянно оперирует понятиями "режиссерская концепция" и "режиссерский (или постановочный) замысел", из произвольного чередования которых видно, что для автора они взаимозаменяемы; но, говоря о реалиях фильма, термина "концепция" М.Зак, как правило, избегает.

Конечно, употребление специальных терминов нужно далеко не всегда. Но оно обязательно, когда требуется научная точность.

Понятием концепции широко пользуется литературоведение, причем и здесь оно выступает в разных значениях. Так, литературоведы различают художественную и творческую концепции. Под первой они понимают одно из доминантных начал творчества писателя, под второй — концепцию отдельного произведения. Но в истолковании этих понятий нет единомыслия и необходимой четкости.

В свое время близко подошел к объяснению понятия "концепция", как эстетической категории, В.Даль. "Образ понятия" — так он истолковывает одно из значений слова "концепция" в своем "Толковом словаре живого великорусского языка" (16, с. 154). Скорее всего, В.Даль здесь не имел в виду эстетического смысла понятия "образ", а использовал его как синоним слова "способ". Но это не меняет существа вопроса. Если "образ понятия", как нам кажется, лучше, чем другие толкования, объясняет понятие "художественная концепция", то почему бы не воспользоваться им хотя бы как исходной формулой?

Итак, образ понятия, или, в несколько модифицированном виде, — образ идеи.² Чтобы не вдаваться в абстрактные рассужде-

¹ Первая цифра обозначает порядковый номер цитируемого издания в списке использованной литературы в конце тома, вторая и последующие — номера страниц.

Отдельные случаи, когда пет никаких цифр (один-два в каждом томе), означают, что дятата была воспроизведена в авторской рукописи без указания выходных данных цитируемого издания, за что автор приносит свои извинения.

² Объяснение художественной концепции как образа идеи кажется весьма близким гетевскому пониманию идеи художественного произведения: идея, по

ния, попробуем "примерить" эту формулу к конкретным фактам искусства.

Киноактриса Я.Жеймо вспоминает, что как-то, в бытность ее студенткой ФЭКС, она получила задание от Козинцева: исполнить одну и ту же сцену в разных жанрах, при этом — не вставая с кресла. Она сыграла смерть в жанрах мелодрамы, комическом и гротеска. Эти этюды игрались под музыку, "чтобы пришло нужное настроение" (88, с. 132).

Актриса сыграла разные образы одного и того же понятия "смерть". При этом музыка не только служила приспособлением для актрисы, но обогащала образ, становилась его частью.

Уже в этом простейшем примере имеется зародыш художественной концепции. Ее составные части здесь — режиссерская мысль (задние, мизансцена), актерский образ, включающий индивидуальность исполнителя, его пластику и мимику (в каждом этюде особые), и музыка, создающая настроение и подчеркивающая жанровую и стилистическую определенность сцены.

Ясно, что каждую из сцен смерти можно сценарно развить, образно-смыслово усложнить. Сцену может оформить художник и снять оператор — к уже имеющимся прибавятся и изобразительные элементы (обстановка действия, костюм, грим, ракурсы съемки, композиции кадров, освещение). Наконец, ее может смонтировать режиссер (направляющее участие режиссера во всех предыдущих стадиях подразумевается), и тогда появится общая композиция, произведение обретет более или менее законченную кинематографическую форму.

Каждая сцена представляет свой образ смерти, свою художественную концепцию. Образ определяется понятием. Но образ может видоизменить само понятие, представить его в новом, необычном свете, придать ему особый смысл. Каждая из сцен может быть законченным произведением, а может быть, и частью, например, триптиха: тогда все сцены — это единый "тройной" об-

Гете, не есть что-то внешнее по отношению к изображаемому, но является основой образа, потому и анализ произведения есть вскрытие такой идеи (46, с.445). Именно Гете утверждал, что во всяком произведении искусства "все сводится к концепции" (14, с. 427).

раз понятия и, следовательно, это уже другая художественная концепция.

Но если режиссер талантлив, то все равно сцены объединит не только общность исходного понятия, первоначальной идеи, но прежде всего творческая индивидуальность, неповторимость почерка художника. В широком смысле свою художественную концепцию несет всякий истинный художник.

Конечно, это очень упрощенная схема функционирования художественной концепции. Каждое кинопроизведение, как и вообще всякое произведение искусства, а значит, и его художественная концепция, носит на себе печать времени, художественного направления, к которым оно принадлежит, выражает философское мировоззрение, творческие пристрастия и устремления автора, его концепцию личности, вбирающую гражданскую, нравственную позицию художника, может выражать логику и динамику его идейно-творческой эволюции, развития кинопроцесса в целом. Да и сам фильм — гораздо более сложная внутренняя структура, чем любая схема. Но все-таки, хоть и в зачаточном виде, эти моменты "различимы" и в нашем примере. По тому, как умирает человек, можно кое-что узнать о человеке, по тому как художник показывает смерть, можно судить о его отношении к умирающему, к смерти вообще. Это отношение выражает весь комплекс средств, использованных художником. Таким образом, концепция личности как часть художественной концепции, присутствует даже в этом элементарном примере.

Художественная концепция фильма Л.Шепитько "Восхождение" в значительной мере мифологизирована. История героев повести В.Быкова "Сотников", по мотивам которой поставлен фильм, переосмыслена режиссером как вариант евангельского мифа. Не случайно, за "Восхождением" установилось название "неоприITCHа": фильм действительно вызывает ассоциации с некоторыми эпизодами Евангелия. Сама Л.Шепитько, рассказывая, как делался фильм, фактически говорит о его художественной концепции и воплощенной им концепции личности. Внутренний позыв выразить идею о том, что процесс приобщения к духовным ценностям, накопленным человечеством, должен быть постоянным и естественным состоянием личности, и при этом "потреб-

ность прикоснуться к первичному материалу", привели режиссера к решению создать фильм, по времени относящийся к Великой Отечественной войне, конкретный же сюжет был найден позже — его дала повесть В.Быкова (66, с. 70).

Идея и материал обусловили фильму обнаженность авторской позиции. Художественная концепция "Восхождения" не только глубоко продумана, но и выстрадана режиссером, ярко выражает ее нравственно-эмоциональный мир, художественную и гражданскую суть; здесь концепция в равной мере является плодом и мысли и чувства художника, идея и образ выступают в неразделенном единстве.

Жанр "неопригичи" требовал соответствующего художественного языка: им стал документализм. Так, приготовление к казни снято почти как телевизионный репортаж (55, с. 72).

Стиль фильма подсказан стилем повести. Образное решение его складывается из образного мира произведения В.Быкова и образности режиссерского замысла. Образ фильма выражает вдохновившую режиссера идею, конкретизированную судьбами героев литературного произведения. Фильм стал образом определенной идеи, отличным от образа повести, видоизменившим ее идею и потому представляющим собой оригинальную художественную концепцию.

Образ идеи так или иначе должен присутствовать, должен отсвечивать во всех элементах произведения. Каждый элемент должен содержать образно-понятийное ядро. Но лишь в движении, в стремлении к всеохватности, к системе, к синтезу, единству и гармонии всех элементов образ идеи обретает значение художественной концепции. Это движение, это соразмещение элементов, их сопряжение осуществляется в композиции.

Композиция — наиболее универсальная и диалектичная категория художественной формы.

Художественная концепция — это образ идеи в целостной композиции произведения.

И.Вайсфельд в своей книге "Искусство в движении" подчеркивает индивидуальный, личностный характер композиции (10, с. 105). Конечно, эти качества присущи и художественной концепции. Показательно, что, выдвигая требование об оригиналь-

ности композиции, И. Вайсфельд, наряду с другими картинами, подробно анализирует и армянский фильм "Треугольник" (10, с. 105-109) — одно из самых концептуальных произведений армянской кинематографии.

Одним из преимуществ понимания художественной концепции, как образа идеи в целостной композиции произведения, нам представляется то, что оно имеет в виду синтетический характер художественной концепции. Это вполне согласуется с мыслью Белинского из его статьи "Сочинения Державина", что "если произведение верно концептировано", то оно "органически целостно".

К этому выводу и вообще к понятию концепции Белинский в данном сочинении приходит через цепь рассуждений о "резком" различии между философской и поэтической истиной, т.е. между научным и художественным познанием. При этом он подчеркивает, что одним из основных условий художественного произведения является "органическая целостность его создания. Поэтому всякое художественное произведение, — продолжает Белинский, — прежде всего должно отличаться строгим единством лежащего в его основании чувства или мысли. Мысль в пьесе может быть схвачена или в одном своем моменте, или развита во всех ее моментах, но она должна быть одна, и ее развитие должно относиться к ней самой, как относятся в музыкальном произведении вариации к мотиву. Если мысль пьесы переходит в другую, хотя бы и имеющую к ней отношение мысль, — тогда нарушается единство художественного произведения, а следовательно, единство и сила впечатления, производимого им на читателя" (6, с. 15-16). И лишь в связи с этим Белинский выдвигает тезис о том, что произведение должно быть "верно концептировано". Отсюда ясно, что целостность произведения, по Белинскому, имеет самое непосредственное отношение к концепции, она, собственно, и определяет художественность последней.

Л. Киракосян в своей книге "Концепция личности и герой литературы" приводит высказывание М. Шагинян о том, что, изображая человека, надо всегда помнить и видеть в нем всего человека, всю целостную личность, цельный образ этого человека (26, с. 47-48).

Интересно сопоставить приведенное выше высказывание М. Шагинян с тем, что говорит К. Чуковский о портретах Репина,

отличающихся, по его мнению, "объединением всех изобразительных средств для художественного воплощения какой-нибудь одной доминанты, определяющей всю суть человека...

Это-то основное свое впечатление он всегда выражал с виртуозной легкостью первыми же ударами кисти" (44, с. 43).

А о последнем периоде творчества художника К.Чуковский пишет: "В те стариковские годы, когда мне довелось наблюдать его, он был совершенно бессилён бороться с изменчивостью своих впечатлений... так что, в сущности, каждый написанный им в те годы портрет является как бы суммой многих портретов, из которых каждый последующий только мешал предыдущему" (44, с. 44).

Высказывания М.Шагинян и К.Чуковского, по существу, не противоречат одно другому — каждое выделяет одну из сторон изображения человека в искусстве: М.Шагинян ведет речь об объективности изображения или воссоздании предмета, а К.Чуковский — о субъективном моменте, об авторском отношении к изображаемому предмету, т.е. его пересоздании. Эти две стороны искусства составляют неразрывное единство. И в нем выражается концептуальная целостность произведения искусства.

Художественная концепция зарождается в творческом воображении художника. Она проходит сложный путь развития, внутреннего созревания, оформления. Талантливый режиссер, приступая к съемкам фильма, как правило, имеет уже сложившуюся художественную концепцию. Но это не значит, что художник навязывает произведению готовую концепцию.

Воображаемая и осуществленная, — художественные концепции отличаются друг от друга не только тем, что первая лишь мыслится, а вторая реально существует. В кино материализация замысла — трудный и длительный творческо-производственный процесс, его завершает готовая картина. Процесс этот во многом непредсказуем — по поворотам авторской мысли, поискам наиболее убедительных художественных решений, путей преодоления "сопротивления материала", по творческим результатам; большое значение имеют в нем внезапные творческие озарения. В этом его диалектическая сущность.

Замысел "умирает" в фильме. Однако для истинного художника замысел почти всегда "остаточен". Эта "остаточность" — в неполноте воплощения замысла, в неудовлетворенности художника

конечным результатом. Правда, бывают и исключения. Первый армянский игровой фильм "Намус", поставленный А.Бекназаряном, превзошел режиссерский замысел благодаря искусству актеров. Тут уже можно говорить об "избыточности" фильма по отношению к замыслу. Вообще надо дифференцировать концепцию-замысел и концепцию-фильм. Воображаемая художественная концепция, материализуясь, неизбежно претерпевает изменения, порой кардинальные. Существенные изменения в концепцию-фильм по сравнению с концепцией-замыслом, нередко непредусмотренные, привносит, в частности, актер, его творческая и человеческая индивидуальность. Эти сдвиги порой происходят и тогда, когда режиссер загодя мысленно отдал роль конкретному актеру, и последний как бы участвует в формировании концепции-замысла, и тогда, когда актер до этого сыграл не одну кинороль, и его индивидуальность хорошо известна — срабатывает неповторимость конкретной связи концепция-актерский образ.

Понятие "концепция-замысел" включает понятие синтеза. Кстати, здесь ясно видно принципиальное отличие этого понятия от обычного — "замысел". Другое дело, что синтез в концепции-замысле и синтез в концепции-фильме далеко не одно и то же: в последнем он получает материальную оболочку. Но конечный синтез немислим без первоначального. Концепция-замысел — это еще не оформленный, несколько хаотичный синтез, где многое основано на творческой интуиции. Это не только не исключает, но и — коль скоро речь идет именно о концепции — предполагает определенную идейно-гражданскую позицию художника. Начало процесса материализации концепции-замысла — сценарий. В нем синтез впервые должным образом организуется, оформляется. Концепция-фильм невозможен без концепции-замысла.

Вне человека нет искусства. Концепция любого произведения сводима к тому или иному исторически и социально обусловленному пониманию проблемы человека, т.е. к концепции личности. Советским искусствознанием концепция личности, как эстетическая категория, почти не была изучена. Между тем, значение этой проблемы трудно переоценить.

Так, историческую эволюцию актерского образа в кино (как в практике, так и в теоретическом ее осмыслении) можно понять,

только если рассматривать эту эволюцию в связи с развитием концепции личности в кинематографии и в искусстве в целом, исходя из предпосылки, что именно концепция личности — главный, определяющий элемент художественной концепции фильма и что ею формируется и се, собственно, выражает актерский образ.

“Критерий оценки художественных явлений, — пишет Д. Марков — это прежде всего выраженная в них концепция человеческой личности. С нею связано все: и характер конфликтов, и развитие сюжета, и, пожалуй, вообще вся система образности. Концепция человека — это тот центр, откуда исходят и куда сходятся все составные элементы произведения”.

Заметим попутно, что справедливость этого положения подтверждается, в частности, тем обстоятельством, что концепцию личности так или иначе выражают и произведения, в которых отсутствует изображение людей или, во всяком случае, человек не главный объект изображения. Соответственно и актер — далеко не единственный выразитель концепции личности в фильме. Это видно на примерах из документального кино. Известный поэтический киноочерк Иориса Ивенса “Сена встречает Париж”, в котором нет обычного героя — герой тут Сена, — произведение не только высокохудожественное, но и глубоко концептуальное. Концепцию личности здесь выражают прежде всего пронизывающие очерк лиризм, любовь к простым людям, иначе говоря — личность самого художника.

Документальный материал присутствует почти в каждом игровом фильме. Улицы, дома, площади, прохожие, транспорт, животные, виды города и села, картины природы, подлинные интерьеры — одним словом, любая натура (в широком смысле), которую мы встречаем в большинстве фильмов, — все это документальный материал, и, конечно, он не безразличен к выражаемой фильмом концепции личности, “работает” на нее — так же, как актерский образ и прочие выразительные средства. Классическим примером могут служить документальные кадры весеннего пробуждения природы, ледохода в пудовкинской “Матери”, ставшие ее неразрывной метафорической и одновременно, наряду с драматической коллизией, концептуальной частью.

5. Актерский образ

По отношению к проблеме актерского кинообраза художественная концепция более развернутая категория, чем концепция личности. Она включает более широкую амплитуду связей как в системе картины, так и вне ее. Такие связи актерского образа, как связь с приемами режиссуры, с другими выразительными средствами фильма, с развитием смежных искусств, их традициями, обусловленность актерского образа творческой индивидуальностью, национальным художественным мышлением самого исполнителя и авторов картины, влияние на актерский образ мирового кинопроцесса, часто требуют анализа прежде всего под углом зрения художественной концепции. И тем не менее, именно концепция личности является главным критерием оценки авторского образа, основным идейно-творческим фактором его существования.

Историческую эволюцию киноискусства и его отдельных компонентов трудно по-настоящему осмыслить, если рассматривать ее в отрыве от художественной концепции личности.

Как бы ни был актерский кинообраз обусловлен сценарием и режиссерским замыслом, авторской художественной концепцией, исходным, первичным материалом для творчества актера является прежде всего жизнь. Представления о жизни, отношение к ней актера определяют и актерскую концепцию личности или то, что принято называть главной темой актера. Именно от наличия у актера собственной концепции мира и личности, ее глубины и масштаба, ее созвучия духу и задачам времени зависят личностная характеристика актера, и то, может ли он быть истинным творцом актерского образа, соавтором концепции фильма, а не только исполнителем роли.

Актерская концепция мира и личности неизбежно накладывается на авторскую художественную концепцию, результатом чего и является подлинный актерский образ.

Современное актерское искусство — это по меньшей мере тройной синтез. Конечно, первичный синтез актер-жизнь в чистом виде, вне конкретного актерского образа, — это в значительной степени абстракция. Но этот синтез становится вполне

реальным, как только появляется драматургия. На почве последней осуществляется синтез актер — сценарий — жизнь. Предъявляемое в наши дни требование к актеру, чтобы он был также и режиссером своей роли, отчасти переносит нас во времена, когда не существовало профессии режиссера в ее нынешнем качестве: при подготовке и исполнении роли актер находился наедине с пьесой. Он синтезировал свое понимание роли и замысел, воплощенный в драматическом произведении. Рождался актерский образ. Современная кинорежиссура, синтезирующая в целостном фильме все его компоненты, сама непосредственно обращающаяся к жизни, получающая от нее творческие импульсы и этим неизмеримо обогащающая конечный синтез — фильм, осуществляет свои концепции, опираясь на первоначальные синтезы: сценарий — жизнь и сценарий — актер — жизнь. Свою художественную концепцию режиссер может реализовать только на основании художественной концепции драматурга через актерский образ.

Фильмы нередко остаются на уровне этих первоначальных синтезов. Так происходит тогда, когда в фильме отсутствует объединяющая, синтезирующая режиссерская мысль, воплощенная режиссерская концепция, но налицо синтез, осуществленный на стадии отношений сценарий — актер — жизнь. Такой синтез может дать интересный результат в пределах одной роли, одного актерского образа, но он не будет системно связан с другими частями произведения. Понятно, в этих случаях трудно говорить о концепции фильма или хотя бы актерском ансамбле.

Любопытным примером подобного рода может служить армянский фильм "Командировка в санаторий". В центре всех событий, рассказанных в фильме, — фигура современного рабочего, чей образ тонко, с проникновением в суть характера нарисован актером Х.Абрамяном. Отсутствие оригинальной режиссерской концепции в значительной мере компенсируется авторством, саморежиссурой актера, концептуальностью актерского образа. Здесь мы имеем дело с синтезом сценарий — актер — жизнь почти в чистом виде, "не осложненным" активным режиссерским вмешательством.

Но отсутствие самостоятельной режиссерской концепции, как правило, погубно для фильма. Если к тому же режиссер недостаточно восприимчив к оригинальному актерскому образу, к живой плоти этого первоначального синтеза, то оказывается в опасности само существование актерского образа.

На первых порах, когда кино было лишь балаганным зрелищем, оно еще могло обходиться без режиссера. Но очень скоро выяснилось, что само существование кино как искусства, невозможно без направляющей режиссерской мысли и воли. Интересно, что осознание подлинной роли режиссера, утверждение его творческой фигуры в театре и в кино в историческом плане произошло почти одновременно. Это говорит о том, что с самого начала фильм заявил о себе как о сложнейшем синтетическом художественном организме.

Первым условием существования актерского кинообраза 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.

В диалектическом взаимодействии искусства актера с авторским замыслом, взаимодействии, которое является решающим моментом становления фильма как эстетического целого, в конечном счете формируется национальное своеобразие фильма, единство национального и интернационального начал в его содержании.

Общеизвестно, что одной из наиболее актуальных и сложных проблем искусства наших дней является проблема национального характера героя. Она имеет самое непосредственное отношение к актерскому образу.

Что такое национальный характер? Он обнаруживается не столько в конкретных человеческих качествах и манере их выражать, сколько в особом, исторически детерминированном психологическом складе личности. Теоретическое определение этого психологического склада — вопрос исключительно трудный. Именно сложность и часто "неуловимость" этого склада породила в свое время сомнения относительно самого существования на-

ционального характера, выразившегося в вопросе: "национальный характер — миф или реальность?".³

О специфике киноактерского образа обычно говорят (и вполне законно) в контексте сравнения его со сценическим актерским образом. При этом одни исследователи превращают эту специфику чуть ли не в фетиш, другие вообще не признают никакой специфики, третьи (и они правы) ищут истину где-то посередине.

В качестве главного аргумента в защиту преувеличенных представлений о специфике актерского образа в кино чаще всего выдвигают монтаж, придавая ему значение решающего фактора в формировании этого образа. В немом монтажном кино это отчасти подтверждалось творческой практикой.

Однако дальнейшее развитие киноискусства наглядно показало, что монтаж, при всей важности его как специфически-кинематографического выразительного средства, не может изменить природы актерского образа, одинаковой и в театре, и в кино.

Последнее ни в коей мере не противоречит признанию специфики киноактерского образа, хотя в свое время по этому поводу и высказывалась иная, противоположная точка зрения. Поопрявшийся в период "малюкартинья" выпуск фильмов-спектаклей, который должен был чуть ли не заменить производство кинофильмов, привел к попыткам теоретически обосновать правомерность такой замены.

Наиболее рациональной в этом вопросе нам представляется позиция безусловного учета специфики, не меняющей, однако, самого существа творчества актера.

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, какая необходима на сцене.

Кстати, "репетиционность" вообще свойственна процессу кино съемок. Обстановка поиска, когда те или иные решения рождаются тут же, на съемочной площадке, когда актер варьирует,

³ Так называлась известная статья И.Кона в журнале "Иностранная литература" (77, с. 215).

корректирует свою игру, стремясь к наилучшему результату в каждом снимаемом в данный момент куске роли, представляя 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, т.е., в сущности, той же репетиции.

Таким образом, студийность, "репетиционность" и, кроме того, как бы полное выключение из своего сознания перспективы спектакля, "непроецирования" своей игры на будущий спектакль — вот главное в работе театрального актера перед киносъемочным 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 этого положения.

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, что завершенная работа в кинематографе все же 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.

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, с. 257). Он требовал от актеров "театральной, сценической простоты, а не расхлябанно-комнатной" (9, с. 464). 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.

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

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).

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.

Возможность привлечения типажа, тот факт, что игровое кино нередко обходится и без профессиональных актеров, на всем протяжении истории кинематографа давал повод к утверждениям о якобы коренном различии между творчеством актера в кино и

творчеством актера в театре, 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.

Лицедейство — в самой природе людей. Врожденная склонность к актерству обнаруживается у них уже в раннем возрасте.

“Вы, наверное, наблюдали, — говорил Станиславский актерам, — что и в жизни ничем не примечательный человек, если ему приспичит, если обстоятельства, как говорится, возьмут его за горло, неожиданно для себя превращается в актера и с исключительной искренностью, эмоциональной заразительностью и полной правдой разыгрывает такую сцену, какая не во всякой пьесе отыщется!” (12, с. 222).

Собственно говоря, эти обстоятельства сопутствуют человеку всю его жизнь. Есть немало профессий, самый характер которых диктует необходимость более или менее постоянной игры. При этом каждая из них имеет свои привычные темы, свой круг “сюжетов”, свои “актерские” приемы. “Выбор роли”, “приемы игры”, приверженность к тому или иному “актерскому амплу”, понятно, зависят от разных причин и обстоятельств.

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

Это искусство выражать как бы рождается вместе с человеком.

Де Сика рассказывает: “У меня начинали многие актеры... Большинство из них — люди других профессий, которых я пригласил сниматься” (42, с. 18). Эти люди стали профессиональными актерами, благодаря своим внешним данным и артистическим способностям, открытым для публики проницательным режиссером.

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 создает для этого благоприятные возможности.

Замечено, что очень многие люди не только могут, но и хотят сниматься в кино — такова сила природного влечения людей к лицедейству.

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.

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?

Вспомним героя фильма "Умберто Д.". Э.Кракауэр замечает, что "один вид его глубоко трогательной фигуры воскрешает все его прошлое" (27, с. 144).

Мог бы профессор филологии — исполнитель роли старого пенсионера, оказавшись 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 статичности. 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. Б.Балаш детей на экране рассматривает в одном ряду с природой и животными. По Балашу, природа, наряду с актером, является исполнителем в фильме (4, с. 41). Эта мысль интересна сравнением детей с безыскусственной природой, утверждением "законности" их присутствия на экране наравне с природой.

В истории киноискусства известно немало случаев, когда дети отлично справлялись с большими и сложными ролями. В этом отношении есть удачные примеры и в армянской кинематографии. Так, в фильме "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. Мастера итальянского неореализма в профессиональных актерах "искали подлинность, а не выразительность" (48, с. 5). Неактер привлекался в тех случаях, когда это представлялось возможным и целесообразным. 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 развитая, 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.

Правда, театральному актеру, если он вступает на съемочную площадку, приходится преодолевать у себя сценические навыки, в некотором смысле превращаться в неактера и, так сказать, творчески настраиваться на "репетиционность", о которой речь шла выше.

Использование типажа — одно из условий существования "звезд" в 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 слова, даже несмотря на наличие актерского дарования. Таланту "кинозвезды" нередко так и не удается полностью раскрыться.

Наиболее плодотворный путь — это сочетание профессиональных и непрофессиональных актеров.

Интересно отметить, что еще в 20-е годы, в период господства теории типажа, А.Бекназарян в ряде своих фильмов придерживался именно этой линии сочетания актеров и неактеров. Поразительного результата в применении этого принципа добились режиссеры Л.Калантар и А.Мартirosян в своем фильме "Мексиканские дипломаты", где одну из главных ролей блестяще сыграл непрофессиональный актер.

В 1974 году тот же принцип был в целом удачно использован молодым тогда 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 не простые 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" (11, с. 386).

Касаясь опыта Ф.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" (11, с. 387).

Есть хорошие театральные актеры, которые в силу своей нефотогеничности не могут успешно работать в кино. Так, недоста-

точная кинематографическая выразительность, как и некоторые специфические особенности их актерского дарования, обусловили то, что ряд замечательных армянских артистов мало или вовсе не снимались в кино.

Порой невозможность найти среди актеров-профессионалов исполнителя, который по данным всей 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. Весь путь армянской художественной кинематографии свидетельствует о том, что образ, быть может, — самый сильный и самобытный компонент армянского кино. Конечно, это во многом обусловлено богатейшими традициями армянского театра. Попытка изучения эволюции армянского киноактерского искусства в ее взаимодействии с художественной концепцией фильма, с творческой практикой режиссуры, с проблемами национального своеобразия киноискусства, помогает выявить некоторые закономерности развития кинематографии республики.

6. Как писать историю кино?

Как пишутся истории кинематографий? По существу, они всякий раз сводятся лишь к истории кинорежиссуры.⁴ Между тем изучение истории кино с точек зрения всех важнейших элементов фильма — задача актуальная. Только путем внимательного исследования исторической эволюции этих элементов в их взаимосвязи и синтезе в целостном кинопроизведении, в их связях с общим движением кинематографа и каждого из смежных искусств, равно как и искусстве чисто кинематографических — фе-

⁴ Свою книгу "Кинорежиссура: опыт и поиск" М.Зак начинает с кажущегося парадоксальным утверждения, что история кинорежиссуры "еще не написана" (19, с. 5). Как совместить это утверждение с нашим? Однако, если рассматривать режиссуру не только как результат в виде готового фильма, а как творческий процесс, то М.Зак прав: история собственно режиссуры, режиссуры как сложного пути от первоначального замысла к фильму, еще мало исследована. И того меньше исследованы в контексте исторического кинопроцесса актерское творчество и другие компоненты киноискусства.

номенов кино: операторского и звукооператорского искусства, — только путем такого "объемного", системно-комплексного изучения возможно создание всесторонней, подлинно научной истории кино.⁵

Такая постановка вопроса вовсе не умаляет роли режиссера как ведущей творческой фигуры в создании фильма. Автором фильма является режиссер. Может показаться, что последнее утверждение игнорирует значение сценария как первоосновы фильма. Но это не так. Режиссер создает всю художественную концепцию на основании сценария, но она имеет вполне самостоятельный характер. В театре это видно очень хорошо: одну и ту же пьесу разные режиссеры могут поставить совершенно по-разному. В кино неоднократные экранизации одного и того же произведения литературы встречаются не столь часто. Однако и здесь режиссер не только имеет право, но и обязан предложить свою художественную концепцию, соответствующую духу и пафосу экранизируемого произведения.

Если так обстоит дело при экранизации произведений больших писателей, то, логически рассуждая, это тем более верно по отношению к сценариям менее выдающихся авторов и, следовательно, менее значительным по своим художественным достоинствам. Иначе говоря, чем менее оригинален сценарий, тем больше творческого воображения, изобретательности, художнических усилий требуется от режиссера, тем больше своего, непоторимого дол-

⁵ Конечно, не может не вызвать симпатий высказанное Р.Юрениным в его статье "Методологические проблемы истории советского кино" мнение о том, что "время обезличенных коллективных трудов прошло", что пора уже появляться "кино-Карамзиным", тем более, что свое утверждение он связывает с проблемой выявления творческой индивидуальности самого исследователя (67, с. 141-142). С другой стороны, справедлив упрек Р.Юренину и по поводу того, что "процесс развития литературы, музыки, театра, не говоря уже об изобразительных искусствах, нами в достаточной мере не изучался и не вводился в нашу историю" (67, с. 143). Осуществимо ли все это стараниями одного человека, под силу ли ему такой универсализм? — вот, в чем вопрос. Ведь не секрет — и об этом пишет сам Р.Юренин, — что ныне процесс усложнения киноискусства сопровождается все более активным вторжением в киноведение специалистов по философии, литературоведению, театру, изобразительным искусствам, музыке, публицистов, экономистов, футурологов и т. д. (67, с. 121), стимулирует обращение к теоретическим проблемам киноискусства кинооператоров, звукооператоров, кинохудожников, и это, бесспорно, положительное явление.

жен он внести в художественную концепцию. Правда, тут существует и обратная связь: чем ординарнее сценарий, тем меньше он способен вдохновить, творчески зажечь режиссера. Но с другой стороны, режиссер-мастер обычно выбирает сценарий по собственному усмотрению: если сценарий чем-то привлек режиссера, чем-то оказался ему близок, то это уже серьезный стимул к работе его творческой мысли, к возникновению самостоятельной режиссерской художественной концепции (первоначально — на уровне концепции-замысла).

Короче, смысл наших рассуждений сводится к тезису, что режиссер, будучи автором художественной концепции фильма, является и его подлинным творцом.

Поэтому, говоря о всесторонней (а не только режиссерской) научной истории кино, мы не должны забывать о том, что режиссер — это единственный, по словам М.Ромма, истолкователь кинопроизведения (36, с. 47).

Все это, естественно, не исключает, а наоборот, предполагает подробное рассмотрение отдельных кинопроизведений (разумеется, в первую очередь тех, которые характерны и важны для кинопроцесса), так как лишь на основе анализа конкретного киноматериала можно выявить и процесс. При этом, по нашему убеждению, этот материал должен быть изучен в хронологическом порядке, ибо только этот принцип может дать живую картину кинопроцесса в его непрерывности и логической последовательности. Но из этого верного принципа не следует делать догмы: полезно корректировать его с точки зрения жанрово-тематической принадлежности фильмов. Сочетание этих двух принципов — проблемно-хронологического и жанрово-тематического (с учетом близости понятий жанра и темы и упором на тему) — нам представляется наиболее ясным и целесообразным. Они несколько не противоречат друг другу и вполне соединимы. Неизбежное при этом нарушение строгой хронологичности изложения незначительно и не меняет общей картины реального исторического процесса. В этом вопросе мы совершенно согласны с Р.Юренивым, который пишет, что "наилучшим принципом группировки фильмов служит жанрово-тематический принцип", тут же добавляя:

"История кино имеет как бы две координаты: по вертикали и по горизонтали. По вертикали — хронологический принцип, но, разумеется, не точно по годам, а по периодам. По горизонтали — по тематике и жанрам" (67, с. 128).

История художественного кино Армении начинается с 1925 года. В армянском кино сразу же установились три основных жанрово-тематических направления: социальная кинодрама, отражающая дореволюционное прошлое, историко-революционный фильм и фильм на материале современной жизни. Нужно особо сказать об армянской кинокомедии, которая встречается во всех трех направлениях. То же самое относится и к экранизации литературных произведений. Эти три основных жанрово-тематических направления сопутствуют армянскому киноискусству на протяжении всей его истории.

Главы книги ясно отражают принятую нами периодизацию истории армянского кино: 1925-1934 годы, составляющие немой период, 1935-1953 годы, охватывающие начало звукового кино, кино предвоенных, военных и первых послевоенных лет, и с 1954 года по настоящее время, т. е. современное армянское кино.

7. От сценарного опыта Габриела Сундукяна до первого армянского документального фильма

Изложение истории армянского кино следует начать с упоминания фактов участия деятелей армянского искусства (или просто армян) в тех или иных дореволюционных русских фильмах или отдельных, не имевших успеха, попыток некоторых энтузиастов создать национальный армянский фильм. Такие факты искали и находили в своей исследовательской работе Григорий Чахирьян (1902-1971) и Сабир Ризаев (1924-1978). Правда, эти факты имеют лишь косвенное отношение к армянской кинематографии, так как не сыграли в ней сколько-нибудь заметной роли, конечно, за исключением киноактерской деятельности Амо Бекназаряна. Рассмотрим некоторые из этих событий и фактов.

Есть сведения, что еще в 1908 году Габриел Сундукян, задумавший экранизацию своего водевиля "Оскан Петрович в аду", начал

писать киносценарий (34, с.13). Другая подобная попытка относится к 1913 году. Вот письмо выдающейся актрисы Сатеник Адамян другому известному деятелю литературы и театра Микаэлу Манвеляну: "Уважаемый Мишо! Хочу ближе вас познакомить с условиями этого синема, чтобы Вы знали что к чему. Предприниматель — армянин, у него имеется собственная аппаратура, и он действует независимо от больших фирм. Он желает предпринять съемки ряда картин из армянской жизни, из армянской литературы. Мне было предложено принять участие в этом деле, набрать актеров, выбрать пьесу. Как первый опыт мне показалась удобной ваша пьеса "Сказка". Я ознакомила этого господина с пьесой, он одобрил ее... На днях из Москвы вернется этот господин для конкретных переговоров со мной. Может быть, съемки осуществятся у нас дома, в Тифлисе. Наш дом находится на берегу Курь..." (34, с. 14).

Неизвестно, что помешало реализации этих планов.

В своих мемуарах А.Бекназарян из многих московских актеров-армян выделяет "талантливую" Горичеву, "красавца" Шахатуни, "очень популярного" Мамикона и своего друга Гасан-Джалалова (5, с. 70). Особенно тепло он пишет о Горичевой (Марии Матвеевне Казалшиевой), об "удивительно широком диапазоне" этой театральной актрисы, о том, что в кино она была "нарасхват" у режиссеров (5, с. 83-84).

В 1913 году начал сниматься в кино Аршавир Шахатуни. В фильме "Покорение Кавказа" ("Пленение Шамиля") он, будучи студийцем Московского художественного театра, с успехом сыграл роль Шамиля. С. Ризаев в своей книге "Армянская художественная кинематография" замечает: "Неточен историк грузинского кино К.Гогодзе, считающий, что роль Шамиля была исполнена Гуния". На самом деле, уточняет С.Ризаев, в этом фильме грузинский артист Валериан Гуния создал образ Ираклия Второго (34, с. 15-16).

"Успешный дебют талантливого армянского актера в кинематографе, — продолжает С.Ризаев, — определил его дальнейшее участие в фильмах А.А.Ханжонкова. Вскоре он выступает в фильмах "Хаз-Булат" вместе с известным И.Мозжухиным. На следующий год А.Шахатуни и И.Мозжухин играют главные роли в дру-

гом фильме — "Ревность". В 1914г. Шахатуни вместе с армянской артисткой Дурян-Армянян выступает в лермонтовских фильмах "Беглец" и "Исмаил-Бей", исполняя роли Гаруна и Исмаил Бей" (34, с. 16).

К сожалению, речь здесь, по-видимому, идет о второстепенной и даже третьестепенной кинопродукции. И фактическая сторона этой информации кажется сомнительной. На эти подозрения наталкивает то, что в фундаментальном исследовании С.С.Гинзбурга "Кинематография дореволюционной России" нет ни слова об этих фильмах, за исключением картины "Ревность", о которой (как и ей подобных) сказано следующее:

"Арцыбашевщина... теперь проникла и в кинематографию. Были экранизированы некоторые произведения самого М.Арцыбашева — "Муж", "Ревность", "У последней черты"...

Содержание подобных картин сводилось к изображению похоти в тех пределах, которые допускались цензурой. А в годы войны цензура...стала очень либерально относиться к изображению самых безнравственных сцен" (15, с. 229-230).

"Позитивный пафос" С.Ризаева, видимо, следует объяснить воодушевлением киноведа, в связи с обнаруженными им фактами активной деятельности забытого А.Шахатуни в дореволюционном кинематографе (конечно, если и С.Ризаев, и С.Гинзбург говорят об одном и том же фильме "Ревность", а не о двух разных фильмах с одинаковым названием, что не исключено).

В 1913 году в фильме "Ключи счастья" (по одноименному роману популярной в то время писательницы А.Вербицкой), поставленном режиссерами Я.Протазановым и В.Гардиным, снимается молодая Жасмен, впоследствии известная армянская театральная актриса. Об этом автору этих строк рассказала сама Жасмен в 60-ые годы, после своего переезда из Баку, когда она работала в театре имени Сундукяна.

Кинематограф, новое, становившееся необычайно модным и денежным искусство, вовлекал в свою орбиту все большее число актеров, и опытных, известных по сцене, и совсем еще молодых. Среди тех и других встречались армяне. Часто снимался в те годы почти юный Амо Бек (таков был актерский псевдоним А.Бекназаряна). Несмотря на отсутствие настоящего актерского таланта, но

благодаря своим внешним данным, он сразу выдвинулся в число если не "звезд", то во всяком случае "полузвезд" русского кино. Однако Бекназарян стремился к чему-то большему в искусстве. Он пытается заинтересовать хозяев кинопредприятия "Биофильм", среди совладельцев которого был ряд богатейших армян (Манташев, Лианозов, Тарасов, Кусиков), проектом создания фильма по пьесе Л.Шанта "Старые боги" с участием армянских актеров, но люди, заправлявшие в "Биофильме", остались равнодушны к этой идее, видимо, потому, что подобный фильм не сулил коммерческой выгоды (5, с. 69).

Зато киноактерская карьера Бекназаряна складывалась весьма удачно. По собственным его словам, за несколько лет он снялся не менее, чем в 70-ти фильмах, поставленных режиссерами Е.Баузром, В.Гардиным, В.Висковским, В.Туржанским, И.Перестиани и другими, снимался Бекназарян с весьма известными актерами — В.Холодной, И.Мозжухиным, В.Полонским, И.Певцовым, В.Максимовым, В.Гардиным.

Первые киносъемки на территории Армении были проведены в конце 1907 года, в Эчмиадзине: снимались торжественные похороны католикоса Мкртича Первого. Фирма, производящая эти съемки, неизвестна, неизвестен и оператор. Фильм не сохранился (64, с. 5).

В 1911 году в том же Эчмиадзине снимались похороны другого католикоса — Матеоса Второго. Осуществляли съемки операторы А.Дигмелов и А.Минервин. Часть этих кадров до нас дошла, их в своем "Очерке истории кино Армении" описал Гр.Чахирьян (64, с. 6).

Интересны хроникальные кадры, снятые русскими кинооператорами на Кавказском фронте в период первой мировой войны. На них запечатлены события, происходившие в то время в Турции: уничтожение властями мирного армянского населения; радость армян, спасенных русскими войсками; эвакуация армян из Турции в Россию.

Сохранились кинодокументы, относящиеся, по-видимому, к 1918-1920 гг. Гр.Чахирьян пишет, что в них зафиксированы бедствия населения Армении, страдавшего от голода и инфекционных болезней; особое внимание уделено сиротам. Вероятно, съемки производились с благотворительной целью: надписи призывают

оказывать помощь голодным детям. Выразительны кадры: армяне, покидающие свою родину, грустно смотрят с палубы большого корабля на мрачные бастионы турецких укреплений Босфора (64, с. 6).

В русской кинематографии появлялись и художественные фильмы об Армении. Трагические события в Турецкой Армении нашли отражение в несохранившихся фильмах "Кровавый Восток" и "Под властью курдов".

О первом из этих фильмов сведения достаточно скупы. "Известно, — пишет Гр. Чахирьян, — что снят он был полностью в Москве. Основные его персонажи — армяне-патриоты Астхиг Бабаева — "Армянская Юдифь", Астхиг-Марьям и их друг Аршак...

Судя по перечню главных ролей, где армянские имена даны с ошибками, составу исполнителей и краткой аннотации рекламного характера, ни режиссер, ни актеры не были знакомы с армянской действительностью. Художественные достоинства фильма также вызывают сомнение" (64, с. 7-8).

Фильм "Под властью курдов" существовал в двух вариантах — односерийном и двухсерийном. Автор односерийного — А. Минервин. (Либретто этого фильма опубликовано в № 2 журнала "Синефото" за 1915 год). А. Минервин сам изыскивал средства на постановку художественных фильмов, писал для них сценарии, исполнял обязанности режиссера и оператора. Кроме того, в создании фильма ему помогали армянские актеры-любители. Картина обладала определенными художественными достоинствами и имела коммерческий успех. Фильм рассказывал о судьбе армянской девушки, перенесшей ужасы резни и оказавшейся в гареме курдского бека, откуда ее выволакивает ее жених-армянин, участник партизанской борьбы.

Автором двухсерийного варианта является какой-то делец, купивший у Минервина негатив его картины. По сравнению с односерийным фильмом, здесь был показан приход русских войск и военные действия на Кавказском фронте. Автор картины стремился инсценировать кадры хроникальных съемок, запечатлевших бегство армянских крестьян из Турции (64, с. 8).

Любопытна не лишенная мистификаторства история участия Ваграма Палазяна в одном из русских фильмов. Об этом красоч-

но рассказывает И.Перестиани в своей книге "75 лет жизни в искусстве":

"Как-то утром, зайдя на старое место работы, ателье А.Ханджонкова, я наткнулся в конторе на необычных посетителей. У решетки, за которой помещалась канцелярия предприятия, стояли два явных иностранца, беседа с нашим иностранным корреспондентом, человеком, знавшим все европейские языки. Беседа велась поочередно на французском и итальянском языках. Один из гостей был очень красив.

Увидев меня, наш корреспондент воскликнул:

— А вот наш режиссер. Познакомьтесь. Это артист Эрнесто Ваграм. Это художник и артист Цезарь Лакка. Они прибыли из Крыма. Есть указание А.А.Ханджонкова поставить картину с их участием. Сценарий они привезли. Это старинная сицилийская легенда... Он одобрен Ханджонковым. Они итальянцы.

Итальянцы смотрели на меня приветливо, улыбаясь, и один из них протянул довольно тощую тетрадь с легендой, напечатанной на русском языке.

Предложение было заманчивым, и оно очень меня заинтересовало. Через пару дней Цезарь Лакка уже ставил декорации. Кусок улицы сицилийского городка и дом, разрушаемый впоследствии землетрясением. Причем, декорация эта строилась с таким расчетом, чтобы под обломками разрушавшегося строения могли находиться двое детей без вреда для себя. Детей этих я нашел в цирке: мальчика и девочку примерно десятилетнего возраста... По сценарию, эти дети, спасавшиеся при катастрофе, выросши, становились героями картины...

Фильм... был заснят очень быстро. Но интересно, что я к концу этой "сицилийской легенды" узнал, что сама она не что иное, как довольно небрежный пересказ романа "Намус" известного армянского писателя А.Ширванзаде, что мои "итальянцы" — тоже армяне, уроженцы Константинополя. Первый — трагический актер Ваграм Папазян, живущий и до сих пор у нас в Советском Союзе, а второй, оставшийся для меня Цезарем Лакка, — исчез так же неожиданно, как и появился...

Как-никак, но сицилийская легенда прошла благополучно в прокат..." (33, с. 281-282).

Этот четырехчастный фильм, выпущенный осенью 1918 года, назывался "Клятвой связанные" ("Под гнетом клятвы"). В. Папазян, выступавший под псевдонимом Эрнесто Ваграм, играл роль Нери (очевидно, измененный образ Сейрана). М. Болдырева — Иоланту (Сусан), Цезарь Лакка исполнял две роли — отца Иоланты Джiovанни и Лоренцо Дель-Валли (не Рустам ли?), а сам И. Перестиани снялся в роли мастера Калабрезии, отца Нери.

И. Перестиани далее пишет, что следом за этой картиной он "снял и снимался вместе с Папазяном в картине "Весенний ветер" (33, с. 282).

В "Весеннем ветре", — говорит он, — Ваграм Папазян играл пилота, потерпевшего аварию, а я — мужа молоденькой женщины... За время кратковременной вынужденной остановки пилот увлекает молодую женщину и улетает вместе с ней на исправном уже самолете. Картина была снята очень быстро. Она пользовалась успехом у зрителя" (33, с. 282).

Участие Папазяна в фильмах Ханжонкова не ограничивается эпизодами, рассказанными Перестиани. В 1917 году Ханжонков пригласил Папазяна сниматься в фильмах его акционерного общества, и за два года актер сыграл более чем в десяти картинах ("В стране любви", "Вдова", "Звезда моря" и другие). Также и Цезарь Лакка активно работал у Ханжонкова в качестве художника, оформив целый ряд фильмов. Он выступал в них и как актер (34, с. 17-18).

Хотя программы шести кинотеатров, существовавших в дореволюционной Армении ("Аполло" в Ереване, "Эрато" в Александрополе и др.), не отличались от программ других кинотеатров России, "прокат фильмов здесь был значительно ниже, чем в некоторых густонаселенных губерниях" (64, с. 5). В этом Гр. Чахирьян видит одну из причин того, что до установления советской власти попытки создать национальное кинопроизводство не увенчались успехом (64, с. 5). Конечно, это утверждение неверно, как не оправдан и "исследовательский энтузиазм" С. Ризаева, пытавшегося увидеть в фактах участия отдельных армянских актеров в русских фильмах или весьма поверхностного отражения в них армянской тематики нечто большее, чем мало связанные друг с другом эпизоды. Хотим мы того или нет, но армянское кино не могло

ни существовать, ни вообще появиться в условиях отсутствия армянской государственности, тем более в военное время.

В этом смысле мало что изменяло и возникновение в 1918 году независимого армянского государства, крайне отсталого экономически, с весьма шатким военно-политическим положением. Тяжелое состояние страны, особенно в месяцы, предшествовавшие установлению советской власти, естественно, исключали всякую возможность фильмопроизводства. Правда, в Армении все же нашлись люди, пытавшиеся в этих неблагоприятных условиях создать национальный фильм. Д.Дзюни в своих "Очерках истории армянского кино" пишет о единственной попытке, сделанной в Армении в этот период, — съемках художественного фильма под руководством актера О.Зарифяна в 1919 году. В эти годы, рассказывает он, предприниматель Пироне в Тифлисе, в маленьком киноателье занимался производством хроникальных и художественных фильмов. В снятом здесь фильме "Огнепоклонники" одну из главных ролей исполняла Арус Восканян. По всей вероятности, это обстоятельство побудило Зарифяна предпринять съемки армянского художественного фильма, где все роли были распределены между армянскими актерами и актрисами. Будучи наделен организаторскими способностями, Зарифян срочно создает сценарий, договаривается с Пироне и его операторами, собирает актеров и отправляется с ними в район Караклиса, где и проводятся съемки. По свидетельству участвовавшего в них актера М.Каракаша, это должен был быть приключенческий фильм. Когда после двух недель работы негатив был послан в Тифлис для проявки, выяснилось, что на пленке отсутствует изображение... Предприниматели, финансировавшие съемки, отказались платить дальше, и работа над фильмом прекратилась (17, с. 9-10). Случай, конечно, трагикомический, совсем в духе курьезных фактов, которые в изобилии приписывались эпохе первой республики советской пропагандой и в частности, армянским кинематографом. О степени достоверности этого сообщения судить сейчас трудно. Но нельзя не сказать, что по крайней мере один момент в нем не соответствует действительности: участие Арус Восканян в фильме "Огнепоклонники" не могло стимулировать Зарифяна в 1919 году по той причине, что этот фильм был снят в 1920 году. С другой

стороны, нет оснований не верить "свидетельскому показанию" М.Каракаша.

События первой мировой войны, в первую очередь геноцид армян в Турции и вступление этой страны в войну против России на стороне Германии, обусловили появление на русском экране тематики, затрагивающей положение армянского народа. Этот факт в какой-то мере отражал сочувственное отношение русской общественности к трагедии духовно близкого России народа Армении. Армянская кинематография, как и кинематографии других республик СССР, могла родиться и родилась при советской власти, провозгласившей и реально осуществлявшей развитие национальных культур.

Конечно, с этим С.Ризаев не спорит. Он даже говорит, что отдельные попытки "пионеров армянской кинематографии никак не могли увенчаться успехом, если бы даже и нашлись богатые меценаты" (34, с. 7). И все же создается впечатление, что он преувеличивает значение некоторых фактов. Так, он пишет, что в документальных фильмах начала века "были кадры об армянах", стремившиеся "запечатлеть кавказскую экзотику вообще", и поэтому хроникальная лента о похоронах католика "никак не является первой из жизни армян" (34, с. 12). Из контекста этих рассуждений видно, что речь идет об изображении в документальных фильмах жизни тифлисских армян. Но это вовсе не опровергает того факта, что съемки, зафиксировавшие похороны в Эчмиадзине, — первые на территории Армении. Далее С.Ризаев высказывает сожаление по поводу утраты ряда кинопроизведений, в которых участвовали армяне. "Но важно, — пишет он, — что это были фильмы, созданные при участии армянских артистов, художников и продюсеров" (34, с.20). Помимо излишней значительности тона, здесь неточно слово "армянских". Да, скажем, В.Папазян, будучи армянским артистом, снимался в русских фильмах, но считать, что ханжонковский служащий Саркисов — армянский продюсер — это явная натяжка. С.Ризаев сильно преувеличивает и тогда, когда расценивает высказывания театрального деятеля Ови Севумяна о кино, как начало "разработки проблем киноискусства" деятелями армянского театра (34, с. 15). Сообщаемый им факт оформления художником И.Сукиасовым ряда фильмов фирмы "Венгров и Гардин", может быть, и любопытен, но также малосуществен

для истории армянского кино (34, с. 21). Перечень подобных преувеличений можно было бы продолжить.

В составленном Гр. Чахирьяном сборнике "Кинематография Армении" (Москва, 1962) помещены воспоминания оператора Александра Лемберга о его приезде в Армению в декабре 1920 года и съемках документального фильма, посвященного вступлению частей 11 Красной Армии в Ереван и первым дням советской власти на истерзанной армянской земле. Эта двухчасовая лента была приурочена к открытию в Москве 8 Всероссийского съезда Советов. Она была показана делегатам этого съезда в начале 1921 года. Вот что, в частности, рассказывает А. Лемберг о своей работе в Армении.

"Я снимал министров (речь идет об арестованных министрах дашнакского правительства. — К.К.) у здания тюрьмы во дворе, где они совершали прогулку. Я им сказал, что их хотят сохранить для истории. Они были удивлены, что большевики снимают своих врагов. Еще большее удивление вызвала моя просьба к некоторым из них улыбаться при съемке. Никто из них, конечно, не подозревал, в каком виде они будут фигурировать в будущем фильме...

Толпы беженцев представляли страшное зрелище. Они лежали на улицах города, на дорогах. Свирепствовал сыпной тиф. Тысячи детей умирали от болезней и голода...

А потом на экране появится улыбающийся министр здравоохранения, и зрители сами смогут сделать вывод, что нес им режим, установленный партией дашнаков в Армении.

Затем будет показано, как с первых же дней установления в Армении Советской власти большевики начали вести борьбу с эпидемией тифа. В профилактических целях все беженцы проходили санобработку, белье их сжигали, а им выдавали чистую одежду. Были организованы пункты питания и лечебной помощи голодающим.

И снова на экране тот же министр здравоохранения. Но теперь уж без улыбки — это ему не по душе" (57, с. 262-263).

Дальше — в том же роде.

Раньше, всего несколько лет назад, мы спокойно читали эти и подобные строки, воспринимая их как должное. Если и возникала тень "нравственного дискомфорта", то мы старались поскорее отогнать это непрошенное чувство, которое могло свидетельство-

вать лишь о нашем "интеллигентском чистоплудстве". Читая их, мы думали и рассуждали о чем угодно — об операторской изобретательности, о необходимости авторской оценки изображаемого, об "ассоциативном" монтаже, об "эффekte Кулешова", о классовости искусства, — но только не об элементарной вещи — об аморальности подобных методов съемок и монтажа в документальном кино. Для разоблачения "подлого и коварного врага (а эти "подлость и коварство" предполагались заранее и не вызывали сомнений) все средства казались хороши. А.Лембергу, возможно, достойному человеку и отличному профессионалу, и в голову не приходило, что, вводя в заблуждение беспомощных людей, пользуясь их доверчивостью для достижения определенной политической цели, он нарушал простую человеческую этику..

Буквально через месяц после установления советской власти начинается энергичная работа по кинофикации республики. Открываются кинотеатры в Ереване и других городах. Киносеть быстро расширяется. Кино проникает во все города и села Армении. Работают стационары, передвижки.

В апреле 1923 года Совет Народных Комиссаров, по докладной записке Д.Дзюни, принял постановление о национализации частных кинотеатров и учреждений в системе Главполитпросвета Наркомпроса киноорганизации Госкино. "С этого времени фактически и начинает свое существование армянская кинематография", — пишет Д.Дзюни. Чуть позже решением правительства республики было создано акционерное общество Госфотокино (в него вошло Госкино), получившее в 1925 году название "Арменкино". Одной из первоочередных задач нового общества было признано создание документального фильма "Советская Армения". Первыми сотрудниками общества были Д.Дзюни, И.Красловский, А.Симонян, Б.Хачикян, Г.Меликсетян, З.Татевосян, Н.Багдаян (54, с. 266).

Госфотокино выделили помещение: это было одноэтажное здание с глинобитной крышей на углу улиц Спандаряна и Теряна. За две недели эту хибару энтузиасты превратили в "кинофабрику". "Одни, — вспоминал Д.Дзюни, — ставили перегородки, делившие помещение на промывочную, копировальную, сушильную, проявочную, канцелярию и пр., другие готовили "барабан" для сушики

пленки, кубы и бассейн для ее проявки и т.д. Штукатуры и маляры отделявали наружную стену, выходящую на улицу Спандаряна". В этом помещении, которое в последующие годы было значительно расширено, и находилась киностудия "Арменфильм" до конца 70-х годов. Здесь-то и начались работы по созданию первого армянского фильма. Из Тифлиса был приглашен оператор с кинокамерой, пленкой и химикатами (54, с. 269).

Сценарным планом, составленным Е.Чубаром, П.Фоляном и Д.Дзнуни, были намечены места и объекты будущих съемок. В нем, наряду с показом промышленности, сельского хозяйства и природы, жизни городов и сел, большое место отводилось показу приютов и детдомов, созданных органами советской власти для сирот (54, с. 269).

Съемки фильма начались во второй половине мая 1924 года и были закончены в сентябре. Фильм снимала группа операторов Госфотокино Армении во главе с И.Краславским. Он же руководил работами по монтажу картины. Фильм начал демонстрироваться в кинотеатрах 29 ноября 1924 года, в день четвертой годовщины установления в Армении советской власти (554, с. 269). Армянская кинематография стала фактом.

Гр.Чахирьян пишет об этом, к сожалению, не сохранившемся фильме, что в целом он "представлял собой последовательно смонтированные куски хроникальных съемок" (64, с. 11). Новая, возрождающаяся Армения представала на экране как волнующая поэма. Пусть мало еще изменился внешний облик городов и сел Армении, но в мечтах народа, его градостроителей и инженеров, ученых и архитекторов, художников и государственных деятелей она рисовалась благоустроенной и счастливой. И эти мечты осуществлялись в запечатленных на экране строящегося Еревана открывавшихся школах, сооружаемых жилых домах и заводах, печатавшихся школьных учебниках... Вся республика трудилась с небывалым воодушевлением. Этим воодушевлением фильм заражал и зрителей.

Картина имела громадный успех. В кинотеатрах во время сеансов возникали овации. Люди по нескольку раз ходили смотреть картину. Устраивались публичные обсуждения, торжественные митинги.

Огромный интерес вызвала лента в зарубежных армянских колониях. Ее посмотрели тысячи армян Парижа и Нью-Йорка, Марселя и Каира, Бейрута и Александрии, Тегерана и Чикаго, многих других городов мира. (34, с. 39).

Парижская армянская газета "Ереван" сообщала о просмотре фильма 7 декабря 1925 года в одном из вместительнейших залов столицы Франции, переполненном армянами. Демонстрация картины сопровождалась бурными аплодисментами. Живший в то время в Париже Ал.Ширванзаде вспоминал, что армяне, увидев на экране свою обновляющуюся родину, плакали от счастья (34, с. 40).

Даниел Дзнуни вспоминал о том, что вопрос о сценарии для первого армянского игрового фильма обсуждался на Художественном совете Госфотокино. Этот совет возглавлял нарком просвещения Асканаз Мравян. Д.Дзнуни был директором-распорядителем акционерного общества Госфотокино. Поскольку подготовить сценарий на современную тему не удалось, на Художественном совете предлагалось избрать для фильма какое-либо произведение классической армянской литературы. Назывались поэма Ов.Туманяна "Ануш", роман Мурацана "Геворг Марзпетуни"... В конце концов, остановились на романе Ширванзаде "Намус" (54, с. 270).

Для написания сценария и постановки фильма из Тбилиси был приглашен ереванец Амо Бекназарян (1892-1965), в то время вместе с Г.Гогитидзе возглавлявший Госкинопром Грузии.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ АРМЯНСКОГО КИНО ОТ НЕМОГО К ЗВУКОВОМУ

Социально-бытовые картины

"Намус"

Нарушение традиции. — Актер определяет концепцию фильма. — К вопросу об "актерском" фильме. — Об одном недоразумении. — Объективность писателя и "агрессивность" режиссера: "Намус" — провозвестник новой морали.

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 своеобразием.

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 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 Бекназарян. И поскольку в основном именно его режиссерское творчество на протяжении четверти века определяло лицо армянского

киноискусства, то дореволюционный русский кинематограф, наряду с национальной культурой, следует рассматривать как один из источников становления армянского кино.

Поэтому киноактерская деятельность Бекназаряна, будучи фактом дореволюционного русского кино, представляет интерес и для исследователя истории армянской кинематографии.

В течение нескольких лет Бекназарян был одной из "звезд" русского экрана. Несмотря на то, что артистическая репутация Бекназаряна была, по-видимому, достаточно солидной, он не был актером по призванию. Это, в частности, подтвердил его весьма неудачный опыт выступлений на театральной сцене.

Однако это не мешало Бекназаряну очень серьезно относиться к своей артистической деятельности. Он был наделен трезвым умом и не 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" (5, с. 86).

Страстный театрал, он наслаждался игрой актеров Московского Художественного театра и особенно его Первой студии.

Бекназарян на собственном опыте открывал для себя истины, лежащие в основе реалистического актерского искусства. Его кинорежиссерские способности обнаружили позднее, в советскую эпоху, но уже тогда, стараясь проникнуть в тайны актерской профессии, он выработал у себя твердые критерии оценки актерского творчества, научился высоко ценить, понимать, чувствовать актера. Любовь и уважение к театру Бекназарян сохранил на всю жизнь и, будучи уже признанным кинорежиссером, продолжал учиться у него, используя его опыт и достижения.

Близко познакомившись в Ереване с Первым гостеатром, Бекназарян 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 творить и развивать новый, передовой 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.Хачаян.

При определении актерского состава фильма "Намус" взоры Бекназаряна, естественно, обратились к лучшим армянским актерам.

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

Как признавался сам Бекназарян, у него в то время "еще не было сознательного стремления порвать с экзотическим "восточным" фильмом (5, с. 120).

Не потому ли режиссера очень вдохновил выбор романа "Намус"?! В самом деле, какая "восточная" лента обходилась без злодея, преследующего героя или героиню! А в романе был такой персонаж — купец Рустам, "злой гений" любящих друг друга Сейрана и Сусан.

Собственно говоря, эта "дорожка" была проторена армянским театром. В 1911 году, спустя четверть века после написания романа, Ширванзаде создал на его основе также одноименную пьесу, которая скоро стала одним из 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. Другое дело — Сейран и Сусан, на чью несчастную любовь зритель откликался состраданием и слезами.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что на роль Рустама в фильме режиссер намечал М.Каракаша (73, с. 68), 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 Бекназаряна отказаться от намерения поставить еще один "восточный" фильм. Первым из них явился самый роман Ширванзаде, его суровый реализм. Темой его был неписанный закон чести. Трагический конфликт, обретший в романе форму захватывающей интриги, был порождением этой властной силы. Вывод напрашивался сам собой: Рустам не злодей, а такая же жертва трагедии, 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. В какой-то мере это была случайность. Однако режиссер был уже внутренне готов к тому, чтобы незамедлительно ею воспользоваться. Оператор без его ведома сделал несколько проб Нерсеяна, и они поразили Бекназаряна необыкновенной талантливостью актера (73, с. 68).

Это второе обстоятельство оказалось решающим для фильма, оно во многом определило его художественную концепцию.

Актриса Асмик в своих воспоминаниях писала о той помощи, которую оказывал актерам Бекназарян при съемках фильма (2, с.160). Надо полагать, что советами режиссера пользовался и Гр.Нерсесян, хотя у него уже и имелся некоторый опыт работы в кино.⁶

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-острей стано-

⁶ За несколько лет до этого, будучи еще начинающим актером в армянской труппе в Стамбуле, Нерсесян снимался в фильмах турецкого режиссера Мухсин-бей (36, с.20).

вилась коллизия. И тем большее сочувствие этот человек вызывал. И как следствие этого — решительней и беспощадней звучал приговор, выносимый фильмом консерватизму.

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 художественные качества ленты.

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 Нина Манучарян — сваха Шпаник и Амбарцум Хачаян — придурок 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, личностно-неповторимого.

Из ряда вон выходящий успех фильма явился неожиданным и для самого Бекназаряна (5, с.124).

“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” (5, с. 115).

“Намус” 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.

Однако 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..." (63, с.108-112). 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, заменив 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" (63, с. 115).

"Актерский" фильм в том виде, в каком он представляется Ю.Смелкову, вряд ли вообще существует. В самом деле, какие имеются особые основания считать "Берегись атомобилия" именно "актерским" фильмом? Утверждение автора статьи могло бы показаться верным — во всяком случае, его трудно было бы опровергнуть, — 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 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" (63, с.114). Таким образом, начав фразу с мысли о комедиях Рязанова, он фактически закончил ее мыслью об одной из них. Но из этой фразы иной непосвященный человек мог бы, пожалуй, сделать

вывод, что И.Смоктуновский — неизменный участник всех фильмов Рязанова.⁷

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" (63, с.115). Но нам кажется, это не меняет сути дела.

Задумываясь, подобно Ю.Смелкову, вопросом: можно ли в главной роли фильма "Ирония судьбы..." вместо А.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") (37, с. 104). 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 сценарием, ни режиссером. Как мы видели, бывает и так, что концепция-замысел режиссера, переработанная творческой индивидуальностью актера, приобретает, будучи воплощенной на экране, новое качество, поднимаясь на более высокую степень искусства.

⁷ Известно, что роль Дятчюкьяна писалась вовсе не для Смоктуновского: предполагалось, что в ней будет сниматься Ю.Никуляя, лишь в связи с зарубежными гастролями которого режиссеру пришлось искать другого актера (37, с.55).

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 заметить исполнителя главной роли. Конечно, был бы приглашен хороший актер, по возможности, ни в чем не уступающий Мягкову. Кто бы это мог быть? Например, И.Смоктуновский — будь он, правда, помоложе. Ведь 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 концепция-замысел претерпели бы более или менее существенные изменения.

В конечном счете явилось бы произведение, по своей художественной концепции, 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.

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

Каков же вывод? Не существует "актерского" фильма в чистом виде. Кино — искусство режиссёрского "всевластия". 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" (63, с. 101-103). Можно вспомнить и другие фильмы, например, "Тени забытых предков" и "Цвет граната" С.Параджанова, "Рим" и "Амаркорд" Ф. Феллини. Но, скажем, такие фильмы итальянского режиссера, как "Ночи Кабриии" и "Дорога" в этом отношении существенно отличаются от "Рима" и "Амаркорда": они настолько же фильмы Феллини, насколько и фильмы

Джюльетты Мазины. Да и в кинематографе Чаплина, являющимся, в сущности, кинематографом одного актера, невозможно определить, где кончается актер и начинается режиссер.

Поэтому правомерно 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".

Бекназарян 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, — 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 съемки..." (5, с. 120-121).

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",⁸ когда заставляешь перед глазами, словно киноленту, пробегать в зрительных образах то, о чем думаешь, или то, о чем вспоминаешь" (45, с. 509). Это высказывание Эйзенштейна в своем предисловии к мемуарам Бекназаряна приводит Гр. Чахирьян (65, с. 5-6). 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

⁸ Грезы наяву (англ.).

того, что непрерывной лентой зрительных образов и событий проходит передо мной...

Но некоторый налет "общности" остается, мне очень часто совершенно достаточно воссоздать тревожащий меня общезрительный, хотя 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 моихopus'ов" (45, с. 509).

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" Бекназаряном еще до того, как он познакомился с большинством актеров, которым довелось в нем сниматься, 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 Бекназаряна общая картина жизни, быта превашировала 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. Бекназарян вспоминает, что развернутый, вероятно, самый большой в фильме эпизод свадьбы в сценарии был обозначен одним-единственным словом "свадьба" (70).

Разумеется, идея подчиненности людей предрассудкам вытекает из романа Ширванзаде. Однако фильм "Намус" не только

воспроизводил авторский сюжет, но и выражал отношение режиссера к изображаемому. Это обстоятельство в значительной мере определило своеобразие картины. Но, как увидим в дальнейшем, — и ее слабость. Иронически высмеять традиционный быт, стойкий обычай, показать их вредность — в этом Бекназарян видел свою задачу и ей он подчинял все компоненты фильма. В "иронии быта" (74, с.12) прежде всего увидели главное достоинство фильма и современники. Режиссер, хорошо знавший этот быт по впечатлениям детства и юности, становился, по сути, в позицию свидетеля. Картина оказалась гораздо непримиримее, "злее" романа. Диапазон этой иронии был достаточно широк: в нем нашлось место и шаржу и даже карикатуре. И хотя фильм рассказывал о прошлом, но режиссерская установка на критику "дедовских" обычаев делала его созвучным злобе дня. Фильмы, критикующие бытовой консерватизм, власть традиций, составляли в тот период существенную линию и в других национальных кинематографиях страны, что диктовалось политическим курсом на ломку устоявшихся отношений, требованиями культурной революции.

Но надо избавиться от одного связанного с "Намусом" недоразумения. Современная фильму кинокритика, а затем и киноведение столько твердили об адате как якобы подлинной теме "Намуса", что фактически возвели это явление в ранг некоего лишенного физической субстанции основного героя картины.

Это имело свои причины: сам фильм давал на то некоторые основания. Нематериальная сила в нем действительно подразумевалась — намус⁹, давший название и роману, и пьесе, и фильму. Автор последнего эту силу абсолютизировал, а критика увидела в ней весь смысл картины.

Но произошла подмена. Понятие намуса было отождествлено с понятием адата — вероятно, ввиду тогдашней актуальности борьбы с этим обычаем. Видимо, благодаря некоторым внешним признакам (черкеска на Рустаме, убийство из мести) люди, не очень отличавшие армян от, скажем, дагестанцев или других испове-

⁹ В толковых словарях русского языка этого слова, известного не только армянам, нет. Тем не менее позволю себе не брать его в кавычки.

дующих ислам народов Кавказа, зачислили "Намус" в разряд пропагандистских акций именно против адата: в конце концов, чисто утилитарным потребностям борьбы с вредными предрассудками фильм отвечал в любом случае.

Уже тогда во главу угла становились идеологическая ценность произведения, его соответствие требованиям злободневной пропаганды. Кинопечать тех лет пестрела определениями вроде "полезная фильма", "вредная фильма". Да и режиссеры со сценаристами всячески стремились удостоиться похвалы прежде всего за политическую доблесть.

Поэтому против такой подмены не возражали ни автор фильма, ни кинофабрика: адат, так адат. При характерной для той эпохи жесткой установке на нивелирование национальных особенностей разбираться, где намус, а где адат, не только не имело практического смысла, но было и опасно. Важным было то, что фильм признали нужным и актуальным.

Киноведы же (увы, автор этих строк в том числе) механически переняли этот казус, ничуть не задумываясь над тем, что скажем, Бархудар, этот наиболее концептуальный персонаж, действуя сознательно-интуитивно, движим прежде всего своим оскорбленным христианским чувством (правда, больше в романе, чем в фильме) и что адат тут вообще ни при чем.

Что такое адат? Из словаря иностранных слов можно узнать, что этим арабским словом называется "неписанный закон, обычай у мусульманских народов, основанный на привилегиях знати и богачей и пережитках родового и феодального строя (напр., кровная месть, выкуп за невесту, т. наз. калым и т. д.)..." (68, с.22).

Слово же намус переводится с армянского кратко: честь.

Уже из этого простого сопоставления ясно, что ставить знак равенства между намусом и адатом значит дискредитировать общепринятые понятия чести, человеческого достоинства.

Инициатором трагедии в "Намусе" становится Сейран, отвергнутый отцом Сусан ее жених: он порочит свою бывшую невесту. Поступок Сейрана находится в решительном противоречии со всякими понятиями чести. Заметим, что в этом он уподобляется Темур-Беку, персонажу другой бекназаряновской картины — "Зарз", который в том же роде клеветает на героиню, но здесь это

месть богатого курда девушке из бедной семьи с целью подвергнуть ее ритуальному публичному поруганию. Об адате критика писала и в связи с "Зарз"- разумеется, тут это было более уместно. Кстати, смешению понятий, возможно, способствовало и то, что этот фильм вышел вскоре после "Намуса" и критика, видимо, решила, что оба фильма направлены против одного и того же явления.

Какие же мотивы руководят Сейраном? Уязвленное самолюбие? Злоба? Ревность? Во всяком случае, Сейран — жертва не столько намуса, сколько своих страстей.

Сусан — жертва этой клеветы.

Рустам же убивает в исступлении. Но прежде чем убить, долго размышляет.

В финале Сейран признается, что оговорил Сусан.

Таким образом, Рустам попадает в положение Отелло после того, как тот убивает Дездемону. Та же ситуация, только без намуса и тем более адата. Другой, не Отелло, может быть, не убил бы, и тогда не было бы гениальной трагедии. Но Отелло не мог не убить, именно потому, что он — Отелло.

Убивая, Отелло был уверен, что обманут. Почему же убил Рустам? По той же причине. Спасал ли он этим свою честь? Не было у армян такого обычая — кровью смывать позор.

В фильме "Родник Эгнар" схожая ситуация — с той, правда, разницей, что там жена действительно неверна мужу. Но последний и не думает убивать — Эгнар умирает собственной смертью, должно быть, от ужаса своей же измены. Думать на этом основании, что уста Мкртич лишен намуса и что среда, в которой он живет, свободна от предрассудков, было бы, конечно, неверно. Просто, это иной темперамент, иная натура. И со своей философией, со своим пониманием нравственности.

В философии Мкртича немало общего со взглядами на жизнь отца Сусан Бархудар — казалось бы, первопричины всей драмы.

Бархудар проявляет отцовский деспотизм. Но в конце концов, он поступает согласно народной мудрости. А последняя отличается трезвостью и лишена романтики. Более того, она пессимистична, о чем писал Ж.П.Сартр, приводя примеры: собака любит палку, против силы не пойдешь, выше головы не прыгнешь, всякая

попытка, не подкреплённая традицией, обречена на неудачу... "Народный" пессимизм Бархудара придает ему решимость.

Бархудар — человек одной идеи. Эта идея — намус. Пароксизмы и конвульсии чести у Бархудара опасны для окружающих, разрушительны и для него самого.

Вообще роман "Намус" нам представляется трагедией характеров, вовлеченных в поле действия этой самодовлеющей силы. Инерция намуса — главная тема романа. В жизни степень зависимости от нее людей одной и той же социальной среды и одного и того же исторического времени может быть различной. В романе сошлись характеры, взаимодействие которых оказались для них фатальными. Это — игра случая. В этой непроизвольности, спонтанности — жизненность романа. С середины 20-х годов набирает силу искусство, философской базой которого были гипертрофия категории необходимости и атрофия категории случайности. В частности, с этим явлением связан и вульгарный социологизм, становившийся тогда господствующей тенденцией в советском искусстве. Этим веяниям не избежал и фильм "Намус".

Бархудар прибегает к методам, которые теперь назвали бы командно-административными.

Но так ли уж виноват Бархудар, вернее, так ли уж виноват намус?

В романе Бархудар говорит: "На деньги, на хоромы я плевать хотел. Я деньги достаю трудом, живу, быть может, впроголодь, все для того, чтобы сберечь свою честь..."

Сберечь честь! То есть не убить, не украсть, не обмануть, не ославиться... Но как? Как оградить от скверны себя и своих близких?..

Бархудар защищает устои нравственности — как он их понимает. Легче всего осудить его. Но его нужно и понять. В своих действиях он руководствуется истинами, которые открыл сам для себя в своих размышлениях о жизни, опытом предыдущих поколений, традициями семьи, рода. Он несет в себе опыт веков.

Конечно, Бархудар консервативен.

Но кто сказал, что консерватизм это всегда плохо. Опыт последних десятилетий говорит как раз об обратном. Не отсутствию ли здорового, разумного консерватизма — прежде всего консер-

ватизма этики — обязано общество своими неисчислимыми бедами! Не бесконтрольная ли свобода принятия решений — конечно, всегда "во имя человека", "во благо человека" — подвели цивилизацию к роковой черте! А всеобщее падение нравов? Разве не наше моральное одичание заставляет усомниться в том, способно ли человечество преодолеть кризис!

"Намус" и всемирные проблемы?! Не будем удивляться. Все взаимосвязано в мире, каждый человек — это весь мир, мир — все люди, живые, мертвые и те, что родятся. Чехов высказал глубокую мысль: все, что происходило когда-то, имеет отношение к настоящему, к тебе, ко всем людям, прошлое связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекающих одно из другого, дотронься до одного конца этой цепи — дрогнет другой... (43, с. 309).

Итак, Бархудар — носитель определенной нравственности, основанной на христианских заповедях, а значит, и определенной духовности, культуре. Бекназарян "копает" достаточно глубоко. Он высмеивает конкретный обиход, повседневность, и делает это неспроста. Бытовой уклад — это тысячелетний опыт. На протяжении веков на почве этой повседневности вырабатывается и ее духовная аура, неотделимая от нее и оказывающая на нее обратное воздействие. Чтобы развенчать нравы, нормы нравственности определенной общности людей, надо поставить под сомнение их быт. Эту-то цель и преследует фильм.

Но тут осуждение — не итог, не вывод, а первейшее условие кинорассказа. Режиссер словно говорил: смотрите, как это было, но с этим покончено и возврата к старому нет! Этим он фактически как бы отменял само понятие намуса, заявляя о разрыве с традициями и традиционностью, как антигуманными и вредоносными. Приговор был окончательным и обжалованию не подлежал.

Не могу не привести здесь один невольно услышанный разговор. Разведенная молодая женщина горько упрекала своих родителей: "Как же вы мне позволили выйти замуж за этого человека?! Да, я была глупа, легкомысленна, и мне казалось, что это любовь на всю жизнь. Но вы-то куда смотрели?! Как вы, умудренные опытом люди, могли это допустить? Или вы все видели и молчали?! Ваш долг был уберечь свою дочь от рокового шага! Я

бы все равно не послушалась? Ну вы бы хоть попробовали, постарались!"

Настолько же современный, насколько и типичный монолог. Один из тех, которые могут растянуться на всю жизнь и стать настоящим проклятием для окружающих и для самого человека, не нашедшего своего счастья...

В нем, помимо прочего, интересна констатация независимости детей от родительской воли, т.е. обратное тому, что мы видим в коллизии "Намуса".

В наши дни какой-нибудь потомок Бархудар, возможно, ограничился бы советом дочери поостеречься, хотя сомнительно, чтобы этим ему удалось отвести опасность от своего чада.

Впрочем, взгляды на такое понятие, как намус, сегодня далеко не те, что были когда-то. То, что в старину почиталось за бесчестье, сегодня признается нормальным "умением жить"... И должно случиться что-то непоправимое, чтобы сознание в ужасе отшатнулось от того, что само же допускало и оправдывало. После катастрофы 7 декабря 1988 года, при извлечении мертвых и живых, обнаружилось, что там, где должен был быть монолитный бетон, заняли пустоты, заполненные строительным мусором...

Но вернемся к фильму. Бекназарян не скрывает своей тенденциозности. Экранный Бархудар, лишенный психологизма, не вызывает сочувствия. Это фигура не трагическая, как в романе, а отрицательная. Режиссер ничего не хочет прощать Бархудару, видя в нем лишь уродливое порождение предосудительного быта. Точка зрения автора фильма столь пристрастна, что оказывается бессильным даже могучий талант Абеяна, потрясавшего в этой роли на сцене.

Позиция же писателя нейтральна. Правда, в одном месте романа Ширванзаде вкладывает в уста Айрапета, отца Сейрана, слова о "противном черве, сидящем в каждом из нас". Но самому рассказчику объективность, кажется, не изменяет ни разу. Ширванзаде, замечательный художник, придерживается золотого правила искусства: предоставлять читателю свободу выбора, свободу умозаключений и переживаний, ничего не навязывая ему.

Разумеется, выводы читателя или зрителя могут быть разными. В философском плане наиболее верный и глубокий вывод — это

всегда отказ от слишком простых объяснений, от скоропалительности и окончательности суждений.

Современная метафизика считает неопределенность важнейшим элементом как самого мира, так и нашего понимания его. Когда что-либо представляется чересчур ясным, это не может не вызвать подозрений. Особенно если речь идет о человеческих отношениях. Как бы ни было понятно явление, оно всегда достаточно сложно, чтобы быть ясным до конца. Задача искусства — не выносить вердикты, а побуждать к раздумьям, стимулировать деятельность духа.

"Ясность" взгляда, равноценная сильно упрощенному суждению о жизни, — в самой сути картины.

Трудно видеть в этом личную вину режиссера. Впереди уже маячило тотальное единомыслие, исключающее всякую неоднозначность в оценке того, что подлежит безоговорочному осуждению. Устанавливалась иная нравственность. Возникший на ее почве фильм "Намус", в свою очередь, рьяно утверждал эту новую нравственность в общественном сознании.

Нас отделяют от "Намус" без малого 75 лет. Мы переживаем эпоху общей переоценки ценностей. И сегодня мы должны сказать: концептуальная категоричность картины не есть ее достоинство. Агрессивность в искусстве — признак не широты его, а односторонности. Такое искусство ограничено и недальновидно. Впрочем, все это не отменяет высоких профессиональных качеств "Намуса".

Через несколько лет после этого фильма Арменкино выпустило трехчастевку, которая своим содержанием как бы оппонировала действительности, изображенной в "Намусе". Картина была "комсомольской": события ее происходили в среде заводской молодежи, съемочная группа также сплошь состояла из молодых людей. Фильм назывался "Кто виноват?". Поставил его молодой режиссер Дж. Жамгарян, незадолго до этого резко критиковавший в печати Бекназаряна за невнимание к современной теме и приверженность классике.

Фабула картины такова. Молодая девушка ежедневно навещает на заводе брата рабочего. Знакомится с тамошними комсомольцами, те проникаются к ней симпатией. Оля мечтает о вступлении в комсомол. Товарищ брата, тоже рабочий, всякими посу-

лами пытается искружить девушке голову и в конце концов насилует ее. Брат хочет отомстить за сестру, но молодежный коллектив удерживает его от самовольных действий. Комсомольское собрание гневно осуждает преступника и исключает его из комсомола. Он должен ответить перед законом.

В сопоставлении с "Намусом" пропагандистский смысл этой истории был очевиден и сводился к лозунговому прославлению коллективизма. Тезис о решающей роли коллектива в воспитании молодежи, по-видимому, фокусировался на фигуре брата, чье поведение должно было выражать новые общественные отношения: он отказывается от мести, подавляет в себе "пережитки" и подчиняется разумной воле комсомольского окружения. Конечно, и героиня олицетворяет собой новый уклад жизни: она бодро смотрит вперед, ведь за нее вступился коллектив, и теперь она непременно станет комсомолкой.

Видимо, возвращаясь мысленно к "Намусу", зритель должен был уяснить для себя следующее: окажись рядом с Бархударом, Сейраном или Рустамом соответствующие здоровые коллективы, не случилось бы и беды, но поскольку в старом патриархально-мещанском обществе это, разумеется, было невысказано, то трагедия должна была произойти...

Говоря об иронии и сарказме, составлявших самую суть художественной концепции "Намуса", надо все же отметить, что эти сарказм и ирония были избирательны: они не распространялись на образы Сусан, Сейрана, Рустама, их матерей. Ирония, шарж, сатира имели своим объектом самый уклад жизни, среду. Однако цепкий иронический взгляд автора картины захватывает их живые атрибуты, в наибольшей степени воплотившие провинциальную бездуховность — и школьного учителя-садиста, и цирюльника-знахаря, и обжор-гостей на свадьбе, и кумушек-сплетниц-вязальщиц на лестнице, и сваху-пройдоху с ее мужем-пьяницей...

Какое место отводилось актерам в иронической картине действительности, родившейся в воображении Бекназаряна?

Один из критиков в свое время назвал самый сюжет "Намуса" "демонстрацией обычая" (87). Другой критик отмечал: "Каждая отдельная сценка, тесно спаянная сюжетом картины, в то же время живет своей жизнью, благодаря своей яркости. В частности, блестяще поставлены свадьба-пир, пляска и пр." (90).

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 Бекназарян заканчивал монтаж своей картины, появился гениальный "Броненосец "Потемкин". Почти целиком к типажным средствам Бекназарян прибегнул лишь через несколько лет при постановке фильмов "Игденбу" и "Человек с орденом" на студии "Востоккино".

Вероятно, снимая Бекназарян в "Намусе" даже сплошь непрофессиональных актеров, свою концепцию-замысел ему так или иначе удалось бы реализовать, хотя ясно, что фильм многое бы потерял в своем художественном качестве. Последнее было ясно далеко не всем современникам. Даже такой провидательный 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"¹⁰ (8, с. 66) (подчеркнуто нами. — К.К.).

Все это дает некоторые основания отнести концепцию-замысел "Намуса" к типу "режиссерского" кинематографа. Не забудем — кстати, это видно из приведенных выше отзывов критики, — что большая часть рецензентов главное достоинство фильма увидела в правдивом, без "ложной" объективности" (89), изображении быта, 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.

Однако эволюция, которую под влиянием искусства актеров претерпела в процессе съемок картины концепция-замысел, ви-

¹⁰ Спустя много лет, возвращаясь к своей рецензии, М.Блейман не без гордости писал о том, что ему удалось выделить "из потока экзотических фильмов оказавшуюся эталонной картину Бекназаряна" (8, с. 59).

доизменила самый тип режиссуры, в результате концепция-фильм по своему художественному принципу отличается от концепции-замысла настолько, что принадлежит уже не "режиссерскому", а "режиссерско-актерскому" кинематографу.

В самом деле, "Намус" мог служить для своего времени неплохим образцом "режиссерско-актерского" кинематографа.

Во многом благодаря искусству актеров фильм обрел то "эмоциональное полнокровие", те "громко поющие голоса жизни", о которых в свое время написал Х.Херсонский [41, с.211].

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.

Остановимся подробнее на некоторых, наиболее значительных актерских работах фильма.

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

"Грачъя Нерсисян, — писал А.Калантар, — человек восточный. Восточный не только происхождением, а и сущностью своего искусства. Он умеет по-своему взвесить и оценить окружающую действительность... Беспредельно сострадать умеет Грачъя и величественно прощать" (25, с. 212).

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-Нерсисяна был очевиден. Это был человек могучей сдерживаемой страсти. Быть может, именно эта обуздываемая волей страстность обнаружила 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.

...В лавку к Рустаму в Дагестане вошел Сейран, он уселся за стол в сторонке, спросил выпивки. Воспаленный, горячий взгляд истрадавшего юноши устремлен на Рустама, который за соседним столом потчует гостей. И тут вдруг в облике куща, в пластическом рисунке 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, состраданием? 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.

Роль свахи Шпаник, ту самую роль, лучшей исполнительницей которой на сцене считалась Асмик, Бекназарян предложил актрисе Нине Манучарян (режиссер учел различия человеческих индивидуальностей актрис: Манучарян больше подходила к роли бройкой свахи, в то время как Асмик — к роли любящей матери, которую она и сыграла в фильме). Еще один корректив, внесенный Бекназаряном в привычное для театральных постановок "Намуса" распределение ролей.

...Крупный план Шпаник: 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 никак-го наигрыша, никакой подчеркнутости.

Надо сказать, что экранная Шпаник несколько отличается от своего литературного прототипа. Это различие было заложено уже в сценарном решении Бекназаряна.

В романе Шпаник — профессиональная устроительница браков, деятельная и алчная. Ловко и бесстыдно эксплуатирует она обычай, наживаясь на своем ремесле. 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, Шпаник — это "солидная фирма" (честность — выгода).

Шпаник 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 Шпаник из всех сил "борется" против слухов, порочащих Сусан, всячески набивает ей цену, ведь это — ее "товар".

В фильме же поведение Шпаник 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 Шпаник более цельная натура. В фильме же она беспринципна. Конечно, это заострение отрицательного характера было созвучно иронической интонации фильма, усиливало его обличительный пафос.

...Шпаник 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 блестят, она словно охвачена 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 естественно и вместе с тем ярко, броско по форме, выражается в скупом, точном жесте, в необычайно богатой мимике, и все отмечено поразительным, особенно для актрисы впервые снимающейся в кино, чувством экрана. Шпаник-Манучарян — в своей стихии, все, что она делает, она делает легко и непринужденно, с каким-то внутренним вкусом.

Воистину, театральная актриса Манучарян явилась настоящей находкой для кино!

В вышедшей в Москве менее чем через два года после появления фильма "Намус" небольшой брошюре, посвященной творчеству Бекназаряна, 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 властью давящего намуса" (74, с. 10-12).

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 необычайной пластичностью — так же хорошо, как спустя десять лет спляшет она "мирзай", исполняя роль другой свахи в картине "Пэпо".

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

Одним из следствий переделки романа и пьесы автором сценария Бекназаряном явилось введение в фильм отсутствующей у Ширванзаде фигуры Бадала — придурковатого подмастерья портного. Эта роль была поручена молодому актеру Амбарцуму Хачаяну, у которого уже имелся некоторый практический опыт работы в кино. Больше того, он обладал и специальной подготовкой (83). Игра Хачаяна в фильме подкупала естественностью, был очевиден комический талант актера.

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, ее энергичном отрицании. 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, выдающийся армянский актер Ованес Абеян.

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 А.Ширванзаде (64, с.16-17). Писатель выразил также свое удовлетворение игрой актеров.

Вероятно, своего рода издержкой режиссерской иронии явилось то, что экранный образ Бархудары значительно уступал как своему литературному прототипу, так и сценическому, производившему на современников неизгладимое впечатление благодаря

искусству Абеяна. Не сказалося ли тут и то обстоятельство, что искусство Абеяна, этого крупнейшего мастера сцены, для кинематографа оказалось недостаточно органичным в силу самой своей природы? Этот высокоталантливый актер, взрывавшийся на сцене бурей страстей, был привержен внешним пластическим решениям, величавой торжественности, патетическому монологу, широкому, рыцарственному жесту, ораторскому воодушевлению. Не случайно, что роль Бархударя оказалась единственной, сыгранной артистом в кино.

Бекназаряна 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" (41, с. 214). Характерна 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 теории кинематографического актера.

Достижению актерского ансамбля в армянском кино 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 Бекназаряна, 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 Бекназаряном еще до того, как он познакомился с большинством актеров — будущих исполнителей ролей в фильме. Исключение составлял лишь Абеян. Выбору актеров на роли предшествовали пробы.

После "Намуса" Бекназарян уже редко подбирал актеров к готовому сценарию. Наоборот, работая над сценарием 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 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 Бекназаряна, в формировании его как художника кино. Если режиссеру на первых порах приходилось учить армянских театральных актеров поведению перед камерой, то в еще большей степени Бекназарян учился у них сам. Он учился у армянских актеров реализму в искусстве, культуре работы над ролью, стремлению проникнуть в самую суть человеческого характера.

Бекназарян помнил и чувствовал "своих" актеров, любил их до благоговения, заражался их талантом. Эта черта армянского режиссера действительно роднит его с Я. Протазановым.

"Шор и Шоршор"

Первая кинокомедия. — Фольклор и кинематограф. — Блистательный актерский дуэт.

В "Намусе", как мы видели, присутствовали лишь элементы комического, а одна из следующих картин Бекназаряна — "Шор и Шоршор" (1926) была чистой комедией. Здесь также подвергался критике старый быт. Фильм был "построен по принципу комического каскада" (34, с. 16). 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 бекназаряновский 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 и его сосед, два вора. Эти пары то и дело пускались наутек, спасаясь друг от друга (большей частью по недоразумению).

Используя прием, бесспорно, навеянный датской комической парой, режиссер создал самобытный фильм с ярко выраженным национальным колоритом. 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 бекназаряновского фильма была вполне оригинальной: режиссер написал сценарий по одноименному рассказу армянского писателя М.Багратуни. Изображенный в фильме деревенский быт был достаточно типичным: щедрая земля и бескультурье, полные винные погреба и паническая боязнь чертей... Он был точно обозначен и географически: Аштарак.

Типичными были и герои комедии. Они вызывали добродушный смех, хотя в отличие от Пата и Паташона не совершали благородных поступков.

Удивительно, что комедия, пользующаяся успехом даже теперь, в свое время не встретила одобрения в печати. Так, С.Ермолинский протестовал против того, что Шор и Шоршор, чьи по-

ступки не должны были вызывать симпатии, благодаря комическим актерам, эту симпатию невольно вызывали (90).

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. В одном из эпизодов, в результате того, что друзья с невероятным упорством пытаются перетянуть друг у друга бурдюк с вином, Шор падает в пропасть. Вне всякого сомнения, 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 полуночи". Там герой скатывался 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 гиперболизирована 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 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. Их цель заключалась в том, чтобы 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, и этой цели они достигли.

Впервые в фильме "Шор и Шоршор" снялись в кино известные армянские актеры-ветераны О.Степанян, А.Арутюнян, Г.Аветян, из молодых актеров — Д.Маян, Т.Шамирханян и другие. Но, разумеется, значение этого фильма в развитии 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 актерского ансамбля на экране. Не случайно, "Шор и Шоршор" считается одной из лучших советских кинокомедий 20-х годов.

"Агуп", "Злой дух", "Гикор"

Проблема молодых актеров. — Кинематограф осваивает литературную классику. — Актрисы углубляют литературные образы. — Ограниченность круга привлекаемых к съемкам театральных актеров. — Уникальный финальный кадр, достойный Туманяна.

Любопытная закономерность: в армянских фильмах немого периода 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 следующей картине — "Зарэ" — роль молодой героини также исполняла непрофессиональная актриса. 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.

Театр не располагал квалифицированными 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 несколько снизило общий высокий уровень актерского исполнения в фильме.

С аналогичной проблемой столкнулись и постановщики фильмов "Злой дух" (1927) и "Ануш" (1930). Первый был экранизацией одноименной пьесы 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), как уже говорилось, 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. Как и следовало ожидать, исполнение этих ролей оказалось малоудачным. То были роли, требовавшие от актеров сложных переживаний, глубокого проникновения в психологию героев. Автор сценария А.Бекназарян почти полностью сохранил своеобразный сюжет повести. 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 опозтизирована. 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.Хачаяна (Амбарцум), А.Мамиконяна (Воскан), М.Каракаша (Карапет).

И.Перестиани — постановщик фильма "Ануш" — также вынужден был остановить свой выбор на непрофессиональных артистах. С точки зрения типажности все обстояло более или менее благополучно. 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. Перестеигани 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 потрудился, чтобы воссоздать среду, фактуру быта, — фильм оказался очень далек от поэтического мира Туманяна. Режиссер (он же автор сценария) просто не понял туманяновской поэмы. Видимо, следуя рапповским установкам, автор фильма взял на себя неблагоприятный труд "улучшения" Туманяна. 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 замечательной поэмы. 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" (53, с.30).

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 "ожил" и природа — как в поэме Туманяна, где она одухотворена и как бы сопереживает героям. Тогда и монтажный строй фильма обрел бы ту песенность, которая в высшей степени свойственна поэме.

Совершенно иного рода проблемы пришлось решать режиссеру А.Мартirosяну при постановке последнего армянского немого фильма "Гикор" (1934) — экранизации одноименного рассказа Туманяна. Героем фильма должен был быть двенадцатилетний мальчик. Выбор пал на Акопа Погосяна, проявившего, по словам Д.Дзюни, "незаурядные актерские способности" (17, с. 285).

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.

Кинематографическое освоение армянской классической литературы стимулировало развитие киноактерского искусства, способствовало использованию в кино богатых традиций национальной театральной культуры. Дело в том, что армянский реалистический театр был силен и своей тесной связью с национальной литературой. Можно сказать, что ее образы были буквально впитаны актерами армянского театра. Используя свой богатый опыт в воплощении произведений национальной литературы, они в огромной, решающей степени способствовали выявлению национального своеобразия армянского киноискусства.

Значительной вехой в этом направлении, при всех своих недостатках, явился фильм "Злой дух" — прежде всего, благодаря актерским работам Асмик и Н.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.¹¹

Существует прямая связь между жизненным опытом, особенностями биографии, складом человеческого характера актера и его творческим обликом.

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 самому (79, с. 22-23).

Асмик — особенно в кинематографической части своего творчества — также может служить примером "чистой", неосложнен-

¹¹ Но интересно, что уже в 1907 году, в самом начале своей артистической карьеры, будучи молодой женщиной, Асмик сыграла роль скорбящей пожилой матери в пьесе Г.Сундукяна "Баняный узел" (71, с. 21). Рецензент газеты "Мишак" указывал на естественность и правдивость исполнения (71, с. 22). Заметим, что в том же году Асмик впервые выступала в роли другой матери — Шушан в спектакле "Пэло" (71, с.22), - 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.)

ной 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, безусловно, 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 напряженность и при этом какая-то удивительная, лучезарная любовь к Соне — в глазах, во всем облике Шушан.

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: 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 страст-

ность, 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.

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 в фильме все же представляется исполнение роли Зарнишан Н.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 Шпаник 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 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 глазах у которого два светляка".

Зарнишан в фильме 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 однозначной. На нетрадиционность исполнения актрисой этой роли в своей книге "Армянская художественная кинематография" обратил внимание С.Ризаев (34, 67-68).

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

..Вот 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 тревогу. 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, родное сознание избранности. Незыблемость этого мироощущения, этих устоев, воплотившаяся в Зарнишан, 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 бу-

дет так, но это совсем не то, что нужно моему сыну, да и чует недоброе мое сердце...

Но в Зарнишан происходит удивительная внутренняя трансформация.

...Раннее утро. Спокойная и какая-то умиротворенная, сидит она на тахте, занятая своим нехитрым туалетом. К ней подошла Сола — она уже в доме мужа, — почтительно приложилась к руке свекрови, и вдруг почти ласковая, хотя и сдержанная улыбка смягчила суровые черты Зарнишан. Понятно: невестка, такая красивая, нежная, услужливая, определенно нравится ей!

Значит, способна Зарнишан 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, леденящий душу взгляд.

В отчаянии и горе, она характерно потирает колени.

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

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

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 преступления. По мере развития событий, по мере нарастания этой фана-

тической истерии, ирония, гнев, ужас, отчаяние у Зарнишан постепенно сменяются твердой и спокойной решимостью покончить с наваждением, любой ценой спасти семью, дом.

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

Три женщины решают убить Сону. Другого выхода Зарнишан не видит — сын категорически отказался расстаться со своей женой. И когда одна из женщин предлагает: "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. 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, отрывыстые 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 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, делающая людей палачами, суеверный фанатизм.

Несомненно, круг профессиональных, высокоодаренных актеров, постоянно связанных с кино, мог быть гораздо шире, если бы армянский кинематограф полнее использовал то многообразие

актерских индивидуальностей, которым располагал армянский театр.

Правда, в первых фильмах "Арменкино" ("Намус", "Зарз", "Злой дух", "Шор и Шоршор", "Хас-пуш") общий охват театральных актеров необычайно широк: кинематограф буквально набрасывается на театр, словно боится пропустить кого-нибудь из его актеров, стремясь использовать каждого. Среди исполнителей ролей — главных и не главных, маленьких и совсем крохотных — артисты разных поколений: и знаменитые ветераны, и актеры среднего возраста с хорошо известными именами, и молодые, недавно выдвинувшиеся, но уже достаточно опытные актеры, чья громкая слава еще впереди, и вовсе безвестные. Конечно, в этих фильмах, хотя и густо населенных персонажами, далеко еще не были исчерпаны резервы армянского театра. Можно назвать немало имен крупных актеров, вообще оставшихся неиспользованными кинематографом. Блистательной Арус Восканян в советское время так ни разу и не пришлось ступить на съемочную площадку. Полное равнодушие проявил армянский кинематограф и к Армену Армяняну, к Жасмен, к Рузанне Вартанян. Прославленный Ваграм Палазян, снимавшийся еще у Ханжонкова, свою первую эпизодическую роль в кино получил в середине 50-х годов. Лишь на закате своих дней, в начале 60-х годов, по одной небольшой роли сыграли в кино Цолак Америкян и Левон Зограбян.

Своеобразный актерский "кинопарад", который пришелся на первые два года существования армянского кинематографа, оказался временным явлением. Почти сразу из множества актеров выделились лишь несколько — пять или шесть, которые продолжали систематически сниматься и в последующие годы. Большинство же актеров, и среди них ряд выдающихся, в дальнейшем привлекались к съемкам только от случая к случаю или вовсе не привлекались.

Эта сравнительно небольшая группа талантливых артистов в основном и определяла актерское лицо армянского киноискусства, по крайней мере, на протяжении первых двадцати лет его существования. Она же дала основание критике уже в середине 30-х годов писать о блестящей плеяде армянских киноактеров, об армянской национальной школе киноактерского искусства. Бес-

спорно, то была заслуженная оценка. И все же трудно отделаться от мысли, что актерское искусство в армянском кино могло быть представлено еще ярче, еще разнообразней. Прежде всего, были далеко не полностью использованы творческие возможности актеров, находившихся в орбите постоянного внимания кинематографа. Но эти хоть сказали свое слово, пусть оно и могло быть более значительным. А ряд великолепных мастеров, совершенно или почти не задействованных экраном? Как выиграло бы киноискусство Армении, насколько обогатилась бы его палитра, если бы в созвездии армянских киноактеров нашли достойное место Ованес Абелян, Арус Восканян, Ольга Гулазян, Ваграм Папазян и многие другие!

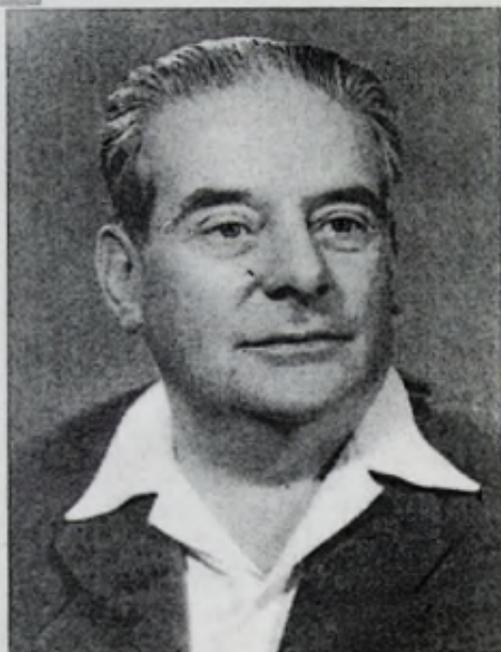
Едва ли армянских кинорежиссеров не посещала мысль об использовании этих актеров. Особенно странной такая индифферентность выглядела бы у Бекназаряна, тонкого ценителя актерского искусства. Тогда в чем же дело?

По-видимому, сыграла свою роль недостаточная фотогеничность некоторых из этих актеров. "Сводившая с ума зрителя" (22, с. 267) внешность А.Восканян вполне могла оказаться не столь выигрышной для кино. Могли обнаружиться недостаточная выразительность лица актрисы, его отдельные дефекты, малозаметные на сцене или устранимые театральным гримом, но слишком явные под всевидящим оком кинокамеры. Отмечаемая современниками ее "божественная наружность" (22, с. 268) — это ведь не только лицо, но и фигура, пластика, голос, интонации, темперамент, чисто женская привлекательность, короче, весь артистический облик А.Восканян. Для кино же решающее значение имели крупные планы, то есть лицо актрисы. И все-таки при всем различии театральной и киновыразительности, трудно допустить саму возможность совмещения в одной актрисе редкой красоты, неотразимого сценического обаяния с полной непригодностью для экрана.

Режиссеров, очевидно, отпугивали некоторые особенности мастерства таких актеров, как А.Восканян: картинность движений, жестов и поз, нелюбовь к бытовым подробностям, недостаточная психологичность игры. В результате этого, как отмечается в театроведческой литературе, сценическим созданиям А.Воска-



Амо Бекназарян,
режиссер



Даниел Дзунни. Первый
директор Арменкино



Киноактриса Мариам
Тадевосян (Мария Тенази)



Актриса театра и кино
Асмик Акопян (Асмик)



Александр Ширванзаде,
писатель, драматург



"Намус". Кадр из фильма



"Зарэ". Кадр из фильма



"Зарэ". Кадр из фильма



"Злой дух". Кадр из фильма



Асмик в роли матери Соны в фильме "Злой дух"



Патвакан Бархударян,
режиссер



"Шор и Шоршор". Кадры из фильма



"Кикос". Кадр из фильма.
В роли Кикоса А. Хачанян



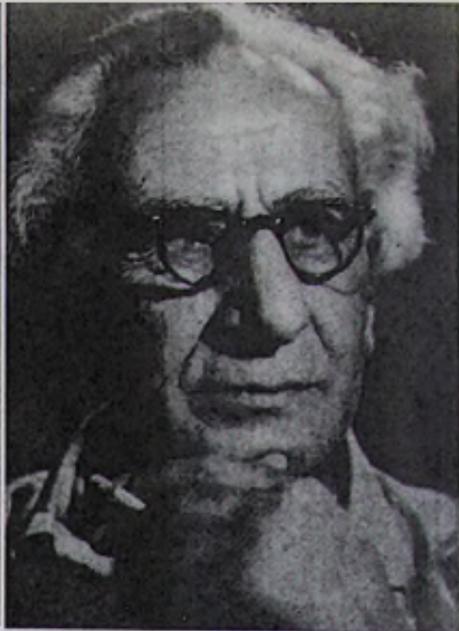
"Под черным крылом". Кадр
из фильма



"Храбрый Назар". Кадр из фильма. В роли Назара А. Хачанян



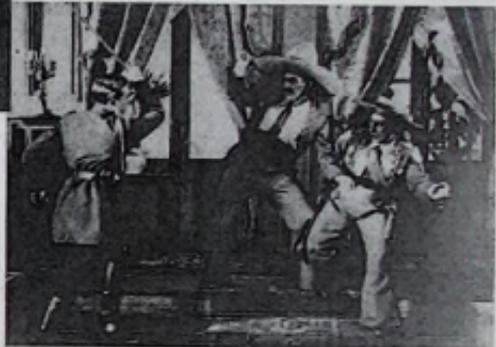
Левон Калантар,
режиссер



Амаси Мартиросян,
режиссер



"Мексиканские дипломаты".
Кадры из фильма





"Гикор". Кадр из фильма



"Гикор". Кадр из фильма



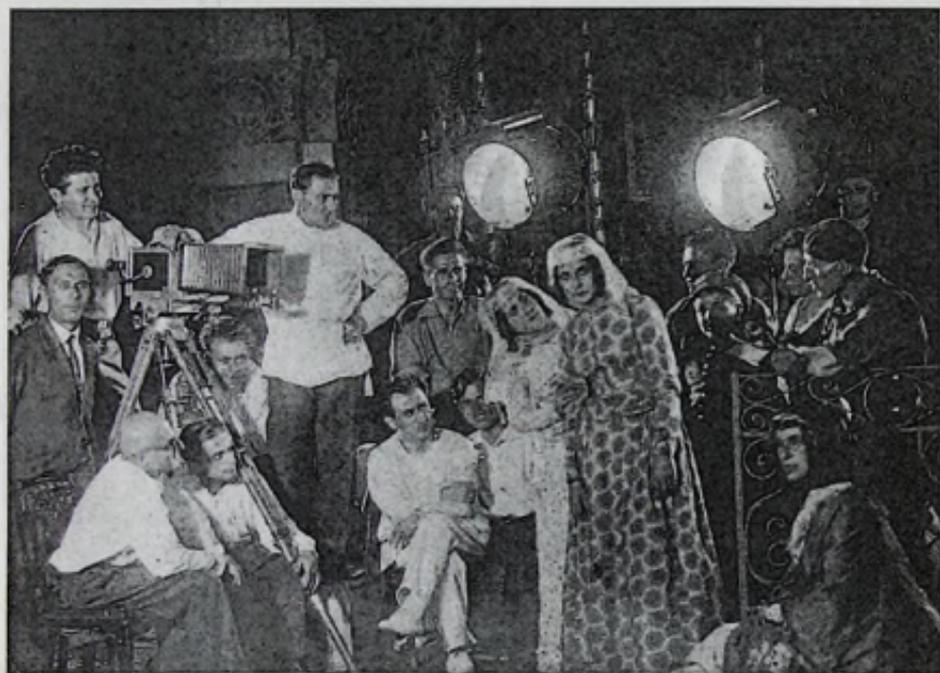
Дмитрий Фельдман,
оператор



Татьяна Махмурян,
киноактриса



Д. Фельдман. Рабочий момент



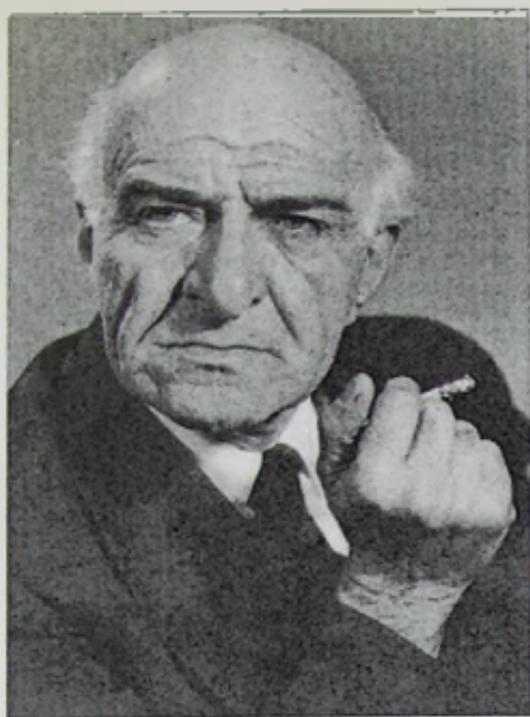
Снимается "Пэпо"



"Пэпо" на экране кинотетров

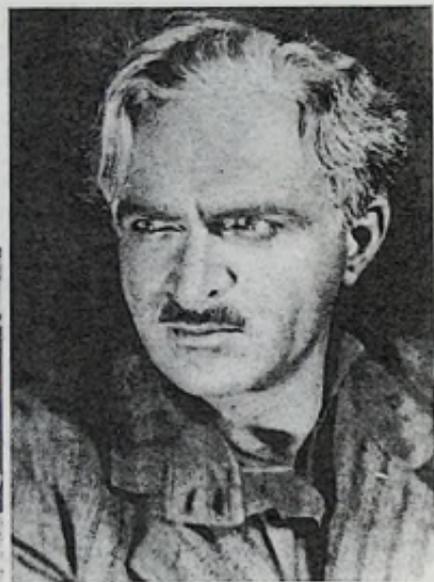


"Пэпо". Кадр из фильма



Рачья Нерсесян,
актер

Рачья Нерсесян в фильме
"Зангезур"





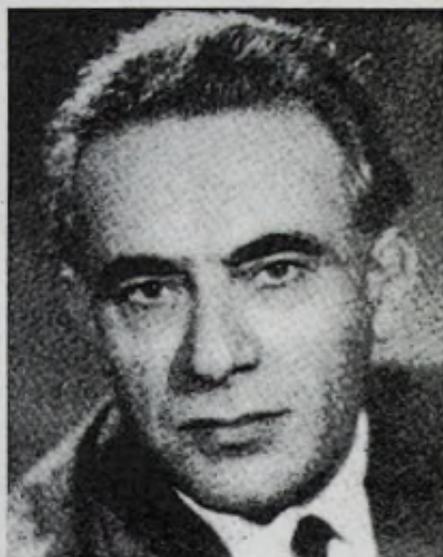
"Давид-Бек". Кадр из фильма



Рачья Нерсисян и Давид Мальян в фильме "Давид-Бек"



Степан Кеворков,
режиссер



Арташес Ай-Артян,
режиссер



Левон Исаакян,
режиссер



"Севанские рыбаки".
Кадры из фильма



няя часто нехватало объемности, "третьего измерения" (22, с. 271). Известно, однако, что, хотя бытовая достоверность давалась актрисе с трудом, она при желании умела добиться и этой достоверности, и нужного психологизма, передавая сложные, глубокие чувства сдержанной игрой и создавая яркие характеры (22, с. 271). Режиссеры кино остерегались иметь дело с актрисами типа А. Восканян и предпочитали им актеров более реалистической манеры, быстро освоивших технику игры перед киноаппаратом, шли на готовое, избавляя себя от необходимости упорной, кропотливой работы с актерами. Да и владели ли они в достаточной мере этим нелегким искусством? Разумеется, и условия тогдашнего кинопроизводства вряд ли давали режиссерам возможность сколько-нибудь длительной работы с актерами.

На сцене А. Восканян играла Нору и Катерину, коронными ролями В. Папазяна были Отелло и Гамлет. Конечно, репертуар отвечал природным данным и творческим индивидуальностям этих актеров. Тематическая направленность армянской кинематографии, естественно, никак не соприкасалась с этой высокой драматургией. Можно ручаться, что ни в одной из ролей, сыгранных в кино Гр. Нерсесяном, не мог бы быть убедителен В. Папазян, между тем Гамлета и Отелло в театре играл и Гр. Нерсесян. Можно ли представить себе Папазяна, скажем, в роли рядового пролетария Петроса в фильме "Дом на вулкане"? никоим образом. Внешность этого актера, вызывавшая всеобщее восхищение, была настолько незаурядна и значительна, что ей могли соответствовать только особые роли, герои особых страстей и масштабов, герои, чуждые всякой обыденности, исключительные. Поэтому в бытовых драмах, да и в историко-революционных фильмах армянского кино 20-х годов вряд ли могло найтись место такому актеру, как Папазян. А. Восканян по своим внешним данным, вероятно, могла бы сыграть Сусан в "Намусе" и Соню в "Злом духе", но дело в том, что ко времени постановки этих фильмов возраст актрисы приближался к сорока годам, а тут требовались совершенно юные создания.

Как это покажется парадоксальным, в кино 20-х — начала 30-х годов с его строго определенными идеологическими задачами актеры с внешностью Папазяна, Америкяна и Восканян скорее мог-

ли быть использованы в ролях отрицательных персонажей, "чуждых элементов", которые выражали бы крайний индивидуализм, буржуазность, сознательное неприятие нового строя, противодействие ему — одним словом, явных и тайных врагов советской власти. (Кстати, показателен в этом отношении запоздалый дебют Папазяна в армянском кино: в 1954 году в фильме "Призраки покидают вершины" 66-летний актер сыграл некоего весьма представительного профессора Данильбека, скрытого врага, агента империалистической разведки). Но и тут была опасность: своей красотой и обаянием, исключительными внешними данными эти актеры могли перетягивать на свою сторону зрительские симпатии или, во всяком случае, ослаблять воздействие положительных героев.

Но и несмотря на это, армянский кинематограф, испытывая постоянную нехватку сценариев и в условиях ужесточающейся репертуарной политики, когда даже экранизации произведений литературной классики считались чем-то зазорным, вынужден был делать упор на изображение быта — советского или досоветского (при этом историко-революционная тематика часто трактовалась в бытовом ключе), что, в сущности, не оставляло места для драматургии романтического толка.

Кроме того, и кинофабрика была маломощной. В годы засилья коммерческого, "мещанского", "нэлманского" кинематографа, как его тогда называли, армянское кино не могло внести в него свою, хотя бы скромную, лепту. Об этом стоит пожалеть: даже в плохих или посредственных фильмах могли быть интересные актерские работы. По крайней мере, благодаря фильмам с роковыми женщинами и мужчинами до нас мог прийти живой облик замечательных актеров, оставшихся вне поля зрения кинематографа.

Отрицательную роль в этом отношении играла и господствовавшая тогда теория типажа. Усиление притока в кино непрофессиональных актеров приводило к сокращению удельного веса творчества актеров-профессионалов, которые тоже рассматривались прежде всего как типажи.

В этом смысле весьма характерна кинематографическая судьба такого великолепного мастера как Асмик.

В театре она играла самые разнообразные роли — и Кабаниху, и Вассу Железнову, и Книртье в "Гибели "Надежды", показывая

образцы актерского перевоплощения. И на сцене она очень часто была матерью, но сколь различны, противоположны были человеческие проявления театральных воплощений актрисы! Кино же из всего многообразия красок, которыми расцвечивала актриса своих героинь, словно нацелилось на одну — добрую материнскую любовь, варьировало и эксплуатировало ее. Пусть и выражению этого одного чувства Асмик умела придать множество нюансов, тонких переходов, но однотипность ролей тем не менее являлась непреодолимым барьером к более полному выявлению на экране творческих возможностей актрисы.

Но почему именно эта грань актерской индивидуальности Асмик так заинтересовала кинематограф? Несомненно, решающее значение тут имели внешность актрисы и редкое совпадение ее личностных данных с тем, в сущности, одним-единственным характером, который она воплощала на экране. Кино не столько использовало актерское искусство Асмик, ее мастерство, дар перевоплощения, сколько "ввело в игру" тот персонаж, которым являлась сама актриса. Конечно, чтобы убедительно показать этот персонаж, тоже требовалось искусство, и немалое, оно заключалось в предельной естественности, "непредвзятости" (22, с. 114) игры, то есть в том, в чем у Асмик действительно не было равных среди армянских актеров и что составляло сердцевину ее актерской натуры. Эти естественность и натуральность не были аналогичны естественности и натуральности наиболее способных типажей, они являлись категориями подлинного искусства, потому что были в высшей степени целенаправленны, основывались на замечательном умении актрисы добираться до самой сути воплощаемого характера, подчинять все его проявления его основному "жизненному интересу". Хотела того актриса или нет, ее экранное творчество исходило из принципа "типизации собственной личности". Кинороли Асмик складываются в определенный тип армянской женщины, социально, исторически обусловленный. Все созданное ею на экране — это действительно вариации одного и того же национального характера. В середине 20-х годов в армянском кино в лице Асмик был "введен в игру" тип армянской женщины, характеристические признаки которого — мягкость, доброта, самоотверженность и глубина материнского чувства.

"Тип" и "типаж" — родственные понятия. Тип — общее, типаж — частное. Типаж — это конкретная личность, призванная выразить определенный человеческий, социальный, национальный, этический тип. При этом типаж — низшая, первоначальная, ступень воплощения типа. Вторая, высшая, ступень — характер. История кинематографа показывает, что обе эти ступени одинаково важны, они — необходимые условия создания экранного образа человека. На определенных стадиях своего развития киноискусство довольствуется выполнением лишь первого условия, считая это за благо. Так возникла теория типажа. Бывали и попытки подняться на высшую ступень, минуя низшую, — как правило, они не приносили успеха. Несомненно, наиболее результативный путь — соблюдение обоих условий. В свою очередь, и актер в кино оказывается перед двуединым требованием — внешнего соответствия, типажности и таланта, профессионального мастерства.

Часто визуальный облик Нерсисяна — глубокие морщины, особенности походки и жесты — не очень вязались с исполняемой ролью, но внутренняя жизнь, переживания актера с необычайной интенсивностью "работали" на создаваемый характер (22, с. 442).

"Типажность" в театре далеко не так существенна, как в кино, — внешнее несоответствие актер может компенсировать глубиной и искренностью переживаний, "жизнью в образе". В кино этого недостаточно: здесь важно прежде всего соответствие роли человеку — актеру, или, иными словами, персонажу, каковым является сам актер. В кино, как и в театре, Нерсисян был актером необычайно широкого диапазона. И был в высшей степени достоверен и убедителен в каждой роли. В чем же дело? Неужели всякий раз имело место совпадение внешних данных с воплощаемым персонажем, независимо от того, был ли последний крестьянином или горожанином, рабочим или капиталистом, купцом или полководцем, армянином или курдом, бедным или богатым, добрым или злым? Универсальный типаж, который мог быть всем? Что за тотальная, глобальная выразительность?

Есть редкие актерские лица, в которых нет ничего актерского. Не "стертые", не бесцветные, готовые надеть любую маску, а, наоборот, необыкновенно выразительные сами по себе. Они всег-

да выражают нечто, какую-то загадку, ничего не выражая специально, и могут выразить по воле актера любые чувства и состояния. Это нечто столь глубоко и существенно, столь всеобъемлюще, что в нем как бы отражаются все грани мира. Это какие-то всечеловеческие, всевыражающие лики бытия. Для актера самое трудное — это сценические паузы. Нерсисян мог долго, невероятно долго по меркам сценического времени, молча смотреть в зрительский зал и последний, замороженный этим взглядом, вдруг, будто осознав чудодейственность искусства актера, взрывался громом аплодисментов. Но было ли это искусство? Или был просто взгляд необыкновенного человека?

Кстати, при объяснении отличий между искусством переживания и искусством представления нередко допускается ошибка. Так, автор очерка о Гр. Нерсисяне в "Истории советского армянского театра", описывая сцену кражи документов в спектакле "Из-за чести", отмечает "страшное спокойствие" одного актера (А. Аветисян) и "ужас", а затем "дикую радость" другого (Гр. Нерсисян), усматривая в этих различиях признаки принадлежности актеров к разным школам (22, с. 447). Но ведь эти психологические состояния обусловлены драматургией, характерами, актерской интерпретацией. Неужели спокойствие — это обязательно признак искусства представления, а ужас и радость — искусства переживания? Ведь могло быть и наоборот: Нерсисян и Аветисян, действительно, актеры разных школ, могли поменяться ролями, а, значит, и состояниями в той сцене. Кроме того, нельзя забывать, что актер искусства представления хотя бы один раз — пусть до спектакля — переживает свою роль.

Оперу и балет в известном смысле можно рассматривать как две разные формы логического продолжения условности драматического театра. В опере главным средством создания образа являются голос, вокал, в балете — пластика, хореография. Значение внешности оперного певца второстепенно, танцовщику голос вообще не нужен.

Эстетическая основа кино, наименее условного из искусств, — фотографическая реальность. Ее ничем нельзя заменить, и ничто не может создать ее иллюзию. Она незыблема и требует ежесекундного физического, материального подтверждения.

Б.Захаву, постановщика спектакля "Егор Булычев и другие" в Первом гостеатре, смущало несоответствие внешних данных актера В.Вагаряна представлениям о горьковском герое как выражении могучей народной стихии (22, с.455). С образом Булычева ассоциировалась некая глыба. Выражаясь спортивным языком, для роли требовался "тяжеловес", Вагарян же выглядел актером "легкого веса". Однако голос, пафос, внутренняя энергия, актерское мастерство сделали свое дело — Вагарян сумел-таки создать убедительнейший образ, полную иллюзию этой "глыбы". Разумеется, эти качества необходимы и в кино, правда, в иной форме (технике) проявления, но здесь сила их воздействия постоянно наталкивалась бы на отсутствие или, точнее, недостоверность видимой основы, визуального впечатления.

Напрашивается вопрос: а мог ли бы эту роль убедительно сыграть в кино Гр.Нерсисян? Пожалуй, мог, хотя тоже отнюдь не был "тяжеловесом". Тут пришлось бы кстати некоторая "угловатость" природной пластики актера, но прежде всего его крупные планы — к глазам, взгляду, вообще к актерской натуре Нерсисяна больше всего подходит сравнение с необузданной стихией... Сопоставление этих двух крупных художников очень ярко иллюстрирует значение для киноактера крупного плана. В общем он мало что сулил В.Вагаряну, тогда как для Гр.Нерсисяна представлял исключительную ценность, был почти всем.

Автор сценария фильма "Гикор" М.Геворкян и режиссер А.Мартirosян стремились сохранить верность не только духу, но и букве литературного оригинала в расчете на исключительную кинематографичность 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 поступкам (3, с. 94). Поэтому авторы фильма не только сохранили за ними все их поступки, но и воспроизвели в титрах почти все их реплики (что, кстати сказать, 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, расставил все точки над *i*. Так, Базаз-Артем в превосходном исполнении Авета Аветисяна, обретая 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 связанные в актере и выраженные в его неповторимом взгляде" (28, с. 173). Нерсесян мастерски передавал смену настроений 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" (39, с. 31).

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 туманьяновской прозе. Он действует почти так же, как скудные 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 немного 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 — постижения сценарного, режиссерского, а затем и собственно актерского.

Отдельные находки картины 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.Дзнуни верно замечает, что для А.Аветисяна исполнение роли Базаз-Артема явилось как бы "генеральной репетицией к созданию образа Зимзимова в "Пэпо" (17, с. 285). В известном смысле то же самое можно сказать об Асмик, о Гр.Нерсисяне 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 нацио-

нальную жизнь, вернее, тот ее пласт, из которого черпали материал армянская реалистическая проза и драматургия конца XIX — начала XX века, 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, вливавшей 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 — Нерсисян, Шушан — Асмик, Шпаник и Зарнишан — Манучарян, Бадал — Хачанян, Шор и Шоршор — Хачанян и Амирбемян, Базаз-Артем — Аветисян 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, их герои в этих произведениях, естественно, не находили отражения.

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

Переходя к рассмотрению фильмов, посвященных историко-революционной тематике, нельзя забывать, что фильмы эти отражали идеологические догмы и политические оценки большевистского режима. Это не значит, что они не были искренни, что создававшие их кинематографисты кривили душой, прославляя коммунистов и обличая тех, к кому большевики не благоволили. Наоборот, авторы этих картин были предельно искренни, потому что благодаря большевистской пропаганде были убеждены в правоте этих оценок и догм, ни минуты не сомневались, что на стороне большевиков историческая правда. Разумеется, они не могли не видеть жестокостей режима, сами подвергались репрессиям, но все это не подрывало их веры в коммунистические идеалы, в справедливость и политических методов, и идеологических принципов большевизма. Эта вера воодушевляла сценаристов, режиссеров, артистов, была источником их творческого вдохновения, каждое свое новое произведение, особенно если оно удостоивалось официального признания, они воспринимали как еще один шаг к светлому будущему, да и государство настойчиво внушало им, что высшее назначение литературы и искусства — поднимать народ на борьбу за коммунистические идеалы. Именно в силу этой искренней убежденности художников кино созданные ими на протяжении десятилетий лучшие историко-революционные фильмы составляют ценное достояние национальной художественной культуры.

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, отображение революционной борьбы 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 "Раба" (1927) может быть с равным основанием отнесен ко всем трем тематическим разде-

лам. То же самое в известной мере относится и к фильму "Зарз" (1926), поставленному Бекназаряном вслед за "Намусом". В самом деле, с одной стороны, этот фильм продолжал линию, намеченную "Намусом", — он обрушивался на социально-бытовые устои досоветской курдской деревни; с другой же — в нем изображались пробуждение классового сознания у эксплуатируемых курдов, их протест против власти имущих. Сугубо социальный аспект изображения прошлого был развит и углублен режиссером в следующем его фильме — "Хас-пуш" (1927), посвященном иранской действительности, а затем и в первом армянском историко-революционном фильме "Дом на вулкане" (1928). Предтечей этих фильмов, бесспорно, должна быть признана картина "Зарз". Поэтому, вопреки установившейся традиции, ее следует считать первой в той кинолетописи революционной борьбы за 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 Бекназаряном в "Намусе".

В "Зарз" было большое количество массовых сцен, которые снимались прямо на курдских стойбищах. И если в эпизоде свадьбы "Намуса" режиссер широко использовал непрофессиональных актеров, подходивших по своим внешним данным, то в массовых сценах "Зарз" 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 влиялись в курдскую массу актеры Н.Манучарян, М.Маинвелян, А.Аветисян, А.Хачатрян, 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 новым фильмам Бекназаряна.

При этом не все актеры были достаточно органичны в эпизодах, составлявших "документальный" слой картины. Кроме того, несколько романтическая фабула порой приобретала самодовлеющее значение, и тут актерское исполнение явно грешило театральными штампами.

Тем не менее в фильме были интересные актерские работы. Как-то незаметно образ молодого курда Хдо (А.Хачаян) 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 фильма (24, с. 96-99).

Далеко нетрадиционным, внутренне содержательным был и образ мужественного, умного молодого пастуха Сайдо (Гр.Нерсесян).

Помимо курдских крестьян, к участию в фильме режиссер привлек и других непрофессиональных актеров. Так, роль пристава играл человек, когда-то на самом деле бывший приставом.

Опыт "Зарз" послужил Бекназаряну 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 люмпен-пролетариев 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 была чувствоваться подлинная жизнь, а не иг-

ра актеров. (...) Как будто это куски хроники, совсем незаметно для зрителя оформленные режиссером и технически схваченные оператором. Таков основной стиль картины "Хас-пуш" (75, с. 8). Если в массовых сценах "Зарэ" режиссер снимал курдских крестьян, то тут он воспользовался иранским типажом: в фильме "хас-пушей" изображали тегеранские и тавризские персы, приходившие летом на Кавказ на заработки и тоже оказавшиеся хорошими актерами (5, с. 142).

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 гноящимися глазами, дегенеративным смехом. Все это придавало толпе "хас-пушей" своеобразное "выражение лица", сообщало ей "документальность".

В эту толпу, как ее частицу, режиссер "вкрапывал" 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. Хотя эти персонажи были интересно "заявлены" в фильме, но затем они "уходили" 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. — ...Настроенные толпы хас-пушей, их отчаяние и решимость отчетливо отражались на мужественном лице нерсесяновского Ризы" (35, с. 79). 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 сильных мира в стремлении завладеть женой "хас-пуша" (характерный для Бекназаряна 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.Нерсесяна 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 типовому принципу.

При постановке "Хас-пуша" армянский режиссер, несомненно, испытал влияние фильма Эйзенштейна "Броненосец Потемкин". Во многом оно оказалось благотворным, однако, при всех достоинствах "Хас-пуша", картине не хватало художественной цельности, отсутствие которой, в частности, отражал двойственный,

непоследовательный подход автора к проблеме человека-образа на экране. Но опыт этого фильма оказался плодотворным.

Картина ярко передавала многие особенности красочной палитры Раффи — крупнейшего представителя армянского литературного романтизма. Однако соединение прозы Раффи с революционным мировоззрением автора фильма дало новое идейно-художественное качество. Рассказанная писателем локальная история бунта "хас-пушей" развернута Бекназаряном 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 после революционных событий 1905-1907 годов.

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 Бекназаряна сказалось влияние "Броненосца "Потемкина", то "Дом на вулкане" обнаружил явное воздействие "Стачки" того же Эйзенштейна. 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 Бекназаряна шла в одном русле с общими путями развития советского киноискусства. Но любопытно при этом, что эволюция режиссерского искусства Бекназаряна по сравнению с творческой эволюцией самого Эйзенштейна происходила как бы

в обратном порядке. Эйзенштейн от "Стачки" пришел к "Броненосцу Потемкину". Бекназарян 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".

Как и Эйзенштейн, Бекназарян резко противопоставлял два лагеря — буржуазный и пролетарский, параллельно показывал тот и другой. Но в отличие от автора "Стачки", Бекназарян, изображая представителей буржуазного лагеря, не прибегал к приемам киноэксцентрики, к шаржу. 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. Более того, почти одновременно с "Домом на вулкане" этот актер в фильме режиссера И.Перестиани "Замалу" снимался в роли рабочего, дорожного мастера, одного из вожakov 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 типажного 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. С другой стороны, режиссер стремился показать в фильме рост социального самосознания рабочих в процессе тяжелых классовых боев, перелом в психологии пролетариев как необходимую предпосылку к грядущим революционным битвам. Поэтому исполнители ролей рабочих не могли быть только типажками — 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 концепции фильма — была поручена Гр.Нерсесяну. 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 "поразительную способность к перевоплощению" (5, с. 153).

Бекназарян подчеркивал, что именно в картине "Дом на вулкане" перед ним "во всей своей сложности и широте" встала проблема актера (5, с. 146).

Гр.Чахирьян верно отмечал известную общность в подходе к актерской проблеме у Бекназаряна и Пудовкина (65, с. 13). 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, которых им предстояло воплотить на экране. Иначе говоря, предполагалось, что актеры должны были в некотором смысле играть самих себя.

В то же время, в отличие от Пудовкина, Бекназарян "не меняет актеров в различных своих картинах, а почти всегда снимает одних и тех же..." (65, с. 15).

Последнее прежде всего относилось к Гр.Нерсесяну. Особенности внешнего облика этого актера делали его универсальным типажем. Портретная точность и выразительность отличали его, изображал ли он купца, крестьянина, рабочего или даже хмбашета. В сущности, эта-та особенность Нерсесяна 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.

Вместе с тем 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 угрировал забитость своего героя, его социальную слепоту — тем разительней был контраст с финалом, где рабочий окончательно прозревал.

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 большой простор для исполнителя, здесь искусство актера раскрылось полнее.

В один год с "Домом на вулкане" был создан и другой армянский историко-революционный фильм "Замалу" ("Шагалинский мост").

В центре изображенных событий находились большевики-подпольщики. 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 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 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 типажные 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 раненый герой, превозмогая 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 героя.

В период с 1928 по 1932 год режиссер Патвакан Бархударян (1898-1947) поставил четыре историко-революционных фильма: "Шестнадцатый", "Под черным крылом", "Кикос", "Две ночи".

"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.

Правда, 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" (64, с. 31). В самом деле, впервые, притом выразительно и достоверно, с режиссерской изобретательностью, была показана на экране жизнь армянского крестьянства до революции, его тяжкий труд, 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.

В картине, несмотря на то, что в целом она тяготела к киноэпопее, была намечен интересный психологический характер, воплощенный Асмик.

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

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

Первое впечатление от пожилой крестьянки 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 несчастьям — пусть отчаянно, безнадежно, с сознанием заранее предрешенного поражения, — но все же противостоять.

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 в новом социальном содержании, пусть оно и свелось бы к простому материнскому сочувствию революционной борьбе, в которой участвует ее вернувшийся с войны сын. Ибо такое сочувствие — это уже понимание, это пробуждающееся классовое сознание. От этого образ мог бы стать масштабней, значительней.

Но лишь спустя годы, в других картинах, 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.

Фильм "Две ночи" (1932) был посвящен 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 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... 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" (64, с. 33).

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.

По мысли автора сценария, в центре событий должен был оказаться инженер Беноян. Беспартийный интеллигент, он мобилизован властями, служит на бронепоезде. В фильме должен был быть показан путь представителя армянской интеллигенции в революцию — через осознание им антинародной сущности властей, исторической правоты большевизма. Эти два мировоззренческих, политических полюса в фильме воплощались в образах высокопоставленного дашнакского деятеля и командира бронепоезда, с одной стороны, и большевиков Каро и Мисака — с другой. Непримируемая 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, по мысли авторов, 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. Нескрываемая ирония, даже враждебность Бенояна по отношению к властям были "заявлены" в образе с самого начала. Недоверие к нему дашнаков очень быстро привело 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 Бенояном.¹² Очевидно, возобладало мнение, согласно которому образ Бенояна, одного из офицеров бронепоезда, его

¹² О многочисленных переделках сценария фильма "Две ночи" свидетельствует и такой курьезный факт. Д.Дзунки (в то время директор "Арменкино") в своей книге "Очерки истории армянского кино" пишет, что в фильме "бесцельно представлена интимная жизнь Бенояна - любовная линия и смысловая обязанность по отношению к матери"; старая женщина, роль которой исполнила Асмик, в книге названа "матерью Бенояна" (17, с. 75). Между тем в фильме нет никакой любовной линии, отсутствует и мать Бенояна (Асмик исполнила роль матери большевика Каро). Все это отражает путаницу, которой сопровождалась попытка переизменить фильм.

нравственные искания, не должны были занимать слишком большого места в фильме, который призван был (кстати, вряд ли это прямо следовало из сценария) повествовать о Майском восстании.

Интересно был задуман и отчасти решен в фильме образ представителя правительства. Эту роль актер М.Джанан исполнял в сдержанной манере, стараясь выявить внешнюю интеллигентность и даже "интеллектуальность" высокопоставленного чиновника. Уже одно это представляло собой новость в практике воплощения армянским кино образов врагов. Это был емкий, внутренне содержательный образ. Прибыв в Александрополь, министр обходил строй почетного караула и при этом был обходителен и ласков с солдатами. Одному он терпеливо застегивал пуговицу на воротнике, другому тщательно поправляла съехавшую на бок фуражку (этот штрих сатирически подчеркивал антидашнакские настроения в армии). Подлинное его отношение к этим крестьянским парням, равнодушие, даже презрение к ним было глубоко запрятано под добродушной миной, "отеческой" заботливостью. Актер тонко показывал это — мерой чуточку льстивой улыбки, отработано-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 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, злобная, отталкивающая, и

в силу этой своей неодноплановости более впечатляющая и художественно убедительная.

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

Не были в достаточной степени разработаны и образы большевиков. Они не становились характерами, трактовались в общем типажно. Запоминался лишь эпизод в депо, когда Каро (Г. Арутюнян), проявив находчивость, скрылся, пока дашнакский поручик читал извлеченную из его кармана листовку. Были выразительны и кадры, где машинист Мисак (О. Буниатян) под дулом маузера 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 обратилась к образу армянки, 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-армянки, приближенной — 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 мате-

ринское горе подавляло все иные чувства и проявление его как бы становилось единственной формой и условием существования личности.

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, опасно посмотрела по сторонам и стала у ворот. Стоит внутренне собранная, чутко-настороженная, перебирает в руках четки. Мать на карауле!

Второй эпизод. 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.

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

...К воротам дома подходит Каро. Вдруг он остановился, очевидно, услышал шум, и зрителю ясно, что он уже не войдет в дом. Параллельно режиссер монтирует кадры матери. Ее чуткий слух уловил шаги сына: сейчас он войдет, и все будет кончено. Мать вдруг встрепенулась, глаза отразили святой испуг за сына, рука вскинулась к губам — характерный жест армянской женщины! — сжалось материнское сердце... Снова актриса властно увлекает нас в эмоциональную стихию материнства, где сила и драматизм материнских чувств, материнской страсти словно захлестывают все остальное. Но это уже 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 до-

стоинством отмечено большинство ее ролей 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" (59, с. 22-23).

"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" (59, с. 23).

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 недостатков: 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" (59, с. 21).

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" человеком (59, с. 21). Любопытное наблюдение! Мысль Мейерхольда ясна: он требует от кинематографического актера большой сдержанности поведения, культуры проявления чувств, точной выверенности всех действий, жестов и мимических движений. При-

чем, 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 выдающимся режиссером.

Бесспорно, крупным 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 является и автором сценария.

В фильме были решены трудные задачи органического сочетания эпоса 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 трагикомическими 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. Первая республика. У власти партия Дашнакцутюн. Тысячи умирающих на улицах беженцев... Война. Разруха. Развязавшийся террор.

И в этом ряду появляются Кикос, его жена, дети, дом, жизнь. Крестьянин занят своим нехитрым хозяйством. Но вот ему приходится принять участие в "выборах" в парламент. Кикос совершенно не понимает смысла выборов, но послушно проделывает

вает все, что ему велят, — ему это даже кажется забавным. Затем его мобилизуют, дают ему винтовку, гонят на войну — она где-то совсем рядом. Он просиживает в окопе весь бой. Не то чтобы он боялся, он просто не может взять в толк эту войну. Наконец, бой затих, и он решает отправиться... домой. В дороге он засыпает. Его будят бойцы Красной Армии. Так он попадает в плен к красным. И тут неожиданно срабатывает антибольшевистская пропаганда, которую, казалось, Кикос пропускал мимо ушей. Он умоляет красного командира не убивать его, хотя ничто не говорит о таком намерении. Кикос вдруг видит 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 отняли... Кикос решает запастись дровами. Но пока он возился, красные ушли. Тщательно зовет Кикос "Ивана" — тот уже далеко. И вдруг вокруг него возникают дашнакские штыки: теперь Кикос — пленник дашнаков. Больше того, его объявляют красным комиссаром. Созываются жители села. Разглагольствует некий поручик. Приводят Кикоса. Безмятежный, с отсутствующим видом, стоит он перед толпой односельчан. Кикос не слушает "оратора" — откуда ему знать, что осужденный на смерть "красный комиссар", которого поносит офицер, — 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 репительно не может понять. Кикоса уводят, вталкивают в тюрьму, он падает. И тут впервые мы читаем в его глазах внутреннее несогласие с происходящим, поднимающееся в его душе возмущение. Кикос задумывается... Ночью стражник выводит его из тюрьмы, отпускает на все четыре стороны, а сам уходит к красным. Кикос удивлен: бывает, оказывается, и такое.

К жене Кикоса является тот самый поручик. Он требует сказать, где Кикос. Ничего не добившись, в злобе, он поджигает дом. Сбегаются крестьяне, принимаются тупить 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 мы видим Кикоса, но 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 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 блестяще исполнял А.Хачаян. 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" (20, с. 112-113).

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 репительным, 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 драмати-

ческом. 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. Мера естественности и психологической глубины, которых достигал Хачаян в своей игре, делали созданные им экранные образы почти адекватными 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.

Одной из вершин армянского немого кино следует считать фильм "Мексиканские дипломаты" (1931), поставленный режиссерами Л.Калантаром (1892-1969) и А.Мартirosяном. Этот фильм почти уникален в советской кинематографии. Он стал одной из первых советских кинокомедий на историко-революционном материале.

Параллельно с развитием комедийной интриги, разоблачавшей правителей первой республики, в фильме показывалась подготовка народного восстания: апофеозом картины становилась победа советской власти.

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

Одной из особенностей Хачена и Арама, как, впрочем, и Шора и Шоршора, 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 Хачен и Арам становились жертвами обстоятельств. В фарсе, разыгранном властями, они делались актерами поневоле. Делались весьма неохотно, из-под палки — в буквальном смысле слова. Их заставляли изображать "мексиканских дипломатов" при армянском правительстве. Последнему во что бы то ни стало надо было создать видимость того, что дашнакская Армения признана "цивилизованным миром". Случай натолкнул премьер-министра Сиракяна (он же и министр иностранных дел) на мысль использовать для этой цели Хачана 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) — выловленный 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.

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

Эпизоды "дрессировки" перемешались 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.

Хачан и Арам отчаянно трусили. При виде хмбалета 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 хмбалета, 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. Производ, насилие были изображены в первых кадрах фильма — военизированная банда грабила и поджигала село, убивала людей, угоняла скот.

Но положение "мексиканских дипломатов" предоставляло героям повод насолить своим мучителям, и они не упустили 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. 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 убегал и премьер-министр, а убегал он по веской причине — терпел крах существующий режим, — то внезапно возникала 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 хмбалете Сако (Гр.Нерсесян). В драматургическом строении фильма они также представляли собой пару, в высшей степени своеобразную и уже не столько комическую, сколько остросатирическую, памфлетную.

В актерском решении этих образов с изумительным чувством меры была реализована сатирическая концепция-замысел авторов кинокомедии. Исполнители обнаружили и замечательное ощущение жанра. Гр.Нерсисян показывал маниакально самовлюбленного 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 положений (38, с. 152), в которые этот государственный муж то и дело попадал. Это несоответствие обнажало моральную и политическую несостоятельность Сиракяна, а вместе с ним и всего режима.

Исполнение этой роли было блестящим, истинно кинематографическим, отличалось удивительными для непрофессионального актера тонкостью и чувством комического. Этот не столь уж частый в кино случай, естественно, требует объяснения. Вполне вероятно, что А.Гасанджалалян был хорошо знаком действительность, изображенная в фильме. Кроме того, он был опытным адвокатом, то есть 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 А.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, концентральность замысла и воплощения, художественная цельность, стилевое единство, высокая режиссерская и актерская культура, яркое национальное своеобразие, которым отмечена кинокомедия "Мексиканские дипломаты", обусловили то, что она и по сей день не утратила своей эстетической ценности. Фильм "Мексиканские дипломаты" по праву "вошел в золотой фонд армянской художественной кинематографии как лучшая киносатира, непревзойденная до сих пор" (24, с. 678).

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. Изображенная в фильме панорама новой жизни подчеркивала обреченность явлений, перешедших из старого мира, характерных для досоветской Армении.

В самом деле, фигуры Ехсан и Нубар в исполнении Н.Манучаряна и Асмик казались анахронизмом, оставшимся от мира, воплощенного в "Намусе" и "Злом духе". Ехсан была во многом сродни Шпаник из первого армянского фильма, Нубар напоминала образы несчастных матерей, созданных Асмик в "Злом духе" и "Под черным крылом". Это были образы, освоенные и армянской лите-

ратурой, и армянским театром, и уже даже армянской кинематографией. Правда, актрисы 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 лишённой воспитательного значения.¹³ Таким образом, интересные актерские работы Н.Манучарян и Асмик в этом фильме так и остались неизвестными армянскому зрителю.

Глубоко отрицательный характер рисовала Н.Манучарян. Но при этом актриса не отступала от психологической правды роли.

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 или вдруг мрачнеет, высматривает ли по-воровски "товар" при своих визитах в детдом, оглядывается ли настороженно, умыкая оттуда девочку, обхаживает ли "клиентов" своего заведения, 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.

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

¹³ Между тем, картина в течение нескольких лет шла на экранах ряда других республик (17, с. 53).

большого 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 погибла ее дочь. Горе сломало 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. Она больше 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 не лишена своеобразного обаяния: оно — в какой-то обнаженной слабости, беззащитности, даже детскости этого образа.

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" (2, с.159).

По свидетельству актрисы, Бекназарян прибегал 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 Бекназаряну снять нужную сцену, а меня успокаивали" ¹⁴(2, с. 159).

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":

"Одной из лучших ролей моего репертуара была роль Феди Протасова в "Живом трупe"... Во втором акте, когда Маша пела романс "Подружка 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 помогало.

Я плакал, репетируя сцену" (51, с. 68-69).

При сходстве способов, примененных А.Бекназаряном 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 случаях 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 и естественнее самовозбуждения, о котором пишет В.Гардин, — искусственного по своей природе.

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,

¹⁴ 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!

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.

Уже говорилось о том, что поступательное движение армянского киноискусства шло в русле общего кинематографического процесса страны. Русский дореволюционный кинематограф, как мы уже отмечали, 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 разнообразие традиции старого русского экрана и новейшие традиции, 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 распространился чуть ли не на всю классическую литературу. Так, ряд видных критиков резко возражал против намерения экранизировать "Капитанскую дочку" Пушкина и "Хаджи-Мурата" А.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, застоем в нем фильмов, перепевающих 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" (56, с. 49).

Экран заполнили обольстительные 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 приглянуться режиссеру, помрежу либо администратору. О.Брик с возмущением писал о необходимости "всемерно бороться с этой пошлейшей тягой к видовым женщинам на экране" (92, с. 3-4).

"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" (56, с. 50).

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, показанные же в фильме социалистические новшества, как мы уже говорили, служили лишь фоном или, пользуясь выражением В.Киршона, "ширмой" для того, чтобы как-то завуалировать упования на кассовый успех, ориентацию "на потребителя". Но "Раба" не самый типичный пример кинопродукции, против которой выступала критика. 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 "агит-

профильм". 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 фильме были даны выдержки из Боевого Устава Пехоты со ссылками на соответствующие часть и параграф, которые иллюстрировались основным содержанием картины. Главные роли исполняли непрофессиональные актеры. Однако режиссер П.Бархударян привлек и актеров-профессионалов. Так, сына кулака, бездельника и пьяницу 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 рядом потный и пыльный, как и окружающие меня костельщики и бетонеры" (58, с. 170).

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 политического курса. 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 режиссер забыли о развитии характеров.

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 четко сформулировал С.Герасимов (52, с. 133-134).

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.Чахирьяном. 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 неисчислимыя 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 принесло 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 фильм были внесены очень ценные сами по себе хроникальные кадры строительства Канакерской ГЭС. Все это в итоге заслоняло драматическую коллизию, индивидуальности, характеры. Социальный аспект трактовки 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, была концептуальной. В фильме "на равных" снимались и актеры, и неактеры.

Между ними не было никакой принципиальной разницы. Выбирая исполнителей, режиссер строго придерживался принципа типажной выразительности, типажного соответствия — сценарий и не требовал ничего большего. 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" (54, с. 277).

В борьбе за полноценное художественное воплощение 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.

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.Ахумян (29, с. 81). 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" (23, с. 110), — как была тут же предпринята ее экранизация. И фильм "Кикос", как мы знаем, стал одним из наиболее значительных произведений армянского немого киноискусства. 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 "Капказ-тамаша" и поэмы "Хмбалет Шаварш".

Но если в области историко-революционного фильма, как мы видели, отдельные успехи в этот период были 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 кинсорганизаций страны.

Но были и иные 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 коей мере не ограничивая его свободы: фактически сценарий должен был быть заменен монтажом, значение которого абсолютизировалось.

Весьма отрицательную роль играло и засилье рапповских теорий факта, кинодокумента, "агитпропфильма". Любопытно, что борьба с "советизированным адюльтером" на практике привела к тому, что к концу 20-х — началу 30-х годов три четверти советской кинопродукции составляли "агитпропфильмы" (56, с. 252), прямолинейно иллюстрировавшие актуальные политические тезисы.

Некоторые весьма влиятельные критики, считая, что кинематограф насквозь пропитан театральщиной, заявили, 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" (49, с. 117-119).

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

Голоса, объявлявшие "агитпропфильм" единственно приемлемой формой советского киноискусства, настойчиво раздавались и в Армении. Странники рапповских теорий клеймили психологизм как пережиток буржуазного искусства. Так, они встретили в штыки появление повестей Ст.Зорьяна "Председатель ревкома" и

"Девушка из библиотеки" (23, с. 112), в которых писатель раскрывал 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 Бекназарян в своих воспоминаниях. Он считает, что этот инцидент "сказался отрицательно на развитии армянской кинематографии" (5, с. 143-144).

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 1929 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 перед профессиональным или тренированным актером", что "пренебрежительное отношение кинофабрик к киноактеру с каждым днем все сильнее и тяжелее..." (93, с. 8).

Эти явления в значительной мере были характерны и для армянской кинематографии, особенно при постановке картин на современную тему. Фильм "Дети солнца", поставленный П.Бархударяном по сценарию А.Бакунца в 1932 году, подробно рассказывал историю воздвигания 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 фильма" (64, с. 117). 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.Бунинян, их функции мало чем отличались от элементарных задач, которые выполняли в фильме многочисленные типажи.

Больше того, попытки Гр.Нерсисяна 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 картин. 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 картине "Вор" (1929), рассказывающем о молодом рабочем-изобретателе, все главные роли исполняли непрофессиональные актеры. Но об актерском исполнении в этом фильме надо сказать особо. Режиссер К.Родендорф на роль героя фильма пригласил студента одного из ереванских техникумов Г.Степаняна, обнаружившего бесспорное актерское дарование. Он сумел сыграть вдумчивого, душевного, открытого молодого рабочего, правдиво показать переживания героя, оклеветанного скрытым врагом. В картине 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" (64, с. 41). Тем не менее, очевидные недостатки картины не должны заслонить от нас того обстоятельства, что в этом произведении впервые в армянском кино была сделана небезуспешная попытка создать психологически разработанный характер современного рабочего. К сожалению, эта роль оказалась лишь эпизодом в биографии Г.Степаняна.

Не вносил нового в подход к актерской проблеме и фильм "Событие в городе Сен-Луи" (режиссер М.Вернер). В фильме речь

идет о стачке на одном из промышленных предприятий на юге Франции. В центре изображенных событий — рабочие-армяне и их семьи. Патриотические помыслы этих людей, лишенных родины, устремлены к Советской Армении. Авторы картины стремились показать интернациональную солидарность рабочих.

В этом фильме также был применен типажный метод использования актеров. Однако вожаки забастовки запомнились 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 составляла активистка Мелинз в исполнении непрофессиональной актрисы М.Чимишкян. Любопытен по пластическому решению построенный почти целиком на пятомиме эпизод "флирта" Мелинз 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 — начала 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 кинодраматургии, принижая 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 рапповских извраще-

ниях, он все же служил своей цели: агитировал за советскую власть, помогал в мобилизации масс на борьбу за социальное переустройство общества, пропагандировал политику коммунистической партии и советского государства, успехи индустриализации, колхозного движения, народного образования, культурного строительства, в доступных, хотя и упрощенных формах показывал трудовой героизм людей. 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 с сооружении заводов и фабрик" (86).

Надо учесть и следующее: существовало убеждение, что сама советская действительность, присущие ей новые, небывалые социальные отношения, рождающийся на глазах новый человек 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 любых драматургических конструкций. Этот новый человек, как бы шагнувший на экран прямо из жизни, казался интересней любого выдуманного героя. Требовалось лишь организовать материал, сформировать, и в этом, в сущности, виделось предназначение "агитпропфильма". Сказанным, 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 художественного роста, в середине 30-х годов увенчавшийся — в решающей мере благодаря приходу в кино звука — крупными достижениями советской кинематографии. Конечно, эти достижения были подготовлены всем предыду-

дим ходом развития советского киноискусства, в том числе, бесспорно, и опытом "агитпропфильма". В годы, которые многие современники характеризовали как кризисные для нашего кино, отношение к актеру, как к натурдику или типуажу, все же постепенно изживалось. Именно тогда появились фильмы Ф.Эрмлера "Катюка-бумажный ранет", "Парижский сапожник" и "Обломок империи", в которых искусством перевоплощения блеснул актер Ф.Никитин.

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

Фильм целиком снимался в курдском селении. Режиссер использовал принцип, которым руководствовался и Бекназарян: 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 амплуа, Асмик и в этом фильме изображала страдающую женщину: старая курдянка глубоко переживала болезнь мужа, вызван-

ную 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, который умел и любил работать с актерами. 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 дуэтами двух актеров — Хачаяна и Амирбекяна, то "Лодырь" явился фильмом одного исполнителя — Хачаяна. 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 талантаivosti и психологической убедительности исполнения актера, воспринимается как комедийная условность. Правда, новые отношения в рабочем коллективе, нормы общественной морали, с которыми входили в противоречие недобросовестность, туеядство, пьянство, в фильме были показаны чисто функционально. И все же фильм, при всех своих недостатках, обладал одним неоспоримым достоинством: он давал возможность раскрыться комедийному таланту А.Хачаяна.

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 обращал на себя внимание появившимся 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 проявилось в разной степени. Порой увлечение этой теорией достигало крайних размеров, как это было в фильмах "Пять в яблочко", "Поверженные вишапы" и в ряде других. Но часто оно носило и довольно умеренный характер. Пожалуй, наиболее рациональной в этом смысле оказалась творческая практика Бекназаряна, который меньше, чем другие армянские режиссеры, оказался подвержен влиянию теории типажа. Возможно, это отчасти объясняется тем обстоятельством, что большинство его армянских фильмов были экранизациями литературных произведений. Зато в фильмах, поставленных Бекназаряном 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 на студии 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.

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 кинема-

тографической традиции, заложил основы национальной кинематографии. Но 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 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, актерской игры, то есть его подлинной концептуальности, 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, авторских концепций.

Увлечение режиссуры тиважной 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.

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. И их 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 природе¹⁵.

Действительно, положение театрального актера в новом кино 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 необходимость передачи сложных психологических состояний, многообразных движений души, их динамики только пластическими и мимическими средствами обусловила то, что эти стороны актерского искусства достигли в немом кино высокой степени развития.

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" (7, с. 121).

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

¹⁵ В.Ждан, выступая против искусственного противопоставления живой речи и физического действия актера в современном фильме, попыток поставить первое в подчиненное положение ко второму, четко сформулировал мысль об их неразрывном единстве: "Диалог в фильме отнюдь не является неким добавочным средством к пластическому действию; он сам является органической частью природы этого действия" (18, с. 168-169).

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.

В 1934 году появился фильм "Чапаев", признанный выдающимся произведением искусства социалистического реализма. Это событие вызвало огромный энтузиазм среди кинематографистов. На "Чапаева" стали равняться. 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..." (13, с. 12). Эти горьковские наставления указывали режиссеру 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 воплотил эти требования.

Современники сравнивали бежнazarяновский "Пэпо" с появившейся до него картиной В.Петрова "Гроза", одной из первых экранизаций в советском звуковом кино. А.Пиотровский, в то время художественный руководитель "Ленфильма", отмечая несхожесть творческих манер режиссеров, указывал на жанровую близость фильмов — лиризм, приданный положительным демократическим фигурам, и национальный песенный лад, выраженный через русский фольклор в "Грозе" и армянский — в "Пэпо", национальную самобытность обоих произведений (82).

Примечательно, что студия, не имевшая никакого опыта работы над звуковыми картинами, свой первый звуковой фильм снимала синхронно (дополнительную сложность представляло то, что

картина снималась одновременно в двух вариантах — армянском и русском). Факт этот, несомненно, свидетельствует о том, что звук, звуковая атмосфера, музыкально-звуковой образ будущего фильма составляли органическую, неотрывную от его зрительного образа часть концепции-замысла Бекназаряна. И действительно, в первой же своей звуковой картине режиссер добился редко для тех лет единства изображения и звука, последний, действительно, стал необходимым, неотъемлемым компонентом ее художественной ткани.

"Пэпо" — фильм почти безупречного актерского ансамбля.

Но что такое актерский ансамбль в кино? Одинаковость исполнительских манер в пределах одного фильма еще не обеспечивает ансамбля. Больше того, эта одинаковость, видимо, даже не обязательна. Проблема актерского ансамбля — не только актерская. Наличие истинного актерского ансамбля, помимо композиционной, социальной сопряженности персонажей, выверенности национальных характеров, их отношений с окружающей средой, внешним миром, — предполагает единство важнейших творческих компонентов фильма, соответствие их единому режиссерскому принципу. Вне этого единства актерский ансамбль немислим.

"Пэпо" — отличный образец реализации этих требований в практике киноискусства. Будучи вершинным достижением Бекназаряна, полностью раскрывшим его 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 должен быть источником для всех частей спектакля, начиная с главной — актерской, продолжая оформлением и кончая технической" (94, с. 61). Это утверждение одного из основоположников МХАТ-а, нам представляется, помогает уяснить емкость понятия "актерский ансамбль", его связи и зависимости в целостном организме спектакля. Конечно, эта мысль абсолютно верна и для кино.

"В одних случаях, — писал Бекназарян, — я сознательно шел на гротеск (Зимзимов, Дарчо); в других я пользовался приемами

контраста или оставался в рамках строго реалистической фактуры" (81). 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 изобретательное и музыкально-звуковое решение картины.

Проиллюстрируем сказанное лишь одним примером. В "Пэпо" есть эпизод, показывающий мещанский обычай осмотра невесты в бане. Изображая эту процедуру, режиссер не остается только бытописателем, он выступает то как обличитель, то как поэт-лирик. Скопище уродливых тел и лиц он подает намеренно "грубо". Когда же взор его обращается к невесте, настроение его меняется, становится лиричным, даже восторженным. Он словно любуется ее молодостью и красотой, полон сочувствия к ней. Благодаря чередованию "агрессивности" и "нежности", гротеска и лирики, их естественному сочетанию, страстности авторского отношения к изображаемому, этот развернутый эпизод представляется показательным для всего фильма.

Оператор Д.Фельдман снимал сцену то мягко, то жестко. Эта разнофактурность кадров делает зрительно убедительными все "перепады" авторских эмоций, их то лирический, то сатирический настрой.

Надо отметить и контрастность звуковых фактур: песня ашуга, сопровождающая кадры невесты, нежна и красива, голоса женщин, осматривающих невесту, гнусавы и "немузыкальны". Последние, накладываясь на изображение молодой девушки, создают еще и зрительно-звуковой контраст.

Попутно заметим, что, хотя актерские задачи в этом эпизоде были сравнительно несложными, актерский ансамбль здесь налично. И он обеспечен далеко не только актерскими средствами. Усилия и самих актеров, и оператора, и композитора (А.Хачатурян), и звукооператора, не говоря уже о режиссере, преследовали одну цель: достижение внутреннего единства эпизода, выявление его художественной сути, его связи с целостным организмом, художественной концепцией фильма.

Бекназарян писал, что "ряд образов делался на совершенно определенных актеров" (72). Сразу же по выходе "Пэпо" на экраны критика дала исключительно высокую оценку игре актеров в фильме. По общему признанию, все роли были исполнены превосходно.

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. Приданным Кекел должен стать вексель на 1000 рублей, когда-то выданный богатым купцом Зимзимовым покойному отцу Пэпо. Но вексель неожиданно пропадает. Дарчо отказывается от невесты, Кекел опозорена. В отчаянии Пэпо является в дом к Зимзимову и в присутствии многочисленных гостей требует возвращения долга. 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 суд продажен — вексель подменяют. Потрясенный Пэпо гневно обличает мир, в котором нет места справедливости... Толпа кинто, среди них родные и друзья героя, приходит к крепости, куда он заключен за оскорбление суда, приветствует его, выражает 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 Бекназарян, — 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 в лице Пэпо терпят поражение "результаты общественных отношений... иллюзии, представления,

проекты" (слова К.Маркса (28, с. 7). — 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" (72).

Цель этих рассуждений режиссера, как он сам подчеркивает, — "выявление социального эквивалента пьесы" (72). Известная социологическая прямолинейность интерпретации классики была характерна для тех лет, когда создавался фильм.

Первые же кадры фильма знакомят нас с Пэпо. Зрительный образ его возникает одновременно с музыкально-звуковым. Пэпо-Грачья Нерсисян мужествен, ловок, полон сил, бодр. Но стоит нам вспомнить эти кадры, как мы прежде всего представляем себе грустного Пэпо.

После первого эпизода Пэпо на длительное время почти исчезает из поля нашего зрения. Его почти "не видно" и в развернутой сцене обручения — он лишь физически присутствует там. Кажалось 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 сундукяновскому, но и, как ни странно, тому Пэпо, какого хотел показать Бекназарян. Его веселость в первой трети картины больше бы отвечала формуле: освобождение путем поражения. В "поражении", которое терпит в фильме Пэпо, по сути дела, отсутствует элемент неожиданности — нечто необходимое, коль скоро речь идет о крушении иллюзий.

Но одно дело схема поведения Пэпо, другое — его внутренний мир. Тут нет соответствия. Поступки, реплики Пэпо-Нерсисяна в гораздо меньшей степени выражают его подлинные мысли, чем его глаза, полные безысходной тоски.

Примечательно мнение С.Юткевича. Он считает, что Пэпо нужно было сделать весельчаком. Он должен был побеждать шутками, юмором (82).

Но экранный Пэпо слишком поглощен своей горькой думой, чтобы выказывать юмор, веселость его носит "формальный" характер, в отличие от сундукяновского 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 предварительная установка режиссера вошла 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 герой, но он победил традицию и врезался в сознание миллионов, более того, он стал для них единственно возможным Пэпо.

Горячо любил образ, созданный Нерсисяном, и сам Бекназарян, 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 Зимзимова он видит Аветисяна — известного исполнителя роли Пэпо на сцене!), — уже одним этим он идет против традиции. Фактически он идет и против собственной концепции-замысла, 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.

Однако Пэпо-Нерсесян претерпевал все же внутреннюю злостью.

В соответствии с той же сценарной схемой противоречие наконец устранялось: внутренний мир и действия, внешний облик и поступки Пэпо 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 ними. Об обреченности Пэпо говорить уже не приходилось. Она скрадывалась действием, нейтрализовывалась активной волей героя. Активность Пэпо, каким изображал его актер, достигала своей кульминации в сцене суда. Была воистину безгранична та глубина переживаний, та сила страсти, духовного страдания, которые вкладывал Нерсесян в эти минуты экранной жизни своего героя.

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

Существенное место в художественной концепции 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 Д.Маляном в некоторой степени проясняет функции, которые возлагались 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, питая по этому поводу какие-то смутные надежды и на собственное благополучие. Какули, хотя и относится снисходительно к "иллюзиям" друга, внутренне против того, чтобы Кекел выдавали за лавочника. Какули гораздо решительнее Пэпо. Отказ Зимзимова от долга вызывает у него желание "поколотить" богача, что он, в конце концов, и делает. Именно Какули находит злополученную расписку и предъявляет ее Зимзимову, не упуская случая поиздеваться над ним. Активность Какули объясняется не только индивидуаль-

ными 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 Кекек — 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 Кекек. Потому и порывы буйной веселости у него часто сменяются грустью и печалью.

В этом персонаже, в первую очередь, должна была реализоваться мысль, высказанная еще Сундукином: "...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..." (1, с. 7).

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 Д.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 внутреннюю трепетность вблизи

любимой девушки. В эти мгновения Какули весь как бы светился изнутри. Вместе с тем Какули, каким его показывал актер, был участвующим, преданным товарищем, порывистым в дружбе, внутренне готовым в любую минуту прийти на помощь. В той же мере естественны были и его остроумие, 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 и раскрывалась прежде всего высокая нравственность, благородство и великодушие, которые Сундукян усмотрел у многих представителей его класса. Кстати, в свете сказанного, привнесение в картину мотива любви Какули к Кекел, разрешавшегося только в финале, в одном лишь символическом кадре, нельзя не признать удачной находкой Бекназаряна.

Конечно, такой герой не мог не полюбить зрители.

Было важно и то, что Какули-Малян удивительно гармонировал с Пэпо-Нерсисяном, с Кекел-Махмуриан и другими положительными персонажами и, наоборот, являл собой резкий контраст рядом с Зимзимовым-Аветисяном и Дарчо-Хачаняном, причем и то, и другое особенно 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 христоматийными.

Необычайную теплоту сообщал 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. Одна сила эмоционального, морального воздействия этого персонажа очень велика. Он во многом определяет настроение, психологический "климат" многих эпизодов. Глубокой человечностью, которой отмечен весь фильм, он обязан и 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.

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 присущим 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 — Шушан, ибо "язык" искренности и простоты, которым так свободно владела актриса, близок и понятен каждому. 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 режиссуре, 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 искренне выражают надежду на лучшее. Люди стоят на возвышении, и аппарат снимает их с нижней точки. Один из кадров изображает Шушан. Взгляд ее устремлен ввысь. С каким-то просветлением, вдруг помолодевшим лицом, она кричит сыну, чтобы тот

берег себя... И в контексте всей роли Шушпан этот заключительный аккорд воспринимается как некий монумент материнской любви, материнской солидарности.

В "Пэло" немало и других положительных персонажей. Это и Кекек (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 возникала атмосфера душевного полнокровия, нравственной чистоты.

Этой среде была резко, контрастно противопоставлена целая галерея 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.

Говоря о поисках национальной формы воплощения социальной сущности этого персонажа, Бекназарян отмечал, в частности, одну черту внешнего облика экранного Зимзимова — "немного согнутые пальцы рук — хватательный жест хищника" (80). "Хватать", "отхватить" — как бы постоянная готовность к этого рода действиям сквозила в облике Зимзимова, формировала все прочие его движения, становилась пластической доминантой, выражая не только морально-социальную, но и как бы физиологическую суть этого персонажа.

Грабительская сущность Зимзимова в фильме подчеркнутаходящим до гротеска сатирическим заострением образа. У Сундукяна она выявлена не столь резко. В пьесе аргументация Зимзимова имеет под собой известное логическое основание, связанное, помимо прочего, с широким разворотом дела у представителя крупной торговой буржуазии. Литературный Зимзимов отстаивает некий предпринимательский принцип, пусть это и принцип стяжателя.

Драматург стремился разоблачить Зимзимова и "высшие сословия" прежде всего в моральном плане, хотя объективно это разоблачение и приобретало широкий социальный смысл.

незримо присутствует в фильме, с "авторским голосом", который то гневно осуждал, сатирически обличал зло и его носителей, то, наоборот, сострадал, симпатизировал героям.

...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: он подсказывал Пэпо, чтобы тот запросил в три раза больше! Интонация, с какой произносил актер свою реплику, выражала и естественную реакцию торгаша, и, очевидно, его готовность в этом случае "вернуться" к брошенной невесте... Это непосредственное "душевное" движение — удивительная смесь меркантильного, спекулятивного чувства и неожиданной природной эмоции (Кекел 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 Н. Манучарян.

Итак, спустя десять лет — снова сваха! Но Натэл не чета Шпаник. 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 Шпаник. 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.

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

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

Выражение чрезвычайной серьезности на лице Натэл. 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 деvушка. Но сваха все же обещает:

— Подумаю.

Никакой уверенности у Натэл, конечно, нет. Это с непередаваемым выражением произнесенное "подумаю" многозначительно: тут и сознание своего умения ловко устраивать дела, и нежелание уронить себя 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, 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 отличается от выразительности экранной Шпаник. Актёрские краски здесь более сдержанны, несколько как бы приглушены. Это различие обусловлено не только драматургическим несовпадением двух ролей свех, но еще и тем, что Шпаник была созданием немого кино, тогда как Натэл — звукового. Здесь по необходимости актриса более экономно использовала средства мимики и пантомимы.

В театре Н.Манучарян была мастером небольших ролей. Это обстоятельство, возможно, способствовало успеху актрисы в кино, хотя здесь, как мы видели, она исполняла далеко не только маленькие роли. Во введении достаточно говорилось об особенностях работы актера в кино. Отметим еще некоторые ее специфические условия: 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 роли 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 ее куска, который ему надлежит исполнить в каждом отдельном случае. Иначе говоря, одна более или менее большая роль как бы распадается на ряд маленьких. Вот где может оказаться особенно ценным талант исполнения маленьких ролей! Опытному киноактеру это не должно мешать каж-

даль раз в необходимой мере соотносить "маленькие роли" с "большой ролью", с ее задачей и "сверхзадачей".

Друзья Пэпо собираются навестить его в тюрьме — с музыкой, танцами, вином, яствами. Этот людской поток отшвыривает в сторону попадающего ему навстречу Зимзимова. Кинто избивают его, издеваются над ним. Зимзимов хватается за фонарный столб и словно застывает в этом положении.

Взлетают голуби, выпущенные друзьями Пэпо. Звучит, ширится песня, которую они поют, — народная песня о легендарном борце за справедливость Кер-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 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 бы 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 событий, связанных с восстанием бедняков-ремесленников (амкаров), вспыхнувшим в 1865 году в Тифлисе. Под влиянием этих событий и была написана пьеса, на что много лет спустя указывал сам драматург (24, с. 435).

В 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, идейно, может быть, и не чуждых пьесе, но таких, которые неизбежно вызывали бы основательную ломку всей ее внутренней структуры. Он избрал художественно более обоснованный, более дели-

ктивный по отношению к литературной первооснове способ достижения цели.

В съёмочной 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, изображённую Сундукяном, и сам Бекназарян, не говоря уже о большинстве актёров, чья жизнь и сценическая деятельность были во многом связаны с этим городом.

"Мы увидели по-настоящему национальный фильм" — так выразил общее впечатление от картины писатель В.Норенц (81).

"Во всем, даже в жестах и интонациях персонажей, Бек-Назарову удалось показать армян и именно армян" — подчеркивал писатель Н.Зарян. (81).

Социальные характеры получили полнокровную экранную жизнь благодаря тому, что одновременно это были характеры национальные.

Какие же национальные особенности стремился Бекназарян отразить в фильме? Он сам отвечает на этот вопрос: это прежде всего характер общественно-хозяйственной деятельности, домашнего быта, семейных отношений; манера разговора, походка, жест — эти трудноуловимые нюансы, в которых выражен национальный момент (84).

"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 племени, и вместе с тем его анархический индивидуализм. Эти социальные черты нашли чрезвычайно конкретное национальное выражение. У Зимимова — несколько сутулая фигура, медленная, тяжелая походка, взгляд исподлобья, немного согнутые пальцы рук... Это ростовщик, эксплуататор, но вместе с тем это армянин-эксплуататор" (84).

"Изучая эпоху, — пишет Бекназарян в другой раз, — режиссеры очень часто не учитывают, например, внешнего поведения людей

(...), характерного для данной конкретной эпохи и исторической среды...

Не следует забывать, что одевание, костюм влияют на характер движения персонажей" (78, с. 43).

Существенное наблюдение, имеющее непосредственное отношение к актерскому компоненту картины, ее пластической образности. Можно не сомневаться, что при постановке "Пэпо" Бекназарян с сугубым вниманием отнесся к эскизам костюмов (художник М.Арутчян), добиваясь точного воспроизведения одежды эпохи, и это диктовалось прежде всего заботой о верном воссоздании актерами социально и исторически обусловленных национальных характеров.

"Пэпо" — подтверждение той истины, что примат актерского искусства 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".

Таков был результат единства "всех частей" произведения, в том числе главной из них — актерского исполнения, сложившихся, несмотря на известную противоречивость концепции-замысла, в художественно убедительную концепцию-фильм.

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 Бекназарян 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 Бекназарян и добился несомненного успеха.

Но "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 художественной концепции, 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 немом 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 мизансцен (7, с.106). Это тоже требовало актерского умения. Потому, как свидетельствует С.Герасимов, "невзирая на колоссальные трудности", режиссеры предпочитали работать, в основном, с актерами театра (52, с.127). В кинематографе наступала эра театрального актера.

Собственно, как мы видели на примере армянского кинематографа, роль актера театра была велика и в немом 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 ложилось на слово. Соответственно делались еще сдержанней жест, еще скупее мимика. Была и другая трудность. "Хотя я и чувствовал себя совершенно 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" (60, с.227). То же самое отмечала и армянская актриса Асмик: "В первый раз выступая в звуковом кино, я, как и мои товарищи, испытывали некото-

рые трудности. Не легкое было дело, параллельно с движениями, мимикой, обращать не меньшее, а даже большее внимание также на слово" (2, с.162). Но эти трудности 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, противопоставленные экрану настолько же, насколько были ему противопоставлены 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.

Специфически 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.Мартirosяном 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.Хачаян (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 театральна и по манере актерского исполнения, и по принципам драматургии и постановки. Театральная условность была особенно выразительна в речевой фактуре фильма.

Кстати, теми же пороками страдали и фильм "Анаит" — экранизация одноименной сказки армянского классика Г.Агаяна, осуществленная Бекназаряном 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.Бунятына, 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 актера была неоправданно торжественной, выспренно-декламационной. Бекназаряну, 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 вы-

сокого уровня, то в "Храбром Назаре" и "Анаит" наглядно обнаружались 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.

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, ставившуюся перед кинематографистами республики: не прекращая работы по экранизации литературной классики, основное внимание обратить на изображение революционного прошлого и неразрывно связанной с ним современной эпохи социалистического строительства (17, с.83).

Последующие годы в деятельности "Арменкино" характеризовались стремлением кинороботников республики выполнить эту программу.

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.

Переиначив гайдаровскую повесть и приспособив ее к Армении, авторы картины не позаботились о том, чтобы зрителю было совершенно ясно, когда именно происходит ее действие. Дело в том, что в фильме изображена настоящая гражданская война, между тем в годы, предшествовавшие установлению советской власти, в Армении, к счастью, гражданской войны не происходило, она вспыхнула лишь после того, как дашнаки в феврале 1921г. попытались вернуть себе власть (21, с. 290-291), отданную большевикам незадолго до этого. Майское восстание 1920 года, руково-

димое коммунистами и подавленное правительством, носившее разрозненный характер, несмотря на свой размах, не вылилось в гражданскую войну. В книге "История армянского народа с древнейших времен до наших дней", изданной в 1980 году Ереванским университетом на русском языке и являющейся переводом с армянского издания "История армянского народа", которое увидела свет в 1972 году (21, с. 6), о гражданской войне в Армении говорится только в связи с антисоветским мятежом (21, с. 31), а о гражданской войне до этого события нет ни слова. Хотя книга была издана в советское время, но этому следует верить: если бы советская власть завоевывалась в Армении путем жестоких и кровопролитных боев гражданской войны, то цена этой власти, доставшейся столь дорогой ценой, еще более бы возросла, и большевистская пропаганда и историография не упустили бы повода еще больше прославлять ее (если это было вообще возможно, ибо словословия на эту тему были и без того безмерны). Правда, о причинах мятежа, вызванного скорее всего жестокостями большевистского режима, в книге ничего не сказано. Но как бы то ни было, время действия фильма необходимо было обозначить с исключительной точностью, чтобы у зрителя не создавалось ложного впечатления об этом периоде нашей истории и не возникало сомнений в правомерности переноса событий русской повести на армянскую почву. Между тем в режиссерском сценарии А.Ай-Артяна, хранящемся в музее литературы и искусства имени Чаренца, время действия обозначено 1920-ым годом. Надо полагать, что это указание, содержащееся в записи одного из титров, без изменений вошло и в фильм (просмотреть его снова нам не удалось из-за технических трудностей).

В то время, когда создавался этот фильм, подобным неточностям не придавалось особого значения: важно было лишь одно — заклеить дашнаков как злейших врагов трудового народа, высмеять их, а историческая правда была не так уж существенна.

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 дьячкава. Перепетии 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.Джанибекиян (командир отряда Амирян), О.Буниатян (Чибух), Г.Габриелян (Татул), М.Костанян (Амбо) 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. Его Татул — 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.

Образ реализовывался преимущественно в действии, причем, в действии героическом. Во время боя партизанского отряда с противником 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-черепашьи 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, 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 было безупречным. В Чибухе ощущалась 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 вдохновил 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 выявило сдержанность, внутреннюю сосредоточенность Чибуха. И, что не менее существенно, — в некоторой мере скрывало недостатки фильма. Пока Чибух молчал, он был выразителен, неординарен. 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 яемного 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 культурой актерской игры и низким литературным уровнем звучащего слова, низким уровнем экранной речи: слово, речь были неестественны, ходульные, они были почти лишены нюансов. Плохи были диалоги, плохо говорили актеры. Театральные штампы толкали исполнителей к ремесленному копированию известных образов: 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 Бекназаряном (1938).

Предполагалось, что сценарий напишут Бекназарян и Аксель Бакунц, хорошо знавший события, о которых должен был рассказывать фильм. Бакунц написал либретто. Но вскоре он был арестован, затем расстрелян, и Бекназарян остался без соавтора, на которого возлагал большие надежды. В конце концов, сценарий им был написан вместе с кинодраматургом В.Соловьевым и недавно окончившим ВГИК Я.Дукором, ставшим затем сорежиссером Бек-

назаряна в фильме. В сценарий вошли некоторые сюжетные мотивы, придуманные Бакунцем, но реализованные уже без него. Предлагая их, Бакунц исходил из пожеланий режиссера, стремившегося использовать в интересах зрелищности фильма необыкновенную природу Зангезура. Так, Бакунц симпровизировал сцены пения гусана у величественного водопада, танца приговоренного к смерти коммуниста на вершине скалы и последующего падения его и увлекаемого им хмбатета в пропасть. Трудно сказать, как выглядел бы фильм, если бы в создании сценария участвовал Бакунц, но не приходится сомневаться, что по своим идеологическим акцентам картина не отличалась бы от того широко известного фильма "Зангезур", который в 1938 году вышел на экраны Советского Союза и спустя некоторое время был удостоен Сталинской премии. В той конкретной исторической ситуации иначе быть просто не могло. Высокий дашнакский военный чин должен был быть незадачливым и жалким авантюристом, хмбатет — свирепым монстром, белогвардейский офицер — жестоким убийцей, все они — заклятыми врагами трудового народа; а коммунистический вожак — воплощением стойкости и благородства, зангезурские крестьяне — беззаветными героями и решительными борцами за советскую власть, регулярная дашнакская армия — обманутой и не желающей воевать солдатской массой.

Но что бы ни говорили о фильме "Зангезур", сколько бы ни порицали его создателей за искажение исторической реальности, все-таки надо признать, что в этом фильме ярко воплотились основополагающие принципы метода советского искусства.

Ввиду эпического строя картины, решенной в стиле героического сказа о народном подвиге, торжественность интонаций 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. Правда, исторически героев "Пэпо" от героев "Зангезура" отделяет целый полвека. Пер-

вый 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, о 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 более близкую народу эпоху, утверждая идеи добра и справедливости, человечности.

Образ коммуниста Акопяна, воплощенный в фильме Гр.Нерсисяном, 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.

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. Потому в сознании каждого, кто видел фильм "Зангезур", надолго запечатлелись образы партизанского вожака Макича (Д.Малян), его матери Агюль (Асмик), бойца партизанского отряда Армена (Г.Габриелян), глухого старика (Г.Аветян), русского парня Никиты (П.Чувелев).

В "Зангезуре", так же, как в "Пэпо", Бекназарян 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 силы в лице дашнаков. Однако есть очевидная разница между изображением дашнакской армии и тем, как показаны ее руководители. Первая трактована в натурально-реалистических тонах — в солдатах авторы фильма видят обманутых политиками простых армянских крестьян, вторые — в сатирических, даже гротескных красках.

Политиканство, преступный авантюризм были остро воплощены в фигуре "спарапета"¹⁸. Эту роль исполнял А.Аветисян. Под спарапетом подразумевался Гарегин Нжде, хотя это имя не названо ни в сценарии, ни в фильме. Однако известно, что звание спарапета в Зангезуре в то время носил именно этот крупный национальный деятель. Несмотря на то, что это был великий человек и пламенный патриот, в фильме спарапет выведен карикатурно. Шло ли это от бакунцевского либретто или эта фигура была шаржирована впоследствии, мне выяснить не удалось. Вряд ли талантливый писатель тут приложил руку — хотя бы потому, что он был истинным патриотом. В фильме преемственная, даже "генетическая" связь этого персонажа с Зимзимовым также 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.

Здесь я хочу сказать несколько слов о Даниеле Дзнуни (1895-1967) — человеке, сыгравшем весьма значительную роль в организации кинодела в Армении, много лет руководившего нашей киностудией на начальном этапе ее существования.

Дзнуни... Это имя я впервые услышал в детстве, по-моему, в семилетнем возрасте, когда мои родители повели меня на киностудию на просмотр только что законченного фильма "Пзпо". Смотрели мы картину, сидя в широких мягких креслах, в директорском зале, а директором, все это знали, был Даниел Дзнуни. А может быть, эта фамилия стала мне известна еще раньше: отец мой, режиссер Левон Калантар, в самом начале 30-х годов был тесно связан по работе с Арменкино, поставив там в 1931 году два фильма — "Мексиканские дипломаты" (совместно с А.Мартirosяном) и "Поверженные вишапы", и в связи с этим тогда и после имя Дзнуни, конечно, должно было часто произноситься в нашем доме.

¹⁸ Спарапет (арм.) - полководец, главнокомандующий.

Мне показали его однажды, и я запомнил его ясные голубые глаза...

Армянское кино переживало тогда подъем. Имя и облик Дзнуни ассоциировались с необыкновенной работоспособностью, динамизмом, крупными и стабильными, имеющими широкий резонанс успехами в новой для Армении области культуры. Как было не уважать и не ценить человека, чьими трудами эти успехи были достигнуты! Естественно, Дзнуни пользовался доверием тогдашнего руководителя Армении Агаси Ханджяна. В 1936 году Ханджян будто бы покончил с собой, а на самом деле был застрелян Берия. Посмертно его обвинили во всех смертных грехах. Поскольку считалось, что Дзнуни был любимцем этого "заклятого врага народа", над ним стали сгущаться тучи. И в сентябре 1937 года он был арестован. Арестовали и его жену Софик Григорян, тогда директора Ереванского театра юного зрителя.

Удивительно, что Дзнуни и его супруга вырвались из сталинских застенков. Через полтора года вышла на свободу тикин Софик, а в 1943 году вернулся домой из ссылки (Коми АССР) Даниел Дзнуни.

Последняя его должность — заведующий отделом армянского искусства Государственной картинной галереи. На этот пост мог быть назначен только человек с высшим образованием, а у Дзнуни его не было: он кончил Нерсисяновскую семинарию в Тифлисе, а учеба в Закавказском университете осталась незавершенной. И этот человек совершает подвиг: он сдает экстерном экзамены в Армянском педагогическом институте и получает диплом с отличием. Тогда ему было 58 лет!

Этот факт говорит о многом — о силе воли, о настойчивости и целеустремленности, об оптимизме. И все же не это делает Даниела Дзнуни почти легендарной фигурой в истории армянского искусства и не то, что он был директором Первого гостеатра Армении (впоследствии театра имени Сундукяна) на втором-третьем годах его существования, что тоже выпадает не каждому молодому человеку, не достигшему еще и тридцати лет. Главная и неосценимая его заслуга в летописи национальной культуры — это организация кинодела в республике: именно в этой области колоссальная энергия Дзнуни развернулась во всю свою ширь. Конеч-

но, эту энергию питали и патриотизм, и вера в небывалый расцвет культурной жизни родного народа. Но помимо всего этого, он был просто талантливый человек, создатель по своей природе. Поистине, долгие годы он был работающим в полную силу мотором армянского киноискусства.

Хотя в последний период жизни служебная деятельность Дзюни протекала в иной сфере, преданность армянскому кинематографу он сохранил до конца своих дней. Это нетрудно понять — ведь армянское кино в значительной мере было его детищем. Еще работая в Арменкино, он был пишущим человеком — писал брошюры, статьи, сценарии. В последующие годы он серьезно занялся киноведением: в 1961 году издал "Очерки истории армянского кино" — первый в Армении солидный киноведческий труд; впервые составил фильмографию, охватывающую кинокартины, созданные в республике за период с 1924 по 1961 год. Последняя работа до сих пор является ценнейшим подспорьем, без которого не может обойтись ни один киновед, занимающийся армянским киноискусством. Занимался Дзюни и театроведением, но главной его любовью оставалось все же кино. Написание им театроведческого труда об актрисе Нине Манучарян, думаю, стимулировало прежде всего то, что, помимо своей сценической деятельности, это была выдающаяся киноактриса.

Хотя и очень редко, но встречался я с Дзюни и в зрелом возрасте, уже в бытность свою главным редактором киностудии "Арменфильм". Он производил на меня впечатление подтянутого, немногословного и весьма корректного человека. Я знал о киноведческой деятельности Дзюни, но не придавал ей особого значения, занятый "неотложными" студийными делами. К стыду своему должен признаться, что он казался мне персонажем из далекого прошлого. В то время на студии задумывались фильмы "Артист" (по Ширванзаде), "Здравствуй, это я!", "Братья Сарояны", "Хаос" — все это представлялось гораздо важнее и интереснее. Близорукость молодости!.. Я хоть и понимал, но как-то не задумывался о том, что не было бы всего этого, если бы прежде не было "Намуца" и "Пэпо", если бы не было студии, созданной на ровном месте вот этим, теперь уже немолодым, тихо улыбающимся и на редкость скромным человеком. Конечно, могут сказать, что студия была бы создана и без Дзюни с Бекназаряном. Но можно ли на

этом основании недооценивать вклад конкретных людей, отдавших этому делу всю силу души, свои лучшие годы!

Даниел Дзунуни скончался в октябре 1967 года.

Сейчас на месте старых помещений киностудии на улице Тегяна — безрадостный пустырь. Каждый раз, проходя мимо этого пустыря, я с грустью думаю о том, что когда-то, на протяжении почти полувека здесь создавались фильмы, шли жаркие споры, зарождались и осуществлялись творческие замыслы, учащенно бились сердца многих сотен людей, самоотверженно служивших искусству кино... Думаю с грустью, потому что знаю: все это в прошлом, армянское кино отошло в историю... Мы убедились в этом лишь недавно, через два или три года после того, как отметили столетие со дня рождения Даниела Дзунуни...

Для создания кинематографии Армении Даниел Дзунуни просил у правительства 3 тысячи рублей, но ему объяснили, что у государства приоритетным является обустройство тридцати тысяч беспризорных детей, и выдали ровно в 50 раз меньше — 60 рублей. И армянская кинематография была создана. Вся республика покрылась сетью кинотеатров, заработали кинопередвижки, закупались хорошие иностранные и советские фильмы. В 1924 году вышел первый армянский документальный фильм, через год — первый игровой. По нынешним временам эти факты поразительны. Они говорят об огромном бескорыстном энтузиазме группы пионеров кинодела в республике во главе с Д.Дзунуни и одновременно о действенном стремлении властей приобщить народ к десятой музе, создать и развить новую для него сферу духовной деятельности. Молодые люди начала 20-х годов были романтиками, героями, не чета посредственностям, заправляющим делами армянского кино сегодня... Конечно, сейчас другое время, но ведь и для тех энтузиастов время, когда они действовали, было совершенно новым и необычным по сравнению с временем и условиями, в которых они родились и выросли. От индивидуальной воли, от личной талантливости, от патриотизма и подвижничества зависит гораздо больше, чем порой кажется. Люди 20-х годов были строителями и созидателями, нынешние же, в лучшем случае, чиновники от кино, а фактически разрушители и могильщики. Страшная пропасть пролегла между теми и этими!

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). 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.Мартirosяном (режиссер монтажа А.Бекназарян), роль командира партизанского отряда, как и в "Зангезуре", была поручена Д.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, тут не было вины актера, которого толкали на это драматургическая заданность образа, его схематизм. Присущая героям революции могучая сила духа была заменена бодростью, мужеством, решительностью — самоуверенностью и высокоглядством. В такой трактовке революционной истории, образов борцов за дело революции своеобразно отразились эмоционально-психологическая атмосфера жизни советского общества во второй половине 30-х годов, вызванная широко разрекламированными победами советского строя, завершением строительства социализма в одной шестой части земного шара. 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: исход их представлялся уже чем-то само

собой разумеющимся, вперед выступали лишь результат, лишь историческая неизбежность победы революции, ее романтика. Революция уже не ощущалась делом слишком трудным. Эта своеобразная аберрация, естественно, находила выход в литературу и искусство.

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 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 сложилась 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 "импозантная" характерность, отмеченная острым, до гротеска, рисунком роли — с другой. Впрочем, похоже, что истинное актерское призвание Д.Маляна А.Бекназарян ощущал. В

самом деле, на образе Какули в "Пэпо" лежит налет грусти (несмотря на бесшабашную удачу 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 человечным князя Степаноса Шаумяна, сыгранного Д.Маляном в историко-патриотическом фильме Бекназаряна "Давид-Бек" (1944); 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 врагов, 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.Нерсисяна, исполнявшего роль старого рыбака. Кажется, в этом фильме появился впервые "мудрый старец", который затем пошел кочевать из одного армянского фильма в другой!

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 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 Тагуизи сведения об Араме и доносит на него, играл А.Хачаян. Пластическая сторона исполнения была достаточно впечатляющей, хотя она в известной мере обнаруживала приверженность актера к выразительным средствам немого кино. Было что-то застенчивое и зловещее, какая-то скрытая жестокая враждебность в этом благообразном человеке в черной рясе. Истинное лицо отца Погоса раскрывалось в конце фильма, когда восставшие крестьяне арестовывали попов: под сутанами у священнослужителей оказывались маузеры. Однако исполнение А.Хачаяна 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.

В отличие от трех предыдущих фильмов, в картине "Горный марш" (режиссер С.Кеворков), 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, поначалу поглощенная 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 "нет единого драматического конфликта". Тем не менее, критик считает, что молодому режиссеру "удалось во многом отвлечь внимание от сценарных недостатков, создав ряд ярких запоми-

нающихся сцен и показав ряд интересных характеров". 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" (136). В самом деле, фигуры дашнаков, их "групповой сатирический портрет" — наиболее яркая удача фильма. Наряду с А.Аветисяном, тут должен быть назван и Х.Абраамян, "который сумел показать другой тип маузериста, не менее запоминающийся и художественно выпуклый" (84).

Остро, с отличным ощущением формы изображали актеры кариатурную молодцеватость, ухарство этих тупых, 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 (84). Но несомненно и то, что режиссер и актеры по-своему развивали достигнутое в этом отношении в "Зангезуре", а еще раньше в "Мексиканских дипломатах", — опыт, который, в свою очередь, опирался на литературную традицию (Е.Чаренц).

При всех сценарных недостатках картины некоторые эпизоды были по-настоящему драматичны и психологичны, что давало актерам возможность раскрыть внутренний мир своих героев. В этом смысле запоминалась сцена в кафе, где над доктором Аветисяном гнусно измывались маузеристы. Этот исторически достоверный эпизод разоблачал нравы в первой республике, показывал унижительное положение в ней интеллигенции. Сцена хорошо, хотя и с налетом театральности проводилась актером В.Вагаршяном.

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, которого играл Аветян, приходил на железнодорожную станцию просить банку молска для

своего больного внука. Ему давали эту банку, а затем стреляли в спину.

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 "Пэпо" были начаты съемки картины на современном материале — "Алагез". Однако работа над фильмом неожиданно была приостановлена, и он так и не был закончен. 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 зйлагы армянских и азербайджанских колхозников. Их связывает крепкая дружба. Тема эта не была надуманной, она имела серьезные и прочные жизненные основания, но в фильме решалась прямолинейно и формально. Молодой председатель армянского колхоза Армо (Г.Ашугян) и девушка Гюльнара (Л.Шахпаронян) из азербайджанского зйлага любят друг друга. Дружат их отцы — Оган-ами (В.Вагаршян) и Рустам (О.Авакян). Любви молодых вслещески пытаются воспрепятствовать скрытые враги советской власти Гасан (Х.Абраамян), 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 прин-

цип "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 могла быть приемлемой в комедии или водевиле, в драме же — а "Горный поток" претендовал на драму — эта "парность" выглядела искусственной.

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 избытка 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 явно нарочитой демонстрацией "советской экзотики". Словно полемизируя с когда-то культивировавшейся в искусстве ориентальной экзотикой, фильм утверждал подлинность, невидуманность 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.

Вообще обращала на себя внимание демонстративная манера исполнения ролей. То была, конечно, не "бравата" артистов своим мастерством и техникой (порой наблюдаемая у крупных актеров — скажем, в некоторых послевоенных ролях Габена, Смоктуновского), игра-то была вполне заурядная, а как бы "громогласное" указание на положительность и безупречность героев, демонстрация

в их лице неких хозяев своей судьбы, хозяев страны, жизни. В пропагандистском контексте тех лет все это было естественно и закономерно и воспринималось как правдивое отображение действительности. Тогда мало кому пришло бы на ум сравнить этих "выставочных" персонажей с реальными крестьянами, избираемыми государством, бесправными, только что пережившими ужасы сплошной коллективизации, мало кто усомнился бы в преступлениях "врагов народа" — мифе, призванном оправдать массовые репрессии. Но сейчас от подобных фильмов веет нестерпимой фальшью.

Демонстративность вообще присуща идеологизированному, политизированному искусству. На героев таких произведений словно наклеены ярлыки, по которым немедленно и безошибочно узнается "свой" и "чужой", социальная, классовая, политическая сущность человека.

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, а все ее негативные стороны были начисто исключены и заменены совершенно новыми качествами, которые должны были характеризовать психологию передовых советских людей. Отсюда и схематизм, "сконструированность" этих характеров, отсутствие в них подлинного историзма.

Обращал на себя внимание и другой существенный недостаток фильма, присущий, впрочем, и другим советским картинам: обезличенность диалогов, неестественность речи актеров. Он был одинаково присущ и армянскому, и русскому (дублированному) вариантам фильма.

"Горный поток" изображал полную гармонию жизни. Эту гармонию рождала советская действительность, дружба народов — именно в этом заключались идея и пафос картины. Эту картину 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 "кинема-

тографической кантатой", славящей 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 тонах (31, с. 235, 237). 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 свойственный 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" (31, с. 210-237). Эти недостатки были типичны и для фильмов 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. Непра-

вомерность 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-Артына 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 бабушки Соны и ее смешными предрассудками. Актриса прекрасно, с подлинным чувством юмора использовала эту особенность роли.

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 старой Соне чувство собственного достоинства, и ее манеру держаться, ее внутреннюю свободу, любопытство, веселую предприимчивость, экспансивность. Удивительным богатством красок расцветивает актриса роль: тут и нежность, и лукавство, и неожиданное кокетство (когда Сона собралась на прогулку с сыном-бригадиром: и мы, мол, не хуже молодых!); в глазах вспыхивают веселые 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 растерялась — как скрыть "позор"? Ее лицо, поза выражают полнейшее смещение. Наконец, она нашла выход: схватила "бесстыдницу" и спрятала в шкаф.

Сона необычайно подвижна, даже проворна. Сцена ее падения с грузовика уморительна. Столь же комичны эпизоды симуляции болезни. Поражают живость и непосредственность реакций актрисы. Вся роль она ведет с тонким одушевлением комического, как бы импровизируя — легко, изящно, талантливо. Вот где, наконец, "заиграла" Асмик! И здесь тоже ей не изменяют интуиция, чувство меры и такт.

Один только мимолетный штрих в образе напоминал зрителю о прежних ролях Асмик. Происходило это в смешной сцене в

больнице, где Сона притворялась умирающей. На замечание доктора, что она уже не раз это делала, бабушка Сона неожиданно серьезно отвечала: только однажды она, действительно, умирала — от голода. Лишь на какое-то мгновение омрачилось ее лицо. Без нажима, легко и просто вспомнила она прошлое и тут же с жаром снова принялась "умирать".

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 могучего дарования, увы, не сумела создать армянская кинематография, и прежде всего, вероятно, потому, что такой образ не был создан армянской литературой.

Но сделанное ею в кино неocenимо. 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.

Основным вкладом армянского кино в советскую кинематографию периода Великой Отечественной войны стал историко-патриотический фильм "Давид-Бек". Наряду с русскими историческими фильмами "Кутузов" и "Иван Грозный" (1 серия), грузинским двухсерийным "Георгий Саакадзе", он явился одним из наиболее заметных произведений этого жанра в советском киноискусстве военных лет.

Фильм рассказывал о подвиге выдающегося армянского полководца Давида-Бека, в начале XVI века возглавившего освободительную борьбу народа против персидских завоевателей. Содержание фильма, его идейная, патриотическая направленность прямо перекликались с освободительной борьбой советского народа против нацистской Германии.

"Давид-Бек" развивал стилистические особенности "Зангезура", его торжественно-патетическую интонацию.

В фильме было очевидно стремление режиссера Бекназаряна 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 родиной, грядущими поколениями превыше всего, он определяет его натуру, характер. 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 необыкновенного внутреннего горения, читаем мы в редкой выразительности глазах Гр.Нерсисяна — будь то в роли Акопяна или Давид-Бека.

Драматургия фильма построена на единстве мысли и действия героя. Собственно, события, разворачивающиеся на экране, — это воплощенная мысль Давид-Бека.

Кульминация картины — изображение штурма крепости Зеву армянскими войсками. Режиссер не стремился 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 много лет Бекназарян 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 пере-

движения, маневры, дислокацию войск, видим их в атаке и в отступлении. И над всем этим господствуют воля, ум, полководческое искусство Давид-Бека.

В зейзенштейновском "Александре Невском" (а влияние его на картину Бекназаряна 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 внешне-го толчка, служащего внезапному озарению (40, с. 174), 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 бес-силны против этих стен, Давид-Бек. Какой дьявол их выду-мал?" — восклицает русский бомбардир Касьянов. "Мой дед их выстроил, Касьяныч", — не без гордости отвечает Давид-Бек.

Один лишь раз в ходе изображения штурма камера прибли-жается к самой гуще событий: гибель юноши Мансура показана с точки зрения главного героя фильма. Этот трогательно-драмати-ческий всплеск в строгом эпическом повествовании исполнен волнующей патетики. Особенностью фильма явилось то, что при всей его эпической масштабности, в нем четко прослеживались драматические судьбы многих людей.

В "Давид-Беке" образы простых людей из народа разработаны гораздо слабее. Режиссер, очевидно, и не ставил перед собой та-кой задачи, стремясь воплотить народные черты прежде всего в образах патриотов Давид-Бека, Шаумяна, Мансура. В фильме про-тивоопоставлены две силы: единый в своем патриотическом порыве народ и персидские поработители.

В трактовке темы народ и вождь, как и образа Давид-Бека, не-смотря на все его обаяние, уже проглядывают тенденции, став-шие особенно сильными в "культовых" фильмах последующих лет.

Антиподом Давид-Бека в фильме является Мелик-Франкюль. Исполнение А.Аветисяном этой роли весьма выразительно. Оно характерно как для творчества этого актера в кино, так и для идейно-художественных установок Бекназаряна. В обличении зла

и режиссер, и актер беспощадны и резки, они избегают полутон. У Бекназаряна 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 "спаралет" 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 Бекназарян располагал на редкость добросовестным и чутким интерпретатором своих художественных концепций. Все эти три аветисяновские роли поражают своей законченностью, скульптурностью, монументальностью.

Для "Давид-Бека" характерно отсутствие какой-либо детализации. Стремление режиссера к эпичности повествования, к обобщенному изображению исторической эпохи, обусловив ряд достоинств фильма, вместе с тем обернулись и его существенным недостатком, коль скоро в картине далеко не всегда ощущаются историческая реальность, колорит, фактура эпохи, ее живая плоть.

"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 закрыт уже почти готовый фильм "Второй караван". Следующие армянские художественные фильмы появились лишь в 1954 году. Так "малюкартинье" выглядело в Армении.

О киносказке "Анаит" выше уже говорилось. "Девушка Араратской долины", в сущности, продолжала прерванную войной линию облегченного изображения жизни колхозного села, наметченную 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 Араратской долины", ничем существен-

ным не отличалась от действительности, изображенной в "Людах нашего колхоза". То обстоятельство, что между той и другой 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.Кепинов), 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.Бекназаряном, действительно, в комедийном плане. Только подход к этому материалу как к легкой, непретенциозной, даже шутливой 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. 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 изволнованно 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 частые удачи.

Соблюдение жанра, по крайней мере, дало бы возможность актерам испробовать свои комедийные способности, целенаправленное использовать яркое мелодическое дарование композитора А.Сатяна, сделало бы фильм более зрелищным, интересным. В один год с "Девушкой Араратской долины" появились однотипные "Кубанские казаки" И.Пырьева. Хотя эта музыкальная комедия выражала ту же идею о полном благополучии, об отсутствии каких-либо трудностей в жизни колхозного села, — в ней были чуть лучше использованы возможности жанра.

Примерно в те же годы на театральных подмостках появилась пьеса Н.Заряна "У родника", также посвященная жизни колхозного села. Как и "Девушка Араратской долины", она показывала действительность совершенно безоблачной и лишенной каких-либо серьезных конфликтов. Пьеса обладала лишь одним достоинством, обусловившим ее сценический успех: в ней был выведен колоритный образ находчивого и остроумного колхозника Балабека (кстати, это имя тогда же стало в Армении нарицательным). Среди многих исполнителей этой роли особенно выделялся Т.Сарян. Но автор пьесы считал нужным отмежеваться от предложенной актером трактовки образа. "Создавая этот образ, — писал он, — я хотел показать, что люди, подобные Балабеку, мешают колхозу, что

им не должно быть места в здоровой семье колхозников. Исполнитель роли Балабека не должен возбуждать смех ради смеха. К сожалению, артист Т.Сарьян, обладающий большим комедийным дарованием, часто теряет чувство меры, надевая образ чертами, которые не имеют никакого отношения к моему восприятию этого персонажа пьесы...¹⁶ (22, с. 462).

Позиция драматурга ясна: он безоговорочно осуждает своего героя, резко противопоставляет ему полную положительность, беспорочность всех окружающих, рассматривает его как абсолютно чуждый элемент в гармонии и идиллии колхозной жизни. Актер же не соглашался, спорил с автором пьесы. Его Балабек вызывал зрительские симпатии. Это объяснялось тем, что поведение Балабека, которое по мысли драматурга было достойно только порицания и осуждения, имело жизненное оправдание. Балабек ловчил потому, что его понуждали к этому обстоятельства, он лгал, изворачивался, даже воровал, чтобы свести концы с концами, поддержать свое существование в трудных условиях послевоенной сельской жизни (22, с.462-463). При этом он был безлобен и жизнерадостен, был наделен юмором и наблюдательностью. Балабек находил отклик у зрителя потому, что в нем были художественно обобщены конкретный, узнаваемый опыт народной жизни, ее социально-историческая обусловленность.

Характерно, что армянское кино осталось совершенно равнодушным к пьесе Н.Заряна. Конечно, за вычетом образа Балабека, она не имела никаких преимуществ перед сценарием М.Чамаяна и Е.Помещикова. Да и сам этот образ в пьесе, как выяснилось, представлял из себя больше актерскую возможность, чем самостоятельную художественную ценность. Но в дальнейшем выяснилось и другое: Т.Сарьян был также превосходным киноактером, возможности которого и в малой доле не были использованы кинематографом. Вне всякого сомнения, если бы в той же "Девушке Араратской долины" нашла место комедийная фигура, подобная Балабеку, достаточно выписанная сценарно, да еще и сыгранная Т.Сарьяном, то это сделало бы фильм значительно интересней и жизненней. Но образ этот не заинтересовал кинематографистов. А если бы и заинтересовал, мог ли он в то время появиться на экране?..

Любопытно, что в дальнейшем этот образ перетерпел существенную эволюцию. В пьесе "Опытное поле", написанной Н.Заряном спустя несколько лет, тоже фигурировал Балабек. Но это уже был наглый, бессовестный деляга, невежественный и заведомо нечестный человек, вор и кляузник. Так, еще в начале 50-х годов искусством был высмотрен в жизни социальный тип, в последующие годы развившийся, приобретший лоск и внешнюю добропорядочность, образовавшийся, усовершенствовавший методы своей деятельности, обретший размах и угрожающую силу, распространяющий свое тлетворное влияние на жизнь всего общества. Окружение этого нового Балабека по-прежнему оставалось чистым, "здоровым" и, в сущности, беспроблемным, а потому нежизненным и нереальным. Т.Сарьян, разумеется, уже никак не оправдывал своего героя, а, наоборот, разоблачал его — очень тонко и убедительно. Кинематограф прошел мимо и этой возможности, хотя была уже середина 50-х годов и период малокартинья был позади, — настолько в своих попытках отображения современной действительности он был привержен схемам и далек от жизни.

В результате крупных творческих неудач, какими явились фильмы "Анаят" и "Девушка Араратской долины", консервации картины "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.

Однако для выхода кинематографии республики из творческого тупика нужна была идейно-творческая, методологическая перестройка всего советского киноискусства; должна была быть преодолена боязнь остроты, проблемности, конфликтов.

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 в последующие годы, — наметилось почти сразу. Пластико-мимическое искусство армянских театральных акте-

ров, скорректированное опытом немого кинематографа, неизменно расширявшиеся 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.Нерсисян, но кинематограф вовлекал в свою орбиту множество актеров, а они-то в итоге и определяли качество речи в армянской кинематографии.

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, перенимал у них то, что можно было перенять, а это не всегда оказывалось приемлемым вне творческой индивидуальности больших художников. Подражателей, естественно, было большинство и с годами в театре выработался общий стиль, являвшийся неким утрированным, выколотым подобием стиля корифеев. 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" (30, с. 542), его образ мысли, выражением и результатом которого является слово, определяет образ его действия. Правда, в последнем эти недостатки прижились значительно меньше. Актер

советского 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. 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.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, 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" (61, с. 12-13).

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 Первом 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 владеет культурой сценической речи" (25, с. 105-107).

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, воплещими "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 пересмотра 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 потенция, накопленная 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 этот аспект актерской проблемы носил далеко не локальный характер, он не был лишь моментом актерского профессионализма. Вопросы тона и стиля экранной речи были кардинально связаны с другой, более общей проблемой, — проблемой современной кинодраматургии. 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 могли помочь актеру достигнуть подлинного звукозрительного 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.

Когда 31-летний Лев Атаманов в 1936 году был приглашен в Ереван создавать армянскую мультипликацию, за плечами у него были годы учебы в мастерской Л.Кулешова и опыт постановки нескольких мультфильмов на студии "Межрабпомфильм". Он привез с собой в Армению художника Владимира Сутеева, с которым его связывала совместная работа над мультфильмами в Москве.

Замечание киноведа А.Волкова о том, что уже в первом армянском мультфильме "Пес и Кот" (1937) "был интуитивно намечен основной путь развития национальной мультипликации", верно в том смысле, что сказка Ованеса Туманяна "Пес и кот" так популярна в Армении и так "мультипликационна" по сюжету и пластике, что вряд ли среди армян нашелся бы человек, который не назвал бы эту сказку самой подходящей для создания по ней мультипликационного фильма. Интересно, что в середине 70-х годов, когда рисованная мультипликация в Армении набирала силу и возникло желание иметь также кукольную мультипликацию, один из первых фильмов был сделан все по той же туманяновской сказке (поставил его тогда Армен Миракян) (1975).

Л.Атаманов горячо взялся за работу. Еще до приезда московского режиссера "Арменкино" обзавелось необходимой технической базой, были подготовлены кадры мультипликаторов из числа студентов художественного техникума. Затем и сам Атаманов сделал очень много для подготовки таких кадров. Работа над фильмом вызывала живой интерес общественности. По инициативе пионерской прессы было проведено совещание кинематографистов с представителями молодежных организаций, обсудившее написанный Атамановым сценарий и эскизы В.Сутеева; ряд высказанных пожеланий был учтен режиссером.

Музыку к фильму написал композитор С.Бархударян.

Вряд ли есть надобность пересказывать содержание сказки Туманяна. Отметим лишь, что Л.Атаманов значительно развил туманяновский сюжет. Так, в фильме Пес выведен пастухом: под звуки его свирели танцуют овцы и цветы. Но вот на солнце набегает туча, поднимается сильный ветер, уносящий папаху с головы Пса.

На базаре, по дороге в скорняжную лавку Кота, Пес встречает Волка, Свинью, Верблюда, Обезьяну... Шапку, шитую для Пса из принесенной им шкуры, Кот из подхалимских побуждений отдает Судье, выступающему в образе Козла, а затем этот Козел в суде решает дело в пользу Кота (напомним, что у Туманяна Кот, вызванный к судье на допрос, исчезал со своими мехами). Таким образом, Л.Атаманов как бы социально обостряет сюжет — примерно так, как это сделал А.Бекназарян в фильме "Пэпо", где Зимзимов подкупает судью, и тот отказывает ему в иске и даже сажает его в тюрьму. Такие операции над произведениями классической литературы в то время были очень распространены, но важно, что в своих социологических "исправлениях" классики Бекназарян и Атаманов проявили такт и чувство меры, так что в целом верность духу экранизируемых произведений была ими сохранена.

Население своей сказки Туманян ограничил двумя персонажами — Псом и Котом, тогда как игровое пространство фильма "очеловечено" разнообразными животными и растительным миром.

Тем не менее финал у Атаманова как будто менее "философичен", чем у Туманяна: в фильме продолжают свою вражду те же Пес и Кот, что действовали до этого, в то время как в стихах поэта эта вражда, ставшая извечной, проявляется уже в других "поколениях" собак и кошек, как отголосок того давнего конфликта...

Первый армянский мультипликационный фильм имел большой успех в Армении.

После этого Л.Атаманов поставил в Ереване еще два мультфильма: "Поп и коза" (авторы сценария М.Корьюн и Л.Атаманов, композитор С.Бархударян) и "Волшебный ковер" (авторы сценария Н.Кладо и Л.Атаманов, композитор Г.Егизарян). Причем если первый из этих фильмов был выпущен в 1941 году, то второй удалось сделать уже после войны — в 1947 году. Художником фильма "Поп и коза" был М.Карапетян, приобретший опыт в фильме "Пес и Кот", а в оформлении "Волшебного ковра" вместе с М.Карапетяном принимал участие выдающийся армянский график А.Коджоян. В той и другой картине были использованы мотивы известных армянских народных сказок. Таким образом, бы-

ла продолжена ориентация на сказочные сюжеты. Опора на фольклор, верность духу народных сказок, выразительность и остроумие графических характеристик, стремление передать национальное своеобразие изображаемого мира предопределили успех армянских фильмов Льва Атаманова, заложили традиции национальной мультипликации, получившей интенсивное развитие спустя много лет. Они помогли и самому Л.Атаманову выработать общие принципы подхода к сказочному материалу, приведшие его в дальнейшем к ряду крупных творческих достижений уже в период работы вне Армении.

Документальное кино (1924-1945гг.)

Термин "документальное кино" появился после "Кино-Правды" и "Киноглаза" Дзиги Вертова. До этого экранная информация о текущих событиях, мало чем отличавшаяся от газетно-журнальной фотоинформации, именовалась кинохроникой, позднее, когда выбор сюжетов стал диктоваться их общественной значимостью, — социальной хроникой. Последняя была средством политической информации и агитации. Документальное кино начинается с несобытийного подхода к фиксируемому на пленке реальному жизненному материалу. Вперед выходят монтажные строение кинорассказа, публицистика. Этот-то принципиально новый подход и связан прежде всего с творчеством Вертова. Он первым понял значение экранной документации жизни в ее повседневном течении, роль монтажа в нейтральном кино.

Уже первый наш документальный фильм "Советская Армения" содержал зачатки такого подхода, это не была лишь хроникальная фиксация действительности, по существу, картина пыталась создать образ каждодневно осваиваемой трудящимися новой жизни, т. е. иначе говоря, делала первый шаг в художественно-образном истолковании действительности. В этом смысле фильм, правда, еще в очень несовершенной форме, предвосхищал вертовские "Киноглаз" (1924) и "Шагай, Совет!" (1926), где их автор рассматривал факт прежде всего как доказательство утверждаемых им в надписях идей, строя картины по законам риторики.

После этого первого опыта армянские кинодокументалисты занялись социальной хроникой, сняв в 1924-1926 годах фильмы "Похороны А. Мясникяна, Г.Атарбекяна и С.Могилевского", "Наводнение в Ереване", "Делегаты сессии ЦИК ССР в Ереване", "Устройство беженцев в Давалу", "Культура пшеницы", "Сельскохозяйственная выставка в Раздане" и другие, чтобы в дальнейшем вернуться к истинно документальному кино, уже по-своему, хотя и не всегда удачно, используя новаторские достижения Вертова. В течение нескольких лет появляются ленты "Армения сегодня" (два фильма, 1927 и 1932), "Советская Армения" (1928), "Осенний сев" (1929), "Вторая большевистская весна" (1931), "Возвращение", "Канакер ГЭС" и "Кто передовой?" (1932), "Верный путь", "Горная промышленность", "Две жизни", "Старый и новый Ереван" (1933), "Сардарапатский канал" (1934) и многие другие.

В 1927 году документальные фильмы снимают, в основном, национальные кадры операторов: Гаруш Бекназарян, Г.Гарибян, А.Жамкочян, И.Дильдарян, В.Есаян, затем Г.Арамян, Н.Симомян, Ж.Вартанян, позднее — С.Геворкян, Г.Санамян, А.Джалалян... В Армении работал и Г.Лемберг. В 1932 году в качестве автора-оператора он снял научно-популярные одночастевки "Лучший текстильщик" и "Научные методы" по сценариям Ф.Карена. Документальные фильмы поручались также операторам, приглашенным в Армению для работы в художественном кино. Так, целый ряд игровых и документальных армянских картин сняли А.Станке, А.Кюн, Е.Буравлев. С 1932 по 1938 год оператором на студии работал И.Лизогуб, снимавший, в основном, документальные фильмы. В самых первых документальных лентах студии нет еще режиссера; единственная творческая фигура в них — оператор, снимающий по сценарному плану. Но уже в 1926 году в документальном кино впервые появляется режиссер: Амо Бекназарян вместе с оператором А.Яловым снимают последствия землетрясения в Ленинакане. После этого фигура режиссера становится постоянной при создании документальных лент.

К 10-летию Советской Армении была выпущена большая документальная картина "Страна Наири" (1930), поставленная А.Бекназаряном (оператор Г.Бекназарян). Как писал критик В.Бадасян, фильм этот "можно назвать документальным с некоторыми на-

тяжками, хотя в яркой оригинальности ему не откажешь". Не знаю, видел ли сам В.Бадасян эту картину, или его оценка основана на отзывах прессы того времени. Во всяком случае, В.Бадасян прав, соглашаясь с А.Бекназаряном, который писал, что, взявшись за постановку этого юбилейного фильма и стремясь показать огромные преобразования, происшедшие в Армении за десять лет, он счел законными все художественные средства: и документальную съемку, и введение в фильм кусков из игровых картин, особенно историко-революционных, и инсценировку с актерами. Трудно судить, насколько образной получилась эта лента, но так или иначе, Бекназарян, далекий, как он сам признавался, от документальной кинематографии и волновавший ее споров, как будто угадал тот путь, которым пошли документалисты Армении спустя много лет после него, стремясь к образному отображению действительности.

Очень активно работали в кинодокументалистике режиссеры А.Даниелян, Дж.Жамгарян, Г.Баласаян, В.Айвазян. Фактически, наряду с А.Бекназаряном, операторами Г.Бекназаряном, И.Краславским, А.Яловым, Г.Гарибяном, их надо считать основоположниками документального кино в Армении. В организационной сфере неоспоримы заслуги Даниела Дзунуи. Вообще вклад этого неутомимого энтузиаста в организацию кинодела в Армении огромен и, как ни странно, еще недостаточно оценен. Мы стали уже забывать эту удивительную личность...

Документальные фильмы ставят также режиссеры А.Мартirosян, П.Бархударян, С.Манукян, затем С.Кеворков, Г.Мариносян, Я.Кочарян, А.Исаакян, Г.Саркисов, А.Ай-Артян, Э.Карамян, Ю.Ерзинкян, Г.Мелик-Авакян, А.Вагаршян, Г.Маркарян...

В годы Великой Отечественной войны более 250 советских операторов снимали военную кинохронику на земле, на море и в воздухе, на фронте и в тылу врага — в партизанских отрядах. Они засняли миллионы метров негатива, из которого в ходе войны был отобран материал для 446 киножурналов и специальных выпусков хроники и 138 полнометражных, среднетражных и короткометражных документальных лент.

Были направлены в действующую армию и бригады документалистов Армении. В.Айказян, И.Дильдарян, Г.Санамян и Г.Егия-

зряя выехали в Керчь, где снимали боевые действия Армянской дивизии, Г.Ованисян (директор студии), С.Геворкян, И.Дильдарян, Э.Карамян и Н.Симонян вместе с частями Красной Армии вошли в Иран, Г.Баласанян и Н.Симонян отправились в Черноморский военный флот, Г.Баласанян и Ж.Хнкоян, снимая фронтовую хронику, дошли до Берлина. Сюжеты, снятые армянскими кинематографистами, включались во всевозможные киножурналы. Фронтовая кинохроника была использована и в нескольких документальных фильмах, выпущенных в годы войны Ереванской студией.

В послевоенной армянской кинематографии первый значительный успех был достигнут в области документальной публицистики, во многом связанный с именем режиссера Л.Исаакяна. Пятичастный фильм "Страна родная" (1945), в создании которого Л.Исаакян сыграл ведущую роль, стал национальной киноклассикой. До этого фильма у режиссера был уже опыт постановки подобных картин: еще до войны, в 1940 году, Л.Исаакян вместе с Л.Варламовым создал фильм "Страна родная".

Авторами сценария картины "Страна родная", наряду с Л.Исаакяном, были Р.Григорян и А.Шайбон, режиссерами — также Г.Баласанян и Г.Заргарян, до этого работавший вторым режиссером в документальном фильме С.Юткевича "Освобожденная Франция". Г.Баласанян, будучи командирован в Москву, привез оттуда старые кадры русской хроники, запечатлевшие беженцев Турецкой Армении. Кроме того, в фильм были включены снятые им с оператором Ж.Хнкояном эпизоды: И.Х.Баграмян у карты перед взятием Кенигсберга и проход частей 89-ой армянской Таманской дивизии через Бранденбургские ворота в Берлине. В картине были использованы и другие материалы, снятые армянскими кинематографистами в годы войны. Операторами фильма были Н.Симонян, Ж.Вартанян и Г.Арамян. Получившая впоследствии широкую популярность лирическая "Песня армянского война" композитора Ашота Сатяна (на слова Г.Саряна) была написана специально для этого фильма. Она звучала в эпизоде отдыха бойцов-армян перед штурмом Берлина. Исполнял песню Авак Петросян. В фильме звучит и музыка других армянских композиторов, в частности, Арама Хачатуряна.

Картина озвучивалась в Москве. Литературный текст к фильму взялся написать Александр Довженко. Сделал он это на высочайшем уровне.

Довженко находился тогда в опале. Его обвиняли в украинском национализме. Он был снят с должности художественного руководителя Киевской киностудии и жил в Москве. Написать дикторский текст он согласился скорее всего из материальных соображений, надеясь сделать эту работу легко и быстро. Но, истинный художник, он не мог ограничиться ремеслом. Он погрузился в книги об Армении. Принялся переделывать уже смонтированный фильм, добивался досьевок, часами просиживал в монтажной, заражая съемочную группу своей одержимостью и страстью.

"Страну родную" отличает энергичный монтаж и емкость содержания, обусловленные стремлением авторов за 50 минут экранного времени проследить исторические судьбы народа, дать зрителю максимум сведений о его прошлом и настоящем. Фильм патетичен, но это не ложная, ходульная патетика (чем страдали многие армянские документальные ленты), а патетика, вызванная искренним чувством гордости и радости за свой народ, обретший наконец благополучие. Эту особенность ленты усиливал дикторский текст Довженко — торжественный и страстный, проникнутый глубоким уважением к Армении. Вот небольшой отрывок из этого текста:

"Была замучена, удушена, повешена, распята, зарезана ятаганами почти половина армянского народа.

Быть может, не надо смотреть на все это и угнетать свою душу тягчайшими воспоминаниями?! Нет, надо. Сегодня судится мир. Судятся народы, философия, политика. Судится настоящее с прошлым, человеческое и героическое со звериным и ничтожным.

Пусть же созерцание ужасающего напомнит миру, что это не прошлое, что это было при нас, что земля наша и по сей день расчленена, и за турецкой границей белеют кости мучеников наших.

Здесь, на древних дорогах Армении, родился ужас Майданека и Освенцима...

Народ стал беженцем..."

Конечно, надо учитывать время, когда были написаны и во всеуслышание произнесены эти слова. Только что кончилась Вторая мировая война. Мир знал, что сосредоточенные на границе с Советским Союзом турецкие дивизии готовились стереть Армению с лица земли, что только поражение германских войск под Сталинградом отвело от нашего народа эту смертельную угрозу. Впервые армянским народом был предъявлен исторический счет Турции, и сделали это кинематографисты Армении вместе с великим художником Украины.

Кстати, на редкость увлеченная работа Довженко над дикторским текстом фильма "Страна родная" показала всю вздорность обвинений его в шовинизме.

Любопытно, что на родине Довженко "Страна родная" осталась неизвестной. На Украине, как и вообще в Советском Союзе, за исключением Армении, где фильм пользовался огромным успехом, он не демонстрировался. Зато его широко показывали в зарубежной армянской диаспоре. Объясняется это тем, что советское правительство, видимо, спохватившись, решило не портить отношений с Турцией и отвело этому фильму лишь роль пропагандистского орудия для того, чтобы склонить зарубежных армян к возвращению на родину. Картина, действительно, сыграла существенную роль в массовой репатриации армян в последующие годы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Книги

1. Аршаруни А., Вельтман С. "Пэпо". О фильме. М., 1935
2. Асмик. Театральные воспоминания (на арм. яз.). Ереван, 1947
3. Ахвердян Левон. Мир Туманяна. М., 1969
4. Балаш Бела. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968
5. Бек-Назаров А. Залиски актера и кинорежиссера. М., 1965
6. Белинский В.Г. Собр. соч. в 9-ти т., т. VI. М., 1981
7. Белова Л. Сквозь время. Очерки истории советской кинодраматургии. М., 1978
8. Блейман М. О кино — свидетельские показания. М., 1973
9. Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. М., 1965
10. Вайсфельд И. Искусство в движении. М., 1981
11. Волянская Н.Г. На уроках режиссуры С.А.Герасимова. М., 1965
12. Горчаков Н. Режиссерские уроки К.С.Станиславского. М., 1952
13. Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 27, 1953
14. Гете Иоганн Вольфганг. Собр. соч. в 10-ти т., т. X. М., 1980
15. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963
16. Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка, т. II. М., 1979
17. Дзнуни Д.М. Очерки истории армянского кино (на арм. яз.). Ереван, 1961
18. Ждан В. Введение в эстетику фильма. М., 1972
19. Зак Марк. Кинорежиссура: опыт и поиск. М., 1983
20. Закоян Гарегин. Армянское немое кино. Ереван, 1976
21. История армянского народа с древнейших времен до наших дней. Ереван, 1980
22. История армянского советского театра (на арм. яз.). Ереван, 1967

23. История армянской советской литературы. М., 1966
24. История советского кино: 1917-1967, в 4-х т., т.2., М., 1973
25. Калантар Левон. Пути искусства. (на арм. яз.). Ереван, 1963
26. Киракосян Левон. Концепция личности и герой литературы. Ереван, 1982
27. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974
28. Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 7
29. Меликсетян С. Путь нашего театра. Ереван, 1941
30. Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма в 2-х т., т. 2. М., 1979
31. Очерки истории советского кино в 3-х т., т. 2. М., 1959
32. Пудовкин В. Собр соч. в 3-х т., т. I. М., 1974
33. Перестиниани И. 75 лет жизни в искусстве. М., 1962
34. Ризаев Сабир. Армянская художественная кинематография. Ереван, 1963
35. Ризаев Сабир. Рачия Нерсисян. М., 1968
36. Ромм Михаил. Избранные произведения в 3-х т., т. 3. М., 1982
37. Рязанов Эльдар. Эти несерьезные, несерьезные фильмы. М., 1977
38. Самвелян Луиза. Левон Калантар (на арм. яз.). Ереван, 1965
39. Туманян Ованес. Избранная проза. Ереван, 1977
40. Фрейдлих С. Фильмы и годы. М., 1964
41. Херсонский Хрисанф. Страницы юности кино. М., 1965
42. Черток С. Зарубежный экран. Интервью. М., 1973
43. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т., т. восьмой. М., 1985
44. Чуковский К. Илья Репин. М., 1983
45. Эйзенштейн Сергей. Избранные произв. в 6-ти т., т. I. М., 1964

**Статьи в сборниках, предисловия,
комментарии, доклады, беседы**

46. Аникст А. Комментарии. В кн.: Иоганн Вольфганг Гете. Собр. соч в 10-ти т., т. X. М., 1980
47. Бек-Назаров А. Путь к реализму. В сб.: Кинематография Армении. М., 1962

48. Блейман М. О книге и ее авторе. В кн.: Елена Егорова. Моя профессия. М., 1969
49. Блюм В. Игровая фильма и природа кино. В сб.: Советское кино перед лицом общественности. Теакинопечать, 1928
50. Виленкин В. Работа Вл.И.Немировича-Данченко с актером. В кн.: Вл.И.Немирович-Данченко ведет репетицию. М., 1965
51. Гардин В. Как я работал над ролью Бабченко. В сб.: "Встречный". Как создавался фильм. М., 1935
52. Герасимов С. В сб.: Лицо советского киноактера. М., 1935
53. Григорян К. Великий национальный поэт Армении. В кн.: Ованес Туманян. Стихотворения и поэмы. А., 1969
54. Дзунуи Д. Зарождение армянской кинематографии (из воспоминаний). В сб.: Кинематография Армении. М., 1962
55. Зак М. Режиссер выбирает позицию. В сб.: Экран, 1976-1977. М., 1978
56. Киришон В. Культурная революция стучится в двери. В сб.: Советское кино перед лицом общественности. — Теакинопечать, 1928
57. Лемберг А. Из воспоминаний кинооператора. В сб.: Кинематография Армении. М., 1962
58. Масоха П. В сб.: Лицо советского киноактера. М., 1935
59. Мейерхольд Вс. Портрет Дориана Грея. В сб.: Из истории кино. Документы и материалы. М., 1965
60. Никитин Ф. В сб.: Лицо советского киноактера. М., 1935
61. Петрова А.И. Сценическая речь в современном театре и задачи педагога-консультанта по слову. В сб.: Культура сценической речи. М., 1979
62. Сартр Жан Поль. Экзистенциализм — это гуманизм. В сб.: Сумерки богов. М., 1989
63. Смелков Ю. "Актерский фильм?.. В сб.: Актер в кино. М., 1976
64. Чахирьян Гр. Очерки истории кино Армении. В сб.: Кинематография Армении. М., 1962
65. Чахирьян Гр. Полстолетия у киноаппарата. В кн.: А.Бек-Назаров. Записки актера и кинорежиссера. М., 1965
66. Шепитько Лариса. Кинематограф читает Василя Быкова. [Беседа с режиссером]. В сб.: Экран, 1976-1977, М., 1978

67. Юренев Р. Методические проблемы истории советского кино. В сб.: Кино и время. Вып. 5. М., 1983

Словари

68. Словарь иностранных слов. М., 1964
69. Словарь русского языка, в 4-х т., т. 2. М., 1938

Сборники-альбомы, брошюры, архивные материалы

70. А.Бек-Назаров. (Издание Бюро пропаганды советского кино-искусства). 1964
71. Асмик. (Издание Армянского театрального общества, на арм. яз.). Ереван, 1972
72. Бек-Назаров А. К вопросу о постановке фильма "Пэпо". (Рукопись, 1934)
73. Рачья Нерсисян. (Издание Армянского театрального общества, на арм. яз.). Ереван, 1964
74. Вен С. Амо Бек-Назаров. М. — Л., 1927
75. "Хас-пуш". (Издание Арменкино). М., 1928

Периодическая печать

76. Гракан терт (на арм. яз.), 1993, 30 июля
77. Иностранная литература, 1968, N9
78. Искусство кино, 1937, N I
79. За рубежом, 1977, N I
80. Кино (Москва), 1934, 4 октября
81. Кино (Москва), 1935, 16 мая
82. Кино (Москва), 1935, 23 мая
83. Кино (Ереван) (дата не указана)
84. Коммунист (Ереван), 1939, 30 июня
85. Коммунист (Ереван), 1966, 29 октября

86. Литературная газета, 1978, 9 августа
87. Наша газета (Москва), 1926, 15 октября
88. Нева, 1983, N 4
89. Правда, 1926, 26 октября
90. Правда, 1927, 20 августа
91. Правда, 1935, 16 мая
92. Советский экран, 1927, N 21
93. Советский экран, 1929, N 5
94. Театр, 978, N 11
95. Фильм (на арм. яз.) (дата не указана)

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
Введение	10
Художественный образ армянского кино от немого к звуковому.....	57
Список использованной литературы	210

КАРЕН КАЛАНТАР
ОЧЕРКИ ИСТОРИИ АРМЯНСКОГО КИНО

В двух томах

Том первый

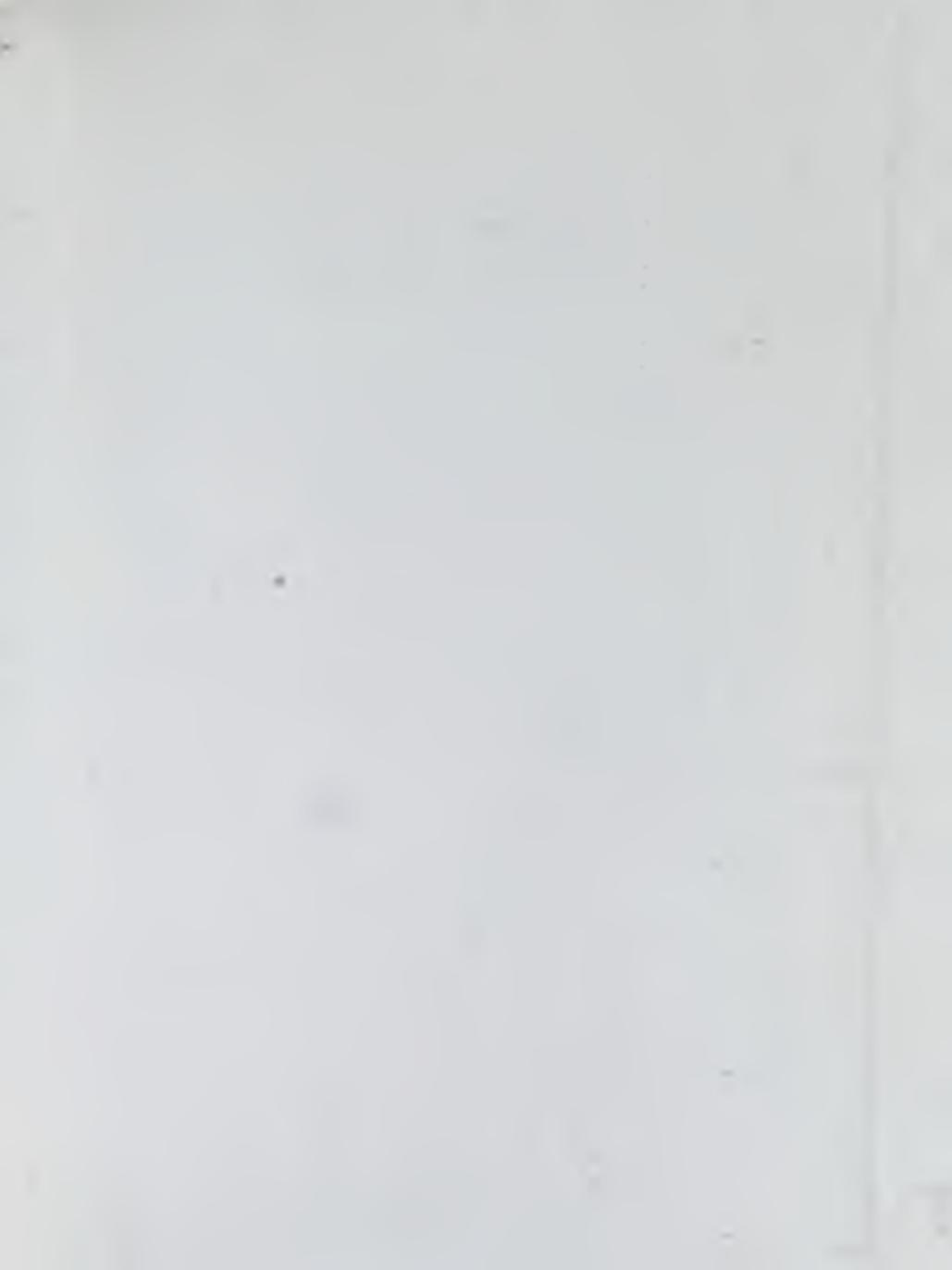
Редактор *И. В. Карумян*
Техн. редактор *М. Э. Чанчаланян*
Корректор *И. Г. Егиазарян*
Компьютерное оформление *О. К. Терзян*
Компьютерная графика *А. А. Варданян*

Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура "Балтика кириллик". Печать офсетная. 13.5 печ. л.+ 8 вкл.
Заказ 61. Тираж 400. Цена договорная.

ЗАО "Издательство "Найри"
Ереван-9, ул. Терьяна 91

Типография издательства "Найри"
Ереван-9, ул. Исмакьяна 28

1500_{off}.





Я не только работал в армянском кино, но и изучал его, писал о нем. Писал книги, очерки, статьи. О фильмах, созданных в прошлом и о тех, что создавались на моих глазах. Об их создателях — и умерших, и тех, кого мне по-прежнему хочется знать. За без малого полвека этих книг и статей появилось столько, что мысленно охватывая написанное мною в разные годы и мысленно же складывая все это в нечто целое, я пришел к выводу, что если эти материалы расположить в хронологическом порядке и пронести их единственной темой, то можно с определенной полнотой воссоздать картину развития армянского киноискусства за всю историю его существования.