ГАРЕГИН ЗАКОЯН

АРМЯНСКОЕ НЕМОЕ КИНО

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1976

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1976

ԳԱՐԵԳԻՆ ՋԱՔՈՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԱՄԱՐ ԿԻԵՆՔ

ГАРЕГИН ЗАКОЯН

АРМЯНСКОЕ НЕМОЕ КИНО

380020

778 Ар.
319

Книга посвящена армянскому художественному кинематографу немого периода.

Большое место уделено творчеству ведущих режиссеров (А. Бек-Назаров, П. Бархударян, А. Мартиросян), выявлению особенностей их индивидуального стиля, дан краткий обзор творчества других режиссеров немого кино; сделана попытка посредством обобщения уже выявленных особенностей режиссерской стилистики отдельных художников определить характерные черты армянского киноискусства исследуемого периода.

Ответственный редактор
С. А. РИЗАЕВ

3 $\frac{80\ 106}{703(02)}$ 60—76

© Издательство АН Армянской ССР, 1976.

ОТ АВТОРА

Всякое исследование немого кинематографа представляет собой не только и не столько историческую ценность, сколько ценность теоретическую. Первоочередной задачей киноведческой науки, очевидно, является вскрытие и объяснение природы киноискусства. Перефразируя высказывание Э. Косерну, можно сказать: «Прежде чем эмпирически исследовать кино, необходимо знать, что такое кино»[1]. Этот тезис, разумеется, ни в коем случае не умаляет ценности эмпирических, фактографических и исторических исследований. Однако он указывает на то, что в подобных исследованиях следует переставить акценты. Эмпирические, фактографические и исторические работы не должны быть самоцельными, их конечная цель должна служить вскрытию природы киноискусства.

В этом смысле немой кинематограф представляет собой исключительно благодатную почву.

Во-первых, это устоявшийся, лишенный динамики материал, который позволяет более или менее канонизировать его и способствует его объективному анализу.

Во-вторых, лишенный звука, он представляет собой пример «чистого» кино, стремящегося к повествованию, составленному из выразительных средств сугубо визуального характера.

[1] Сб. «Новое в лингвистике», вып. III, М., 1963, стр. 274.

Таким образом, изучение немого кино и, в частности, анализ фильмов немого кинематографа аналогичен изучению древних и мертвых языков, которое помогает глубже постичь и понять живой организм современных языков, их механизм и структуру.

В анализе конкретных фильмов мы акцентируем наше внимание прежде всего на работе режиссера, ибо, по нашему глубокому убеждению, именно она является основной в создании произведения киноискусства.

Именно этим, в первую очередь, и объясняется композиция книги, построенная в виде портретов ведущих режиссеров армянского немого кино.

Кроме того, в армянском киноведении уже имеются работы, охватывающие весь интересующий нас материал в его хронологическом и тематическом плане.[2]

Предпочтенная нами композиция, правда, не позволяет охватить весь процесс развития армянского немого кино в его единстве и хронологической последовательности, зато она позволяет проследить творческий путь отдельных художников, полнее выявить их отличительные и индивидуальные особенности, а также выявить то общее, что дает возможность им всем войти в единое понятие «армянский немой кинематограф».

Предмет нашего исследования—армянский немой кинематограф. Однако такой сложный и многогранный феномен, каковым является кино, невозможно охватить в одной работе целиком и во всех его аспектах. И потому мы остановили свое внимание на том аспекте этого феномена, который, на наш взгляд, является наиболее важным для выявления сущностных черт и характерных особенностей армянского немого кино.

---

[2] См. **Д. М. Дзнуни**, Очерки истории армянского кино; **С. Ризаев**, Армянская художественная кинематография, а также статьи Г. Чахиряна.

ВВЕДЕНИЕ

Будучи одним из наиболее сложных порождений человеческого духа, киноискусство является наиболее «прозаическим», наиболее зависимым от материальных факторов видом искусства в смысле технических способов своего воплощения.

Для создания фильма далеко не достаточно энтузиазма и «жажды творчества», которые столь верно служили традиционным видам искусства, ибо кинематограф—это мощный финансово-промышленный институт, и в зависимости от того, в чьих руках он находится и какова его мощь, во многом зависит и его художественный уровень.

Эта «специфическая» особенность кинематографа в ряду искусств не порождена его сущностью, она является всего лишь временным явлением в истории кинематографа, неразрывно связанным с сегодняшним состоянием техники. Об этом еще в 1925 году в книге «Рождение кино» писал Л. Муссинак: «Кино есть искусство, к которому кинопромышленность относится примерно так же, как книгопечатание к литературе»[1].

Однако, как бы то ни было, финансово-промышленный феномен киноискусства есть факт почти столетней

[1] Леон Муссинак. Рождение кино. Л., «Academia», 1926, стр. 11.

истории кинематографа, который во многом влиял на пути развития десятой музы.

Это влияние было столь же негативным, сколь и позитивным.

Коммерческая и промышленная природа кинематографа очень скоро привела к тому, что ценность кинопродукции стала определяться не художественно-эстетическим уровнем его, а самым элементарным бухгалтерским понятием количества. Хотя и довольно часто оба измерения совпадали.

Положительной стороной промышленного феномена кинематографа явилась фантастическая, почти неограниченная возможность его выразительных и повествовательных средств, недоступных ни одному из известных нам видов искусств.

С другой стороны, промышленный характер производства кинофильмов стал существенным препятствием на пути развития собственного кинематографа в странах со слабо развитой экономикой.

Любой самый малый и экономически отсталый народ в состоянии создать свою поэзию, музыку, живопись на самом высоком уровне образцов мировой культуры. Однако уже на самом первом этапе создания кинопроизведения в вопросах технического осуществления своих замыслов этот народ или его художник может остановиться перед неразрешимыми трудностями.[2]

Победоносная Октябрьская революция внесла свои существенные коррективы и в кинопромышленность.

Неудивительно поэтому, что только после установления Советской власти появляется национальный кине-

---

[2] См. С. Ризаев, Армянская художественная кинематография. Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1963, стр. 6—7.

матограф Украины, Грузии, Азербайджана, Армении и т. д.

Уже на первом этапе своего развития армянские кинематографисты создают истинно национальные художественные ленты, такие, как «Намус», «Зарэ», «Хаспуш», «Кикос», вошедшие в сокровищницу армянской национальной культуры.

«Перечитывая» первые ленты армянского кино, нетрудно заметить, что в них отсутствует «детский лепет», столь свойственный младенческому периоду кинематографа. Напротив, это добротные фильмы, сделанные на хорошем профессиональном уровне.

Такому весьма удачному старту армянское кино обязано двум факторам.

Первый армянский кинорежиссер Амо Бек-Назаров имел солидный опыт работы в дореволюционном русском кино и начинал свою деятельность в Армении уже зрелым мастером. П. Бархударян и А. Мартиросян также переехали в Армению, пройдя хорошую школу у замечательного русского режиссера И. Перестиани.

Артисты армянского драматического театра, воспитанные на древнейших традициях сценического искусства и органически впитавшие в себя реалистический метод Станиславского, в вопросах вживания и перевоплощения в роль были непревзойденными мастерами.

Актеры армянского театра не «играли» ни на сцене, ни на съемочной площадке, они жили реальной жизнью, демонстрируя тем самым уже тогда пример и идеал киноактера.

Привыкшие играть на малых сценах, в маленьких залах, они с блеском освоили мастерство мимической игры, и кинематографическое понятие крупного плана им было знакомо задолго до их прихода в кино.

Вместе с тем армянским актерам был не чужд и ме-

тод театра представлений, что в совокупности с психологическим методом давало очень интересное качество.

В разоренной и ограбленной Армении не могло быть и речи о собственном кинематографе, в истерзанной империалистическими державами стране не было вообще своей творческой интеллигенции. Последняя была разбросана не только по бескрайним просторам Российской империи, но и по всему свету.

Многие из них нашли свое призвание в новом искусстве.

Целый ряд деятелей армянского театра (Шахатуни, Хачанян, Нерсесян, Папазян, Арус Восканян) шли в кино, снимались на киностудиях России, Турции, Франции.

Были попытки создания армянских национальных фильмов силами армянских режиссеров и актеров.

Известно несколько сценариев, написанных и поставленных с этой целью.

В 1919 году артист армянского театра Зарифян предпринял попытку создать силами армянских артистов приключенческий фильм. Зарифян «срочно пишет «сценарий», договаривается с Пироне[3] и его операторами, собирает труппу и выезжает в Караклисский (ныне Кироваканский) район на съемки фильма... Через две недели непрерывных съемок отснятые кадры проявляются в Тифлисе, но в результате плохого качества пленки и небрежной работы оператора пленка оказалась совершенно белой, и вся работа прошла зря. Финансирующие фильм предприниматели отказались от новых капиталовложений, и, таким образом, дальнейшая работа над фильмом прекратилась»[4].

---

[3] Французский предприниматель, владелец кинотеатра в Тифлисе.

[4] **Д. М. Дзнуни,** Очерки истории армянского кинематографа, Ереван, Айпетрат, 1961, стр. 10 (на арм. яз.).

Из снятых известен лишь фильм «Скованные клятвой», поставленный Перестиани на студии Ханжонкова по сценарию Цезаря Лакки и Ваграма Папазяна, сыгравшего главную роль в фильме[5].

Есть сведения о фильме «Трагедия Турецкой Армении»[6], снятом в 1915 году в Екатеринодаре на студии «Минерва». Фильм не сохранился. Об этом фильме Г. Чахирян в статье «Становление армянской кинематографии в немой период его развития» пишет следующее: «... в фильме была показана судьба одной армянской семьи, пережившей ужасы турецкой резни. Были показаны также прибытие русских войск и военные действия на Кавказском фронте»[7].

О попытке снять еще один национальный фильм говорится в публикации С. Ризаева «Первое армянское киноли бретто»[8], в ней приводится и пересказ самого либретто.

Уже из приведенных фактов видно, что еще до революции определенные круги армянской интеллигенции так или иначе были втянуты в сферу киноискусства. Однако все, что им удалось сделать, было настолько эпизодично и клочкообразно, что выдвинуть сделанное ими в качестве сколько-нибудь серьёзной основы для армянского национального кино не представляется возможным. Какой-то отпечаток на первые фильмы армянских советских кинематографистов эти работы, очевидно, на-

---

[5] См. **И. И. Перестиани**, 75 лет жизни в искусстве, М., «Искусство», 1962, стр. 281—282.

[6] **Д. М. Дзнуни**, Очерки истории армянского кинематографа, Ереван, Айпетрат, 1961, стр. 10.

[7] **Г. Чахирян**, в сб. «Армянское киноискусство», Изд. АН Арм. ССР, 1958, стр. 18, (на арм. яз.).

[8] **С. Ризаев**, Первое армянское киноли бретто, в сб. «Армянское киноискусство», Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1960, стр. 206—208, (на арм. яз.).

ложили, но тем не менее, не имея под рукой конкретного материала, мы считаем целесообразным лишь сказать тут о существовании некоторой связи армянской творческой интеллигенции с десятой музой, воздерживаясь от каких-либо выводов.

С самых первых шагов своих кинематограф разделился на два основных течения, следы которых легко ощутимы и в современном кино. Эти два течения, созданные отцами кино братьями Люмьер и Жоржем Мельесом[9], в течение всей истории кинематографа то вливались в одно русло, то отдалялись далеко друг от друга. Первое, люмьеровское кино, можно назвать фотографическим, а второе, мельесовское—театральным.

Люмьеровский кинематограф с самого начала осознал себя как феномен самостоятельный, тогда как Мельес начал искать поддержку в театрализации. Тем не менее театр в первые годы существования кино одинаково с презрением отнесся и к тому, и к другому.

Фотографическое кино, проявив гордость и самоуверенность, само изгоняло театр из сферы своего влияния, тогда как в театрализованный фильм не шли сами деятели театра, презирая его «плебейскую» сущность.

Таким образом, кинематограф лишился активно-профессионального влияния и воздействия той могучей культуры, которую несла в себе театральная традиция. Словно отвергнутый любовник, он плелся за ней, принимая как величайшую милость ее скупые подачки. Он во многом был обречен на самостоятельность роста и возмужания путем древнего и испытанного метода проб и ошибок.

Пройдут годы, и в кино, как в храм, будут заходить светлейшие адепты театральных подмостков, а пока в

[9] Если Люмьеры создали современный кинематограф, то Мельес возродил его после того, как «кинофокусы» перестали интересовать публику.

разношерстной толпе ярмарок и балаганов, так безжалостно брошенный на произвол судьбы, рос и мужал будущий кинематограф.

Такова краткая, в двух словах, история первых лет жизни кинематографа.

Совершенно иначе сложилась история армянского национального художественного кинематографа. Кинематографа, созданного в 1924 году, тогда, когда в анналы истории уже были вписаны имена Линдера, Гриффита, Деллюка, Кулешова, Чаплина и многих других выдающихся деятелей кино.

Драматические актеры Армении не только не бойкотировали кинематограф,—они ринулись в него, заполнили и заполонили его.

Укрепившиеся и обогатившиеся к тому времени реалистические принципы и традиции армянского театра не позволили «театрализировать», унифицировать специфику кинематографа—его сущностную реалистичность. Более того, если и были в первых армянских фильмах схематические эпизоды, недоигранность или переигранность, то шли они, как правило, или от режиссуры, или от актеров, не имеющих отношения к сценическому искусству.

До сих пор удивляет и восхищает сугубо реалистическая игра, глубокое понимание специфики киноактера уже в первом армянском фильме «Намус».

Нисколько не умаляя значения первых армянских кинорежиссеров, таких, как Амо Бек-Назаров или Амаси Мартиросян, мы можем сказать, что своим успешным дебютом армянский кинематограф во многом обязан актерам драматического театра.

И если любая история кинематографа начинается с имен режиссеров, то в истории армянского кино в одном ряду с именем его основоположника А. И. Бек-Назарова стоят имена Хачаняна, Нерсесяна, Асмик, Аветисяна, Манучарян.

Эта особенность превратилась в традицию и стала характерной чертой лучших лент армянского кино вплоть до наших дней.

Другой особенностью зарождающегося армянского кинематографа было его почтительное отношение к классической и современной литературе, а также очень серьёзное отношение к оригинальным сценариям. В отличие от бытовавшей практики снимать фильмы по небрежно набросанным либретто, в армянском кинематографе намечается четкая тенденция тщательно отделывать и выписывать литературный материал будущего фильма. Уже в самом начале своего существования на «Арменкино» была создана сценарная секция и художественный совет, возглавляемый самим наркомом просвещения Асканазом Мравяном, где со всей тщательностью и строгостью обсуждался литературный стержень будущих фильмов.

Влияние классической и новейшей армянской литературы на формирование национального армянского кинематографа было громадным. Национальное лицо армянского киноискусства формировалось на основе литературных традиций. И не случайно, что лучшие ленты немого периода сделаны по произведениям Ширванзаде, Раффи, Туманяна, Бакунца. «Именно такое отношение к кинодраматургии, отношение художника-реалиста, отношение к сценарию не как к специфической схеме создания кинофильма, а как к полноценному произведению литературы обеспечило успех немого армянского кино»[10].

В то же время, и в этом большая заслуга армянских режиссеров, они никогда не удерживали себя в рабских цепях первоисточника. Возможности и права кино на

---

[10] **С. Ризаев,** Армянская художественная кинематография, Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1963, стр. 151.

языковую самостоятельность и самобытность не ущемлялись, и там, где объектив охватывал жизненный материал больше, шире и глубже, он это делал, не стесняясь.

О чем бы ни были фильмы первых десяти лет, созданные на армянской киностудии, они были глубоко современны. В каждой работе, будь то экранизация классики или сказка, написанная современником, ярко и выпукло вырисовывается личность художника—его отношение к происходящему. Классика осмысляется с точки зрения современника—идеолога, победившего пролетариата.

Даже в такой незатейливой фабуле, каковой является фабула блистательного «Шора и Шоршора», авторы не преминули разоблачить религиозные мистификации, правда, в форме весьма легкой и тонкой сатиры.

Со своей стороны, армянские писатели также охотно и с большим воодушевлением шли в кинематографию. Уже в 1908 году Г. Сундукян пишет сценарий «Оскан Петрович в аду».

В период немого кино в содружестве с кинематографистами работали такие писатели, как Ширванзаде, Бакунц, Чубар.

Следует отметить также плодотворное влияние русской советской кинематографии на формирование специфических особенностей армянского кино. Это влияние особенно заметно в создании историко-революционных фильмов, а также в выработке методов социалистического реализма в киноискусстве.

Таким образом, специфические особенности армянского национального художественного кинематографа в первый, немой период своего развития, восходящие к специфическим условиям его возникновения, сводятся к следующему:

I. Основоположниками кинематографа в Армении и

ее зачинателями были собственные национальные кадры, хорошо знавшие быт, нравы, обычаи своего народа и широко использующие в своем творчестве достижения и традиции национальной литературы, а также весьма примечательное для того периода очень серьёзное отношение к драматургической основе фильма.

В то же время армянские кинематографисты с первых же шагов своей деятельности были свободны от кинематографа как товара по преимуществу.

Благодаря этим факторам, честь первооткрывателей подлинного Востока на экране, Востока без ложной экзотики, принадлежит армянским кинематографистам.

2. Благодаря высокому уровню армянской театральной культуры, ее реалистической сущности, а также практике игры в маленьких театрах, армянское кино с первых же шагов своих нашло в их лице подлинных киноактеров, в результате чего в фильмах немого периода почти отсутствует как театральная награнность, так и безжизненность натурщиков-типажей, столь свойственные кинематографу тех лет[11]. Актер в армянском кино занял свое достойное место в фильме. Наряду с режиссером и драматургом он сразу же стал полноценным творцом фильма.

3. Основанная при Советской власти и действовавшая как государственное учреждение, армянская киностудия не знала традиций буржуазного кинопроизводства. Благодаря этому коммерческая сторона дела почти не влияла на художественный уровень создаваемых фильмов.

Правительственный надзор над кинопроизводством обеспечил его лучшими творческими кадрами (писателя-

---

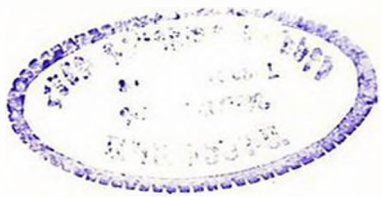
[11] Об использовании типажа Бек-Назаровым и другими режиссерами мы скажем ниже.

ми, художниками, актерами) и в то же время дал возможность свободному (независимому от капитала) проявлению творческой индивидуальности.

4. Созданный в 1924 году и возглавляемый талантливыми кинорежиссерами и высокоодаренными актерами, армянский кинематограф сумел впитать в себя уже довольно богатый опыт мирового кино; не повторяя чужих ошибок, он пошел по пути лучших достижений его.

5. И, наконец, подлинно народный характер армянского кинематографа, кинематографа, создающегося для самых широких народных масс, в корне отличающегося от массовости буржуазного, коммерческого кино, обеспечил ему неизменный успех и популярность, по крайней мере, среди национальной аудитории.

Дп 380020



Понять до конца жизнь своего народа и реалистически отобразить ее в художественной форме—значит создать произведение подлинно национальное.

А. Бек-Назаров

АМО БЕК-НАЗАРОВ

Основоположник армянского кинематографа Амо Бек-Назаров начал свою артистическую карьеру в 1914 г., сыграв эпизодическую роль в фильме «Энвер-паша—предатель Турции»[1]. С тех пор вплоть до 1924 г. он тесно связал свою творческую судьбу с русским дореволюционным кинематографом. Он снимается у Гардина, Веселовского, Арбатова, Бауэра, Весковского, Перестиани, Туржанского. Под непосредственным влиянием этих мастеров и, в первую очередь Бауэра, формируется творческая личность Бек-Назарова-режиссера.

В 1921 г. Бек-Назаров переезжает в Тифлис. Ему предлагают организовать киносекцию при Наркомпросе Грузии и назначают заведующим этой секции[2]. Ведущим режиссером грузинской студии вскоре становится И. Перестиани, для которого драматургия и актер были альфой и омегой киноискусства.

---

[1] См. К. Калантар, А. Бек-Назаров, Ереван, «Айастан», 1973, стр. 5.

[2] См. А. Бек-Назаров, Записки актера и кинорежиссера, М., «Искусство» 1965, стр. 106.

В Тифлисе успешно продолжала развиваться школа старых русских мастеров в лице таких режиссеров, как Барский, Перестиани, Алексеев-Месхиев, Бек-Назаров и другие. Бурные, поистине революционные искания столичных новаторов почти не коснулись их творчества. Такие фильмы, как «Сурамская крепость» или «Обезглавленный труп» мало чем отличались от дореволюционной кинопродукции. В 1923 г. в Тифлисе Бек-Назаров ставит свой первый фильм «Отцеубийца», в 1924 г.— «Пропавшие сокровища», в 1925 г.—«Нателлу». Они также не отличались от традиций дореволюционного кино, для них характерны слащавые перепевы восточной экзотики. В этих фильмах Бек-Назаров как бы проходит школу режиссерской азбуки. Он добросовестно повторяет то, что было сделано до него, изредка давая волю собственной натуре.

Но время не могло не внести свои коррективы в творчество традиционалистов, и в 1923 г. выходят «Красные дьяволята» И. Перестиани—одно из выдающихся произведений советского немого кинематографа.

Подлинный перелом в творческой биографии Бек-Назарова происходит лишь в 1925 г., когда в Госкино Армении он приступает к съемкам «Намуса».

Школа, пройденная им сначала у Бауэра, потом у Перестиани, становится тем фундаментом, на котором он уже без опаски сможет построить свое собственное здание киноискусства. Будучи коренным ереванцем, он хорошо знал быт и нравы дореволюционной Армении, и представить себе Шемаху Ширванзаде со всеми подробностями ему не стоило большого труда. Личные наблюдения и глубокое осмысление национального искусства и, в первую очередь, литературы, сказались на первом армянском фильме самым благоприятным образом.

В январе 1925 г. в кинотеатре «Напри» состоялся общественный просмотр первого армянского художественного фильма, «который вылился в праздник основания национального киноискусства».[3]

Этот огромный успех сопутствовал фильму на протяжении всей его прокатной жизни. Копии фильма были отправлены в Европу, Америку, на Ближний Восток. Особым успехом пользовался фильм в Москве. «Около трех месяцев фильм демонстрировался в кинотеатре «Малая Дмитровка», фойе которого было оформлено в кавказском стиле, а в перерывах играла армянская музыка.

В эти дни весь город был увешан рекламными щитами и цветными афишами, улицы пересекали разноцветные полотнища транспарантов, витрины были забиты фотокадрами из фильма. Радио, почтамт, телеграф бесконечно передавали сообщения о демонстрируемом фильме. И даже московская табачная фабрика «Ява» откликнулась на фильм, выпустив в изысканном оформлении сигареты, названные «Намус»[4].

Фильм имел большую и восторженную прессу: «Намус» стоит далеко впереди других советских картин по умению эффектно, умно и общественно-ценно подать бытовой материал.

Каждая отдельная сценка, тесно связанная с сюжетом, в то же время живет своей жизнью, благодаря своей яркости. В частности, блестяще поставлена свадьба... Есть прекрасные натурные съемки, как, например, съемка скачки по снегу»[5].

«...И в итоге можно поздравить Госкинофото Арме-

---

[3] **Д. М. Дзнуни,** Очерки истории армянского кинематографа, Ереван, Айпетрат, 1961, стр. 37.

[4] Там же, стр. 38.

[5] «Правда», 1926, от 26 октября.

нии с фильмой, которая представляет значительный интерес для советского зрителя и которой обеспечен на экране большой успех»[6].

«В ряду советских фильмов, раскрывающих зрителям жизнь Востока, «Намус» должен быть поставлен на первое место»[7].

В «Правде» с положительными отзывами выступают А. Жаров, И. Ильинский, В. Школовский[8].

Высокую оценку получает фильм в американской и французской печати. Посол Японии в СССР Танака выражает желание демонстрировать фильм в Японии[9].

Прошло чуть меньше пятидесяти лет, и сегодня совершенно пророческими кажутся слова рецензента газеты «Хорурдаин Айастан» А. Мадатова, который писал: «Считаю своим долгом отметить, что «Намус» и «Зарэ» с одного просмотра трудно прочувствовать, но также должен отметить и то, что последние две работы Бек-Назарова чем больше смотришь, тем больше видишь»[10].

До сих пор «Намус» раскрывает перед зрителем все новые и новые грани своего самобытного искусства.

В чем же секрет столь не часто встречающегося в кинематографе долголетия? Того самого долголетия и удивительной способности быть «перечитанным» практически бесконечное количество раз, которое является одним из основных признаков произведения искусства.

Осмысляется сегодня «Намус» совершенно иначе,

---

[6] «Комсомольская правда», 1926, от 10 октября.

[7] «Наша газета», 1926, от 15 октября.

[8] «Правда», 1926, от 3 октября.

[9] Сб. ст. «Пути развития армянского кино», Ереван, изд. «Арменкино», 1927 г. стр. 39. (на арм. яз.).

[10] А. Мадатов, Архив Госфильмофонда СССР, ед. хр. «Намус».

чем в 20-ые годы. То, что когда-то составляло основу фильма, его сущность, сегодня оставляет нас совершенно равнодушными. На первое место переместилась другая грань фильма—его эстетическое содержание.

В искусстве нет отдельно существующей идеи, а есть идеи, живущие в художественной форме, из нее вытекаемые и выраженные только и только через нее. И потому устаревают «комментарии» авторов к своим текстам, но не стареют сами тексты.

«В «Намусе»,—писал Бек-Назаров,—...мне хотелось вслед за Ширванзаде пригвоздить к позорному столбу власть обычая, тупую силу освященных веками представлений о «чести» отцов»[11]. И далее: «Люди темные, жизнь беспросветная. Вместо врача—цирюльник. Вместо учения—варварское истязание. Молодой человек, полюбивший девушку, сталкивается с бессмысленным обычаем, не позволяющим жениху видиться с невестой до свадьбы. Таков основной идейный замысел фильма»[12].

Бек-Назаров подошел к своему фильму с несколько тенденциозно-идеологических позиций. Экранизируя одноименные роман и пьесу Ширванзаде, он стремился во многом упростить и схематизировать образы. Психологически насыщенные и сложные образы романа мыслились им схематически, однобоко, они легко могли бы превратиться в восковые фигуры, олицетворяющие добро, кротость, зло, наивность и т. д., фильм мог стать агиткой-однодневкой, если бы художник, сидящий в Бек-Назарове, оказался чуть слабее Бек-Назарова пропагандиста и агитатора.

Исторически стремления Бек-Назарова оправданы. Идеи, которые он желал сделать достоянием широкой

---

[11] А. Бек-Назаров, Записки актера и кинорежиссера, М., «Искусство», 1965, стр. 118.

[12] Там же.

зрительской аудитории, были актуальны и не терпели отлагательств. И надо было обладать тонким художественным чутьем Бек-Назарова, его интуицией, чтоб суметь, преодолев плакатность своего замысла, создать живописное полотно—яркое, сочное и многогранное.

Бек-Назаров впервые сорвал чадру с лица Востока, обнажив перед миллионами зрителей его прокаженное язвами векового гнета лицо. «Намус» стал фильмом о жизни целого народа, показанной через обывателей жалкой и провинциальной Шемахи.

Фабула фильма отступает на второй план. На современном экране она нивелируется окончательно и растворяется в характерах героев, в реалистических картинах жизни народа. Бек-Назаров создал образы и характеры настолько национально типические, настолько глубоко проник он в саму сущность национального характера, что, несмотря на тенденциозную схематичность своего замысла и несмотря на то, что социальные типы, которых бичевал режиссёр, давно изжили себя и стали достоянием истории—несмотря на все это, национальный колорит образов «Намуса» жизненен и сегодня.

Бек-Назаров обладал удивительной способностью выхватывать из жизненного материала наиболее характерные, сущностные черты быта и национального характера. Благодаря этому, а также высокому художественному уровню режиссуры и актерского мастерства исполнителей главных ролей (не исключая и Абеляна, «сама театральность которого живописна и кино не вредит»[13]), идея фильма обнажилась на более глубоком, психологическом уровне, и выразилась она в конфликте между живым человеческим чувством и законом адата[14]. Имен-

---

[13] С. Гехт, ед. хр. «Намус», архив Госфильмофонда СССР.

[14] Адат—обычай.

но в их противоборстве и рождаются образы Сусан, Рустама, Сейрана и даже Бархудара. Мы говорим даже, потому что уже в первых кадрах фильма появляется следующая надпись, весьма однозначно характеризующая Бархудара: «Суровы нитки—суров характер»[15]. Таковым виделся Бархудар Бек-Назарову. Исчезла сложная противоречивость его характера. В романе Бархудар характеризуется иначе: «На деньги, на хоромы я плевать хотел. Я деньги достаю трудом, живу, быть может, впроголодь, все для того, чтобы сберечь свою честь...»[16].

«Жестокий патриархальный обычай, против которого всей душой восстает Ширванзаде,—пишет К. Калантар,—неожиданно оборачивается последним убежищем человеческой совести и чести, единственным спасением от развращающего влияния всеобщей вражды и всяческого бесчестия». В фильме Бархудар «более прост, более прямолинеен... Экранный Бархудар не вызывает сочувствия»[17]. Все это верно, за исключением лишь последнего предложения. В финале фильма «свершилось неожиданное, но неизбежное»[18], ибо текст и сценическое воплощение «Намуса» были хорошо знакомы всем, кто работал над фильмом, а Абелян создал неповторимый, психологически сложный и насыщенный образ Бархудара на сцене. Вот как описывает игру Абеляна в финальной сцене фильма С. Ризаев: «... появляется Бархудар-Абе-

---

[15] Архив Госфильмофонда СССР, ед. хр. «Намус», список надписей.

[16] **А. Ширванзаде**, «Намус», Избранное, М., Гос. издат. худ. лит. 1949, стр. 289.

[17] **К. Калантар**, Амо Бек-Назаров, Ереван, «Айастан», 1973, стр. 24.

[18] **С. Ризаев**, Армянская художественная кинематография, Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1963, стр. 63.

ляп. Некогда гордый, сильный, он еле стоит на ногах, опершись обеими руками на палку. Смотрит он на Сусан невидящим взором, в окаменевшем взгляде застыло великое горе, пережить которое не в силах даже такая человеческая глыба. Зритель долго видит Бархудара-Абеляна, на наших глазах тускнеет, гаснет его взгляд, медленно опускается голова на зажатые в кулак руки, высокая черная папаха, совсем недавно олицетворявшая незыблемость и силу устоев его жизни, бессильно опускается вместе с головой, закрывая лицо живого мертвеца. Затемнение. Конец»[19].

Драма завершается трагически. В финальной сцене два трупа и один «живой мертвец». Победителем оказался «намус», но он обречен на суд зрителей и на самоуничижение. Такова логика всякой трагедии—победителей в ней судят, а жертвы возвеличиваются.

Жертвой в истинном смысле этого слова становится Сусан. Сейран и Бархудар погибают (один физически, другой морально) от собственных рук своих, отплатив сполна за свои «грехи». Именно они, носители адата, и в то же время искренней человеческой любви, несут в себе очаг конфликта, в котором адат побеждает любовь, подменяет ее собой, но через это любовь воскресает и, будто пробудившись ото сна, оглянувшись по сторонам, обнаруживает ту омерзительную ситуацию, в которую она была ввергнута слепой силой адата, и любовь приносит в жертву свою собственную плоть, искупая вину, очищая совесть.

Бархудар и Сейран—два полюса одной цепи. Оба они любят Сусан: один любовью отца, второй—жениха и любовника. Оба отстаивают свою честь, один—честь от-

---

[19] С. Ризаев, Армянская художественная кинематография. Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1963, стр. 64.

ловскую, другой—нареченного. И оба ведут к гибели объект своей любви и к краху любовь свою. Оба оказываются перед фактом—трупом Сусан, осознают дело рук своих, и оба перед этим фактом ломаются, очищаются, но не выдерживает хрупкое человеческое сердце такого очищения, и человек погибает.

В отличие от них Рустам натура цельная и сильная. Он любит Сусан здоровой человеческой любовью—ничто не омрачает и не осложняет его чувств, и именно поэтому, как ни парадоксально это звучит, он и становится орудием ее убийства. Именно орудием, ибо убил он Сусан, исполнив волю Бархудара и Сейрана. И потому судья ему—человеческий закон, а совесть—судья Бархудару и Сейрану. Таков психологический стержень образов героев драмы, этот стержень в живой ткани фильма обрастает тонкой нюансировкой чувств и переживаний, точно срежиссурованных умелой рукой Бек-Назарова и не менее тонко воплощенных Абеляном и Нерсесяном. К сожалению, подобная тонкость отсутствует в исполнении роли Сейрана С. Мкртчяном, демонстрирующим лишь замысел режиссера и не уходящим дальше конспекта и тезисов.

Свой первый армянский фильм Бек-Назаров строит как триединство драматургии, актерской игры и кинематографической режиссуры. Первые два члена единства, разумеется, и определили своеобразие режиссуры Бек-Назарова. Реалистический рассказ о жизни и обычаях дореволюционного заброшенного армянского городишка ложился в последовательное и плавное киноповествование.

Операторская работа ограничивалась требованиями добротной, ясной и четкой фотографии. Декорации, бутафория, построение мизанкадра стремились к предельной лаконичности и достоверности. Реализм Бек-Назарова в

этом аспекте достигал глубокой насыщенности, доходящей в некоторых сценах до натурализма (сцена землетрясения), в иных до гротеска (сцена свадьбы). Однако ни то, ни другое не нарушало общей реалистической направленности фильма—напротив, обогащало и разнообразило общую ткань повествования, тем более, что подобные эпизоды вытекали из логики самого повествования и принадлежали одному и тому же художественному видению мира.

Той же логике повествования подчинены и разнообразные приемы кинематографической трактовки образов и фабулы. В «Намусе» Бек-Назаров применил почти все приемы киновыразительности, доступные технике тех лет, неукоснительно подчиняя их идейному содержанию фильма. Характерной особенностью «Намуса» является разнообразие монтажа. Короткие планы параллельного монтажа (эпизод скачки) сменяют длинный статический кусок (финальная сцена), и так на протяжении всего фильма.

В «Намусе» Бек-Назаров показал удивительно тонкое чувство натуры, умение ее психологического применения. Особенно характерными в этом смысле являются две сцены скачки. Скачка Рустама и скачка Сейрана. Одно и то же время года, та же дорога, но какая поразительная разница между пейзажами в этих двух эпизодах.

В первом случае весь эпизод выполнен в светлых и лирических импрессионистских тонах. Поэтическая чистота и первозданность резко контрастирует с душевным состоянием Рустама, с надвигающейся грозой, надвигающейся смертью. Этот контраст продолжается во дворе дома Рустама, куда он уже прибыл. Удивительная гармония невинного облика Сусан и чистого до прозрачности зимнего двора— это ее мир, мир чистоты и невин-

ности, в него как кинжал вонзается конная фигура Рустама в черкеске, олицетворяющая ревность и неотвратимую силу адата. Контраст усиливается еще и психологическим состоянием Рустама, внутренней борьбой (прекрасно переданной игрой Нерсесяна) между оскорбленной честью своей и надеждой на то, что все образуется, что слова Сейрана жалкая клевета, что вот обнажит Сусан грудь и докажет свою невиновность. Обнаженная грудь Сусан. Крупным планом родинка на груди. Озверевшее лицо Рустама. Поруганная честь, ревность затмили его рассудок. Кинжал—блюститель и хранитель намуса вонзается в грудь невинной женщины. Да, это не просто смерть и не просто убийство—это кульминация конфликта между силой адата и живым человеческим чувством. В этом мы убедимся впоследствии, когда кинжал будет показан нам крупным планом, уже превращенным в образ, символ.

Совершенно иной пейзаж окружает скачку Сейрана. Для Сейрана все уже потеряно. Для того, чтоб как-то отомстить Рустаму, а быть может, и самоутвердиться, он говорит ему о родинке, говорит хитро и злобно.

675. Ср. Сейран встает и подходит к Рустаму.
676. Об. Сейран подошел к Рустаму.
677. Кр. Сейран говорит.
678. Ндп. Ты не узнаешь меня, Рустам?
679. Кр. Рустам с улыбкой.
680. Ндп. Я не знаю тебя... но мой дом всегда открыт для гостя...
681. Кр. Рустам.
682. Кр. Сейран говорит.
683. Ндп. Я пью за тебя, Рустам... пусть будет безоблачным твое семейное счастье и пусть останется незапятнанною твоя честь... честь мужчины и супруга...

684. Об. Рустам, гости и Сейран.
685. Кр. Сейран говорит.
686. Ндп. ... и да пошлет тебе господь бог сына... помоли судьбу, Рустам, чтобы...
687. Кр. Рустам с улыбкой.
688. Кр. Сейран говорит.
689. Ндп. ... чтобы сын твой походил на тебя и лицом и сердцем...
690. Кр. Рустам удивленно.
691. Ндп. ... но... этого не будет никогда... ибо он будет похож на меня, на Сейрана!..
692. Кр. Сейран говорит.
693. Об. Рустам встает с места.
694. Ндп. Ты пьян, щенок.
695. Кр. Сейран говорит.
696. Ндп. Родинка на груди твоей жены скажет тебе правду...[20]

Это была последняя попытка Сейрана вернуть свою любовь. Попытка глупая и заранее обреченная на неудачу, попытка, продиктованная не разумом, а оскорбленной и обиженной душой. С нею для Сейрана все кончилось, теперь ему остается одно—спасти жизнь Сусан, и он скачет по заснеженным полям. Акварель эпизода скачки Рустама сменилась глубоким живописным мазком. Натура окрашена трагической неизбежностью.

Сейран садится на коня, когда Рустам уже входит к себе в дом. Сцены объяснения Рустама с Сусан перебиваются планами скачки Сейрана, интригуя внимание зрителя—успеет или нет. Однако в самих кадрах, во всем их художественном облике нет и намека на надежду, все уже предрешено.

---

[20] Архив Госфильмофонда СССР, ед. хр. «Намус», монтажные листы.

Таким образом, мы видим, как точно работает пейзаж в указанных двух эпизодах на содержание фильма, на психологическую обрисовку образов.

В приведенных эпизодах хорошо отражается и работа Бек-Назарова над монтажем. Лишенная какого-либо формализма, она полностью направлена на точное выявление авторской мысли. Чередование планов нагнетает эмоциональное состояние, все убыстряющийся ритм стремится к своему пределу и, достигнув кульминации в кадре убийства, обрывается и спадает на спокойный, длинный, похожий на театральную мизансцену финальный эпизод.

В «Намусе» Бек-Назаров добился удивительного слияния и совмещения двух эстетик—эстетики поэтического и прозаического кино. Это слияние, уже в «Намусе» превращенное в режиссерскую концепцию Бек-Назарова, будет эволюционизировать на протяжении всего его творчества и достигнет в «Пепо» исключительной органичности. Такое слияние, проявляющееся на всех уровнях фильма, будь то игра актера, композиция кадра, метод монтирования и т. д., и т. д., продиктовано художественным видением автора, его принципами реалистического письма.

Основой основ теоретических изысканий и практической деятельности Эйзенштейна являлось его глубокое убеждение в том, что все аспекты, все элементы фильма (и вообще искусства) должны быть подчинены идее фильма, работать на нее. Мысль эта, конечно, была не нова, доказательством ее истинности могут послужить все без исключения великие произведения искусства, но впервые свое теоретическое обоснование она нашла в многосложных и гениальных трудах Эйзенштейна, и, можно сказать, прошла красной нитью через все его теоретическое творчество.

«Секрет» режиссуры Бек-Назарова кроется в том, что он интуитивно, как и многие художники до него, сделал эту мысль, эту методологическую идею своим основным орудием в создании художественного текста. Каждый эпизод, каждая сцена, каждый кадр, каждая деталь в композиции кадра подчинены одной цели—реалистически показать жизнь армянской провинции во всем ее многообразии, а сама жизнь уже выдвигала свои «крупные планы». Ими оказались «адат», «намус» и человеческое сердце—живое, бьющееся, страдающее и погибающее, но сопротивляющееся и не подчиняющееся каким бы то ни было рамкам, сковывающим ее свободный взлет, падение и трепет.

В этом смысле характерно построение композиции кадра. С одной стороны, удивительная достоверность в реалистическом воссоздании быта, скрупулезная точность в деталях, с другой,—обобщение этой достоверности, ее выход из провинциальной Шемахи, ее характерность для всего армянского быта, которая достигается метким отбором, отказом от всего случайного и невыразительного, привлечением лишь самого характерного и необходимого—отсюда и лаконичность кадра, его четкость и ясность.

В такой кадр органически вписывается и игра актеров в их деталях. Отдельный жест или движение порою превращаются в выраженную сущность героя, в нечто такое, что невозможно выразить ни словом, ни «длинным» планом театральной игры (и не в этом ли одно из замечательнейших качеств немого кинематографа!). Вспомним Бархудара-Абеляна, когда тот, выпив чай, переворачивает стакан и кладет на него кусок сахара, вспомним, как садится на стул Шпаник-Манучарян, вспомним крупные планы Рустама-Нерсесяна и Бадала-Хачаняна с их богатейшей гаммой мимической

игры лица и глаз, красноречие которых может поспорить с поэтическим словом.

Эстетика Бек-Назарова—эстетика «снятого» пространства, метко и точно выхватывающего из реального пространства все, наиболее характерное, наиболее типичное и наиболее необходимое для замысла автора. Однако в отличие от киноглаза Дзиги Вертова, кадр у Бек-Назарова, как бы он ни стремился к достоверности, всегда остается инсценированным, окрашенным авторской индивидуальностью, его художественным видением.

Первый армянский художественный фильм «Намус» завершил собой «ученический» этап в творчестве Бек-Назарова. Это была законченная, целостная и добротная лента, в которой профессиональное мастерство молодого режиссера хорошо сочеталось с его индивидуальным почерком.

Тем не менее индивидуальная стилистика Бек-Назарова в «Намусе» еще не довлела над всем фильмом. Лицо автора часто терялось в профессиональной безликости. Характерная и наиболее интересная художественная концепция Бек-Назарова-режиссера—слияние поэтического и прозаического кино, воплощалась в «Намусе» робко и осторожно. Следствием этого стало то, что в фильме почти отсутствовали продолжительные куски, выполненные в духе той или иной школы. Слияние указанных направлений осуществлялось внутри кадра, благодаря чему весь фильм приобрел цельность. Как это ни парадоксально, но именно к такому виду слияния вернется Бек-Назаров в конце своих творческих исканий—в лучшем своем фильме «Пепо». В этом смысле «Пепо» приобретет много общего с «Намусом», но уже на более высоком уровне.

Как ни парадоксально опять-таки, но творческие искания Бек-Назарова начались после блестящего дебю-

та «Арменкино» и завершения целого этапа в творческой биографии художника. Однако парадокс перестанет быть парадоксом, если учесть, что этап этот был именно ученическим, периодом приобретения мастерства и статуса.

После «Намуса» Бек-Назаров был признан одним из лучших кинорежиссеров страны. Это дало ему моральное право расслабить вожжи профессионального канона и дать волю своей художественной интуиции. Конечно же, сказанное выше нельзя понимать буквально. И нельзя считать «Зарэ» абсолютно вольным фильмом, свободным от каких-либо рамок внешнего, внехудожественного порядка, сковывающих действия художника. Производственные издержки киноискусства, к сожалению, были всегда. Промышленно-финансовый феномен этого искусства в зависимости от экономической формации меняет свой характер, но не свою сущность.

Тем не менее, «Зарэ» снимался во многом в более благоприятных условиях, чем «Намус». Личность художника в нем проявилась более свободно и предстала перед зрителем более выпукло, но сам фильм стал более экспериментаторским и менее цельным.

В отличие от «Намуса» в «Зарэ» прозаическое и поэтическое кино синтезируются не только на уровне кадра, но и на уровне монтажных кусков и целых эпизодов. Для стилистики «Зарэ» характерен эклектизм. Он проявился, кстати, не только в соединении стилистически неоднородных эпизодов и кусков, но и в актерском ансамбле. Все четыре главных героя в исполнении Нерсесяна, Каракаша, Хачаняна и Тенази играли как бы в совершенно разных в стилистическом отношении фильмах.

Г. Нерсесян играет несколько романтично и возвышенно, Хачанян—очень естественно, искренне и кинема-

тографично. В «Зарэ» его незаурядный талант проявился с новой, еще большей силой. В отличие от него Тенази, которая также естественна и искренна, что называется, не играет. В «Зарэ» она как бы олицетворяет собой то направление актерской игры, которая складывается лишь после монтажа. Каракаш представляет собой в фильме отличный типаж, а в смысле игры находится где-то между Нерсесяном и Хачаняном.

В фильме создан отличный ансамбль второстепенных ролей. Актеры, создавшие образы слуг Тимур-бека, образы шейха, чиновников и др., поражают своей достоверностью и в то же время оригинальностью.

Вместе с тем, никуда не годится массовка, напоминающая оперный хор, устремленный сзоим многочисленным глазом в палочку дирижера.

Говоря об игре Г. Нерсесяна и характеризуя ее как романтическую и возвышенную, следует сделать небольшую оговорку. Во-первых, указанная манера игры не бросает тени на талант актера, она исторически закономерна и оправданна. Подобная театральность характерна для игры многих выдающихся деятелей немого кино. С другой стороны, заслуживает внимания тот факт, что, несмотря на все имеющиеся, на наш взгляд, недостатки его игры, Бек-Назаров тем не менее из фильма в фильм неизменно брал на главную роль именно Нерсесяна (кроме эксцентрической комедии «Шор и Шоршор»). Очевидно, игра Нерсесяна была для Бек-Назарова непогрешимой. Эта уверенность появилась у него при первой же встрече с актером. «У молодого актера... Грачии Нерсесяна уже во время первой пробы проявился незаурядный талант. Его глубокое проникновение в характер героя, сдержанное выражение самых сильных эмоций, умение владеть своим телом—сразу же вселили уверенность, что он правдиво раскроет образ Рустама, а не

покажет обычного экзотического «злодея»[21]. Что касается «Намуса», то Бек-Назаров не ошибся. Дело в том, что вся структура «Намуса» еще была тесно связана с самим «экзотическим» кино, с которым она же решительно разорвала все узы. Еще была сильна традиция, и образ Рустама вписывался в общую структуру фильма без всяких болезненных осложнений.

Но уже в «Зарэ» Бек-Назаров круто поворачивает в сторону освоения сущностной для кинематографии реальности. Появляются достоверные типажи и актеры типа Хачаняна, появляется стилистика, тяготеющая к хронике и документализму. И тем не менее на фоне всего этого еще продолжает жить романтический образ героя, которому не подобает ходить и говорить, смотреть и жестикулировать, как простым смертным. Он должен отличаться от них всем своим существом, не теряя ореола неповторимости и своей единственности. «Исполнение главной роли пастуха Сайдо Г. Нерсесяном,—пишет Бек-Назаров,—нас окончательно убедило и в большом обаянии этого талантливого актера и в его поразительной способности к перевоплощению»[22].

Анализируя игру Нерсесяна, мы не должны забывать, что в этот период его творчества кинематографичность в том смысле, в каком мы понимаем ее сегодня, еще только складывалась, и лишь поэтому совмещение двух столь разных актеров, как Хачанян и Нерсесян в одном фильме порождало неизбежный эклектизм. Как представитель старого, еще дореволюционного кинематографа, Бек-Назаров не мог сразу порвать с традициями, его воспитавшими, с романтическими представлениями о герое; как один из ведущих режиссеров советского кино

---

[21] **А. Бек-Назаров**, Записки актера и кинорежиссера, М., «Искусство», 1965, стр. 122.

[22] Там же, стр. 132.

и большой художник он не мог не чувствовать тенденции времени, не мог не предугадать появления нового героя. И не случайно, что первый резкий поворот Нерсесяна в сторону реалистической и сугубо кинематографической игры произошел в фильме «Дом на вулкане»—фильме, посвященном борьбе бакинского пролетариата в период между первой и второй русскими революциями.

Таким образом, анализируя игру Нерсесяна, и не только его, мы не должны терять чувства историчности. Безусловно, оправдать одной лишь историчностью акт художественного творчества невозможно, ибо подлинные произведения искусства в их духовном аспекте не подлежат старению. Но нельзя также забывать, что нерсесяновская трактовка образов полностью соответствовала эстетическим и мировоззренческим установкам Бек-Назарова того периода, и в этом смысле игра Нерсесяна была безукоризненной.

Все это целиком связано с нашей характеристикой «Зарэ» и «Хас-пуша» как фильмов эклектичных. В обоих фильмах Нерсесян «возглавляет» любовную линию с их романтическим героем, которая является чем-то вроде фильма в фильме и целиком выпадает из новых устремлений режиссера.

Эклектична и сама фабула фильма. Она состоит из двух линий, стилистически совершенно разнородных. Эти две линии лишь изредка переплетаются в сюжете фильма, в основном же они живут самостоятельной независимой жизнью.

Одна линия—это история любви Зарэ и Сайдо, девушки из бедной семьи и нищего пастуха. В Зарэ влюбляется Тимур-бек—вождь племени, который строит всевозможные козни, мешая соединиться влюбленным. В конце концов бек погибает от пули Сайдо, и счастливые влюбленные соединяются в кадре, обрамленном кашеткой.

Вторая линия—это жизнь курдского племени в составе Российской империи. Взаимоотношения бюрократического аппарата чиновничьей России с нищим и бесправным племенем.

Эти две линии логически вытекают одна из другой, и построить целостный сюжет было бы не так уж трудно. Но сюжет, к сожалению, раскололся, и, в первую очередь, в результате того, что каждая из указанных линий была решена в самостоятельном стилистическом ключе.

После «Намуса» за Бек-Назаровым прочно утвердилась слава и приоритет первооткрывателя подлинного Востока, Востока без прикрас. Оценка эта была, безусловно, верной, ее справедливость подтвердил и фильм «Зарэ».

Однако, говоря об этой стороне деятельности режиссера, упускается из виду другая, не менее важная сторона его многогранного творчества.

Бек-Назаров не только открыл для экрана реальное бытие народов Востока, но и стал экранным поэтом его. Многие эпизоды и кадры из «Зарэ» своей стилистикой напоминают поэтическое кино в современном значении этого термина. В отличие от поэтического кино 20-х годов, в котором поэтические тропы складывались из монтажного стыка «прозаических» кадров (вспомним эйзенштейновское а+в=с), в «Зарэ» кадр сам по себе уже является поэтическим образом.

Такая поэтичность кадра достигается путем применения метода «снятия» предметов и явлений из их обыденного окружения и возведения их в ранг художественности. Неповторимое, индивидуальное, остановленное мгновение приобретает силу обобщенного образа и становится фактом искусства, благодаря акту «высвобождения», точно так же, как «поэзия высвобождает слова,

выхватывая их из прозаической синтагмы»[23]. Этот метод, широко применяемый армянскими кинематографистами, мы будем называть **фотографической эстетикой снятия или стилистикой снятой действительности.**

Поэтический текст «Зарэ» строится двумя способами: уже указанным выше и живописным построением мизанкадра.

Для первого метода характерен пристальный взгляд в мир, благодаря чему происходит «снятие» объекта. Тут не абстракция мысли воплощается в свою форму и выражается через нее, а конкретность видимой вещи приводит к высоким обобщениям мысли и духа. Такой метод характерен для съемок натуры, «этнографической» детали, а также портретов. Он осуществляется, как правило, при помощи крупного плана.

Для съемок интерьера и психологических переживаний человека (как правило, пластики тела, но не портрета) применяется метод живописного построения мизанкадра. Он достигается тщательным, до конца продуманным построением композиции кадра. «Многие кадры,— писал Мадатов в своей рецензии на «Зарэ»,—по своей композиции просятся на гравюру»[24].

Указанные два способа создания поэтической образности в живой ткани фильма вплетаются в причудливые кружева, в которых разъединить их становится уже невозможным.

В таком контексте чисто прозаические, порою даже этнографические куски одухотворяются и получают совершенно новое звучание (уже согласно принципу эйзенштейновской образности). Правда, в этих, кстати, не многочисленных кусках, в отличие от многих других (как

---

[23] **М. Дюфрени,** Искусство Запада, «Курьер Юнеско», март 1973, стр. 12.

[24] **А. Мадатов,** ед. хр. «Зарэ», Архив Госфильмофонда СССР.

правило, эпизодов любовной линии сюжета), соблюдена некая общность духа и мировосприятия художника с уже отмеченными поэтическими кадрами.

Вот как выглядит этот синтез, скорее не синтез, а совместимость прозаического куска с поэтическим контекстом экспозиции фильма.

С экрана льется целый каскад почти статичных кадров: Алагяз; шатры курдских кочевий; стада коз; группа детей; портрет ребенка; стадо; крупным планом голова козы; крупным планом руки, доящие козу; разные планы курдянки, доящей козу; струи молока; люлька; крупным планом собака; сидящие на земле дети; девочка; на руках матери спит девочка; стадо; проход курда; головы баранов; женские руки; женщина с ребенком на спине; женщина доит овцу; женщины, ткущие ковер; собака на цепи; женщины, прядущие нитки; полуголодный ребенок, сидящий на земле, и т. д.

И вдруг этот, уже налаженный, ритм неожиданно разбивается, и в течение нескольких минут идет совершенно потрясающий эпизод—«молитва о корове», в котором старая курдянка, сидя на корове, возносит руки к небесам и молит: «О, всесильный, корова моя да родит корову!».

Внешне ничем не примечательный этот эпизод эмоционально насыщен до предела. Есть в нем искренность, неподдельная духовность и трепет поэтического сердца,—все то, благодаря чему оживает бездыханный материал, будь то слово, мрамор или звук, и превращается в духовную выраженность—в произведение искусства.

Сразу же после этого эпизода следует другой. Старая курдянка, сотворив молитву, уходит. Вслед за ней на корову садится ее сын, придурковатый, почти юродивый Хдо-Хачанян. Хдо падает, корова убегает. Этот эпизод контрастирует с предыдущим своей юмористической окрашенностью. Но вот все описанное заметила мать.

Она в ужасе. И вновь руки, вознесенные к небесам: «Мужчина сел на корову, теперь родится бык», и нет предела горю старой курдянки.

Не менее удачной по силе и глубине художественного проникновения, по умелому соединению с поэтическими короткими планами является и сцена «гражданской казни» Зарэ, благодаря чему этот эпизод достигает подлинно трагического звучания. В эпизоде «казни» артистка Тенази достигла большой эмоциональной выразительности. Весь ее облик, осанка, еле уловимое движение рук, когда ей, оскорбленной и обесчещенной, посаженной на осла задом наперед, суют в руки ослиный хвост, который она должна держать согласно обычаю. Весь облик героини, весь ее образ выразился в этом единственном эпизоде. И мы почувствовали человека, женщину. Мы узнали ее.

И еще одна сцена—сцена похорон Зурбы. В озвученном варианте фильма (который недопустимым образом исказил и испортил его, однако речь сейчас не об этом), сцена похорон сопровождается закадровой курдской обрядовой песней. И получилось чудо. Эпизод почти дословно «повторил» сцену похорон отца Иванко из «Теней забытых предков». Мы далеки от мысли обвинять авторов «Теней» в заимствовании, речь тут должна идти о некоторых творческих истоках и, быть может, о преемственности. Ведь в своей поэтической части «Зарэ» имеет много общего с современной советской школой поэтического кино, представителем которой являются «Тени забытых предков».

Драматический показ жизни курдов перекликается в фильме с остро сатирическим показом чиновничьей России[25].

---

[25] Той части фильма, которую мы условно назвали «линией любви», для которой характерна прозаическая стилистика психологиче-

Гротеск эпизода свадьбы из «Намуса» стал одним из ведущих тем «Зарэ». Причем конфликт между интересами курдов и царской администрации опирается не на главного героя—Сайдо, а на Хдо—образ юмористический. В конфликте сталкиваются образы сатирически и гротескно обрисованных чиновников с юмористическим образом Хдо. В таком столкновении (не только тематическом, но и формальном) двух жанров комического ощущается утонченное и склонное к нюансировке реалистическое письмо Бек-Назарова. Зритель неустанно смеется как над действиями и ситуациями, в которые попадают чиновники, так и над Хдо. Но как разнообразен этот смех, какое в нем богатство граней!

Центральной идеей фильма, ее сюжетной основой становится конфликт, порожденный национальной политикой царизма, а героем фильма становится Хдо, который так естественно и органично вписался в курдский быт, в жизнь племени. Любовная часть фильма, в смысле ее эстетической ценности, отходит на второй план, уступая место социальной драме.

Эту особенность фильма заметила уже критика 20-х годов, но трактовала ее иначе, на наш взгляд, несколько прямолинейно. Трактовка фильма сводилась к тому, что фильм провозглашался этнографическим, а любовная линия воспринималась как предлог, некая приправа. «И картина «Зарэ»... очень скоро сошла бы с экрана, если бы вся ее «художественная»[26] часть, вся ее

ской драмы и которая выпадает из поэтического контекста фильма, характеризующего самобытный почерк Бек-Назарова-режиссера, в данном случае мы рассматривать не будем, ибо она сделана в духе дореволюционных одалиск и для понимания стилистики и своеобразия Бек-Назарова-режиссера определенной ценности не представляет.

[26] Имеется в виду прозаическая часть фабулы, т. е. то, что мы назвали «любовной линией».

нелепая резня не была, в сущности, предлогом, чтобы показать быт и нравы, обычаи, природу Закавказья.

Эту довольно прозрачную мысль сценариста и режиссера Бек-Назарова нужно, безусловно, приветствовать. Что же делать, если кинозритель боится, не принимает «чистой» этнографической картины, если она ему кажется случайной, неподвижной, мало занимательной»[27].

На этнографичность фильма указывало большинство рецензентов, что нам представляется в корне ошибочным. Рецензенты не учитывали момента заданности, цели, преследуемой изобразительным материалом. Так, эпизод, изображающий приезд чиновников к курдам для формирования добровольческого отряда, содержит в себе ряд фрагментов, в которых, действительно, имеет место показ курдских обрядов, но обряды эти не самоцельны. Когда пристав по курдским делам, ничего не смыслящий в курдских обычаях, попадает в смешное положение,—это уже не этнография, а использование обычая с определенной идейно-эстетической целью. В эпизоде «молитва о корове» нас интересует, вернее, трогает не сам обряд, а яркий и броский показ нищенского и темного состояния кочевников. Одним словом, быт курдского племени «используется режиссером для решения идеологической задачи фильма»[28]. А показ этнографической детали—задач эстетических и стилистических, т. е. объект изображения остается, но меняется его функция. В фильме он выполняет уже не этнографическую, а эстетическую функцию.

Именно такое отношение к поэтической части фильма, как этнографии, помешало в свое время распознать

---

[27] А. Ц. 1927, ед. хр. «Зарэ», Архив Госфильмофонда СССР.

[28] К. Калантар. А. Бек-Назаров, Ереван, «Айастан», 1973, стр. 44.

главного героя картины—Хдо. Мастерское исполнение этой роли Хачаняном довело созданный им образ до полного слияния с курдским бытом, ландшафтом, интерьером; он стал неотделимой частью этого мира, и потому сам, быть может, воспринимался как «этнографическая деталь», а ведь образ этот во многом знаменателен не только в истории армянского, но и всего советского киноискусства. Значение его заключается в том, что в образе Хдо Бек-Назаров и Хачанян «решают проблему становления человеческого характера»[29]. Эту переоценку ценностей впервые провел С. Ризаев в своей книге «Армянская художественная кинематография»[30], сделав блестящий анализ этого поистине одного из лучших и колоритнейших образов, созданных армянскими кинематографистами.

Говоря о следующем фильме армянских кинематографистов—яркой и самобытной комедии «Шор и Шоршор», невозможно обойти некоторые, чисто производственные вопросы, связанные с его постановкой.

«Зарэ» уже был готов, но, прежде чем повезти его в Москву для сдачи во Всесоюзный прокат, надо было сделать определенное количество копий. Эта работа должна была занять 20—25 дней. Бек-Назаров в это время уже готовился к работе над своим следующим фильмом, который был задуман как большое историческое полотно. Естественно, что такой фильм требовал соответственно и больших затрат[31]. Это с одной стороны. С другой—директор студии Дзнуни, большой энтузиаст своего дела, с неиссякаемой энергией, который на шесть

---

[29] С. Ризаев, Армянская художественная кинематография, Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1963, стр. 96.

[30] См. там же, стр. 95—99.

[31] См. Д. М. Дзнуни, Очерки истории армянского кино, Ереван, «Айастан», 1961, стр. 43.

червонцев, полученных от Наркома Мравяна, создал в 1923 году армянскую кинопромышленность[32], не мог потерпеть такого простоя и потерять 25 солнечных дней. Результатом сего явилось то, что два корифея армянского кинематографа решили повезти в Москву не один, а два фильма. Сценарий был написан Бек-Назаровым за одну ночь, а «на одиннадцатый день работы фильм был отснят и смонтирован»[33]. Фильм имел громадный зрительский успех как в Армении, так и за ее пределами и «дал студии более трехсот тысяч прокатных отчислений»[34], хотя профессиональная критика и отнеслась к нему весьма сдержанно.

Одним словом, «Шор и Шоршор»—фильм коммерческий. И в этом смысле это, пожалуй, единственный случай в истории армянского немого кино. Тем не менее, коммерческий характер «Шора и Шоршора» ни в коем случае не следует путать с коммерцией буржуазного кинопроизводства. Во-первых, он преследовал благородную цель расширения национального кинопроизводства, во-вторых, фильм был задуман как легкий и зрелищный анекдот, не претендующий на высокое искусство и идейность.

Перед запуском фильма (поскольку срок был очень маленьким, а финансовые возможности «Арменкино» очень скудными, было созвано расширенное заседание артистов и других работников кино, на котором вопрос был поставлен так: «В рекордный срок и с минимальной затратой средств снять комедию «Шор и Шоршор»—дело чести «Арменкино». Следует отметить, что «Армен-

---

[32] Там же, стр. 12.

[33] **А. Бек-Назаров**, Записки актера и кинорежиссера. М., «Искусство», 1965, стр. 135.

[34] Там же.

кино» уже тогда приобрело своих патриотов, которые сразу же принялись за дело, без поднятия каких-либо вопросов финансового характера»[35].

Кроме того, работа над фильмом представляла собой некую отдушину, разрядку, она велась как бы играючи. Режиссер и актеры очень много импровизировали на съемочной площадке, полностью отдавшись стихии народного юмора и традициям бродячих балаганов[36]. Фильм снимался в основном на натуре. На время были забыты громоздкие декорации, тяжелая аппаратура и многое другое, что было неизменным спутником кинематографа тех лет.

Однако все сказанное выше не привело к полной безыдейности и бессмыслице, которую можно было ожидать от фильма. Наоборот, фильм ставил вполне актуальную для своего времени проблему. «Шор и Шоршор» легко и беззаботно смеялся над религиозными предрассудками темных и забитых крестьян, и хотя действие фильма происходило в дореволюционной крестьянской среде, прошлое это было не таким уж далеким, и многие предрассудки еще продолжали бытовать. Во всяком случае, «Шор и Шоршор» воспринимался не как историческая комедия, ибо армянская деревня 1926 года вряд ли сильно отличалась от деревни 1920 года.

Жанр советского комического искусства в те годы еще только становился. Было много споров о том, каким он должен быть. Многие критики, скатываясь на позиции вульгарного социологизма, считали, что в советской комедии нет места сатире с ее отрицательным комическим героем. Что, поскольку уничтожены классовые и иные

---

[35] **Д. М. Дзнуни,** Очерки истории армянского кино, Ереван, «Айастан», 1961, стр. 45—46.

[36] См. там же, стр. 44.

противоречия, то герой «советской комической будет отнюдь не «вредным элементом»[37]. В той же рецензии Ермолинский пишет: «Шор и Шоршор не приятны. Поступки их (по смыслу) не должны вызывать симпатии. Между тем комический актер эту симпатию невольно вызывает,—через улыбку, всем своим веселым поведением»[38]. В первую очередь, следует заметить, что данная характеристика никак не относится к конкретному фильму—«Шору и Шоршору», ибо автор, действительно, относится к героям с симпатией, и симпатия эта передается зрителю. «Шор и Шоршор»—не сатира. Автору незачем было бичевать и клеймить добродушных крестьян, которые в силу своего невежества, нищеты и забитости вынуждены добывать свой хлеб насущный всеми правдами и неправдами. Они не причина зла, а его порождение. Основными зрителями фильма были те же, еще вчера забитые крестьяне, которые перерождались буквально на глазах и которые не могли смеяться зло над своим же прошлым, а могли лишь смеяться добрым смехом с сознанием своей вчерашней забитости и сегодняшнего превосходства. Если же абстрагироваться от конкретного фильма, то и в этом случае высказывание Ермолинского не выдерживает никакой критики—достаточно вспомнить «Волгу-Волгу» Г. Александрова в которой герой фильма Бывалов вызывает не только улыбку, но и смех «всем своим веселым поведением».

Таким образом, идейная сторона фильма—критика суеверий и религиозных предрассудков—преподносится в фильме не сатирически, а юмористически, и это отнюдь

---

[37] **С. Ермолинский.** О советской комической и «Шоре и Шоршоре», архив Госфильмофонда СССР, ед. хр. «Шор и Шоршор».

[38] Там же.

не мешает ему быть воспитателем в деле искоренения пороков.

Стилистика «Шора и Шоршора» не лишена некоторой доли эклектизма, однако, в отличие от «Зарэ», она более цельна и однородна.

Р. Юренев справедливо обратил внимание на то, что «артистка Н. Манучарян играет рассерженную женщину в сочной бытовой манере, уверенно орудуя предметами домашнего обихода, сильно жестикулируя, но все же не выходя за рамки реализма. Амбарцум Хачанян играет Шора в совершенно иной, эксцентрической манере»[39].

Однако замечание Юренева справедливо лишь для незначительной части фильма, в основном же в «Шоре и Шоршоре» Бек-Назарову удалось во многом избежать раздвоенности и разностилевости. В целом актерский ансамбль играл в единой манере. Правда, игра Хачаняна резко выделяется в фильме, но причина тому не эклектизм, а разница в уровне талантов. В фильме Хачанян как бы солировал, остальные подпевали ему, подыгрывали, а в этом тоже одна из особенностей комической эксцентрики. В «Хас-пуше» игру Нерсесяна можно также назвать сольной, но самой структуре фильма была противопоказана подобная игра, и потому роль выпадала из контекста. Игра Хачаняна, впервые проявившая себя в столь свободной, народной стихии, поражает своей виртуозностью и в то же время реалистической достоверностью. И потому трудно согласиться с Р. Юреневым, когда он пишет: «Талант актера проявился и здесь— Шор очень смешон, но в нем больше от циркового эксцентрика, чем от армянского крестьянина»[40].

---

[39] Р. Юренев, Советская кинокомедия, М., «Наука», 1964, стр. 151.

[40] Там же.

Каждая деталь жеста и мимики актера настолько тонко отработана, настолько точно скопирована с «живого» крестьянина, что не поверить ему, воспринять его как условную игру циркового актера, даже при всей имеющейся эксцентричности, просто невозможно. Перефразируя слова Базена, можно сказать, что «Шор и Шоршор», как все выдающиеся комедийные произведения, является результатом безжалостной наблюдательности. В образе Шора не трюк довлеет над образом, в нем образ просто немыслим без трюка, он уже перестает им быть и становится органической частью образа и его характера.

Неверна и аналогия, проводимая Юреневым между Патом и Паташоном и Шором и Шоршором. Юренев тут повторяет ошибку рецензентов 20-х годов, которые попались на удочку рекламы. Действительно, «одно из прокатных названий фильма было «Армянские Пат и Паташон»[41], но такое название было продиктовано исключительно рекламными соображениями и чисто внешним сходством героев. «Маленький Хачанян и очень высокий Амирбекян,—пишет Бек-Назаров в своих «Записках»,—напоминали Пата и Паташона. Но это было чисто внешнее сходство. Мы не стремились подражать популярным датским комикам»[42]. Подражания и не могло быть, ибо, как справедливо пишет «История советского кино», в игре Хачаняна «откровенная эксцентрика сочетается с достоверной жизнью в образе»[43]. Чисто народный характер героев с их грубоватым крестьянским юмором был слишком специфичным и слишком

---

[41] Там же.

[42] **А. Бек-Назаров,** Записки актера и кинорежиссера, М., «Искусство», 1965, стр. 135.

[43] **«История советского кино (1914—1964)»,** в 4 томах, М., «Искусство», 1969, т. I, стр. 677.

национальным для того, чтобы хоть как-то напомнить игру датских комиков.

«Совмещение необычности с достоверностью, думается, составляет главную особенность фильма. Все невероятные приключения героев, несмотря на свою фантастичность, несут на себе приметы очень реального, очень колоритного быта, как бы погружены в него»[44]. В этой колоритной подаче реального быта мы вновь узнаем индивидуальный стиль Бек-Назарова, который столь ярко проявился в «Зарэ», с той лишь разницей, что «прозаические куски», совмещенные с поэтическим контекстом («Зарэ»), заменены кусками «эксцентрическими», а «контекст» «Зарэ» приобретает функцию фона. Эксцентрика выступает на первый план, и весь фильм «построен по принципу комического каскада, где каждый последующий эпизод вызывает новый, более сильный, взрыв смеха в зрительном зале»[45].

Мы уже говорили о том, что фильм снимался свободно, с большой долей импровизации. Комедийный жанр всегда был наиболее демократичным и прогрессивным. Он всегда представлял собой свободное поле для экспериментов. Новации в области формы появлялись в комическом жанре и только потом закреплялись в «высоких штилях».

Так произошло и в армянском кино. Своей искренностью, естественностью, легкостью и кинематографичностью «Шор и Шоршор» превзошел как «Намус», так и «Зарэ». В первую очередь, он свободен от какой бы то ни было театральности. В свою, целиком раскованную и свободную стилистику фильм вобрал все возможные

---

[44] К. Калантар, А. Бек-Назаров, Ереван, «Айастан», 1973, стр. 49.

[45] С. Ризаев, Армянская художественная кинематография. Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1963, стр. 136.

средства киновыразительности современного ему кинематографа, он изобилует всякого рода приемами и трюками, которые органично вплетаются в повествовательную ткань, легко и беспретенциозно помогая развитию действия: не становясь самоцелью, они направлены на решение основной задачи автора—вызвать смех в зрительном зале, смех, в котором выражается отношение зрительного зала к своей прошлой, но еще свежей в памяти жизни.

В 1927 году Бек-Назаров снял фильм «Хас-пуш», к которому долго и серьёзно готовился.

«Рядом с пустой пурней (пекарней—Г. З.) столпились люди. Крупным планом снимаем человеческие лица. Без грима. Иссушенные, сожженные знойным персидским солнцем. Женщины с гноящимися глазами. Воспаленные рты, с жаром молящие о хлебе. Мозолистые, беспомощные руки. Глаза, застывшие от муки, устремленные к пурне. В них одно желание—хлеба. Люди устали кричать, слезы высохли. И сегодня, и вчера, и завтра—голод.

Эти глаза давно не загорались огнем радости...

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

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

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

Таким мне представлялось будущее произведение»[46].

---

[46] **А. Бек-Назаров,** Записки актера и кинорежиссера, М., «Искусство, 1965, стр. 139.

Таким предстал фильм и перед своим зрителем. Его до жути обнаженный реализм, его горькая до боли правда не имела ничего общего с тем представлением о Востоке, которое сложилось у великой армии кинозрителей во всем мире. «Восточные» фильмы В. Гардина и С. Веселовского, И. Перестиани и Дранкова, Клода Фаррери и Пьера Лоти поблекли перед ним. Блеск серебра и злата, сверканье кинжала и черных женских глаз обнажили свою бутафорность, отвернулись стыдливо, прикрылись чадрой при виде толпы оборванцев и рвани, при виде обнаженных ножек голодных персиянок, одетых по прихоти судьбы в балетные пачки.

Как всегда, прежде чем приступить к работе над фильмом, Бек-Назаров тщательно изучил жизнь, быт и нравы изображаемой среды. В основу сценария, написанного им совместно с А. Тер-Овнаняном и Г. Брагинским, легли рассказы Раффи и В. Папазяна. Изучались персидские рукописи, относящиеся к данной эпохе. В работе над фильмом большую помощь оказал ученый-мулла Мирза Гусейн Гаади[47]. И не случайно, что в «Заключении» Института востоковедения, данном по просьбе Главреперткома, в связи с поднятой кампанией, обвиняющей фильм в искажении истории, быта и нравов Персии конца XIX века, в частности, говорилось: «В нем (Хас-пуше—Г. З.) со всей правдивостью и реально отображены политическая, социальная жизнь Персии 90-х годов»[48]. Профессор того же института П. Гурко-Кряжин писал: «Хас-пуш» впервые показал нам настоящий Восток, Восток ужасающей нищеты, эксплуатации и

---

[47] См. Там же, стр. 140.

[48] Цит. по кн. **Д. М. Дзнуни,** Очерки истории армянского кино, Ереван, Айпетрат, 1961, стр. 56.

бунта голодных людей, стихийных народных движений и каторжного труда трудового народа...»[49].

В основу фильма легло восстание хас-пушей[50] 1891 года. Восстание изображено на фоне дипломатической игры «великих» держав, в которой при проигрыше страдает народ, беднейшие его слои. Таким образом, концентрируя внимание на хас-пушах, фильм охватывает в то же время всю историческую обстановку во всей ее полноте.

В правилах дипломатической игры нет запретов, в ней все дозволено (правила с их запретами и предписаниями существуют лишь в дипломатическом этикете). В ход пускаются все средства: от лести и подкупа до откровенных угроз. Посол Британской империи подкупает премьер-министра Садра Азама, в результате чего выходит шахский ферман, в котором говорится, что вся монополия купли и продажи табака на территории Ирана передается английской компании. В ответ на это, чтобы ослабить влияние Англии на Персию, Россия прекращает продажу хлеба Персии.

Страна доведена до крайней нищеты. Крестьяне вынуждены продавать табак за бесценок, хлеба с каждым днем все меньше и меньше, а цена на него все выше и выше. Крестьяне разоряются, растут ряды хас-пушей. Гнев и возмущение охватили народ. Этим не преминули воспользоваться купцы и владельцы табачных плантаций, барыши которых после разглашения фермана резко упали. Объединившись вокруг хитрого и умного Сеида Габибулы (М. Джанан), они направляют движение хас-пушей в нужное им русло. Испугавшись создавшейся си-

---

[49] Там же, стр. 56—57.

[50] Буквально—«одетый в соболь»—ироническое название беднейших слоев городского населения.

туации, шах отменяет ферман об английской монополии. Плантаторы довольны, довольно купечество, но ничего не изменилось в жизни хас-пушей. Брошенные подстрекателями на произвол судьбы, они остаются один на один со своими врагами. И тут появляется полная наглого цинизма надпись: «Когда кровь ударит в разгоряченные головы этой рвани, лучшее средство пустить кровь...»[51]. Тут-то и пробуждается самосознание хас-пушей. Они побеждены, но они отступают со словами «Мы еще вернемся». В этих словах, в такой концовке, где победителем выходит побежденный, где главная сила не в победе сегодняшнего дня, а в исторической перспективе, кроется идейная концепция фильма, в ней уже заключены основные элементы социалистического реализма в армянском киноискусстве.

Жанр фильма, его революционная патетика определили его стилистическое своеобразие. Будучи талантливым стилистом, Бек-Назаров никогда не повторялся. Его индивидуальный почерк легко определить на уровне кадра и своеобразного отбора материала. Т. е. то, что он берет из всего многообразия жизни, то, что подмечает его взгляд в первую очередь, то, что его больше всего интересует, а также то, как он организует этот материал в кадре. Но такая верность собственному мировосприятию не мешает ему каждый раз по-новому строить фильм. «Снятая действительность» у Бек-Назарова всегда подчинена жанровым особенностям фильма. И, если «Зарэ» в целом—фильм поэтический, в том смысле, что метафора в нем образуется в самом кадре (в отличие от поэтического кино Эйзенштейна, в котором метафора образуется посредством стыковки кадров), то «Хас-пуш»—фильм

---

[51] Список надписей, № 141. Архив Госфильмофонда СССР, ед. хр. «Хас-пуш».

прозаический, ибо повествование и повествовательный монтаж в нем занимают главенствующее положение.

Таким образом, в «Хас-пуше» мы уже видим новое, более цельное выражение бек-назаровского стремления к синтезу двух основных направлений кинематографа. Поэтические сами по себе кадры—живописно поставленные мизансцены и метафоричные крупные планы соединяются повествовательным монтажем.

Подобное разнообразие стилей не привело фильм к эклектизму, а, наоборот, обогатило его. Стилистической многогранности, и в то же время ее цельности и органичности способствовали два фактора. Во-первых, каждый прием, каждый оборот был подчинен идее фильма, служил ему подспорьем и, во-вторых, цельность и единость мировосприятия внутри кадра как бы заражало весь фильм в целом.

Эклектизм фильма в другом. Это скорее уже не эклектизм, а «несовместимость тканей» двух совершенно разных как по тематике, так и по своей стилистике линий. Повторяется то же, что было в «Зарэ», но в более ярко выраженной форме.

В фильме есть опять-таки вторая, любовная линия. Она вся построена в духе психологической драмы дореволюционного кино и никакого отношения к основной части фильма не имеет. Герой «Хас-пуша»—толпа. Но Бек-Назаров решил осложнить драматургию фильма и втиснуть в толпу индивидуальную личность, чтобы на ее примере показать жизнь всех хас-пушей. Первое появление Ризы на экране сопровождается надписью «Один из многих». Задача была интересной, но осуществить ее оказалось не так уж просто. Видимо, сама любовная интрига уже по инерции толкала автора в порочный круг душещипательной психологической драмы с ее

бутафорным экзотическим Востоком, ниспровергателем и первым реформатором которого был сам Бек-Назаров. Для эпизодов, связанных с линией Риза—Нагир, характерны эффектный театральный жест, бутафорская декорация, пассивность камеры. Эта линия втиснута в фильм как бы ради некоего компромисса со зрителями, ради удовлетворения его привычных и, ставших уже традиционными, ожиданий. И тем не менее, как справедливо заметил В. Жемчужный «...не борьба за женщину, а борьба за хлеб сделана стержнем событий в фильме. И действующими лицами в этой борьбе являются не отдельные герои, а целые социальные группы»[52].

Тем не менее, вероятно, именно потому, что любовная линия осталась самостоятельной и не вписалась в общую ткань повествования, она меньше повлияла на все произведение в целом, и наше зрительское восприятие легко отстраняет эту часть фильма, в результате чего любовная драма вытесняется драмой социальной.

Как мы уже говорили, герой фильма—обездоленные народные массы, хас-пуши. Это—многоликая толпа, имеющая свое лицо, свой характер. Она активно действует на протяжении всего фильма, и ее действия становятся предметом художественного видения и художественного повествования. Действительно, масса в фильме не имеет характеров[53], но она имеет **характер.** Нельзя согласиться с К. Калантаром, который пишет: «В толпе нет человеческих индивидуальностей, и потому она в общем безлична. Поскольку режиссера интересуют лица, а не внутренний мир людей, характерность физиономий, но не характеры,—постольку толпа выглядит, что называет-

---

[52] **В. Жемчужный,** «Хас-пуш», ед. хр. «Хас-пуш», архив Госфильмофонда СССР.

[53] См. **К. Калантар,** Амо Бек-Назаров, Ереван, «Айастан», 1973, стр. 64.

ся, на одно лицо. Нам показан, так сказать, «типаж» массы, а не ее психологический портрет»[54].

Разве нельзя при помощи одного лишь портрета показать и характер, и внутренний мир человека? Разве не раскрывается перед нами внутренний мир человека в портретах выдающихся мастеров кисти? В портретах хас-пушей Бек-Назаров прибегает к приему «снятия», о котором мы подробно говорили при анализе «Зарэ» и который является сугубо кинематографическим средством художественной выразительности. С помощью этого приема он создает и характер, и образ. Более того, именно там, где автор пытался обрисовать психологический образ в его становлении, а не в его готовом статическом виде, режиссера постигла неудача. Образ Ризы остался половинчатым, недосказанным и не всегда убедительным, в отличие от множества портретов чистых «типажей». Эти типажи как бы впечатываются в нашу память, создавая собою образ массы. (Воспринимаемое как личность конкретное лицо (Риза—Г. Нерсесян) в эстетике «снятия» не может создавать образа, и потому образ Ризы почти целиком относится к побочной линии фильма, к линии любви. Наполовину к ней относится и образ Сеида. Но совершенно иначе обстоит дело с образами премьер-министра, английского и русского послов. Они тоже составляют своего рода массу, но массу, состоящую из горстки людей, и потому монтажные планы их портретов более длительны во времени. Фильм построен на конфликте между двумя лагерями, двумя массами—массой хас-пушей и массой угнетателей. Конфликт завершается в финальной сцене, в которой скрещиваются два взгляда—гневный и непримиримый взгляд Ахмада с холодным и спокойным Садр Азама).

---

[54] Там же.

Такие портреты типажей, как помешанный от голода подросток, хас-пуш, пытающийся влезть в окно английского посольства, он же повешенный за руки цепями, портрет старой женщины в черной шали, какой-то тип с секирой на плече и многие другие открывают перед нами целый калейдоскоп человеческих жизней и характеров, настолько глубоких и достоверных, что достичь подобного эффекта иллюзии реальности путем традиционного показа «становления личности» представляется весьма затруднительным.

Стилистика фотографического «снятого» пространства придает выхваченному из жизни мгновению, схваченному куску бытия черты обобщенного образа и в то же время индивидуального характера. Именно по этому принципу строится образ в фотоискусстве, в документальном кино и искусстве телевизионного репортажа, и именно благодаря этому принципу они становятся подлинными произведениями искусства.

«Хас-пуш» построен по принципу эстетики скрытой камеры и документального кино. Предельная достоверность изобразительного ряда—вот цель, к которой стремились ее авторы. Об этом говорит не только сам фильм (как на уровне режиссуры, так и на операторском уровне), но и высказывания его авторов [55]. И потому, анализируя эту ленту, надо исходить из эстетических посылок автора и рассматривать фильм внутри данной эстетики. Совершенно прав К. Калантар, когда, говоря о применении в фильме типажей и натуры, пишет: «Все это вполне отвечало намерению режиссера снимать «хронику», и это же придало ценные качества многим кадрам фильма—под-

---

[55] См. **А. Бек-Назаров**, Записки..., стр. 139—143; также ст. **Анощенко**, «Съемка подлинного Востока» в сб. «Хас-пуш», изд. «Армен-кино», 1928.

линность фактуры, документальную достоверность»[56]. И тут же несколькими строками ниже дает оценку фильму уже с позиций совершенно иной эстетики, эстетики психологического кино[57].

Рассмотрим поподробнее еще несколько строк из той же книги К. Калантара, т. к. они имеют принципиальное значение для правильного понимания творчества Бек-Назарова.

«Гневом и решимостью горят глаза Ризы, Ахмеда, других хас-пушей. Но зритель не видит становления этих чувств. Они появляются в готовом виде, как результат, как мгновенная реакция на те или иные факты»[58]. Наше возражение против этих строк опять-таки основано на эстетике «снятия», откуда вытекает абсолютная необязательность синтезного подхода к созданию художественного образа и приемлемость подхода аналитического, т. е. уже законченный портрет может разлагаться в зрительском воображении на этапы, его образовавшие. О ценностной характеристике этих двух принципов построения образа не может быть и речи, поскольку это разные, но равноправные методы, или стили письма.

«Зритель «не втягивается в такой творческий акт, в котором его индивидуальность... раскрывается до конца в слиянии с авторским замыслом»[59]. Совершенно верно. Но дело в том, что **именно такой** «творческий акт» вовсе не обязателен. В «Хас-пуше», как и вообще в эстетике «снятия», зритель втягивается в иной творческий акт, суть которого не в «слиянии с авторским замыслом», а в самостоятельной, свободной от авторской позиции трактовке образов. Эйзенштейновские мерки в данном

---

[56] К. Калантар. А. Бек-Назаров, Ереван, «Айастан» 1973, стр. 64.
[57] См. Там же.
[58] Там же, стр. 63.
[59] Там же. (Цитата из Эйзенштейна).

случае совершенно «не работают». Правда, в «Хас-пуше» есть кое-что от эйзенштейновской поэтики, но не в ней суть его собственной поэтики. Сохраняя «за монтажем его основную функцию—прерывистое описание и драматургический анализ события»[60], Бек-Назаров почти целиком отказался от монтажа метафорического и символического. Это относится как к «Хас-пушу», так и к «Зарэ», «Шору и Шоршору» и особенно к «Намусу». Такое применение монтажа ведет к последовательному метражному удлинению планов, к стилистике звукового кино, что, в свою очередь, приводит к глубинному построению кадра (вспомним эпизод погрузки хлеба в «Хас-пуше») и широкому использованию панорамирования. Глубина кадра, как правило, вносит многозначность в структуру кадра, тут теряется однозначная трактовка событий, где «зритель сливается с автором». Позиция зрителя по отношению к глубинному мизанкадру более активна в том смысле, что увеличивается ассортимент выбора. Зритель попадает в более реальную атмосферу в отличие от «аналитического» монтажа, где выбор уже был произведен режиссером. И не случайно, что первый звуковой фильм Бек-Назарова «Пено» столь естественно и легко «вышел» из предыдущего опыта режиссера. «Пено» стал логическим завершением творческих исканий Бек-Назарова, он не противопоставил себя немому кинематографу, как некую отличную от него структуру, а лишь приплюсовал к своей прежней структуре еще один компонент действительности—звук.

«Мы не вовлекаемся в движение хас-пушей, нас лишь захватывает его внешняя динамика, его натуральность, живописность. В сущности, мы остаемся только

---

[60] А. Базен, Что такое кино?, М., «Искусство», 1972, стр. 96.

наблюдателями»[61]. Опять-таки верно. Наблюдателями, но наблюдателями свободными, вольными в проявлении собственных чувств и эмоций. «Авторская позиция» тут уже не становится, да и не может стать «позицией зрителя». Ибо в данном случае позиция зрителя раскована, она каждый раз индивидуальна и неповторима. А если предположить, что она действительно становится позицией автора, как утверждает К. Калантар[62], то цитата из Эйзенштейна не противоречит «Хас-пушу», а, наоборот, закрепляется его примером, что, конечно же, не соответствует истине.

Однако все, что было сказано выше, и все, что касалось эстетики «снятия», относится лишь к одному из многочисленных уровней фильма. Эстетика «снятия» лежит, как и в «Зарэ», лишь на уровне кадра. И потому фильм в целом не ряд фотографий (хотя и художественных), не хроника и не репортаж, а фильм художественный в традиционном смысле этого слова, т. е. режиссерски организованный на всех уровнях текста. Отношение Бек-Назарова к тексту, его авторский диктат проявляется на монтажном уровне. Но поскольку монтируются планы, стремящиеся к непрерывной реальности, глубинной мизансцене, а также короткие планы «снятой действительности», имеющие опять-таки самостоятельное значение, то и диктат этот ослабевает и сводится до минимума. Так, в одном из лучших эпизодов фильма, в котором короткие планы наступающих шахских сарбазов смонтированы с короткими же планами отступающих хас-пушей, большой эмоциональный накал сцены достигается не путем монтажа, а при помощи «игры на резкость снимков». «Смятение чувств (в этой сцене— Г. З.),—как пишет оператор Аношенко,—передается на-

[61] К. Калантар, А. Бек-Назаров. стр. 63.
[62] См. Там же.

ми выведением объекта съемки из резкости»[63]. Этот прием, кстати, по словам Анощенко, был впервые применен в «Хас-пуше».

Трактовка этого эпизода в данном случае действительно однозначна и целиком совпадает с авторской позицией. А вот следующий монтажный эпизод (хас-пуш попадает камнем в голову Сенда), где смонтированы Сенд и толпа. Толпа дана с точки зрения Сенда, и зрительское восприятие толпы (в качании) совпадает уже с точкой зрения Сенда.

Таким образом, на уровне монтажа фильм во многом отходит от эстетики документализма.

Отход от «объективного взгляда» на мир сказывается не только в режиссуре, но и в работе оператора Анощенко. «Никакой конфетной и изощренной красивости кадра,—писал он.—На экране должна чувствоваться подлинная жизнь, а не игра актеров. Все это заставило остановиться на простом, сугубо реалистическом стиле съемки всей картины. Как будто это куски хроники, совсем незаметно для зрителя оформленные режиссером и технически схваченные оператором. Таков основной стиль картины «Хас-пуш»[64]. И тем не менее, в фильме немало «авторских» съемок и даже прямой деформации реального объекта. Так, рука глашатая, объявляющего шахский ферман, разрастается постепенно до огромных размеров и перекрывает чуть ли не весь экран. По словам того же Анощенко этот эффект, достигнутый путем оптического искажения объектива, так же, как и приведенный выше, в советском кино был впервые применен в

---

[63] **Н. Анощенко**, Съемка подлинного Востока, в сб. «Хас-пуш», изд. «Арменкино», 1928.

[64] Там же.

«Хас-пуше»[65]. Большое место уделено игре на резкость снимков, игре светотеней, что придает особую напряженность и драматичность всему фильму.

С точки зрения исполнительского искусства «Хас-пуш» можно смело назвать фильмом чисто «типажным», хотя в нем и заняты профессиональные актеры, такие, как Г. Нерсесян, М. Джанан, Айвазян, Хачанян. Всеми своими жанровыми и стилистическими особенностями фильм требовал именно типажного исполнения ролей или же, в крайнем случае, сугубо реалистического и кинематографического. Именно такой игрой уже в который раз блеснул Хачанян, в чьем исполнении образ Садр Азама в плане своей достоверности органично вписался в «хроникальную» жизнь хас-пушей. Вместе с тем образ, созданный Хачаняном, лишен однозначности и плоскостности. Благодаря недюжинному таланту актера, его тонкой, богатой нюансами игре, образ получился многогранным, телесно ощутимым и полнокровным. Удачной оказалась и роль Ахмеда в исполнении Т. Айвазяна, для которого характерна игра под типаж, чему во многом помогло выразительное и остро характерное лицо актера. То же самое можно сказать и об игре Джанана в роли Сенда с той лишь разницей, что она не всегда стабильна и нередко перебивается игрой театральной, чему в свою очередь, немало способствовал неудачный и плохо скрытый грим.

Не легок был путь освоения кинематографической игры у величайшего актера армянского театра и кино Г. Нерсесяна, который с трудом отказывался от амплуа романтического героя. Его огромный талант, столь ярко выраженный в более поздних фильмах, находился пока в стадии становления. Риза Г. Нерсесяна, как и его Сайдо, высокопарен и романтичен. Единственное, что напо-

[65] См. Там же.

напоминает нам о силе его таланта—это крупноплановый статичный портрет. В отличие от Ахмеда (несмотря на его почти царственный облик), Риза не вписывается в толпу хас-пушей, он всегда невыгодно в ней солирует, хотя (особенно в общих и средних планах) внешностью своей мало от нее отличается. Его выдают движения—все те же героико-романтические жесты и повороты головы.

В «Хас-пуше» Бек-Назаров продолжает ставить проблему становления личности, начатую им в «Зарэ». Однако, если в «Зарэ» становление личности Хдо, его эволюция от придурковатого и совершенно забитого кочевника до человека, осознавшего свое глубоко оскорбительное и угнетенное положение в мире, готового к борьбе за приобретение статуса собственного достоинства и самоутверждения, психологически оправдана, логически вытекаема из всего повествования и достоверно передана великолепной игрой Хачаняна, то не таков образ Ризы. Становление личности Ризы в «Хас-пуше» схематично и механистично. «Хас-пуш»—это прежде всего фильм о растущем самосознании масс. Риза отличается от остальных хас-пушей лишь тем, что он чаще остальных попадает в объектив камеры, но количество это в качество не переходит. Его «привилегированное» положение ничем не мотивировано. Напротив, оно придает образу неоправданную тенденциозность.

Однако, несмотря на все имеющиеся недостатки, фильм был принят восторженно, он знаменовал собой новую победу молодого армянского киноискусства. Идейная сторона фильма нашла живой отклик не только в Советском Союзе, но и далеко за его пределами. «Хас-пуш» не только впервые вынес на мировой экран пробуждающуюся революционную сознательность масс, их бунт против поработителей, он был также первым восточ-

ным национальным фильмом, ставящим и решающим подобную проблему. Об огромной идейной значимости фильма говорит следующий факт, рассказанный Дзнуни: «В одном из городов США дашнакские молодчики, засучив рукава, вооружившись чем попало, окружили здание кинотеатра и не разрешали зрителям входить в зал. Перед кинотеатром завязалась схватка. Желающих посмотреть фильм, увидеть восстание хас-пушей оказалось слишком много. Они, как и хас-пуши в фильме, снесли все преграды и заполнили зрительный зал» [66].

Выдающийся французский писатель-коммунист Анри Барбюс в своем отзыве на фильм писал: «Из всех мне известных кинокартин последнего времени как советских, так и зарубежных, «Хас-пуш» является самой интересной, удачной. Следует особо отметить интересную композицию и игру светотеней»[67].

«Я наслаждался,—писал он по другому поводу,— композицией, динамикой картины, гармонией ансамбля, всей красочностью и силой жизни, наполняющих эту фильму.

Это действительно одно из самых потрясающих зрелищ, когда-либо виденных мною на экране.

С глубокой искренностью, воодушевленный творчеством настоящих артистов и настоящих революционеров, я выражаю мой восторг кино Армении»[68].

Последний немой фильм Бек-Назарова—«Дом на вулкане»—знаменателен во многих отношениях. Он поставил перед собой и решил совершенно новую для кинематографа тему—тему борьбы и **интернационально-**

---

[66] **Д. М. Дзнуни,** цит. по кн.: **С. Ризаев,** Армянская художественная кинематография, Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1963, стр. 107.

[67] ЦГАОРСС Арм. ССР, ф. 161 С, оп. I, ед. хр. 83, л. 30.

[68] «Хас-пуш», изд. «Арменкино», 1928. Архив Госфильмофонда СССР, ед. хр. «Хас-пуш».

го единения многонационального бакинского пролетариата.

Фильм начал сниматься в 1928 году, когда по экранам мира с триумфальным шествием прошли шедевры Эйзенштейна и Пудовкина, которые в той или иной степени повлияли на все дальнейшее развитие мирового кинематографа, и в особенности кинематографа революционного, выражающего в художественных образах мировоззрение и идеологию победившего пролетариата. В своей творческой практике Эйзенштейн, Пудовкин, а в дальнейшем и Довженко, каждый по-своему обобщал уже довольно богатый опыт пролетарского искусства, нашел самобытную и яркую форму для воплощения в художественный образ темы революционной борьбы пролетариата. Именно в их творчестве устанавливался и укреплялся метод социалистического реализма в искусстве кино. Идейная и мировоззренческая общность объединяла в единое целое столь разнородные по своей стилистике художественные индивидуальности, каковыми являлись ведущие кинорежиссеры нашей страны.

Взяв за основу фильма новое содержание (борьба пролетариата), Бек-Назаров вынужден был пересмотреть и форму его выражения. И это, в первую очередь, сказалось на усилении семантической функции кадра, на обогащении повествовательной стороны фильма в целом.

Выше мы уже не раз говорили о синтезе поэтического и прозаического кино как о характернейшей особенности бек-назаровской режиссуры. Результат этого синтеза, хотя и в зачаточной форме, но зато со всей полнотой и органичностью мы видели в «Намусе» и, прежде всего, благодаря его содержанию и жанру психологической драмы. Идею этого синтеза, но уже в виде тенденции, не сумевшей перебороть известный эклектизм, мы усмотре-

ли в «Зарэ» и «Хас-пуше», и опять-таки в тесной связи с содержанием фильмов, с их семантической раздвоенностью и неоднородностью, в которых новая тема «разбуженного Востока» сосуществовала с избитой темой экзотического Востока, романтической любви.

И лишь в «Доме на вулкане» Бек-Назарову удалось решительно и окончательно порвать с темой экзотического Востока, которая доселе сидела в нем как некая тенденция, как «генетическая память». После «Намуса» это был второй фильм Бек-Назарова, целостный и нерасчлененный по своему содержанию, а отсюда логически вытекала и целостность его структуры, формы.

Действие фильма протекает в период реакции 1907—1908 годов на бакинских нефтепромыслах. Фильм рассказывает о тяжелой жизни рабочих, о жестокой эксплуатации, о становлении пролетарского самосознания.

Герои фильма—рабочие разных национальностей: армянин Петрос, грузин Георгий, азербайджанец Гасан и русский Володя. Их объединяет общность цели и устремлений, к которым они пришли, преодолев веками насаждаемую царским самодержавием национальную неприязнь. В фильме этот процесс интернационального единения дан в динамике, показан в его становлении и формировании. Психологически точно и достоверно прослеживают авторы процесс становления образа главного героя фильма Петроса от наивного и забитого рабочего до активного борца, осознавшего свою классовую принадлежность. Крайнее состояние героя передано не статично, не плакатно, а в своем психологическом развитии, причем развитие это не абстрактное: оно опирается на конкретные эпизоды—этапные отрезки жизни героя, такие, как разговор с управляющим, который пытается выпытать у него имена зачинщиков забастовки, и т. д.

Петроса увольняют с работы за то, что он заснул у

машины. Рабочий и его семья остаются без средств. Петрос мог бы пойти на сговор с управляющим, мог предать товарищей, но рабочая закалка, сознание общности интересов, еще подсознательно пробуждающиеся в нем, уже дают свои плоды—Петрос с честью выдерживает очень важный в своей жизни экзамен. Эту сцену, насыщенную психологическим состоянием героя, внутренней борьбой между долгом перед семьей и товарищами, в которой классовое мышление, мышление более глобальными категориями берет верх над узким и мелким, в данном случае, стремлением к личному благополучию. Г. Нерсесян провел с огромным мастерством.

Вслед за увольнением Петроса выселяют из казармы, но он не успевает покинуть свое жилище—газы, скопившиеся под землей, выходят наружу. Вспыхивает пожар. Этот центральный эпизод фильма стал одним из художественых достижений Бек-Назарова. Особый эмоциональный накал сцены достигается поистине художественным построением монтажного ритма. Медленное трагическое звучание эпизодов с отравлением газами постепенно переходит в бешеный ритм необузданной стихии—всепожирающий пожар. Трагическая обреченность переходит в гнев и возмущение. И уже в следующем эпизоде—эпизоде похорон жертв пожара спокойное и торжественное шествие процесии как бы символизирует организованность пролетариата, его переход от стихийного протеста к осознанному выступлению класса, четко представляющего свою цель.

И если первая забастовка была сорвана вследствие активного вмешательства дашнаков, меньшевиков, гочи и оппортунистов всех мастей и толков, то на этот раз ее не могло сорвать ничто. Она приостановлена силой. Многие рабочие поплатились своей жизнью. Группа рабочих, в том числе и Гасан, была повешена. Но это было не

поражение, а только начало борьбы. Победа впереди, и она неминуема.

Эклектизм фильмов Бек-Назарова, как мы уже говорили, заключался прежде всего в их драматургии. Если социальная линия фильмов была правдиво-достоверной, то любовная линия «попахивала» «литературщиной», была надуманной и неискренней. В «Намусе» режиссера спасла крепкая драматургия Ширванзаде, а также хорошее знание близкого по времени материала. Большую роль во всем этом сыграл уровень «литературной» одаренности Бек-Назарова, литературной не в смысле его умения писать, а в смысле умения строить коллизии человеческих отношений. Социально-публицистические композиции ему удавались довольно хорошо, но для этого не надо быть творцом судеб, тут конкретных людей может и не быть, но вот построить человеческие судьбы так, чтобы они задышали, для этого далеко не достаточно быть режиссером. И потому «помощь» Ширванзаде, оказанная Бек-Назарову в «Намусе», так и осталась во всем его творчестве немого периода незаменимой. Правда, в «Доме на вулкане» Бек-Назаров достиг огромных успехов и, в первую очередь, в плане создания полнокровного человеческого образа. И хотя социальная драма и публицистика довлели в нем, несколько оттесняя «лирические» взаимоотношения между людьми, тем не менее образ Петроса явился большой победой не только армянского, но и всего советского киноискусства в плане утверждения на экране «полнокровного образа человека» нового типа, созданного актером.

Глубокая взаимосвязь и взаимопроникновение формы и содержания, характерные для творчества Бек-Назарова, выразились в «Доме на вулкане» с новой силой.

Стремление придать семантическую значимость каждому элементу фильма, сделать их носителями идеи произведения стало причиной того, что фильм несколько отошел от живописного решения кадра, несущего исключительно эстетическую информацию и столь присущего ранним работам режиссера. И тем не менее живописность кадра с его эмоциональной нагрузкой не была целиком унифицирована. Очень часто в фильме эти два вида информации удачно совмещаются, образуя неразрывное целое. Вспомним кадр, изображающий казнь рабочих. В левом углу крупным планом дана фигура солдата с винтовкой—символ царской власти и деспотии; в правом углу—уходящая в глубину кадра виселица с повешенными рабочими; из глубины кадра от конца виселицы в сторону солдата расположена группа «палачей», образующая с виселицей вершину треугольника, в нижней части кадра на переднем плане тени на земле, создающие основание этого треугольника. Вся тональность кадра решена в напряженной драматической игре света и тени.

Подобных кадров в фильме немало. Их эмоциональная насыщенность имеет конкретное повествовательное содержание. Так, в «Доме на вулкане» есть крупным планом кадр с дохлой собакой. Аналогичных кадров в «Зарэ» множество. Но как различны они по своей функции. Та же собака в «Зарэ» олицетворяет собой ту самую поэтику «снятия», о которой мы уже не раз говорили. Через единичный образ, конкретизированный, индивидуальный, неповторимый, через его изображение зритель приходит к интеллектуальным обобщениям и выводам. Тут же все иначе. Собака лежит—она отравлена газами. Кадр становится одним из звеньев в содержательной цепи фильма, но в то же время не теряет своей живописно-поэтической значимости.

Буквально то же самое можно сказать о кадрах, по-

казывающих ребенка в люльке, отравленного газами, кошку, спасающую котенка, и о многих других, которые внешне как будто взяты из «Зарэ» и перенесены в «Дом на вулкане». В этой верности собственному, неповторимому видению мира в сочетании с перманентным развитием мысли, поисками новых тем и их увязкой с собственной индивидуальной стилистикой проявляется одна из характернейших черт Бек-Назаров-режиссера.

Тема социального бунта, вербально заложенная в быт «Намуса», выраженная параллельно с темой любви, обусловившей личную неприязнь героя к эксплуататорам в «Зарэ», и в стихийном движении беднейших слоев населения в «Хас-пуше», приобрела в «Доме на вулкане» совершенно новое качество. Бунт перешел в сознательное революционное движение пролетариата, имеющего свою четко выработанную программу и руководимого собственной партией.

Исходя из этого, массовые сцены уже не могли нести обобщенного, абстрактного характера, создаваемого типажами. Массовка должна была состоять из конкретных личностей, со своей историей и характером, благодаря чему она приобретала бы сама эти черты и как «художественный образ должна была развиваться»[69]. И потому основная проблема при постановке «Дома на вулкане» для режиссера заключалась в «органичном сочетании актерских и массовых сцен»[70]. Визуальное воспроизведение психологии масс, ее одухотворение и конкретизация в живой человеческой плоти решались в фильме при помощи монтажа. В массовых сценах участвовали уже не типажи (как в «Хас-пуше») с их сугубо

---

[69] **А. Бек-Назаров,** Записки актера и кинорежиссера. М., «Искусство», 1965, стр. 155.

[70] Там же.

индивидуальной и ярко выраженной внешностью; это была просто массовка без конкретных портретов, снятая в основном общими планами и смонтированная с крупными планами героев. Решение этой проблемы режиссеру во многом удалось и, в первую очередь, благодаря образам главных героев, созданных Г. Нерсесяном, А. Алекперовым, Д. Киппани и А. Ширайем. В «Доме на вулкане» Нерсесян успешно преодолел «рамки» романтического амплуа и создал поистине кинематографический образ. Не случайно творческая эволюция его связана с образом рабочего-нефтяника Петроса, которого трудно представить в эффектных позах с подчеркнутой жестикуляцией образов Сайдо и Ахмеда, над которыми витал ореол романтической героики. К тому же в «Доме на вулкане» Бек-Назаров целиком отказался от «любовной лирики», которая традиционно тянула его в психологическую драму дореволюционного кино, принуждая его к компромиссу и делая его фильмы в конце концов эклектичными. То же самое позволило Нерсесяну отказаться от своего прежнего образа и перешагнуть новый рубеж в своей творческой биографии. Отлично справились со своей задачей и остальные исполнители главных ролей, создав цельный ансамбль, достоверно живущий в контексте фильма. Очень точно определил свою задачу Бек-Назаров, когда писал именно о «сочетании» актерских и массовых сцен, но не об их «слиянии». Ибо слияние в фильме происходило, как правило, в отличие от «Хаспуша», на монтажном уровне, в чередовании кадров, а не на уровне одной мизансцены. Отмеченное выше слияние актерских (психологических) и массовых сцен произошло именно благодаря тому, что в массовке отсутствовал герой (уже знакомый индивид); «здесь в распоряжении режиссера только композиции кадра и монтаж, при помощи которых художник должен передать глуби-

ну мысли, эмоциональное напряжение»[71]. Эти сцены сочетались в монтаже со сценами актерскими. В монтаже массовых сцен Бек-Назаров добился большого мастерства, они отличаются хорошо организованным ритмом, придающим этим сценам особую напряженность и драматичность. Тут следует сказать о «прологе» фильма. Гораздо правильнее было бы назвать его «увертюрой». Правда, семантически он интересно и тонко для своего времени связан с фильмом (приемному сыну Петроса Аббасу не хватает одной рекомендации для вступления в партию, он грустен. В руках у него партийная литература. Петрос рассматривает книги. «Чем ты озабочен?» — спрашивает он сына. «Одной подписи не хватает, отец». «Вступая в партию, Аббас, ты должен знать не только то, что в книгах написано... Тяжелая жизнь была нашим учителем... Было время...» И начинается фильм), но, по существу, это исключительно поэтический кусок, в котором эмоциональный элемент, создаваемый чисто формальными средствами — пластикой кадра и монтажем — господствует над элементом повествовательным, и потому пролог превращается по существу в гимн, воспевающий новый социалистический труд, его индустрию.

Ритмический монтаж (вкупе с прекрасными съемками с движения, наложениями и иными фотоэффектами) пролога построен настолько интересно, в таком поистине музыкальном ключе, что почти целая часть смотрится с удовольствием, не угнетая и не раздражая зрителя.

Основная же часть фильма резко противостоит в этом отношении прологу. Монтаж, как и все остальные технические средства, подчинен тут семантике фильма, его идее.

---

[71] **А. Бек-Назаров.** Записки актера и кинорежиссера, М., «Искусство», 1965, стр. 157.

Широко был применен в фильме параллельный монтаж, создающий кроме параллелей семантических (эффект одновременно происходящего действия в разном пространстве), символику фильма. Таковы монтажные перебивки совещания рабочих-коммунистов и совещания в кабинете Тер-Гукасова; сцена казни Гасана и портрет Петроса с детьми; совещание в море на лодках и волны от сторожевого катера.

В «Доме на вулкане» мы видим совершенно новый подход Бек-Назарова к построению кадра. Эстетика «снятия», характерная для его ранних фильмов, сочетается тут с прямой метафоричностью кадра. Некоторые намеки на подобное построение кадра были и раньше (появление тени Бадала-Хачаняна на стене и лишь после—его самого в «Намусе»), но это были исключительные случаи. В «Доме на вулкане» метафора в кадре употребляется очень широко и разнообразно. Но что бросается в глаза в первую очередь—это использование теней вместо объектов, их отражающих. Вообще изображение части вместо целого применяется в фильме очень широко. Причем, надо отдать должное оператору А. Гальперину, который творчески подошел к воплощению указанных приемов режиссера. В зависимости от драматургического замысла тени эти то контрастно вырисовываются на совершенно ослепительной от южного солнца белизне, создавая ощущение предельной трагичности и даже ужаса (как в сцене похорон, где на экране мы видим лишь тени несомых гробов, а также сцены казни, которая целиком состоят из черных пятен и лунных бликов), то смягчены, как в сцене приезда жен Гасана и Петроса и в сцене игры детей в «вышки». Интересно и красноречиво построена метафора с заводским гудком. На протяжении всего фильма несколько раз появляется кадр с гудком (избитый прием создания иллю-

зии звука в немом кино). Гудок сам по себе остается неизменным, но как разнообразно каждый раз небо на фоне этого гудка, как оно меняет свою тональность в зависимости от события, в связи с которым он звучит.

Мы уже говорили о том, что «становление характера» образа народных масс, его психологическое развитие достигалось монтажным конструированием текста. Совершенно иначе обстояло дело с разработкой образов героев и особенно образа главного героя—Петроса. Завершенный, сформировавшийся образ Петроса мы видим уже в прологе. А эволюция героя показана в ретроспекции—в его же воспоминаниях. На протяжении всего фильма мы становимся свидетелями роста самосознания и самоутверждения забитого рабочего, становления его чувства принадлежности к собственному классу. Эта линия сюжета решена с помощью **непосредственного** показа самого процесса развития характера героя в длинных монтажных кусках игрового характера. В этой связи характерна сцена взятки. Приказчик предлагает уволенному с работы Петросу (как своему соотечественнику) деньги. «Когда управляющий доставал из ящика пачку ассигнаций, взгляд Петроса не мог оторваться от них. Да, деньги очень нужны ему, ведь дети и жена голодают, что же, можно взять деньги,—говорит его взгляд. И в этот момент управляющий (Каракаш) с лисьей хитрецой передает ассигнации, пришептывая что-то. Петрос не расслышал, потом понял—надо выдать тех, кто организовал забастовку? Еще не сошла радость с лица Петроса, как удивленные глаза взглянули на управляющего. Во взгляде появилось презрение, потом гнев засверкал в бездонных нерсесяновских глазах... Ужас охватил управляющего—невозможно выдержать этот взгляд. Как вулкан взорвался Петрос. Ассигнации, отданные в руки рабочему и родившие столько надежд, больно ударили по

лицу управляющего»[72]. В этом эпизоде, разыгранном в одном монтажном куске, перед нами проходит целая гамма чувств и эмоций, переданных удивительно тонкой и богатой нюансами игрой актера. Зритель психологически переживает вместе с героем, он становится «соучастником» становящихся новых чувств, нового мировосприятия. Точно так же в их психологическом развитии, переданном одним, нерасчлененным длинным планом, меняются образы и других главных героев. Эти эпизоды по своей стилистике уже вплотную приближаются к звуковому кинематографу. Кажется, что вот-вот и сорвется с экрана слово, другое, но не потому, что оно необходимо для «внесения ясности»—его не хватает как элемента реальности, самой жизни. В этих эпизодах фильма режиссер отказался от символической поэтики немого кино, создающего свой неповторимый язык, он стремился к максимальной реальности и достиг ее (и в этом огромная заслуга актеров), но этому новому кинематографическому видению действительности не хватало одного из его важнейших компонентов—звука. Вот почему неощутимая потребность в звуке в «Зарэ» или «Хас-пуше» дала о себе знать в «Доме на вулкане». По этому поводу трудно делать какие-то оценочные суждения: хорошо это или плохо. С одной стороны, Бек-Назаров отходит от уже сложившейся и вполне самостоятельной эстетики немого кино, которая сделала материалом своего искусства именно «немой мир», создала свои выразительные средства применительно именно к этому «немому» материалу. Образ и вся структура этого искусства строились на «предмете глаза». «Ни содержание картин природы, ни содержание живой человеческой ре-

---

[72] С. Ризаев, Армянская художественная кинематография, Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1963, стр. 117.

чи не входили в круг выражаемого кинообразом содержания»[73].

С другой стороны, Бек-Назаров правильно понял, вернее, почувствовал специфику кинематографа вообще,—ее сущностную реалистичность. И поняв ее, он логически (так же, как и многие другие высокоталантливые художники в разное время и в разных странах) ввел свой кинематограф в ее звуковую орбиту. «Дом на вулкане», как и большинство армянских немых фильмов, в особенности «Гикор» А. Мартиросяна, в общем и в целом не был фильмом, материалом для которого служил исключительно «предмет глаза»[74], звук как элемент реального мира потенциально уже жил в этих фильмах. Армянский немой кинематограф, конкретнее, немой кинематограф Бек-Назарова не ограничивался выразительностью кадра и монтажным построением «киноречи», игра актера в едином длинном плане стала одним из основных его компонентов. Вспомним еще раз высказывание Бек-Назарова об особенностях съемки массовых сцен: «...здесь в распоряжении режиссера только композиция кадра и монтаж», и вспомним его же длинные планы актерской игры, и сразу станет ясна причина эклектики в его прежних фильмах. Во многих эпизодах его фильмов (разговор Петроса с управляющим в «Доме на вулкане», свадьба в «Намусе», «гражданская казнь» в «Зарэ» и т. д.), монтаж не играет никакой роли, главное в этих эпизодах—реальность пространства, адекватное реальному времени время экранное, и игра актера. Подобным отпочкованием от господствующего в ту пору кинематографа монтажно-пластического (поэтического),

---

[73] **В. Ждан,** Введение в эстетику фильма, М., «Искусство», 1972, стр. 249.

[74] Там же.

армянское кино, в первую очередь, обязано своим театральным традициям. Не один, не два актера играли в фильме, а целая труппа высокоодаренных профессионалов, ведущих актеров национальной сцены. Совмещение этой традиции с сугубо кинематографическим мышлением Бек-Назарова составило суть его поисков и привело в конце концов к их взаимному обогащению и воссоединению. После трехлетних поисков Бек-Назаров вернулся к поэтике «Намуса», к поэтике реального пространства—времени, без всяких перегибов в сторону либо пространства, либо времени.

Мы уже не раз обращали наше внимание на стремление Бек-Назарова примирить и синтезировать в своем творчестве поэтическое и прозаическое кино. Эти два направления не просто связаны с эстетическим вкусом их авторов, они вбирают в себя весь художественно-мировоззренческий комплекс режиссера.

Если поэтическое кино стремилось превратить кинематограф в искусство, тяготеющее к искусствам временным, то прозаическое кино стремилось к искусствам пространственным.

Так, западноевропейский авангард, доведший монтажно-пластическое, или поэтическое кино до своей кульминации, взял на вооружение методику музыкального, т. е. временного построения текста. Их фильмы очень часто так и назывались: «Диагональная симфония», «Грампластинка № 957», «Ритм 1921», «Механический балет» и т. д.

Прозаическое же кино достигло своей кульминации в фильмах «новой волны», идеалом эстетических устремлений которой стал один единственный, бесконечно длинный план, т. е. преимущественно изобразительно-пространственный аспект киноповествования, логическим следствием которого на уровне семантики стал поток сознания.

Неудивительно, что эти две крайности стыкуются на уровне семантическом, превращаясь в голую абстракцию без идеи и содержания.

Совершенно иначе обстояло дело в советском киноискусстве. Мастера советского кино отдали дань и первому, и второму течению. Между ними шла долгая и упорная борьба за торжество того или иного художественного принципа. Но формальные поиски для советских художников никогда не были самоцелью. Главным пунктом в их творчестве была и остается идея. Как ярче и полнее выразить ее? Каким способом идея лучше дойдет до умов и сердец миллионов зрителей—к решению этого вопроса сводились формальные поиски советских художников. В книге «Искусство кино» Э. Линдгрен пишет, что русские превратили монтаж в «способ трактовки действительности»[75]; добавим: не только монтаж, но и все те выразительные средства кино, которые они брали себе на вооружение.

И тем не менее игнорирование поэтических тропов, с одной стороны, и их использование в качестве основы основ—с другой, способствовали несколько однобокому развитию кинематографа 20-х годов.

Никто никогда не забывал, что кинематограф—это искусство, стремящееся к **наибольшему** реализму, но каждый понимал и трактовал этот реализм и самое реальность по-своему. Так, отказ Эйзенштейна от актера в 20-ые годы стал причиной известной плакатности некоторых его фильмов, даже несмотря на высокохудожественное пластическое построение мизанкадра. А отказ традиционалистов от творческого использования монтажа вкупе с использованием актеров нереалистического (в кино) направления делал их фильмы «психологической драмой» в плохом смысле этого слова.

---

[75] См. **Э. Линдгрен**, Искусство кино, М., 1956. стр. 87. 88, 97, 98.

Вот что пишет по этому поводу А. Бек-Назаров: «Поход против чисто актерского фильма принес и некоторую пользу. Советское кино в те годы еще не было свободно от груза едва ли не худших традиций старого русского кинематографа с его театральной аффектацией, со ставкой на «знаменитость», «на королей экрана», ориентировкой на низкопробный вкус обывателя. Молодому киноискусству предстояло резко отойти от дореволюционной практики, а также эмансипироваться от театра и театральных навыков игры актера. Без этого не могла повыситься общая культура киноискусства... После выхода картин «Встречный», «Гроза» и «Иудушка Головлев» некоторые товарищи совершенно напрасно подняли панику, усмотрев в этих фильмах рецидив театральщины. Несмотря на очевидную драматургическую связь этих фильмов с театром, упрек в подобном рецидиве совершенно не обоснован. Наоборот, появление этих картин знаменовало новую полосу подъема в кинематографии, полосу победы кинематографического мастерства и, прежде всего, актерского искусства в кино. Фильмы «Пышка», «Петербургская ночь», «Великий утешитель», «Рваные башмаки», «Летчики»—блестящее тому доказательство. А «Чапаев», «Трилогия о Максиме», «Депутат Балтики», киноленты 30-х годов, наши замечательные исторические фильмы подняли советскую кинематографию и ее актерское искусство на новую высоту.

Значение актера в кино неразрывно связано с творческим методом, главенствующим в тот или иной период. Оно определяется не столько формальными приемами, сколько той ролью, которая отводится художественному образу человека в искусстве данного периода. В то время иные деятели искусства ограничивались изображением событий революционной борьбы, не понимая, что в художественном произведении основой являются образы,

характеры людей, в данном случае людей новых, борющихся за революционные преобразования действительности. Мастера кино иногда рассматривали проблему создания образа человека изолированно, как художественную категорию, связанную лишь с формальными задачами искусства. Это была грубая ошибка.

Мы строили социализм. Творцом этого грандиозного по масштабу строительства стал новый человек, борец, зодчий социализма. Поэтому создание яркого реалистического образа этого советского человека и должно было определить реальное содержание нашего искусства. А полнокровный образ человека можно раскрыть в кино только через актера»[76].

Объективно положение вещей сложилось так, что кроме актеров драматического театра, причем актеров высокого класса, у Бек-Назарова под рукой ничего не было. И именно актер должен был стать краеугольным камнем нового реалистического направления в кино. Кстати, место актера неразрывно связано и с местом драматурга в кино. Режиссер может снимать по «эмоциональному сценарию». Он может импровизировать, как ему заблагорассудится, не посвящая актера в «тайны» своей работы. Иначе обстоит дело, когда фильм делается по строго начертанной драматургической основе. Тогда актер должен играть и знать, что он играет. Это палка о двух концах. Если актер профессионал, то прежде, чем сыграть роль, он должен осмыслить ее, перевоплотиться в образ и т. д., и тогда уже режиссеру не избежать сценария.

Таким образом, неразрывная связь драматургии и актера неизбежно приводит к третьей закономерности, к

---

[76] **А. Бек-Назаров**, Записки актера и кинорежиссера. М., «Искусство», 1965, стр. 146—147.

пространственно-временному единству фильма—его предельному реализму.

Драматургия в кино требует аналитического членения и последующего синтеза реального времени, она не может довольствоваться одним, единым длинным планом, она должна как-то отбирать и компоновать временные отрезки. Актерская игра, со своей стороны, требует более или менее длинного плана, в котором актер получит возможность выразить себя, не превращаясь в типаж. Длинный план, в свою очередь, неминуемо ведет к глубинному построению кадра. Диалектическая связь и взаимопроникновение этих двух начал (стремление драматургии к временной расчлененности и стремление актера к временной неразрывности) и создают истинно реалистическое кино.

Обобщая режиссерский опыт Бек-Назарова, невольно вспоминаешь слова Базена, высказанные им по поводу итальянского неореализма: «В искусстве нет «реализма», который не был бы прежде всего глубоко «эстетическим»[77].

Весь творческий путь Бек-Назарова от его первого армянского фильма до первого звукового — «Пепо» есть неуклонное стремление к достижению предельной реалистичности письма. Борьба с экзотическим, романтическим и сентиментальным началом в кино велась у него по всем трем фронтам, составляющим, по словам Неделчо Милева[78], суть киноискусства (пластический, драматический и монтажный). В анализе конкретных лент мы не раз останавливались на своеобразии пластического решения кадра у Бек-Назарова, определив его как эстетику «снятия»; своеобразие семантического решения

---

[77] А. Базен, Что такое кино, М., «Искусство», 1972, стр. 262.

[78] См. Н. Милев, Божество с тремя лицами, М., «Искусство», 1968.

кадра или эпизодов мы сводим к театральной традиции армянских актеров, с самого начала утвердивших в армянском кино главенствующую роль актера в психологической трактовке образа, откуда вытекало и новое отношение Бек-Назарова к пластическому решению кадра— его глубинному построению. Глубинный кадр вместе с кадром фотографической эстетики «снятия» составили материал, из которого строился текст-фильм режиссера Бек-Назарова. Что касается монтажа, то он выполнял у Бек-Назарова прежде всего функцию сборки элементов в единое целое с целью повествования. Кадры «снятой» действительности в быстром (коротком) монтаже фильмов Бек-Назарова преследовали не поэтические и метафорические цели (см. экспозицию «Зарэ»), а существовали опять-таки как повествовательный момент. Части целого (жизнь курдских кочевников) выхватывались объективом из окружающего мира и, поставленные в изобразительный ряд, составляли сконцентрированный, сгущенный облик этого мира, в отличие от весьма общего и нечеткого при панорамировании.

Огромную заслугу бек-назаровской режиссуры мы видим в том, что уже в 20-ые годы он уделял особое внимание глубинному построению кадра. Такие кадры, как в сцене свадьбы («Намус»), казни («Дом на вулкане»), гражданской казни («Зарэ»), погрузки хлеба («Хас-пуш») и многие другие поражают своим современным звучанием и близостью к эстетике современного звукового кино.

Все те особенности бек-назаровской режиссуры, о которых говорилось выше, вышли далеко за пределы индивидуальной стилистики и стали фактом национального киноязыка. На этом языке будут впредь разговаривать со своими зрителями лучшие режиссеры армянского кино. Каждый из них внесет что-то свое, новое и неповторимое,

но стержнем, каркасом всех их произведений останется пространственно-временное единство и стилистика «снятой» действительности. В этом смысле значение творчества Бек-Назарова поистине трудно переоценить.

В данном случае речь идет вовсе не об оценках и мерах таланта.

В силу исторических условий и внутренней одаренности Бек-Назарову было суждено открыть языковые средства киновыразительности, соответствующие национальному духу армянского народа, т. е. он впервые «заговорил» с экрана на армянском языке. После него появились или могут появиться блестящие стилисты и гениальные художники, по сравнению с которыми язык Бек-Назарова может показаться неровным, но все они будут говорить по-армянски, а, значит, и по бек-назаровски, ибо подлинное искусство всегда национально по форме.

ПАТВАКАН БАРХУДАРЯН

К 1927 году «Арменкино» выпустило уже четыре фильма: «Намус», «Зарэ», «Шор и Шоршор», «Хас-пуш». Фильмы эти получили горячий отклик не только у армянского зрителя. Их полюбили на Украине и в России, в Грузии и Азербайджане. Появилось множество хвалебных и даже восторженных рецензий. Известный резонанс имели они и за рубежом. Казалось, кинодело в республике налажено и студии остается лишь снимать все новые и новые фильмы.

Однако во всем этом была и своя брешь, еще одна нерешенная проблема, требующая внимательного и чуткого разрешения. Ведь студия, кроме Бек-Назарова, не имела другого постановщика. Надо было решить очень серьёзную задачу—подготовить кадры кинематографистов и, в первую очередь, режиссеров для расширения кинопроизводства. «Группа молодых людей была направлена в Москву, в ГТК. Развертывающая производство студия не могла, однако, ждать, пока молодежь окончит ГТК. Поэтому мы с Дзнуни решили пригласить кинематографистов-армян из Тбилиси.

У блестящего мастера советской кинематографии И. Н. Перестиани работал ассистентом по монтажу молодой человек—Патвакан Андреевич Бархударян... Он подавал большие надежды. Было решено поручить ему

постановку фильма «Злой дух»—социально-бытовой драмы по повести А. Ширванзаде «Одержимая»[1].

С тех пор П. Бархударян навсегда связал свою творческую судьбу с армянским киноискусством.

Для творчества П. Бархударяна характерна прежде всего разработка темы современности на экране.

Шесть его фильмов из семи были посвящены либо теме революционной борьбы периода гражданской войны, либо теме социалистического строительства.

Осваивая новую тему, Бархударян не мог слепо придерживаться стилистики старого кино. Особенно ярко выразились его новации в области драматургии фильмов и их сюжетосложения. Бархударян стремился к широким эпическим полотнам, пытался показать место и значение нового социалистического общества на фоне всего исторического развития народа.

Творчески переосмыслив наследие Бек-Назарова, он обогатил армянское кино свежими стилистическими приемами. В ряду стилистических новаций Бархударяна в первую очередь, следует отметить его подчеркнуто авторское отношение к изображаемому материалу, а также его стремление к психологизации образов.

«Кинематографический» реализм фильмов Бек-Назарова с установкой на документальную достоверность, не потеряв ничего в своей сути, в установке на нейтрализованную реальность приобрел в режиссуре Бархударяна остронаправленную авторскую позицию. Его авторское отношение к, казалось бы, совершенно нейтральным «снятым» объектам действительности ощущается, в первую очередь, благодаря субъективности его камеры. В кадрах и эпизодах, изображающих натуру, Бархударян,

---

[1] **А. Бек-Назаров**, Записки актера и кинорежиссера, М., «Искусство», 1965, стр. 138.

как и Бек-Назаров, почти ничего не меняет, он старается быть предельно верным реальной действительности. Но в то же время (не деформируя саму реальность), его камера всячески подчеркивает свое субъективное отношение к «снимаемой» действительности. Она не просто выхватывает из жизни то, что попадает в поле ее зрения (разумеется, эта кажущаяся случайность тоже есть нечто иное, как стилистический прием), а выискивает в самой действительности те ее элементы или эпизоды, которые нужны ей в данную минуту для выражения своего отношения к происходящему. Скрытый поиск, кажущаяся случайность смело заменяется Бархударяном неприкрытым авторским вторжением в изображаемый мир. Такое отношение к киноповествованию обусловило и другую характерную особенность бархударяновской режиссуры. Он пытается глубоко проникнуть в психологию своих героев. Не довольствуясь внешним поведением, чисто физическим действием своих героев, он старается проникнуть в их духовный мир, пытаясь обрисовать весь их психо-интеллектуальный облик. В этом смысле, пожалуй, впервые в армянском кино мы сталкиваемся с образами, данными в их непосредственном развитии. Зарпшан («Злой дух»), студент-подпольщик («Шестнадцатый»), Арам («Под черным крылом»), Беноян («Две ночи») и, наконец, Кикос («Кикос»)—все эти образы показаны в динамике своего развития, в процессе становления своих характеров. Не все они одинаково удались режиссёру, но как бы они ни разнились по своим идейно-художественным качествам и достоинствам, все они красноречиво указывают на новую тенденцию создания образа киногероя, тенденцию, которая была блестяще осуществлена в «Кикосе».

В качественном отношении творчество П. Бархударяна невозможно представить себе в виде чего-то целостного и единого. Удачи в его фильмах носят, как правило,

эпизодический характер (за исключением «Кикоса»). Более того, фильмы его неровны даже внутри собственной структуры. Каждый раз автору удается добиться успеха (иногда большого) лишь на каком-то отдельном уровне своего произведения, что становится причиной постоянных разочарований зрителя, который, по достоинству оценив какие-либо отдельные грани творчества режиссера, не находит их полного гармоничного сочетания.

Неровности в творчестве Бархударяна, как нам кажется, объясняются, в первую очередь, тем, что он был пионером, осваивающим новую тему. За шесть лет—с 1927 по 1933 год—Бархударян снял семь полнометражных фильмов. Из них лишь первый его фильм—«Злой дух»—был традиционным в плане тематики. Мы уже не говорим о тех чисто технических и моральных притеснениях, которым режиссер, по его же словам, подвергся после «Злого духа». По окончании немого периода объективные условия для П. Бархударяна, впрочем, как и для А. Мартиросяна, сложились так, что они не создали ничего, достойного внимания, но то, что ими уже было сделано в немом кино, свидетельствует об их ярком и самобытном таланте. Их кропотливые поиски, пусть не всегда увенчанные успехом, а также их лучшие фильмы, в которых они зарекомендовали себя как подлинные мастера, внесли заметный вклад в отечественное киноискусство и обогатили его новыми выразительными средствами.

В помощь П. Бархударяну в работе над его первым фильмом «Злой дух» в качестве сорежиссера был приглашен грузинский актер М. Геловани.

Бек-Назаров, написавший сценарий фильма при непосредственной помощи Ширванзаде, был назначен художественным руководителем.

В каком-то смысле «Злой дух» вместе с фильмом Ялового «Раба» стал этапным в истории армянского ки-

но. С их появлением (1927 г.) было покончено с единоличным «господством» Бек-Назарова на армянском экране. Кинопроизводство вступило в новую, расширенную фазу своего развития.

Вместе с талантливой молодежью над фильмом работали уже испытанные мастера армянского кино—операторы Анощенко и Яловой, художник Сургунов, актеры Асмик, Н. Манучарян, А. Хачанян, М. Каракаш, а также М. Гелованн—известный грузинский актер и начинающий режиссер. Тем не менее, картине не удалось подняться до уровня предшествующих ей лент. Причина неудачи фильма, как справедливо заметил С. Ризаев[2], коренилась в отсутствии целостности идеи и в расплывчатости общего замысла. Авторы фильма, обольстившись всякого рода второстепенными идеями и мыслями, а подчас и просто формальными «трюками», часто уходили от основной идеи повести и пьесы Ширванзаде, в результате чего пострадали как идейное, так и стилистическое единство и цельность произведения. Приступая к работе над фильмом, постановщики пытались по-новому осмыслить содержание повести Ширванзаде.

В своих «Записках» Бек-Назаров характеризовал фильм как социально-бытовую драму[3]. В это понятие Бек-Назаров вкладывал тот традиционный смысл, который он вложил и в свою экранизацию «Намуса». Подразумевались человеческие взаимоотношения, сложившиеся в течение веков и породившие свои традиции, адаты, законы и предрассудки. Конфликт между этим устоявшимся мировоззрением и живым человеческим чувством составлял основу драмы такого типа. В отличие от подобного понимания социально-бытовой драмы,

---

[2] См. **С. Ризаев**, Армянская художественная кинематография, Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1963, стр. 73—74.

[3] См. **А. Бек-Назаров**, Записки актера и кинорежиссера, М., «Искусство», 1965, стр. 138.

Бархударян и Геловани увидели в повести Ширванзаде конфликт социальный в его классовом аспекте. В то же время они пытались оставаться верными литературному первоисточнику, что и породило драматургическое несоответствие мотивов сюжета и идейную распыленность. С одной стороны, авторы делают акцент на классовые противоречия, которые должны были породить конфликт фильма, с другой стороны, не порывая целиком с первоисточником, они сохраняют также конфликт между адатом и живым человеческим чувством. В сюжете фильма эти два рода конфликта не входят в органическую связь, а, напротив, взаимонивелируются. В фильме классовый конфликт противоречил логике конфликта бытового.

Дочь прачки Шушан, Сона, с малых лет страдает эпилепсией. Ей покровительствует Гиж Даниэл, сошедший с ума после трагической смерти своей дочери. Сона подрастает. В нее влюбляется богатый купец Мурад. Они женятся. И, казалось, счастье наступило и для Соны, и для ее матери. Но сноха Соны, Джаваир, невзлюбила ее. Приписывая возобновившиеся приступы эпилепсии злому духу, вселившемуся в Сону, она строит ей всевозможные козни, постепенно завлекая на свою сторону свекровь и мужа.

Неожиданная смерть малолетнего сына Джаваир закрепляет у всех веру в злого духа, и сноха вместе со свекровью умерщвляют при помощи знахарки ни в чем не повинную жертву.

Муж Соны, Мурад, горячо любящий свою жену, оказывается бессильным что-либо изменить. Предрассудки, в течение веков целиком овладевшие сознанием человека, оказываются сильнее любви и здравого смысла.

Очевидно, именно такой, разоблачающей предрассудки и суеверия, представлялась фабула будущего фильма его сценаристу А. Бек-Назарову. Однако авто-

ры фильма решили обогатить его, на их взгляд, более актуальным, классовым конфликтом. Хотя основа фабулы осталась без изменения, в нее были внесены новые мотивы, призванные показать также и классовый характер основного конфликта. Такое отношение к содержанию литературного первоисточника, безусловно, было бы похвальным, если бы оно не привело к схематизации основных его мотивов. За счет внесения новых сюжетных линий авторы упростили образы своих героев, лишили их психологической глубины и жизненной правды.

Будучи не связаны органично с основной линией сюжета, второстепенные мотивы фильма, такие, как разоблачение мошенничества священников, изображение классового неравенства, повисли в воздухе и не то что не обогатили, а, наоборот, обеднили центральную идею фильма.

«Злой дух»—яркий пример того, как в художественном произведении ни одна мысль, ни одна идея, пусть самая священная, не может по-настоящему дойти до сознания зрителя, если художественный уровень ее выражения находится ниже уровня самой идеи. В этом случае сама идея первой же голосует против себя.

Сила художественного произведения основывается на безоговорочной вере и доверии к тексту. Тут нельзя ни убеждать, ни объяснять. Зритель или читатель либо верит в достоверность происходящего, либо не верит—третьего не дано.

Одно из необходимых условий этой веры—целостность и завершенность произведения—единство его внутреннего мира. А целостность появляется лишь тогда, когда весь текст пронизан единой идеей, единой мыслью и мировоззрением автора. Отдельные элементы произведения, правда, могут ничего общего не иметь с идеей текста в целом, но их композиционное построение, их

кладка должны быть направлены к выражению основной и единственной идеи произведения.

Как справедливо отметил Ю. М. Лотман, «Изменение семантики слова под влиянием значения его окружения представляет собой всеобщий закон поэтического текста»[1]. В данном случае имеется в виду текст стихотворный, если же применить это выражение к искусству вообще, то под термином «слово» надо будет понимать любой конкретный материал любого конкретного вида искусства. И потому любой кадр, любой эпизод, непосредственно не связанный с основной идеей фильма, должен деформироваться в сторону этой основной идеи, а не сохранять свою автономию.

Материалом киноискусства является, как известно, звуко-зрительное отображение реальной действительности. Этот материал, в свою очередь, по аналогии с литературой бывает двух типов. Либо это семантический отрезок текста, выражающий одно понятие, либо семантический отрезок, выражающий законченную мысль.

В прямой зависимости от того, какого вида материал из указанных двух типов мы деформируем и конструируем в текст, находится и принадлежность текста к поэтическому или к прозаическому кино. Это два противоположных полюса в эстетике кино, из синтеза которых и получается подлинно реалистическое киноискусство, несущее в себе два взаимосвязанных и уже неразторжимых вида информации—семантическую и эстетическую. К синтезу этих двух начал в кино стремился Бек-Назаров на протяжении всего своего творчества периода немого кино. Стремление к такому синтезу (так и оставшееся лишь стремлением) ощущается и в «Злом духе». Ибо, если в отдельных кадрах фильма авторы

---

[1] **Ю. М. Лотман.** Лекции по структуральной поэтике, Ученые записки Тартуского госуниверситета, 1964, стр. 117.

добились большой поэтической выразительности, то в общей драматургической структуре произведения, не сумев привести к общему знаменателю конфликт классовый и конфликт, порожденный предрассудками, они впали в полнейший идейный эклектизм.

В идейном плане фильм настолько эклектичен, что в нем вообще отсутствует авторская индивидуальность, вернее, она выражается в страшной разбросанности, в отсутствии определенного мировоззрения, что, в свою очередь, восходит к тому, что автор не до конца уяснил для себя, что же он хочет сказать зрителю, в чем смысл его «последнего слова».

И тем не менее, в фильме наличествует немало эпизодов и кадров, в которых то и дело проглядывает талант П. Бархударяна, его способность к своеобразному, сугубо кинематографическому видению мира.

Наиболее удачной в фильме оказалась маленькая новелла из жизни Гиж Даниэла, рассказанная Соне ее матерью. Эта новелла целостная и в меру выдержанная в жанре мелодрамы, несмотря на подчас манерную игру М. Гелованн в роли Даниэла, запоминается благодаря ясности и простоте изложения. Такие эпизоды этой драматичной новеллы, как игра детей в «званые гости», кукла, бьющаяся о прибрежные камни, крупноплановые портреты Гиж Даниэла на фоне играющей в бликах солнца реки, гармонично вплетаются в историю жизни Манушак, создавая атмосферу печальной беспомощности и грусти, которая благодаря «безмолвному» превосходству подчеркнуто-светлых тонов и как бы замедленному движению света переходит в глубоко драматичное, порой трагическое звучание.

Кукла—единственное, что осталось от маленькой Манушак (она утонула в реке, и тело ее не нашли) прямо-таки одухотворилась в руках режиссеров, приобрела

свой неповторимый образ. Все это было бы очень просто, если бы кукла что-то символизировала, но она не стала символом. Кукла в «Злом духе»—это образ сам по себе, созданный не его метафорическим прочтением, а фотографической эстетикой снятия. В новелле она создает определенную эмоциональную атмосферу, эстетическое значение которой для всего повествования достигает таких размеров, что не она подчиняется всему эпизоду-новелле, а новелла сама погружается в нее.

В указанной новелле, как и в некоторых других кадрах фильма, среди которых непременно хочется отметить портрет Соны, смотрящей в окно, композиция которого достигает огромной художественной силы и выразительности, Бархударян удачно продолжает одну из характернейших черт бек-назаровской режиссуры—фотографическую эстетику снятия. Причем, если у Бек-Назарова подобные кадры стремятся к почти документальной достоверности, то Бархударян вносит в них свое субъективное отношение. В них непременно присутствует лирическое «я» автора.

Своим успехом фильм был во многом обязан также исполнительскому мастерству Н. Манучарян и Асмик. Знаменитые актрисы армянской сцены придали своим образам психологическую глубину и жизненную правду. Зарнишан (Н. Манучарян), Шушан (Асмик), а также слуга в исполнении А. Хачаняна,—это живые человеческие характеры, вдохнувшие вместе со всем эпизодом «истории Манушак» горячее дыхание самой жизни в несколько схематичную структуру фильма.

В прямой зависимости от развития сюжета менялось отношение Зарнишан к Соне. В начале это презрительно-снисходительное отношение к дочери прачки, потом искренняя любовь к кроткой, доброй и отзывчивой женщине и, наконец, подозрительное отношение к «зло-

му духу», отношение, в котором к неприязни еще примешана капелька жалости. Все эти переходы в игре Манучарян чутко нюансированы и психологически аргументированы. И вдруг на наших глазах этот чуткий и умный человек (стоит ему окончательно убедиться в существовании злого духа) превращается в маску непробиваемой жестокости и безмолвно руководит актом умерщвления своей невестки. Этот неожиданный перелом в образе столь же прекрасен своим исполнительским мастерством, сколь и ужасен своей жизненной правдой, наглядно показывающей силу суеверий, предрассудков и жестокого фанатизма, превращающего людей в преступников.

Как всегда, блеснула своим талантом Асмик, играющая роль Шушан—матери Соны; созданный ею образ доброй, страдающей и любящей до самозабвения матери, поражает прежде всего своей искренностью и естественностью. То же самое можно сказать и о слуге Хачаняна. Несмотря на свою эпизодичность, этот яркий и колоритный образ запоминается надолго.

Хотя структура фильма, все его построение всячески способствовало нивелировке образов, созданных Асмик и Н. Манучарян, роли, сыгранные ими в «Злом духе», сами по себе, изолированно от фильма в целом, представляют собой огромную ценность для истории не только армянского кино, но и театра, ибо в этом фильме две выдающиеся артистки армянской сцены забальзамировали свой огромный талант и мастерство.

Слабыми в художественном отношении оказались и следующие два фильма П. Бархударяна «Пять в яблоко» и «Шестнадцатый».

В фильме «Пять в яблоко» армянский зритель впервые увидел на экране своего современника, жизнь и будни Советской Армении. Содержание фильма было сведено к пропаганде новых идей и призывало молодежь всту-

пать в ряды Красной Армии. Для осуществления этого замысла была выбрана незатейливая и очень простая фабула.

Сельские комсомольцы в секции по военному делу проводят тактические занятия. На занятиях происходит любовная завязка между Захаром и Люсик, к которой авторы фильма вновь возвращаются лишь в финале. Ребята из секции решают приобрести настоящее ружье. Сбор денег поручают Захару, но как раз в это время его призывают в армию. И вот призывники на пути в воинскую часть. Захара провожает Тигран. На привале Захар вспоминает, что он захватил с собой собранные на покупку ружья деньги и передает их Тиграну, взяв у последнего расписку.

Далее следуют кадры, подробно бытописующие будни красноармейцев. В то время, как Захар честно служит, ни о чем не подозревая, сельские комсомольцы возмущены его поведением (Тигран деньги растратил и никому ничего не сказал) и пишут ему письмо, в котором призывают его к ответу. Но у Захара пропала расписка —его товарищ по казарме, растяпа Оганес, написал на обратной стороне ее письмо. Захар пишет Тиграну с просьбой засвидетельствовать получение денег, но Тигран отказывается. Дело принимает серьезный оборот еще и потому, что Захар подал заявление о вступлении в партию. Однако в скором времени все раскрывается. Овсеп, получивший письмо от Оганеса, обнаруживает в нем расписку.

И снова солдатские будни. Тяжелая служба сменяется насыщенными и интересными часами отдыха. Наконец, Захар демобилизуется. Тиграна исключают из комсомола, а Захара, лучшего стрелка деревни, назначают руководителем кружка сельских стрелков. Видя, как он пять раз попадает в «яблоко», Люсик еще больше влюб-

ляется в него, и фильм кончается их портретами, обрамленными кашеткой в виде сердца.

Фильм весьма упрощенно агитировал за бережное отношение к общественным деньгам, за вступление в ряды Красной Армии, пытаясь охватить все стороны жизни нового общества, и потому охватил эту жизнь «скороговоркой», тем не менее он имел большое положительное значение. Зрителя радовал, в первую очередь, факт узнавания собственной жизни, собственных будней, он получил ленту, благодаря которой старое и новое наглядно противопоставлялись друг другу. Энтузиазм, которым жила и которым была переполнена молодежь 20-х годов, позволял ей не замечать художественные недостатки фильма, а слишком длинное и подробное описание жизни красноармейцев поглощалось этой молодежью с жадностью и огромным интересом.

Причины неудачи «Шестнадцатого» (причем, на этот раз более значительной, чем «Злого духа») опять-таки кроются в плохой драматургии фильма. Сценарий, написанный Бархударяном и Брагинским, представляет собой нарепев темы подпольной борьбы большевиков в период гражданской войны.

Два подпольщика—рабочий и студент—перевозят революционную литературу подпольщикам-матросам на корабль. На корабле их замечают и поднимают тревогу, открывают по ним огонь, в результате чего одного из подпольщиков ранят в плечо. На берегу раненый подпольщик передает своему товарищу секретный пакет, с которым его и ловит на улице патруль. Испугавшись пыток, он предает всю подпольную организацию. Все пятнадцать подпольщиков арестованы. Их ведут на расстрел, но среди них не оказалось шестнадцатого, и сразу же стало ясно, кто предатель. Следующие эпизоды фильма относятся уже к Советской действительности. Граж-

данская война окончена. Предатель работает фотокорреспондентом в редакции журнала. И вот как-то, собираясь фотографировать делегатов крестьянского съезда, он оказывается узнанным одним из делегатов, бывшим солдатом, который стоял в свое время на часах у его камеры и был свидетелем предательства. Предатель пойман, его ожидает возмездие.

Фабула, которую мы вкратце изложили, не превратилась в сюжет. Вода (по выражению Л. С. Выготского) вином не стала.

Выступая на обсуждении фильма в Москве, Бархударян говорил о том, что в основу фильма легло выражение Максима Горького «Рожденный ползать летать не может», и там же он утверждал, что «Шестнадцатый»—это психологическая революционная драма[5].

Под психологией, очевидно, надо понимать внутреннюю мотивировку человеческого поведения, его действий. Ничего подобного в образе студента-предателя в исполнении П. Волховского, как, впрочем, и во всех остальных образах, не было. С самого начала зрителю ясно, что перед ним «рожденный ползать», и что летать он, разумеется, не сможет.

Мотивировка предательства, если и была в фильме, то настолько грубая и поверхностная, что психологической назвать ее никак нельзя.

Во время допроса, увидев револьвер на столе начальника контрразведки, студент весь затрясся (в буквальном смысле слова). Заметив это, начальник контрразведки сделал устрашающее лицо и выстрелил в фуражку студента, чем и развязал ему язык.

Интересен в «психологическом» плане и эпизод с

---

[5] См. Фонд Музея искусства и литературы им. Е. Чаренца, Б. П.—15.

опознанием предателя. Нам кажется, что весь внешний облик бывшего студента, его сугубо «предательские» усы и гладко зализанные на пробор волосы, его очки, бабочка, одним словом, вся его внешность кричала о том, что он не то что бывший предатель, а самый что ни на есть всамделишный и сегодняшний шпион, и любой милиционер 20-х годов проводил бы его, на всякий случай, в участок.

По части драматургической в «Шестнадцатом» Бархударян развивал сказочный сюжет (в котором за каждым образом закрепляется раз и навсегда данная маска), обклеянный «психологическими», «революционными» и «драматическими» обоями.

На том же обсуждении фильма П. Бархударян говорил о том, что в фильме «показана подпольная борьба рабочих»[6]. В фильме никакой борьбы не было, была все та же схема, четко разграничивающая мир на лагерь добрых и злых, красных и белых. Как они боролись, за что боролись, кто были эти люди? Ответов, хотя бы косвенных, на эти вопросы в фильме вы не найдете. Предполагалось, что все это заведомо хорошо известно зрителю и потому ему был предложен некий стереотип, не живые герои и образы, а знаки, под которыми живые люди должны были подразумеваться.

В своем творчестве Бек-Назаров положил основу и закрепил в традиции армянского кино тему интернационализма. Однако интернационализм в искусстве как способность проникать в душу другого народа с последующим ее выражением не имеет ничего общего с бестелесным, чисто внешним и, что самое главное, бесцельным обращением к изображению жизни других народов. Бек-Назаров обратился к жизни курдов в «Зарэ» и пер-

---

[6] См. Фонд Музея искусства и литературы им. Е. Чаренца, Б. П.—15.

сов в «Хас-пуше». Создавая фильм о курдах, Бек-Назаров, как впоследствии и Мартиросян, поставил перед собой почти просветительскую миссию: сделать их жизнь, нравы, обычаи достоянием огромной аудитории кинозрителей. Курды живут не только в Армении, они разбросаны по всем странам Ближнего Востока и Турции, но первой страной, где курды получили возможность регулярно издавать газету и журнал, открыть постоянно действующую школу и вести собственную радиопрограмму, является Советская Армения. Это яркий пример торжества ленинской национальной политики. Отражением этой политики были и «курдские» фильмы Бек-Назарова и А. Мартиросяна.

Иначе обстоит дело с «оправданием» «Хас-пуша» Бек-Назарова, который воспроизводит жизнь беднейших слоев населения в Персии. Помимо чисто этнических, социологических и демографических связей между армянским и персидским народами, которые, возможно, повлияли на выбор темы, перед Бек-Назаровым, перед армянским советским кино была миссия, преследовавшая очень серьёзные и далеко ведущие цели.

Дело в том, что Акционерное общество «Арменкино» имело большую сеть кинопрокатных заведений в Персии и широко демонстрировало там свою продукцию.

Персия двадцатых годов мало чем отличалась, чтобы не сказать совершенно не отличалась, от Персии эпохи восстания хас-пушей. То же нищенское состояние, та же темнота и угнетение народа феодалами, то же засилье иностранного капитала.

Нетрудно догадаться, какой взрывной силой в этой стране должен был обладать «Хас-пуш» Бек-Назарова.

Что же касается «Шестнадцатого», то совершенно непонятно, с какой целью понадобилось эту, в принципе универсальную для всех народов Советского Союза, фабулу разворачивать в одном из приморских городов

России, тем более, что фильмов на тему революционной борьбы армянского пролетариата к тому времени почти не было.

Правда, фильм настолько схематичен и безжизнен, что национальная принадлежность его героев и всего фона в целом представляют собой нечто совершенно условное.

В уже упомянутом нами выступлении Бархударяна на обсуждении фильма в Москве, а также в выступлениях других товарищей много говорилось об условиях, в которых фильм создавался. Режиссеру навязали совершенно неопытного оператора, театрального художника, средства были минимальные. Все это, действительно, пагубно повлияло на фильм, и тем не менее это не освобождает режиссера от ответственности. Каждый режиссер, идущий на компромисс, должен помнить, что автором и «хозяином» фильма является он, и что за давностью лет забываются всякого рода «объективные» причины неудачи фильма. Остается фильм и имя его автора.

Неудаче фильма во многом способствовала плохая игра актеров. Для игры актеров в «Шестнадцатом» характерна чуть ли не пантомимическая демонстрация чувств и мыслей героев. Когда герою страшно, он трясется, когда радостно, он смеется так, что его настроение чувствуется за несколько сот метров.

Что касается оператора Гаруша Бек-Назаряна, то его съемка порою нарушает всю логику повествования и делает ее просто абсурдной. Так, например, лодка, уходящая от преследователей, снята при дневном свете, а матросы, стреляющие с корабля по ней, при ночном.

Фильм нагроможден многократным повтором тех или иных деталей, претендующих на символическое их осмысление, однако никаких символов не получилось, а полу-

чилось просто навязчивое повторение одних и тех же деталей, утомляющих, но не более.

И тем не менее, неплохой символ смены власти был найден режиссером в изображении белогвардейского флага—сначала гордого и самодовольного, потом рвущегося на ветру, изрешеченного пулями и, наконец, рухнувших на землю жалких лохмотьев.

Обидно, конечно, что тема фильма, которая могла быть удачно обыграна в детективно-психологическом жанре, не была использована режиссером по достоинству, и вдвойне обидно, что не справился с этой задачей режиссер незаурядный, режиссер, чей талант со всей очевидностью раскрылся в фильме «Кикос».

В следующем своем фильме по совместному сценарию с А. Бакунцем Бархударян попытался показать весь ход классовой борьбы обездоленного армянского крестьянства против своих поработителей.

В фильме «Под черным крылом» Бархударян, на первый взгляд, продолжает ту линию, которая наметилась в фильме «Пять в яблоко». Схематическая иллюстративно-дидактическая передача идеи, свойственная «Злому духу», «Шестнадцатому», «Пять в яблоко», нашла свое место и в этом фильме молодого режиссера. Однако тут уже явно вырисовывается его стремление «оживить», «одухотворить» действующие лица, придать им черты типичности и в то же время облечь их в индивидуальные характеры.

Новый фильм Бархударяна разворачивался на широком историческом и социальном фоне. В фильме «Под черным крылом» режиссер смело обращается к типажу. Типаж был подобран Бархударяном очень умело и тщательно. Режиссер стремился во всем достичь предельной достоверности. Кадры, изображающие быт и жизнь беженцев, сделаны настолько естественно и настолько далеки от всякой искусственности, что, кажется,

перед нами проходят кадры кинохроники. Подчас они напоминают аналогичные кадры из «Зарэ» или «Дома на вулкане». В фильме «Под черным крылом» Бархударян во многом перенял «эстетику снятия» Бек-Назарова, что ощутимо способствовало повышению художественного уровня фильма по сравнению с его предыдущими работами.

В то же время камера Бархударяна оказалась эмоционально более активной и менее бесстрастной, нежели камера Бек-Назарова.

Такие кадры, как больной старик; старик, грустно смотрящий на реку; дымящиеся костры; люди, спящие на голой земле; рубка леса, сливаются в общий поток кинопоэтического текста, связываются между собой единством настроения и вполне определенной, нескрываемой авторской позицией.

Все это выгодно отличает «Под черным крылом» от предыдущих мертвенно-дидактических фильмов режиссера, делает его более наглядным, более достоверным, в результате чего цель автора, которая мало чем отличается от целей, стоящих перед его предыдущими картинами (сугубо дидактических), осуществляется сполна.

Кроме того, Бархударян в новом своем фильме во многом отказывается от проблем-однодневок. Он старается осветить те моменты жизни народа, которые, будучи актуальными для изображаемой им эпохи, являются в то же время сущностными, глубинными и потому более труднокоренимыми. К сожалению, в этом вопросе автор не всегда последователен. Так, для разоблачения истинного лица «отца народа»—католикоса, он показывает его листающим альбом с иллюстрациями мастеров итальянского Возрождения. Тут режиссер неправомочно делает ставку на низкий культурный уровень зрителя 20-х годов, который мог бы воспринять указанные иллюстрации как порнографию. Этот и некоторые другие эпи-

зоды вынесены режиссером не из самой армянской действительности, а из очень распространенных в то время антирелигиозных агиток, в которых о реальности воспроизводимых эпизодов мало задумывались. С точки зрения исторической и социальной такие прегрешения против истины (известно, что армянские служители культа, а тем более их высокие чины были людьми высокообразованными, культурными, и рассматривание нагого тела в изображении высокой живописи не могло служить фактом их обвинения в сладострастии), разумеется, оправданы, но фильм «Под черным крылом» не был агиткой, не имел такой заданности, как таковой не воспринимается, и потому подобная дань времени звучит в нем как фальшь, как неумение быть до конца объективным.

Основной конфликт сюжета разворачивается между Рустамом—монастырским надсмотрщиком и семьей крестьянина Арама. Рустам облюбовал жену Арама и всячески домогается ее благосклонности. На фоне этого домогательства показано все бесправие крестьян, их предельная угнетенность.

Арама мобилизуют в армию. Там, на фронтах войны, в гуще мировых событий его стихийный гнев, причину которого он усматривал в своих личных взаимоотношениях с урядником, приобретает характер осмысленного и осознанного узнавания своего классового врага.

Впервые в истории армянского кино в фильме «Под черным крылом» был выведен образ Ленина.

Солдат Арам слушает речь Ильича, который со ставшего историческим броневика объявил о свершившейся революции.

В родную деревню Арам возвращается уже другим человеком. Он возглавляет партизанское движение. Фильм, безусловно, имел огромное для своего времени значение и сохранил свою художественную ценность вплоть до наших дней.

Бархударян использовал в фильме очень много свежих и броских метафор. Так, в сцене пастырского обхода служитель культа с крестом на шее и урядник с револьвером за поясом обходят крестьян, насильственно согнанных на строительные работы в пользу церкви.

Невзирая на некоторый реверанс в сторону привычек и ожиданий зрителя 20-х годов, их желания увидеть вчерашних угнетателей и эксплуататоров в смешном свете, в своем новом фильме Бархударян делает решительный шаг к реалистическому и объективному изображению классовых врагов. Рустам в исполнении Каракаша—это сильный и ловкий враг, человек во плоти, готовый зубами отстоять свое привилегированное положение. Весь фильм, за исключением некоторых деталей, выдержан именно в этом реалистическом ключе, чему во многом способствовала талантливая игра таких актеров, как Л. Калантар в роли епископа, И. Перестиани в роли посланника из Петербурга, уже отмеченный нами М. Каракаш в роли Рустама, а также А. Мартиросян в роли Рубена.

Стремление Бархударяна создать психологическую революционную драму осуществилось в его следующем фильме. «Две ночи»—фильм о становлении человеческого характера, о перерождении его личности, о смене мировоззрения под влиянием фактов жизни и их переосмысления.

Образ главного героя фильма инженера Бенояна, чью роль тонко и мастерски сыграл Г. Нерсесян, внес совершенно новую струю в армянский художественный кинематограф.

Режиссер вместе с актером создали неожиданно яркий и правдивый образ, впервые осмыслили на армянском экране место и роль интеллигента в классовой борьбе периода гражданской войны.

Инженер Беноян, вобравший в себя лучшие черты

армянской интеллигенции, будто аккумулировал в себе на протяжении фильма все беды народа. Став свидетелем его трагической судьбы, он не мог пройти мимо его несчастий, не мог оставаться с теми, кому он до сих пор служил верой и правдой.

Честный и волевой, умный и интеллигентный, сдержанный и сильный—таким предстал перед зрителями Беноян Нерсесяна.

Фильм начинается с изображения гнетущей атмосферы Армении 20-х годов. Мор и нищета, голод и обездоленные толпы беженцев заполнили страну. Дашнакская партия, давно потерявшая всякое моральное право на управление страной, цепляется за все, что может, хотя бы на несколько часов, продлить ее существование.

Инженер Беноян призван в армию. Он служит на бронепоезде, принадлежащем дашнакам. Страх и подавленность царят в команде бронепоезда. Изо дня в день письма приносят вести, демобилизующие волю солдат. «Земля не вспахана», «Нет семян», «Арестован....», «Умер...»

Солдат смотрит на портрет сына, умершего с голода. Горе на его лице сменяется отчаянием и возмущением. Он сильно бьет ногой о пустое ведро, ведро, «громыхая», катится: «...я и клятву, и начальство, и родину». Входит офицер. Кратко командует: «Арестовать» и хладнокровно, садистски рвет фото на мелкие куски. В этом эпизоде режиссер Бархударян и оператор Кьюн добились большого художественного обобщения и эмоционального накала.

Сильное разочарование и апатия охватывают Бенояна, ставшего свидетелем этой и множества других подобных «сцен» жизни. Пацифистские настроения постепенно начинают овладевать им, он не хочет смерти, не хочет войны. Однако обстоятельства сталкивают его с маши-

нистом бронепоезда, коммунистом Каро. Во время откровенной беседы Бенояи признается ему, что хочет бежать. И тут Каро произносит слова, во многом определившие дальнейший путь Бенояна и разрушившие его пацифистские настроения: «Подожди, будем воевать против войны».

Постепенно Каро вовлекает Бенояна в работу подпольной организации.

История инженера Бенояна разворачивается на широком социальном фоне жизни всей страны. Режиссер отказался от традиционного сатирического и гротескного изображения дашнакских лидеров. Напротив, враг был изображен сильным, ловким и хитрым, благодаря чему борьба подпольщиков-большевиков предстала перед зрителем в ее истинном свете, без ложного упрощения и романтики.

В критический для большевиков момент (фильм описывает события Майского восстания 1920 года) Бенолян возглавляет восстание на бронепоезде и становится его командиром. Майское восстание подавлено. Но мятежный бронепоезд не сложил оружия—возглавляемый Бенояном и комиссаром Мисаком, он устремляется вдаль продолжать борьбу.

Своим успехом фильм был во многом обязан сценарию Е. Чубара. Основой сюжета будущего фильма Чубар видел психологическое развитие образа Бенояна. Процесс становления человеческой личности и ее психологическая аргументация должны были вобрать в себя все остальные линии и мотивы сюжета. И несмотря на то, что режиссер во многом расширил границы этого замысла, стремясь придать фильму более эпическое звучание, основная линия сюжета, основной замысел фильма не был стушеван и не затерялся в эпическом воспроизведении действительности, хотя и во многом утерял свою цельность и лаконичность.

В следующем своем фильме «Дитя солнца» Бархударян так же, как в фильме «Под черным крылом», прослеживает весь генезис интересующей его темы.

Коренное преобразование деревни на фоне всей предыдущей истории села и земледелия стало темой нового фильма.

На материале истории хлопководства Бархударян пытается проследить всю эволюцию общественных отношений.

Все формации, от первобытно-общинной до социалистической, должны были наглядно показать зрителю всю ущербность предыдущих формаций по сравнению с социалистической.

Надо сказать, что этот замысел автору не совсем удался. Правда, на первый взгляд все так и было. Тяжелый, непосильный труд крестьян, муки рабства и угнетения в сравнении с кадрами, изображающими социалистический труд (скорее похожий на парад, чем на истинный труд) говорили как будто бы в пользу автора.

Но проскакав галопом по Европе, охватив все и вся поверхностным взглядом, Бархударян не только плохо вскрыл основные противоречия досоциалистических способов производства, но не смог даже до конца правильно понять смысл социалистической организации труда. Поверхностное и вульгарное понимание общественных отношений в социалистической деревне привело его к явному искажению советской действительности.

Так, в эпизоде уничтожения меж есть такая сцена: старик-единоличник отказывается вступать в колхоз. Он ложится на свою межу, преграждая путь трактору. Тракторист же, нисколько не задумываясь, направляет свою машину прямо на старика. Лишь в последнюю минуту подбегают крестьяне, хватают старика и... сажают в трактор, в тот самый, который и сносит его межу. Этот эпизод трактуется автором в легком и веселом ключе, как

положительное явление, и тем самым оправдывает имеющие место в период коллективизации левацкие перегибы.

Множество погрешностей против исторической правды можно найти и в эпизодах, рисующих жизнь в прошлых формациях и, в особенности, относящихся к первобытно-общинному строю. Все эти недочеты можно было и не брать во внимание, приписать их авторской позиции и интерпретации, если бы фильм не был в своей основе познавательно-дидактическим и не претендовал на роль «учителя масс». А такая претензия у фильма была, иначе весь этот «хлопководческий генезис», не имеющий никакой художественной ценности, теряет весь свой смысл.

Лучший фильм П. Бархударяна как немого, так и звукового периода, «Кикос» был создан им в 1933 году по одноименной повести М. Дарбиняна.

Как и большинство фильмов П. Бархударяна, «Кикос» начинается не с самой темы или сути, а с предыстории, с предварительного показа той среды, социально-исторической обстановки, в которой развертывается сюжет.

Если в предыдущих картинах («Дитя солнца», «Под черным крылом») этот прием исходил из самого жанра познавательно-дидактического фильма, то в «Кикосе», посвященном истории конкретного человека и представляющем собой социальную драму, указанный прием оказывается лишним и мешающим целостному восприятию фильма, безраздельному подчинению всех сюжетных линий и мотивов, вскрытию образа главного героя, всестороннему показу истории его жизни.

Первая часть фильма целиком посвящена показу социальной, бытовой и политической жизни дашнакской Армении. И хотя эта часть фильма уводит от основной темы, сама по себе она очень интересна, и многие

ее эпизоды выполнены на очень высоком художественном уровне.

Указанная часть фильма, представляющая собой некий пролог, вступление (правда, несколько растянутое), в стилистическом отношении также противостоит основной части фильма.

Если центральная часть фильма, посвященная становлению человеческой личности, относится к фильмам психологического плана и основывается на актерском мастерстве, то вступление сделано в духе фотографической эстетики и повторяет стилистику таких фильмов, как «Зарэ», «Хас-пуш» и т. д. В своем стиле вступление сделано очень удачно, оно достигает подлинного документализма (достоверности), с одной стороны, и глубокого художественного обобщения,—с другой. Своим беспощадным реализмом (во многом идущим от Бек-Назарова), автор навсегда заклеймил антинародную политику дашнаков.

Несмотря на хороший художественный уровень, первая часть фильма плохо вяжется с основной частью и в общей структуре фильма остается чужеродным телом.

Эта же стилистика нередко встречается и в основной части фильма, но там она с хорошим чувством меры ограничена во времени и потому не то что не мешает художественно-психологическому раскрытию образа Кикоса, а, напротив, живописует весь фон этого образа, создает вокруг него реальную атмосферу эпохи.

Фильм рассказывает о социальном прозрении крестьянина Кикоса.

Забитый и неграмотный, никак не реагирует Кикос на происходящие вокруг события. Война, классовая борьба и политические авантюры—все это происходит в непосредственной близости от него—в его стране, в его деревне, и в то же время все это никак его не касается. Он проходит мимо всех этих событий, не удостоив их

даже взглядом. У него нет иных интересов и иных проблем, кроме как собственный скот и собственный клочок земли.

Дашнаки развернули в деревне «избирательную кампанию». Словно сквозь сон проделывает Кикос всю церемонию голосования. Абсолютное безразличие и к правительству, и к его депутатам характеризуют Кикоса в этой сцене. Он готов голосовать дважды: за себя и за осла, а третий бюллетень осел просто съедает.

Но вот мировые события коснулись непосредственно его. Вместе с односельчанами Кикоса мобилизуют в армию. Кикос не успел очухаться, понять, что происходит, куда его ведут, а ему уже суют в руки ружьё, не успел он еще понять, что это, как на голову ему сажают форменную папаху, не успев привыкнуть к ней, он чувствует на плечах тяжесть сапог.

И вот отряд новоиспеченных солдат двинулся в путь. Кикос еле плетется позади под тяжестью винтовки. Он никак не может приноровиться к ней, весь его вид говорит о том, что Кикос не может понять предназначения совершенно ненужного и незнакомого ему «орудия труда».

Выбрав подходящий момент, Кикос засыпает, а проснувшись, оказывается в плену у красных. Его ведут на допрос к командиру, но тут к великой радости Кикоса появляется его сосед Армен, который подтверждает его непричастность к дашнакам. Кикоса назначают помощником кашевара. Едва наладилась его спокойная жизнь, как вдруг, вернувшись из лесу, где он собирал хворост, Кикос не находит ни кашевара, ни своей части, которая к этому времени успела отступить.

Так вторично Кикос попал в плен, на этот раз к дашнакам.

Дашнаки празднуют свою победу. В качестве десер-

та они подготовили расстрел «красного комиссара», то бишь Кикоса.

Но стоило командиру дашнаков, «разоблачающему» в своей речи Кикоса-комиссара, содрать с него буденовку, до этого закрывающую ему лицо, как крестьяне, согнанные на сельскую площадь в честь «праздника», узнают Кикоса, и ничто уже не может остановить всеобщий смех и хохот. Солдаты прикладами разгоняют толпу. Праздник испорчен.

Командир дашнакского отряда приказывает расстрелять Кикоса ночью, но часовой, охраняющий его и связанный с партизанами, устраивает ему побег.

Всю ночь просидел Кикос в лесу и лишь на рассвете заметил пылающее зарево над деревней. Он бежит в деревню. Нет предела горю и отчаянию Кикоса, когда он видит свой дом, объятый пламенем.

Партизаны подняли восстание. Армен произносит речь перед односельчанами. К нему подходит Кикос. Его лицо совсем еще недавно туповатое, наивное и смешное, полно решимости, осознанности, несокрушимости. Он берет у Армена ружьё, и весь его облик как бы говорит: «Теперь я знаю, что с ним делать».

Вторая линия фильма связана с образом Армена. Армен приехал в родную деревню по поручению большевиков для организации партизанского отряда и поднятия восстания.

Накануне восстания он заходит к жене Кикоса (которая приютила его сына, оставшегося без матери), чтобы кое-что поручить ей, как вдруг раздается стук в дверь. Армен прячется в соседней комнате. Входит командир дашнакского отряда. Ему нужен сбежавший Кикос. И тут жена Кикоса случайно задевает какой-то мешок, из которого сыпятся патроны. Ни в чем не повинной женщине грозит смерть. Армен выходит из соседней комна-

ты и объявляет, что боеприпасы принадлежат ему. Его арестовывают и отправляют с конвоем в штаб. А восстание уже началось. Армену удается бежать от конвоира и присоединиться к восставшим. Офицер же, ничего не добившись от жены Кикоса, уходит, поджигая дом.

Есть в фильме и третья линия. Это общий социальный фон всей картины, фон, который очень часто конкретизируется.

Все три линии очень удачно переплетаются в драматургии фильма, взаимообогащая и взаимодополняя друг друга, придавая фильму разносторонность и многогранность самой жизни. И тем не менее две последние линии являются «служебными» по отношению к основной.

Как всегда, мастерски справился со своей ролью А. Хачанян. Его Кикос, живой и натуральный, вплоть до самых незначительных мелочей, поражает своей жизненной правдой. Сложная, психологически насыщенная эволюция образа от глуповатого и наивного до серьезного и осознавшего свое место в перипетиях большой истории, проделана им с такой ювелирной тонкостью и изяществом, что не только не чувствуется какой-либо фальши,—в эволюции образа нет ни одного резкого прыжка или сдвига. Образ развивается и меняется гладко, естественно и незаметно—только две крайние точки его говорят нам о том колоссальном развитии, которое претерпел герой фильма.

Иная задача стояла перед исполнителем роли Армена Г. Нерсесяном. Армен—личность целостная, внутренне не меняющаяся на протяжении всего фильма. Но Армен подпольщик—он должен играть в жизни, притворяться. Такая «двойная игра» для актера задача не из легких. Конфликт и противоречие между внутренним состоянием и внешним поведением легли в основу актерской трактовки роли. И лишь тогда, когда Армен-Нерсе-

сян срывает с себя маску и начинает «играть в открытую», и мы воочию видим его обнаженное лицо, ощущаем всю силу его убежденности и страсти, мужества и преданности —только тогда мы получаем возможность оценить по-настоящему игру Нерсесяна в предыдущих эпизодах, сравнить их и убедиться, насколько тонко он сумел незначительными штрихами передать все эти качества, спрятанные под маской раненого солдата в начале фильма.

Тема «Кикоса»—это не просто история жизни, история перерождения и социального прозрения героя. В своем фильме Бархударян достиг огромной силы художественного обобщения. В этом смысле образ Кикоса превзошел все, что было до этого создано армянскими кинематографистами. Такого обобщения и типизации образа армянское киноискусство еще не знало. Оно было достигнуто благодаря двум факторам: драматургии образа и великолепному мастерству Хачаняна. Социальное положение героя (крестьянин-середняк) в глубоко реалистическом воплощении Хачаняна выражало отношение к революции подавляющего большинства армянского народа.

Кикос—это тот незаметный, маленький человек (классический герой реалистического искусства), который незаметно для себя и окружающих вбирает в себя всю совокупность человеческого бытия во всех его частностях и деталях. Он жалок и застенчив, он нем и желал бы быть глухим. Он давно перестал завидовать или к чему-то стремиться. Он превратился в машину, делающую изо дня в день одни и те же механические движения. Над ним издеваются, его топчут. Он готов проглотить любую обиду. Но вот подступают с ножом к горлу. И тут он взрывается. И взрываясь, приобретает свой человеческий статус.

И потому исправы были в своем «Заключении» члены «Группы художественных фильмов по приему карти-

ны «Кикос», рекомендовавшие «перемонтировать кусок с Кикосом, бегущим первым... для борьбы с дашнаками, дабы не создавать впечатления о Кикосе как ведущем лице»[7]. Кикос не только мог стать ведущим лицом, он должен был им стать. В эпизоде с пылающим домом он переродился, все заложенные в нем от природы силы вышли наружу и требовали своего применения.

«Кикос»—жанрово многогранный фильм. Комическое и драматическое переплетены в нем. В самом комическом удачно сочетаются юмор, сатира, гротеск. Отнесение фильма к комическому жанру нам кажется несколько спорным. Скорее это трагикомедия.

Комедия строится, как известно, на противоречии, несоответствии формы и содержания. Это противоречие (по формуле, найденной Выготским[8]) двух самостоятельных и несовместимых линий формы и содержания, постепенно накаляясь, разрешается в финале катарсисом[9].

---

[7] Архив Госфильмофонда СССР, папка «Кикос», заключение по фильму.

[8] См. Л. С. Выготский, Психология искусства, М., «Искусство», 1968, гл. X.

[9] Там же, стр. 273—274. «Мы могли бы сказать, что основой эстетической реакции являются взрываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находящие себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства. Благодаря этому центральному разряду чрезвычайно задерживается и подавляется внешняя моторная сторона аффекта, и нам начинает казаться, что мы переживаем только призрачные чувства. На этом единстве чувства и фантазии и основано всякое искусство. Ближайшей его особенностью является то, что оно, вызывая в нас противоположно направленные аффекты, задерживает только благодаря началу антитезы моторное выражение эмоций и, сталкивая противоположные импульсы, уничтожает аффекты содержания, аффекты формы, приводя к взрыву, к разряду нервной энергии. В этом превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции».

Образ Кикоса, согласно этой формуле, сам по себе не комичен. Это, как мы уже отмечали выше, целостная натура крестьянина. Смешное в его внешнем облике и поведении вполне соответствует его внутреннему содержанию. Несоответствие обнаруживается тогда, когда Кикос сталкивается с другим, непонятным ему миром. В своем мире Кикос находится в пределах установленных норм социальной жизни. Но стоит ему вступить в жизнь иных социальных норм (вернее, им вступить в его жизнь), как появляется несоответствие, непонимание, а отсюда и весь комизм фильма. Однако этого недостаточно, чтобы фильм назвать комедией. Комические элементы независимо от их количества ничего не решают, важно иное—эстетическая реакция, в которую вступает сюжет фильма в целом.

Взрывной реакции, приводящей к разряду эмоций, вызванных автономным существованием двух норм поведения (дашнаков и Кикоса), в фильме нет. Цель фильма, следовательно, заключалась не в создании комедии, а в создании психологической драмы, ибо структура фильма в целом развивается не в сторону последовательного накала указанных линий с последующей реакцией разряда[10], а в сторону психологической и интеллектуальной эволюции образа, которая логически завершается пониманием, осознанием социальных норм поведения противоположной стороны и последовавшей корреляцией своего поведения. Противоречия от этого не снимаются, наоборот, они становятся осознанными, и потому из пассивного и потенциального врага или неприятеля Кикос превращается в активного борца, осознавшего своего врага и свое место в общей борьбе.

---

[10] Этот механизм комедии работает на уровне отдельных эпизодов и кадров фильма.

Это, так сказать, стратегическая установка фильма, в тактике же его есть и юмор, и сатира.

И опять-таки к чести режиссера надо сказать, что во внешнем облике дашнаков нет ничего смешного (пожалуй, за исключением офицера в исполнении С. Кочаряна). Сатирическое высмеивание политики дашнаков в лице их представителей происходит благодаря комичности ситуаций, в которые они попадают. И поскольку дашнаки вошли в иной мир, мир крестьянской жизни с ее нормами поведения, то комичность ситуации приобретает сатирический характер. Комичность же крестьян юмористична, ибо они в своем мире.

Так, например, когда осел Кикоса начинает жевать избирательный бюллетень, оказавшийся у его морды, вызывая тем самым смех в зале,—это юмор, ибо ослу положено жевать и не положено отличать избирательный бюллетень от овса. Когда Кикос голосует за себя и за осла, это тоже юмор—для крестьянина осел «равноправный член общества», верный друг и помощник, и у Кикоса даже не возникает вопроса, почему бы не проголосовать и ослу. Зритель смеется, ибо он знает, что такое выборы, но Кикос ведь не знает этого, и зрителю это тоже известно, и потому его смех юмористический.

Иначе обстоит дело с эпизодами, высмеивающими дашнаков. Изголодавшиеся нищие дети монтируются с эпизодом в ресторане. Комендант, ворвавшийся верхом в ресторан, требует у официанта огромное блюдо с пловом для своей лошади, который она с большим аппетитом пожирает. Этот эпизод также вызывает смех, но уже совершенно иного характера. Эпизод в ресторане сам по себе (для посетителей ресторана) факт юмористический; высший свет, в нем собравшийся, смеется одобрительно, но в зрительном зале этот эпизод воспринимается со всем контекстом фильма и, в частности, с предыдущим

кадром голодных детей, и потому смех последних (зрителей) сатирический, разоблачающий.

То же самое относится к эпизоду «разоблачения» «красного комиссара». Когда неистовствующий офицер торжествующе срывает буденовку с лица Кикоса—эффект сцены принимает для него совершенно неожиданный оборот. Крестьяне узнают своего односельчанина. Они смеются, заражая своим смехом и нас.

Очень много в фильме сильной сатирической символики.

Так, эпизод торжественного шествия дашнакского отряда в честь «победы» вдруг неожиданно монтируется с крупным планом двух-трехлетнего мальчика, который, стоя на плоской крыше глинобитного дома, самоуглубленно мочится вниз.

В другом месте, толкая речь перед ничего не понимающей толпой крестьян, офицер становится на ящик, символизирующий его «платформу». Крупный план ящика показывает его шаткость. А в следующем кадре ящик не выдерживает и ломается под оратором.

Откровенный гротеск придал своему образу С. Кочарян. Его офицер карикатурен. В общем реалистическом контексте фильма этот образ воспринимается как объективный и жизненно достоверный, и потому гротеск не привносится авторской гиперболизации образа, а исходит как бы из самой сущности персонажа.

Таким образом, «Кикос»—трагикомедия, в которой юмор, сатира, гротеск, хотя и пронизывают все произведение, но находятся они в неразрывной связи с главной темой и идеей произведения—социального прозревания маленького человека, его эволюции от предельной униженности до сознательного бунта.

К сожалению, в киноведческой науке до сих пор не разработано сколько-нибудь приемлемой классификации

фильмов по жанрам. Нет, соответственно, и приемлемой терминологии, соответствующей специфике кино. Заимствованные из литературы и театра термины «трагедия», «комедия», «драма» и т. д. и т. п. очень приблизительно соответствуют произведениям киноискусства. Точно такими же приблизительными и не соответствующими полностью реальным фактам киноискусства являются и приведенные выше цитаты из Выготского.

В книге «Природа фильма» З. Кракауэр убедительно показал, например, что трагедия не свойственна киноискусству, не соответствует ее природе. Если под трагедией понимать действие механизма, описанного Выготским, то нетрудно придти к выводу, что не соответствует природе фильма и комедия. Ибо механизм воздействия этих двух жанров совершенно идентичен. Как трагедия, так и комедия требуют более или менее замкнутой сферы действия, существования, по крайней мере, двух сюжетных линий, постепенное накаливание которых приводит к реакции, названной катарсисом. В кинематографической комедии, как нетрудно убедиться, всего этого нет.

Термин «трагикомедия» как нельзя лучше соответствует сущности кинокомедии. Ибо кино, стремящееся в своем развитии к жизненной правде, к «снятию» самой действительности, подобно самой жизни не сортирует мир на смешное и трагическое, а смешивает их в едином жизненном потоке. Даже субъективное авторское видение мира меняет лишь акценты, но никогда не стерилизует жизнь.

Возникший и ставший традиционным в литературе и театре термин «трагикомедия» представляет собой один из видов комического жанра[1]. Это комедия, в которую

[1] См. ст. «Комедия» в «Словаре литературоведческих терминов». М., «Просвещение», 1974, стр. 140.

вкраплены элементы трагического, не меняющие комической сущности произведения.

Трагикомический феномен в его буквальном смысле, понимаемый как смешение трагического и комического, который невозможно отнести ни к комедии, ни к трагедии, появился лишь с рождением кино и потому, не путая традиционного смысла «трагикомедии» с нашей его интерпретацией, можно с уверенностью сказать, что «Кикос»—классический пример именно такой «трагикомедии», в отличие, например, от фильма «Мексиканские дипломаты», в котором механизм, выявленный Л. Выготским, работает довольно четко, что и придает фильму, в свою очередь, некоторую театральность.

АМАСИ МАРТИРОСЯН

Долгим и упорным был путь Амаси Мартиросяна в большое искусство.

Начав свою деятельность на Тифлисской киностудии сначала в качестве ученика актерской студии Барского, а затем помощника И. Перестиани, он в 1924 году переезжает в Армению, где в то время делались первые шаги по организации и созданию национального кинематографа.

Реквизитор, администратор, помощник режиссера, актер, ассистент режиссера—вот перечень кинопрофессий, через которые пришел Мартиросян к самостоятельному творчеству.

В 1930 году А. Мартиросян поставил свои первые два фильма: «Ким дежурный» и «Всегда готов». Эти первые работы молодого режиссера уже обращают на себя внимание стилистической четкостью и ясностью, стремлением к идейной целостности и завершенности.

«Ким дежурный».—агитационно-пропагандистская лента, показывающая жизнь советских детей в детском саду и новые методы дошкольного воспитания.

Динамично, легко, без всяких излишеств и дидактической назойливости знакомит нас фильм с одним днем пребывания пятилетнего Кима в детском саду. Сегодня Ким дежурный. Он просыпается раньше обычного. Чув-

ство ответственности и сознание важности своего положения придают его действиям некоторую поспешность и суетливость, что приводит к нескольким комическим ситуациям в духе старых гегов, оживляющим сюжет фильма. С хорошим чувством меры показан режим дня детей: их игры, занятия, отдых, обед и т. д. и т. п.—все это преподносится в бойком монтажном ритме, который придает фильму кинематографическую достоверность и привлекательность. В «Киме дежурном» уже отчетливо вырисовывается одна из ценнейших особенностей режиссера—его умение четко определить границы своей темы, способность видеть весь фильм в его идейном и стилистическом единстве. Другой фильм А. Мартиросяна «Всегда готов», сделанный им совместно с Л. Калантаром, был также посвящен детям и описывал жизнь пионерского лагеря.

Следующий фильм А. Мартиросяна «Колхозная весна», который был посвящен актуальным вопросам современности, к сожалению, не сохранился. «Фильм,— как свидетельствует С. Ризаев,—рассказывал о борьбе с кулачеством, о том, как рабочие и крестьяне самоотверженно трудились над организацией колхозов, как полна была эта борьба неожиданных перипетий»[1].

В 1930 году фильмом «Всегда готов» в кино приходит один из выдающихся режиссеров армянского театра Л. А. Калантар. В 1931 году он ставит фильм «Поверженные вишапы», рассказывающий о нехватке воды в дореволюционной Армении и ирригационных работах, проводимых в республике после установления Советской власти.

В том же году Л. Калантар совместно с А. Мартиросяном ставит фильм «Мексиканские дипломаты» по сценарию Е. Чубара. Огромный талант и эрудиция

[1] С. Ризаев, Армянская художественная кинематография, Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1963, стр. 132.

Л. Калантара во многом определили стилистику фильма.

Сразу же после выхода на экраны фильм приобрел большую популярность и пользовался огромным успехом. Вплоть до наших дней он остается одним из лучших фильмов армянского кино комического жанра.

Характернейшая черта фильма, которая сразу же бросается в глаза—ее драматургическая целостность и завершенность. Стилистическое и идейное единство, их взаимопроникнутость и взаимообусловленность выгодно отличали фильм Л. Калантара и А. Мартиросяна от других лент армянского немого кино.

«Мексиканские дипломаты»—остросатирический фильм, высмеивающий дашнакское правительство и его лидеров.

Аштаракские крестьяне Арам (Амирбекян) и Хачан (Хачанян) приезжают в Ереван на заработки. Им удается снять помещение и открыть парикмахерскую рядом с рестораном. Тихо и мирно протекала жизнь цирюльников-универсалов до той злополучной ночи, когда они проснулись от шума и стрельбы. В ресторане, где веселился высший свет Еревана, премьер-министру республики Сиракяну доложили о том, что хмбапет Сако угнал стадо его овец. Между Сиракяном и главарем маузеристов завязалась драка. Во время потасовки осколок от разбитой бутылки застревает в щеке Сиракяна. Вызывают цирюльников, которые быстро справляются со своей задачей и тут же, поняв, с кем они имеют дело, просят выдать им мандат, освобождающий от мобилизации в армию. Сиракян выдает им бумагу, где сказано, что Арам и Хачан являются придворными брадобреями.

Счастливые, с мандатом в кармане идут они на толкучку, чтобы приодеться так, как полагается «придворным брадобреям». Купив костюмы из «американских тюков», Арам и Хачан решили показаться Сиракяну во

всем блеске своих нарядов. По дороге их останавливает патруль, которому они предъявляют мандат, не подозревая, что это не мандат, выписанный Сиракяном, а удостоверение, оставшееся от бывшего владельца костюма. В нем, в частности, говорилось следующее: «Высокопочтенный Дон Максимо Ханевите уполномочен быть нашим представителем в дружественной Венесуэле по заготовке скота для армии генерала Руэра. Гор. Мексико, 1917 г. Июля 25 дня».

В недоумении повертев в руках бумажку с незнакомыми испанскими словами, патруль откозырнул и удалился.

В приемной премьер-министра удостоверение также возымело свое действие, и Сиракяну доложили, что его хотят видеть двое иностранцев.

А в это время Сиракян решал с хмбапетом Сако важные «государственные дела».

Все усилия дашнакской дипломатии были направлены на поддержку и признание республики со стороны стран Антанты. «Народ» нетерпеливо ждал иностранных послов. И вдруг, в кабинете Сиракяна, словно дар божий, появляются двое иностранцев—Арам и Хачан. Сиракян с почтением усаживает своих гостей и кое-как со словарем переводит удостоверение, которое приводит его в недоумение. Тогда Арам и Хачан начинают крутиться перед ним, демонстрируя свои наряды. Только тут узнает Сиракян своих брадобреев и его сразу же осеняет мысль выдать их за мексиканских дипломатов.

Тут-то и начинается комическая «одиссея» Арама и Хачана. Вначале их с кнутом в руке «обучает» дипломатическим тонкостям адъютант Сиракяна Тосик. Потом начинается сама игра—комедия масок.

Конфликт между внутренней сущностью крестьян и их внешним видом, между их миром и миром, который

они вынуждены представлять, порождает целый каскад комических ситуаций. Кроме Спракяна и Тосика никто не знает правды. Отсюда вытекает вся сатиричность фильма. Хмбанеты, министры, парламентарии, весь высший свет заискивает перед Арамом и Хачаном. Грубые, чисто крестьянские поступки аштаракских брадобреев вызывают восторг и умиление высшего света.

Однако нелегко дается эта раздвоенность самим «дипломатам». Они стремятся к своей привычной жизни, в свою парикмахерскую, в свою постель, а их заставляют спать на мягкой перине, высиживать на банкетах и приемах, участвовать в заседаниях парламента и целовать ручки дамам.

Комичность ситуации усиливается и комичностью самих образов. Надо сказать, что в данном случае, как, впрочем, и в «Шоре и Шоршоре», Амирбекян и Хачанян воспринимаются не как два отдельных образа, а как нечто целостное, хотя ни внешне, ни внутренне Арам и Хачан не имеют между собой ничего общего. Арам очень высокий, Хачан небольшого роста, Арам наивен и немного тугодум, у Хачана же в глазах вечно сверкает хитринка, он больше притворяется глупым крестьянином, чем является таковым на самом деле. Стоит Хачану до конца осознать сложившуюся ситуацию, как он начинает «злоупотреблять» своим положением. Он откровенно флиртует с женой Спракяна, обращается с Тосиком как с мальчиком на побегушках, при малейшем невыполнении своих капризов грозится пожаловаться Сако (т. е. рассказать ему правду о «дипломатах») и т. д.

При анализе большинства фильмов Бек-Назарова и Бархударяна мы не раз указывали на то, что в них отдельные мотивы сюжета не взаимодействуют в общей структуре фильмов, каждый мотив живет автономно, сам

по себе, мешая целостному выражению авторского замысла. Драматургическая раздвоенность была особенно характерна для историко-революционных фильмов. Так, например, социально-политический мотив искусственно обострялся личным, любовным в «Хас-пуше», любовный—социальным в «Зарэ», социально-историческая атмосфера совершенно изолированно от основной линии фильма изображена в прологе «Кикоса».

В «Мексиканских дипломатах» личные и общественные мотивы даны в неразрывном драматургическом единстве. Жизнь фильма воспринимается его авторами во всем своем единстве и многообразии. Сюжетные линии взаимопереплетаются, развивая и обогащая друг друга. Схематизм и тезисный характер подачи отдельных сторон жизни уступает место естественному ходу событий.

В документальном ключе с широким применением стилистики «снятой действительности» запечатлены эпизоды гражданской войны, голода и разрухи. И если кадры «снятой» действительности у Бек-Назарова изображают, как правило, статические аспекты жизни в отличие от его же несколько театральной манеры подачи развивающегося действия, что приводило к неизменному стилистическому эклектизму, то в «Мексиканских дипломатах» эстетика снятия распространилась и на игровые, динамические эпизоды сюжетосложения. Кадры «снятой» действительности утрачивают тут свою как стилистическую, так и семантическую автономию. С точки зрения содержания они служат конкретной характеристике героев фильма. С точки зрения же стиля они органично вплетаются в стремящуюся к документализму ткань всего повествования.

Труп, свернутый в трубе, деревни, охваченные пламенем, калитки и двери, наглухо захлопывающиеся при

появлении войск—все это не просто панорама эпохи, не просто атмосфера или фон основного повествования, а эпитеты, накладываемые на образы Спиракяна, хмбапета Сако и их приспешников. Таким образом, мы видим, что авторы «Мексиканских дипломатов», впитав в себя предыдущий опыт армянского кино, творчески переосмыслили и обогатили его, подчинив стилистические приемы идейной заданности фильма, придав им непосредственные и конкретные семантические функции.

«Мексиканские дипломаты»—фильм революционно-патриотический. Однако революционный пафос раскрывается в нем через негативные стороны жизни. Положительные и прогрессивные силы эпохи в фильме отсутствуют. Но та остронаправленная сатира, с которой изображены силы, обреченные на гибель, придают фильму истинно революционный смысл.

«Мексиканским дипломатам», как и многим другим фильмам армянского немого кино, чуждо как увлечение «спецификой» кинематографа, так и искусственное приукрашивание или какое-либо иное деформирование реальной действительности. Глубокий реализм, понимаемый авторами фильма как изображение мира таким, каким мы его видим, т. е. реализм, стремящийся к синтезу, к уравновешиванию фотографически «снятых» эпизодов самой жизни, и нашего индивидуального и неповторимого его видения, нашел в «Мексиканских дипломатах» свое яркое выражение. Даже сам комический жанр фильма, который с легкостью мог толкнуть художников на всевозможные деформации реальной действительности, был укрощен А. Мартиросяном и Л. Калантаром и творил свой смех в рамках абсолютной жизненной достоверности. Мастерство, с которым авторы фильма создали блестящее произведение комического жанра, не выходя за рамки реальной действительности, говорит прежде

всего об их большом профессионализме и кинематографическом видении.

Незамысловатая фабула развернулась в умелых руках режиссеров в большое социально обличающее полотно. Причем обличительный мотив фильма звучит не только в плане сатирического высмеивания. В фильме имеются эпизоды, глубоко драматичные. В первую очередь, они связаны с хмбапетом Сако, чей образ мастерски вылепил Грачия Нерсесян.

Образ Сако, на первый взгляд, кажется двойственным и идеологически не вполне выдержанным. Действительно, с одной стороны—это оголтелый разбойник, неустанно пьющий народную кровь, с другой—сильный и мужественный, честный и искренне любящий свой народ, верный присяге и долгу солдат.

Вот он, пьяный сидит в ресторане. Наплыв. Сако вспоминает разоренные и разграбленные деревни, лежащие в дыме пожарищ. Бегущие в страхе люди—старики и дети, женщины и мужчины, среди них их палач—Сако, с папахой набекрень, с горящими глазами. Эти кадры воспоминаний призваны не только разоблачить Сако, но и показать нам всю сложность этого образа. Ведь одно дело, когда человека обвиняют, а другое, когда обвиняет себя он сам. В данном случае мы имеем дело с последним.

Образ Сако—образ человека из народа, заблудшего и затерявшегося во множестве разнообразных авантюр большой политики. Недаром в фильме он олицетворяет обманутую сторону. Фактически своих мексиканцев Сиракян придумал для него и для таких, как он. В Сако нас подкупает его храбрость, мужество и искреннее стремление помочь народу, но не туда направлена его энергия, он не сориентировался в политической ситуации и является слепым орудием в руках Сиракяна и компании.

Эпизод с воспоминаниями о содеянном показывает нам первый шаг Сако к политическому прозрению. Этот сложный и многогранный образ психологически точно и тонко довел до своего зрителя Г. Нерсесян. Трудность роли Сако заключалась в том, что образ его создавался в комическом окружении всего контекста. Требовалось большое умение актера, чтобы не попасть в общий котел осмеянных убийственной сатирой авторов фильма. Нерсесян на протяжении всего фильма умело сохранял психологическую дистанцию своего образа. В тех эпизодах, где Сако вызывает смех зрителей, он (смех) приобретает юмористическую окрашенность. Основа такой метаморфозы кроется в том, что Сако—злодей, не осознающий своего зла, он честно и искренне верит в то, что сражается за свою родину и свой народ. Юмористический смех, вызванный поведением Сако, оборачивается в сатирическое разоблачение его хозяев. Ведь он—марионетка, возомнившая себя хозяином положения и не осознающая, что она всего-навсего жертва обмана.

Вновь, уже в который раз, блеснул своим неиссякаемым талантом Амбарцум Хачанян. Можно сказать, что он задал тон всему фильму. Присущая ему сугубо кинематографическая игра, т. е. игра, как правило, основанная на внешне «неинсценированном» поведении, определила стиль всего актерского коллектива в целом. Не потому, что все остальные стали играть в его духе. Просто магнетизм его героя оказался настолько сильным, что все остальные герои, в том числе и Сако Нерсесяна, преломились в нашем восприятии под непосредственным влиянием образа Хачана. Если в «Кикосе», где сюжетная канва, связанная с образами Кикоса и Армена, протекала относительно самостоятельно, и потому это влияние было почти незаметным, то в «Мексиканских дипломатах» переплетение сюжетных линий определило и стилистиче-

ское переплетение. Мимика, жесты, походка и иные внешние проявления характера героя под непосредственным влиянием Хачана-Хачаняна пре. омлялись в комический ракурс. Совершенно отчетливо ощущается в «Мексиканских дипломатах» и обратное воздействие. Исполнительская стилистика Хачаняна приобрела в этом фильме черты психологической трактовки образа, что было не совсем характерно для прежних работ актера.

К сожалению, не на всех уровнях фильма его авторам удалось преодолеть условность инсценированной действительности. Желание распространить стилистику «снятия» на весь фильм в целом авторам картины не удалось осуществить до конца.

В тех эпизодах, в которых действие пре текает в замкнутом интерьере, композиция кадров, как правило, строится по принципам театральной мизансцены. В них отсутствует «открытая», не ограниченная рамками экрана, композиция, столь свойственная эпизодам, снятым на натуре.

«Открытая» композиция, характерная для стилистики «снятой» действительности, уступила свое место композиционно завершенным и целостным кадрам, ко орые придают условный характер всему происходящему и потому сближают эти кадры с театральной манерой трактовки материала.

Такой, некинематографический подход к композиционному строению кадра, несколько сузил мир фильма, сковал его выразительные средства.

В этом отношении совершенно иначе был построен следующий фильм А. Мартиросяна «Курды—езиды». Предельно кинематографическая раскованность и преобладание стилистики документального кино стали характерной чертой этого фильма. Камера, казалось бы, бес-

страстно и легко запечатлевала все то, что попадало в поле ее зрения. Фильм будто бы строился не по заранее написанному сценарию, а сами картины реальной жизни творили свою драматургию. И потому простота, незатейливость и предельная ясность литературной основы фильма лишь усиливали в данном случае ее жизненную достоверность. Этим же целям служит и внутрикадровое построение фильма со своей композиционной «открытостью». Кадр строится не как нечто законченное и единое, он продолжается за пределами экрана. Этому, очевидно, во многом способствовало и драматургически заданное место действия. Фильм почти целиком заснят на натуре. Прекрасные актеры, которым в данном случае удалось сделать самое трудное в профессии киноактера—сыграть типаж, удивительно естественно и просто вписывались в курдские эйлаги, передавая сполна весь колорит и в то же время тяжесть и нищету жизни этого народа.

С молитвы шейха начинается день курдов-кочевников. Молитвой шейха он завершается. Все племя во власти шейха и вождя племени. В стране давно уже утвердилась советская власть, но мало что изменилось на эйлагах, раскинувшихся высоко в горах. Воспользовавшись неграмотностью своих соплеменников, шейх с бывшим вождем племени, а ныне просто кулаком, всячески обсчитывают и обделяют крестьян. Вот сын старого курда, который служит в Красной Армии, просит прислать ему справку о том, что он происходит из бедняцкой семьи. Старик обращается с просьбой написать справку к кулаку Хано, который, не моргнув глазом, пишет справку о том, что Юсупов (красноармеец) происходит из зажиточной семьи. А председатель сельсовета Бро (А. Аветисян) тоже неграмотный, повертев справку в руке, закрепляет ее печатью. Вот Хано требует у пастуха Джалала выплату непомерного долга. Джалал

называет ему истинную цифру. Тогда Хано ехидно предлагает ему прочитать, что написано об этом в «книге».

Одним словом, вся драматургическая канва фильма строится на том, что, используя неграмотность населения и свое привилегированное в этом смысле положение, бывшие хозяева продолжают эксплуатировать крестьян и всячески саботируют мероприятия, проводимые советской властью.

Однако то, что на далекие горные пастбища еще не пришла по существу советская власть, это лишь вопрос времени. В Ереване уже создается курдский алфавит, печатаются азбука, книги.

И вот в глухое горное селение верхом на коне едет молодая женщина—первая учительница курдянка (Л. Заварьян). Чуть позже приезжает врач. Начинается настоящая культурная революция. Начинается трудная и упорная борьба света и разума с вековой отсталостью. Шейх провозглашает обучение и лечение крестьян богоненавистными делами. Но на общем собрании села Бро разоблачает кулака, рассказав о выданной им Юсупову справке и иных его деяниях. Постепенно старое уступает свои позиции новому, и в конце фильма мы видим преображенную жизнь курдов-езидов.

Мы уже говорили, что актеры в фильме играют под типаж; можно было бы сказать, что они и есть типаж, если бы мы не имели дело с такими мастерами сцены, как Г. Нерсесян, А. Аветисян, Асмик, М. Джанан, Г. Аветян и др.

Герои фильма проделывают свою каждодневную работу, не создавая, вернее, не стремясь к созданию определенного образа. Они живут своей реальной, действительной жизнью, в которой нет и не может быть ни кинокамеры, ни юпитеров, ни съемочной группы. Отсюда полнейший эффект стилистики скрытой камеры. Образы

героев создаются сами по себе уже из заснятого материала, по законам фотографической эстетики снятия. А. Мартиросян почти полностью нивелировал свое субъективное, авторское видение действительности, доверившись целиком объективности камеры и достоверности актерской игры. В результате этого получается фильм, который трудно назвать игровым даже тогда, когда видишь на экране знакомые лица актеров.

Камера А. Мартиросяна пытливо исследует жизнь курдов-езидов. Она фиксирует, казалось бы, все, что попадает в ее объектив, не задумываясь над тем, случайность ли это для жизни курдов или закономерность. Поток случайных, незавершенных элементов жизни, запечатленных камерой, как бы самоупорядочивается в сюжете фильма, организуясь в цельную и объективную картину жизни народа. Точно так же обстоит дело и с идеей фильма,—в ней нет ни капельки тенденциозности или предвзятости. Авторская оценочная характеристика образов и ситуаций полностью отсутствует на уровне кадра и целых эпизодов. Она вырисовывается лишь на уровне структуры целого. Жизнь говорит как бы сама за себя, а фильм лишь фиксирует эту жизнь. И в то же время ни один кадр не стал случайным в общей структуре повествования. Фильм получился удивительно лаконичным. В нем нет ни одного лишнего кадра.

Все эти качества фильма обусловлены тем, что автор обладал способностью видеть фильм целиком уже до того, как приступил к работе над ним. И самое главное, он умел четко сформулировать для себя основную идею фильма и уже на протяжении работы над картиной не распылять ее, не обольщаться второстепенными мотивами и не возводить их в ранг основной идеи. В то же время А. Мартиросян, хорошо чувствовавший специфику киноискусства, не изгонял случайно попадающие в поле

зрения камеры картины жизни, он фиксировал их, но, что очень важно, умел вовремя вернуться к генеральной линии данной картины.

Все эти качества режиссера А. Мартиросяна проявились и в «Мексиканских дипломатах». Но если в «Мексиканских дипломатах» отразилось авторское видение фильма в его литературном материале (со своими законами литературного сюжетосложения), то «Курды-езиды»—это чисто кинематографическое видение материала, откуда и исходит свободное вторжение в основную идейную линию «случайных» элементов, полная раскрепощенность кадра, пристальное внимание к незначительным предметам и деталям быта курдов-езидов.

В следующем своем фильме «Гикор», на наш взгляд, самом значительном фильме армянского немого кино, А. Мартиросян придет к синтезу режиссуры «Мексиканских дипломатов» и «Курдов-езидов», к кинематографическому раскрепощению литературного материала.

«Курды-езиды» знаменовали собой возросший профессионализм армянских кинематографистов на всех уровнях экранного творчества. В нем бескомпромиссно и безраздельно господствует реализм как сущностная черта киноискусства вообще.

Достаточно сравнить образ Сайдо («Зарэ») и образ Джалала («Курды-езиды») в исполнении Г. Нерсесяна, чтобы наглядно представить себе ту эволюцию, которую претерпела армянская кинематография хотя бы на одном лишь актерском уровне.

И в том, и в другом фильме Г. Нерсесян исполняет роль угнетенного, терроризируемого и одурачиваемого своим хозяином пастуха. Жизнь героя и в том и в другом фильме почти ничем не отличается. Но в то же время это совершенно разные образы. Джалал—это тот самый пастух, которого играл Нерсесян в «Зарэ». Сай-

до—это роль и образ. Джалал—живой человек. Сайдо преподносится нам как художественный образ. Джалал становится образом лишь в нашем зрительском восприятии.

Сравним для наглядности два эпизода. И в «Зарэ» и в «Курдах-езидах» герой Нерсесяна доведен до отчаяния. В «Зарэ» это сцена набора в добровольческий отряд, а в «Курдах-езидах» сцена расчета с хозяином.

Внешняя аффектационная игра романтического героя, его сугубо театральные жестикуляция и поза, моментально вспыхивающие широко раскрытые глаза и т. д. и т. п. в «Зарэ»—все эти внешние проявления эмоционального состояния героя уходят вовнутрь, становятся внутренним переживанием в «Курдах-езидах». Конфликт между внутренней убежденностью в своей правоте и бессилием, исходящим от неумения ее доказать, переживается Джалалом-Нерсесяном настолько «внутренне», что малейшее мимическое движение лица, кажется, призвано не выразить это чувство, а, наоборот, сдержать его. Неожиданно брызнувшие слезы разрешают конфликт. Кажется, будто и это не было заранее предусмотрено актером. Джалал-Нерсесян заплакал неожиданно для самого себя. Оскорбленный своими же слезами, удрученный своей минутной слабостью, словно ребенок, уже чувствующий себя взрослым, он резко поворачивается и убегает.

Актерскому исполнению в «Курдах-езидах» чужда какая-либо специфическая, присущая лишь немому кино манера. Ровная и естественная, без всякого стремления компенсировать свою немоту «выразительным жестом» или «выразительной мимикой», она ставит логическое ударение не на психологическую достоверность своих героев, а на достоверность внешнего движения, через которую должна раскрыться психологическая правда образа уже в контексте фильма.

Говоря об актерском ансамбле в «Курдах-езидах», трудно выделить кого-либо особо. Бро А. Аветисяна, Джалал Г. Нерсесяна, старуха Асмик, Хано Джанана, старик Г. Аветяна, шейх Т. Айвазяна—все они подкупают своей искренностью и естественностью.

Особое значение в плане идейном имел образ Бро, созданный А. Аветисяном. Впервые армянскими кинематографистами, как справедливо отмечает Дзнуни[2], во всей полноте своего характера был создан положительный герой нового времени.

Плоть от плоти своего класса, он взял на себя всю тяжесть переустройства села. Этой, в какой-то степени, автономной и оторванной от мира общественной ячейки. Вначале робко и нерешительно он берется за дело, он еще толком сам ничего не представляет. Единственной движущей силой, приведшей его в конечном итоге к победе, является неиссякаемый оптимизм и большая вера в торжество справедливости.

В мастерской и талантливой передаче этой двойственности характера своего образа (с одной стороны, Бро один из тысячи обездоленных, с другой—первый, кто сумел встать на истинный путь), а также нерасторжимого единства его и заключается успех Авета Аветисяна.

Что касается, в этой связи, режиссерской трактовки материала, то его объективизм доходит до того, что он одинаково пристально вглядывается как в человека, так и в предметный мир, его окружающий. И потому любой предмет, попавший на экран, помогает более глубокому осмыслению той жизни, которая стала предметом кинематографической интерпретации.

И потому, нам кажется, не совсем прав Г. Чахирян,

---

[2] См. **Д. М. Дзнуни.** Очерки истории армянского кино, Ереван, Айпетрат, 1961, стр. 79.

когда приписывает всю удачу фильма актерскому исполнению[3]. «Жизненность образов», о которой пишет Чахирян, предопределена всей стилистикой фильма, ее стремлением к документальной достоверности. Правда, удачному воплощению авторского замысла во многом способствовали актеры, их мастерская игра решила очень многое, но не надо забывать, что сама эта игра была предопределена режиссером.

Следующей ленте А. Мартиросяна, экранизации рассказа О. Туманяна «Гикор», суждено было стать последним фильмом армянского немого кинематографа.

Фильм рассказывал о судьбе крестьянского мальчика Гикора, чей отец, разорившийся вконец Амбо, решив вывести сына «в люди», увозит его в Тифлис и оставляет в доме купца Артема в качестве слуги.

Жестокие законы джунглей, царившие в капиталистическом городе, обрушиваются всей своей тяжестью на слабые плечи беззащитного и одинокого, не успевшего еще приобрести иммунитет, мальчика. Гикор не выдерживает и погибает. Его смерть—тяжкий приговор всей той действительности, которая породила и способствовала преступлению, никем не замеченному и никем не осужденному.

Работа над фильмом осложнялась тем, что «Гикор» Ованеса Туманяна представлял собой не только классическое произведение армянской литературы, но и произведение хрестоматийное, которое изучалось в начальной школе. К тому же «Гикор» был не только хорошо знаком широким слоям населения, но и горячо ими любим. Необходимо также добавить, что сценарий фильма обсуждался на совещании преподавателей Еревана, где он

---

[3] См. **Г. Чахирян**, Образование армянского кинематографа и немой период его развития, в сб. «Армянское киноискусство», Изд. АН Арм. ССР, 1958, стр. 47.

был подвергнут ряду дополнений и исправлений сугубо дидактического и идеологического характера[4].

Таким образом, режиссер был поставлен в довольно тесные рамки самим материалом фильма. Перед ним стояла трудная задача. С одной стороны, надо было оставаться верным тексту классического произведения литературы, в то же время корректируя его в сторону актуальных вопросов современности, с другой—оставаться верным своему кинематографическому видению жизни.

Выше мы говорили о жизненной достоверности фильма «Курды-езиды». Но одно дело оставаться верным физической реальности, будучи независимым от каких-либо внекинематографических факторов и непосредственно проникать с камерой в гущу современных событий, и совершенно иное дело—оставаться верным этой реальности тогда, когда самой-то реальности по существу нет, а есть ее опосредованный литературой образ.

С очень сложной во многих отношениях проблемой экранизации произведений классической литературы армянские кинематографисты сталкивались не впервые. «Ануш» Перестиани была обречена на провал, в первую очередь, из-за неудачной попытки осовременить классическое произведение, придать его, уже принадлежащему истории, миру актуальность и проблематику мира сегодняшнего. Благим намерениям автора фильма не суждено было осуществиться. Ибо вместо того, чтобы свежо и по-новому взглянуть на мир литературного текста, он изменил и деформировал сам этот мир.

Поверхностно трактуя произведения классиков, оставаясь на уровне их, так называемого, первого семан-

---

[4] См. **Д. М. Дзнуни**, Очерки истории армянского кино. Ереван, «Айастан», 1963, стр. 79.

тического слоя и находясь в плену у этой «внешней» буквы текста, Перестиани и Бархударян вводили новые мотивы и сюжетные линии, чуждые как эпохам, описанным в первоисточниках, так и духу литературных прототипов. Именно в этом и заключается основная причина всевозможных противоречий и неизбежного эклектизма, столь характерных для фильмов «Злой дух» и «Ануш».

Этого эклектизма избежал один лишь «Намус», ибо Бек-Назаров принимал текст первоисточника таким, какой он есть, и лишь подобно заинтересованному наблюдателю всматривался в одни сцены более пристально, в другие—менее. В то же время Бек-Назаров пошел по наиболее легкому пути. Оставаясь в основном в рамках традиционных экранизаций театральных пьес, он создал лишь удачный и добротный гибрид сценических и кинематографических средств художественной выразительности. Эпизоды скачки и свадьбы органично вплелись в театральную по своей сути ткань повествования. Но хотя Бек-Назаров пошел на известный компромисс, зато он добился цельности и единства своего произведения.

Однако уроки «Намуса» спустя девять лет были уже неприемлемы, так как, несмотря на все свои достоинства, в общем и в целом, «Намус» представлял собой яркий пример инсценированной действительности. Это был еще младенец, подражающий взрослым. В «Гикоре» он уже заговорил собственным языком, правда, еще картавя и коверкая слова.

Главное достоинство фильма заключается в том, что он сумел тронуть сердца своих зрителей, заставил их пережить трагедию своего юного героя. В 1934 г. в своей рецензии на фильм Др. Симонян писал: «Этот фильм так захватывает зрителя, так волнует, что часть зрителей не может без слез на глазах следить за страданиями

маленького Гикора»[5], а в 1963 году, анализируя фильм в своей книге «Армянская художественная кинематография», С. Ризаев писал: «...безжизненный взгляд крестьянина вызвал в нас душевный протест не меньший, чем огненные речи испанки Лауренсии или подвиг мстителей из Эльдорадо. Так думалось в небольшом зрительном зале во время просмотра «Гикора», спустя тридцать лет после его создания»[6]. И сегодня, спустя уже сорок один год после его создания, эмоциональная выразительность фильма нисколько не ослабла. Не это ли самая высокая оценка фильму и его создателям?

Правильно уловив сущность экранизаций, А. Мартиросян сумел правильно сориентироваться в этом очень сложном виде киноискусства. Тот путь экранизации литературного произведения, тот метод, который избрал режиссер, уже сам по себе есть большая его заслуга, независимо от того, насколько ему удалось воплотить его.

На первый взгляд, после просмотра фильма и еще раньше в процессе самого просмотра, кажется, что фильм со скрупулезной точностью повторяет текст первоисточника. Однако стоит перечитать рассказ О. Туманяна, как удивляешься несоответствию текста экранного тексту литературному (эта разница усугубляется еще и нашей первоначальной уверенностью в дословности «киноперевода»). Подобные случаи в области экранизаций редки. Куда чаще мы наблюдаем совершенно обратное явление, когда при просмотре фильма мы возмущаемся отклонениями от любимого издавна произведения, а после повторного ознакомления с ним вдруг неожиданно открываем для себя, что режиссер честно и точно вос-

---

[5] **Др. Симонян.** О фильме «Гикор», Архив Госфильмофонда СССР, ед. хр. «Гикор».

[6] **С. Ризаев.** Армянская художественная кинематография. Ереван. Изд. АН Арм. ССР, 1963, стр. 87.

произвел литературное произведение на экране. В нашу задачу сейчас не входит выписывание рецептов по поводу того, надо ли оставаться верным букве первоисточника или нет. На наш взгляд, возможны и правомерны как первый, так и второй подход, исходя из особенностей конкретного произведения литературы. Но то основное и неизменное, чего должна придерживаться экранизация — это верность духу первоисточника, т. е. в ином языковом коде (в данном случае кинематографическом) зритель должен переживать (в идеале) то же, что и читатель. Умение перевести литературное произведение на экран, сохраняя саму сущность и дух первоисточника, говорит, в первую очередь, о кинематографическом видении мира и профессиональном мастерстве режиссера.

В чем же проявляется эта верность «духу первоисточника». И не слишком ли абстрактно и расплывчато само это слово—дух?

В данном случае под «духом» понимается то общее впечатление, те эмоции и ощущения, которые выносятся зрителем из фильма.

Если теперь мы попытаемся изложить поочередно содержание фильма и рассказа, то мы обнаружим, что между этими двумя пересказами не будет никакой разницы, при наложении их друг на друга они целиком и полностью совпадут. Далее, если мы сравним наши пересказы соответственно с фильмом и рассказом, то увидим, что помимо совпадений (разумеется, не буквальных) будет и много того, что осталось за пределами нашего пересказа. Сравним теперь те части фильма и рассказа, которые не вошли в наш пересказ, и мы увидим, что они не имеют между собой ничего общего. Более того, они могут оказаться совершенно чуждыми друг другу. Почему же при пересказе произведений экрана и литературы мы, сами того не желая и не осознавая, опустили именно то, что их отличает?

Если прибегнуть к аналогиям (всегда не совсем точным), то опущенные нами в пересказе куски являются грамматическими признаками языка, которые, автоматизируясь в речи, нами не замечаются. Эти «незамеченные» нами кадры или отдельные детали фильма являются элементами языка кино, которые и делают фильм специфическим и самостоятельным средством выражения. Их можно воспринять лишь визуально, снятыми на пленку и невозможно пересказать языком словесным без ущерба для их семантики.

Так, например, если бы А. Мартиросян, оставаясь робким «рабом» первоисточника, не ввел бы в свой фильм живые и достоверные картины тифлисских улиц, не вглядывался бы пристально в их детали или же не фиксировал не известных рассказу жестов, повадок, взглядов и т. д. и т. п. своих героев от ярких и характерных до неуловимых, еле заметных и сугубо индивидуальных, то фильм превратился бы в добросовестную иллюстрацию и в то же время не имел бы ничего общего с рассказом. При иллюстративной экранизации берется внешняя сторона первоисточника без его живого дыхания и потому фильм остается мертвым и бездыханным. Ибо фабула рассказа начинает дышать в сюжете—в особом сцеплении слов, предложений, тем. Это сугубо литературное, специфическое для каждого языка сцепление непереводимо. Переводчику следует найти адекват этого сцепления в иной языковой системе.

В повествовательную ткань «Гикора» А. Мартиросян сумел вдохнуть кинематографическое дыхание, смело перекраивая литературный сюжет на кинематографический лад, т. е. А. Мартиросян перевел на экран не только то, что обозначают буквы рассказа, но и **нечто**, лежащее за буквами. И потому то, чего казалось бы, нет в рассказе (например, улиц Тифлиса), но на самом деле

живет в нем невидимой жизнью, материализуется в фильме, ибо целиком соответствует специфике киновыразительности. И, напротив, то, что было в рассказе (как, например, аллегорический эпизод, в котором метель выискивает на улицах «нищих и голых»)[7] отсутствует в фильме вероятно, во-первых, потому, что он мог внести диссонанс в сугубо реалистическую ткань повествования и нарушить его стилистическую цельность, и, во-вторых, потому, что, как справедливо отмечает З. Кракауэр, «фантастический материал... мало пригоден для претворения выразительными средствами кино»[8]. Таким образом, сказанное выше относится не только к композиции сюжетосложения, но и к самому материалу фильма, его содержанию. Как это ни парадоксально, но, внося в фильм действия и поступки, совершенно противоположные действиям и поступкам героев рассказа, режиссер не то что отдаляется от первоисточника, а напротив, еще больше приближается к нему.

Так, в рассказе Гикор шарит по кухонным шкафам и вылавливает из кастрюли кусок мяса, в фильме же, мучимый голодом, он, стоя у кухонной плиты, на которой варится обед, резко отдергивает руку, которая сама, независимо от него, потянулась было за куском мяса.

Если б в фильме Гикор стал красть мясо и шарить по шкафам, он многое бы потерял в том образе Гикора, ставшего именем нарицательным, который задолго до появления фильма сложился у подавляющего большинства зрителей. В рассказе этот эпизод не влияет на моральный и этический облик героя, ибо его физическая данность в рассказе не конкретизирована по сравнению

---

[7] См. О. Туманян, Гикор, Ереван, Петрат, 1935, стр. 46 (на арм. яз.).

[8] З. Кракауэр, Природа фильма, М., «Искусство», 1974, стр. 121.

с фильмом. Там он воспринимается абстрактно и обобщенно, как ребенок вообще, и этот его «проступок», очевидно, приписывается детской непосредственности и невыдержанности. Во всяком случае, общий облик Гикора, вынесенный из рассказа, характеризуется той же моральной и этической чистотой, что и в фильме. На экране мы имеем дело уже с человеческой индивидуальностью, конкретным образом и характером Гикора, каждый шаг и жест которого есть свершившийся факт, от которого никуда не денешься.

С точки зрения идейной значимости А. Мартиросян, ничуть не искажая первоисточник, вносит в свой фильм совершенно новый смысл, удачно решив тем самым и проблему современного осмысления классики.

В рассказе О. Туманяна социальная мотивировка всего происходящего находится на втором плане. Она опосредована моральной мотивировкой рассказа. Конфликт рассказа строится не на классовых, а на моральных противоречиях. Классовые противоречия выступают в качестве производных от противоречий моральных. Сама завязка рассказа начинается «нейтрально», с того, что Амбо решил вывести сына «в люди».

Совершенно иначе завязывается фильм. Гикора исключают из школы за невнесение платы за обучение. Отец вынужден принять какие-то меры, и он долго терзается, прежде чем решается повезти сына в Тифлис. Такой социальный мотив завязки накладывает свой отпечаток на весь последующий ход событий в фильме. Классово обусловленными становятся уже и отношения Артема и Нано к Гикору, и монтажные фразы, сопоставляющие Гикора с сыном попечителя школы в деревне и с гимназистами в Тифлисе, Амбо—со священником и Артемом, и многие другие.

В экранном варианте «Гикора» социальный мотив перемещается со второго на первый план. Тут уже мо-

ральная позиция автора обусловлена его социальной позицией. Однако она не опосредована, как социальная позиция в рассказе, а просто в социальной трактовке темы получает свое логическое обоснование и свою конкретную обусловленность. Именно сохранение моральной позиции, неумаление ее достоинств и способствовало во многом сохранению того «духа» первоисточника, о котором мы говорили выше. Ибо моральная позиция «Гикора» является эстетической и эмоциональной основой как рассказа, так и фильма; без нее она превратилась бы в прописную истину, выраженную в форме плаката или транспаранта. Сделав социальную мотивировку стержнем фильма и сохранив в ее центре моральную позицию, А. Мартиросян отлично справился и с той идеологической задачей, которая стояла перед авторами фильма. Основную и главную эмоциональную нагрузку нес моральный аспект фильма (это он заставлял плакать зрителей в зале). Социальный аспект этой роли выполнить не мог бы, ибо он не вызывает в нас непосредственных и подсознательных чувств и эмоций, а воспринимается, в первую очередь, сознательно. Через него, через непосредственно-эмоциональное переживание приходил зритель к логической первооснове и первопричине той трагедии, которая разыгралась на экране. Под трагедией в данном случае мы понимаем трагедию в ее житейском смысле, что же касается фильма, то это типичная мелодрама, крепко и хорошо выдержанная в своем жанре.

Не будем возвращаться к оценочному моменту этого жанра. В последние годы в советском киноведении мелодрама как жанр получила как бы официальное право на существование, которого она, на наш взгляд, давно была достойна. Отметим лишь, что в свое время «Гикор», как и многие фильмы этого жанра, был оценен «компетентными» лицами с позиций дискриминации мелодрамы как таковой.

Так, Е. Орликова, подписавшая от имени ГУК «Заключение по фильме «Гикор», писала: «Вообще на всей фильме лежит печать сентиментальной мелодраматичности. В этом и заключаются ее недостатки»[9].

Следует отметить, что реализм и жизненная достоверность в кино совершенно не противоречат мелодраматичности. Наша повседневная жизнь полна именно мелодраматичных сюжетов, и кинокамера не только вправе, но и обязана порою вносить их в сферу искусства.

О способностях и возможностях кино совмещать и органически соединять мелодраматический сюжет и жизненную достоверность ярко свидетельствует «Гикор» А. Мартиросяна.

В этой связи хочется еще раз обратиться к «Заключению» Е. Орликовой. Она пишет: «Отец (арт. Нерсесян) Гикора, например, не создал образ сильного, мужественного крестьянина-бедняка, осознавшего, что он и его семья являются жертвами капиталистического строя, а, наоборот, он пассивно покоряется воле «судьбы», и жизнь его бьет, как хочет»[10].

Во-первых, Е. Орликова упускает из виду то обстоятельство, что «Гикор»—экранизация и не в воле режиссера превращать загнанного и забитого крестьянина в сильного, мужественного, осознающего и т. д.

Во-вторых, для чего надо было А. Мартиросяну делать Амбо борцом? Если Е. Орликова имела в виду идеологическую и идейную функцию фильма, то режиссер придал эту функцию фильму тоньше, глубже и лучше, о чем мы уже говорили выше. Поверхностная и лобовая идейность (а именно такую идейность хочет видеть Е. Орликова) очень редко достигает своей цели, подчас

---

[9] **Е. Орликова**, Заключение по фильме «Гикор», Архив Госфильмофонда СССР, ед. хр. «Гикор».

[10] Там же.

выполняет роль совершенно противоположную и не предусмотренную автором, и чаще всего остается «пустым местом», как это случилось с фильмом Бархударяна «Шестнадцатый».

Стилистический вклад А. Мартиросяна в армянский немой кинематограф заключается в его раскрепощении реальной действительности. Впервые на армянском экране с такой полнотой и яркостью появилась улица со всеми связанными с ней мимолетными, но впечатляющими сценами жизни. Кинто, торгующий цветами; торговцы, тут же на улице играющие в нарды; бродячий актер с обезьянкой; рыбаки, бросающие сети под мостом—все эти образы органично входят в мир фильма, вдыхая в него настоящую жизнь.

Эта внешняя экзотика и нарядность тифлисских улиц вступает в конфликт с его «внутренней» жизнью, с ее сущностью. Этот конфликт вносит в фильм еще одну сюжетную линию, отсутствующую в рассказе, но естественно из него вытекающую. Несмотря на то, что эта линия выполняет в фильме как бы аккомпанирующую функцию, служит фоном для основного повествования, она играет важную и значительную роль, ярко демонстрируя противоречия капиталистического города. Сила этой линии фильма как раз в том и заключается, что она не дается в лоб. Зритель, сам того не замечая, сравнивает внешнюю пышность и великолепие с той ужасающей нищетой и угнетением, которые тщательно спрятаны от посторонних глаз за витринами и прилавками. Это противоречие ярко передано режиссером в различии взглядов на город героев фильма. Для односельчан, приехавших навестить Гикора, он «счастливчик» уже потому, что живет в этом великолепном городе, дышит его воздухом, Гикор же только и мечтает о том, чтобы вновь вернуться в деревню. Для Гикора, а вместе с ним и для зрителей,

«изнанка экзотического Востока открылась вместе с дверью магазина купца Базазова»[11].

Таким образом, А. Мартиросяну удалось не только «оживить» классическое произведение О. Туманяна, но и обогатить его новыми мотивами и сюжетными линиями, нисколько не противоречащими духу и логике рассказа.

Надо сказать, что А. Мартиросян во многих отношениях в армянском кинематографе был первооткрывателем, что непосредственно связано с его сугубо кинематографическим мышлением и виденьем. Это был прирожденный художник кино. Все его новшества обусловлены тем, что он широко распахнул двери в саму жизнь и ее действительность. Он умел охватывать жизнь во всех ее мелочах и проявлениях, подчиняя их в то же время основной идее фильма.

Может быть, этой его приверженностью к достоверности и жизненной правде объясняется тот факт, что из пяти немых фильмов А. Мартиросяна героями трех фильмов являются дети, ибо дети—прирожденные киноактеры, они способны как бы играючи играть самих себя.

А. Мартиросян, опять-таки впервые в армянском кино, снял фильмы, в которых главными действующими лицами были дети. Уже в первом его фильме «Ким дежурный» маленький артист, исполняющий роль Кима, подкупал своей искренностью и жизненной достоверностью. То же самое можно сказать об исполнителе роли Гикора А. Петросяне. Режиссер не заставлял мальчика играть роль, не требовал от него проникновения в роль и вообще никак и ни в чем не ставил его в положение профессионального актера. Он вводил его в игру, сам играл с ним, а как известно, дети обладают удивитель-

---

[11] **С. Ризаев**, Армянская художественная кинематография. Ереван, Изд. АН Арм ССР, 1963, стр. 83.

ной способностью перевоплощаться и глубоко верить в свое новое воплощение. Дзнуни вспоминает, что когда во время съемок А. Аветисян, исполняющий роль Артема, дал предусмотренную сценарием оплеуху Гикору, то тот глубоко оскорбился, обиделся и заявил, что не будет больше с ним играть. Только после того, как режиссер позволил ему расквитаться, мальчик успокоился и продолжил работу[12].

Удаче фильма во многом способствовали актеры, среди которых мы вновь увидели Г. Нерсесяна, Асмик, Авета Аветисяна.

А. Аветисян создал сочный и колоритный образ купца. Этот образ он развил в дальнейшем во многих фильмах звукового кино. Образ, созданный А. Аветисяном в «Гикоре», отличается, в первую очередь, своей внешней выразительностью и пластичностью. Однако если сравнить его в плане исполнительской стилистики с образом Бро из «Курдов-езидов», то мы увидим, что в «Гикоре» А. Аветисян приобрел эту внешнюю выразительность и пластичность за счет утраты той естественности и жизненной достоверности, которая была характерна для образа Бро. В этой связи надо сказать, что в отличие от Г. Нерсесяна, А. Аветисян, развиваясь в своем мастерстве театрального актера, утрачивал мастерство актера кинематографического. Начав свою карьеру в кино с естественной и искренней подачи своего внешнего бытия, т. е. мастерски играя под типаж, он постепенно отшлифовал эту внешнюю выразительность своей игры, детально отрабатывая, довел ее до предельной лаконичности и виртуозности, граничащей с пантомимой, которая была великолепна на сцене, но ущербна на экране.

---

[12] См. Д. М. Дзнуни, Очерки истории армянского кино, Ереван, Айпетрат, 1961, стр. 80.

Совершенно иначе протекала эволюция актерской стилистики у Г. Нерсесяна. Начав свой путь в кино как театральный актер психологического плана, мастер передачи внутренних переживаний посредством лаконичных, но резких и темпераментных внешних выразительных средств, он постепенно учился выражать богатство своего внутреннего мира (которое передавалось всем его киногероям без исключения), растворяя в нем характер своего героя в естественных движениях, жестах и мимике. Кажется, будто бы о нем сказал З. Кракауэр: «Его естественное «я», выращенное самой жизнью, является инструментом таким же ценным, как и его талантливая игра на нем»[13]. Мастерским сочетанием способности внутренне глубокого переживания судьбы своего героя с естественностью внешнего поведения блеснул Г. Нерсесян в роли Амбо.

Вся кульминационная сцена фильма—сцена смерти Гикора—пожалуй, самая яркая и выразительная, была передана одной лишь игрой Г. Нерсесяна.

Трудно назвать поведение Г. Нерсесяна в этом эпизоде игрой. Кажется, камера тайком подглядела горе Амбо. Целый калейдоскоп чувств и эмоций, всю глубину переживаний и мыслей своего героя передал артист в этой небольшой сцене, которая, казалось, длится вечность.

Аналогичной творческому пути Г. Нерсесяна была и творческая эволюция Асмик. В «Гикоре» в роли матери Артема актриса создала правдивый образ армянской матери, подкупающий своей искренностью и естественностью. Характерной особенностью актрисы вообще, и особенно в «Гикоре», является ее способность настолько типизировать создаваемый образ, что трудно «опознать»

---

[13] З. Кракауэр, Природа фильма, М., «Искусство», 1974, стр. 145.

актрису, не разглядывая ее специально. Походка, жесты, взгляды, самые незначительные детали поведения—все это настолько точно «собрано» из жизни для создания данного образа, настолько характерно для него, что создается впечатление, будто мы слышим даже ее голос. Исчезает сама немота немого кино.

В этой связи надо отметить, что отсутствие звука в фильме воспринимается как отсутствие одного из аспектов реальности. И его отсутствие явственно ощущается именно благодаря предельно реалистической и достоверной ткани всего произведения. И если бы фильм пришлось озвучивать, то звук в нем должен был бы выполнять в основном не семантическую, а чисто эстетическую функцию. Естественные шумы и диалоги (имеющие значение знака того, что люди говорят, а не того, что́ они говорят, поскольку весь смысл фильма, в основном ясен из изобразительного ряда), в данном случае лишь придали бы фильму бо́льшую жизненность.

... И ДРУГИЕ

Помимо уже рассмотренных нами фильмов в период немого кино на армянской киностудии было создано еще 12 фильмов.

Однако ни один из них не сыграл сколько-нибудь заметной роли в развитии армянского киноискусства. Тем не менее, эти фильмы являются фактом истории армянского кино, и потому мы считаем своим долгом сделать хотя бы краткий их обзор, без которого общая картина армянского немого кино была бы не совсем полной.

Судьба фильма «Раба» (сценарий М. Манвеляна и А. Ялового, режиссер и оператор А. Яловой) была несколько необычной. Фильм этот, в течение нескольких лет демонстрировавшийся на экранах России, Украины и Белоруссии, был запрещен в Армении и до сих пор остается неизвестным армянскому зрителю. В своих «Очерках» Дзнуни пишет по этому поводу, что Наркомпрос Армении запретил демонстрацию фильма в республике, объясняя свое решение тем, что фильм воспроизводит жизнь, характерную для периода господства дашнаков и что в 1927—28 гг. такой фильм не может играть никакой воспитательной роли[1].

[1] См. Д. М. Дзнуни, Очерки истории армянского кино. Ереван, Айпетрат, 1961, стр. 53.

Думается, что руководство Наркомпроса просто проявило излишнюю щепетильность, исходящую из того, что в фильме почти натуралистически были показаны разврат, пьянство, ужасающие картины нищеты.

Фильм Ялового «Раба» был первым фильмом армянского кинематографа на тему современности.

Действие фильма происходит в первые годы Советской власти. Не вдаваясь в сюжетные подробности фильма, отметим лишь, что он был посвящен борьбе Советской власти с тяжким наследием дореволюционного прошлого. Правда, в фильме сама борьба не была на первом плане, а образы самих борцов—положительных героев фильма—были весьма схематичны. Однако эту борьбу воплощал собой сам фильм, наглядно демонстрируя все ужасы капиталистического наследия. Беспризорники, голод, проституция и пьянство, все это было показано с такой силой и с таким безжалостным реализмом, что даже сегодня при виде этих кадров невозможно не содрогнуться. В плане режиссуры и сюжетосложения фильм был во многом очень слаб и неровен, но там, где режиссер выхватывал куски жизни с тем, чтобы при их же помощи развенчать эту жизнь, он добивался большой убедительности и правдивости. И это не удивительно, ибо именно Яловой снял в свое время «Зарэ», в которой «снятая» действительность сыграла не последнюю роль в стилистике фильма.

Картину режиссера Роденлорфа «Вор», как справедливо отмечает Г. Чахирян[2], можно назвать армянской лишь постольку, поскольку она снималась на «Арменкино» и действие ее протекало в Армении.

Ни в идейном, ни в художественном смысле он не

---

[2] См. сб. «Армянское киноискусство», Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1958, стр. 48.

имел ничего общего с уже установившимися традициями армянского кино, и не оставил никакого влияния на дальнейшее его развитие.

В детективных хитросплетениях сюжета фильм рассказывал о том, как рабочий шелкопрядильной фабрики Азат, изобретший необходимую для производства машину, становится жертвой вредителя инженера Арутюнова. Арутюнов, которому Азат показывает чертежи, находит их никудышными. Спустя два года, когда модель Азата заработала, и его чествует коллектив фабрики, выясняется, что чертежи эти уже были опубликованы в журнале. Азата обвиняют в плагиате. В конце концов через сложные и запутанные сюжетные ходы секретарь партячейки разоблачает Арутюнова. Честное имя Азата восстановлено.

Надо отметить, что благодаря сюжетным хитросплетениям, фильм смотрится с некоторым интересом. Однако идея фильма, искусственно привязанная к детективной конструкции сюжета, сделала картину неискренней, неестественной, умозрительной и, в конце концов, не имеющей ничего общего с армянской действительностью.

Фильмы молодого режиссера, выпускника Московского кинонститута З. Жамгаряна «Кто виноват?» и «Когда расцветают сады», посвященные будням Советской Армении, также не оставили заметного следа в отечественном киноискусстве.

«Кто виноват?»—фильм о рабочих-комсомольцах одного из ереванских заводов. Картина пыталась поднять сложные морально-этические проблемы, однако поверхностная и однобокая трактовка темы не позволила фильму уйти дальше голой и безжизненной схемы.

Также весьма слабым в художественном отношении оказался и фильм «Когда расцветают сады», посвященный теме коллективизации. В дальнейшем Жамгарян не

возвращался к постановкам художественных картин. С 1936 года он работал в районных драмтеатрах, а в 1949 г. вернулся на киностудию в качестве режиссера хроникальных фильмов.

Совершенно беспомощным и хаотичным был фильм Мадатяна «Внимание», посвященный борьбе с алкоголем.

Интересным был замысел фильма «Арут» режиссера Арманда. Как справедливо отмечает С. Ризаев[3], это был наиболее интересный фильм немого периода, посвященный борьбе с кулачеством. Однако в фильме были чересчур растянуты эпизоды, в которых полемизировался новый способ посева, и к тому же фильм был слишком «многословен», что превращало весь изобразительный ряд в голую иллюстрацию. В фильме было несколько ярких кинематографических кадров, но они были, как справедливо отмечает Г. Чахирян[4], откровенными заимствованиями из «Земли» Довженко.

Фильм «Арут», точно так же, как «Вор», «Внимание», «Кто виноват?» отличается, в первую очередь, тем, что в нем полностью отсутствует актерский образ. Герои этих фильмов безжизненны, схематичны и неубедительны.

На всем этом фоне весьма выгодно выделяется фильм М. Вернера «Случай в Сан-Луи», который рассказывает о совместной борьбе французских и армянских рабочих. Фильм сделан весьма добротно, хотя и без какого-либо художественного откровения или особых удач. Фильм наглядно показывал силу пролетарского интернационализма в условиях совместной борь-

---

[3] См. **С. Ризаев**, Армянская художественная кинематография, Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1963, стр. 133.

[4] См. сб. «Армянское киноискусство», Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1958, стр. 48.

бы, а также антинародную политику партии дашнакцутюн. Однако «Случай в Сан-Луи» так же, как и «Вор», не имел ничего общего с традициями армянского киноискусства. Образы, созданные в фильме, были армянскими лишь по своей номенклатуре. Актеры, снявшиеся в фильме, не знали армянской действительности и, тем более, действительности зарубежных армянских колоний. И потому созданные ими образы были абстрактны, они не имели ни национальной почвы, ни национального характера.

В ряду обозреваемых нами фильмов и их авторов имя Ивана Перестиани стоит особняком. Если о созданных им в Армении фильмах можно с уверенностью сказать, что они не внесли ничего ценного в общий поток развития армянского киноискусства, то невозможно сказать то же самое в адрес их автора. Как человек, как личность и как режиссер, чей талант и профессиональное мастерство очевидны, он оказал огромное влияние на лучших мастеров армянского кино.

Еще будучи режиссером студии Ханжонкова, Иван Перестиани как бы невольно попал на страницы истории армянского кинематографа, сняв первый «армянский» фильм. Вот как сам Перестиани рассказывает об этом эпизоде своей жизни: «Как-то, зайдя в ателье Ханжонкова, я наткнулся в конторе на необычных посетителей. У решетки стояли два явных иностранца, беседуя с нашим иностранным корреспондентом. 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. Есть указание А. Л. Ханжонкова поставить картину с их участием. Сценарий они привезли. Это старинная сицилийская легенда «Скованные клятвой».

Итальянцы смотрели на меня, приветливо улыбаясь, и один из них протянул довольно тощую тетрадь с легендой, напечатанной на русском языке. Предложение было заманчивым и очень меня заинтересовало. Фильм «Связанные клятвой» был заснят очень быстро. Но интересно, что я к концу этой «Сицилийской легенды» узнал, что сама она не что иное, как пересказ романа «Намус» известного армянского писателя А. Ширванзаде, что мои «итальянцы» также армяне, уроженцы Константинополя. Первый—трагический актер Ваграм Папазян..., а второй—оставшийся для меня Цезарем Лакка,—исчез также неожиданно, как и появился... Оба они воспитанники школы известного армянского католического монастыря монашеского ордена Мхитаристов на острове св. Лазаря в Венеции»[5].

Впоследствии Перестиани уже на грузинской киностудии близко познакомился с А. И. Бек-Назаровым, которого он знал еще со студии Ханжонкова. А спустя еще несколько лет, в обстановке творческого содружества, он «вблизи» познакомился с актерами армянского театра, творчество которых в лице Петроса Адамяна он сумел высоко оценить будучи еще гимназистом.

На киностудии «Арменкино» Перестиани поставил пять художественных и один документальный фильм: «Замалу», «Свет и тени», «Солнце на повороте», «Ануш», «Лодырь», «Туристическая Армения». В фильмах «Под черным крылом», «Давид-Бек» он снимался в качестве актера.

К сожалению, фильмы, созданные Перестиани в Армении, не из лучших его работ. В этот период режиссер переживал творческий кризис. Вульгарно-социологи-

---

[5]. **И. Перестиани**, 75 лет жизни в искусстве, М., «Искусство», 1962, стр. 281—282.

ческий пафос, внесенный им в бессмертную поэму Туманяна, исказил «Ануш» до неузнаваемости; идейная прямолинейность «Замалу» и «Света и теней» лишила их художественной выпуклости и объемности; то же самое превратило «Лодыря» в агитку, которая в 1932 г. в отличие от агиток времен гражданской войны, воспринималась зрителем как явный примитив. Что же касается фильма «Солнце на повороте», то он вообще на экраны допущен не был.

Наиболее интересным фильмом Перестиани из созданных им в Армении был «Замалу». Это был первый фильм армянских кинематографистов, посвященный революционной борьбе партии большевиков.

Действие фильма развернулось на важном стратегическом участке вокруг Шагалинского железнодорожного моста, связывающего Армению с Грузией. В страхе перед надвигающейся революцией меньшевики заминировали мост, чтобы в случае надобности взорвать его и лишить большевиков стратегически важного железнодорожного узла. О том, как большевики-подпольщики предотвратили взрыв моста и обеспечили беспрепятственный проход первого поезда из Советской Армении в Советскую Грузию и рассказывает фильм.

Как достоинство, так и недостаток фильма кроется в том, что детективность сюжета, его занимательность господствуют и превалируют в фильме. С одной стороны, будучи киногеничным, такой сюжет способствует активному восприятию фильма—фильм в какой-то мере завлекает и интригует, но, с другой стороны, увлеченные детективностью сюжета, авторы обезличивают идейную сторону повествования. Идея и смысл борьбы как бы сводятся к спасению моста как самоцели. За этой частной и единичной акцией подпольщиков авторы забывают о глобальных целях борьбы. Мы далеки от мысли требовать привнесения в каждый частный и локальный

эпизод жизни показа всей сложности и многообразия ее, но как-то выделить основной смысл борьбы в этой самой локальности и конкретности все-таки необходимо, и не так, конечно, как это было сделано в «Замалу»—схематично, между прочим, искусственно и оторванно от основной сюжетной композиции, а органично и полнокровно, так, чтобы идея эта вытекала из самих образов и ситуаций фильма.

Образы фильма, хотя и были удачно воплощены В. Вартаняном, Д. Кипиани, Н. Мамулашвили и др. в том виде, какими их мыслил режиссер, представляли собой скорее абстрактные символы, нежели живые человеческие характеры. То, что проделывает Арташес, меньшевистский офицер или жена француза-предпринимателя, могли делать любой подпольщик вообще, любой враг вообще и любая «избалованная иностранка».

В «Замалу» Перестиани обобщает образы, доводя их до абстракции знака. А любое обобщение в кинематографе должно осуществляться через субъективное, конкретное и неповторимое.

Так, например, в эпизоде расстрела рабочего, офицер командует с цветком в руке. В кадре появляется надпись «Огонь». Рука с цветком резко опускается, ружья стреляют, человек падает. Подобная деталь, призванная подчеркнуть цинизм офицера, не создает облика конкретного человека, она создает образ врага вообще.

Такого рода «характеристики» свойственны всему фильму, они-то и делают его плакатно-прямолинейным, плоскостным и схематичным.

В 1930 г. И. Перестиани закончил свой следующий фильм, экранизацию жемчужины армянской поэзии—поэмы О. Туманяна «Ануш». Фильм этот представляет собой яркий, хрестоматийный пример того, как нельзя экранизировать произведения классической литературы.

Режиссер взял из поэмы лишь ее голую, схематизированную до предела фабулу. Он не смог проникнуть в глубины туманяновской поэзии, не смог постигнуть ее прозрачную, утонченную поэтичность. Она показалась ему примитивной и несовременной. И. Перестиани решил дать поэме новую, уже современную жизнь.

Фабула поэмы Туманяна сводится буквально к двум словам—«трагедия любви». Эта извечная тема поэзии, как некий, еле уловимый и очень гибкий стержень, обрастает в поэме причудливыми кружевами поэтической образности, прозрачным и легким узором звукового орнамента, простой до примитивности, но глубокой и мощной моралью народа. Для Туманяна причина трагической развязки в принципе не важна. Любовь должна быть прервана силой, чтобы навеки остаться в сердцах людей, в своем чистом, не соприкоснувшемся с бытом виде, чтобы воспитывалось и передавалось это чувство из поколения в поколение.

Перестиани увидел смысл трагедии в социальном конфликте. Вольные крестьяне Моси и Саро превратились у него в кулака и батрака. Батрак осмелился полюбить сестру кулака, за что его и убили. Такой мотив конфликта совершенно чужд поэме Туманяна.

Перестиани воскресил кинематограф экзотического Востока, который на протяжении пяти лет целенаправленно изживался армянским киноискусством.

Получился парадокс. Казалось бы, наоборот, привнесение социальных мотивов в жизнь армянского села должно было придать ей жизненную достоверность и правдивость. Но этого не произошло, ибо мотив этот был привнесен извне, насильственно, и никак не увязывался с поэтическим миром туманяновской «Ануш». Несоответствие момента поэтического (а это тоже в фильме есть) и актуальных, жизненно важных проблем современности сделало фильм несостоятельным.

Иногда режиссер откровенно и честно отдается поэзии то ли туманяновского стиха, то ли самой натуры. Тогда у него получаются истинно поэтические кадры, которые очаровывают своей красотой и тонким вкусом. Однако все это лишь капли в море надуманной истории любви Ануш и Саро.

Именно потому, что Перестиани изъял из поэмы всю ее поэтичность и попытался сделать из нее реалистический рассказ, у него получилась примитивная история о каких-то дикарях и варварах, способных убить человека за то, что он, будучи бедным, осмелился полюбить.

Сцена единоборства, в которой Моси убивает Саро, в фильме не аргументирована. Два молодых человека, в чьих жилах кипит кровь, в чисто спортивном азарте борются без свидетелей на берегу реки. Кто-то из них должен победить. Оказывается, что побежденный не прощает, он оскорблен и не успокоится, пока не смоет свой позор кровью. Этот совершенно не свойственный ни поэме Туманяна, ни самой армянской действительности эпизод, приводит зрителя (тем более армянского) в недоумение, так как он начинает не понимать причину кровавого конфликта. И тут на зрителя (уже не армянского) накладывается привычный стереотип восточной экзотики с ее необычностью, чем он и объясняет для себя весь конфликт.

Совершенно иначе обстоит дело у Туманяна. Единоборство крестьян составляло органичную часть обряда во время массовых гуляний. Это было представление со своими правилами и законами. О них-то и забыл Саро, встретившись взглядом со своей возлюбленной, желание показать себя затмило все, и он «вероломно» положил Моси на лопатки. Это было публичное оскорбление, после чего Моси, конечно же, должен был запретить сестре видеться с Саро(об их любви он знал задолго до этого,

и она не вызывала в нем никаких отрицательных эмоций). Однако, невзирая на запрет, Ануш бежит с Саро. А это уже двойной позор перед всем миром. И Моси убивает любовь, которая в своей слепоте забыла все «правила игры», установленные на этом свете.

Режиссер, конечно, волен использовать первоисточник в качестве сырого материала, деформируя его, как ему заблагорассудится. Но в этом случае профессиональная этика требует, чтобы он оговорил свои вольности хотя бы в начальных титрах. У Перестиани все наоборот. История Ануш преподносится зрителю как открытая книга поэмы.

Образы фильма, созданные непрофессиональными актерами, мертвенны и невыразительны, в них нет живого дыхания. Они предстают перед нами как некие знаки, символы определенных человеческих характеров, словно в комедии масок. Они ничем не отличаются от тех восковых фигур, изображающих Саро, Ануш, Моси и других героев фильма, которые стоят за стеклянной витриной в музее, куда пришли на экскурсию пионеры. Этот эпизод, которым начинается и кончается фильм, вопреки ожиданиям и стремлениям режиссера оживить прошлое, оборачивается своей противоположностью. Живое дыхание туманяновской поэмы превращается режиссером в голую схему, населенную восковыми фигурами.

Не удалась И. Перестиани и следующая его картина—«Лодырь». Фильм, сделанный им по совместному сценарию с Г. Чахиряном, пытался показать, как лодырь и пьяница под воздействием коллектива завода превращается в ударника производства.

Без всякого сомнения, тема была актуальна и очень нужна. В ней должны были отразиться такие особенности социалистического производства, как коллективизм,

новое отношение к труду и общественной собственности, соцсоревнование и многие другие. Однако все эти, казалось бы, главные темы фильма были смазаны и звучали как бы между прочим.

Лейтмотивом фильма стал образ лодыря—Степанова в исполнении Хачаняна. Лодырь и пьяница Степанов систематически опаздывает на работу. Хотя он и высококвалифицированный рабочий, но работает он по «вдохновению», а все остальное время лишь кое-как тянет лямку. Дело дошло до того, что Степанов уходит с завода. Напившись в трактире, он засыпает и видит сны, которые в основном и побуждают его вернуться к нормальной жизни и стать ударником производства.

Как видно из вышеизложенного, тема фильма, т. е. тема перевоспитания человека под воздействием коллектива, которая должна была стать основной, не нашла в фильме никакого развития. Степанов сам пришел к идее «праведной» жизни, которая осенила его в пьяном бреду.

Но, может быть, авторы и не преследовали той цели, которую мы приписываем фильму. Так в чем же идейная заданность фильма? В титрах фильм назван комедией. Возможно, это и есть ключ к правильному пониманию фильма? Однако, как ни странно, в фильме, за исключением нескольких комических эпизодов, нет ничего комического.

Как в драматургии фильма, так и в его режиссерской стилистике отсутствует какая-либо цельность и завершенность. Все в этом фильме висит в воздухе, все половинчато и недосказанно.

В фильме, кроме всего прочего, много чисто технической неряшливости. Так, в стоящих рядом двух монтажных планах Степанова в одном плане у него завязана правая щека, в другом—левая.

Ничего достойного автора «Красных дьяволят» нельзя сказать и о фильме «Свет и тени». Фильм был посвящен борьбе с неграмотностью и ратовал за новые методы школьного воспитания.

В деревню приезжает молодая учительница. Ей предстоит борьба с забитостью и необразованностью, с одной стороны, и с кулаками—с другой.

Тема фильма, которая могла вылиться в страстное и драматически насыщенное повествование, превратилась в скупую констатацию факта с искусственными, не убеждающими конфликтами.

Правда, сегодня трудно согласиться с заключением Бляхина, в котором, в частности, говорилось: «Картина в целом является продуктом грубейшего приспособленчества и халтуры и обнаруживает полное идейное банкротство старого буржуазного режиссера, который не смог осмыслить советской действительности и в какой бы то ни было степени приблизиться к позициям пролетарского кино»[6]. Такая характеристика никак не вяжется ни с обликом И. Перестиани, ни с его фильмами. Но с другой стороны, «Свет и тени», как и «Лодырь», сделан как-то пассивно, вяло, без огонька и творческой самоотдачи. В фильме имеется определенный уровень профессионального мастерства и, пожалуй, больше ничего. Недаром в своих мемуарах «75 лет жизни в искусстве» Перестиани писал о фильмах, поставленных им в Армении: «... это была моя творческая агония как режиссера»[7].

---

[6] Архив Госфильмофонда СССР, ед. хр. «Свет и тени».

[7] **И. Перестиани.** 75 лет жизни в искусстве, М., «Искусство», стр. 331.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Каждый вид искусства можно рассматривать как метаязык по отношению к более первичной и объективно существующей языковости. Он базируется, надстраивается над тем или иным языком, актуализируя некоторую его потенцию. Эта актуализация проявляется в универсальном принципе деавтоматизации повтора.

Подобная точка зрения полностью соответствует основному положению теории информации, согласно которой во всякой информации есть нечто нам заведомо знакомое и нечто, которое называется **новым**. Т. е. любая информация представляет собой диалектическое единство известного и неизвестного. **Новое** узнается нами как бы в «обличье» старого, повторяющегося и вычленяющегося.

Найденный и провозглашенный В. Шкловским принцип остранения, указывает на деавтоматизацию материала в искусстве, обнаруживая такую установку восприятия, благодаря которой в соотношении между старым и новым происходит существенный сдвиг: стихийный, послушно следующий за смысловым заданием характер повтора в естественном словесном языке вырастает в **принцип повтора** (например, в поэзии), как бы противопоставляющий себя смыслу. Охваченность всего материала искусства этим принципом, подкрепляющим на-

шу перцептивную установку структурой воспринимаемого, заставляет постоянно соотносить разное как тождественное (и наоборот). Так зарождается «сверхсмысл» структурно преобразованного материала. Так, в принципе, функционирует всякое искусство.

Таким образом, искусство как язык обнаруживает себя в оппозиции с некоторым первичным языковым материалом, возводя в **принцип** нечто стихийное и автоматически данное в нем, актуализируя его.

Иначе говоря, принцип повтора, как фундаментальный принцип любого текста искусства вырастает из общего свойства всякой информации осуществлять новое через старое.

Материалом фильма является звуко-зрительный поток жизни в его единстве и непрерывности.

Монтажное видение действительности, присущее человеку, автоматизированно в его повседневном восприятии мира, как в форме отражения этого мира, и потому информационно не нагружено. Потенция монтажной перцепции актуализируется в кино. Монтаж, как любая форма и вид смены точки зрения не только влияет на содержание воспринимаемой нами в кино «действительности»—он конструирует новую действительность.

Таким образом, исходя из мысли о том, что кинематограф как языковая система обнаруживает себя в оппозиции с естественным звуко-зрительным восприятием жизни (вспомним высказывание древних: мир—это открытая книга) мы можем постулировать основной носитель значения в кино, благодаря которому кино отличается от «языка» непосредственного созерцания: **кинематограф вообще (язык)—есть звукозрительный поток жизни (или сознания) с установкой на его квантовое, или монтажное восприятие.** Однако в реальной практике кино, т. е. в кино как в речевой деятельности, мы имеем

дело не с кинематографом вообще, не с реальным жизненным потоком, а с его образом, создающим иллюзию жизни. Исходя из этого можно сказать, что **кинематограф как языковая действительность есть квантовый слепок бытия.**

Квантовый—потому, что в кинотексте реальная действительность как материал фильма «выстраивается» не непрерывным и бесконечным потоком, а отдельными, конечными порциями, кусками.

Слепок—потому, что в кино на уровне ее основной смыслоразличительной единицы «снимается» сама реальная действительность—ее зеркальное отображение.

Искаженная и деформированная при помощи объектива действительность, а также любая преднамеренная деформация самого материала есть присущее всем видам искусства стремление преодолеть границы собственной сущности. Это стремление воспринимается как художественный прием, оно базируется на общем правиле и жизнеутверждается лишь на его фоне и потому лишний раз подтверждает само правило.

Таким образом, становится очевидным, что основная смыслоразличительная единица кинотекста представляет собой отрезок фильма, снятый единым потоком без выключения камеры и без монтажных склеек. Эта единица текста, названная нами **кинемой**, и будет рассматриваться как основной структурный элемент фильма.

Более дробные единицы кинотекста, а также его структура в целом, определяются и выявляются при сопоставительном анализе ряда кинем.

Характер кинемы, ее внутреннее строение, а также характер связи между самими кинемами определяют структуру фильма.

Все наши рассуждения относительно армянского немого кино (на наш взгляд, наиболее интересного не-

рнода армянского кинонскусства) исходят именно из такого понимания специфики кино как вида искусства.

В августе 1924 г. на заседании Художественного совета Госфотокино Армении под председательством А. Мравяна из многочисленных сценариев, предложенных Совету для первого армянского художественного фильма, был отобран сценарий прибывшего из Тифлиса кинорежиссера Бек-Назарова—«Намус»[1].

Этот факт во многом определил пути развития армянской художественной кинематографии.

Дальнейшее развитие художественного кино в Армении было неравномерным и не всегда последовательным, однако первенец национального кинематографа «Намус» наметил основную тенденцию и тот путь, по которому будет развиваться в дальнейшем армянское немое кинонскусство.

Крепко сколоченный на основе литературного первоисточника сюжет, преобладание актеров драматического театра с их высоким профессионализмом и режиссура, стремящаяся синтезировать и совместить короткий монтаж (требование кинодраматургии) с длинным планом (необходимым для игры актера-профессионала), а также ее природная склонность к использованию неинсценированного «снятого» материала породили национальные особенности армянского немого кино.

---

[1] См С. Ризаев, Армянская художественная кинематография, Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1963, стр. 51. Согласно Дзнуни, Бек-Назаров в указанном конкурсе не принимал участия. Все сценарии, представленные на конкурс, были отвергнуты, и художественный совет сам остановился на романе Ширванзаде «Намус». Сотрудник Госфотокино Н. М. Краславский составил сценарный план, а сам сценарий было решено поручить тому режиссеру, который будет приглашен для осуществления первой кинопостановки. (См. Д. М. Дзнуни, Очерки истории армянского кино, Ереван, Айпетрат, 1961, стр. 23).

Приступая к созданию первого художественного фильма, армянские кинематографисты поставили перед собой вполне определенную и конкретную цель—создать национальное киноискусство. Под национальным киноискусством, в первую очередь, подразумевалась национальная тематика—создание ярких и полнокровных национальных характеров, реалистический показ жизни народа, основанный на глубоком понимании специфических особенностей национальной психологии. Но тематика не могла не диктовать свои формы художественной выразительности, и в этом диалектическом взаимодействии формы и содержания рождалось подлинно национальное искусство.

Национальный язык кинематографа характеризуется, в первую очередь, тем специфическим материалом, который находится внутри кадра.

«В самой действительности есть определенные «образы-знаки», которые противостоят «знакам лингвистическим», они-то и «служат словарем кинематографиста, отбирающего и воспроизводящего их. Эти знаки представляют собой предметы, жесты, внешние проявления настроений и т. д.»[2]. Это высказывание Пазолини не следует понимать так, будто вся реальная действительность состоит из готовых образов-знаков. Предметы, жесты и т. д. становятся «образами-знаками», лишь пройдя этап отбора и воспроизведения. Они должны быть увидены «с определенной точки и под определенным углом зрения»[3].

Нет, очевидно, надобности доказывать, что указан-

---

[2] **П.—П. Пазолини.** Цит. по статье Разлогова «К проблеме структурирования в кино», в сб. «Вопросы киноискусства», вып. 15, 1973. М., «Наука», 1974, стр. 271.

[3] Там же.

ные «образы-знаки», как правило, национально обусловлены, и именно они и составляют **национальный** «словарь кинематографиста».

Очевидно и то, что национально обусловленные образы-знаки будут диктовать и определенную их синтаксическую связь, что предполагает определенный отбор средств киновыразительности из общего арсенала выразительных средств киноискусства, то есть в национальном кино одни приемы будут превалировать над другими.

Так, например, тот материал, который лежит в основе «Октября», «Стачки», «Броненосца Потемкина» и который свойственен бурным событиям революционной эпохи, очевидно, правильнее всего было бы построить в синтаксическом ключе короткого монтажа с его чеканным ритмом, и, напротив, совершенно невозможно представить себе в том же ключе стилистику «Намуса». Тот же Эйзенштейн в работе над другим материалом («Иван Грозный») короткому монтажу предпочтет живописное построение кадра, а Бек-Назаров в фильмах на революционную тему («Хас-пуш», «Дом на вулкане») обратится к стилистике короткого монтажа.

Образы-знаки, о которых пишет Пазолини, являются тем объективным материалом кинотекста, без которого не может быть национального кинематографа. Однако образы-знаки сами по себе способны создать лишь видовой, этнографический фильм. Для того, чтобы фильм был подлинно национальным и в то же время художественным, необходимо наличие национального мышления, которое выражается, в первую очередь, в стилистике. Тип организации материала в законченный текст, характер сцепления и взаимосвязи этого материала и определяют национальный характер киномышления и киноречи.

Мы уже говорили о том, что исторически обстоятельства сложились так , что драматургия и актер-профессионал стали доминирующими, наряду с режиссером, фигурами армянского кино с первых же дней его зарождения. Это обстоятельство привело к пространственно-временному единству кинем[4] в армянских фильмах, их предельному реализму, о чем мы подробно писали в конце главы, посвященной А. Бек-Назарову.

Однако само по себе пространственно-временное единство не способно создать произведения, соответствующего природе киноискусства, т. е. искусства неинсценированной действительности.

Нужен был некий метод сугубо кинематографический, который ввел бы пространственно-временное единство в сферу подлинного киноискусства как своеобразного и нового мира, сконструированного из кусков, эпизодов реальной неинсценированной действительности.

---

[4] Под пространственно-временным единством кинемы мы подразумеваем такое равновесие между длинным и коротким планами, т. е. такой монтажный отрезок текста, который обладает самостоятельным значением и выражает законченную мысль. Такая кинема отличается, с одной стороны, от очень короткого плана тем, что последний получает свое значение лишь в сцеплении с иными отрезками текста, и, с другой стороны, от бесконечно длинного и непрерывного (в идеале имеющего лишь начало и конец), который не является искусством вообще, ибо представляет собой лишь механическое, художественно не организованное фиксирование действительности.

Сцепление кинем, обладающих пространственно-временным единством, так же, как и сцепление очень коротких планов, происходит не путем их механического сложения; оно также влияет на содержание кинемы, которая получает новую, не свойственную ей самой смысловую нагрузку. Разница тут лишь в степени влияния соседних кинем. По всей вероятности, именно характер кинемы (т. е. выражает ли она сама по себе законченную мысль или нет) должен послужить основой для видового деления киноискусства на поэтическое и прозаическое.

Им оказалась стилистика «снятой» действительности, которая стала стилистической основой всего армянского кино немого периода.

Эти два фактора—пространственно-временное единство и стилистика «снятой» действительности—определили национальный характер армянского киноязыка.

В середине 20-х годов, когда кинематограф старых мастеров и кинематограф новаторов были непримиримыми антагонистами, а «Мать» Пудовкина еще не вышла на экраны, армянские кинематографисты делают попытку синтезировать психологическую драму и монтажное кино. Актер армянского театра стал краеугольным камнем национального кинематографа.

Двойственная природа кино, стремящаяся, с одной стороны, к неинсценированной действительности, а с другой стороны, к конструированию нового неповторимого мира, свойственного лишь данному произведению, приводила к необходимости синтезировать эти два начала. Стремлением к такому синтезу на всех уровнях кинотекста отмечена логика всего развития армянского немого кино. Это стремление особенно ярко проявилось в удачном совмещении принципов **монтажно-психологического (прозаического)** и **монтажно-живописного (поэтического)** кино. Эту особенность армянского кино очень точно отметил в свое время Г. Чахирян, анализируя творчество Бек-Назарова[5].

---

[5] Творчество Бек-Назарова характеризуется им как сочетание «филигранной отделки роли» с использованием «типажных данных актера». Творческий принцип монтажно-психологического кинематографа, характеризуемый хорошей организацией сюжета «с крепкой драматической основой», «прекрасным актерским ансамблем», «детально разработанной психологией» персонажей, сочетается и обогащается у Бек-Назарова выразительными средствами монтажно-живописного кинематографа.

Все, что было подмечено Чахиряном в творчестве Бек-Назарова, можно целиком отнести к лучшим лентам всего армянского кинематографа как немого, так и звукового периода.

Лишь в одном, нам кажется, неправ Г. Чахирян, а именно, когда он пишет: «Переходя из картины в картину, эти актеры преображаются на экране. Каждый участник «труппы Бек-Назарова» запечатлел в кино целую галерею образов, настолько жизненно достоверных и даже **внешне не похожих друг на друга, что кажется, они созданы разными исполнителями**»[6] (подчеркнуто мною—**Г. З.**).

«В фильме «Намус»,—пишет Чахирян,—(который снимался одновременно с «Броненосцем «Потемкин», а вышел даже немного раньше) есть такая же выразительная деталь, как пенсне корабельного врача в шедевре Эйзенштейна. Эта деталь—сургучная печать, которую следователь накладывает на бирку, прикрепленную к смертоносному кинжалу,—не только восполняет образ непоказанного следователя, но и одновременно является неким символом, знаком окончания кровавой драмы, оповещением о начале казенного разбирательства, неспособного ни вскрыть подлинные причины только что совершившейся трагедии, ни предупредить аналогичные события в дальнейшем».

В подборе актеров Бек-Назаров тяготеет к монтажно-психологическому направлению. Но если мастер психологической школы Протазанов никогда не использовал «чистый типаж», то Бек-Назаров прибегал к нему весьма часто. Такое сочетание актера и типажа сближает его с Пудовкиным, но в отличие от последнего Бек-Назаров «не меняет актеров в различных своих картинах, а почти всегда снимает в главных ролях одних и тех же, добиваясь от них поразительного перевоплощения». Однако, несмотря на это различие в отношении к актеру, Бек-Назаров «подобно Пудовкину... в своих работах органически соединял черты, характерные и для монтажно-психологического кинематографа» (**Г. Чахирян**, Полстолетия у киноаппарата, предисловие к книге А. И. Бек-Назарова «Записки актера и кинорежиссера,», М., «Искусство», 1965, стр. 13—15).

[6] **Г. Чахирян**, Полстолетия у киноаппарата... стр. 15.

Актеров «труппы Бек-Назарова» зритель впервые увидел и полюбил в «Намусе». С тех пор из фильма в фильм он не только легко узнавал их по внешности, но и по характеру, по психологической обрисованности образа. В фильмах Бек-Назарова, Бархударяна и Мартиросяна актер как бы двоится. Кроме образа-персонажа в восприятии зрителя остается и образ самого актера, его личные индивидуальные качества. Фактически такие актеры как Нерсесян, Аветисян, Хачанян, Амирбекян, Асмик на протяжении всей своей деятельности в немом кинематографе развивают один и тот же образ, один и тот же человеческий характер. Меняется место и время действия, меняется социальная и национальная принадлежность героя, но неизменным остается характер образа.

Вспомним Г. Нерсесяна в фильмах «Намус», «Зарэ», «Хас-пуш», «Дом на вулкане», «Гикор», «Кикос». Сила, мужественность, глубокий ум и интеллект, подлинно человеческое обаяние свойственны каждому образу, созданному великим артистом. И даже в несчастном и забитом Амбо из «Гикора» все эти качества потенциально живут в нем, и, кажется, достаточно искры, чтобы вспыхнули в Амбо все перечисленные черты, столь органично заложенные в актере и выраженные в его неповторимом взгляде. «... В кино не судьба принимает то или иное лицо, а лицо раскрывает свою судьбу»[7]. Эти слова А. Базена как нельзя лучше характеризуют армянский немой кинематограф, и, в первую очередь, творчество таких актеров, как Г. Нерсесян, А. Хачанян, Асмик, А. Аветисян. Вся галерея созданных каждым из них образов вмещается в один образ. В зрительском восприятии нивелируется грань между героем и его исполнителем. Создается

[7] А. Базен, Что такое кино?, М., «Искусство», 1972, стр. 204.

впечатление, что из фильма в фильм ведущие артисты армянского кино воплощают на экране жизнь и историю одного и того же человека—жизнь и историю обобщенного образа, ставшего мифом и синтезирующего в себе человеческую данность актера и созданный им на экране образ. В каждом новом сюжете живут и действуют одни и те же человеческие характеры. Человек как бы пробует себя в разных жизненных ситуациях, и в каждой из этих ситуаций он действует согласно логике своего характера, своей психологической конституции.

Актерское мастерство, как уже отмечалось выше, имело решающее значение в становлении и развитии армянского национального кинематографа. «Одна из особенностей армянокой немой кинематографии,—пишет С. Ризаев,—заключается в том, что в ней с самого начала актер стал центральной фигурой, решающую роль в определении художественного качества кинофильма взял на себя артист армянского драматического театра». И далее: «Национальное своеобразие искусства армянских актеров определило национальный облик армянской немой художественной кинематографии»[8].

Следует отметить также, что национальный облик армянского театра в 20-е годы нашего столетия не был однородным. Два основных метода—метод переживания и метод представления—не только с успехом сосуществовали, но и взаимно обогащались в стенах одного театра.

Благодаря актерам эта особенность армянского театра была привнесена и утверждена в кинематографе.

Совмещение двух принципов актерской игры порождало своеобразное и очень интересное качество— своего рода «монтажный» эффект.

Так, если в фильме действовал дуэт Нерсесян-Хача-

---

[8] **С. Ризаев**, Армянская художественная кинематография, Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1963, стр. 154—155.

ния, то в зависимости от того, на ком лежала основная семантическая нагрузка сюжета, изменялась и трактовка образа, создаваемого партнером. В сатирической комедии «Мексиканские дипломаты» образ хмбапета Сако, созданный Г. Нерсесяном, приобрел комические черты, хотя для такой трактовки образа со стороны актера не было сделано, казалось, ничего. Просто на него падала «тень» героев фильма—в исполнении Хачаняна и Амирбекяна. И, наоборот, если героя фильма играет Г. Нерсесян, как в «Зарэ», то комический образ Хдо-Хачаняна преобразовывается в психологически оправданный и реалистический образ юродивого, над которым «грех смеяться». Ведь и в самом деле, исчезнет разница между Хдо из «Зарэ» и Шором из «Шора и Шоршора», если вырезать эти образы из их контекста. А ведь мы смеемся над последним от всей души, не вникая в его человеческую и личностную данность (она для нас просто не существует), а Хдо воспринимаем как личность несчастную и где-то даже трагическую.

Ленты армянских кинематографистов имеют много общего и в тематическом плане. Лучшие картины армянского кино по своей тематике делятся на две части: экранизации классической литературы и фильмы на историко-революционную тему.

Современная тематика трудно удавалась армянским художникам и до самого последнего времени никак не могла прижиться на почве армянского кинематографа.

Фильмы-экранизации, как правило, описывают дореволюционный быт народа. В их основе лежит конфликт между адатом, традициями, верованиями и живым человеческим чувством. Таковы «Намус», «Зарэ», «Шор и Шоршор», «Злой дух», «Ануш», «Гикор». В центре историко-революционных фильмов лежит пафос борьбы. Их отличает широкое изображение массовых

сцен, где герой является частью народа, выразителем его чаяний и олицетворением его идеалов. Таковы фильмы «Хас-пуш», «Дом на вулкане», «Мексиканские дипломаты», «Кикос».

Однако даже при таком тематическом делении фильмов образы главных героев, созданных одними и теми же актерами, имеют нечто общее, что их роднит и сближает. Они представляют собой разные грани одного характера, который, переходя из одной исторической ситуации в другую, усиливает или принимает ту или иную черту своего характера. Так, без труда, можно представить себе, как Нерсесян-Сайдо («Зарэ») превращается в Нерсесяна-Ризу («Хас-пуш»); Нерсесян-Рустам («Намус») в Нерсесяна-Петроса («Дом на вулкане»); Хачанян-Шор и Амирбекян-Шоршор («Шор и Шоршор») в «мексиканских дипломатов»; Хачанян-Шор в Хачаняна-Кикоса («Кикос») и т. д.

Еще одна особенность свойственна армянскому немому кинематографу—это его сущностный интернационализм. Он проявился как в тематике фильмов, так и в привлечении к работе над фильмами кинематографистов братских республик.

Замкнутость в рамках национальной тематики была чужда армянскому кино. Казалось бы, только-только зарождающемуся кинематографу должно было быть не до проблем курдских кочевников и персидских хас-пушей. Однако в том-то и заключается принцип пролетарского интернационализма, органически впитанный художественной интеллигенцией Советской Армении, что ей были глубоко понятны бедственное положение, думы и чаяния угнетенных слоев населения любой национальности. Восстание персидских хас-пушей не могло не волновать и не вызвать сочувствия в стране, где лишь несколько лет тому назад победил революционный пролетариат, не могло не вызвать сострадания бедственное положение

курдских кочевников, ибо еще свежи были в памяти обман, вымогательство, насилие.

Таким образом, проблемы, волнующие героев и персонажей фильмов, находятся на стыке национальных и интернациональных интересов.

В стране, где насаждалась вражда между народами и племенами, подобные фильмы имели огромное значение в деле пролетарского единения.

Зритель, эмоционально переживший горе и страдания курдов и персов, братался с ними в сердце своем.

Особенно знаменателен в этом смысле фильм Бек-Назарова «Дом на вулкане», посвященный совместной борьбе разноплеменного бакинского пролетариата против своих эксплуататоров.

Все эти фильмы глубоко национальны. Они поставлены в духе тех принципов и особенностей, о которых мы говорили выше, т. е. они национальны по форме. В то же время в фильмах «Зарэ», «Хас-пуш», «Дом на вулкане», «Курды-езиды» армянские кинематографисты настолько точно и выразительно воплотили на экране жизнь курдского племени, персидских хас-пушей и бакинского пролетариата, что фильмы эти стали неотъемлемой частью их культурной жизни, а «Зарэ» может по праву считаться первым курдским фильмом. Умение глубоко проникать в жизнь соседних народов, горячее желание вскрыть сущностные черты бытия народа позволили избежать поверхностного скольжения над фактом событий, не довольствоваться показом этнографических деталей. «Этнографизм» в фильмах Бек-Назарова и Мартиросяна не экзотика и не фактография, а живое воплощение народного духа. Пристальный взгляд на этнографическую деталь жизни народа (будь то вещь или обряд)—характерная особенность армянской кинорежиссуры. Камера, словно рентгеновский луч, пронизывает

сцен, где герой является частью народа, выразителем его чаяний и олицетворением его идеалов. Таковы фильмы «Хас-пуш», «Дом на вулкане», «Мексиканские дипломаты», «Кикос».

Однако даже при таком тематическом делении фильмов образы главных героев, созданных одними и теми же актерами, имеют нечто общее, что их роднит и сближает. Они представляют собой разные грани одного характера, который, переходя из одной исторической ситуации в другую, усиливает или принимает ту или иную черту своего характера. Так, без труда, можно представить себе, как Нерсесян-Сайдо («Зарэ») превращается в Нерсесяна-Ризу («Хас-пуш»); Нерсесян-Рустам («Намус») в Нерсесяна-Петроса («Дом на вулкане»); Хачанян-Шор и Амирбекян-Шоршор («Шор и Шоршор») в «мексиканских дипломатов»; Хачанян-Шор в Хачаняна-Кикоса («Кикос») и т. д.

Еще одна особенность свойственна армянскому немому кинематографу—это его сущностный интернационализм. Он проявился как в тематике фильмов, так и в привлечении к работе над фильмами кинематографистов братских республик.

Замкнутость в рамках национальной тематики была чужда армянскому кино. Казалось бы, только-только зарождающемуся кинематографу должно было быть не до проблем курдских кочевников и персидских хас-пушей. Однако в том-то и заключается принцип пролетарского интернационализма, органически впитанный художественной интеллигенцией Советской Армении, что ей были глубоко понятны бедственное положение, думы и чаяния угнетенных слоев населения любой национальности. Восстание персидских хас-пушей не могло не волновать и не вызвать сочувствия в стране, где лишь несколько лет тому назад победил революционный пролетариат, не могло не вызвать сострадания бедственное положение

курдских кочевников, ибо еще свежи были в памяти обман, вымогательство, насилие.

Таким образом, проблемы, волнующие героев и персонажей фильмов, находятся на стыке национальных и интернациональных интересов.

В стране, где насаждалась вражда между народами и племенами, подобные фильмы имели огромное значение в деле пролетарского единения.

Зритель, эмоционально переживший горе и страдания курдов и персов, братался с ними в сердце своем.

Особенно знаменателен в этом смысле фильм Бек-Назарова «Дом на вулкане», посвященный совместной борьбе разноплеменного бакинского пролетариата против своих эксплуататоров.

Все эти фильмы глубоко национальны. Они поставлены в духе тех принципов и особенностей, о которых мы говорили выше, т. е. они национальны по форме. В то же время в фильмах «Зарэ», «Хас-пуш», «Дом на вулкане», «Курды-езиды» армянские кинематографисты настолько точно и выразительно воплотили на экране жизнь курдского племени, персидских хас-пушей и бакинского пролетариата, что фильмы эти стали неотъемлемой частью их культурной жизни, а «Зарэ» может по праву считаться первым курдским фильмом. Умение глубоко проникать в жизнь соседних народов, горячее желание вскрыть сущностные черты бытия народа позволили избежать поверхностного скольжения над фактом событий, не довольствоваться показом этнографических деталей. «Этнографизм» в фильмах Бек-Назарова и Мартиросяна не экзотика и не фактография, а живое воплощение народного духа. Пристальный взгляд на этнографическую деталь жизни народа (будь то вещь или обряд)—характерная особенность армянской кинорежиссуры. Камера, словно рентгеновский луч, пронизывает

внешнюю оболочку видимого, раскрывает перед зрителем всю глубину и значение происходящего. Глубокое и всестороннее изучение жизни народов во всех аспектах ее проявления позволили армянским кинематографистам в фильмах «Зарэ», «Хас-пуш», «Дом на вулкане», «Курды-езиды» достигнуть подлинно национального звучания и истинного реализма, которому чуждо какое-либо проявление ориентализма[9].

Эти фильмы, органически впитавшие в себя подлинную жизнь народа и в то же время далекие от голого этнографизма, были тесно связаны с самой широкой зрительской аудиторией, делались для нее, противопоставляя себя тем самым очень распространенному в те годы элитарному кино.

Что касается совместной работы кинематографистов разных республик на киностудии «Арменкино», то тут необходимо отличать подлинно творческое содружество от технической помощи. Мы нисколько не склонны умалять значение последней. Достаточно вспомнить, что не окажи Госкино Грузии своевременной помощи армянским кинематографистами, то вряд ли было бы возмож-

---

[9] В фильмах «Зарэ» и «Хас-пуш» в массовых сценах снимались курды и персы. Они играли самих себя. История создания этих фильмов связана с несколькими курьезными случаями, когда статисты, забыв о съемках, принимали все происходящее за подлинную жизнь. «Так, в одном из эпизодов хас-пуши должны были разгромить пурню, хозяин которой перестал продавать хлеб. Персы пришли в настоящее неистовство... Толпа набросилась на пекарню, разломала двери и стала выкидывать мешки с мукой на улицу. Несколько персов-амбалов с криком набросились на Каракаша, игравшего роль хозяина пурни, и били его с таким азартом, что пришлось остановить съемку...». После окончания съемок фильм был показан участникам массовок. «Просмотр начался при полном молчании. Но вот во время сцены базара в зрительном зале раздались возгласы: «Раст!» (Правда!)». (**А. Бек-Назаров**, Записки актер и кинорежиссера, М., «Искусство» 1955, стр. 142—143).

но приступить к съемкам «Намуса». Подобный фактов много, и они говорят сами за себя. И тем не менее, это—техническая сторона вопроса.

Куда более важно и значительно творческое сотрудничество независимых, но близких по духу художников.

«В 1939 г. режиссер Бакинской киностудии Самед Марданов приступил к съемкам фильма «Кендлиляр». Отснял почти три четверти картины, Марданов неизлечимо заболел. Незадолго до смерти Марданов передал ближайшим соратникам свою последнюю просьбу, обращенную ко мне (Бек-Назарову—Г. З.). Он доверял мне дело завершения своего незаконченного труда... Мог ли я обмануть надежды этого большого художника, чей талант волей судьбы так и не успел развернуться во всю свою силу?

Своеобразие моей работы над фильмом «Кендлиляр» заключалось в том, что я всячески старался отстраниться от своего почерка... Фильм был хорошо принят зрителем, но лучшей похвалой для меня было упоминание в одной из рецензий, что вся картина от начала до конца отмечена своеобразным, подлинно национальным талантом ее постановщика Самеда Марданова...»[10].

Думается, что этот поистине трогательный эпизод в комментариях не нуждается. Впоследствии Бек-Назаров снимает в Азербайджане «Севиль», совместно с «Азерфильмом»—«Дом на вулкане»; грузинский режиссер М. Геловани вместе с П. Бархударяном ставит «Злой дух». Многие артисты Грузии, Азербайджана, России снимаются в фильмах «Арменкино».

К сожалению, эта замечательная и во многом очень полезная традиция сегодня почти забыта. А ведь творческое содружество и взаимообогащение кинематографи-

---

[10] А. Бек-Назаров, Записки..., стр. 215.

стов братских республик во многих отношениях—процесс незаменимый.

Все фильмы, созданные за десять лет немого периода, как бы сцементированы идейной позицией их авторов. За редким исключением (как ярко выраженный вульгарный социологизм в «Ануше») это фильмы, твердо стоящие на позициях социалистического реализма, марксистского мировоззрения.

Глубоко национальные характеры, созданные великолепной плеядой актеров 20—30-ых годов с характерными жестами, мимикой, реакцией сделали их героев убедительными и полнокровными. Реалистическая драматургия фильмов во многом способствовала проявлению национального своеобразия. Лишь на ее национальной почве актер мог срастись с действием, проявить себя как личность, создать подлинно художественный образ.

Весь этот материал (драматургия и актер), а он был решающим в армянском киноискусстве, компоновался в живую ткань художественного текста режиссером. Режиссер выступал как бы в роли дирижера. Однако, как правило, это был дирижер, дирижирующий собственным произведением, ибо почти во всех лучших фильмах немого периода, таких, как «Намус», «Зарэ», «Хаспуш», «Шор и Шоршор», «Дом на вулкане», «Кикос», «Гикор» и др., режиссер был и автором сценария.

«Последнее слово в оценке фильма, как явления национальной культуры, остается за характером героя»[11]. А характер героя в армянском немом кино складывается из триединства драматургии, режиссуры и актерского мастерства, в отличие от культивируемого в те годы «чистого» режиссерского кино.

---

[11] **А. Вартанов,** Национальные особенности армянского кино, «Советакан Арвест», № 2, 1974, стр. 36 (на арм. яз.).

В данном случае мы ограничились лишь выделением тех черт и особенностей армянского немого кинематографа, которые лежат на поверхности его структуры, на уровне непосредственного восприятия.

Наша работа не претендует на полное и всестороннее описание армянского национального немого кинематографа. Так, мы почти не затронули вопросов, относящихся к национальной форме киноязыка. Проблема эта восходит к архетипам и особенностям национального мышления. Очевидно, решение вопроса, касающегося формальных признаков национального кино, его морфологии и синтаксиса возможно лишь на стыке таких наук, как антропология, этнология, психология, лингвистика и культурология. С другой стороны, анализ глубинных уровней национального киноязыка требует широкого типологического изучения и сопоставления существующих национальных кинематографий, что связано с большими трудностями технического и организационного характера.

И тем не менее, уже при таком чисто эмпирическом подходе к интересующей нас проблеме вырисовываются основные черты, характеризующие армянский немой кинематограф. И лишь на их основе возможны дальнейшие исследования национального киноязыка на уровне их формы и семиозиса.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

ЭМБЛЕМА «АРМЕНКИНО».

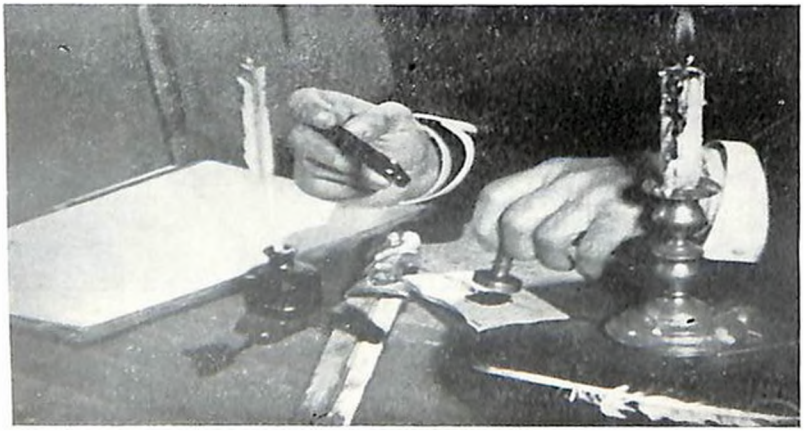
АМО БЕК-НАЗАРОВ (1892—1965).

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «НАМУС»

А. Хачанян в роли Бадала.

Слева — эпизод «Скачка Сейрана», справа — «Скачка Рустама».

Г. Нерсесян в роли Рустама.



М. Шахубатян в роли Сусан.

О. Абелян в роли Бархударa.

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ЗАРЭ».

Г. Нерсесян в роли Сандо.

М. Тепазн-Татевосян в роли Зарэ.

А. Хачанян в роли Хдо.

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ШОР И ШОРШОР».

А. Амирбекян (сверху) и А. Хачанян
в роли Шора и Шоршора.

ДАНИЕЛ ДЗИМИН (1895—1967).

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА
«ХАС-ПУШ»

ПАТВАКАН БАРХУДАРЯН (1898—1948).

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА
«ЗЛОЙ ДУХ»

Б. Мадатян в роли Сони.

М. Геловани в ролі Гняк Даніеля,
Асмик в ролі Шушан.

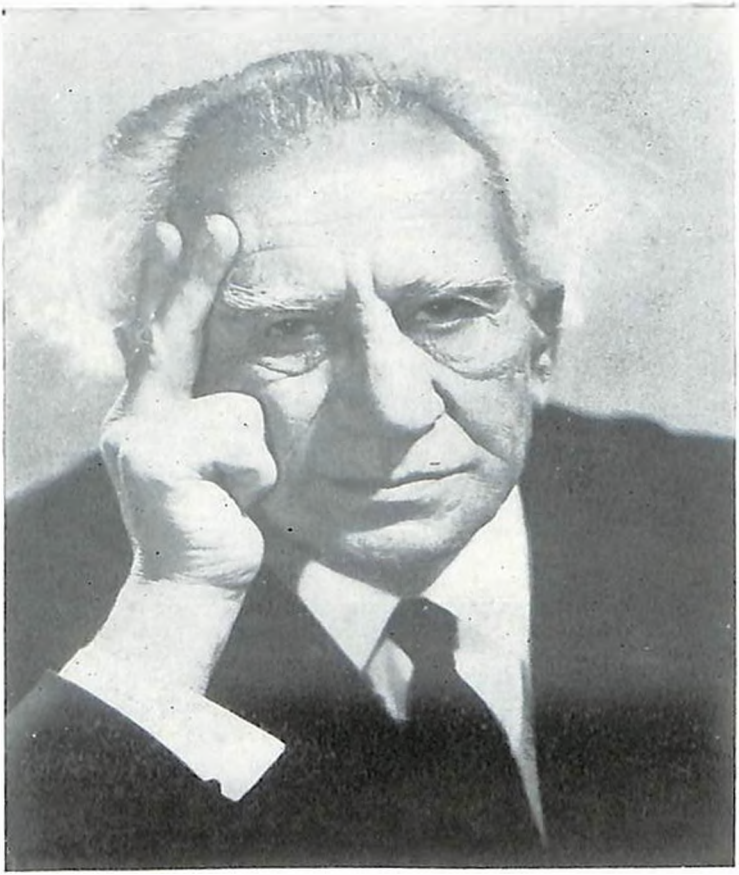
КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА
«КИКОС».

А. Хачанян в роли Кикоса.

Г. Нерсесян в роли Арама.

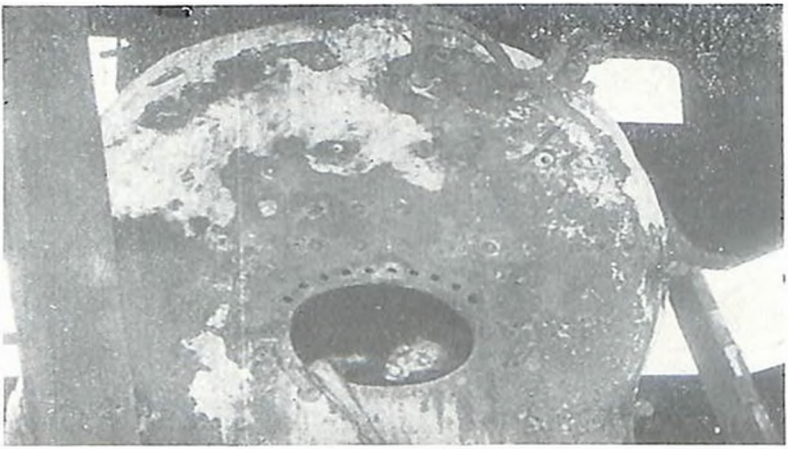
А. Хачанян в роли Кикоса.

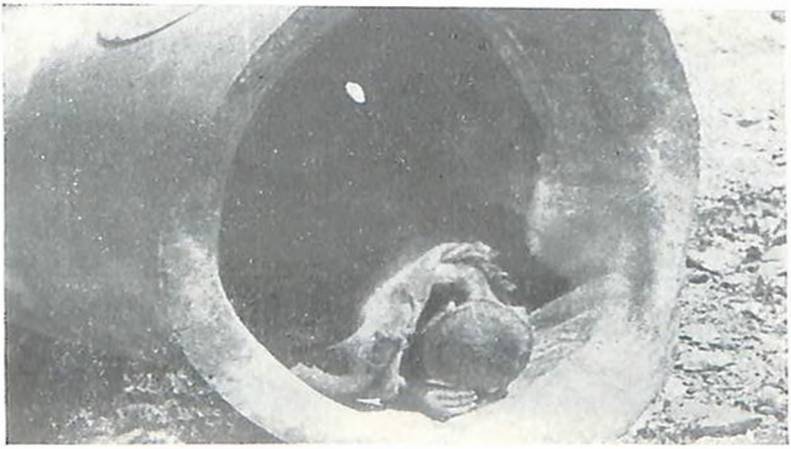
С. Эйзенштейн среди работников студии «Арменкино».



АМАСИ МАРТИРОСЯН (1897—1971).

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА
«МЕКСИКАНСКИЕ ДИПЛОМАТЫ».

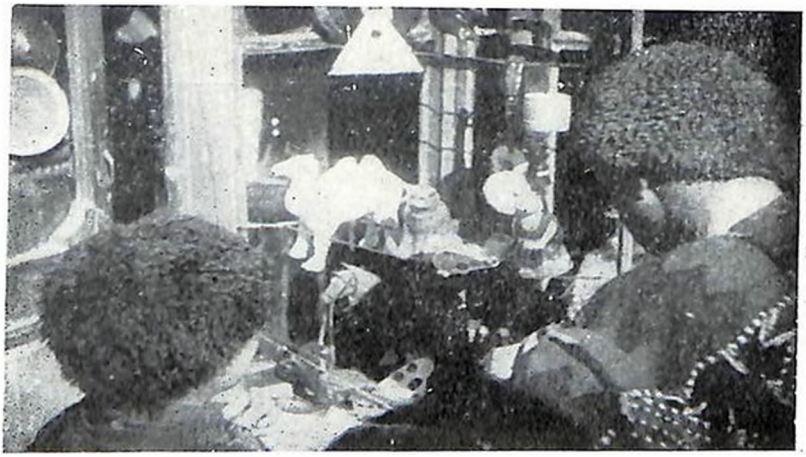




КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА
«ГИКОР».

Т. Махмурян в роли Нанш.

Г. Нерсесян в роли Амбо.



ФИЛЬМОГРАФИЯ

1925 год

1. **Намус** (по одноименному роману А. Ширванзаде), 8 ч., 2300 м., сц. и постановка А. Бек-Назарова, оп. С. Забозлаев, худ. Сидомон-Эристов и М. Сургунов, гл. адм. М. Каракаш.

В ролях: Бархудар—О. Абелян, Мариам—Асмик (Акопян), Гюльназ—О. Майсурян, Рустам—Г. Нерсесян, Айрапет—А. Аветисян, Шпаник—Н. Манучарян, Сейран—С. Мкртчян, Сусан—М. Шахубатян, Бадал—А. Хачанян, Сусанбар—Л. Алексанян, Санам—Г. Меликян, Смбат—А. Мартиросян.

1926 год

2. **Зарэ** (по одноименной повести Лазо), 7 ч., 2040 м., сц. и постановка А. Бек-Назарова, оп. А. Яловой, худ. М. Сургунов, гл. адм. М. Каракаш.

В ролях: Зарэ—М. Татевосян (Тенази), Сайдо—Г. Нерсесян, Сло—А. Аветисян, Лятиф—О. Гулазян, Мсто—М. Манвелян, Нано—Н. Манучарян, Хдо—А. Хачанян, Темур-бек—М. Каракаш, писарь—А. Амирбекян, пристав—З. Гурамишвили, Бро—А. Мартиросян.

3. **Шор и Шоршор** (по одноименному рассказу М. Багратуни), 6 ч., 1700 м., сц. и постановка А. Бек-Назарова, оп. А. Яловой, худ. М. Сургунов, гл. адм. М. Каракаш.

В ролях: Шор—А. Хачанян, Шоршор—А. Амирбекян, Вардан—А. Аветисян, мельник—Г. Аветян, Шогакат—Н. Манучарян, Гукас—Б. Мурадян, Эриназ—Е. Адамян, староста—О. Степанян, Оган—А. Арутюнян, Ваган—Т. Шамирханян, сатана—М. Каракаш.

1927 год

4. **Хас-пуш** (по мотивам рассказов Раффи и В. Папазяна), 7 ч.,

2500 м., сц. А. Тер-Овнанян, А. Бек-Назаров и Г. Брагинский, постановка А. Бек-Назарова, оп. Н. Анощенко, худ. М. Арутчян, М. Сургунов, гл. адм. М. Каракаш.

В ролях: Риза—Г. Нерсесян, полицмейстер—А. Аветисян, Хасан—Т. Айвазян, Садразам—А. Хачанян, Сенд—М. Джанан, купец—М. Каракаш, крестьянин—Т. Шамирханян, шах—В. Вагаршян, молла—А. Мартиросян, Фатима—М. Дулгарян.

5. **Раба** (по повести М. Манвеляна «Раба святого Георгия»), 6 ч., 1800 м., сц. М. Манвелян и А. Яловой, постановка А. Ялового, реж. А. Даниелян, оп. А. Яловой, худ. М. Сургунов, гл. адм. М. Каракаш.

В ролях: Нектар—Асмик (Акопян), Ехсан—Н. Манучарян, Оник—А. Аветисян, полицейский—Х. Абрамян, спекулянт—М. Каракаш, Саркис—А. Амирбекян.

6. **Злой дух** (по повести А. Ширванзаде «Одержимая»), 6 ч., 1800 м., сц. А. Бек-Назаров, постановка П. Бархударяна и М. Геловани, оп. Н. Анощенко, А. Яловой, худ. М. Сургунов, гл. адм. М. Каракаш.

В ролях: Шушан—Асмик (Акопян), Заришан—Н. Манучарян, Даниель—М. Геловани, Сона—Б. Мадатян, Слуга—А. Хачанян, Карапет—М. Каракаш, Мурад—С. Мкртчян, Воскан—А. Мамиконян, Джаваир—А. Папян.

1928 год

7. **Замалу.** 7 ч., 1820 м., сц. и постановка И. Перестиани, оп. А. Станке, Г. Бекназарян, худ. М. Арутчян, гл. адм. Х. Абрамян.

В ролях: Арташес—В. Вартанян, крестьянка—О. Майсурян, крестьянин—А. Арутюнян, рабочий—М. Каракаш, рабочий—Х. Абрамян, немой—Е. Кафян, офицер—Д. Кипиани, второй офицер—Н. Мамулашвили, шарманщик—К. Каралашвили.

8. **Пять в яблоко.** 6 ч., 1730 м., сц. С. Аслибекян и П. Бархударян, постановка П. Бархударяна, оп. Г. Бекназарян, гл. адм. А. Мартиросян.

В ролях: Вардан—Л. Саакян, Асмик—А. Мравян, крестьянин—С. Кочарян, красноармеец—А. Мартиросян, крестьянка—Т. Хачатрян, второй красноармеец—Х. Манукян.

9. **Шестнадцатый.** 6 ч., 1870 м., сц. Г. Брагинский, П. Бархударян, постановка П. Бархударяна, опер. Г. Бекназарян, худ. М. Арутчян, гл. адм. Е. Есаян.

В ролях: Полежаев—П. Горелов, Настя—В. Вишневская, студент—П. Волховский, офицер разведки—Т. Сарьян, второй офицер—Э. Хочик.

10. **Дом на вулкане.** 6 ч., 1760 м., сц. П. Фольян, А. Бек-Назаров, постановка А. Бек-Назарова, оп. А. Гальперин, худ. А. Гончарский, гл. адм. М. Каракаш (фильм снят совместно с «Азеркино»).

В ролях: Петрос—Г. Нерсесян, Георгий—Д. Кипиани, Гасан—А. Алекперов, Володя—А. Ширай, Гукасян—Т. Айвазян, управляющий—М. Каракаш, Маро—Т. Махмурян, Сона—В. Макухина.

1929 год

11. **Вор.** 6 ч., 1580 м., сц. и постановка К. Родендорфа, реж. Л. Григорян, опер. К. Родендорф, худ. А. Никитин, гл. адм. П. Мкртчян.

В ролях: Геворк—А. Степанян, Директор—А. Амирбекян, инженер—Л. Саакян.

12. **Колхозная весна.** 6 ч., 1600 м., сц. А. Тер-Овнанян, постановка А. Мартиросяна, опер. Б. Буравлев, гл. адм. П. Мкртчян.

В ролях: рабочий—А. Аветисян, кулак—М. Каракаш, агитатор—А. Амирбекян, председатель сельсовета—А. Григорян.

13. **Кто виноват?** 3 ч., 920 м., сц. и постановка З. Жамгаряна, реж. К. Арзуманян, опер. А. Гарибян, худ. С. Тарьян, гл. адм. Х. Абрамян.

В ролях: Самвел—С. Мкртчян, Анаит—А. Мартиросян, Ким—К. Арзуманян, Гоар—Г. Мовсесян, Гурген—Г. Мариносян, Акоп—Г. Восканян.

1930 год

14. **Ануш** (по одноименной поэме О. Туманяна), 6 ч., 1820 м., сц. и постановка И. Перестиани, опер. А. Кьюн, худ. Е. Лансере, гл. адм. К. Тер-Мартиросян.

В ролях: бабушка—Н. Манучарян, Моси—Л. Исаакян, Саро—В. Аристакесян, Ануш—Э. Арзуманян, мать Ануш—С. Сафарян, староста—К. Степанян.

15. **Первые лучи.** 6 ч., 1800 м., сц. и постановка А. Даниеляна, опер. Г. Бекназарян, худ. Е. Левханян, гл. адм. К. Тер-Мартиросян.

В ролях: Асмик—Е. Кафян, Сурик—С. Аствацатрян, негр—А. Даниелян, плантатор—Л. Дайреджян, Ганс—А. Джалалян.

16. **Ким дежурный.** 5 ч., 1200 м., сц. и постановка А. Мартиросяна, опер. Б. Буравлев, худ. Е. Левханян, гл. адм. Х. Абрамян.

В ролях: Отец Кима—А. Аветисян, мать—С. Агамалян, дворник—А. Хачанян, второй дворник—А. Амирбекян.

17. **Всегда готов.** 5 ч., 1240 м., сц. и постановка А. Мартиросяна

и Л. Калантара, опер. Б. Буравлев, худ. Е. Левханян, гл. адм. Х. Абрамян.

В ролях: Римский папа—М. Манвелян, Джордано Бруно—С. Мкртчян, пионервожатый—Г. Бабаханян.

18. **Внимание.** 6 ч., 1600 м., сц. и постановка А. Мадатяна, опер. Г. Бекназарян, худ. А. Никитин, гл. адм. Х. Абрамян.

В ролях: алкоголик—Х. Абрамян, рабочий—А. Воскерчян, жена алкоголика—Л. Меликян, жена рабочего—С. Акопян.

19. **Под черным крылом.** 6 ч., 2050 м., сц. А. Бакунц, постановка П. Бархударяна, опер. А. Станке, худ. Е. Левханян, Тарагрос, гл. адм. М. Каракаш.

В ролях: мать—Асмик (Акопян), Ростом—М. Каракаш, Арам—А. Амирбекян, крестьянка—Е. Бреше, монах—Л. Калантар, Рубен—А. Мартиросян, монах—А. Амирбекян, кулак—К. Гегамян.

1931 год

20. **Поверженные вишапы**—5 ч., 1500 м., сц. Гр. Чахирян, постановка Л. Калантара, опер. Г. Бекназарян и А. Станке, худ. С. Тарьян, С. Степанян, гл. адм. П. Мкртчян.

В ролях: крестьянин—В. Варданян, второй крестьянин—Л. Исаакян, староста—Л. Мерлян, Ананг—Л. Арабян, старик—Н. Дейкарханян, монах—М. Гаврош.

21. **Мексиканские дипломаты.** 6 ч., 1730 м., сц. Е. Чубар, постановка Л. Калантара и А. Мартиросяна, оп. Г. Бекназарян, худ. В. Комарденков, гл. адм. Х. Абрамян.

В ролях: Хачан—А. Хачанян, Арам—А. Амирбекян, Сако—Г. Нерсесян, офицер—М. Линевич, министр—А. Гасанджалалян, жена министра. Р. Григорян, квестр—Л. Дайреджян, офицер—Х. Абрамян, министра—Р. Григорян, квестр—Л. Дайреджян, офицер—Х. Абрамян.

1932 год

22. **Две ночи.** 6 ч., 1450 м., сц. Е. Чубар, постановка П. Бархударяна, опер. А. Кьюн, худ. Е. Левханян, гл. адм. П. Худабашян.

В ролях: Беноян—Г. Нерсесян, мать—Асмик (Акопян), премьер-министр—М. Джанан, Мисак—О. Бунатян, солдат—Г. Арутюнян, министр—В. Мирзоян, офицер—С. Аревшатян, Гаяне—Е. Бреше.

1933 год

23. **Лодырь.** 6 ч., 1930 м., сц. И. Перестиани и Гр. Чахирян, постановка И. Перестиани, опер. Б. Завелев, худ. Е. Левханян, гл. адм. Х. Абрамян.

В ролях: Степанов—А. Хачанян, председатель завкома—Х. Абрамян, рабочий—А. Амирбекян, инженер—С. Моисеенко, директор—С. Маркосян.

24. **Дитя солнца.** 6 ч., 1580 м., сц. А. Бакунц, постановка П.Бархударяна, опер. А. Кьюн, худ. С. Тарьян, гл. адм. П. Худабашян.

В ролях: Арам—А. Степанян, кулак—К. Гегамян, директор—К. Симонян.

25. **Свет и тени.** 6 ч., 1920 м., сц. С. Аслибекян, постановка И. Перестиани, опер. А. Станке, худ. Е. Левханян, гл. адм. А. Арцруни.

В ролях: кулак—Г. Нерсесян, Анаит—Т. Махмурян, смотритель школы—А. Хачанян, председатель сельсовета—О. Бушатян, учитель—М. Гаврош.

26. **Кикос** (по одноименной повести М. Дарбиняна). 6 ч., 1800 м., сц. М. Дарбинян и П. Бархударян, постановка П. Бархударяна, опер. А. Станке, худ. С. Тарьян, гл. адм. Е. Есаян.

В ролях: Арам—Г. Нерсесян, Мурад—А. Аветисян, Кикос—А. Хачанян, офицер—С. Кочарян, маузерист—Х. Абрамян, офицер—А. Мартиросян, Вардуи—А. Папян.

27. **Арут.** 6 ч., 1680 м., сц. П. Арманд и Г. Саркисов, постановка П. Арманда, реж. Г. Саркисов, опер. И. Фролов, худ. Е. Левханян, гл. адм. Е. Есаян.

В ролях: мать—М. Манучарян, Арам—Г. Саркисов, кулак—С. Мирзоян, Арут—А. Данелян, тракторист—В. Бабаян.

28. **Случай в Сан-Луи.** 6 ч., 1970 м., сц. Е. Чубар и С. Ермолинский, постановка М. Вернера, опер. К. Венц, худ. В. Аден, гл. адм. Н. Бахдоян.

В ролях: Мелинс—М. Чмшкян, фабрикант—В. Гинзбург, дашнак—Б. Керопян, морфинист—М. Фролов, рабочий—К. Саркисян.

29. **Курды-езиды.** 6 ч., 1940 м., сц. Г. Баласанян, П. Бархударян, постановка А. Мартиросяна, опер. Б. Завелев, худ. С. Тарьян, Е. Левханян, гл. адм. Х. Абрамян.

В ролях: Джалал—Г. Нерсесян, бабушка—Асмик (Акопян), Бро—А. Аветисян, Тумо—М. Манвелян, Хано—М. Джанан, дед—Г. Аветян, шейх—Т. Айвазян, учительница—Л. Заварян, Хуршуд—Х. Абрамян, кулак—К. Гегамян.

1934 год

30. **Когда расцветают сады.** 5 ч., 1200 м., сц. Гр. Чахирян, постановка З. Жамгаряна, опер. Б. Буравлев.

В ролях: колхозник—А. Степанян, кулак—М. Караканн, крестьянка—Л. Арутюнян.

31. **Гикор.** (по одноименному рассказу О. Туманяна), 6 ч., 1780 м., сц. М. Геворкян и А. Мартиросян, постановка А. Мартиросяна, опер. Г. Бекназарян, худ. С. Тарьян и Г. Шарбабчян, гл. адм. П. Худабашян.

В ролях: Амбо—Г. Нерсесян, Армен—А. Аветисян, Деди—Асмик (Акопян), Нани—Т. Махмурян, гость—М. Бероян, Нато—М. Джерпетян, продавец цветов—Г. Габриелян, духанщик—А. Арутюнян, Васо—Т. Дилакян, Бахо—Д. Амирбекян, Зани—Д. Агбалян, крестьянин—К. Гегамян, Гикор—А. Погосян.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 5
Введение 7
Амо Бек-Назаров 18
Патвакан Бархударян 84
Амаси Мартиросян 120
... И другие 151
Заключение 164
Фильмография 182

ЗАКОЯН ГАРЕГИН ВЛАДИМИРОВИЧ

АРМЯНСКОЕ НЕМОЕ КИНО

Печатается по решению ученого совета
Института искусств
АН Армянской ССР

Редактор издательства *Р. А. БАГДАСАРЯН*
Художник *К. К. КАФАДАРЯН*
Технич. редактор *М. А. КАПЛАНЯН*
Худож. редактор *Г. ГОРЦАКАЛЯН*
Корректор *И. Г. АПКАРЯН*

ВФ 00174 Изд. 4355 Заказ 45 Тираж 2000

Сдано в набор 6/I 1976 г. Подписано к печати 13/V 1976 г. Печ. л. 12,0+36 вкл., усл. печ. л. 11,97 изд. 9,75 л. Бумага № 1. 84×108¹/₃₂. Цена 1 р. 30 к.

Издательство АН Армянской ССР, 375019 Ереван, Барекамутян, 24
Типография Издательства АН Арм. ССР, г. Эчмиадзин

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
FL0360180

D 11
380020