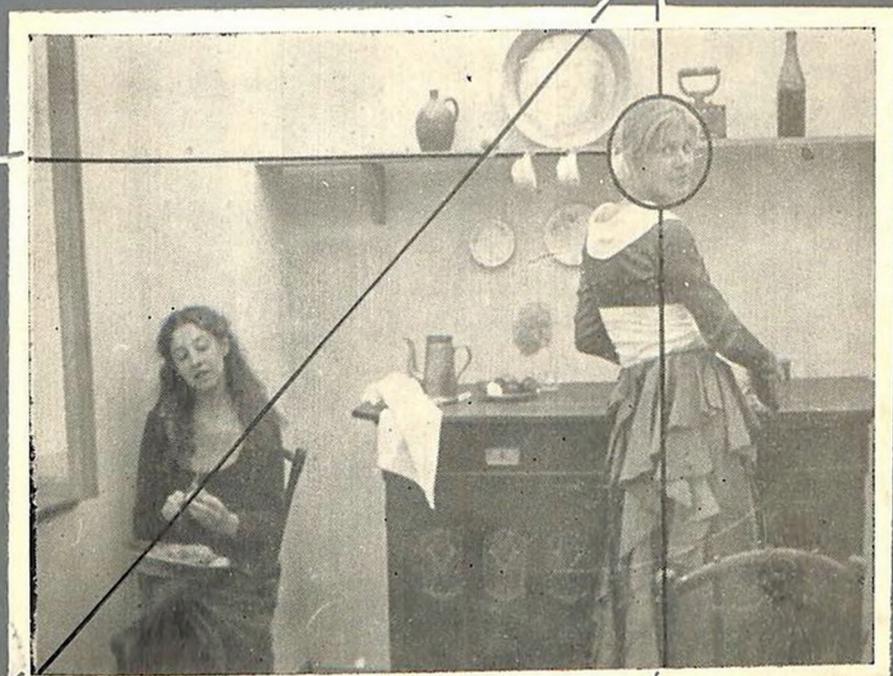


Проблемы КИНО и телевидения





ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՍԿԱԳԵՄԻՍ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԿԻՆՈՅԻ ԵՎ ՀԵՌՈՒՍՏԱՏԵՍՈՒԹՅԱՆ
ԽՆԳԻՐՆԵՐԸ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1980

Р " 447634

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ПРОБЛЕМЫ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

3889-80



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1980

Ответственный редактор

доктор искусствоведения С. А. РИЗАЕВ

*Книгу рекомендовал к печати рецензент кандидат
искусствоведения Г. В. ЗАКОЯН*

- П784 **Проблемы кино и телевидения**/Отв. ред. С. А. Ризаев.—Ер.: Изд-во АН АрмССР, 1980.—223 с.
В сборнике рассматривается современное состояние армянского кино и телевидения, а также вопросы теории кино и телевидения.
Книга рассчитана как на специалистов, так и на широкий круг читателей.

П $\frac{4910020000}{703(02)—80}$ 72—78

778 Ар
ББК 85·5(2Ар)

О РЕДАКТОРЕ ЭТОЙ КНИГИ

20 декабря 1978 года был подписан к печати последний в минувшем году, 12-й номер журнала «Советакан арвест»: в этом номере среди прочих материалов была опубликована статья Сабира Ризаева «Амо Бекназарян».

Вечером того же дня Сабир Ризаев умер.

Это случайное совпадение приобретает символический смысл, особенно если учесть обстоятельства, при которых Сабира Ризаева не стало...

На вечер 20 декабря было назначено заседание секретариата Правления Союза кинематографистов Армении, посвященное обсуждению производственного и перспективного планов киностудии «Арменфильм». С докладом должен был выступить Сабир Ризаев, один из секретарей Правления Союза.

Заседание началось. Сабир Ризаев не написал заранее своего доклада — он говорил, пользуясь краткими заметками, говорил спокойно, убежденно, по своему обыкновению, ясно формулируя свои мысли.

Самое главное он успел сказать: нафосом его выступления был призыв к кинематографистам, к студии повернуться лицом к современности, покончить с практикой, как он выразился, «невмешательства» в актуальную проблематику, не проходить мимо животрепещущих общественно-социальных вопросов жизни республики.

Он не впервые говорил об этом. Недостаток гражданской активности у ряда наших киномастеров вызывал тревогу у Сабира Ризаева, казался ему препятствием к завоеванию новых рубежей нашим национальным киноискусством.

Мог ли кто-либо из присутствовавших подумать, что то были последние слова Сабира Ризаева, что ему осталось жить всего несколько минут? Внезапно ему стало плохо. Но он нашел в себе силы извиниться, попросить, чтобы выступил другой оратор, с тем, чтобы продолжить свой доклад немного погодя. Но ему не суждено было вернуться на трибуну...

Сабир Ризаев умер при исполнении своих общественных обязанностей, он умер на посту. Завидная смерть!

Он умер в пути, в разгар своей исследовательской, критиче- 5

ской, организаторской, общественной деятельности, в расцвете творческих сил. Поэтому он продолжает свою интенсивную творческую и общественную жизнь и после своей смерти — в появляющихся статьях, подписанных его именем, в книгах, вдохновленных им, в иных начинаниях, продолженных его товарищами и коллегами...

Он не увидел осуществления своей заветной мечты — создания отдела кино и телевидения в Институте искусств Академии наук Армянской ССР. У него было много планов, связанных с деятельностью этого отдела, его перспективами. Он с жаром доказывал его необходимость, делал все от него зависящее, чтобы отдел был организован. Он с давних пор терпеливо готовил почву для этого — любовно растил кадры киноведов, помогал им, руководил ими. Еще в конце 50-х — начале 60-х годов Сабир Ризаев активно участвовал в предпринятом Институтом искусств издании двух научных сборников, посвященных проблемам киноискусства. Затем появились отдельные книги о кино, писались киноведческие труды, защищались диссертации — и всю эту работу направлял Сабир Ризаев. Прививать интерес к научной работе, ставить конкретные задачи перед каждым, кто пробовал свои силы в киноведении и кинокритике, воодушевлять, окрылять всех, кто хотел работать в этой области, — этим даром сполна обладал Сабир Ризаев.

Он заражал личным примером. Он прожил неполных 55 лет, но успел сделать очень много. Его перу принадлежат около двадцати книг, в том числе первое систематическое исследование истории армянской художественной кинематографии, капитальный труд по истории армянской театральной режиссуры — его докторская диссертация, в которой с наибольшей полнотой раскрылся исследовательский талант Сабира Ризаева. Он отличался редким трудолюбием и целеустремленностью в работе.

Спустя какое-то время после его кончины появился упомянутый 12-й номер журнала «Советакан арвест» со статьей Сабира Ризаева. А за несколько дней до смерти он получил из Москвы сигнальный экземпляр своей книги «Вардан Аджемян», вышедшей в издательстве «Искусство».

Написанные Сабиром Ризаевым литературные портреты крупнейших деятелей мирового кино были опубликованы в номерах журнала «Советакан арвест» за 1979 год.

Остался незавершенным его труд о Рубене Мамуляне.

Подготовка сборника, который читатель держит сейчас в руках, тоже результат усилий Сабира Ризаева.

СУРЕН АСМИКЯН

ПРОБЛЕМА И ФИЛЬМ

„Проблемный фильм» — понятие неточное. Неточное и, как говорится, наводящее «тень на плетень». Между тем, оно облюбовано, поднято на щит в последние годы — стало признаком хорошего тона требовать от кинематографистов ставить и разрабатывать в своих фильмах проблемы.

Проблема нужна? Что может быть проще — откуда ее взять, вовсе не проблема. Ведь проблемы подстерегают нас на каждом шагу. Дома ли, на улице, на работе неотступно следуют за нами кухонно-квартирные, транспортные, служебные и разные прочие заботы и треволения. И все они, независимо от масштабов и значения, несводимые и неравноценные — бытовые, социальные, психологические, политические — являются проблемами, потому что предполагают наличие задач, которые надо решить, препятствий, которые надо одолеть, намерений, которые надо осуществить.

Так впустим их на территорию фильма, если хотим, чтобы фильм не отдалялся от жизни! Тем более, если мы хотим быть реалистами и достаточно смелыми, чтобы не отворачиваться от правды жизни.

Современный кинематограф решительно отрекся от сладких мифов и легенд, состряпанных в павильонах Голливуда, отказался от гошнотворно-приятных кинодив, нарочито красивого, отдавая предпочтение угловатости и неуклюжести, только потому, что в жизни этого добра всегда предостаточно. Предпочел традиционному «хэппи-энду» даже не трагический конец, а чаще

всего отсутствие конца, незавершенность... Предпочел сентиментальной любви жестокость, насилия, извращения, только потому... Нет, этого, конечно, не хочется признавать. Все даже наоборот — в жизни гораздо больше прекрасного и добра, чем мы предполагаем. Но присуще человеку определенное психологическое свойство — запоминать и находить более типичными для жизни несчастья, неурядицы, трудности. И на этом свойстве по-своему спекулирует современное искусство Запада. Экраны мира заполнены картинками об убийствах и насилиях; иной раз, смотря подряд зарубежные фильмы, можно прийти к искаженному представлению о том, что населяют сегодня планету чуть ли не одни наркоманы, пьяницы и убийцы. Более того, создаются и приспособляются теории — и превратно толкуется даже справедливый лозунг, обращенный к кинематографу, — «Возврат к материальной действительности!» И кинематограф, увлеченный пафосом растворения во всем том, что в свое время Блок иронично прозвал «требухой повседневности», саму жестокость и насилия подчас тоже возводит в ранг мифа!

Искусство кино увековечивает и то, что пошло, вульгарно, преходяще, иной раз недостойно художнического рассмотрения. Потому не стоит так рьяно ратовать за «проблемный фильм» — сама по себе проблемность не может быть спасательным кругом для искусства. Если фильм, флиртуя с действительностью, ставит в центр внимания ту или иную, даже актуальную проблему, это еще автоматически не значит, что фильм справляется со своей функцией, предназначением.

Чтобы не быть дурно истолкованными, сразу внесем ясность — конечно же, нет такой жизненной проблемы, которая не могла бы служить материалом и даже темой для фильма.

Следует признать, что в сущности абсолютно «беспроблемно-го» фильма тоже не было и нет — даже в самых откровенных развлекательных фильмах всегда что-то напомнит про жизнь, а значит и проблемы, от которых никто не может считать себя огражденным — напомнит во взаимоотношениях между персонажами, в сюжетном действии, в деталях. Но искусству не пристало сводить свою функцию к списыванию, воспроизведению с природы жизненных происшествий и ситуаций, как и проблем, которые сегодня в жизни могут представляться наиболее насущными. Наверное, потому, что в принципе никакое искусство неспособно решить даже самую «малую» жизненную проблему.

Для того, чтобы разрешить вопрос, насколько целесообразнее получать казан из нефти, нежели из угля, вряд ли понадобилось творческое вмешательство драматурга Е. Габриловича и режиссера Ю. Райзмана, создавших фильм «Твой современник». И хотя в сюжете фильма отведено немало места обсуждению данного научного вопроса — признаться, малопонятно для некомпетентного

тентного зрителя, — все же не к нему сводится реальная проблематика фильма.

Спор о казтане в принципе разрешим — и тут нет проблемы, достойной искусства. Проблема возникает, когда показывается, с какой нешуточной преградой встречается общество на пути научно-технического прогресса, вынужденное сделать выбор не просто между казтаном из нефти или угля, а между необходимостью прогресса и заботой о конкретных людях, судьбу которых определяет этот выбор. Есть в фильме сцена, когда перед бескомпромиссными и одержимыми борцами за прогресс — Губановым и Ниточкиным прямо ставится вопрос: что сказать людям, переехавшим в Березники, построившим завод, который оказывается ненужным. Губанов не сразу, но решительно заявляет: «Только правду».

Ответ, достойный Губанова, но, конечно же, не решающий проблему, потому что уже одна мысль о бессмысленности, бессмысленности труда лишает этих людей счастья. И характерно, что тут дело даже не столько в просчетах отдельных людей — тут логика жизни, логика прогресса, логика научно-технической революции.

Противоречие не случайное, а объективно неизбежное — это именно проблема, которая нуждается в помощи искусства. Она становится объектом искусства, когда обнаруживает в себе аспект трудноразрешимый и даже неразрешимый в сфере самой жизни. По крайней мере в данных условиях, в данную историческую эпоху. Искусство тут способно быть полезным, потому что образ — всегда выход. Строго говоря, искусство не разрешает проблемы — жизненные противоречия, но оно обеспечивает им выход, осмысление, осознание. Тут срабатывает логика познания: свобода — это осознанная необходимость, осознанная художником проблема — уже выход.

* * *

Несмотря на великое множество проблем, окружающих и наседающих на нас в мире, несмотря на воистину безбрежный материал, который предоставляет действительность для отражения в искусстве, художественное сознание во все времена (и наше время не составляет исключения) стремилось постигнуть проблемы в их всеобщности и потому имеет тенденцию к некоей унификации.

И проблем оказывается не так уж много. Совсем немного. Строго говоря, может быть — одна. Это судьба человека в мире.

Пожалуй, более точного и одновременно более широкого определения трудно подыскать. Все иные обозначения являются вариациями, ответвлениями этой общей проблемы, достойной быть и фактически являющейся предметом искусства.

Искусство размышляет о человеке и его судьбе, его предназначении и миссии в мире, о том, что он может и чего не может. Это и есть проблема, которая постигается каждый раз по-новому — и каждым художником открывается как бы заново. И в каждом истинном художественном произведении осуществляется ее однократный выход. Проблема — одна, а образы — неисчислимы, неисчерпаема практическая возможность выходов, обеспечиваемых искусством.

Итак, есть одна глобальная для искусства проблема и многочисленные модификации ее или плоскости рассмотрения.

В данном случае я решил ограничиться четырьмя вариантами — гранями рассмотрения проблемы на материале современного кино. По-видимому, есть нечто, сближающее разные художественные явления и формы, независимо от их национальной природы, различия мироощущений и темпераментов художников.

Безусловно, является ложным и вымученным понятие единого современного стиля. Но не является ложным и вымученным понятие современного уровня постижения проблем. Именно этот уровень объединяет различные, по другим признакам совершенно несовместимые художественные явления.

Смирение и бунт

В начале 60-х годов в двух отдаленных друг от друга странах с развитой кинематографией появились два очень непохожих фильма.

Кажется, единственный фактор, сближающий эти фильмы — то, что честь их открытия, первого общественного признания принадлежит Московскому международному кинофестивалю (японскому фильму «Голый остров» присужден Главный приз на фестивале 1961 года, итальянский кинорежиссер Феллини за фильм «Восемь с половиной» награжден первой премией на фестивале 1963 года). А так фильмы принадлежат как будто разным кинематографическим эпохам.

Поначалу кажется, что «Голый остров» питается эстетикой немного кино. Герои молчат на протяжении всей ленты, словно существует некое ограничение, табу. Только позднее начинаешь понимать, что эстетика «Великого Немого» тут не при чем — *молчание* героев Кането Синдо можно было раскрыть средствами именно звукового кино. Немые фильмы, в которых герои не произносили слов, зачастую бывали просто болтливыми. Ведь предполагалось, что герои говорят — это подтверждается титрами, иной раз многословными.

В «Голом острове» ничего не предполагается — герои молчат, потому что им нечего сказать.

И все же «Голый остров» воспринимался своеобразным феноменом предельного аскетизма. В эпоху раскрепощения средств

кино, когда, казалось, нет ничего недоступного для вездесущей камеры, способной проникнуть и в самые отдаленные участки мироздания, и в глубь человеческого сознания, — вдруг делается фильм, в котором обыграно, показано только одно простейшее движение.

Сюжет, достойный Люмьера, причем повторяемый многократно, в результате чего «первобытное» кинодействие приобретает к тому же монотонный характер.

Посудите сами! Крестьянин и его жена перевозят на лодке с берега на остров пресную воду. Потом взбираются с коромыслом на плечах по холму. Потом тащут бадью с водой по тропе, ведущей к грядкам. Поливают посевы—свое хозяйство, свое богатство. И так все время. Еще раз. Еще не раз. Это чуть ли не единственное движение в фильме.

«Восемь с половиной», напротив, как будто способен взорваться от избытка всего того, что вообще можно было поместить в один фильм. Переливаясь через края, неистово сокрушаясь как волна, бьющаяся о прибрежный камень, феллиниевский кадр судорожно сжимается, конденсируя в себе высокое напряжение, но и тут же спешит вырваться на простор, вобрать в себя новые и новые оттенки, краски, звуки. И что ни кадр у Феллини, он не повторяет предыдущий, он обязательно добавляет, и не просто добавляет, но и нагромождает одно на другое, при этом вовсе не боясь перегрузок, столкновения разноплоскостных явлений и масштабов. И уживаются в одной образной системе «святые отцы» и монстры, белоснежная «девушка у источника» и самые тривиальные мешанки; призраки из «снов» и призраки наяву; мир видений и воспоминаний и натуральная проза жизни; леденящий, пробирающий по коже голос, отгадывающий мысли на расстоянии, и пластический мираж склепа-кладбища, и сплошная белая стена (уже неизвестно, в видениях или в реальности?), к которой подводит герой свою музу, которую представляет Клаудиа Кардинале, заводит туда, откуда невозможно выбраться...

И рядом со всем этим, впрочем не рядом, не вне, а тут же в самом кадре, в особом настрое, ритме, заданном Феллини — безудержная легкость, открытость, беспредельность. Когда ничто не остается на месте, все движется, меняется и герой, кажется погруженный в рефлексию и обреченный по сюжету на топтание на месте — и вот он летит, парит, самоуничтожается, уходит в небытие, чтоб тут же вновь вернуться, возродиться.

В фильме Феллини возможен легкий, игривый Россини (звертюра к «Севильскому цирюльнику») вперемежку и по соседству с неистовым трагизмом «Полета валькирии» Вагнера, благодушный, несколько устарелый экстракт чувственности — румба «Фиеста» и вновь входящее в моду грустное и минорное танго — и все это, подкрепленное напряженным динамизмом мелодичной музы-

ки Нино Роты, в конце концов не выдержало, дрогнуло, преобразилось и растворилось в щемящей певучести бесхитростной итальянской тарантеллы.

Достаточно только перечислить имена музыкальных соавторов Феллини по фильму «Восемь с половиной», чтоб представить размах художественного замысла Феллини, но чтобы понять и проникнуть в суть его, придется пробираться через лабиринт.

В центре сюжета — судьба одного человека, интеллигента, личности, которая вовсе не нуждается в доказательствах на право называться личностью. Это право заявлено уже в первом кадре, написано, как говорится, на челе Гвидо Ансельми, которого играет Марчелло Мастоияни.

Вкратце рассказано о том, что Гвидо-кинорежиссеру предстоит снять фильм, который он не может снять. Почему «не может» и что это означает?

Оказывается, все многослойное построение фильма понадобилось для нахождения ответа на этот, быть может, и не самый главный вопрос, которым должно быть озабочено человечество. По крайней мере, общество, которое окружает Гвидо в фильме, хоть и суетится вокруг героя, назойливо приставая к нему и требуя фильма, фильма, фильма, вовсе не озабочено этим «почему?», а желает только одного: подчинить себе индивидуальность — его талант, его потенцию, мысли, чувства, желания, и даже страдания, боли его поработить, присвоить, употребить. Вот именно, употребить.

В конце концов выясняется, что если Гвидо и снимет фильм, так это будет именно тот фильм, который мы — зрители только что увидели. Другого фильма он не поставит, но ясно, что не этот фильм был ему заказан. Почему *не этот* — другой вопрос, который не интересует Феллини. Но его интересует, имеет ли право конкретная личность не делать того, чего требуют от него обстоятельства, среда, наконец, то, что предназначено ему судьбой.

У каждого своя роль в драме истории, в драме жизни — а если отказаться от нее и вообще какой-либо роли?

В сюжете фильма в качестве выхода для героя обозначены три возможных варианта: не снять *тот* фильм, который должен, обязан снять, поставить *этот* фильм и, наконец, существует и такой выход — самоубийство.

Вероятно, в искусстве, как и в жизни, самоубийство, допущенное как вариант разрешения жизненного противоречия, задним числом и облагораживает, и повышает сложность противоречий.

Идея самоубийства возникла у героя Феллини, более того, мы увидели ее осуществление, но тут же осознали всю парадоксальную несостоятельность подобного выхода, по крайней мере

почувствовали всю невозможность таким образом логически завершить историю сегодняшнего интеллигента.

Это как будто старое, испытанное, безотказно действующее «средство», форма протеста — уходить из жизни. Но так только кажется — смерть способна разве разрешить, вернее оборвать конкретную судьбу, но не может решить проблему.

Об этом ясно и недвусмысленно сказано у Феллини.

Сразу после «самоубийства» в кадре вновь появляется живой Гвидо, словно в подтверждение того, что дело в конце концов не лично в нем, а в проблеме, которая требует решения. А именно — поставить или не поставить фильм?

Кажется, он решил не ставить, начали разбирать декорацию. И Гвидо удостоился одобрения своего назойливого спутника, без которого, впрочем, он не мыслит своего существования, потому что это не просто критик, драматург, советчик Домье — это своего рода двойник, alter ego самого Гвидо, который несет в себе и последовательно внушает, навязывает один из возможных вариантов решения проблемы — конечно же, не ставить фильма. Домье приветствует решение Гвидо, прославляя разобранные им декорации как нечто вроде «белой страницы» Маллармэ. И по существу, наверное, он прав — нужно быть искренним во всем, нужно иметь право и на молчание.

Но, не забудем, это тот самый Домье, которого однажды казнил в своем воображении Гвидо, — и сейчас, после похвал Домье, он, наконец, решается. Не знаем, это явь или очередная галлюцинация — и вообще не знаем, в какой момент все мыслимое и воображаемое смешалось с реальным и возможным, но и Гвидо, и автор решились впустить в кадр все, что переполняет их души, смутное и преходящее, людей, которых они знали и которых только повстречали случайно, людей, которых надо заставить взять друг друга за руки и кружиться на барьере цирковой арены. Да, цирк, да — кружащийся вихрь. Все движется и остается на месте.

Так что это за проблема, которую Феллини решает путем ее «снятия»?

Это по сути гамлетовская постановка вопроса «быть или не быть», которую недостаточно толковать как «монолог о самоубийстве». Нет, вопрос стоит иначе.

«Что благородней духом — покоряться пращам и стрелам яростной судьбы или, ополчась на море смут, сразить их противоборством?»

Может показаться несопоставимой судьба Гамлета, обуреваемого «мировой скорбью», с историей несостоявшегося фильма одного, пусть даже одаренного кинорежиссера. Но ведь и мировая скорбь Гамлета взята не с потолка, она имеет своей основой конкретное, личное горе неординарного принца датского. Челове-

ческая драма, осмысленная с точки зрения проблемы: смириться или бунтовать?

А почему дилемма, перед которой оказался Гвидо Ансельми, не может быть в фокусе той же проблемы? Ведь смириться — это тогда проблема, когда она допускает возможность уступки. Уступки прежде всего самому себе, потом среде, обстоятельствам. В нашем случае прибавим еще — своему предназначению.

Само понятие творческого кризиса в фильме Феллини толкуется как понятие человеческого, духовного тупика, в котором может оказаться личность. Так вот — уступить, смириться это значит позволить себе катиться по течению, по инерции жизни, той инерции, которую обусловили собственные заблуждения и ошибки, привычки, уют, карьера, благополучие — словом, то «место под солнцем», которое предоставлено тебе или завоевано тобой. Говорим «уступить» потому, что произошел сдвиг и в сознании, и в психологии, и он требует выхода, преодоления в себе и в окружении всего привычного, косного.

Здесь нет спасения, если вынужден играть, притворяться, словом, выдавать себя не за того, кем являешься по сути дела. Гвидо Ансельми растерян — он просит отсрочки, чтобы разобраться в себе самом, найти возможность совладеть с хаосом — путаницей мыслей и чувств. Пока же, чтоб выиграть время, он вынужден и играть, и притворяться, т. е. входить в роль, навязанную ему судьбой. Но умная и проницательная жена Луиза (Анук Эмэ), конечно же, способна угадать и развенчать это притворство, которое на языке проблемы есть не что иное, как возможность примириться со своей судьбой, приспособиться к обстоятельствам и в конце концов быть вынужденным снять фильм, в котором Гвидо нечего сказать.

Однако герой Феллини не имеет права делать такой выбор — это означало бы для него самый обыкновенный тщедушный конформизм.

Осуществление мести за гибель отца мыслилось Гамлетом как средство восстановить справедливость. Однако четкое сознание того, что навести порядок в мире-«тюрьме», где распалась «связь времен», ему, конечно же, не по силам — *задерживало*, как ни странно, осуществление самой мести. Осознание становилось преградой для выполнения миссии своей жизни, трагически единственной миссии, предписанной Гамлету в драме жизни.

Так и тут — взбунтоваться для Гвидо значит отказаться от постановки, бросить все, что его связывает. Но ведь удрать, бросить, отказаться — никак не решение проблемы, а бегство от нее. Зато неизбежно пусть поначалу смутно ощущаемое, но все крепнущее желание — тоска по примирению, согласованию, совещению всего хаотически раздробленного, разъятого в собствен-

ном душевном мире, желание хотя бы примирить... всех женщин, которые были, есть и могли бы быть в жизни Гвидо.

В сущности сцена «гарема» — это аллегория внутреннего состояния героя Феллини. И здесь, в аллегорической форме, не случайно в качестве одного из этапов осуществления идеала Гвидо присутствует возможность бунта.

Бунт начался из-за того, что одна из женщины «гарема» — Жаклин не захотела подчиниться железным требованиям «устава», требующего от женщины, достигших двадцати шести лет, податься на «второй этаж и жить воспоминаниями».

Феллини здесь прорывает густой слой конкретных личных ассоциаций героя и кадры негритянки, схватившейся за веревку, сопровождает в фонограмме ритмами «Марсельезы». Потом эти ритмы набатно переходят в свист плетни, которую взял в руки «хозяин», чтоб водворить порядок в собственном доме.

И порядок водворен — Жаклин, решив в последний раз исполнить коронный «номер» для Гвидо, исполнила неуклюже, не попадая в такт мелодии, словно подтверждая справедливость требований «устава», и покорно смирилась со своей участью.

Бунт захлебнулся, не состоялся. Женщины теперь покорны и молчаливы, и в то же время более отчуждены и друг от друга, и от Гвидо, чем в то чудесное мгновение бунта, когда Гвидо их бил, а они истошно вопили и разбегались, и как ни парадоксально, любили, любили его. Теперь же иллюзия гармонии, достижимой через бунт, исчезла, осталась реальность.

Но Феллини не свойственно ограничиваться плоскостью анализа и, если проблема того требует, не пытаться решить ее «любой ценой». Так может поступить, скажем, Антониони, но не Феллини, который, конечно, знает про все тупики, куда может завести любой вариант решения, и тем не менее не перестает искать, расширяет, наконец, поле поисков, не очень озабочен, как сказали бы в среде ученых, чистотой эксперимента, предпочитая ему все полнокровные жизни. Поэтому Феллини готов даже изменить тон разговора (в сцене «гарема» способен всю тему поисков выхода свергнуть на уровень будничной детали — символа: Луиза наклоняется и начинает мыть полы) — и Феллини можно упрекать, что и делают некоторые западные критики, в эклектизме, даже во всеядности и непоследовательности.

Но было бы несправедливо упрекать Феллини за то, что темперамент не позволяет ему ограничиться только анализом, что он ненесправимый оптимист, никак не могущий примириться с немумолимостью тупика, в который может завести решение проблемы — он упорно продолжает искать выхода. И если нет решения в сугубо социальном плане (здесь сказывается ограниченность мировоззрения Феллини), если нет спасения в религии, если нет возможности примирить Луизу с Карлой, если нельзя требовать

невозможного от «девушки у источника», если лишились смысла любые дебаты интеллектуалов, если невозможно ни поставить фильм, ни *не* поставить фильм, если в принципе не спасает даже самоубийство, одним словом исчерпан сюжет, тогда Феллини способен прибегнуть к последнему средству—чуду, сотворяемому именно искусством, а не наукой, религией или политикой.

Этим чудом—откровением и является финальная сцена, в которой торжествует идея Гвидо—согласовать, примирить непримиримое, найти выход из «хаоса» реального мира.

В середине круга цирковой арены мы видим музыкантов. Крайний в их группе—мальчик. Он, конечно, тот мальчишка, Гвидо, каким он предстал перед нами в воспоминаниях «из детства».

Круг растает. Все исчезнет с барьера цирковой арены—исчезнут и музыканты. Останется только он—мальчик, играющий на дудочке, извлекающий нежные звуки тарантеллы.

Не исчезнет эта бесхитростная мелодия... Единственное, что останется в мире, и это единственное принадлежит области духа.

Как замечает В. Божович в кн. «Современные западные кинорежиссеры» (М., «Наука», 1972, стр. 168), Феллини подает пример «разрешения жизненных противоречий средствами искусства».

Проблема в фильме Феллини осмыслена во многих своих связях, и одновременно обнаружен путь решения ее. Гвидо научился принимать мир таким, каким он является, и в то же время сотворять таким, каким он *хочет*. И, наверное, потому пригодилась Феллини в этом фильме сложная вязь воспоминаний, снов и реальности и однажды как бы незаметно устранена граница между этими сферами, чтобы завоевать право на образ, призванный решить проблему.

Конечно же, и в этом пункте «Голый остров» продолжает оставаться непохожим на «Восемь с половиной»—художественные решения несопоставимы.

Но, самое интересное, ведь проблема та же!

Пусть герои «Голого острова» не тронуты цивилизацией, все равно и для них, как и для Гвидо, остро стоит вопрос, вечный вопрос существования.

Повторяемость, автоматизм жестов и движений нагнетает своим ужасающим ритмом ощущение невыносимости, безвыходности судьбы героев «Голого острова».

Но если бы фильм ограничился констатацией этого, мы увидели бы только беспросветную картину, в которой не осталось бы места ни для мыслей, ни для чувств, ни для проблемы. И трагизма тоже не было бы—в конце концов пельзья навязать ее людям, которые перестали что-либо чувствовать и, наверное, перестали быть людьми.

16 Но вот невзначай жена уронила ведро, расплескала воду,

столь дорогой ценой перевезенную на остров. Муж не преминул дать ей пощечину.

Это, конечно, не бунт, лишь едва-едва намеченная и неосознанная возможность бунта, и она подавлена на корню. Но это, он способен поблагодарить ее за то, что она сохранила в селемы в жизни героев.

Потом будет самый настоящий бунт. Женщина со злостью опрокидывает наземь ведро, начинает яростно расплескивать воду, нещадно уничтожать посевы. Затем, судорожно рыдая, опускается на землю... Муж сейчас молчит. Когда способность к бунту созрела у жены, муж готов оценить эту способность. Более того, он способен поблагодарить ее за то, что она сохранила в себе духовную энергию. И он только попросит жестом последовать ее за собой...

И все. В этом единственном финальном жесте героя фильма и найдено художественное решение проблемы — следует выбрать не смирение или бунт, а и смирение, и бунт.

Нельзя не принять то, что предначертано судьбой, и нельзя также отказаться от способности к бунту. Пусть эта способность не исключает, а даже обуславливает трагизм положения этих людей — но только в этом сочетании протеста и покорности проявляется истинное величие, нравственная красота героев «Голого острова».

В свою очередь Феллини вовсе не требует, чтобы его герой снял фильм даже тогда, когда он чувствует себя истощенным — и, значит, как будто имеет право на молчание, на свою «белую страницу». Или, может быть, имеет право уйти из жизни. Оказывается, и этого права у него нет — спасения нет в мире, спасения нет вне мира. Но есть только один выход — не уйти от всех этих противоречий, не удрать от себя, а все взаимосключающее сплавить воедино... В один образ, воздвигающий гармонию из хаоса дисгармонии. То есть опять-таки не либо смирение, либо бунт, а и смирение, и бунт. Вот реальность проблемы, которую так же как Кането Синдо ощутил Феллини и для которой попытался найти выход в совершенно иной образной системе.

Добро и зло

Нравственная сущность искусства не может быть подвергнута сомнению. Бетховен и Вагнер не в ответе за то, что их произведения могли послужить своеобразным аккомпанементом преступлений фашистов против человечности. Но подобный искаженный нравственный эффект воздействия искусства является отражением того, что чаще всего в жизни сделать выбор между добром и злом — проблема.

Когда это различие не представляет трудности, все исчер-



пывается на низкой ступени художественного сознания — на плоскости мелодрамы.

Принцип мелодрамы аксиоматичен — существуют два полюса, невозможно их спутать: добро это добро, зло это зло и т. д. и т. п. Однако, если вспомнить меткое выражение Ильи Эренбурга о том, что «жить на полюсах невозможно» (высказанное, правда, по другому поводу), можно сказать, что пока в кинематографе торжествовал принцип мелодрамы, нельзя было всерьез судить об этической зрелости киноискусства.

Об этической концепции фильма Куросавы «Расёмон» трудно догадаться до самой последней «версии», поведенной с точки зрения случайного свидетеля — очевидца происшествия.

До этого целиком занимает воображение зрителя сама противоречивость показаний. Более того, Куросава пользуется самыми сильными средствами для оправдания своих героев, можно сказать, исчерпывает эти средства. Даже убийца и насильник — разбойник в исполнении Тосиро Мифунэ — не лишен обаяния. И прежде всего потому, что признает себя... убийцей. Доверие зрителя к героям особенно укрепляется потому, что противники настаивают даже на особом уважении, которое они питают или питали друг к другу. «Дух» убитого самурая признается, что готов был простить разбойника, последний все время подчеркивает, что имел место честный поединок, битва равных.

И только четвертая версия раскрыла тайну показаний героев Куросавы. Все они были правы в отдельных деталях, но все — без исключения — лгали по сути, лгали, даже, быть может, сами веря, что говорят только правду.

Тут дело не вообще в относительности знания о мире, а в необходимости для героев этого фильма любой ценой оправдаться, даже если логика оправдания приводит к признанию себя убийцей или самоубийцей.

А это возможно только в том случае, если признать, что есть на свете вещи пострашнее, чем убийство и насилье. И об этом свидетельствует Куросава в «версии» очевидца.

Достаточно было случиться жестокому испытанию — факту насилия — и все герои обернулись ничтожными, тщедушными существами. В жене самурая проснулась примитивная самка, самурай же лишился тени мужского благородства, а разбойник, удовлетворивший свою страсть, готов просто удрать и от жертвы своей, и от чувства любой ответственности. Но женщина требует, женщина жаждет крови, и она *вынуждает* мужчин, фактически насилуя их волю, взять в руки оружие.

Признаюсь, более странного и одновременно страшного поединка ни в каком ином фильме не приходилось видеть. Странного в том смысле, что и разбойник, и самурай лишены всякого желания и потребности соперничать в любви, они даже не в силах

притворяться противниками, они мелки и бесчестны—скорее всего это пародия на поединок, если б все не было столь страшно.

Ведь действительно, страшно смотреть на то, как хирургическим скальпелем рассекается грудная клетка и вдруг обнаруживается, что никакого сердца нет и не было.

Ничтожество душ — вот самый убийственный диагноз, поставленный «злу мира» в фильме Куросава.

По логике сюжета подлинность четвертой «версии» тоже может подвергаться сомнению. Может быть, и дровосек-свидетель тоже ищет оправдания. Ведь ищет оправдания всяк виновный. И вот, дойдя до этой точки своего беспощадного анализа, Куросава все же отыскивает место, закоулок, в котором притаилась душа, способная к сочувствию и состраданию.

Каждый день в мире рождается ребенок, и он требует к себе внимания, ласки, нежности...

Кое-кто упрекал Куросава за банально-назидательный финал — упрекать можно, но спорить с ним трудно, невозможно. Куросава напоминает лишь о том, что нельзя забывать, даже оказавшись во власти анализа, обнажающего всю подноготную зла.

Висконти в фильме «Рокко и его братья» предпринял атаку бастиона добра. Висконти начал с противопоставления добропорядочного Рокко морально ничтожному Симону, а потом вдруг выяснилось, что это вовсе не два полюса, а две стороны одной и той же медали. Нет, конечно, границы между добром и злом несколько не размыты, зло не перестало быть злом, а добро—добром. Но Висконти доказывает, что может и добро быть более нестерпимым, невыносимым и даже бесчеловечным, чем зло.

Эпизод, когда Рокко прощает Симону-брату то, что невозможно простить, — один из сильнейших драматических эпизодов, когда-либо созданных в киноискусстве. В нем налицо современное опровержение мифа, который особенно дорог человечеству. Несмотря на усилия великих реалистов XIX века, человечество продолжало и продолжает сегодня ревностно относиться к этому мифу. Это не просто «непротивление злу насиллем»—миф меняет свой облик, оттенки, формулу, но сущности своей редко изменяет в том смысле, что очень часто, устав от всевозможных социальных и глобальных потрясений, человечество ищет убежище в цитадели всепрощения и умиротворения. Даже итальянский неореализм — одно из самых мужественных направлений современного искусства — не устоял в определенный период своего развития перед соблазном «добрых чувств», умирительно-сладкой лжи. И в этот час деградации искусства один из основоположников неореализма решил возродить традицию обличительства и трезвого анализа.

Назойливо с рекламных щитов смотрит на нас размноженное лицо преуспевающего героя ринга Рокко в исполнении Алена Де-

лона, героя с обворожительной внешностью и улыбкой, в которой затаенно присутствует и нечто демоническое. Вообще, быть может, главная художественная находка Висконти в этом фильме заключена в том, что проблему «добра» он доверил актеру подозрительно красивому, подходящему разве только для исполнения так называемых «голубых» ролей, но, как убеждает весь творческий путь актера, способного с поразительной подлинностью вскрывать всю «тьму» этой голубизны.

И добро в фильме Висконти вовсе не так бескорыстно, как может показаться поначалу, добро тоже может делать карьеру, может стать модным, быть выставленным на продажу, стать предметом спекуляции. Конечно, тогда оно уже не добро, а зло. Значит, добро обратимо, когда отказывается от борьбы со злом, фактически оказывается на уровне признания, одобрения его и способствует укоренению, а не искоренению зла в мире.

В «Расёмоне» проблемно «зло», потому что предстает докопаться, извлечь его истинную сущность.

В «Рокко» проблемно «добро», потому что идея добра отворачивается, теряет своего носителя — такова логика превращения любого добра, не обращенного в действие.

В одном из интереснейших фильмов начала 70-х годов — в «Заводном апельсине» Стэнли Кубрика — в судьбе одного и того же персонажа реализована возможность выбора между добром и злом.

Фильм поначалу вмещается в модный сегодня на Западе стандарт «жестокых фильмов». Герой фильма подросток Алекс вместе со своими друзьями насилует женщин, измывается над ними, убивает их. Ничем не оправданная, ничем не обусловленная, никак не объяснимая садистски изощренная и извращенная жестокость.

Кубрик сознательно отстраняет любую возможность найти корни «немотивированных преступлений». Даже легко напрашивающаяся аргументация, — мол, это своеобразная форма бунта, протеста против действительности, отмечается Кубриком. И отмечается справедливо — не надо искать громких слов оправдания, абстрактных мотивов для конкретного, очень конкретного зла.

Государство принимает меры — оно не просто сажает Алекса в тюрьму, но и решает изменить, перестроить Алекса, заставить его измениться изнутри, чтобы он научился делать зло.

Алекса помещают в специальную лечебницу и заставляют непрерывно, не мигая смотреть на зрелища, как две капли воды похожие на те, которые он привык «сотворять». В качестве самого эффективного зрелища используется, конечно, кинематограф — на Алекса напускают ужасающий поток кинообразов, в которых верно уловлена органическая связь между любым частным

злodeянием и тоталитарным злом века — фашизмом, войнами.

И Алекс начинает поддаваться перестройке личности — испытывать отвращение к этим зрелищам, т. е. к тому, чем он занимался.

Но вот тут постепенно Кубрик смещает акценты, подводит и зрителя, привыкшего к Алексу, хотя и не принявшего его, к совершенно новым выводам.

Сначала можно было бы вообще не обратить внимание на одинокое возражение — реплику тюремного священника во время очередного сеанса над Алексом: «Да нельзя же отнимать у человека права делать выбор между добром и злом» — сначала легко парировать на этот довод: «А кто сказал, что Алекс — человек, он — ублюдок, и разве негуманно стремление общества и государства превратить его в человека?»

Все это далеко не просто, и нам еще придется вспомнить реплику священника.

Переродившийся Алекс вдруг оказался способным на самоубийство — и это произошло в тот момент, когда его заставили, вынудили непрерывно слушать Бетховена, того самого Бетховена, который вдохновлял его в прошлом.

Конечно же (повторим мысль, высказанную в начале главы), божественная и величественная «Девятая симфония» Бетховена не может подвергнуться переоценке потому, что облюбвана *прежним* Алексом и служила аккомпанементом для его злodeяний. Но этот мотив, безусловно, подчеркивает, что даже такому выродку, как Алекс, «ничто человеческое не чуждо», т. е. наличествует проблема: Алекс в сфере бессознательного и человек, и не-человек.

Но вот, когда Алекса, распростившегося с прошлым, заставляют слушать Бетховена, это прочитывается зрителем как стремление задушить, вытравить из него человеческое. Это предел, который может выдержать существо, именуемое или призванное именоваться человеком.

И это единственное место в фильме, когда становится жалко Алекса. Потому что Алекса лишили права быть свободным и в выборе музыки, и в понимании ее. Сейчас, вынудив его *отождествить* эту божественную музыку со своей прежней биографией, лишили его всякой свободы — и какими бы высокими целями не освящалась научная программа «переделки» насильника и злodeя, нет ей нравственного оправдания, если она хоть в какой-то степени ограничивает право человека на выбор.

И оказывается, что проблема не решилась — изменился лишь объект. Вначале Алекс насильовал других, теперь его насильуют, значит, насилье, зло оказалось неискоренимым.

«Освобождение» души Алекса путем самоубийства тоже не состоялось. Произошло иное.

Само государство предложило Алексу сделку. Для этого вовсе не нужно, чтоб Алекс все позабыл. Парадоксально, но государство, заставляющее Алекса презреть себя в прошлом, теперь требует от него вознаграждения, а для этого нужно, чтобы он постоянно помнил то, что методично вытравливалось из него. Значит, благородные цели обернулись спекуляцией, требованием, чтобы Алекс приспособился к своей новой роли. Приспособление взаимное — общество заразилось злом, а Алекс должен служить рекламой процветания и благополучия общества здравого смысла и потребления.

Она — эта роль — тем и страшна, что совсем нетрудно к ней приспособиться. Тебя будут кормить и лелеять, кормить с ложечки в буквальном и не в буквальном смысле, за это требуя такую малость, как улыбаться всегда услужливо в аппарат репортера. Симуляция идиллии, счастья и бесконфликтности, симуляция единства государства и личности, симуляция решения проблемы добра и зла.

Все возвращается на круги свои. Алекс не покидает сферы бессознательного. Только тогда — это улыбка насильника, наслаждающегося своей жестокостью. А сейчас — улыбка приспособленца, конформиста, серого волка из сказки о «Красной шапочке».

Что выбрать — не знает Кубрик, не знаем и мы.

Фильм, рассказывая историю превращения зла в добро, в то же время убеждает нас в невозможности этого превращения.

Проблема остается открытой — для других художников и новых осмыслений в искусстве.

Одиночество и общность

Некоммуникабельность не есть конфликт, это скорее отсутствие конфликта, когда интересы, взгляды, чувства расходятся в разные стороны, не сшибаются, а именно расходятся, оставляя за собой пустоту, отсутствие поля тяготения, одиночество и невозможность пробиться через него.

Ни в какие иные эпохи произведение, непонятное и даже претендующее на то, чтоб остаться непонятым, не могло рассчитывать на успех.

А в наше время на Западе устраиваются выставки и концерты, на которых это непонимание выдается нередко за откровение, по крайней мере становится своеобразным критерием оценки. Это уже крайняя точка приспособления общества к тому образу существования, где непонимание провозглашается нормой, где один человек, объясняясь с другим, рассчитывает скорее не на то, чтоб его поняли, а на то, чтоб не быть понятым и даже извлечь максимум выгод из этого.

Движение души старого профессора — героя фильма Бергмана «Земляничная поляна», призадумавшегося над судьбой сы-

на и его семьи и потому начавшего было «Ты должен...» — не воспринято, не понято сыном («Я верну тебе долг»), потому что попытка старика вырваться из оболочки эгоцентризма, искренний порыв его души способны вызвать удивление, они своего рода отклонение от нормы. И не случайно сын-интеллектуал предпочел непонимание — это всегда является более удобной формой, маскирующей собственный эгоизм.

Лев Толстой говорил о некоем мальчишке, которого он не отпускал от себя, чтобы думать *не о себе*. Удивительно откровенное и меткое признание, указывающее единственный путь преодоления проклятого одиночества. Но когда не ощущается даже потребности в понимании, в участии, в солидарности — тогда уже не просто одиночество, а беспросветная мгла, из которой невозможно выбраться, ибо оборвались все духовные связи и наступает смерть личности.

Все этапы бьющейся в отчаянных конвульсиях души, которая пытается спастись от одиночества и зачастую убеждается в тщетности усилий и потому еще более замыкается в скорлупе злосчастного «я», ожесточается и потом через самую жестокость ищет спасение и контакты с миром, подчас доходит до крайней точки отрицания, до отказа от попыток вообще сблизиться, раствориться, наконец, примиряется и перестает ощущать всю несостоятельность своего существования, передоверяя мысли, чувства, страсти заместителям, отказывается по существу от духовных потребностей, т. е. перестает быть душой — вот все эти этапы достаточно основательно рассмотрены современным искусством, в произведениях крупнейших художников экрана.

У Феллини в «Дороге» и в «Ночах Кабирини» еще слышится боль, отчаянный вопль души.

В финальной улыбке Кабирини увековечена та ступень постижения одиночества, когда только что убита последняя надежда и тем не менее душа распахнута навстречу жизни, не может, не в состоянии замкнуться. В улыбке Кабирини — один из вероятных вариантов решения проблемы, вернее, одно из обязательных условий, без которого невозможно в принципе преодолеть одиночество. Это — ни за что не позволить себе ожесточиться, дать похоронить в себе всякие импульсы, живое трепетание сердца.

Впрочем, по Феллини, пусть запоздало, когда Джельсомини больше нет в живых, проснется в «скотинне» Дзампано человек и откликнется на песенку Джельсомини, память о которой вдруг прорвет, казалось, непробиваемый панцирь одиночества и выдавит из этой грубой телесной массы глухие стоны горького и беззвучного рыдания. На берегу моря, которое всегда является «лакмусовой бумагой» для душ героев Феллини.

Эту проверку трудно выдержать герою «Сладкой жизни» — журналисту Марчелло.

Тщетно пытался он расслышать, о чем кричала ему с противоположного берега залива девушка, которую он где-то встречал и сейчас увидел у моря, только что ранним утром выбросившего на берег чудище-скарб, недоступный пониманию. И Марчелло улыбается как чудищу, так и девушке. Он не может понять, что случилось в это утро после бесконечной ночи, в которой люди охотно хоронили, топили в оргии «сладкой жизни» свои помыслы, желання, чувства. Он не может понять, что случилось сегодня в мире и почему, чем больше людей мы видим и даже ощущаем, тем меньше мы учимся понимать и принимать их. Он, Марчелло, пока ничего не понял, но ощущает какую-то смутную, неопределенную тоску, а мы ощущаем, что Феллини не может допустить, чтобы надежда умерла в мире. Нет, с одиночеством невозможно примириться, потребность преодолеть его не утолена — но где искать этот выход?

Антониони тоже начинал с поисков выхода. Удирая от людей, чтоб преодолеть крах неразделенной любви, герой «Крика» по сути искал пути к ним.

В финале фильма (по контрасту судьбе героя Антониони дает образ сплочения людей, объединенных единой идеей и целью) герой бросался вниз с вышки, унося с собой в небытие мечту о любви, которая в жизни не состоялась.

В более поздних фильмах Антониони люди уже не бросаются с верхушки башни и не кончают жизнь самоубийством (как не сделает этого обанкротившийся миллионер из «Затмения»). Они здесь ничего не теряют. А не теряют потому, что ничего не имеют. И не имеют потому, что не желают и не могут желать иметь. В этом мире нет места отчаянию — «крику», есть одна пустота, отсутствие.

Антониони с доподлинностью рентгенолога устанавливает, что ничто ничего не меняет в душевном мире современного человека — отклонений нет. Отклонений от нормы — а нормой тут признана не жизнь, а ее иммитация.

Обычно критикуют классические фильмы Антониони за монотонность, бесстрастность авторской интонации, однако не надо забывать, что метод, которым в совершенстве владеет режиссер, и цель, которую он ставил перед собой в этих фильмах, обязывали его засвидетельствовать именно *вялое* состояние мира.

Впрочем, наиболее точно разгадал ограниченность метода слишком пристального наблюдения сам Антониони. По крайней мере в «Блоу-ап» Антониони уже не уверен, что, все более и более увеличивая фотоснимок, можно установить истину.

Пожалуй, увидишь только труп, пожалуй, можно докопаться до всего ужасного, что есть в мире, но истина еще более отдалится от тебя. Вот в чем парадоксальное несовершенство «фотоувеличения». И в финале фильма Антониони создает невиданный, не-

бывалый в кинематографе панегрик иллюзии, которая существует в мире, но которую не способно схватить и отразить никакое «увеличительное стекло».

Речь идет о сцене игры в теннис — теннис без мяча, содержащей яростный призыв договориться об условиях игры и вступить в нее, заклинание-просьбу не дать оборваться игре. Герой не разрушил игру-иллюзию, поднял с земли несуществующий мяч и бросил на площадку. Герой выполнил просьбу — призыв — заклинание и заслужил молчаливую благодарность. Он понял, чего от него хотели, и был понят сам.

Можно сказать, что и это имитация, без которой обычно не существуют герои Антониони. Этого никогда не отрицает Антониони — он честно и откровенно настаивает даже на иллюзорности любых иллюзий, но в финале «Блоу-ап» он признает необходимость иллюзий. Для чего же? Наверное, чтобы как-то преодолеть ставшую совсем-совсем невыносимой пресловутую «некоммуникабельность».

В «Молчании» Бергмана люди не только отказались от стремления понять друг друга, но и садистски упиваются, наслаждаясь этой невозможностью.

Это уже предел, конечная точка приспособляемости людей к бездуховному существованию.

Героиня отдается какому-то мужчине и упивается тем, что представилась возможность не познать, не узнать, не понять этого человека. Возможность представилась потому, что герои разговаривают на разных языках («как хорошо, что мы не можем понять друг друга») — вот лейтмотив сцены). Слышится ли за этим боль — трудно сказать. Но зато отчетливо присутствует в этой сцене мотив обременительности любой близости, и, конечно, нет не только любви, но и тоски по ней, не осталось и потребности в ней. Близость — лишь придаток к обычной форме существования — одиночеству.

Отсюда только шаг до мотива, характерного для так называемых «жестоких — сексуальных» фильмов, в которых герои живут скорее не страстью, а мстостью — в «половой близости» ищут как ни странно не слияния, не близости, а возможности расстаться с самой идеей близости, сделав ее гадкой, невыносимой, расстаться даже с слабой надеждой искать спасение от одиночества в любви.

Ведь, конечно, любовь и страсть — эффективное из средств преодоления в человеке корыстного и мелкого «я».

Человечество могло отказаться от многих заблуждений и мифов, но самый отчаявшийся из поэтов-лириков никогда не отказывался от надежды на спасение через любовь. Любовь может растаять, столкнуться с преградой, которую не осилить, может согнуться, не выдержать испытаний на время, наконец, может быть

принесена в жертву, но даже когда герои погибают, не одолев преград, идея любви торжествует. Самый кратчайший путь одного человека к другому, подтверждаемый страстью, дарованной природой, никем и никогда не оспаривался.

В той картине мира, которую предлагают Антониони и Бергман, любовь не побеждена, она просто отсутствует, отсутствует ее возможность. И это страшно.

Трудно предположить, чтобы подобная концепция мира, предлагаемая кинематографом, была принята безропотно, не нуждалась в каких-либо поправках, в опровержении.

Именно невозможностью удовлетвориться откровениями Глашатаев «некоммуникабельности» можно объяснить с первого взгляда неожиданный успех фильма Лелюша «Мужчина и женщина».

Можно иронизировать по поводу Лелюша, особенно имея в виду поверхностные его фильмы последних лет, можно в «лелюшизме» как тенденции видеть даже новейший вариант коммерческой кинопродукции, но даже если это блюдо, приторно убажжающее, — надо все же понять, почему появилась потребность в продукции подобного рода и, вообще, почему неожиданно поднялась в цене банальная любовная история, показанная с экрана?

Наверное, все же потому, что мир всегда нуждается в равновесии, а проблема для того, чтоб не быть искаженной, должна быть рассмотрена и на той плоскости, на которой допускаются определенные решения. И почему возможность любви, любви трудной, но состоявшейся — не вариант решения?

Преградой для любви героев знаменитой «Хиросимы — любви моей» встало прошлое. Алан Ренэ потряс в свое время откровением, что даже в постели, именно в постели люди не освобождаются от невыносимого для каждого индивидуума образа глобальной катастрофы, каким явилась Хиросима для человечества. Память личная смыкается с памятью истории. И эта память значительно осложняет, затрудняет, но в конечном счете высвобождает любовь. Прошлое и разводит, и сближает судьбы, биографии.

Алан Ренэ пробивался к этому слиянию.

Клод Лелюш — художник меньшего дарования и более скромных масштабов — представил это слияние свершившимся фактом. И дал образ поэтического сближения — растворения человеческих душ и судеб.

Потери людей в прошлом, о которых они не способны забыть, сближают их в настоящем — эта предельно ясная, простая и человечнейшая из истин обеспечила фильму Лелюша необычный успех у зрителя.

Тема памяти возникла в киноискусстве как своего рода «минное поле», на котором испытываются пути преодоления одиночества. В «Хиросиме» это и преграда, и стимул для любви. В фильме

Кольпи «Столь долгое отсутствие» герой, потерявший память, обречен на одиночество. И каким бы трагическим ни было прошлое, счастье в настоящем для героя невозможно, если позабыть о том, что была у него в прошлом и любовь.

Эта тема по-своему истолкована и разработана в советском киноискусстве 60-х годов. В частности, именно в советском кино вынесена на поверхность и осмыслена как проблема потребность человека причаститься к своим «корням».

Юный герой фильма Хуцнева «Мне двадцать лет» вызывает «духи» прошлого — отца, погибшего на фронтах Отечественной войны. Не столь важно, что отцу, которому в сущности меньше лет, чем сыну, не суждено научить сына жить; пытаюсь постичь то, как жили предки, можно обрести волю, уверенность и способность для преодоления в жизни того, что может казаться неподъемным. По крайней мере важно, зачем и с каким вопросом обращается сын к отцу.

В судьбе героя армянского фильма «Здравствуй, это я!» воплощена невозможность для него отказаться от прошлого. Нести на своих плечах груз прошлого и бремя потерь, конечно, тяжело, иной раз невыносимо тяжело, но иначе невозможно сохранить в себе личность, научиться понимать других и, если хотите, заслужить право не быть одиноким. Артем и Таня по сути дела находят друг друга в теме Люси — это, конечно, метафора, заостренная и поэтически обыгранная в фильме Ф. Довлатяна, но в высшей степени знаменательная.

Тема любви в этом фильме рифмуется с темой дружбы Артема и Пономарева, которая разыграна в фильме с такой настойчивостью, как будто приходится специально доказывать возможность дружбы двух людей.

Оказывается, нужно доказывать, потому что в душном мире фильмов даже многих крупнейших художников современного зарубежного кинематографа эта возможность сегодня сильно подвергается сомнению.

И потому подключаются к спору о человеке, разворачиваемому на всех кинематографических широтах, даже фильмы, в которых тема одиночества как будто не затрагивается.

Фильм Г. Маляна «Треугольник», ни в одной клетке образной структуры которого, кажется, не присутствует тема «некоммуникабельности», на уровне очень глубинного слоя, при рассмотрении в контексте всего современного кинематографа, обнаруживает свою проблемность.

В «Треугольнике» есть, по-моему, секрет, который, во-первых, обеспечивает трогательную силу воздействия фильма на зрителях, во-вторых, позволяет рассказу о добрых и милых людях перерасти в рассказ об обретениях и потерях народа.

Дело в том, что авторы фильма не случайно отображают не 27

сегодняшний день, а прошлое, пусть недавнее, но прошлое. Фильм о том, какими мы были и *есть по существу*.

Сегодня какие — это один вопрос. Какие по сути — другой вопрос. Фильм именно об этом, и потому рассказ о прошлом проецируется в сегодняшний день.

Внутри «Треугольника» — кузницы нет проблем: есть общность, несокрушимая, ничем не замутненная, никем не оспариваемая. Пять кузнецов, пять Мкртычей представляют собой единый целостный, нерасторжимый организм. Но в интонации кинорассказа присутствует все же настроение некоей элегичности, грусти расставания с этим чудесным миром «треугольника», с этой общностью людей — расставания неизбежного.

Конкретная эта общность в сюжете фильма выдержала испытания — «треугольник» ревниво оберегает свою неделимость. Но «треугольник» вовсе не консервативен. Сопrotивляясь, не сразу, но неотвратимо принимает «треугольник», принимает, чтоб уже никогда не расставаться, как законную, новую неделимую свою «частицу» героиню фильма Любу, которую любит один из них, и неизбежно полюбят все Мкртычи.

На деликатнейшем из участков «треугольник» выдержал испытание, не сломился.

Потруднее оказалось другое испытание, потому что тут неизбежны жертвы. Это война.

В начале фильма кажется, что «треугольник» отгорожен от «большого мира» и не очень тяготеет этим. Война выявила, что «китайской стены» нет, более того, есть глубинная связь «треугольника» с «большим миром» — страной, народом. Ради интересов и спасения «большого мира» «треугольник» готов к жертвам. Больно терять жизненно важные «частицы», но иначе «треугольник» не может. Потому что корни «большого мира» именно в «треугольнике».

Корни имеют привычку роптать на свои плоды. Корни способны зарыться поглубже под тяжестью бремени, которую они на себя взвалили. Но в час, когда плодам грозит опасность, корни с особой интенсивностью начинают функционировать. Они никогда не изменяют своим плодам. Более того, способны в трудную минуту стать особенно щедрыми. Потому что в этой щедрости и их спасение, и спасение «большого мира», который является не чем иным, как «надстройкой», плодом «треугольника».

Контурсы этого «треугольника» размыты в другом фильме Г. Маляша — «Айрик». Испытания войны «треугольник» выдержал, испытания же на будни оказались сложнее.

И авторы фильма «Айрик» доказывают, что обособление, разведение людей по интересам, желаниям, судьбам вовсе не укрепляет потенциал их личностей.

Наоборот, единственная перспектива для молодых героев фильма вырасти когда-либо в личности — это причаститься, воспринять, вобрать в себя духовный завет «треугольника», который несет в себе «Айрик» — Овсеп Мгера Мкртчяна, конечно же, продолжающий родословную предыдущих героев Мкртчяна, созданных в прежних фильмах Г. Маляна, в частности, в «Треугольнике».

Завет же этот один — быть вместе, всегда вместе, духовно, внутренне вместе, ощущать в себе присутствие того начала, на котором был воздвигнут «Треугольник».

Илья Эренбург однажды с горечью заметил, что в 20-е годы в нашей стране не было необходимости специально организовывать так называемые «Дни поэзии». В самих буднях тех лет была разлита поэзия, ощущалось биение пульса поэзии. В эпоху, воспроизведенную в фильме «Треугольник», общность не была проблемой, а была единственно возможной формой и основой существования. Конечно, это не стародедовская первобытная община, а та общность, которая сопутствует началу — началу новой эпохи (кстати, именно этот мотив стал определяющим для короткометражных фильмов А. Пелешяна «Начало» и «Мы»), общность, рожденная Революцией и обеспечивающая возникновение новой общественной формации.

В мире «Треугольника» герои не испытывают особой радости от того, что они вместе, всегда вместе — для них это естественное состояние, вне слитности они просто не мыслят своего существования.

Призыв «Назад к «Треугольнику!» — конечно, бессмысленный призыв, неспособный подсказать решение проблемы одиночества. Путь назад просто невозможен — ведь необратим бег времени. Но нужно нести в душе зов, наказ, чудесный аромат этого мира, этой общности (вперед к «Треугольнику!»), нужно никогда не забывать, откуда мы вышли. Не вернуть счастливого ощущения детства, но одно только воспоминание о детстве способно нас сделать лучше. «Корни» ведь не только не изменяют, но и вливают в нас дополнительные силы. Потому и героям «Айрика» очень нужна легенда о предках — «разбойниках».

О том, что тема «корней» начинает претендовать на место «сквозной темы» в армянском современном кино, как ни странно, свидетельствует даже такой фильм, как «Мужчины» Э. Кеосаяна, сделанный в жанре легкой эксцентрической комедии.

Я не хочу останавливаться на фабуле фильма — истории неподкупной мужской дружбы — или на изобразительном рефрене коллективного мужского национального танца «кочари» — конечно же, тема общности вынесена на поверхность сюжета фильма. В одной же, пожалуй, самой смешной, вставной повелле фильма получила выход мысль — помни с корней!

К дантисту, занимающемуся частной практикой и чувствую- 29

шему себя весьма уютно в своей современно обставленной городской квартире (роль эту колоритно исполняет Армен Джигарханян), вваливаются герои фильма — таксисты, переселенцы в ветхозаветных крестьян, которых сегодня вряд ли встретишь даже в самых отдаленных уголках Армении.

Цель этой мистификации по сюжету настолько незначительна и нелепа, что не стоит даже упоминания. Но эпизод вдруг приобрел глубокий смысл, потому что появление «мнимых» родственников из деревни в квартире respectable современного обывателя позволило обнаружить далеко нешуточную проблему.

«Родственники» расселись за столом, хозяева их потчуют чашечкой кофе. Мизансцена нелепа и смешна не только потому, что персонажам не о чем говорить друг с другом, но и потому, что для дантиста и его жены ситуация не изменилась бы и в том случае, если бы приехали реальные родственники из деревни. И даже если бы не приходилось отгадывать, кто кому кум или троюродный брат.

Все равно — дантист и его супруга давно утратили свои связи с корнями. О них напоминает разве только бесхитростная, простодушная народная мелодия, которую уже в самую неловкую минуту, когда стало невтерпёж и дальше молчать, затянула жена дантиста и которую охотно поддерживали незваные гости. Подхватил ее и хозяин, в то же время с трудом сдерживая раздражение, потому что его уют, его привычки, его благополучный «мирок» оказался хоть ненадолго встревоженным. Встревоженным напоминанием о корнях, о которых он позабыл и, наверное, очень уж старался забыть.

А корни не только никогда не изменяют, не только готовы простить, но и способны наказать.

Пресловутое одиночество — это и несчастье, но и кара, наказание, которое подстерегает личность, когда уж очень рьяно она пытается уйти от других, от тех, на которых похожа, от себя, какой она была и есть на самом деле.

Думается, именно в разработке темы корней и общности оказался наиболее весомым вклад армянского киноискусства конца 60-х и начала 70-х годов — именно на этом участке армянские кинематографисты подключаются к спору о современном человеке.

Бесплодие и деяния

Ощущение доподлинности в фильме грузинского режиссера О. Иоселлиани «Жил певчий дрозд» достигает той степени, когда начинает как будто исчезать искусство, и вместе с ним всякая мысль, всякая концепция. Эпизоды, характеризующие атмосферу жизни сегодняшнего города, два-три дня из жизни человека, — и очень скоро выясняется, что самого главного не происходит, сам герой — литаврист Гиви лишь часть атмосферы, в которой имеют

место случайные, необязательные встречи и знакомства и люди обмениваются необязательными репликами, обязательными, ничего не говорящими приветствиями.

Йоселнани подчеркивает и даже настаивает на произвольной случайности всего того, что происходит с героем в эти дни, обыгрывает повседневность этих будней, в которых не происходит ничего такого, что бы можно было запомнить: встречаются люди, имена которых необязательно знать, заявляются издали непрошенные гости, позаботиться о которых можно в промежутках между обычными делами. В общем будни, в которых ничего не выделено жирным шрифтом, вплоть до того, что и профессиональные актеры оказались режиссеру не нужны — подобранному для исполнения «фрагментов» из жизни типажу не нужно было не только перевоплотиться, но и вообще поднатужиться — каждому человеку нетрудно остаться простым и незаметным в обстоятельствах, в которых ничего от него не требуется.

Фильм первоначально так и назывался — «День-деньской», и хотя от режиссера потребовался максимум мастерства для последовательного воплощения образа суеты, безответственного ритма повседневности, все же режиссерская задача в этой части не может казаться оригинальной — еще со времен неореализма киноискусство накопило немалый опыт выстраивания так называемого дедрамматизированного образа действительности — действительности, в которой как будто ничего не происходит.

Смотря фильм, не перестаешь удивляться натуралистическому правдоподобию, достижимому на экране, убеждаешься лишней раз в том, насколько бессмысленно для искусства стремление к жизнеподобию как самоцель... Но вот «под самый занавес», в финале всей этой истории — впрочем, историей трудно назвать хронику тех дней, когда от человека не требовалось ни напрячь волю или применить усилия, ни страдать или пережить что-либо, ни вообще призадуматься над каким-то вопросом — эта «хроника» вдруг обрывается случайной и нелепой, столь же случайной и нелепой, как и все, что имело место в эти дни, бессмысленной смертью героя. Смертью, которая застала его в обычный день, когда он, собиравшись перейти улицу, загляделся на какую-то девушку и попал под троллейбус.

Удар молниеносный, выводящий зрителя из состояния безразличия, в котором он пребывал до этого момента, и этот удар ментально осветлил и четко обозначил проблему, которая, оказывается, не только нашла место в фильме, но получила острое полемическое, философское звучание.

Режиссера нельзя упрекнуть в насилии над материалом — он не изменил своей манере рассказа, методу отбора материала. Смерть в фильме такая же случайная, проходная, под стать тому, что было показано ранее. Но... смерть? Все-таки смерть. Ги-

бель молодого человека, насильственное прекращение существования, всего того, что, может быть, полноценной жизнью не назывешь, но дышало, обещало, обнадеживало...

Теперь приходит на ум, что Гиви в исполнении Канделаки был все же обаятельным молодым человеком, которого мы не успели, конечно, полюбить (за что и за какие муки?), но успели принять, успели привыкнуть к нему. Как привыкаешь и принимаешь все то, что примелькалось в жизни и встречается на каждом шагу.

Теперь начинаешь чувствовать, что было в Гиви и нечто такое, что способно нравиться всем. Этакая бесшабашность, широта натуры, которая позволяет Гиви не сосредотачиваться излишне долго на чем-либо одном, определенном, но противостоит угрюмому эгоцентризму, позволяет ему пользоваться успехом в любом обществе; приветливость и неумение кому-либо в чем-либо отказывать, легкость, непринужденность, делающие общение с ним всегда приятным. Даже если встретится с Гиви девушка, в отношениях с которой у него когда-то было что-то и было всерьез, а сегодня она вышла или выходит замуж за другого, она, конечно же, не будет опасаться встречи с ним — Гиви, потому что эта встреча никого и ни к чему не обязывает, потому что нет никакой проблемы, потому что вообще неизвестно, было ли с Гиви что-нибудь серьезное, и вообще неизвестно, может ли случиться с Гиви серьезное?!

Такова эта натура — симпатичная и открытая, но и поверхностная, скользящая где-то на волне происходящего — волне существования, вечно куда-то спешащая, торопящаяся, а в самом ритме этой спешки позабывающая подчас и цель, и смысл этой каждодневной гонки. Впрочем, придраться к Гиви не так-то просто.

Администрация оркестра, в котором играет Гиви, решила обсудить его поведение, потому что он вечно запаздывает на репетиции и концерты, заставляет нервничать своих коллег. Но потом оказывается, что обсуждать нечего — к вступлению своей партии Гиви всегда поспевает, к моменту, когда он нужен, Гиви всегда успевает.

В комнате, где он живет, один или два раза мы обратили внимание на чистые, неисписанные листы нотной бумаги. Ее никак не может заполнить Гиви — его вечно либо что-то отвлекает, либо отвлекается сам, не умея и не желая сосредоточиваться на одном.

Ну что ж — явный признак безволия, недисциплинированности натуры, которая, может быть, наделена творческими способностями, но, увы, неспособна осуществить тот или иной замысел.

За это, конечно, стоило бы пожурить героя, но в конце-концов мы вышли из школьного возраста и не собираемся путать прос-

то усидчивость с творческой одержимостью. И поэтому не станем слишком строго судить героя за то, что порывается он на чистый воздух, хочет окунуться в гул повседневности, а какая-то изначальная, творческая одаренность требует от него отказа, отказа от того образа жизни, который целиком соответствует его человеческой натуре.

Но, конечно, дело вовсе не в том, что в Гивни зачах, не состоялся творец—я думаю, не потому нам жаль и не просто жаль, по-настоящему горько на душе от того, что Гивни попал под троллейбус...

Когда и в начале, и в конце фильма «Баллада о солдате» авторы нам напоминали, что юного героя больше нет в живых, когда мы узнавали, что он не успел стать никем и остался только солдатом, а фильм познакомил нас с удивительно обаятельным и добрым парнем, не успевшим даже починить крышу для матери, но немало добрых дел, вернее добрых чувств посеявшем на пути своего кратковременного отпуска домой, смерть героя звучала пронзительным, яростным протестом против той неестественной, оскорбляющей жизнь и природу силы, которая заключена в войне.

В финале фильма Йоселлиани посещает нас то же чувство неестественного обрыва, но обвинять как будто некого. И в этом все дело.

Нельзя обвинять героя (не только потому, что бессердечно задним числом попрекать его в той несостоятельности, которая, если б не было смерти, так и могла не обнаружиться), нельзя попрекать героя за то, что он такой, а не иной.

Нельзя придумать того, что не было — геронку, романтизм, приключения, конфликт...

Придумывают художники, а в жизни, быть может, обычна размеренная поступь, и не каждый день свершаются подвиги, пишутся симфонии. Да, но автор останавливает внимание на Гивни, заставляя нас оценить его, и оказывается, что, помимо расхожих слов «милый», «симпатичный», ничего более о нем не скажешь.

След, оставленный Гивни на земле, и незаметный, и незначительный. Может быть, это прибитый к стене мастерской часовщика гвоздь, на который можно повесить головной убор...

Может быть, вспомнят «певчего дрозда» день-другой, обязательно помянут о нем и не раз, спустя годы, все те, которые знали Гивни. А кто-то обмолвится — не знаете, какой был талант. Вот именно не знают — не знаем и мы, только одно уточнение, обязательно выявить его профессиональный талант, но обязательно открыть человеческий талант. А это невозможно без деяния. Именно деяний не оказалось на том отрезке жизни героя, который выделил Йоселлиани. Выделил не случайно — режиссер решил показать человеческое существование, обреченное на бесплодие.

Человек суетится, дает засосаться себе в атмосфере буден, скользит по поверхности, спешит так, что остановиться и обдумать тот или иной шаг как будто некогда, а потом, глянь, окажется, что ты вовсе не спешил, наоборот, проявил преступную расточительность в обращении со временем, уступил тому, что называется прозябанием. Итог тут один. Бесплодие, бесплодие. А время, отпущенное на тебя, вышло.

Иоселиани понадобилась смерть героя, чтоб подвести итог его жизни. Смерть была нужна, чтоб испытать физически пронзительную боль от бесплодия — существования, в котором оказалось вдоволь суеты и не нашлось места для деяния.

Гиви не ощущает проблемы, так и не ощутив ее, уходит из жизни. Герой фильма Ф. Довлатяна «Хроника ереванских дней» всем пафосом своей жизни резко противостоит бесплодному существованию, отрицает его... и тоже уходит из жизни.

«Жил певчий дрозд» — хроника жизни человека, который ни на что не претендует. Бесплодие выводится в качестве горького итога его жизни и не является предметом заботы героя. Проблема как раз в том, что бесплодие не осознано, не осмыслено самим героем.

«Хроника ереванских дней» — это будни человека, который претендует на активность. И соответственно форма фильма иная, в рамках какого-либо сюжетного действия и определенных ситуаций герою явно тесно — и, может быть, потому понадобились и ему, и автору «сны», «видения» — «поток сознания» (иной раз этот изобразительный ряд излишне претенциозен, тавтологичен и отмечен невысоким художественным вкусом).

Так или иначе «хроника» в фильме Ф. Довлатяна меньше напоминает истинную хроннку, чем будничная поступь фильма Иоселиани.

Однако Ф. Довлатян продолжает разговор, пытается найти ответ на проблему, так незаметно поначалу, но мощно, набатно, ответственно зазвучавшую в финале «Певчего дрозда».

Итак, главный герой фильма Ф. Довлатяна архивист Армен в исполнении Х. Абрамяна активная, чрезмерно активная натура.

Однако активность сама по себе еще не обеспечивает решения проблемы.

Вот первая же ситуация — Армен резко, машинально сжигает бумагу — документ, совершает очевидный недозволенный поступок. Сжигает к удивлению человека, которому эта бумага сжигала душу, отравляла жизнь. Цель ясна — помочь чужим людям, восстановить счастье в чужой семье. Но ясно и другое — поступок Армена безрассуден, потому что бесплоден. Никому от этого легче не станет.

Беспомощен и прекрасен порыв Армена душевно поддержать женщину, у которой только что погиб муж.

Может быть, стоит упрекнуть режиссера, что он эту ситуацию подал не в том ритме, который соответствовал бы натуре и ритму жизни Армена — он ведь не успел даже опомниться, как оказался непроизвольно вовлеченным в чужую беду, в чужую судьбу... А сейчас ситуация может быть воспринята и как очень банальная — герой проявил элементарную порядочность, не более того, сам никуда не спешил и не оставил страдающую женщину в одиночестве? Здесь больше соответствовал бы такой же ритм, который несколько раз обыгран в фильме в ситуациях со старушкой — в суетливой атмосфере Армен успел сделать небольшое, но вполне ощутимое добро.

Так или иначе авторы вовсе не настаивают на обязательной утилитарной пользе от активности Армена, но решительно принимают сторону героя, принимают его таким, способным даже на безрассудный поступок, потому что уверены, что основанием для этого является одержимость природы героя, которому присуща обостренная совестливость, истинная гражданственность в отношении ко всему тому, что он видит, ощущает, к чему так или иначе причастен.

И вот оказывается, что от способности быть безотчетно, нерасчетливо активным только шаг до деяния, плодотворного и осмысленного.

То единственное дело, которое свершает Армен в фильме — возвращение доброго имени Рштуни, герою, погибшему в Отечественной войне — становится апофеозом всей его жизни. И, наверное, здесь уже содержится своеобразный ответ на дилемму, поставленную в фильме Иоселиани — бесплодной суете противостоит деяние.

Но все дело в том, что на протяжении всего фильма мы видели Армена, буквально одержимого в своей активности и «выпрыгивающего» за рамки любой ситуации. Ему недостаточно вернуть имя Рштуни, ему также надо примирить Рштуни с Смбалянцем («второй сон»).

Однако это примирение невозможно. Тут никакие «сны», никакая активная воля не поможет. Историю не переделаешь. Армен не может простить Смбалянцу, что он молчал. Но что изменилось бы, если б Смбалянц покаялся в содеянном и взял на себя ответственность за смерть героя? Ведь невозможно допустить казнь человека, а потом оправдаться *перед ним* тем, что были на это особые обстоятельства?

И вот постоянно сталкиваясь с противоречиями, которые не решить, Армен начинает посягать на реальность, мистифицируя и сотворяя ее. Именно здесь обнаруживается высокий поэтический смысл деяний героя — не столько в практических результатах, сколько в самой чистой способности увлеченно и без остатка отдаться идее, заразиться ею и заражать своей энергией других.

Может быть, не сразу примет жизнь его мистификации, может быть, не сразу выявится высокая цель жизни и деяний Армена, может, какое-то время все его поступки оставят впечатление безрассудства, столь же бесплодного, как и всякая суета, и, может быть, реальность отвергнет игру, затеянную героем, и все равно авторы целиком за эту «игру», голосуют за героя, который презрел логику «здорового смысла».

В фильме есть две сцены, которые, на мой взгляд, больше, чем некоторые сюжетные линии и «сны», связаны и с проблемой фильма, и с его финалом.

Первая — это «весенняя улица», монтажный ряд, в какой-то момент переводящий реальное действие в условный мир искусства — на уровень сказки. А началось все просто, с незатейливой игры. Армен уверяет девушку, с которой едва знаком, что они вместе учились в школе и предлагает вместе искать «весеннюю улицу».

Оказывается, «весенняя улица» все же существует — только, конечно, в реальности самая нелепая, вернее, еще не готовая — пустырь, запыленный и захламленный строительным мусором. И точно так же, как жест Армена, его порыв, его «идея» не были отклонены со стороны Анаид (она в свою очередь весьма многозначительно и точно по правилам игры заявила, что «родилась в 6 лет»), так и мистифицированная весенняя улица превратилась в реальность — уже не улицу, а мир, где смещены день и ночь, кафе и памятник, улица и пустырь. Герои входят в реальнейший из храмов, где происходит причащение людей друг к другу, где нет никаких преград для понимания.

Потом игра будет продолжена в сцене у незнакомца. Армен пытается вместить в себя и то, что ему не принадлежит. Впрочем, тут и загадки нет — мы уже понимаем, что герой претендует по праву любви на весь мир. Его речь — тост, произнесенный в честь боя часов, конечно, возвышенная тирада, способная вызвать иронический смехок у зрителя — впрочем, мы так привыкли относиться к любой патетике, тем более по поводу любви.

Но тирада один-два раза прерывается неожиданно простой, сердечной и интимной интонацией — обращением героя к любимой: «Ешь, ешь, Анаид!» Здесь уже просьба — мольба принять все то, что дорого Армену, заботит, беспокоит его.

Потом в фильме будет еще одна сцена-мистификация — свадьба на улицах ночного Еревана.

Сюжетная посылка у героя одна — надо познакомить друзей с Анаид. Но Армену разве этого достаточно — ему нужно исключить, снять все запреты и заботы, ему нужно торжество. Торжество идеи. Торжество слияния.

И возникает импровизированная уличная свадьба, которая в отличие от любой другой тщательно подготовленной свадьбы, тя-

нется бесконечно. Процессия разливается и заполняет всю улицу, все пространство. Шемящая песня «цахикнер, цахикнер» ведет сцену, управляет процессией — в какой-то момент свадьба достигает апогея и, кажется, парит над реальным временем и пространством.

Но вот начинает камера плавно отступать назад, песенка затихать, процессия открываться нам с отдаленной точки, масштабы возвращаются к реальным — к этим немногим людям, музыкантам и друзьям, медленно катящим по улице инвалидную коляску.

Счастье не исчезло, не растаяло, но обернулось просто весельем, радостью, знакомством.

Герою же нужны масштабы, без них он словно без крыльев. Фантастически-реальный образ свадьбы лишь однажды был взорван трагическим мотивом судьбы героя.

На самой высокой точке апофеоза герой не выдержал и на минуту покинул всех, отбежал в сторону.

Ему не то чтобы стало плохо — наоборот, ему слишком хорошо. И от переизбытка того, что сам же сотворил, он должен убежать хотя бы на минуту.

Женщина, убирающая улицы, в эту именно минуту увидела героя. Дала ему свое благословение и в то же время заставила нас содрогнуться предчувствием недоброго.

Мы уже чувствуем, что трудно выдержать напор тех «духов», которые герой вызвал, ту меру активности, которую признал для себя нормой Армен.

Смерть Армена только внешне может показаться такой же случайно-нелепой, как смерть «певчего дрозда». Там — смерть позволила нам вынести оценку герою и его существованию. Здесь она — закономерность. Закономерность той игры, которую затеял и увлеченно разыгрывал на наших глазах сам герой.

Ведь трагический, несчастный случай в один из обычных дней на улицах Еревана тоже начался с игры, как с этого началась и «любовь», и «свадьба» героя. Дети играли в войну, и застрелили... Армена. Игра на этот раз обернулась против существования Армена, который нес в себе такую потенцию, что жизнь не могла вынести этой небывалой нагрузки, небывалого ритма. Герой играл с «огнем» (и в буквальном смысле в третьем «сне», в котором Армен сжигает архив) — и однажды игра должна была повернуться против самого Армена.

Такая свадьба, которая показана в фильме, не могла продолжаться бесконечно, не рискуя превратиться в свою противоположность — в похороны.

Самых похорон мы не увидели в фильме, но распознали злобный отблеск траурной церемонии еще в сцене свадьбы, а в момент смерти в зрачках умирающего Армена запечатлелся группо-

вой портрет участников свадьбы — друзей Армена и Анаид. Именно их увидел своим внутренним зрением в последнее мгновение жизни герой фильма «Хроника ереванских дней».

Да, есть глубинная связь между жизнью и смертью таких людей, как Армен.

Реальности, осмысленной Иоселиани, Довлатян противопоставляет иную реальность, иного героя. А проблема не исчерпана, продолжает настоятельно требовать нового выхода.

Спор на языке искусства продолжается — вечный спор художников, в котором сталкиваются различные образы и принципы, а в итоге постигаются истины, без которых нет ни жизни, ни самого человека.

1976 г.

СЕРГЕЙ ГАЛСТЯН

ОБРАЗ СОВРЕМЕННОГО
В АРМЯНСКОМ
ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

За последние годы на Ереванской студии документальных фильмов создано довольно много интересных лент. Армянские документалисты стремились в эти годы еще полнее, глубже, разностороннее отразить важнейшие этапы жизни республики, трудовые подвиги строителей коммунистического общества.

Продолжая лучшие традиции советской кинематографии, армянские документалисты свои творческие замыслы и поиски посвятили созданию на экране впечатляющего образа нашего современника, живущего в социалистическом обществе. Коммунист, советский человек, строящий новое общество,— вот главный герой наших фильмов.

Присущее кинематографу глубокое и разностороннее освещение проявлений личности человека стало стимулом развития такого жанра документального кино, как фильм-портрет. На Ереванской студии создается в год примерно 3—4 таких фильма. Герои этих фильмов—труженики промышленности, сельского хозяйства, деятели науки, культуры, люди, занятые в различных сферах жизни.

* * *

В армянском документальном кино большое место занимают киноэскизы, посвященные видным представителям советской армянской литературы.

За последнее время были созданы ленты «Зеленый тополь Наирри», «Степан Зорьян», «Гегам Сарьян», «Серо Ханзадян» и др.

Эти фильмы созданы представителями среднего поколения сту-

дин Рузаниой Франгулян и Суреном Аракеляном, ветераном армянского документального кино Джергизом Жамгаряном.

И Рузаниа Франгулян, и Сурен Аракелян сумели найти свой подход к выбору темы, свой творческий стиль и метод.

Фильм Р. Франгулян «Зеленый тополь Наирн» (автор сценария Л. Мкртчян, оператор В. Григорян) разбит на главы, каждая из которых озаглавлена соответствующей ей стихотворной строкой. Название каждой главы как бы служит своеобразным ключом к кинематографическому анализу творчества Амо Сагяна. В этих отрывках режиссер дает возможность послушать проникновенные стихи Сагяна (их читает то автор, то актеры). Здесь режиссер пытается не только отразить эмоциональный строй лирики поэта, но и создать целостный, завершенный образ нашего современника, коммуниста, хочет помочь зрителю понять, за что народ любит Амо Сагяна, любит его стихи.

Вот он, поэт — человек с доброй и мягкой улыбкой на лице. Где бы он ни был — у себя на родине, в Ереване, среди друзей, в Звартноце или в армянской школе Баку, где его научили первым буквам армянского алфавита, — везде у него ясный, чистый взгляд, потому что чисты его мысли.

Что же помогло авторам создать целостный образ нашего современника, показать самые характерные его черты?

Поэзия Амо Сагяна корнями уходит в родную землю, именно земля питает ее, поэтому его стихи принадлежат народу. Как говорит сам поэт, он «от земли». Вспомним удивительно выразительную строку стихотворения Сагяна «Мой дед»:

...И дед ложился и засыпал в борозде,

И сливался с той землей, что его кормила...

Этот фильм-портрет поэта мог быть еще выразительнее, политичнее, если бы режиссер в некоторых эпизодах была лаконичнее и не переходила от одной сцены к другой, не завершив, не высказав до конца своей мысли.

Есть в фильме очень трогательный эпизод: пролетели годы, и в бакинской армянской школе собрались ее выпускники — 50-60-летние мужчины и женщины. Среди них и Амо Сагян. Первый урок. К доске вызывают Сагяна...

Это была теплая встреча. Режиссер дает зрителю возможность понаблюдать за Сагяном, уловить интересные мгновения, найти новые цвета его поэтического склада. Жаль, что здесь авторы поскупились на несколько метров пленки. Вместо этого режиссер — по-моему совершенно неуместно — средним и крупным планом показывает в фильме ханджяновские иллюстрации к поэме Паруйра Севака «Несмолкающая колокольня». И хотя за кадром звучат стихи Сагяна, впечатление остается от «Колокольни».

его внутреннему миру должен стать одной из первоочередных задач документального кино. Кинематографист (если он, конечно, считает себя настоящим художником, а не просто человеком, показывающим картинку) не может хотя бы раз не попробовать сделать настоящий портрет современного человека.

Таких попыток немало у режиссера Сурена Аракеляна. Одна из его работ посвящена неутомимому труженику советской армянской поэзии Гегаму Сарьяну.

Герой фильма — 70-летний поэт, уважаемый всеми человек, которого узнают и почтительно приветствуют прохожие — ведь для народа, как сказал Аветик Исаакян, «...его красивые и нежные стихи — мгновенья, которые могут осчастливить искусство».

Авторы двухчастной документальной киноленты «Гегам Сарьян» (автор сценария В. Давтян, оператор Л. Петросян) положили в основу фильма это меткое выражение Исаакяна. С помощью кинообъектива они стремились проникнуть в мир «красивых и нежных» стихов Сарьяна и рассказать зрителю о любимом поэте.

В одном из эпизодов поэт рассказывает о том, как он писал стихотворение «Папироса». Живое слово художника дает возможность представить годы его молодости (напомним, что стихотворение писалось в 20-е годы), прочувствовать и понять, что всегда поэта вдохновляло время, со всеми его проблемами.

Биография героя документального фильма может отражать глубокие жизненные процессы. Однако в фильме Аракеляна это сделано недостаточно полно.

Дар творчества — самое ценное в человеке. Трудно нанести кистью на холст вдохновенно музыканта, так же, как и нелегко прочувствовать и оценить произведение живописи лишь по описанию. Отразить внутренний мир поэта, уловить с помощью кинообъектива его творческие порывы — тоже трудная задача. Но именно это должно быть основной целью фильмов, рассказывающих о наших поэтах и писателях.

Как в фильме об Амо Сагьяне, так и в киноленте, посвященной Гегаму Сарьяну, упущено это важное обстоятельство.

В фильме «Гегам Сарьян» есть сцена (она рассказывает о стихотворении «Дневник»), которая воспроизводит творческий процесс поэта. Но это снято так неубедительно и бесстрастно, что зритель не чувствует творческих порывов, эмоций поэта.

Аракеляни располагал богатым материалом, у него были большие возможности и во время работы над фильмом «Степан Зорьян» (автор сценария С. Агабабян, оператор Б. Овсепян), однако они почти не были использованы в процессе съемок этого двухчастного киноочерка.

Фильм о знаменитом армянском прозаике, академике Степане Зорьяне вышел на экраны через два года после его смерти. В 41

свое время кинохроника зафиксировала некоторые эпизоды его жизни. Аракелян бережно использует их в своем фильме. Следует отметить, что именно эти кадры вдохнули жизнь в киноленту «Степан Зорьян».

Есть в фильме хорошая режиссерская находка: очерк начинается с кадров киноархива, запечатлевших похороны писателя. Армянина прощается со своим славным сыном. В последний путь писателя провожает весь народ, и это говорит о величии Зорьяна-писателя, Зорьяна-человека, о популярности его произведений, о том, как полно была прожита им жизнь. Затем в фильме рассказывается о важных этапах биографии писателя. Эти фрагменты несут информационный характер. Кстати, в своем короткометражном фильме Аракелян порой использует кадры кинохроники мастерски и со вкусом, в некоторых же эпизодах они совершенно неуместны и непонятны.

Например, в том эпизоде, где рассказывается о произведениях «Председатель ревкома» и «Девушка из библиотеки», демонстрируется довольно большой фрагмент кинохроники, который никак не вяжется с общим строем фильма. Этот фрагмент ослабляет и монтажную целостность, и общую выразительность очерка.

Фильм «Серо Ханзадян», который в 1974 году по сценарию Г. Айрына снял режиссер Джергиз Жамгарян, длится двадцать минут. Для кино это довольно большой промежуток времени, а значит, у авторов была возможность полнее, разностороннее осветить материал, рассказать о творчестве современного армянского писателя, о его замыслах и планах.

Велик вклад Ханзадяна в развитие нашей литературы. Многочисленные герои его произведений — выходцы из народа. Своим трудом они обогащают нашу жизнь, делают ее краше.

Серо Ханзадян — плодовитый писатель, активный, энергичный человек. Это подчеркивается и в ряде эпизодов фильма.

Но как ни старались авторы создать на экране законченный образ писателя, это им не удалось. В фильме много неестественных, деланных кадров.

Вспомним кабинет писателя... Ханзадян работает над рукописью. Благодаря оператору мы ясно видим страницу. Ханзадян сокращает на этой странице несколько строк. Нетрудно заметить, что он водит карандашом по уже зачеркнутым строчкам... Писатель прилег на тахту, читает только что написанную страницу. Глаза у него слипаются, он устал, поздно, его клонит ко сну...

...Ханзадян роет в саду землю, проводит воду в сад...

...Ханзадян проходит по вспаханному полю...

В дикторском тексте говорится о романе «Земля» — в кадре

42 Ханзадян подносит к лицу горсть земли, нюхает ее...

Эти сцены, безусловно, жизненны, и они могли бы помочь авторам осветить индивидуальность героя. Их и ряд других сцен можно снимать, брать их как сырье для создания документального кинопортрета. Но так снимать материал, так преподносить его, делать такую неубедительную инсценировку — недостойно известного режиссера.

Есть в фильме несколько эпизодов, в которых проскальзывает обаяние Ханзадяна, здесь созданный на экране образ приближается к действительности. В этих эпизодах писатель беседует с тружениками села, со строителями. Ханзадян становится совсем родным, когда он рассказывает с экрана о своих замыслах.

Авторам следовало держаться этого пути. Если бы Ханзадян сам рассказывал о себе о своем творчестве, фильм бы только выиграл. Однако таких эпизодов в фильме мало, они короткие и разбросаны по всей ленте, и, чтобы их собрать, нужно сделать новый фильм.

Я обратился к четырем работам армянских документалистов, попытался показать их светлые и темные стороны. Все эти фильмы отличает одна черта, — она, впрочем, присуща не только авторам этих фильмов, но и большей части армянских документалистов.

Документальное кино — жанр искусства, а в искусстве после высказанной мысли ставят точку. В этих фильмах мысль кончается задолго до того, как появляется надпись «конец».

«Горение» — так можно охарактеризовать творчество Сарьяна...» — это мысль авторов фильма. После нее и следовало закончить фильм, но авторы показывают поэта в Звартноце, у памятника жертвам геноцида, на улицах города. Изобразительный ряд не сообщает зрителю ничего нового. С кем только мы не встречались здесь на документальном экране! А за кадром звучат новые стихи Сарьяна. Кстати, так же кончается и фильм «Зеленый тополь Наири».

Получается, что как только наши документалисты выскажут то, что они хотели сказать, они обращаются к этому средству, чтобы заполнить метраж ленты, отнимая у зрителей лишние минуты и ослабляя общее впечатление от их произведения.

Как уже говорилось, документальное кино — жанр искусства. Здесь, как и во всех областях искусства, ничем не заменить роли создателя, роли творческой индивидуальности. Если же это место остается незаполненным, нет смысла крутить ленту.

* * *

Чтобы лучше узнать духовный мир нашего современника, армянские документалисты часто с помощью экрана показывают те качества, которые определяют положение их героя в обществе, показывают основные особенности профессии человека.

В серии фильмов-портретов лучшим примером этого служит кинофильм ветерана армянского кино Гургена Баласаяна «Адмирал Исаков».

Баласаян долгие годы работал над созданием документального кинопортрета одного из замечательных сынов нашей Родины адмирала Ивана Исакова. В 1970 году вместе с оператором Б. Овсепяном он завершает работу над этой двухчастной кинолентой.

В фильме Баласаяна будущий адмирал начинает формироваться под воздействием картин известного мариниста И. Айвазовского. Об этом в фильме рассказывается не только для того, чтобы придать ленте художественную ценность. Эти картины вдохновляли будущего адмирала, изображенные на них «морья» и «океаны» были первыми в жизни героя фильма. Создается впечатление, будто Исаков «родился» в этих морях, вырос и только потом увидел настоящее.

Образ Исакова, безусловно, был бы незавершенным, если бы режиссера привлекала только военная деятельность героя, если бы он не воздал должное и научным заслугам адмирала. С этой точки зрения одним из важнейших в киноленте можно считать фрагмент, рассказывающий об истории создания «Морского атласа».

Созданию кинообраза Исакова очень помогли и воспоминания его боевых друзей, живое слово которых нашло место в фильме.

Наши документалисты часто обращаются к этому средству, правда это не всегда бывает уместно и правильно. Часто этот прием спасает тот или иной фильм, но бывает и так, что он становится основным недостатком киноленты.

В фильме Баласаяна этот прием вполне приемлем, он мотивирован и играет важную роль в освещении материала.

Продолжая серию созданных им фильмов-портретов, Баласаян в 1972 году снял киноленту «Горение». Фильм посвящен старой большевичке Воскануш Акопян.

В образе своей героини, биография которой насыщена интересными событиями, Баласаян прежде всего подчеркивает, что Воскануш Акопян всегда была в авангарде борьбы и посвятила свою жизнь делу революции.

Перед режиссером стояла и другая задача: показать, какую важную миссию выполняет сегодня Акопян. Книжки ее, которые читаются с большим интересом, имеют большое воспитательное значение.

Двумя сюжетными планами Баласаян попытался создать соответствующий действительности образ современника. Однако нужно отметить, что режиссеру это почти не удалось.

Это очень правильно отметил кинокритик Эманвел Манукян.

В своей статье «Адресат времени — документальное кино» он пишет: «Воплощение темы «Горения», образ героини получились намного бледнее и бескровнее, чем образ знаменитого адмирала.

«Горение» получилось без горения...»

По-моему, причина неудачи Баласаяна в том, что он недостаточно усвоил фактический материал, а это очень часто играет решающую роль в документальном кино.

* * *

В продукции студии документальных фильмов часто можно встретить фильмы-портреты, посвященные людям, занимающимся героическим трудом в различных сферах деятельности, героям социалистического труда.

К таким фильмам относятся короткометражные ленты Михаила Варданова «И так каждый день» (сценарий Г. Аракеляна) и «Бригадир» (автор сценария Ж. Гаспарян).

Первый фильм рассказывает об одном рабочем дне почтальона Аракси Александяна.

Варданов поставил перед собой простую задачу: показать будни Александяна, ее скромную работу.

Режиссер пришел на почту никак не для того, чтобы показать нам современную аппаратуру. Как обыкновенный посетитель, он пришел в отдел сортировки почты и среди других почтальонов заметил Александяна. Почтальон продолжала свое дело, а Варданов (он, кстати, и оператор фильма) с камерой в руках шел за ней. В этом нет ничего сверхъестественного. И работа почтальона, и работа режиссера-оператора очень обычна: оба делают свое дело. Варданов не хотел видеть в этом что-то незаурядное. Для него «необычна» сама действительность, его «сверхъестественная» задача — правдоподобно показать эту действительность.

У каждой отрасли искусства своя иллюзия. Документальное кино живет иллюзией жизни. «Жизнь на самом деле такова» — вот точка зрения Варданова.

Как работал режиссер над этим фильмом?

С первого взгляда создается впечатление, будто он не вмешивается в трудовой процесс своей героини, не мешает проявлению ее индивидуальности. Он как бы смотрит только и фиксирует обычные действия. Между тем, в этой обыденности он видит особую прелесть работы почтальона, видит плоды труда человека.

Героиня Варданова дважды проходит по одним и тем же дворам и улицам. Если придется, она может пройти и в третий раз. Но не это главное. Главное то, что Аракси Александяна в фильме Варданова к одному и тому же адресату каждый раз идет с новым настроением, так, как будто она входит в какой-то новый мир. И так каждый день (как и называется очерк) Александяна проходит свой путь. Независимо ни от чего, в любую пого-

ду — и в дождь, и в снег — она доставляет почту адресатам. И хотя молодого режиссера упрекают в том, что несколько затянуты некоторые кадры, указывают, что не следовало так долго показывать, как почтальон ходит от одного адресата к другому, но ведь и так создается кинопортрет, так мы видим и чувствуем всю важность и трудность работы почтальона.

В нашей стране уважают любое дело, каким бы «маленьким» или «простым» оно ни было. И это еще раз подтверждает фильм Варданова.

Гармония стиля и содержания этой работы, безусловно, была бы оценена по достоинству, если бы в общем строе фильма не было очевидных недостатков. Думается, что начало фильма, которое знакомит нас с буднями города, имеет довольно опосредованное отношение к теме и не может служить основой для дальнейшего развития всего фильма.

Герой фильма «Бригадир» тоже наш современник, Герой Социалистического Труда механизатор Акоп Минасян. О нем, действительно, стоит сделать фильм.

Вообще, наши документалисты редко ошибаются в выборе темы, чаще они неверно приподносят эту тему, неправильно интерпретируют ее. Это произошло и с фильмом «Бригадир».

По сравнению с предыдущим, в этом фильме многообещающее начало, подготовлена хорошая почва для освещения основной темы. Первоочередная задача очерка в том, чтобы дать как можно более полное отражение образа героя, показать важнейшие, самые характерные особенности его профессии. Варданову хорошо известно (у него богатый опыт), что если хотят показать важность дела, показывают и сам процесс работы, а не ставят героя перед камерой и долго наблюдают за ним.

Некоторые эпизоды фильма — они рассказывают о тесной связи бригадира механизаторов с землей, о его непосредственном участии в ремонте тракторов и т. д. — могли бы помочь более полному отражению образа героя-механизатора, его кадры нарушают единство фильма.

Мы еще не успели познакомиться с бригадиром и уже прощаемся с ним, так и не поняв, в чем же героизм Акопа Минасяна.

О героическом труде человека, о его смелости и мужестве, о трудностях его профессии рассказывает другой фильм армянских документалистов. Он называется «Командир сверхзвукового» (сценарий А. Гаспаряна, режиссеры А. Гаспарян, А. Шахбазян, оператор Э. Матевосян).

Герой фильма летчик-испытатель Елян, посвятивший себя профессии смелых.

Этот фильм рассказывает о семье Ельяна, о его товарищах, о близких, о пионерах советской авиации, создателях сверхзвуково-

го лайнера «ТУ-144» — отце и сыне Туполевых, и, конечно, о бесчисленных испытательных полетах Ельяна.

Ряд эпизодов фильма — в них рассказывается о «земных» буднях героя (прогулка с отцом, встречи в семье Туполевых и т. д.) — дает возможность зрителю составить представление о Еляне-человеке, об основных чертах его характера, о его напряженном, самоотверженном труде. Герой искренне делится со зрителем своими мыслями о необычной работе летчика-испытателя, но мы скорее догадываемся, нежели убеждаемся в том, что работа эта действительно не обывденная, не каждодневная, как сотни других, что ее не назовешь иначе, как подвиг самопожертвования.

* * *

В документальном кино наряду с фильмами-портретами, где образ героя создается кинематографистом, существуют фильмы, в которых сам герой способствует раскрытию своего образа. Здесь освещению образа помогает не только подход кинематографиста, его анализ и интерпретация, но и рассуждения самого героя о себе, о пройденном им пути.

Молодой режиссер Ара Вауни с этой точки зрения подошел к анализу личности человека в своем фильме «Занавес не опускается» (автор сценария Р. Мадоян). Эта двухчастная кинолента — своеобразный портрет народного артиста СССР Гургена Джанибекяна. Портрет помог создать сыгранные актером роли, его трогательные размышления, его грусть и страх перед тем днем, когда придется покинуть сцену и, несмотря на это, его оптимизм.

Интерпретация режиссера заслуживает внимания. Вауни дал актеру возможность рассказать о себе, о сыгранных ролях, о товарищах по сцене.

Фильм начинается с той сцены из пьесы Г. Гауптмана «Перед закатом», где Матнус Клаузен — Джанибекян принимает яд и прощается с жизнью.

Очень интересно представлена эта сцена. Она немая. Мы не слышим (да и не можем слышать) мыслей Клаузена, но за кадром голос Джанибекяна — он делится своими мыслями со зрителем.

«Сцена чудесна, сцена — это место, где совершается чудо. Абялян считал ее святыней, храмом, он почитал ее, уважал и боялся. Он не выходил на сцену не перекрестившись. Артист должен выходить к зрителям с чистой душой, потому что он весь как бы очищается: ведь он должен совершать там честное, великое дело, должен суметь проникнуть в человеческую душу. А это по плечу только тому, кто идет честным, чистым путем. Я не выхожу на сцену опустошенным».

Так говорит актер. Это его способ самовыражения. Эту спо- 47

собность актера — не выходить на сцену опустошенным — Вауни взял за основу своей интерпретации творчества Джанибекияна.

Джанибекиян действительно не выходит на сцену опустошенным. И в этом мы убеждаемся даже тогда, когда не видим актера на сцене. Нас убеждает фильм Вауни, искренняя беседа Джанибекияна со зрителем, тесная связь актера со сценой, его грусть и тоска по ней. Мы убеждаемся в этом, когда Джанибекиян вспоминает своих товарищей — с ними он рос в театре — Грачья Нерсесяна, Асмик, Ваграма Папазяна, Вагарша Вагаршьяна.

Вауни знает, что Джанибекиян когда-то покинет сцену, это неизбежно, но режиссер относится к этому с оптимизмом: на экране крупным планом проходят герои актера.

Режиссер рад, и своей радостью он делится со всеми: ведь у нас есть Джанибекиян, а он своим искусством продолжает дело тех, кто уже ушел со сцены...

Тонко и со вкусом режиссер вмешивается в беседу актера со зрителем.

Джанибекиян вспоминает своего Отелло, он весь уходит в воспоминания, он как бы готовится сыграть, готовится отпраздновать, наконец, выход своего Отелло. Возможно он и сыграл бы — актер переодевается, гримируется, но внезапное «вторжение» режиссера и оператора (Юрия Бабахаяна) так расстроило Джанибекияна, что он отказывается от своего намерения.

Нам жаль, что Джанибекиян не сыграл, а мы так и не увидели одного из старейших Отелло — джанибекияновского мавра, но нам нравится такое повеллестическое решение эпизода.

Есть в фильме эпизод, который вызвал много споров. Между тем, внимательно посмотрев его, нетрудно понять замысел режиссера. ...В театре встретились отец и сын... Гурген и Карен Джанибекияны... Есть в их встрече какая-то грусть. Отец и сын решили помериться силами. Это не следует понимать буквально: здесь речь идет не только о физической силе. Отец словно хочет проверить сына — сможет ли он утвердить себя в жизни? Как он проявит себя?

Отец Джанибекиян доволен, он, пожалуй, даже восхищен: сын может победить его, но не делает этого. Сам отец тоже мог бы победить сына, но стоит ли побеждать молодость?

Понятна и психология сына, который проверяет отца: не постарел ли еще, молодая ли кровь течет в его жилах? Молодая... Значит все в порядке.

И чтобы этот эпизод был понятнее, нужно прислушаться к звучащей за кадром беседе отца с сыном.

Г. ДЖАНИБЕКЯН: Если не будешь оптимистом, не проживешь, быстро иссякнешь. И второе: оптимизм — это твоя сила, твоя вера, а я верю людям, верю в свои силы.

К. ДЖАНИБЕКЯН: Мне тридцать шесть лет. Я актер и режиссер. А чем я занимаюсь в театре? Ничем...

Г. ДЖАНИБЕКЯН: Знаете что? Большинство нашей молодежи жалуется: почему им не дают ролей, почему с ними обходятся так варварски? Они думают, что в наше время было легче поступить в театр. Наоборот, сейчас в театр и в театральные институты может поступить даже посредственность.

К. ДЖАНИБЕКЯН: Быть талантливым — недостаточно. Нужно еще и быть «пробивным»...

Г. ДЖАНИБЕКЯН: Наоборот, чтобы поступить в театр, актер должен быть талантливым, одаренным.

Замысел режиссера легко понять. На экране отец и сын — представители разных поколений. Беседа их затрагивает одну из важнейших проблем всех времен.

Интересную режиссерскую находку представляет и финал фильма: не дав завершиться лейтмотиву, Вауни обрывает мелодию. Он делает это потому, что слава Джанибекяна-актера продолжает жить, потому что финал фильма — это еще не финал деятельности Джанибекяна; потому что для него занавес еще не опустился. И режиссер делает смелый переход: из глубины сцены к нам направляется любимый актер, он удостоивается не только бурных аплодисментов зрительного зала — ему аплодирует огромная аудитория зрителей фильма.

Джанибекяна невозможно представить вне искусства, вне его связи с буднями сцены. Способность творить, талант — самое ценное качество человека, посвятить же свой талант народу, служить своей нации — великое счастье. Смысл жизни Джанибекяна в этом.

Это оптимистичное обобщение произведения Вауни, и, конечно же, это лучший способ отражения образа человека.

Таким же обобщенным завершается и другая работа Вауни — киноочерк «Полет» (автор сценария М. Тутхалян). Эта лента — она длится всего десять минут — рассказывает о шестидесятилетнем художнике Сергее Арутчяне.

Фильм начинается с эпизодов, запечатлевших чествование народного художника во время открытия его юбилейной выставки. Затем, стремясь отразить основные особенности внутреннего мира и творчества гражданина, коммуниста, художника Арутчяна, авторы знакомят зрителя с насыщенными глубоким гражданским пафосом его карикатурами и плакатами.

И вот начинается полет... Мы видим его и воспринимаем не буквально, как полет бумажной птички, самолета, ракеты или голубя, а так, как его представляют авторы: полет мысли художника, его воображения, творчества.

В этом одночастном фильме Вауни параллельно представлены два во многом отличающихся друг от друга стиля: чистая хро-

ника и чистое инсценирование. Режиссер не мог дать предпочтение одному из них, и в киноленте сцены, отражающие события, чередуются с кадрами, знакомящими нас с работами художника.

Это обычное «киносредство» здесь используется так, что работы художника получают новую силу и звучание. Придав фактам художественность, Вауни добился в этих эпизодах большей выразительности.

Чтобы полнее отразить образ своего героя, режиссер обратился и к элементам других стилей. Однако сжатость обширного материала, обилие стилей, недостаточно ясно вырисовывающийся замысел нарушили целостность фильма. Именно поэтому он и пострадал.

В киноочерке Вауни выдвигает очень светлую мысль (правда, она сформулирована недостаточно четко): для художника счастье — сознавать, что его творчество вносит смысл в жизнь человека. Творчество такого художника и есть «полет». Его парящее воображение ищет новые источники вдохновения.

В финале образ Арутчяна-художника становится целостнее, завершеннее.

Жизнь проходит удивительно быстро, и каким бы стремительным ни был полет — ему не угнаться за жизнью. Нужно только суметь нащупать пульс ее.

Вауни убеждает нас в том, что Арутчян нащупал и уловил пульс жизни. И, несмотря на возраст, художник с присущей молодости энергией, творит, заставляет служить свое искусство народу.

От армянских кинодокументалистов всегда требовалось больше внимания уделять жизни села республики, рассказывать в своих фильмах не только о трудовых достижениях передовых доярок, механизаторов, виноградарей и скотоводов. В документальном кино должны найт отражение жизнь и быт труженников армянского села, их мысли, стремления. Фильмы должны рассказывать о том, как они умеют *жить*.

С этой точки зрения большую ценность представляет двухчастный фильм «Родословное древо» (авторы сценария В. Петросян и А. Вауни, режиссер А. Вауни).

Фильм охватывает исторические события довольно большого промежутка времени — нескольких веков.

Это своеобразная история, которая благодаря сотрудничеству талантливого писателя с талантливым режиссером интересно представлена в киноленте, длящейся всего лишь двадцать минут.

370 лет назад от когтей шаха Аббаса удалось спастись маленькому мальчику по имени Александр. Ему было суждено быть родоначальником фамилии Григорянов, первой ветвью родословного древа.

Силами Григорянов был поставлен спектакль, воссоздающий

полное горя и страданий прошлое армянского народа. В фильме Вауни эти эпизоды смотрятся отнюдь не как выступление самодеятельной театральной труппы. Здесь воспроизводится картина зверского уничтожения целого рода. Сцены эти эмоционально насыщены, они имеют и художественную ценность.

Сегодня в возрожденной Армении процветают десятки семей рода Григорян. Рождается семисотый представитель рода, на родословном древе пробивается еще одна зеленая веточка.

Этот фильм заслуживает внимания еще и потому, что в нем нашла отражение победа духа народа, его бурное и стремительное развитие. В фильме есть очень светлое обобщение: в своей борьбе за существование армянский народ победил, он выжил, закалился и приобрел мудрость. Разве нельзя назвать мудрым самого старшего из Григорянов — 85-летнего Авака, который за кадром очень умно рассуждает о прошлом и настоящем.

Редко удается создать такой образ в документальном кино. Мы невольно проникаемся любовью и уважением к нему. Склад, характер старика отражены с таким мастерством, что зритель задумывается: документальный это фильм или игровой.

Бывает и так. Талантливое произведение искусства прошло сквозь сложную призму индивидуальности настоящего художника.

* * *

В 1972 г. в дни празднования 80-летнего юбилея основоположника армянского кино Амо Бекназаряна студия документальных фильмов выпустила на экраны двухчастный киноочерк «Амо Бекназарян». По сценарию Эразма Карамяна фильм был снят учеником Бекназаряна, режиссером Арташесом Самвеляном, и молодым оператором Эдуардом Матевосяном.

Авторы киноленты поставили перед собой две очень интересные задачи: рассказать кинозрителям, каким художником был Бекназарян, каким он был человеком, гражданином, товарищем, учителем. И для этого авторы предоставили возможность рассказать о Бекназаряне его товарищам по работе, людям, хорошо знавшим его.

Со своим словом в фильме выступили режиссеры Григорий Александров, Михаил Чнаурели, Фрунзе Довлатян, писательница Мариэтта Шагинян, композитор Арам Хачатурян. Они рассказывают свои воспоминания немножко грустно, с тоской, а перед нами оживает и встает во весь рост мастер кино.

Те, кто не видел его в жизни, увидев сейчас на экране, могут составить полное представление о своем современнике.

Нужно отметить, что авторы сделали большое и полезное дело. Мастерски подобранные и смонтированные кадры кинохроники

знакомят нас сначала с актером Бекназаряном, а затем — с Бекназаряном-режиссером.

Вот кадры запечатлевшие съемки его бессмертного произведения «Пепо». На документальном экране оживают не только обычные сцены съемок. Перед нами открывается удивительный мир Бекназаряна, и более полному отражению этого мира помогают фрагменты из кинофильмов «Намус», «Зангезур», «Давид бек», «Заре», «Страна Нагри».

Авторы представляют нашему вниманию и фрагмент из фильма «Хас-пуш», сопровождая эти кадры теплыми словами Анри Барбюса:

«Я был поглощен композицией, гармонией ансамбля, силой и красотой жизни, которыми насыщен весь фильм. Из всех чудес, что я видел, поистине, это — самое потрясающее...».

Создавая целостный образ основоположника армянского кино, режиссер Самвелян почти во всех сценах фильма сохранил дух этих слов Барбюса.

Успеху фильма способствовала и литературная основа: сценарий народного артиста СССР Эразма Карамяна.



Документальный экран наделен колоссальной силой: он способен убеждать. Создавая образ человека, документалисты помогают нам понять, какие мы, они могут подсказать, какими мы должны быть.

Документальный экран — это серьезный фактор в формировании личности человека. Герой документального фильма говорит с экраном со зрителем, сообщает свои мысли. В небольшом фильме, за короткий промежуток времени документалист может показать самые яркие, самые характерные особенности той или иной индивидуальности.

Рассказывая о гражданском долге советского человека, о его готовности к подвигу, современный герой документального фильма уводит нас за собой (порой и в недалекое прошлое), он сопровождает нас в пути к светлому будущему человечества, к новому коммунистическому обществу и помогает нам быть в передовых рядах строителей этого общества.

Все больше растет сила воздействия экрана, его воспитательное значение.

Рассмотренные нами фильмы со всеми своими светлыми и темными сторонами участвовали в формировании личности человека, участвовали в важном деле коммунистического воспитания строителей нового общества. Однако справедливость требует отметить, что ряд документальных кинопроизведений (как тех, что мы рассмотрели, так и других, не отмеченных нами) бесстрастно и неэнергично участвовали в этом благородном и почетном деле.

Речь не только об армянском, но и обо всем советском кинематографическом искусстве.

Безусловно, именно поэтому в решении Центрального Комитета КПСС «О дальнейших мерах развития советской кинематографии» подчеркивается:

«...Больше внимания уделять трудовым подвигам советского человека, отражению его внутреннего мира, утверждению идейных и нравственных принципов советского образа жизни...».

Большую часть коллектива Ереванской студии документальных фильмов сегодня составляет молодежь. Она еще находится в поисках.

Способности и возможности молодых документалистов позволяют надеяться, что они смогут справиться с задачами, поставленными Центральным Комитетом КПСС.

Армянские документалисты не должны довольствоваться тем, что уже сделано. Нужно с новыми силами взяться за дело. Активнее отражать трудовые подвиги наших современников — строителей нового, коммунистического общества.

1975 г.

ЭМАНВЕЛ МАНУКЯН

ЭНЕРГИЯ КРАТКОСТИ

(об армянском короткометражном игровом фильме)

„Никто не станет измерять значение литературного произведения количеством страниц, а картину—ее форматом. Наряду с романом или еще более объемными произведениями существуют—поэма, эссе, которые часто являются как бы ферментом, выполняющим функцию обновления, привнесения новой крови. Именно эту роль неизменно играл короткометражный фильм»!

Эти строки написаны в 1953 году группой французских кинематографистов в связи со сложившимися тогда тяжелыми условиями развития французского короткометражного фильма.

Если отвлечься от конкретного повода и мотивов появления этого заявления, то сказанное можно рассматривать как характеристику короткометражного фильма и определение его роли в развитии киноискусства. Сам факт опубликования этой «установки» выражал стремление кинематографистов откликнуться на актуальные вопросы современности таким оперативным и подвижным жанром, как короткометражный фильм. Сказанное станет тем более убедительным, если добавим, что авторы этого заявления, говоря «короткометражный фильм», имели в виду любое, не превышающее 4—5 (40—50 минут) частей кинопроизведение, будь то документальное, игровое или даже мультипликационное.

Короткометражный фильм... Совершенно ясно, что объем здесь только внешний признак, который вместе с общими кинематографическими требованиями, предъявля-

ет и свои—специфические, формируя таким образом характер короткометражного фильма, соответствующий каждому из его трех видов (документальному, игровому, мультипликационному).

Закономерно, что говоря об игровом короткометражном фильме, как, кстати, это было сделано и в упомянутом заявлении, обычно обращаются к его литературным аналогам: рассказу, повелле, реже к одноактным пьесам. В киноповелле, кинорассказе, как в литературных короткометражных жанрах (да будет позволительно такое «заимствование»), мы имеем дело с небольшим отрезком жизни и ограниченным количеством действующих лиц. В основе сюжета обычно лежит более или менее необычный случай, четко очерчены действие и характеры героев. Однако технология «частного случая», требованиям которой, хочет или не хочет, должен подчиняться короткометражный фильм, не ограничивает его прав и возможностей в обобщении и типизации. Более того, короткометражный фильм, который в своих игровых вариантах выступает большей частью как комедия, реже драма (мелодрама) или лирический сказ, как правило, строится по принципу поляризации, сгущения идей, образов и выразительных средств. И это очень часто делает фильмы острыми и емкими, как афоризмы. Таковы, например, знаменитые кинокомедии Чаплина, лирические киносказки Ламориса — «Бим», «Белая грива», «Красный шар», Тарковского — «Каток и скрипка», грузинский фильм «Свадьба», армянский «Тжвжик» и др.

Опыт этих и подобных фильмов оформил и обогатил «эстетику» игровых короткометражных фильмов, откуда и следуют другие частности, как скажем, нарушение пропорции канонических составных частей сюжета (часто путем сокращения одной или нескольких из них), форма развертывания действия и раскрытия образов, принципы монтажа и др.

«Существенный признак киноповеллы, — пишет Евгений Габрилович, — ее краткость... «энергия краткости»... Энергия композиции, энергия диалога, энергия в обрисовке образов. Энергия, краткость композиции заключается в том, что подробно, детально разрабатываются лишь самые существенные сцены, все остальное либо отбрасывается, либо показывается мимоходом... Вот в таком умении отбора, — продолжает он, — в умении детально передать только самое главное (без ущерба для полноты сюжета, пробежав мимо всего, что может быть опущено или рассказано мельком, хотя кажется необычно важным) состоит искусство киноповеллиста... В этом суть киноповеллистической композиции...»².

Не значит ли это, что в организме короткометражного фильма в новые времена, в благоприятной атмосфере, созданной новым видом искусства, в новом качестве, в сущности возникает старая традиция единства места, времени и действия, которая,

понятно, не имеет и не может иметь непоколебимости классичесического канона?

Мультипликационное и документальное кино, которые не являются темой нашего краткого очерка, бесспорно, имеют свои особенности и заметно отличаются от своего «соседа» — игрового. Они относятся к разным родам кино, объединить которые по-настоящему может только признак, условно ставший монополей игрового фильма. Речь идет о художественности. Художественным может быть (или не быть) не только актерский, игровой фильм, но также и документальный и рисованно-кукольный. Это известная истина. И понятно, что именно с позиции художественности надо говорить о месте, занимаемом в киноискусстве его короткометражными видами, об их взаимопроникновении, объединенных усилиях, способствующих общему развитию киноискусства.

История армянского короткометражного игрового кино начинается, в основном, с конца первого послевоенного десятилетия. До этого короткометражный фильм у нас, за редким исключением, был документальным.

Продукция армянского документального кино 1946—1955 годов, которая в основном состояла из журнальных сюжетов, 1—2-частевых фильмов, отражала ликование победившего народа, людей, вернувшихся к мирной жизни, трудовое воодушевление, размах восстановления. Это, в некотором смысле, если можно так сказать, были панорамные фильмы, фильмы общего обзора, общих мыслей, общей эмоциональной тональности. Наряду со всем положительным, что нес этот метод отображения, он имел как минимум два существенных недостатка: во-первых, не давал видеть другие, мало заметные, но не менее важные и глубокие явления. во-вторых — такой подход вел к изображению народа как единой массы, где нет места конкретному характеру, индивидуальности, конкретной судьбе. И это был недостаток не только нашего армянского документального кино этого периода.

Говоря о состоянии советского документального кино тех лет, авторы книги «Кинокамера пишет историю» отмечают: «Становилось очевидным, что дальнейшее развитие документального кино невозможно, если оно будет ограничиваться только показом событий и не обратит самое пристальное внимание на раскрытие характеров и индивидуальных судеб участников событий»³.

Армянскими документалистами эта истина была постигнута с некоторым опозданием.

Естественно, что примитивные шаблонные средства выражения, нежелание или неумение глубоко проникнуть в жизненный материал, осмыслить его не давали возможности нашему документальному кино выполнить свою, правда, вспомогательную, но очень важную задачу — благодаря непосредственному общению

с жизнью, стать своеобразным камертоном, а если необходимо, творческой опорой игрового кино, в силу долгого молчания утратившего навык точного восприятия и правдивого воссоздания жизненной реальности. Среди художественно безликой массы концертных, видовых, дежурно-производственных, дежурно-отчетных лент выделялась только поэтическая «Страна родная», которая собрала воедино все лучшее, что было в армянском документальном кино тех лет.

В те годы в Ереване была одна киностудия. Не было нынешнего организационного разделения документального и игрового кино, однако как то, так и другое, равным образом страдали одинаковым «малокровием».

Необходимость введения «обновляющего кровь фермента» постепенно становилась актуальной и неотложной задачей, особенно в условиях расширяющегося кинопроизводства.

Пока старшее поколение деятелей кино, создавая новые полнометражные игровые фильмы, восстанавливало утраченные за годы вынужденного простоя навыки, в студии появились молодые режиссеры, получившие кинематографическое образование. Документальный кинематограф не особенно привлекал их. Армянское документальное кино еще не выявило своих достоинств и не было способно воодушевить их. Между тем молодым следовало дать работу. Поручить им полнометражный фильм было рискованно. Предпочли «малый риск», принявший форму короткометражного игрового фильма.

Так возникли «Смотрнины» Л. Вагаршяна, «Мелочь» Г. Мелик-Авакяна, «Золотой бычок» М. Акопяна. Эти небольшие непретенциозные произведения внесли свежую струю в национальный кинематограф.

Все эти три полуфельетонные комедии были созданы на «злобу дня». В «Смотрнинах» и «Мелочи» критикуются бракоделы в производстве и строительстве. «Золотой бычок» то добродушно, то довольно едко высмеивает тех руководителей, которые озабочены благополучием только своего хозяйства, забывая, что оно лишь часть общего дела.

Эти фильмы стали удачной «пробой пера» для молодых кинематографистов. Они обнаружили правильное понимание жанра; замысел раскрывался уверенно и просто, без какого-либо столь понятного юношеского желания ошеломить кого-нибудь. Фильмы эти, в отличие от почти всех полнометражных игровых лент того времени, были свободны от внешней приукрашенности, герои и проблематика были достоверны, и, наконец, что очень важно, в них была определенная «национальная принадлежность», авторы «стремились изобразить жизнь в ее многообразии, с ее реальными противоречиями»¹. Эти фильмы по своей фактуре, достовернос-

ти обстановки были более документальны, чем некоторые «чистокровные» документальные фильмы того же периода.

Когда эти картины вышли на экран (1954—1955 гг.), в нашем кино было мало новых произведений, и поэтому они тут же оказались в центре внимания прессы и зрителей. В дальнейшем очень мало лент такого типа удостоились подобного отношения. Постепенно, как это должно было случиться рано или поздно, центр тяжести освоения современной темы, современного материала стал перемещаться в сторону полнометражных картин, и те короткометражные фильмы, которые впоследствии не предложили принципиально новых тем и решений, остались лишь на вторых ролях очередных производственных единиц «мелкого калибра».

Число подобных короткометражных фильмов увеличилось с «легкой руки» вновь созданного объединения телевизионных фильмов (ныне студия телефильмов «Ереван»), особенно в первые годы его существования («Голос совести», «Губная помада № 4» и др.).

В 60-е годы короткометражный фильм, сохраняя свое значение «школы» для вступающего в жизнь поколения режиссеров, должен был наконец найти свое место, если хотел развиваться как самостоятельный вид кинотворчества и, тем более, если лелеял надежду стать пробным камнем и стимулятором «большого кино».

Это десятилетие, бесспорно, стало самым плодотворным для армянского кино. Оно дало целый ряд примечательных произведений, как игровых, так и документальных, как полнометражных, так и короткометражных.

На рубеже 50—60-х годов от студии «Арменфильм» отделилась и стала самостоятельным творческим звеном Ереванская студия хроникально-документальных фильмов.

Короткометражное кино (и, я думаю, наше кино вообще) от этого только выиграло.

В документальном кино это выразилось в пока еще робком, проявляющемся в отдельных работах переходе от чистой хроники к более высокой ступени документального кино — к образной публицистике. Характерно, что переход этот совершили режиссеры, пришедшие из игрового кино (Г. Мелик-Авакян, Ю. Ерзинкян, Г. Маркарян, Л. Вагаршян), а также молодые режиссеры (А. Пелешян, Б. Баратов, М. Варжапетян и др.). Расширился тематический и «фактический» круг документального фильма, снималось добровольное «табу» с репортажа, ассоциативно-метафорического построения кадров и монтажных фраз, дикторский текст стал выполнять не только информативную функцию, но и передавать индивидуальное отношение, чувства автора и т. д.

В те же 60-е годы были созданы лучшие образцы игрового

короткометражного фильма, которые сыграли немалую роль в формировании облика сегодняшнего армянского кино.

Характерно, что восстанавливаемый армянским киноискусством вкус к достоверности, его стремление к национальной самобытности, желание выработать собственный почерк строились на испытанной почве армянской литературы.

Первый же опыт обращения к литературе увенчался здесь подлинным успехом.

В 1961 году молодой Арман Манарян для своего режиссерского дебюта выбрал «Тжвжик» Атрпета.

Одаренный режиссер совместно со сценаристом Е. Манаряном, оператором М. Овсепяном и прекрасным актерским ансамблем создал произведение, ставшее по праву в один ряд с лучшими советскими короткометражными фильмами. Впервые, после длительного перерыва, критика заговорила об армянском фильме без существенных оговорок.

Успех «Тжвжика» был очевиден. И вероятно, не случайно следующий сборник наших игровых короткометражек, объединенных под общим названием «Мсье Жак и другие», был составлен исключительно из экранизаций. Более того, около половины короткометражных игровых фильмов последующих лет были созданы именно на основе литературных первоисточников.

Таким образом, можно констатировать, что в 60—70-е годы короткометражный игровой фильм, определяя свое место в армянском киноискусстве, в основном ориентировался на экранизацию, ставшую главной формой его существования.

Одновременно на этом же этапе развития армянского короткометражного кинематографа были созданы фильмы по оригинальным сценариям, среди которых следует выделить «Встречу на выставке» Н. Оганесяна (сценарий М. Чамаяна) и, особенно, фильмы А. М. Мкртчяна «Фотография» и «Памятник» (сценарий Ж. Арутюняна).

Во всех упомянутых произведениях был достигнут определенный уровень общей профессиональной культуры, которой отличались также некоторые полнометражные фильмы.

В конце указанного десятилетия, однако, короткометражному фильму доверялись уже задачи более узкого, «местного» значения.

Если вначале короткометражный фильм, возникнув из хозяйственно-производственной целесообразности, поднялся до определенных, имеющих принципиальное значение творческих сфер, то теперь уже он все чаще и чаще стал выполнять хотя и необходимую, но всего лишь утилитарную функцию — предоставлять работу молодым, заполнять незанятое время режиссеров старшего поколения или «свободные единицы» тематического плана.

Развитие игрового короткометражного фильма никогда не

носило у нас программного характера. В конце 60-х и, особенно, начале 70-х годов дело было вообще оставлено на самотек. Естественно, что тот дух обновления, который несли в себе наши лучшие короткометражные фильмы, не находя развития в новых фильмах, быстро истощался.

Практика мирового кино, как известно, предоставила короткометражному фильму роль разведчика творческих проблем, дзорного, экспериментатора. Но, чтобы осуществить эту роль, нужны программное задание, перспектива и цель. А если этого нет, если короткометражное кино зависит от туманных «желаний» кинопрокатных учреждений, если неясен его статус, кинематографисты предпочитают работать в более «гарантированных» сферах кино. И вот все те, кто у нас раньше успешно снимал короткометражные игровые фильмы, перешли в полнометражное кино, причем, как показал экран, не всегда это подкреплялось логикой настоящей творческой зрелости. Кинематографист, который мог бы найти свое место после пятой, десятой короткометражной картины или даже утвердиться в этой области серьезно и надолго, едва завершив первый-второй фильм, сразу же приступал к созданию полнометражной картины — по существу не будучи подготовленным к этому переходу.

Конечно, вовсе не обязательно, чтобы режиссер до того, как приступить к съемкам полнометражного фильма, непременно походил бы в создателях «маленького кино». Но и не обязательно, да это и невозможно, чтобы все стали «кинороманистами». Ведь есть же (и ценятся) хорошие новеллисты. Ведь можно, хотя и трудно быть «большим» в «маленьком». Известно, например, что Рене Клеман до своего первого большого фильма («Битва на рельсах») снял более тридцати короткометражных лент, а Ив Аллегре — более пятидесяти. Короткометражными фильмами начали свой путь Марсель Карне, Кристиан Жак и, наконец, такой авторитет мирового кино, как Чарли Чаплин.

Развитие короткометражного кино, которое у нас, несмотря на все отклонения, протекало в прямом или косвенном взаимодействии с полнометражным, давало основание думать, что в условиях накопленного опыта оно приобретет более целеустремленный и более принципиальный характер. Можем ли мы сказать, что короткометражный игровой фильм вносит сегодня существенный вклад в наш кинематограф, помогая ему шире изображать жизнь, стал ли он той лабораторией, где кинематографисты совершенствуют свое мастерство, проверяют замыслы и решения? Если да, то с очень существенными оговорками. А в действительности же короткий игровой фильм сам становится предметом серьезных забот, тем более, что в общем кинематографическом сознании, как это показывает и опыт армянского кино, он имеет

свою определенную роль. Пренебрегать этим обстоятельством по меньшей мере не дальновидно.

Что же представляет собой армянский короткометражный фильм?

Трудно классифицировать и разложить по соответствующим «полочкам» пеструю массу почти четырех десятков фильмов, которые составляют понятие «армянское короткометражное игровое кино». Обстоятельная классификация даже по известным категориям (тематика, жанр, признаки художественности) во всех случаях будет страдать нарушенном соотношением и, по этой же причине, некоторой условностью.

Наши игровые короткометражки в основном посвящены социально-бытовым темам. Однако можно с уверенностью утверждать, что настоящие творческие успехи армянского короткометражного кино возникли если и не в жанре чистой трагикомедии, то во всяком случае, на стыке комедийного и драматического.

В этом смысле наиболее характерны «Тжвжик» и «Попранный обет».

Анекдоту о том, как некий богач делает подарок бедняку, а потом бесконечно напоминает ему о своей щедрости, авторы фильма «Тжвжик» сразу же придали драматический оттенок. В фильме речь идет о человеческом достоинстве. Дни, месяцы спрессованы в минуты, характеры переданы двумя-тремя штрихами, состояние души, переживания — двумя-тремя кадрами...

Авторы «Тжвжика» с присущей молодым смелостью и находчивостью осуществили основные заповеди короткометражного фильма, призвав в союзники и удивительно верно подобранный актерский ансамбль, и колоритную музыку, и искусный монтаж. С помощью монтажа были сгущены не только время и действие, но также мысли и чувства.

Предметом специального изучения могут стать средства, создающие комический эффект в «Тжвжике». Важнейшим из них является повторение сюжетной ситуации, сталкивающиеся друг с другом, наполняющиеся друг другом смешное и грустное.

В «Тжвжике» возродились лучшие традиции раннего периода армянского кино, определенность национальной обстановки, сочная самобытность окружающей среды и характеров.

В 1965 году в Ереване проводилось выездное заседание президиума оргкомитета Союза кинематографистов СССР. Среди работ, обсуждающихся на этом заседании, был также альманах «Мсье Жак и другие». Особое внимание в альманахе привлекла новелла «Попранный обет», вернее, еще не смонтированный материал фильма, с которым познакомились прибывшие на заседание московские гости. «Во всех составных частях фильма присутствуют достоинства высокой национальной культуры, умение находить точное решение каждого отрывка, искусство использовать

традиции народа»⁵ — эта высокая оценка, данная отснятому материалу Сергеем Герасимовым, оказалась справедливой и для завершенного фильма.

Личность и среда. Эта проблема лежит в основе всех трех новелл альманаха «Мсье Жак и другие». Если в первых двух новеллах («Издержки вежливости» и «Мсье Жак и другие») личность и среда не вступают в противоречие, если Папик-ага и Жак — частицы этого общества и их комические или серьезные страдания (в особенности Папика-аги) рождаются из желания остаться верными этой среде, соответствовать ей, то в новелле «Попранный обет» возникает конфликт между средой, угнетающей личность человека, и простым крестьянином, восстающим против нее всей своей душой. И поэтому если первые две новеллы воспринимаются как комедии нравов, то третья — настоящая драма, хотя и не лишенная забавных эпизодов, характеров, деталей.

В истории охотника, насильственно оторванного от привычных дел и назначенного духовным защитником деревни вместо скончавшегося священника, авторы — сценарист Л. Карагезян, режиссер Г. Маркарян и оператор К. Месян — добились жанрово-стилевого единства путем соединения таких, казалось бы, несовместимых элементов, как романтическая мужественность главного героя, комическая обостренность характеристики его окружения, драматизм его судьбы. Глубоки и достоверны образы, созданные Г. Манукяном (охотник Акоп), С. Саркисяном (священник), условно сгущены краски в игре А. Каджворяна и А. Квапталани.

Как в «Тжвжике», так и в фильме «Попранный обет» выявилось правильное понимание авторами особенностей короткометражного фильма. Характеристики событий и лиц здесь, как они ни эскизны, как ни сжаты, в то же время по существу исчерпывающи, главные персонажи подвижны, объемны, броски.

Это решающее качество для короткометражного фильма. Графическая четкость антуража, становясь благоприятным фоном для героя, дает ему возможность раскрывать свой характер с различных сторон, в живой сфере переходов и качественной целостности.

«Тжвжик» и «Попранный обет» выгодно отличаются от других новелл альманаха «Мсье Жак и другие» художественно-кинематографической разработкой взаимоотношений среды и героя, соблюдением ее точных пропорций. И дело, конечно, не в мере одаренности режиссеров-постановщиков и артистов.

Выбирая преувеличенно гротесковую манеру повествования в новелле «Издержки вежливости» и тональную «спокойного комизма» в новелле «Мсье Жак и другие», авторы Г. Капалаян и Г. Малян, по-моему, допустили один и тот же промах: их глав-

ные герои не стали стержнем событий не только по сюжетным обстоятельствам, но и по своей человеческой сути.

И Папик-ага, и Жак остались на одном уровне с их окружением, не выделяясь как объект внимания, сочувствия зрителей. Более того, порою иные персонажи более выразительны, более колоритны, чем они. По прошествии времени мы вспоминаем не Папика-агу Г. Мушегяна и его мытарства, а метафорический кадр бегающих под зонтиками туда-сюда клеветников, не Жака Г. Татосова, а сидящих за картами пустых и чванливых мешаю. Одним словом, не героев, а антураж.

В свое время оба эти произведения критика упрекала в театральности. Очевидно, это справедливое замечание вытекало из того обстоятельства, что режиссер одного фильма пришел из театра и что в обоих фильмах снимались актеры, не преодолевшие на экране театральных традиций. Однако главная причина не в этом.

Для такого режиссера как Г. Малян, склонного к обстоятельному повествовательному стилю (таким он был и в снятом совместно с Г. Маркарянном фильме «Парни музкоманды», таким он и остался, особенно в фильмах «Треугольник» и «Мы и наши горы»), рамки короткого фильма были узки. Киновариант сатирического рассказа Е. Отыана не мог быть создан в спокойной, размеренной манере. Короткий фильм требует иных ритмов, иных средств выражения, обеспечивающих «энергию краткости». Отсутствие этих средств и стало причиной того, что критики увидели здесь влияние театра.

А в «Издержках вежливости» произошло нечто противоположное. Всецело полагаясь на слова Стендаля о том, что «нельзя вызвать смех с помощью общих положений» и что «для возбуждения смеха нужны подробности», режиссер недооценил значение «общих положений». Множество комических подробностей, их подчеркнута «кинематографическая» подача привлекают внимание зрителя в течение большей части экранного времени, затемняя «общие положения».

«Пусть это не кажется парадоксом, — писал критик Ж. Г. Акопян, — если заметим, что озабоченный тем, чтобы говорить на кинематографическом языке, он (Капляян. — Э. М.) местами более кинематографичен, чем надо»⁶. Подобное «кинопереполнение» создавало иную ступень условности, которая, не имея иронического отчуждения «Айболита-66», описав полный круг по кино, возвращала режиссера в театр, приводила к сценической условности на экране.

Мы сравнительно долго остановились на первом короткометражном альманахе «Арменфильма» по той причине, что в дальнейшем его достоинства и, в особенности, недостатки были повторены в целом ряде наших кинорассказов и киноновелл.

К тому же ряду фильмов, затрагивающих социально-бытовые вопросы, относятся короткометражки «Автомобиль Авдо» (1966 г.), «Из времен голода» (1967 г.), «Честь бедняка» (1969 г.) и другие, среди которых наиболее примечателен «Автомобиль Авдо» Д. Кесаяна.

Альманах «Люди нашего города» был собран не по принципу «сквозной темы», как киносборник «Мсье Жак и другие», а объединялся условным местом действия (город) и еще более условными героями из разных времен, которые, особенно в последних двух повеллах («Марш», «Гарин»), не раскрывали ни себя, ни свое время, а просто были носителями каких-то, в основном, внешних, признаков времени.

В фильме нет эволюции города и его обитателей во времени (хотя бы в трех его этапах) и сделанных на основе этого характеристик, смысловых выводов.

Необходимость «общего знаменателя» при составлении альманахов сама собой разумеется. Это или тема, или герой, или, по крайней мере, объединяющий стимул («дебюты», «знаменательные даты» и т. д.). Альманах «Люди нашего города», кроме названия, вероятно, мог бы иметь и другую общую смысловую платформу, многообещающе подсказываемую повеллой «Автомобиль Авдо», которой открывался сборник.

В основе повеллы лежит извечный конфликт между старым и новым. С одной стороны Авдо и его машина, а с другой — городские извозчики. Автомашинна как воплощение нового и передового угрожает не только заработку старых извозчиков, но и вообще задевает их традиционное положение в жизни города, положение людей, пользующихся уважением и почетом.

Это серьезный конфликт, конфликт динамично изменяющегося жизненного уклада, психологии людей.

Столкновение пока еще примитивной техники, ее робкого, доброго и бескорыстного «командира» и оскорбленных, обеспокоенных, ироничных извозчиков изображено с точной соразмерностью реального и условного, с тонким сочетанием комических и драматических оттенков. Достоверен и немного странен Авдо Л. Карагезяна. Таких с улыбкой называют «тронутый», «чуждак». Достоверны и также немного страшноваты извозчики, о которых никогда не скажешь, что они «воплощение зла». Устроенный ими заговор развивается в стиле жанра. Они специально прячут тот камень, который служит «тормозом» для машины Авдо, не предполагая, что этим фактически взялись за бесперспективное дело — тормозить прогресс.

Машина Авдо разбивается. Но это не поражение. Авдо снова сделает машину. Это поражение — начало победы.

Отсутствие тормоза погубило машину Авдо. Приблизительно то же самое произошло и с композицией повеллы. Есть корот-

кометражные фильмы, которые терпят неудачу из-за недостатка сюжетно-психологического материала (например, новелла «Марш» или «Честь бедняка» из «Царя Чах-Чаха»); есть и фильмы, пострадавшие от обилия материала. «Автомобиль Авдо» принадлежит к числу последних. Отсутствие «тормоза» настолько увлекло авторов, что привело к перенасыщенности антуража, к обилию излишних подробностей, вспомогательных образов и черт, даже отдельных планов.

То, что в полнометражном фильме поощрительно называется многогранностью, здесь обретает иное качество и иные названия — разбрасывание, децентрализация.

То же самое произошло в новелле «Гарин». Загромождение рассказа многозначительными, а часто просто неуместными интеллектуально-психологическими мотивами, чрезвычайно замедленное даже для полнометражного фильма действие, слабо бьющий пульс — не совсем понятные взаимоотношения героев или, вернее, обилие возможных вариаций этих взаимоотношений, превратили эту получасовую ленту в скучную, «труднодоступную» картину.

Допустим, что «Марш» для Г. Мелик-Авакяна был всего-навсего неприятным этюдом, «Гарин» — «пробой пера» в режиссуре сценариста А. Агабабова, а «Автомобиль Авдо» — произведением, болезненно преодолевшим стадию «сокращений», но так и не избавившимся от следов «полнометражного» замысла.

Казалось, что альманах «Люди нашего города» должен был послужить уроком для наших кинематографистов, работающих в области короткометражного кино.

Между тем, третий альманах «Арменфильма» «Царь Чах-Чах» в ряде случаев повторил ошибки «Людей нашего города». Этот сборник, составленный из трех фильмов, не имел уже не только тематической, но даже такой приблизительной платформы, каковой были город и его жители. Объединяющим здесь явился юбилей Ованеса Туманяна, повод, который, несомненно, мог стать основой создания киноальманаха, если бы только не исчерпывался самим поводом, то есть предлагал бы какие-то общие замыслы, какие-то принципы выбора первоисточников.

Были выпущены на экран различные по теме, стилю и жанру ленты: легенда «Ахтамар», бытоописательский рассказ «Честь бедняка» и сказка «Царь Чах-Чах». Что было исходной точкой выбора? Трудно сказать, потому что и «Ахтамар», и «Царь Чах-Чах», и в особенности «Честь бедняка», несмотря на то, что они хорошо известны, значительно уступают лучшим произведениям великого писателя.

Отсюда, очевидно, и та вольность, с которой авторы фильма отнеслись к первоисточникам.

«Ахтамар» — романтическая история любви, которая под 65

рукой режиссера Э. Мартиросяна, в противоположность литературному оригиналу, стала поводом для создания антирелигиозного фильма. Не оспаривая права своеобразного прочтения литературного произведения на экране, трудно примириться, однако, с тематическими метаморфозами, абсолютно не намечаемыми в подлиннике. Возложенный на плечи экранизации этот чуждый груз принудил искать необоснованно усложненную, претенциозную форму рассказа. Короткометражный фильм, который теряет одни из своих главных признаков — умение выражаться коротко и ясно, не может достигнуть психологической глубины, эмоционального притяжения.

Авторы сказки «Царь Чах-Чах» (сценарист Л. Будагян, режиссер Д. Кесаянц) также отделились от подлинника. Отделились, однако, для того, чтобы стать ближе, заострить социальную и философскую мысль сказки. Поэтому из фильма удалены элементы чуда и заменены красками эксцентричного, иронического сказа.

Правда, местами авторам изменяет вкус, местами — находчивость, но можно сказать, что создана действительно юмористическая картина, новая, совершенно не волшебная сказка о том, как находчивость небескорыстного Кикоса помогает посадить на трон вместо глупого царя смешного и по-своему хитроумного мельника, и как трон и лесть очень скоро и его превращают в глупца.

И тем не менее создание убедительного, художественно приемлемого фильма не снимает с повестки дня вопроса о необходимости быть верным подлиннику и говорить с экрана то, что говорил сам автор, тем более что экранная трансформация небольших по объему литературных произведений в короткометражном кино имеет свои особенности, свои преимущества, значит и свои более неоспоримые, строгие требования. С этой точки зрения мы склонны назвать удавшимися картины, тоже снятые по туманяновским произведениям. Это — «Неудачник Фанос» и особенно «Хозяин и слуга», где авторы в первую очередь постарались раскрыть мир Туманяна (а не только свой).

Другое дело, что при перенесении словесной основы в сферу пластическую были допущены невосполнимые потери, не были найдены точные эквиваленты.

В альманахах «Царь Чах-Чах» входит также фильм «Честь бедняка», который по сравнению с двумя другими страницами альманаха «Царь Чах-Чах» стоит ближе к подлиннику.

Критика отметила фильм, его сдержанную интонацию, ощущение среды армянской деревни XIX века, отказ от внешне выгодных выразительных средств, но в то же время и недопустимую для короткометражного фильма растянутость, не имеющую ни драматического, ни эмоционального оправдания.

«Царь Чах-Чах» был последним альманахом короткометражных фильмов в нашем кино.

После этого короткометражные фильмы уже не группируются ни по каким признакам (даже производственным). Но прежде чем мы заключим наш обзор короткометражной продукции армянских кинематографистов, вспомним ленты «Встреча на выставке» Н. Оганесяна и «Памятник» А. Мкртчяна, которые пополнили жанрово-тематический список короткометражных фильмов студии «Арменфильм».

Как уже было сказано, тематически армянский игровой короткометражный фильм в основном ограничивался социально-бытовыми мотивами. Время действия фильмов «Встреча на выставке» и «Памятник» — наши дни, рассматриваемые здесь вопросы — это дружба людей, их судьбы, неотделимые от истории, с которой связаны не только воспоминания, но и уроки — уроки горькие и заветные.

Авторы этих произведений «кроят» по меркам короткометражного фильма не только сюжетные перипетии, но и психологию героев, мотивировку и толкование поступков, что доказывает их знание особенностей короткометражного фильма.

И еще одна особенность, более определенно заметная у А. Мкртчяна при сравнении «Памятника» с созданным им же фильмом «Фотография» (студия телевизионных фильмов «Ереван»).

Основной жанр армянского короткометражного игрового кино — комедия. В противоположность этому молодой режиссер в двух фильмах обращался к жанру драмы. Этот внутренний спор особенно подчеркивает то, что в обоих фильмах роль главного героя была поручена такому ярко комедийному актеру, каким является Мгер Мкртчян.

Волнующие истории «Фотографии» и «Памятника» рассказываются простым, незатейливым языком, искренне, без манерности, со скрытой улыбкой, подобной той, которая светится сквозь слезы на лице Авага-Мкртчяна в финальных кадрах обоих фильмов.

Фильм «Фотография», как было отмечено, снимался на студии телефильмов. Подобных удач, однако, студия имела мало.

Из созданных здесь работ можно выделить «Последний бросок» В. Захаряна (1966 г.), «У колодца» Ж. Аветисяна (1970 г.), «Ленин и Али» М. Варжапетяна (1970 г.) и еще один-два фильма, причем и эти — не без серьезных возражений.

Характерные недостатки ряда наших короткометражных фильмов присущи фильмам «Хижина надежды», «Уинсон», «Весна, пошел снег», «Хлеб». Первый из них «отредактировал» первоисточник и, в конечном счете, абсолютно оторвал фильм от содержания и стиля рассказа. Остальные настолько усложнили и запутали форму повествования претенциозной многозначитель-

ностью, так нарочито соединили средства документального и актерского кино, что в конце концов по существу нужная, интересная мысль стала туманной, бесстрастной, назидательной.

Несмотря на годы работы и накопленный опыт, короткое игровое кино на студии еще не нашло своего признания, по-настоящему не освоено. Оно откровенно уступает документальным короткометражным фильмам той же студии, в частности, фильмам «Мы», «Бажбеук-Меликян», «Вардан Аджемян», «Песнь песней», которые не имеют пока своих игровых эквивалентов.

Короткометражное игровое кино, несомненно, занимает заметное, нужное место в общем русле развития художественной кинематографии. Оно имеет и свои специфические задачи и заботы. Об этом свидетельствует, в частности, недолгая история и весьма поучительная практика армянского короткометражного кинематографа, которому нужно пожелать в будущем не только краткости и меткости выражения, но и неиссякаемой энергии и энергичности восхождения к важным, актуальным темам, к настоящим художническим открытиям.

¹ Цит. по: С. Юткевич. Новая школа французского короткометражного фильма.—В сб.: Французское киноискусство, М., «Искусство», 1960, стр. 13.

² Е. П. Габрилович. Работа над киноопеллой (лекция), М., ВГИК, 1960, стр. 14, 16.

³ Л. Рошаль, К. Славин. Кинокамера пишет историю. М., «Искусство», 1971, стр. 217.

⁴ С. Ризаев. Армянская художественная кинематография. Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1963, стр. 303, 316.

⁵ Из стенограммы выездного заседания оргкомитета СК СССР, цитируется по тексту опубликованных материалов заседания, журн. «Սովետական արվեստ», № 2, 1965, стр. 35.

⁶ Ж. Г. Акопян. Мсье Жак и мы. Журн. «Սովետական արվեստ», № 8, стр. 24.

САБИР РИЗАЕВ

ОБ ОДНОЙ ОПАСНОЙ ТЕНДЕНЦИИ

В свое время бытовало мнение о том, что в периоды творческого бесплодия искусства теория особенно оживляется, углубляясь в причины неудач. Кстати, в не столь уж многолетней биографии армянской кинокритики такое действительно было. Если вспомнить конец 1950-х и начало 1960-х годов, когда армянский кинематограф переживал трудный творческий период, когда преодолевался барьер малокартинья, когда шли поиски стилистики современного фильма, а на экраны один за другим выходили художественно серые и малоинтересные кинокартины, армянская кинокритика переживала бурный период расцвета, она активно выступала по многим вопросам национального киноискусства. Именно в эти годы зародилось и профессиональное армянское киноведение.

По мере появления хороших, а за ними и значительных произведений современного армянского киноискусства пульс критики стал биться все слабее, пока она полностью не уступила свою активную позицию. Взаимоотношения практики и теории киноискусства у нас стали строиться по системе рычагов: если перевешивала тяжесть практики, то повисала в воздухе облегченная критика, и наоборот.

Было время, когда между нашей кинокритикой и практикой киноискусства существовали, так сказать, открытые конфликтные отношения, то есть отношения обыденные и нормальные, при которых критика делала то, что и подобало

ей делать—критиковала, искала и указывала на недостатки, пыталась объективно и мужественно бороться за общее дело—развитие национального киноискусства. Были разные причины, которые привели нашу критику к потере боевого задора, к ее отстранению от насущных и сложных проблем современного армянского кино. Я не хочу затрагивать взаимоотношения кинокритиков и кинорежиссеров, актеров или руководителей киномела. Это несколько печальная, но в сущности не очень-то уж важная сторона вопроса. Главная причина, как мне кажется, заключалась в том, что критике оказалось более доступным анализ самых зримых и поверхностных недостатков наших фильмов, чем анализ тенденций развития кинематографии, анализ процесса становления новой стилистики армянского кино.

В пору, когда многие армянские фильмы отличались стилистической односложностью, примитивными художественными решениями, когда авторы этих кинокартин еще не имели своего индивидуального творческого почерка, критика легко разбиралась в этих недостатках, она указывала на их локальное существование в каждом отдельном произведении. Но когда армянские фильмы уже стали приобщаться к подлинной стилистике современного киноискусства, когда художественное решение кинофильмов стало самостоятельным и многосложным, а авторы фильмов обрели свой индивидуальный почерк, критика не стала касаться главных вопросов развития кино, не занималась выяснением общих тенденций становления художественной стилистики армянской кинематографии, как и характеристикой своеобразия таланта отдельных творцов фильмов. Конечно, появлялись интересные статьи отдельных критиков, пытающихся разобраться в общих вопросах развития кино, но я имею в виду общую тенденцию роста кинокритической мысли.

Между тем, именно кинокритике, в отличие, например, от театральной или музыкальной критики, следовало быть особенно чуткой к вопросам художественной стилистики и выражаемой ею идейной тенденции, так как для киноискусства, более чем для других видов творчества, характерно ускорение темпов эстетического развития. Если в литературе и театре выработанный комплекс выразительных средств выдерживает более продолжительное время, то кинематографу отпущено гораздо меньше времени. Здесь смена стилей происходит более ускоренными темпами. Театральная образность, например, менее подвержена быстрому изменению, чем образность кинематографическая. А это уже ко многому обязывает не только самих творцов кинематографа, но и, пожалуй, в большей степени теоретиков и кинокритиков, которые должны систематически и последовательно обобщать процесс развития киноискусства, в котором стилистика не является внешне формальным элементом, а выражает художественную структуру про-

изведения, рожденную самим содержанием, определенную идейной позицией художника.

В настоящей статье хочется обратить внимание на один из аспектов процесса развития армянского современного кино. Аспект этот может на первый взгляд показаться слишком общим и не имеющим отношения к вопросам стилистики. Но анализ процесса развития армянского кино показывает, что не говорить об этом уже невозможно, ибо речь идет о становлении в нашем кино опасной тенденции.

Армянское киноискусство ныне переживает один из сложных периодов своего развития. Зримые творческие достижения, отраженные в фильмах «Здравствуй, это я!», «Треугольник», «Братья Сарояны», «Цвет граната», «Мы и наши горы», остались позади. За этими фильмами пришли произведения, которые подавали реальную надежду на новый взлет нашей кинематографии, но надежды остались надеждами, а взлета не произошло. В фильмах «Айрик», «Егнар ахпюр», «Терпкий виноград», «Хаос», «Здесь, на этом перекрестке», «Август», «Осеннее солнце», как и в ряде других, действительно имеются эпизоды и мотивы, которые внушали сладость ожидания грядущих побед. Но столь долгое ожидание постепенно обернулось затянувшимся периодом того состояния, которое не назовешь ни кануном взрыва, ни издержками поисков своего пути. Да, действительно, армянская кинематография переживает сложный период своего развития, может быть, самый сложный из до сих пор выпадавших на ее долю. Если двадцать лет назад армянское кино, опять-таки очутившись в сложном состоянии роста, преодолевало количественный барьер от малокартинья к выпуску множества фильмов, если десять лет назад преодолевался барьер художественной серости, если в эти периоды задачи были ясные, то теперь возникают гораздо более сложные проблемы, требующие решения на современном усложненном художественном уровне кинематографии.

Говоря об усложненном художественном уровне, я не имею в виду только лишь аспект выразительности и стилистического богатства. Было время, когда мало-мальски удачная художественная находка или проявление самостоятельного творческого почерка так радовали нас, что мы были готовы простить авторам фильма то, чего сегодня не можем простить и не прощаем. Не прощаем потому, что сегодня наши режиссеры и операторы, актеры и художники, во всяком случае, ведущая их часть, имеют и свой индивидуальный почерк и им присущую манеру выразительности. Современный усложненный художественный уровень кинематографа есть нерасторжимое переплетение человеческой позиции художника и его индивидуальной манеры художественной выразительности.

Наша критика, исходя из состояния нашей кинематографии, 71

последовательно и настойчиво говорила больше о художественной выразительности кинокартин, чем о человеческой и художественной позиции авторов фильма. Предполагалось, что позиция имеется, только она якобы нечетко выражается из-за слабости художественной выразительности, из-за неумения художественно выразить свою позицию. Может быть, это был самый важный просчет нашей кинокритики.

И, оглядываясь назад на недавнее прошлое армянского кино, анализируя сегодняшнее его состояние, сопоставляя все это не только с тем, что происходило и происходит в советском и мировом кино, но прежде всего с тем, что происходит в реальной жизни нашей, нельзя не прийти к выводу о том, что проблемой номер один для армянского киноискусства была и остается человеческая, гражданская позиция создателей фильма, то есть, говоря иными словами, проблема экрана и действительности.

В пылу полемики о художественности и профессионализме мы как-то незаметно утрачиваем самый главный регистр, регулирующий кровообращение фильма, — реальную жизненную проблему и отношение к ней художника.

Нельзя сказать, что этот вопрос так уж совсем забыт нашей критикой. Это, вероятно, элементарно невозможно. Но разве проблема номер один для армянского кино была также проблемой номер один для критики? Если говорить откровенно, конечно же, нет. В 1976 году появились очень интересные статьи, в которых дан серьезный анализ состояния армянской кинематографии. Я имею в виду статьи Ан. Вартанова в журнале «Искусство кино» (1976, № 1) и С. Асмикяна в журнале «Советакан арвест» («Սովետական արվեստ», 1976, № 2, 4). Это действительно обстоятельные статьи, в которых профессионально и заинтересованно исследуются достоинства и недостатки многих армянских фильмов последних лет. Однако, как мне кажется, критический пафос статей направлен не на главный участок, а на те последствия, которые обусловлены болезнью главного участка — от внимания критиков ускользает реальная жизненная проблема и отношение к ней авторов фильма. Правда, Ан. Вартанов вскользь касается этой проблемы, но не это является стержнем всей статьи.

Теперь на «Арменфильме» рождается много лент, посвященных современности, но так ли много среди них действительно современных фильмов, не посвященных современности, а поднимающих современную жизненную проблему, исследующих живые и острые процессы, в которые вовлечен современный человек?

За последние пять лет армянскими кинематографистами созданы фильмы, посвященные современной теме: «Айрик», «Мужчины», «Хроника ереванских дней», «Терпкий виноград», «Возвращение», «Человек из «Олимпа», «Здесь, на этом перекрестке», «Ущелье забытых сказок», «Вода наша насущная», «Рыжий само-

лет». Если добавить к ним и ленты, созданные для телевидения — «Приключения Мгера в отпуске», «Твердая порода», «Невеста с севера» и многие другие, то получится солидное количество кинопроизведений, затрагивающих современную тему. Но если просеять это количество сквозь строгое сито, способное отделить современный фильм от тематического обозначения, то вряд ли мы можем выудить одну-две ленты, которые можно будет смело назвать фильмами подлинно современными.

Я имею в виду такой современный фильм, который раскрывает глубокие и острые проблемы сегодняшней жизни республики, проблемы реальные, те самые явления, которые, составляя соль жизни народа, требуют исследования серьезного и внимательного. Совершенно очевидно, что из всех перечисленных лент, может быть, «Хроника ереванских дней», «Айрик» и «Вода наша засушная» поднимают действительно реальные проблемы. Но «Хроника», «Айрик», о которых уже много писалось, и «Вода наша засушная», приближаясь к современной актуальной проблематике, не схватывают жизнь, так сказать, в точке ее кипения, еще не вырастают до степени тех произведений экрана, которые создают накаленную общественную атмосферу, активно вторгаются в сознание и душу зрителя. Тем не менее эти фильмы, каждый в различной степени, связаны с реальной сегодняшней жизнью, они не облегченно моделируют нашу действительность, а пытаются разобраться в ней, ставят вопросы, на которые не дают однозначного ответа. К ним примыкает и фильм «Здесь, на этом перекрестке», который, засвидетельствовав об активном стремлении режиссера четко отобразить реальные жизненные явления, остался, к сожалению, на уровне констатации, пусть даже весьма откровенной, суровой, но констатации факта и событий, а не исследования их.

Хочется обратить внимание наших кинематографистов на фильмы о современности, на мой взгляд, рождающие в современной армянской кинематографии опасную тенденцию, которую, если быть строгим, можно назвать разрывом между экраном и жизнью.

Ныне все, даже самые талантливые кинематографисты, признают, что создавать на современную тему фильмы становится все труднее и труднее, ибо усложняется не только сам современный человек, но очень усложнились сами жизненные ситуации, мир, окружающий человека. И эта возведенная в квадрат усложненность человека и жизненных ситуаций, проецируясь на острожно требовательное отношение сегодняшнего зрителя, действительно ставит перед авторами современного фильма особые художественные задачи, возлагает на них особую ответственность.

Когда сопоставляешь вот эти сложнейшие задачи с некоторыми армянскими фильмами последних лет, не можешь не высказать чувства беспокойства за рождающуюся тенденцию. Речь

идет о той форме художественной модуляции жизненных проблем, которая проявилась в лентах «Мужчины», «Человек из «Олимпа», «Ущелье забытых сказок», «Рыжий самолет», «Приключения Мгера в отпуске». Очень различна художественная значимость этих кинокартин, многие из них уже получили свою объективную оценку со стороны зрителей и кинокритики, так что нет смысла еще раз возвращаться к этим вопросам. Я хочу обратить внимание на то, как и в какой концепционной призме реальная действительность художественно преломилась в этих фильмах. Общее, что объединяет эти ленты, если попытаться охарактеризовать кратко, это надуманность, нарочитость главной ситуации, в которой пребывают герои, при этом надуманность ситуации приукрашивается некоей причудливостью героя, его подчеркнутой и нереальной чудачковатостью, что вместе взятое уже приближает фактуру фильмов к той степени анекдотичности, которая разрушает, разрушает реальные связи с жизненностью. В самом деле, разве поведение героев фильма «Мужчины» не доведено до той степени, когда всякая взаимосвязанность с реальной действительностью начинает исчезать, давая повод лишь для самоцельных комедийных острот. Выстроенная в фильме модель реальной жизни оказалась настолько искусственной, что она, стимулируя комический накал, разрушает содержательность; здесь, как, впрочем, и в других названных выше фильмах, образ реальной жизни превращается в игру. Не через игру раскрывается образ реальной жизни, а, наоборот, жизнь с ее реальными проблемами превращается в игру — в одном случае веселую и комическую, в другом — грустную и драматическую.

Разве вся ситуация в фильме «Человек из «Олимпа», раскрытая остроумно, с выдумкой и даже искренне заразительно, в конце-концов, не напоминает шумный выстрел по незначительной мишени. Разве несуразная ситуация в фильме «Приключения Мгера в отпуске», отдающая псевдопатриотическим духом, не есть самая пустая игра в жизнь, в действительность. И разве элемент сказочной нереальности не довлеет над действительно жизненной проблемой в фильме «Ущелье забытых сказок». А в «Рыжем самолете» совершенно откровенно выставляется сказочность, которая в нечутком сочетании с реальностью превращает всю ленту в нарочитую игру в жизнь. Все эти фильмы, за исключением «Приключений Мгера в отпуске», сделаны художественно искренно, в них и режиссерская выдумка сверкает, и актерская искренняя игра, и операторское мастерство, и хорошая музыкальная партитура, короче говоря, в них кинематографическая выразительность находится на должном уровне. Но беда именно в том, что сам принцип модуляции реальной действительности, взятый в основу этих лент, как бы заставляет работать выразительные средства против содержания фильма. Чем виртуознее режиссер-

ские выдумки в «Мужчинах», тем дальше они уведут фильм от реальности, чем искреннее игра героев «Человека из «Олимпа», тем более выдуманным кажется киноповествование, чем смешнее ситуации в «Приключениях Мгера в отпуске», тем больше монотонности и фальши в ленте, чем поэтичнее повествование в «Ущелье забытых сказок», тем более выпирает искусственность, чем достовернее поведение героев «Рыжего самолета», тем основательнее разрушается жизненная правда, которую хотели раскрыть авторы фильма. Физическая реальность в этих фильмах еще более оттеняет нереальность главной ситуации и жизненной проблемы. Происходит это потому, что в фильмах делается ставка не на то, чтобы раскрыть реальную жизнь через систему художественных средств, а создается ложная модель реальности. При таком подходе чем честнее будет построение экранного действия, тем острее обнажается вся отчужденность проблемы от реальной действительности.

Да, в армянской кинематографии зримо выступает тенденция ухода от реальных проблем в мир надуманных историй и «игры в жизнь». На это обращалось внимание и в интересных статьях Ан. Варганова, Э. Манукяна и С. Асмикяна.

Ан. Варганов совершенно справедливо и строго отмечает, «насколько еще поверхностно, а подчас просто бездумно решает армянский кинематограф важную задачу художественного отображения современности». С. Асмикян, призывая к достоверности и действенному герою, в сущности говорит о том же. Однако ныне очень важно тревожный вопрос о разрыве экрана с действительностью не переплетать со множеством других вопросов, ибо все эти другие вопросы являются или могут стать лишь следствием от главного и решающего — вопроса о том, насколько близок и верен армянский кинематограф к реальной современной действительности, к ее важнейшим проблемам.

Не все армянские кинематографисты, окрепшие профессионально, имеющие свой индивидуальный творческий почерк, обрели самое важное в искусстве — твердую творческую позицию, корнями связанную с реальной современной жизнью родного народа, его большими делами, трудными заботами, тревогами и надеждами. Только при наличии такой позиции, которая, естественно, дается не легко и не каждому, возможны развитие и расцвет киноискусства.

Интересы армянской кинематографии требуют, чтобы на этом поворотном этапе развития национального киноискусства вопросы ставились со всей остротой и ответственностью. Пора понять, что фильмы должны делать не те, кто ремесленно набил на этом деле себе руку, а те, кто имеет собственную твердую творческую позицию, подкрепленную реальной современной действительностью. Ремеслу и технике можно научиться, творческую позицию

надо иметь в духовном мире своем. И тем более непонятно, почему на киностудии «Арменфильм» по много лет простаивают именно те режиссеры, которые доказали не только свое профессиональное мастерство, но и твердость творческих позиций — Генрих Малян и Фрунзе Довлатян. Чем бы это ни мотивировалось, остается печальным и возмутительным тот факт, что после «Айрика» Генрих Малян свой следующий фильм выпустил лишь через пять лет, а между двумя последними фильмами Фрунзе Довлатяна прошло четыре года! Это ведь не только потерянные годы для самих режиссеров, что, естественно, влечет и сложные душевные переживания, — это прежде всего потерянные современные армянские фильмы. Ведь именно фильмы этих режиссеров вывели армянскую кинематографию на широкую дорогу современного кино, в их фильмах современность утвердилась в смелых концепциях реальной действительности, и именно они годами простаивают! Чем же это объяснить?

Поворачивая этот вопрос к той тенденции «игры в действительность», о которой шла речь выше, возникает встречный вопрос: а не устраняет ли иных кинематографистов и руководителей кинодела уход от острых проблем современной жизни?

Нет, не следует считать случайным возникновение в армянской кинематографии тенденции, которая позволяет показывать современность лишь в ее внешних координатах, а не в происходящих реальных процессах, находящихся в движении, еще незавершенных, но актуальных и интересных. Ведь псевдореальный мир, отраженный на экране, не вызовет споров и дискуссий о явлениях жизни, в лучшем случае он может вызвать разговор о степени мастерства исполнения, что, кстати, и отражено в оценках подобных фильмов. Вспомним, какие споры шли вокруг фильмов «Мы и наши горы» и «Айрик» — это был разговор и чисто эстетического характера, и разговор о явлениях нашей реальной действительности, разговор, который задевал за живое, заставлял раздумывать над проблемами сегодняшнего дня. Экран и действительность в этом случае оказывались неразрывно и сложно взаимосвязанными. Именно эта связь и рождала в зрительской аудитории современную мысль, живую и острую реакцию.

От всего этого освобождают и создателей и зрителей фильмы, моделированные по принципу игры в жизнь, не вызывающие ни споров, ни дискуссий, ни острой живой реакции по реальным процессам действительности. Эти неершистые, неколючие фильмы могут ласкать глаз, могут подкупить красотой кадров, могут даже указать на жизненные изъяны и пороки, но тут же убедить в том, что они вовсе не существенны. Эти ласкающие фильмы могут приятно смотреться, но они лишь выглядят, а не являются искусством жизни. И возникают такие фильмы тогда, когда авторам нечего сказать, когда не хватает мыслей, когда отсутствует твер-

дая творческая позиция, позиция, которая уходит крепкими корнями в реальную современную действительность и одновременно проецируется в будущее.

Все сознают и все озабочены нынешним трудным состоянием армянской художественной кинематографии, об этом говорилось в выступлениях партийных руководителей, с трибун конференций, об этом пишется в прессе, об этом же говорят между собой сами кинематографисты и критики. Причин, ввергших нашу кинематографию в сложное положение, конечно, немало. Они носят как творческий, так и организационный характер. Но очень важно определить главный нерв, который способен вывести кинематограф из этого состояния. Этим главным нервом, проблемой номер один, как показывает практика кино, является органическая глубинная связь экрана с реальной действительностью. И только укрепляя эту связь, делая ее органичной, можно вернуть фильмам их современное дыхание, без чего не может существовать самое массовое из искусств — кино.

КАРЕН ҚАЛАНТАР

О ТВОРЧЕСТВЕ КИНОАКТЕРА

Актер театра и актер кино

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

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

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

И нужно сказать, что в этом смысле период немого кино дал все основное и необходимое для дальнейших этапов развития кинематографа, в который пришел звук, а вместе с ним живое человеческое слово»¹.

Это утверждение совершенно справедливо. Больше того, игра современного киноактера технически мало чем отличается от игры актера в немом кинематографе.

Речь актера—та, которую мы слышим с экрана,—была озвучена не тогда, когда актер исполнял свою роль перед кинокамерой, а намного позднее, во время титрования фильма. Синхронная съемка актера применяется редко.

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

Конечно, во время съемок актер произносит текст своей роли, который записывается на магнитофонную ленту, однако это лишь так называемая черновая фонограмма, предназначенная для облегчения последующей титровочной работы. Не надо забывать, что проговаривал слова роли и актер немого кинематографа, но на экране весь текст передавался лишь большим или меньшим количеством коротких надписей.

Поэтому киноактер практически может и не придавать слишком большого значения интонациям своей речи в процессе съемки, оставляя эту работу на период титровки фильма и тем самым несколько упрощая свою задачу. Все внимание он может сосредоточить на своих физических действиях.

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

Когда упражнение было выполнено, Станиславский обратился к актрисам А. О. Степановой и С. Н. Гаррель:

«—...Не выходите из того самочувствия, в котором вы сейчас находитесь обе. Вы напали на золотую жилу... Ваше волнение, искренность чувств необходимо закрепить, развить, расширить. Возвращайтесь сейчас же опять на качели и повторите всю сцену. Ангелина Осиповна, ваши мысли совершенно правильны. Еще раз пройдитесь по ним, когда будете повторять сцену, но теперь можете не насиловать звука. Произносите их шепотом... Можете, конечно, и менять их в пределах логики чувства и мысли».

И затем, после того, как сцена была прорепетирована таким образом:

«—...А теперь еще раз! ...Теперь, Ангелина Осиповна, вам предлагается даже шептать! Говорите все, что у вас скопилось на душе, *глазами*. Только глазами. Мысли сами пронесутся у вас по лицу. Не мимируйте им, не морщите лоб, не поднимайте бровей, не мигайте зря ресницами. Доверьтесь себе, obraцаете к внутреннему миру... Произносите все слова, которые вы obraцаете к Гресс, внутри себя, беззвучно, а «громко» говорите их глазами. У вас выразительное лицо и замечательные глаза. Они нам все скажут. Кроме того, еще останется текст роли. Он наполнится всем тем, что вам запрещено говорить вслух»².

Итак, в ходе выполнения этого упражнения-этюда Станиславский сперва потребовал от актера перейти на шепот, а затем, для достижения еще большей выразительности, заставил его вообще замолчать (правда, это относилось только к мыслям вслух), ибо, по утверждению Станиславского, наши «глаза и мысли, скользящие по лицу, часто сильнее слов отражают внутренний мир человека, его душевное состояние»³. Подобные же приемы в

работе с актерами применял и Немирович-Данченко. «Я часто предлагаю исполнителю сидеть и молча думать о роли», — рассказывал он⁴.

Кстати, Пудовкин, снимая актрису школы МХАТ В. Барановскую в роли героини фильма «Мать», в одной из драматичнейших сцен сделал в сущности то же самое: он предложил актрисе совершенно отказаться от каких-либо видимых движений, разрешив ей лишь единственный легкий жест руки. Режиссер позволил себе этот «грубый» прием потому, что счел абсолютно неприемлемой театральную технику исполнения актрисой роли Ниловны⁵.

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

Рассуждая таким образом, мы наталкиваемся на любопытный факт. Рассмотренное выше упражнение, будучи сугубо рабочим приемом на каком-то этапе подготовки актером роли, создания им сценического образа по системе Станиславского, в применении к кинематографу может обернуться завершенной актерской работой или по крайней мере ее частью.

Мы уже отмечали, что в процессе съемки киноактеру практически предоставлена возможность не утруждать себя особенно тщательным, с соблюдением всех интонационных нюансов, произнесением текста роли. В условиях киносъемки он может даже позволить себе не всегда придерживаться абсолютной точности в воспроизведении текста, записанного в сценарии, — ведь впереди укладка текста, тонировка, дубли при озвучении речи и т. д.

Иными словами, действуя перед съемочной камерой, артист в определенной степени играет как бы без слов, во всяком случае он не вкладывает в свою речь всего того, что требуется для достижения художественной цельности создаваемого им образа. Стало быть, работа актера в современном кинематографе технически делится на две части, по времени отделенные одна от другой: на работу в съемочный и послесъемочный периоды.

Напрашивается вывод, что методы работы кино- и театрального актера полностью совпадают. Однако справедливость этого положения ограничена одним немаловажным обстоятельством. Оно верно, если исключить из цепи наших рассуждений сцениче-

ское представление, готовый спектакль как конечный результат, как цель работы актера в театре. Поведение актера на сцене, как известно, существенно отличается от поведения актера на съемочной площадке. Театральный зал диктует артисту свои законы. Однако, прежде чем дойти до зрителя, сценический образ проходит длительный путь подготовки, внутреннего созревания, приближения к правде жизни, обретения художественной полноты и цельности. Этот путь требует от актера углубленной лабораторной работы. Он имеет свои различные этапы. Собственно, лишь в заключительной стадии работы над ролью (прогон, генеральная репетиция) актер включает в свою игру, так сказать, на полные обороты технические средства, обусловленные специфическим требованиям сцены: преувеличенно громкий голос, широкий жест, резкий грим и т. д. (Конечно, это не механический, а творческий процесс. Вл. Немирович-Данченко, считавший тихую речь «штампом» МХАТ и боровшийся с ней, призывал актеров к громкой, хорошо слышной, театральной речи; чтобы актер говорил громче, «надо, чтобы он в себе внутренне что-то переставил», — указывал Немирович-Данченко, подчеркивая тем самым творческий характер этой работы⁶.)

Но сделаем одно предположение. Допустим, что эта заключительная стадия подготовки некоего спектакля неожиданно отменена. Актерам объявлено, что они должны сыграть премьеру не на обычной сцене, не в обширном зрительном зале, а в небольшом помещении, скажем, в комнате в 40—50 квадратных метров, при этом публика должна расположиться здесь же. Что тогда? Можно ли в этом случае сказать, что актеров заставляют играть недоработанный спектакль? Вряд ли. Конечно, известная корректировка игры потребует — учитывая непривычно малые размеры помещения. Окажутся ненужными и даже вредными специальные приемы театрального исполнения. Но это не будет для актеров чем-то трудновыполнимым, наоборот, это поможет им сохранить естественное, максимально близкое к жизни, физическое самочувствие, если оно было верно найдено, «нажито», закреплено ими на стадиях репетиций.

Ясно, что театральный спектакль, сыгранный в таких условиях, в таком приближении актеров к зрителям, по манере, по технике, по приемам актерского исполнения сродни кинематографу. Наш воображаемый спектакль, само собой разумеется, тоже мог бы быть заснят на киноплёнку. Что бы мы тогда имели? Кинофильм? Телефильм? Телевизионный спектакль?

В нашу цель не входит выяснение общности и различий между игрой актера в кинематографе и его игрой в телевизионном кино или телеспектакле. Мы исходим из того, что по своей природе и та и та весьма близки, если не идентичны.

Прежде чем сделать окончательный вывод, обратимся еще

раз к Станиславскому, который в своей книге «Моя жизнь в искусстве» приводит случай, обратный нашему.

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

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

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

Что же произошло? Воодушевленные стремлением к подлинному реализму в театральном искусстве, студийцы, готовя спектакль, должны были сообразовываться с малыми размерами сцены и зрительного зала. Поэтому-то и пьесу они выбрали не совсем обычную, а такую, которая требовала от них особенно интимной актерской игры. И, естественно, они отбросили как лишнее и неуместное все то, что присуще игре актера в нормальных условиях большой сцены и большого зала, то, что делает видимым и слышимым малейшие детали этой игры даже в последних рядах зрительного зала. В самом деле, к чему неестественный с точки зрения обычного поведения человека в жизни подчеркнутый повышенный тон речи, к чему преувеличенные мимика и жесты, ненатуральность грима, если зритель находится совсем рядом, если до него, что называется, рукой подать!

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

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

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

Фактически, в условиях студии протекает большая часть твор-

ческой жизни каждого актера — и в годы учебы в театральном учебном заведении, и в период профессиональной артистической деятельности в театре, ибо почти вся длительная подготовительная работа над спектаклем, почти весь многоэтапный репетиционный процесс носят в сущности своей характер студийности.

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

В определенном смысле можно сказать, что актер перед съёмочной камерой должен вести себя так, как он вел бы себя, репетируя роль в репетиционной комнате театра и имея перед собой не зрителя, а режиссера и своих коллег-артистов. Иначе говоря, он должен переходить из репетиционной на съёмочную площадку, как бы продолжая оставаться в атмосфере репетиции, когда его игра в большей или меньшей степени свободна от той преувеличенности, какая необходима на сцене.

Кстати, «репетиционность» вообще свойственна процессу киносъёмки. Обстановка поиска, когда те или иные решения рождаются тут же, на съёмочной площадке, когда актер варьирует, корректирует свою игру, стремясь к наилучшему результату в каждом снимаемом в данный момент куске роли, предоставляя режиссеру в дальнейшем отобрать лучшие дубли, весьма близка атмосфере театральной репетиции, и поэтому с ней нетрудно освоиться даже актеру, не имеющему опыта работы в кино.

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

Таким образом, студийность, «репетиционность» (если позволителен такой термин!) и, кроме того, как бы полное выключение из своего сознания перспективы спектакля, или, иначе говоря, «непроецирование» своей игры на будущий спектакль — вот, пожалуй, главное в работе театрального актера перед киносъёмочным аппаратом.

Мы подчеркиваем — театрального актера. А ведь большинство актеров, снимающихся в кино, — актеры театра. Поэтому справедливость или ошибочность наших умозаключений, думается, может быть легко выяснена на практике именно теми актерами, кто сочетает свою работу в театре с деятельностью в кино.

Здесь хочется привести одно, на наш взгляд, знаменательное высказывание, имевшее место почти через 70 лет после спектакля Первой студии МХТ, о котором речь шла выше. Известный армянский театральный режиссер В. Аджемян, наш современник, испытывавший на собственном опыте тяготы соперничества театра и кино, усугубившегося еще и наступлением телевидения, в беседе

с нами сказал, в частности, следующее: «...все больше отходят в прошлое атрибуты актерской маски. Но это лишь усиливает необходимость для актера достоверной жизни в образе. Несомненно, под воздействием кино актер в театре теперь больше выступает как человеческая индивидуальность, пользуясь своими природными данными как выразительными средствами. Это требует от актера исключительного мастерства, *внутреннего грима*, заменившего грим внешний».

«Театр должен стать ближе к зрителю,—продолжает В. Аджемян.—Разговоры о том, что театр изживает себя, мне представляются наивными. Наоборот, бурное развитие кино и телевидения способствует новому подъему театрального искусства, ибо обостряется потребность людей в непосредственном контакте с живым человеком на сцене, соприкосновении с процессом творчества, соучастии в нем... Большие залы этому мешают. Чем меньше будут залы, тем это общение будет радостней, глубже, непосредственней... Я — за малые залы...»⁸.

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

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

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

пользуясь нашим термином, «репетиционность» в творчестве актера.

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

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

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

Здесь все верно, кроме последнего утверждения.

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

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

Для наглядности позаимствуем у кинематографа метод параллельного монтажа. Итак:

киноактер дожидается появления готового фильма;

актер в театре продолжает трудиться со всевозрастающей интенсивностью.

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

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

ная работа первого переносится на сцену, второй же, по окончании съемок, с вступлением в действие не зависящих от актера и не имеющих к его творчеству непосредственного отношения законов создания фильма, может спокойно идти домой, до съемок другой картины. Может быть, поэтому театр требует от актера большего внутреннего напряжения и мобилизованности, большей затраты творческой энергии, чем кино (многие актеры жалуются на то, что кино изнурует физически). В этом отношении интересно признание известной актрисы театра и кино Т. Дорониной: «С большим удовольствием играю перед кинокамерой, почти с тем же ощущением счастья, что и на сцене. Но все равно убеждена, что театр — более живой и *более требовательный* (подчеркнуто нами.—К. К.), постоянно формирующий тебя организм»¹³.

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

Профессиональный актер и «типаж»

История кино знает множество случаев, когда к актерской работе в фильмах привлекались непрофессиональные актеры, или, иначе говоря, «типажи». При этом они часто использовались и для исполнения больших, даже главных, ролей.

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

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

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

Попробуем разобраться в этом вопросе.

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

Врожденная склонность к «актерству» обнаруживается у людей уже в раннем возрасте. Мы с любопытством и умилением наблюдаем за проявлениями у ребенка хитроумия, лукавства, своеобразной детской «мимикрии».

Студенту наскучила лекция, он ждет не дожидается звонка на перемену, но на лице его при этом выражение величайшего внимания и интереса к тому, о чем говорит лектор.

Хитрый человек обычно высказывает не то, что думает, скрывая свои истинные мысли ловкой игрой, пуская в ход набор актерских средств, которыми он владеет. «Всякий из вас, наверное, когда-нибудь был лисой перед вороной, только не замечал этого... из любви к себе!»¹⁴

Кому не приходилось разыгрывать искреннее удивление — хотя бы в шутку!

Вы подавляете улыбку, чтобы незначай не задеть каких-либо чувств собеседника.

Учителю иной раз приходится проявлять строгость по отношению к ученикам без внутреннего на то желания — этого требуют педагогические соображения.

Разве не были замечательными актерами героические советские разведчики, действовавшие в тылу у врага в годы Великой Отечественной войны!

Нетрудно представить себе ситуации, когда человеку необходимо показать себя, скажем, смельчаком или гостеприимным хозяином или же знатоком чего-то, не будучи ни тем, ни другим и ни третьим. Практически любому человеку жизнь щедро предоставляет разнообразные возможности проявлять свои врожденные актерские способности — играть роли то сурового отца при мягкости характера, то оптимиста, уверенного в скором выздоровлении тяжело или даже безнадежно больного, то трезвенника при сильной слабости к алкоголю и т. д. и т. п.

«Вы, наверное, наблюдали, — говорил Станиславский актерам, — что в жизни ничем не примечательный человек, если ему приспичит, если обстоятельства, как говорится, возьмут за горло, неожиданно для себя превращается в актера и с исключительной искренностью, эмоциональной заразительностью и полной правдой разыгрывает такую сцену, которая не во всякой пьесе отыщется!»¹⁵

Собственно говоря, эти обстоятельства сопутствуют человеку всю его жизнь. Есть немало профессий, самый характер которых диктует необходимость более или менее постоянной игры. К таким «актерским» профессиям, несомненно, относятся профессии

учителя, врача, следователя и т. д. При этом каждая из этих профессий имеет свои привычные темы, свой круг «сюжетов», свои «актерские» приемы.

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

«Выбор роли», «приемы игры», приверженность к тому или иному «актерскому амплу», понятно, зависят от разных причин и обстоятельств — жизненно-бытовых или чисто личных, общественно-социальных или политических — и, конечно, от цели, которую преследует сам «исполнитель». Они обусловлены, естественно, и его индивидуальными особенностями, темпераментом, нравственными качествами, наконец, моральным состоянием общества, в котором он живет.

Но в любом случае средством, орудием этой игры, этого лицедейства служит сам человек — его тело, мимика, жестикация, модуляции и оттенки голоса. Он использует при этом и свои физические данные (или недостатки), свои умственные способности, красноречие (или косноязычие!).

Эти «выразительные средства» заложены в человеке самой природой. Владению ими не надо обучаться. Человек волен распоряжаться ими по собственному усмотрению. Они необходимы ему для жизни, но он с младенчества начинает пользоваться ими и как инструментом для «игры». В известном смысле человек становится актером, едва появившись на свет. Маленький ребенок может заливаться одинаково горячими слезами и от боли в животе и желая заставить мать поиграть с ним. Во втором случае — это притворство, «игра», «мимикрия», пусть даже не вполне осознанные. Если ребенок почувствует, что реветь бесполезно, он тут же замолчит. Обратите внимание на два значения слова мимика: движение мышц соответственно переживаемым чувствам и настроением и искусство выражать чувства и мысли движением мускулов лица.

Это искусство выражать как бы рождается вместе с человеком. Оно-то и лежит в основе актерского искусства, которое бесконечно близко людям и, как никакое другое искусство, ими любимо — ведь лицедейство есть органическое свойство их человеческого естества.

Влечение к «актерству» настолько присуще людям, так глубоко запрятано в их сознании, что элемент лицедейства порой присутствует в действиях человека даже при проявлении им самых искренних чувств. Если вы скажете вашему сослуживцу: «Я вас никогда не видел в таком гневе, ваш взгляд метал молнии, вы побледнели — а я-то думал, вы неспособны на такой взрыв»

или «Знаете, вчера вы так непосредственно и заразительно веселились, что на вас было приятно смотреть», то он почти наверняка испытает нечто вроде творческого удовлетворения, как артист, которого похвалили за хорошо исполненную роль.

Как это ни удивительно, но «актерство» может иной раз пришиваться и к поведению человека, убитого горем. Есть такие натуры, которые вносят артистизм в любое свое действие, окрашивают им каждый момент своей жизни. Армянский поэт Паруйр Севак как-то заметил: «Вот две сестры хоронят брата. Одна сестра бьет себя в грудь, рвет волосы, выкрикивает слова погребальных песен, а другая произносит всего одну фразу, но такую, которая потрясает беспредельностью горя. Может показаться, что чувства и переживания первой сестры сильнее, однако у чуткого человека такая скорбь не вызовет не только сострадания, но и уважения»¹⁶.

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

Великий армянский поэт и гуманист Ованес Туманян был тончайшим знатоком человеческой души. Он любил повторять: «Все в жизни игра и удовольствие... Даже к самым серьезным вещам надо относиться как к игре»¹⁷. Апеллируя к склонности людей к «игре», он стремился облегчить им страдания, как-то украсить им жизнь. Сам он был наделен недюжинным актерским даром: как свидетельствуют современники, он был изумительным рассказчиком. Аветик Исаакян говорит о нем: «Подобно Оскару Уайльду, он мог сказать о себе: «Свой талант я отдал литературе, а свой гений расточал в жизни»¹⁸.

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

каний и почти без технической работы. Это происходит от того, что душевный материал и оформляющие его процессы, благодаря случаю и совпадению, заблаговременно подготавливались самой жизнью. Роль и образ созданы органически — самой жизнью...»²⁰

Очевидно, в жизни легче всего «играть самого себя». Это явление встречается не так уж редко. Можно быть самим собой, но можно и «играть самого себя». Человек ведет себя так, словно бы он исполняет роль в некоей пьесе, главным действующим лицом которой является он сам. Он выбирает себе эту роль, сообразываясь со своими личными качествами, со своим положением в обществе. Эта роль — как бы продолжение его самого, она служит ему дополнительной возможностью для проявления своей человеческой индивидуальности. При этом человек, играющий самого себя, старается не выходить из взятой на себя роли, иной раз он откажется от каких-то действий или, наоборот, предпримет их, может быть, даже вопреки внутреннему желанию, лишь бы не выходить из собственного образа, часто принятого и другими людьми, окружающими этого человека. Иногда он подобным путем стремится скрыть свои недостатки или, наоборот, возвести их в некую добродетель, иногда — выпятить, подчеркнуть свои достоинства. Ясно, что проявления такого рода в жизни могут быть весьма многообразны. Вот вам еще один пример безотчетного или осознанного — это не имеет значения — стихийного стремления человека к лицедейству.

Вероятно, мало кому из людей оно чуждо. Практически каждый человек носит в себе актерский дар — больший или меньший, большего или меньшего диапазона. Этот дар, рождающийся вместе с самим человеком, развивается по мере приобретения им жизненного опыта. Этот опыт бесконечно разнообразен, как сама человеческая жизнь. Один способен «играть» только самого себя, другой — и иные роли, прежде всего, те, что «сами собой сложились в его человеческой природе». Станиславский «уверял, свидетельствует Немирович-Данченко, что актером всякий может сделаться...»²¹.

Популярный артист эстрады, не раз снимавшийся и в кино, Леонид Утесов («Веселые ребята!») как-то обронил фразу: «Мое мнение — сниматься может любой, ну, конечно, хуже-лучше, но это так»²².

Да, это действительно так. Но тут надо оговориться. Кинематограф требователен. Начнем с того, что он одинаково беспощадно отвергает и актеров и неактеров, чьи физиономии лишены киногеничности. Кино требует у них, прежде всего, выразительной внешности, личного обаяния — «положительного» или «отрицательного». В этом вопросе, повторяем, он не делает никакой разницы между профессиональным и непрофессиональным актером.

Далее, режиссер, решивший снимать неактера, прежде чем остановить свой выбор на ком-то, обычно производит тщательный и порой мучительный отбор среди многих или нескольких кандидатов. При этом учитывается ряд важных обстоятельств. Режиссер ищет исполнителя, который в наибольшей степени отвечал бы его замыслу, соответствовал тому герою, какой видится режиссеру в его воображении, каким тот должен быть по сценарию. При выборе существенное значение имеют и актерские способности неактера. При прочих равных данных предпочтение отдается тому из кандидатов, чьи способности сулят возможность наилучшей реализации замысла режиссера, успешного решения предлагаемой актерской задачи. Это выясняется путем предварительных репетиций, актерских проб. Мы уже не говорим о той решающей роли, какую играет при этом внутреннее соответствие неактера образу, который ему предстоит воплотить.

Витторио Де Сика, работая над картиной «Умберто Д.», по собственному его признанию, все время вспоминал своего отца²³. Ясно, что профессор филологии, которого режиссер привлек к исполнению роли героя картины, должен был соответствовать каким-то особым, глубоко личным представлениям режиссера. И при выборе исполнителя это обстоятельство не могло не сказаться.

Тот же Де Сика рассказывает: «У меня начинали многие актеры... Большинство из них — люди других профессий, которых я пригласил сниматься»²⁴.

Эти люди стали профессиональными актерами, благодаря своим внешним данным и артистическим способностям, *открытым для публики* пронзительным режиссером. Впрочем, о Де Сике говорили, что у него «сыграл бы и мешок с картошкой»²⁵.

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

Все это склоняет нас к мысли, что не всегда легко провести четкую грань между актером и неактером. Большинство людей в той или иной мере обладают актерским даром. Становится профессиональным актером далеко не каждый, но почти каждый при случае может проявить этот свой дар. Кинематограф в силу своей специфики и массовости создает для этого благоприятные возможности.

Одному «неактеру» доводится сыграть в одном фильме, другому — в нескольких или во многих, и этот последний становится профессиональным киноактером. При этом замечено, что очень многие люди не только могут, но и хотят сниматься в кино — такова сила природной тяги людей к лицедейству. Перед этой пер-

спективой человека охватывает творческое волнение, он как бы внутренне преображается.

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

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

Итальянские киномастера, зная способности своего народа к актерской игре, выбирают людей на съемки свободно. У них, например, есть линия деревенского кинематографа: режиссер едет в свою родную деревню и снимает там всех, кто ему нужен. Из городов особенно поражает лицедейством Неаполь. Там чаще всего и подбирают режиссеры городской типаж.

Итальянские неактеры, играя, глубоко уверены в правоте совершаемого ими дела. Они идут от своего жизненного опыта и, обладая способностью свободно держаться перед аппаратом, играют отлично: они являются авторами своего образа на первой, самой простой ступени актерского мастерства²⁶.

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

Впрочем, попытки поручать небольшие роли неактерам делались и в театре. Станиславский рассказывает об участии в репетициях постановки «Власти тьмы» Л. Толстого некоей деревенской бабы, с большой силой самобытного таланта исполнявшей одну из ролей пьесы. По совершенно курьезной причине «с болью в сердце» пришлось отказаться от этой исполнительницы. В тех случаях, пишет Станиславский, когда куме надо было по пьесе на кого-нибудь сердиться, «она бросала текст Толстого и пользовалась своим собственным текстом, составленным из таких отборных ругательств, которых не пропустила бы ни одна цензура»²⁷. (Заметим, что кино легко справилось бы с подобным препятствием, которое для театра оказалось непреодолимым).

Были попытки такого рода и вовсе не удачные. Немирович-Данченко вспоминал: «Когда в первый раз ставили «Три сестры», я предложил: возьмем с Тверской заставы певицу, арфу и скрип-

ку. А когда они вошли на сцену — оказалась такая гадость, такая натуралистическая фотография жизни. Пришлось актрисе играть»²⁸.

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

Вернемся снова к Умберто Д. Кракауэр замечает, что «одни вид его глубоко трогательной фигуры воскрешает все его прошлое»²⁹. Зададим себе вопрос: мог ли бы непрофессиональный актер — исполнитель роли старого пенсионера, оказавшись он вдруг, без всякой подготовки на сцене, одним своим присутствием, одним видом своей фигуры (конечно, при условии, что он не растерялся перед публикой), тронуть зрительный зал, произвести такое же сильное впечатление, как и в фильме? Вероятно, мог бы, но только в состоянии статичности. Стоило бы ему начать двигаться, действовать, говорить, как сразу же вышло наружу то, что это неактер. Наверное, он производил бы странное впечатление человека, случайно забредшего на сцену с улицы. Не владея сценической пластикой, техникой сценической речи, без актерского тренажа он оказался бы беспомощным, даже при наличии потенциальных актерских способностей. Он не смог бы донести до зрителя слов своей роли, своих движений и жестов — для этого необходимы профессиональные навыки, опыт.

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

Можно ли на этом основании утверждать, что если для игры на сцене нужен профессионализм, то в кино он необязателен? В определенных случаях это так. Де Сика говорит: «...даже самые хорошие профессиональные актеры в лучшем случае подразделяются на несколько десятков типов. А жизнь человека куда богаче. Непрофессиональные актеры — лучшие исполнители, они не играют, а живут на экране. Разумеется, в том случае, если действуют в естественных условиях, в привычном быту. С тем временем, когда я искал себе актеров на улицах, заводах, полях, и связаны мои настоящие успехи. Я еще вернусь к этому опыту, но думаю, что наилучший эффект дает сочетание профессиональных актеров и актеров-непрофессионалов»³⁰. (Надо учесть, что это говорит замечательный режиссер-педагог и сам великолепный актер).

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

Но тут все не так просто.

Хорошо сказал М. Блейман, что мастера итальянского неorealизма в непрофессиональных актерах «искали подлинность, а не выразительность»³¹.

Неактер привлекался в тех случаях, когда это представлялось возможным и целесообразным. Человек из жизни как бы переходил на экран. Но тогда, когда роль требовала профессионального умения, когда надо было воплотить психологически сложный, развивающийся образ, выбор, как правило, падал на актера-профессионала.

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

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

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

Рэне Клар замечает, что «если актер театра приходит в кино, талант его может быть использован, но техника его прежнего ремесла будет ему мешать. Законы этих двух профессий вступают друг с другом в почти непримиримое противоречие»³². Но при

этом творческий характер актерской работы, конечно, остается неизменным.

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

В свете всего сказанного надо признать, что приведенное выше утверждение Де Сики абсолютно справедливо: наиболее плодотворный путь — это сочетание профессиональных и непрофессиональных актеров.

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

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

Любопытна точка зрения С. Герасимова. «Мы, северяне,—говорит он,—народ застенчивый. Наши типажи поразительно хороши, когда они молчат. А заговорят — лучше бы молчали. Другое дело, что их можно учить, как учил Пудовкин своих актеров-типажей. Но это ведь начало профессиональной школы актера».

Кстати сказать, сам С. Герасимов, бывший в молодости «натурщиком», затем, вместе с целой плеядой своих товарищей, вырос в отличного киноактера.

«Типаж,—продолжает он,—нужно использовать на втором плане, создающем атмосферу действия. Все же остальные роли должны быть отданы актерам высокой квалификации, подходящим к роли не только по линии типажной внешней выразительности, но и по уровню мастерства».

Касаясь опыта Федерико Феллини, С. Герасимов отмечает: «Класс его профессионального режиссерского мастерства поразительно высок. Для неподготовленных зрителей это незаметно. Они говорят — там сама жизнь. А там актеры, да какие! Феллини работает с актерами чрезвычайно высокой квалификации...

Есть ли у Феллини что-либо от типажного кинематографа? — 95

Есть: требование предельного совпадения естественной фактуры актера с образом. Это никогда актеру не мешает, только помогает верно чувствовать себя в образе. Во всем остальном Феллини ориентируется на профессиональное мастерство актера»³³.

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

Порой невозможность найти среди актеров-профессионалов исполнителя, который по данным своей человеческой индивидуальности абсолютно совпадал бы с тем или иным образом сценария, заставляет режиссеров обращать свои взоры к неактерам. Другая причина, по которой кинорежиссеры иногда прибегают к услугам непрофессиональных актеров, — желание избежать актерских штампов: «Чем актер опытнее, тем больше у него штампов»³⁴. Однако, как правило, режиссер предпочитает иметь дело, особенно если речь идет о сложной и ответственной роли, с профессиональным актером. И это не случайно. Как сказал Рэне Клер, «кино требуются специалисты, а не любители»³⁵.

Несколько замечаний о штампах

Говоря об актерском искусстве и актерском ремесле, Станиславский отмечает, что начинающие актеры, не владеющие актерской техникой, прибегают к «диплетантским штампам», к «ломанню». «Ведь каждое впечатление, — объясняет он, — в той или иной форме остается в наших воспоминаниях и при надобности образно выражается нами. При таких изображениях наспех и «вообще» мы мало заботимся о том, чтоб наша передача соответствовала действительности. Мы довольствуемся какой-нибудь одной чертой, одним намеком. Для воплощения таких образов житейская практика установила даже трафареты или внешние изобразительные знаки.

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

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

И далее: «...ломание, как и ремесло, начинается там, где кончается переживание, но ремесло организовано приспособлено для замены чувства простым наигрышем и пользуется выработанными штампами, ломание же не располагает ими и без разбору пускает в ход первые попавшиеся «общечеловеческие» или «преемственные» штампы, не отшлифованные и не подготовленные для сцены». «Из дилетантского ломания и «общечеловеческих штампов» вырабатывается в конце-концов самое плохое ремесло»³⁶.

С этими мыслями Станиславского перекликаются высказывания другого основоположника МХАТ — Немировича-Данченко. Касаясь актерских штампов, он говорит: «...такая-то вот актриса играет мать «вообще», любовницу «вообще», ревность «вообще», а не весь комплекс, который складывается вокруг этого чувства в данной пьесе, в данной роли». Или: «...штамп часто всасывается с молоком матери»³⁷.

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

Речь идет о штампах, которыми привычно пользуется в жизни любой человек, так сказать, для выражения самого себя.

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

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

не улавливают, когда попадают на штамп»³⁸. Наш «подражатель» угодливается таким актерам.

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

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

Даже у самых больших актеров есть свои излюбленные штампы.

Однако здесь хотелось бы привести один редкий пример из истории армянской кинематографии. Артистка Асмик начала сниматься в кино уже в зрелом возрасте. В первом армянском художественном фильме «Намус» она сыграла роль несчастной матери. Затем в течение полутора десятков лет она снималась во многих фильмах, неизменно изображая пожилых матерей. Каж-

дый из созданных ею образов, весьма схожих друг с другом, актриса сумела согреть искренним и глубоким чувством. Всякий раз она как бы заново переживала материнскую тревогу, материнское горе, находя при этом все новые краски. Удивительно, что в ее исполнении этих однохарактерных ролей, кажется, не было места актерским штампам. Чем это объяснить? Помимо большого таланта, изумительной творческой интуиции актрисы, имело значение и то, что сама Асмик в жизни испытала немало материнского горя. Искренность, подлинность переживания исключали штампы.

Но как ни странно, актерские штампы могут встречаться и у неактеров. Немирович-Данченко рассказывает о любопытном случае, связанном с постановкой «Ревизора»: «Мы тогда очень любили то, что называется теперь типажем... Для роли Мишки мы взяли мальчика, который никогда в жизни на сцене не играл, служил у нас в конторе и показался подходящим по типуажу. Привели его на репетицию. У него там слова: «А что, дяденька...» и т. д. Начал — и сразу заиграл: стал чесать затылок... Штамп! Откуда это?»³⁹

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

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

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

ноактерства в старом русском кинематографе, или же С. Мкртчян, не обладая, естественно, актерской техникой, пытался подражать каким-то образцам по собственному разумению.

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

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

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

В многообразии различных штампов, которыми изобилует жизнь, порой трудно бывает пробиться истинному, глубокому, непосредственному чувству. Господство знаков выхолащивает чувство, снижает градус подлинного переживания. Содержание как бы вытесняется формой. Жизненные штампы проникают и в актерское творчество, влияют на формирование чисто актерских штампов, которые подтачивают, разрушают его. Они отбрасывают тени фальши на неподдельную жизнь человеческого духа, творимую актером, открывающую нам заново человека, нас самих. Штампы, без которых не может обойтись ни одно человеческое общежитие, облегчающие и упрощающие людям жизнь, организующие и регулирующие ее,—пагубны для искусства. В этих условиях особую, почти уникальную ценность приобретает настоящий актерский талант, неразрывно связанный с масштабами личности актера. Чем сильнее и самобытнее дарование, чем значи-

тельной носящая его личность, тем они больше застрахованы от влияния штампов, от их разрушительного действия.

1975 г.

¹ В. Пудовкин. Собр. соч. в 3 т., т. I, М., «Искусство», 1974, стр. 285.

² Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций. М., «Искусство», 1951, стр. 84—85.

³ Там же, стр. 80.

⁴ Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. Хрестоматия. М., «Искусство», 1973, стр. 141.

⁵ См.: В. Пудовкин. Собр. соч., т. I, стр. 255—256.

⁶ См.: В. Вилленкип. Работа Вл. И. Немировича-Данченко с актером.—В кн.: Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. М., «Искусство», 1965, стр. 126.

⁷ К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. М., «Искусство», 1972, стр. 398—402. Этот пример неоднократно приводит В. Пудовкин в своих работах о творчестве актера в кино.

⁸ Журн. «Литературный журнал», 1972, № 4, стр. 12.

⁹ Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию, стр. 257.

¹⁰ Там же, стр. 464.

¹¹ Ярослав Бочек. Актер в кино и театре.—«Вопросы киноискусства». Ежегодный историко-теоретический сборник. Вып. 3. М., Изд. АН СССР, 1959, стр. 210.

¹² Там же, стр. 211.

¹³ «Неделя». Иллюстрированный еженедельник. 1975, № 42 (814), стр. 13

¹⁴ Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера, стр. 157.

¹⁵ Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 219.

¹⁶ «Литературная газета», № 6. 9 февраля 1972 г., стр. 7.

¹⁷ См. нашу публикацию «Наш современник».—Журн. «Литературная Армения», 1969, № 9, стр. 101—112.

¹⁸ См.: Левон Ахвердян. Мир Туманяна. М., «Советский писатель», 1969, стр. 331.

¹⁹ К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, стр. 75—76.

²⁰ Там же, стр. 168.

²¹ Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию, стр. 312.

²² «Литературная газета», № 42, 15 октября 1975 г., стр. 8.

²³ См.: С. Черток. Зарубежный экран: интервью. М., «Искусство», 1973, стр. 16—17.

²⁴ Там же, стр. 18.

²⁵ Цит. по кн.: З. Кракауэр. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., «Искусство», 1974, стр. 144.

²⁶ Н. Г. Волянская. На уроках режиссуры С. А. Герасимова (записи занятий во ВГИКе). М., «Искусство», 1975, стр. 385—386.

²⁷ К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, стр. 299—300.

²⁸ Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию, стр. 501.

²⁹ З. Кракауэр. Природа фильма, стр. 144.

³⁰ С. Черток. Зарубежный экран: интервью, стр. 18.

³¹ Предисловие М. Блеймана к кн.: *Елена Егорова. Моя профессия. Записки актрисы кино.* М., «Искусство», 1969, стр. 5.

³² *Рэнэ Клэр. Размышление о киноискусстве.* М., «Искусство», 1958, стр. 155.

³³ Н. Г. Волянская. На уроках режиссуры С. А. Герасимова, стр. 386—387.

³⁴ Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера, стр. 137.

³⁵ *Рэнэ Клэр. Размышления о киноискусстве,* стр. 141.

³⁶ К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8 т., т. 6, М., «Искусство», 1954, стр. 40—41.

³⁷ Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера, стр. 137—138.

³⁸ Там же, стр. 136.

³⁹ Там же, стр. 138.

НАРИНЕ ШАХКАМЯН

ОБ ИНФОРМАТИВНОСТИ
КИНОМУЗЫКИ И ЕЕ
МЕСТЕ В ЗВУКОВОЙ
СТРУКТУРЕ ФИЛЬМА

Современный фильм подобен живому организму-синтезатору с непрерывно обновляющейся системой функционирования, направленной на многомерную одновременность и параллельность развертываемых процессов экранного мира. Мир этот наделен исключительно обостренной способностью отражения и спонтанного пребывания резко полярных ситуаций, явлений, эпох; настоящее и прошлое сосуществуют и перемежаются в нем, модулируя в зрительское воображение и вызывая этим предвкушение новых смысловых перспектив.

«Субъективно измененная реальность» (по З. Кракауэру) несет с экрана целый ряд новых проблем познавательной природы, природы философской, психологической и моральной. Многозначностью образно-ассоциативных связей и психологических мотивировок определяются вероятность и наличие альтернативных вариантов и решений, стимулирующих мобильность зрительского видения. При подвижной смене зрительных точек и повышенном слуховом «настрое» оказываются доступными полифоническая «игра» объемами и плоскостями экрана, трансформация, а подчас и деформация звукового материала.

Очевидная интегрированность визуальной и звуковой сфер кино существует параллельно процессу возрастающей дифференциации психологии его восприятия, охватывающей и музыкальную область. То, что происходит со звуком за время его экранного существования-103

ния, относится скорее не столько к границам временной протяженности музыкального звучания, сколько к той степени информативной значимости, при которой может возрасти эстетическая ценность киномузыки.

* * *

Приобретая с «конкретностью» фильма совершенно особую, новую для себя «вещность» — предметную зримость, музыка подверглась не только временному, слуховому, но и пространственно-оптическому учету движений в фильме. Правда, процесс этот нанес ей ущерб в том смысле, что та же конкретность лишила ее былой суверенности, автономности специфических ее свойств. Дедуктивный метод «планирующей композиции» наложил неизбежное вето на творческую свободу композитора, требуя от него значительно большей объективной жесткости в выборе материала: выделения главного и нивелирования побочного. Законы «тотальной организации» определенно заданного фильма ввергли в свою орбиту и музыку, подчинив себе и направив ее смысловую значимость в русло единой и целостной кинодраматургии.

Затрагивая этот вопрос, нельзя пройти мимо качеств, присущих естеству музыкального искусства, и к некоторым, наиболее важным из них, мы обращаем свое внимание.

Стихийность «чистой» музыки, ассоциируемая нами с первичной художественной идеей (в том числе музыкальной), поддается сознанию с трудом. Есть некая психологическая дистанция, сообщающая музыке инфернальность и неуловимую отчужденность даже в самые сильные мгновения излучаемого ею чувственного, «иррационального» звукового потока. Она в одно и то же время и внутри и вне нас.

Реакции на музыку так же мимолетны, спомнутны, как и она сама, проносящаяся мимо и легко исчезающая из слухового поля при ослабленном зрительском внимании. И все же реакции эти, являющиеся суть образами, воспоминаниями о чувствах, а не самими чувствами, тем не менее успевают воздвигнуть в нас сложнейшую модель эмоционального восприятия, которая поражает силой реального чувства¹.

В этом случае «самый абстрактный из всех видов искусств служит безгласнейшим из эмоций» (Дж. Сантаяна, «Жизнь разума»), ибо мы *приписываем* музыке испытываемые нами мириады *реакций* на нее: скованность и расслабленность, шум и шепоты, отчаяние и надежду, нарастание и спад, целеустремленность и перешительность, густоту и прозрачность, замедленность и учащенность, — то есть, как пишет А. Копленд, «психологически обоснованные отражения движений и побуждений собственной физической и духовной жизни»².

104 С киномузыкой, приобретшей на экране реальную сюжетную

подоплеку и адекватно выражающей основной тон кадра, его эмоциональный строй, значительно унифицируется истолкование ее внутренней природы, так как зритель синхронно со звуковой сферой, а иногда и при полном ее отсутствии, оказывается в зоне сильнейшего и доминирующего воздействия визуальной, наглядно-изобразительной сферы.

Однако только отказ от абсолютного музыкального «истолкования», то есть дублирования всего того, что и так очевидно, только звуковая многоплановость обуславливают ту многообразную смену музыкальных форм и структур, при которой ширятся пути логического моделирования, раскрывающие функциональный и драматургический потенциал киномузыки.

В 1937 году в труде академика Иоффе «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» была выражена идея взаимозависимости и семантической самостоятельности киноэлементов целого в общей архитектонике фильма. От способа взаимодействия этих элементов, то есть цветовой, предметной, тембрально-регистровой, речевой, светотеневой и других сторон, зависят смысловая выразительность каждой фазы киноповествования, метод и функции его монтажа, в конечном итоге, степень воздействия на сознание и психику кинозрителя.

Еще ранее, к началу 30-х годов, С. Эйзенштейн видел раскрытие в человеческой психике неподвластных разуму мотиваций поступков и резко полярных душевных состояний через осуществление синтеза звуко-изобразительных сфер путем их последовательного чередования и контраста, через гибкую импульсивную смену их внутренних ритмов. Монтажные наброски воспринимались режиссером «то как зрительные образы, со звуком синхронным или асинхронным, то как звучания, бесформенные или звукообразные; то бежали зрительные образы при полной тишине, то включались полифонией звуки, то полифонией—образы. То и первое и второе вместе. То вклиниваясь во внешний ход действия, то вклинивая элементы внешнего действия в себя»³.

По существу мысль режиссера была устремлена к той динамике ритма, которая концентрирует наше представление о регулярности и периодичности движущихся явлений, отражая тем самым их временную упорядоченность—чередование фаз во времени, дискретность их развертывания на экране. При контрапунктической взаимосвязи звуковой и зрительной сфер она (дискретность) определила также логику прерывного развертывания киномузыки.

Примечательно это тем, что процесс подобной дискретности невозможен и нехарактерен для автономных музыкальных форм, если помнить, что «чистая» музыка живет «прерывной непрерывностью», строясь по принципу сквозной звуко-временной организации. В фильме же она в пределах замкнутого пространства кад-

ра превращает «отрезок времени, потраченный на прослушивание, в синхронную и замкнутую в себе целостность»⁴.

И все же внутренняя непрерывность музыки, ее подсознательное воздействие сохраняются и ощущаются зрителем как нечто целостное на всем протяжении фильма и даже тогда, когда реального присутствия ее в кадре нет. Происходит это оттого, что временная ретроспекция позволяет не только хранить, но и «монтировать» в нашей памяти разрозненные, уже отзвучавшие и только слышимые фазы музыкального развития.

И когда впоследствии после длительной паузы звучит музыка, не имеющая внешней логической связи с разворачиваемым действием, но напоминающая весь предыдущий ход повествования, явление или конкретное лицо, зритель воспринимает ее как знакомую, цепко хранящуюся в тайниках памяти музыкальную информацию. Он помнит ее. Смысл же и назначение этой информации полностью обретаются им лишь сейчас, после анализа и отбора выстраиваемых фактов, ибо «ничто так не способствует закреплению в сознании текучего, исчезающего во времени «вещества» музыки, как напоминание»⁵.

Такой предстает символика музыкального напоминания в финальных кадрах «Ночей Кабирни» Ф. Феллини (муз. Н. Рота), приближая нас к «осознанию души и раскрытию этой души перед нами»⁶.

Музыка в этих кадрах, словно вернувшись к первоначальным истокам, к состоянию легкой и свободной игры, не сознающей за собой «искусства», или к состоянию искусства, смеющегося над самим собой с наивностью бесхитростного ребенка, расплавляет бренность слов и поступков в звуках, избавляющих от страданий. (Тот, кто видел фильм, очевидно вспомнит также неистовую, страстную мамбу Кабирни—прекрасно использованную импровизированную форму ее самовыражения в танце). Душевный катарсис героини как в этих кадрах, так и с еще большей силой в финальных находит свой конечный выход и разрешение в музыке. На наших глазах из абсолютного безверия и беспросветного отчаяния медленно зарождается вновь обретаемый Кабирней еще один новый круговорот жизни.

Перед зрителем труднейшая задача—сохранить собственное «я» на вершинах иллюзии: попытка обнаружения феллиниевского «противопоставления внутри отождествления» (А. Базен). Абсурдность балагана, иллюзорность разыгранной на экране маскарадной феерии (само лицо Кабирни с застывшей на нем слезой-краской — маска!) вырастают в нарочито отстраненных по отношению к действию «площадных» звуках аккордеона и гитары в реабилитируемую подлинность происходящего.

Музыкальный лейтмотив, уже с титров зававший в душу и

успевший за время действия фильма отложиться в сознании и памяти зрителя, в финале на фоне деформируемой реальности экрана транспонирует ускользящее «вещество» музыки в многозначную информативность знака.

По существу музыка «Ночей Кабирни» становится неотъемлемой частью всей системы «противоположных качеств и взаимодействующих напряжений фильма»⁷: от абстрактной, субъективной авторской заданности вначале, когда зритель только входит в атмосферу фильма, до объективно-зримой, полностью сопереживаемой зрителем музыки в финальных кадрах, когда им восстановлены чувственные связи с жизнью.

Явление это объясняется сильным воздействием одновременно обобщающей и комментирующей функции музыки, направленной на зрительское сотворчество, на самостоятельное осознание и домысливание зрителем ее роли в общей композиции фильма. Тогда действительно, кроме «наглядного пространства, извне втягивающегося в мир музыкальных представлений», вступает в действие более глубинное пространство «внутренних слуховых представлений, как самостоятельный музыкально-психологический феномен»⁸. Звучит не только *реально* существующий в экранном и зрительном мире—синхронный визуальному—звуковой подстрочник, но также и другой, подтекстовый, такой же реальный, слышимый зрителем, только внутрикадровый, «внутрифабульный», а следовательно, и условный звуковой коррелят.

Точно так же двоятся в нашем восприятии и временная структура музыки: течение объективно изображаемого реального времени существует параллельно зрительскому переживанию субъективного психологического времени музыки, что порождает несовпадение обеих временных категорий изображения и восприятия. Однако монтаж, словно призванный к разрыву границ между объективным авторским и субъективным зрительским временем, сообщает восприятию эстетическую иллюзию его преодоления⁹.

При наличии подобного драматургического контрапункта, обнаруживающего подчас смысловую и временную нетождественность музыкального действия со сценическим, киномузыка, как и автономная музыка, несет в себе способность абстрагирования от экрана, эллиптически отстраняя от него зрителя и предоставляя ему возможность выбора и анализа тех «фактов», которые в итоге подчиняются единому драматургическому замыслу. Тем самым нередко совершается сложный опосредованный процесс трансформации зрительного образа в музыкальный. При этом, как пишет М. Арановский, «в музыке осуществляется то, чего не может быть в реальном времени, ибо повтор как возврат может быть только пространственным. Следовательно, музыка моделирует во времени свойства пространственных отношений»¹⁰.

В атмосфере замкнутого пространства искусственной станции (фильм А. Тарковского «Солярис», комп. Э. Артемьев) неожиданно всплывающая и раздвигающая это пространство теплая волна эмоционального заряда, источником которого являются параллельно сочетающиеся хоральная прелюдия Баха для органа и картина Питера Брейгеля «Возвращение охотников», смещает границы прошлого и настоящего, переносит нас в мир вечного человеческого искусства преображения. Кадры «очеловечиваются» не только за счет внутреннего безмолвного диалога Криса и Хари, преображающего их существо и проникающего в нас; кадры одухотворяются благодаря симультанности и параллельности двух процессов видения: авторского и зрительского, благодаря последовательному монтажу важнейших отрезков этого длительно созерцаемого времени.

Гармония достигнутого единения человеческого естества с природой (живопись Брейгеля), обогащенная «союзом муз» (безграничный мир музыки Баха с приматом духовного в ней), возводит этот эпизод в общем философском контексте фильма в ранг авторского эстетического кредо, прямого диалога со зрителем, направленного на вчувствование и взглядывание *в глубь* экрана. «Иной думает, что видит картину, тогда как в действительности он *слышит*, ибо его художественное волнение происходит от музыкального *звучания* или *молчания*, которое он ощущает в изображенной... Так же и с музыкой. Музыкальная восприимчивость до известной степени—способность звукового *видения*: линий, идей, образов или событий»¹¹.

Все вышесказанное, естественно, предполагает в кино неоднозначную *содержательность* музыки, нестандартность музыкального мышления композитора. Ибо привычная и часто спасительная роль музыки, подгоняемой под *зримое* действие (а без нее нельзя!), оборачивается весьма часто своеобразной акустической «меблировкой»¹².

Это тем более относится к довольно солидной массе фильмов, в которых стандартизованность музыкальных псевдоэффектов абсолютно не соответствует ясности и выразительности сценических ситуаций. И в этом случае совершается не только обратный процесс музыкальной «девальвации», но еще более ущербный процесс потери драматургической ясности и цельности, наконец, потери общеэстетической ценностной значимости фильма.

Безусловно, зрителю необходимо аналитическое восприятие. Но обычно музыка отключается в нем чисто рефлекторно, вызывая, в первую очередь, эмоциональную ответную реакцию. Отсутствии же в ней абстрагирующего начала является основной причиной механического и бессознательного восприятия звуковой структуры фильмов, ее семантики.

Современный зритель привык к фактурной многоплановости звука, аналогичной в его представлении различным элементам экранного действия. Отождествляя свой слух с «ухом» микрофона, он слышит в наложении различных акустических раздражителей целостную звуковую систему, почти всегда подчиняющуюся визуальной сфере.

Однако наложение музыки на шумы, речи—на оба этих слоя, наконец, комплексное наложение их друг на друга слой за слоем не может не вызвать в зрителе естественной или подсознательной дифференциации этих разнородных слуховых ощущений и, как ее следствие, неоднородную трактовку их функциональной значимости.

Приведем в качестве примера один из центральных эпизодов по сюжету непритязательного короткометражного фильма «Тжвжик» (реж. А. Манарян)—сцену в церкви. Правда, оговоримся тут же, что о непритязательности его забываешь, когда речь идет об игре Рачия Нерсисяна, вовлекающего зрителя в мир переживаний своего героя и заставляющего забыть о сюжете, «который оказался лишь поводом для рассказа о большой человеческой драме»¹³—загнанности «маленького человека» в душевной среде зажиточности и тщеславного благоденствия «сильных мира сего».

В интересующем нас с точки зрения комплексного звукового воздействия эпизоде в церкви шумовой эффект направлен не только на звуко-зрительную способность восприятия, но также на ускоренные темп и динамику развития действия, предвосхищающие близящуюся развязку.

Первые же мощные звуки хорового песнопения накладываются на высветленную свечами и узкой полосой дневного света икону богородицы. Чуть позже вступает гнусавый тембр дьякона. В этих кадрах звук и изображение полностью синхронны и параллельны друг другу.

Позднее, незаметно отойдя на задний план, то есть удаляясь и постепенно деформируясь, оба этих звуковых пласта в непрерывном и многоракурсном наплыве чередуемых лиц переходят от нестройного шепота в неотвязно нарастающий и неприкрыто циничный к концу сцены гомон всезнающей толпы «прихожан».

Наивная вера Нерсеса в добродетель, в избавление господом богом его от страданий, в таинство и святую непосягаемость церковного обряда оборачивается трагическим прозрением и осознанием окружающего его мира лжи, ханжеского лицемерия и без конца разыгрываемого фарса именно в этих «святых» церковных стенах.

В этом отрезке и физически, и тем более психически мы находимся в зоне непрерывной слуховой настороженности, вызываемой акустической и динамической форсированностью, которая

ассоциируется с приближением и удалением источника звука, то есть с его пространственным восприятием. Переплетаясь со звуками хора и резкими монтажными срезами — искаженным лицом Нерсеса и вереницей мелькающих силуэтов безликой массы, деформированные звук и изображение образуют в этом эпизоде ту многослойность звуковой фактуры, которая при всей «внутрифабульности» изображения насыщает его в нашем восприятии чертами достоверности и реальности.

Нам подспудно передается судорожное желание Нерсеса-Нерсесяна вырваться на свет, воздух, и мы тотчас обретаем их вместе с ним при выходе из удушающей «вакуумности» злословья.

Словно в подтверждение этому сказано Зофьей Лиссой: «Как глаз режиссера и оператора *отбирает* среди окружающего то, что важно для драматургической целостности, так ухо режиссера и композитора отбирает из звуковых и шумовых эффектов то, что содействует драматическому развитию в данном отрезке действия»¹⁴.

Однако мы хотим возвратиться к возможно традиционному вопросу: почему режиссер привлекает в фильм музыку—этот абстрактнейший из всех видов искусств? А привлекая, часто обедняет его, низводя музыкальную речь от идеальной системы сообщения до прикладного уровня «комментатора» экранных событий?

Естественно, идеальный смысл фильма, как и любого материализованного художественного сообщения, вряд ли может быть доступен зрителю. Он скорее может быть почерпнут и субъективно «реконструирован» им из собственного запаса знаний, опыта и навыков¹⁵.

Но музыкальный язык как средство передачи сообщений, доступных подавляющему большинству, может расшифровывать и компенсировать в звуках недосказанность и непереводаемость экранных поступков и суждений, авторских идей и эмоциональных реакций, являясь своего рода идеальным универсальным посредником между экраном и зрителем.

Пожалуй, это единственный из языков, примиряющий в себе два противоречивых полюса умопостижимости и непереводаемости—чувство и разум. И в этом заключена причина незаменимости и стабильности существования языка музыки в сфере кино.

Однако нас интересует тот случай, и здесь примеров минимальное число, когда музыка говорит не только сама за себя, но и фокусирует в качестве музыкального объектива суть и назначение фильма нагляднее, ярче, и в конечном итоге, целостнее, чем собственно режиссура и драматургия. При этом она, бесспорно, выигрывает, но в крупном проигрыше оказываются драматургическая целостность всего фильма, его конечная реализация. (Здесь

возникает ситуация, обратная той, о которой говорилось выше, стр. 107).

Речь идет о фильме «Долгий день весны» (реж. М. Варжапетян, комп. Т. Мансурян, худ. Р. Элибекян), авторов которого, судя по названию, интересовала проблема передачи живописно-изобразительными и музыкальными средствами настроения и духа одного характерного момента—долгого, бесконечно длящегося дня весны, дня обновления природы и человеческих чувств.

Фильм лишен авторской пристрастности к материалу, зато перенасыщен метафорами и аллегорическими мотивами, посящими сугубо интеллектуальную окраску. Они не только не образуют активного образно-ассоциативного «импульса-побудителя» зрительского воображения (хотя авторы, очевидно, и рассчитывали на это), но и разрушают законы последовательного логического конструирования фильма, оказываясь в замкнутом концепционном круге. К тому же отсутствие диалогичности, неигровой, отстраненно-повествовательный характер разворачивания сами по себе снижают ту силу непосредственного воздействия, которая присуща речевым, разговорным формам.

Признавая значение составных элементов композиции—изобразительного движения, музыки, цвета, речи, фактуры, нельзя игнорировать их подчинение *сюжету*, так как в отрыве от него ни один из элементов структуры фильма не приобретет автономной ценности.

Основная сюжетная линия юношеской любви, которая могла бы в поэтически-изобразительном русле фильма получить своеобразное режиссерское преломление и реализацию, то и дело разрывается и нивелируется наносным характером привнесения метафорических атрибутов.

Повторяем, мысль фильма, будучи абстрактной, не может быть адекватно сообщена с экрана. Но, в свою очередь, *тема* его не должна и не может быть абстрактно отвлеченной. В ней, как пишет Дж. Лоусон, «конкретно раскрывается опыт отдельных лиц, групп или народных масс»¹⁶.

Опосредованный характер раскрытия этого опыта выражен Т. Мансуряном музыкальным языком, и не только в смысле цитатного использования фольклора, но прежде всего в смысле характера трансформации и различных способов его комбинирования с так называемым «классическим», профессиональным инструментарием.

Богатая полиритмичность музыки, синхронность ее движения и слияния с цветом становятся точкой временного отсчета фильма, основным средством композиции зрительного момента.

Фактура, строящаяся на трех контрастных прослойках уплотненного и разреженного музыкального материала, различных пластов его вертикального измерения (зурна-ударные, челеста-

флейта-арфа-струнные, колокольный перезвон), не только уподобляется ощущению нескончаемой фонической и цветовой калейдоскопичности (звук как *цвет*, и наоборот), раздвинутого пространства кадра, но и сильнее акцентирует временную категорию в системе звуковых отношений.

При сравнении звуковой алеаторичности «декоративных» кадров, стыкуемых в монтаже моторной ритмикой, и «террасообразного» строения визуальной сферы в кадрах, в которых звучит лейттема весеннего обновления, нетрудно дифференцировать динамизм и «спиюминутность» впечатляемости первых и повествовательный, эпический характер вторых. Воздействие обеих звуковых сфер сильно и в обоих случаях интригует восприятие. Но при этом в первом случае оно направлено вовне — к эмоциональной сфере, тогда как во втором — еще и к сознанию.

В лучших кадрах, синтезирующих звук, цвет и изображение, зритель наблюдает расслоение звуковой толщи на отдельные звуковые линии, расходящиеся, подобно цветовому спектру, в глубь экрана.

Фактически, музыкой Т. Мансуряна в этом фильме осуществляется непрерывное движение от «глубины физического пространства к глубине и многопластовости звука и еще дальше — движение к пространству поэтически-образного, музыкально-драматургического мира»¹⁷.

* * *

Едва ли не специфической особенностью киномузыки предстает широко распространенный принцип монотематизма, нашедший свое место в лейтмотивной системе музыкального материала с подчеркнутым обобщением в конце. Характерно это тем, что на фоне многих новейших преобразований в области технической оснащенности фильма, в том числе и звуковой, этот формообразующий элемент музыки оказался наиболее стабильным средством выразительности, сопутствующим фильмам самых разных стиливых режиссерских и композиторских уровней.

Живучесть данного явления коренится в том, что лейтмотивность, предполагающая в кино определенную зрительскую способность абстрактного обобщения, то есть дар параллельного и цельного зрительского видения-слышания, доступный далеко не всем, в первую очередь обращена к свойственному «чистой» музыке принципу повтора, наглядности материала, облегчающему ее восприятие.

Отталкиваясь от единичных, конкретных особенностей фильма, композитор использует сжатость и лаконизм лейтмотива с целью объединять, а не расчленять составные элементы киноструктуры, подчиняя их задаче внутреннего, подсознательного воздействия в ходе непрерывно развертываемого экранного времени.

Что касается звуковых выразителей лейтмотивного материала, то ими могут быть как солирующий инструмент, в том числе и человеческий голос, так и целый комплекс созвучий разнообразнейших тембров и динамических градаций (вплоть до звукового «синтезатора»).

Безусловно, это не исключает технологию крупных планов; все опирается в собственную музыкальную позицию по отношению к звуку, шире — изображению: не беспристрастно-обезличенную, а профессионально-заинтересованную позицию, которая всегда в перспективе должна учитывать зрительские «за» и «против», активную восприимчивость и более частую пассивно-потребительскую «заторможенность» зрительской психологии восприятия.

Нередко случается, что рационально, но выразительно использованное простое средство имеет значительно больший эффект звукового и психологического воздействия, чем громадный комплекс, включающий всю систему современных возможностей использования звукового материала.

На наш взгляд, в этом состоит гармоничное с общей драматургией решение музыкальной атмосферы фильма «Терпкий виноград» (режиссер Б. Оганесян, комп. Р. Амирханян), основанной на строгом и лаконичном пользовании лейтмотивным материалом. Сообразно замыслу композитору удалось в этом фильме чутко вжиться в его драматургию и психологию, соразмеря музыкальный ряд со зрительной и эмоциональной сферами.

Психология картины, как и ее драматургия, строится по законам нравственного и духовного созревания маленького героя военного поколения, остро ощущающего живую причастность к людскому горю, к изломанным войной судьбам взрослых обитателей затерянного в тылу армянского городка. В сознании Вагика война и все события, непосредственно или опосредованно связанные с ней, отражаются сквозь призму детской психики, преломляясь иногда в трансформированном виде, — в форме видений, дробящих действительность на воображаемую и реальную.

Таков кульминационный «финал», к которому ведет медленно-напряженное, оцепенелое движение всего фильма. Ибо впервые за все экранное время внезапно распадется и преобразится в воображении мальчика пространство финальных кадров, концентрирующее в себе всю этическую направленность картины.

Откроются ее смысл и значение, скрытый пафос философского осмысления бытия: гармония личного и общечеловеческого, первозданного и преображенного. Иллюзорная, но столь желанная игра воображения откроет мальчику через символический образ старика-философа идеальный мир неразрывного сосуществования истории — ее прошлого и настоящего, людей, природы, всего живого.

Однако возвратимся к музыке, удивительным образом вобрав-

шей в себя память, мечту и воображение героев, а с ними вместе и авторов «Терпкого винограда».

Пытаясь передать состояние музыкальной атмосферы этой аскетически сосредоточенной в своей скорбной печали притче о детстве, мы едва ли обнаружим в ней черты наглядной, детализированной нюансировки портретов героев или того, что зовется музыкальным аккомпанементом действия. Нет в ней драматических столкновений конфликтных образных сфер, нет и традиционного музыкального решения тем «добра» и «зла».

Есть лишь тоскливая протяжность и острота неизменного рефрена *ожидания*, порождающего рондообразное строение музыкального лейтмотива. Скорее, это даже не лейтмотив, обычно обладающий мелодической оформленностью, а его намек, его эмбрион величиной всего в несколько скупых тусклых звуков флейты.

Но, пронизывая и вплываясь в структуру мельчайших клеток фильма, он, совершенно незаметно для зрителя, тем не менее удивительным образом расширяет глубинный анализ движений и ситуаций на всех этапах их создания, в сжатом виде *интегрируя* весь фильм *в целом*.

Навязчивое повторение мотива при непрерывной смене зрительного ряда каждый раз приобретает и выражает иной смысловой подтекст: в одном случае одиночество мальчика, в другом — пустышность железнодорожного «ландшафта» — с бесконечно скрещивающимися-расходящимися линиями путей и медленно удаляющейся на их фоне в глубь кадра фигуркой Вагика и т. д.

Связанный не с конкретными персонажами или ситуациями, а с *настроением* целого мотив концентрирует зрительское внимание на *общности* различных кадров, на том, что объединяет их в единую сюжетно-композиционную целостность.

В полный голос, в тематически кристаллизованной и оркестрованной форме лейтмотив звучит лишь дважды и оба раза в центральных эпизодах: в символической сцене «Обедни» — в знак приезда отца Вагика и в еще более символическом финале, оправдывая упомянутую выше функцию «обобщения в конце».

Тем самым он обнаруживает и раскрывает не только музыкальную, но и психоаналитическую, философскую мотивированность авторской позиции.

* * *

Проводя в своем труде «Эстетика киномузыки» аналогию между тишиной в фильме и фразировкой в музыке, З. Лисса пишет о том, что тишина способна придать гибкость и пластичность акустической целостности звукового ряда, выполняя функцию кинематографической «пунктуации».

В смысле контрастного эллиптического ее функционирования совершенно особый пример психологического воздействия обнару-

живает эпизод ослепления художников-иконописцев в фильме А. Тарковского «Андрей Рублев».

Сила подсознательно нагнетаемого неясного ощущения тревоги и логика композиционного строения, основанного на параллельном монтаже психологически полярных состояний, образуют в этой сцене одно из сильнейших режиссерских откровений.

Действие уже развернулось и движется к кульминации, не предвещая при этом исхода развязки. Оно даже не успевает развернуться, настолько размеренны и непредугадываемы динамика и ритм предыдущих и последующих кадров: сама сцена ослепления длится считанные доли времени. Речь бредущих в лесной тишине мастеров прерывается внезапным появлением конников, и кадры жестокой расправы над ними проносятся в сознании с болезненной остротой и особой учащенностью ритма.

Весь этот эпизод концентрически обрамлен двумя контрастными действиями: в одном кадре безмятежная игра Андрея с маленькой княжной, не подозревающего даже о совершающемся в это время злодеянии. И в оглушающем неожиданностью своего вторжения следующем — смиренная терпимость и безмолвие ослепленных мастеров, слушающих бесстрастное, лишенное каких-либо интонаций чтение Евангелия.

Разрядка также неожиданно дана в коротком монтажном отрезке — выплеске андреевых чувств в краске, словно грязь, брошенной им на белоснежную плоскость слепяще девственных соборных стен.

Насколько этот промежуток экранного времени насыщен изобразительно-монтажным материалом, настолько же скуп и лаконичен он в звуковом отношении, строясь исключительно на сопоставлении речи и тишины.

Здесь мы наблюдаем случай движения и развития внутренних состояний, слов и поступков человека в совершенно разных, противоречащих друг другу плоскостях. Они скорее сталкиваются, разоблачая один другого, чем совпадают и соотносятся друг с другом во взаимодействии¹⁸.

Подобное совмещение контрастных изобразительно-монтажных и звуковых слоев, характерное для структуры всего фильма в целом, наглядно проявляется еще в одной драматургически важной сцене: продолжении диалога Андрея с Феофаном Греком, подобно вторгающемуся контрапункту резко разряжающего трагический ход событий в храме, оскверненном и разграбленном татарской ордой. Перемежающиеся с этим кадры недавнего княжеского освещения в том же храме под звуки православного песнопения на мгновение всплывают в памяти князя. И реальность происходящего на экране *действия* (шум и крик человеческой толпы) резко противопоставит в этот момент его душевному *состоянию* отчуждения: князь словно и не реагирует на совершающееся в

церкви святотатство, он только молча, абсолютно атрофированным взглядом наблюдает за всем этим. И лишь психологическая экранная ретроспекция позволяет зрителю внезапно проникнуть в его «нутро» и ощутить эмоциональный подтекст совершающегося в сознании и душе князя мучительного процесса брожения.

Заключительные два кадра картины, образующие ее эпилог, также характеризуются контрапунктическим единением контрастных элементов: цветного и черно-белого изображений, музыкального (лейттема «Троицы» Рублева) и естественного звукового рядов (акустически усиленный — вне кадрового действия — шум дождя, шелестящего в абсолютной экранной тишине), плавно скользящего по фрескам Рублева объектива камеры и фотографически запечатлевшегося пейзажа с лошадьми. Вспомним, что *действие* в фильме также начинается с внезапно хлынувшего дождя и размытого пейзажного фона, на котором вырисовываются иконообразные фигуры бредущих монахов.

Такая же тишина, только с более конкретной семантической заданностью — в форме паузы — воцаряется в кульминационной сцене последней из новелл фильма — «Колокол».

Когда после непрерывного звукового воздействия криков людей, гула печей, скрежета топоров и балок, — словом, воздействия, вызывающего подсознательную оценку *второстепенности* или *неприметности* звукового фона, неожиданно наступает столь долгожданная перед пробой колокола *пауза*, то прекращение реальных физических шумов резко повышает и обостряет способность *слушания* звукового резонанса и его растяжимости во времени и пространстве.

Та же пауза чисто психологическим воздействием предвосхищает постепенное нарастание колокольного перезвона, выросшего из нерасчлененного, глухого и протяжного звука низких басов еще в самой экспозиции фильма, в кадре с летящим на странном подобии воздушного шара мужиком. Эта символика полета — тема крылатой души — таит в себе потенцию борьбы и развития всей драматургии фильма Тарковского. «По непреложному закону жизни душа рвется ввысь, когда, повинаясь внутренней музыке и попирая все законы тяготения, торжествующее тело отрывается от земли навстречу лучшему, что несет в отдельном человеке бессмертная душа его народа» (А. Довженко).

Именно *внутренняя* музыка, органично и тонко сплавленная композитором В. Овчинниковым с конкретными выразителями ее реальных черт, осуществляет в фильме гибкую подвижность его образной сферы и осязаемость «линий, идей..., событий».

Абсолютно иной характер и смысл функционирования тишины обнаруживает фильм «Треугольник» (реж. Г. Малян, комп. Эд. Багдасарян), с этой точки зрения примечательный двумя блестящими по реализации эпизодами: сценой первого появления Любы

в кузнице и прекрасным эпизодом демонстрации «искусства» игры на скрипке, которая порождает своеобразнейший хоровой квинтет.

О «Треугольнике» было написано и сказано с почти исчерпывающими щедростью и красноречием. Фильм того заслуживает. И, безусловно, художественная его ценность и примечательность не определяются рассмотрением лишь этих двух эпизодов и даже возможным анализом всей его звуковой структуры в целом.

Тем не менее мы ограничились в рамках этой статьи, цель которой исследовать факторы именно музыкального, еще шире — звукового воздействия на зрителя, анализом функции тишины в этих двух сценах по той причине, что она имеет в них не менее действенную драматургическую роль и эмоциональный характер воздействия, чем только лишь один музыкальный эффект.

В вышеназванных сценах рождается форма *звучащей тишины*, не только не разрушающей общий звуко-зрительный ряд, но и соединяющей по смыслу кадр и звуковую ситуацию, предшествующие и следующие за нею. Иными словами, насыщенная смыслом форма такой звучащей тишины несет в себе информативную функцию.

В первом эпизоде она связывается и с неожиданностью, и с разочарованием, и с определенной долей неловкого смущения, вызванными несколько «дисгармоничным» видом появившейся у входа в кузницу трогательной в своей незащищенности и одновременно смешной пары Мко и Любы.

Неожиданно это оттого, что совсем незадолго до их появления каждым из членов «треугольника» отстаивались предположительные варианты выбора невесты. И надо понять их разочарование и обескураженность при виде светловолосой девчушки в простеньком белом платьице, в таких же белых носочках, да еще ростом «с ноготок», ну а самое главное, ничего не смыслящей в их родном языке и в мужских кузнечных делах.

Надолго воцаражившаяся натянутая и неестественная в данной ситуации тишина молчаливого неприятия, написанного в виде бессловесной реакции на лицах всех членов этого нерасторжимого союза (исключая Овика), функционирует в качестве кульминационного смыслового момента всей сцены.

А разрывающие эту тишину и напряженность ожидания случайные, натянутые слова, бросаемые невпопад, оттого еще более несуразные и ненужные, наконец, последняя фраза Мко, выдавшего со вздохом на ломаном русском: «Пойдем, Люба!», обрастают в данном сценическом контексте тонким налетом грустного юмора, своеобразного «смеха сквозь слезы».

Уже в следующем кадре, после молчаливого ухода новоявленных жениха и невесты, смех этот вырывается наружу и звенит по всей кузнице, перекатываясь в словах Гаспара и играя улыб-

кой на все еще недоумевающих и немного виноватых лицах героев.

И все равно зрителя почему-то не покидает ощущение скрытой печали. Наоборот, оно укрепляется в его сознании, когда камера схватывает гаснущую на лице Овика улыбку и с грустью звучит в закадровой тишине его комментарий к происшедшему, окрашивающий всю сцену в мягкие лирические тона.

Более многозначна тишина во взаимодействии с музыкой в сцене злополучного «скрипичного концерта». В один прекрасный день отцу Овика, а за ним и всем остальным членам «Треугольника» пришло в голову послушать игру мальчика на скрипке — инструменте для них недостижимом, но благородном, а потому достойном внимания.

И вот с таким почтением и заинтересованностью вслушиваются они в наступившей тишине в одинокие звуки примитивного гаммообразного пассажа, старательно извлекаемые Овиком на плохонькой скрипке, и с каждым разом все хуже и фальшивей, пока вконец расстроенный, дребезжащий звук не прерывает этого печального «пиликанья».

Конечно, «слушатели» осознают все несовершенство и бесхитростность его игры: это написано у них на лицах, и для этого совсем не обязательно быть музыкантом. Но важно другое: музыка отозвалась в каждом из них.

И время всего их существования — личное, субъективное, вся их прошедшая жизнь оказались спрессованными в деформированных звуках коротенькой гаммы. Всеобъемлющее время музыки, на самом деле, влилось в «выемку человеческого земного времени, чтобы несказанно его облагородить и возвысить»¹⁹.

Да, взрослым в одно мгновение стало ясно, что им никогда не играть на этом ученом инструменте, не извлекать из него этих странных шепчущих звуков. В одно мгновение мелодия эта сделала зримой границу между ними и Овиком — уходящим и вновь рождающимся, незнакомым, но светлым и прекрасным миром.

Но ведь это и их общая мелодия, спутница их жизни, единящая и спланивающая их в одно неразрывное целое. В этом ее истинный смысл и значение. И этим все сказано. И потому не нужно никаких слов.

Весь этот безмолвный несостоявшийся диалог *продлен* в кратковременно «звучащей», но весьма выразительной, *субъективно* ощущаемой героями *тишине*.

Лишь потом, выйдя из оцепенения, они утешат Овика и будут самоутешаться тем, что искусство это — довольно сложное дело и вообще-то все не так плохо, как кажется.

Но воздействие этого искусства уже сказалось на невольных его «жертвах». Игра Овика навела каждого из них на собственные

музыкальные ассоциации, совершенно стихийно породив «цепную реакцию» в виде колоритнейшего разноголосья.

Это великолепная находка режиссера и актеров — естественная импровизация в духе имитации грузинского народного многоголосия, однако полностью сохраняющая за собой жанровые истоки и интонации любой из звучащих песен, будь то армянская городская, грузинская народная или русская революционная.

Но роль музыки в этом кадре значительно шире цитатного использования песенного материала, так как она является музыкально-психологическим выражением внутренне раскрепощенного состояния героев, вызванного звучащей в данный момент в душе каждого из них *музыкой*. При этом она предстает также обобщенной и одновременно конкретно запечатленной характеристикой их образов. А это сообщает звуко-изобразительному ряду и, соответственно, зрительскому восприятию дополнительную информативную, а главное, эстетическую значимость и весомость.

* * *

Наблюдая за речью в фильме как одной из акустических форм проявления психологического содержания, интересно проследить ее функциональные связи с визуальной сферой, учитывая при этом способность первой расслаблять зрительское внимание, отвлекая его от изображения на семантический слой.

При вынесении речи за кадр процесс этот еще более усложняется переносом смыслового акцента со звуковой сферы на визуальную, и зритель попадает в зону воздействия наиболее сложного для комплексного восприятия принципа взаимодополняемости обеих сфер, их параллельного функционирования.

Когда же закадровая речь предваряется и, тем более, заключается длительно выдерживаемой тишиной, то в зрителе рождается ощущение звуковой внемерности, дрящегося времени и пространства, гулкого отзвука, объемности и глубины.

Герой фильма М. Антонини «Профессия: репортер» независимо от места действия и его условности постоянно испытывает странное состояние пространственно-временной безмерности, пустотности, смутно отдающееся в глубинах его психики как противоречащее здравому смыслу явление, которое, однако, трудно в его положении заменить чем-либо иным.

Как признается сам режиссер, «наши поступки, жесты, слова — не более, чем последствия, вытекающие из нашего личного положения, взятого в его связи с окружающим нас миром»²⁰.

Когда же связь эта нарушена и бесплодны всякие попытки ее восстановления, то чувство, оторванное от своего источника и смысла, атрофируется, и ритм жизни иногда замирает в неподвижности.

Жизнь в начальных кадрах фильма Антонини, словно в дру- 119

гом измерения, предстает в абсолютной статичности и оторванности от реального мира безмолвного царства дюн и барханов. Тишина здесь — единственно возможный звуковой коррелят зрительной сферы, но одновременно она и символ ее безжизненности, своеобразный драматургический прием характеристики окружающего человека бездушного мира.

Безмолвие людской отчужденности и неустроенность царят и в захолустной гостинице, в которой время, кажется, вообще остановилось, и никакие события не могут всколыхнуть безжизненно покоя ее номеров.

Единственным шумовым раздражителем, нарушающим тишину гостиничного номера героя, служит едва различимый монотонный рокот вентилятора — источник звука, обнаруживаемого репортером и зрителем значительно позже, чем сам звук.

Однако, как нередко бывает в действительности, мы воспринимаем эту тишину с гипертрофированной обостренностью именно через эти слабые звуки, которые в обычной обстановке нами могут быть не восприняты с той же остротой реакции.

Больше того, до слуха зрителя доносится еще один звуковой раздражитель, предлагаемый режиссером невзначай, мимоходом: шум воды, попусту, автоматически льющейся щедрым потоком из открытого душа. А ведь незадолго до этого герой блуждал, маялся и изнемогал в безводном, «безвоздушном» пространстве пустыни!

Подобные эллиптические «анахронизмы» на протяжении всего фильма довольно часто будут пронизывать внутреннюю структуру повествования, сообщая ему особый, антонioniеский пульс и нерв.

Так, вслушиваясь в неожиданно возникающий закадровый разговор, репортер ретроспективно вспоминает свой диалог с соседом по номеру, которого в действительности уже нет в живых. И камера, до того момента скользкая непрерывным медленным движением по стенам, предметам и вещам, так же медленно, словно направленная мыслью героя, останавливается на нем, следуя ритму его взгляда, обращенного к балкону, к воображаемому собеседнику.

Речь становится контрапунктом зрительного ряда, демонстрирующего двух людей в их тщетной попытке найти общий язык. Также и впоследствии, в различных ситуациях речь в качестве спасительного словесного «иммунитета» будет выражать бесплодность усилий героев облегчить глубокий внутренний скепсис и опустошенность души.

После паузы, очень естественно переключающей разговор на молчание, глаз камеры еще медленнее (идентично взгляду собеседников) скользит по окну, выглядывая наружу. И, медленно удаляясь от «мертвой» точки объекта — фасада гостиницы, захва-

тывает все более ширящуюся панораму раскаленной и выжженной солнцем пустыни.

Тут же, словно в ответ на исчерпанность слов, как красноречивое их игнорирование и дополнение к увиденному, звучит протяжный, с «пряным» оттенком, свирельный наигрыш, растворяющийся и повисающий гулким отзвуком в экранной тишине. Создается иллюзия изначальной бесплотности звукового феномена — одного из тысяч шумов обволакивающей нас природы.

Эффект этот нагнетает в расплывающемся звучании комбинированных красок природы черты созерцательности, обостренного импрессионистического выражения растворения целого в конкретно-единичном звуке.

Многозначен самый конец фильма, ибо музыка, с предельной скупостью, почти афористично звучащая в редких кадрах, как, впрочем, редкая и для других фильмов Антонони, завершает картину в роли символического постфактума.

Неожиданно тепло, мягко и ненавязчиво снимает она мертвенную застылость и бесприютность финальных кадров с видом опустевшей площади, горсткой оборванных ребятишек, незаметно подкрадывшимся сумерками и зажженным светом в гостинице, в которой был найден мертвым Дэвид Локк.

Логически круг замкнулся. Неизбежность смерти, физическое несуществование героя фильма зрела с каждым отчаянным, до нелепости упорным его бегством-ограждением от общества, знакомых, самого себя.

Фильм законно мог завершиться мотивами фатальной обреченности и социального отчуждения личности. Мог и завершился, если бы не забрезжил вдруг в звуках гитары каким-то неясным еще светом надежды и тепла простенький испанский народный напев.

Своим звучанием он компенсировал в последних гаснущих мгновениях экранного времени весь аскетизм звуковой и, в особенности, музыкальной структуры фильма, даруя зрителю глоток свежего воздуха и новую информацию к размышлениям.

* * *

Напоследок нам хотелось бы привести еще один пример из области привнесения речи в звуковую структуру — фильм А. Тарковского «Зеркало». В нем в качестве сильнейшего психологического монтажа, еще более обнажающего ткань повествования, выступает поэтическая форма высказывания, тождественная музыке, — *стихотворная речь*.

В этом фильме-камертоне чувственного мировосприятия поэтическая форма и образная система становятся достоянием музыкального процесса, фиксирующего не только метр, ритм, рифму стиха, но и речевую фонетику с ее многообразными звуковысотны-

ми и динамическими градациями. Иными словами, поэтическая речь образует в «Зеркале» существенный аспект кинематографической выразительности.

Вспоминается фраза Гегеля, видевшего связь поэзии с музыкой в том, что «подобно тому, как в музыкальной декламации ритм и мелодия вбирают в себя характер содержания и соответствуют ему, так и стихосложение есть особая музыка, где, хотя и не столь прямо, начинает уже звучать определенная направленность развития и характера *представления*» (курсив наш. — Н. Ш.)²¹.

Принцип взаимодополняемости звуковой и зрительной сфер, контрапунктической связи видимого и слышимого проявляется в фильме в том, что слово и звук, включающие тембр, интонации, пафос голоса поэта, сливаются с ритмом движения, запечатленного на пленку. Но сложность и опосредованность словесных образов и метафор переносятся на экран в преобразованном виде, в форме весьма далеких от буквального смыслового соответствия стихам зрительных образов-эквивалентов. В силу этого звучащая поэтическая речь, уже сама по себе предстающая в виде многомерного динамического объекта, вместе с визуальной сферой оказывается прямо направленной на зрительское улавливание тончайших сюжетно-психологических связей, параллелей и метаморфоз, на недосказанность и многозначность формы повествования.

Зрителю предоставляется возможность синхронного *наблюдения* за логикой авторской мысли, передающейся через художническое видение поэта и режиссера. Всепроникающая глубина начальных и финальных кадров раскрывается в неповторимых монологах Арсения Тарковского: «Свиданий наших каждое мгновенье...», «У человека тело одно, как одиночка...»

Найденная режиссером форма воздействия оправдывает справедливость и прозорливость следующих строк: «Кино нужны поэты, которые в равной мере чувствовали бы страстность, чистоту и логику речи и совершенно иную, но дополняющую ее риторику зримого движения»²².

С окончанием последних строк второго стихотворения подспудно ожидаемая авторская «точка» над бесконечно многообразными «и» экранной действительности и богатейшей звуковой атмосферой фильма вырастает в громадное многогочие трепетно пульсирующей природы и вселенских звуков вступительного хора к баховским «Страстям по Иоанну». Чувственное познание пространства финальных кадров модифицируется «инфраструктурой» нашего представления о Вселенной, и фильм, по великолепному выражению Базена, становится «миром, природой, Вселенной».

В связи с «Зеркалом» нам хочется отметить также, что субъективная мотивированность повторов, столь свойственных «лейт-

могивной» системе фильмов Тарковского, обнаруживает себя в подчас парадоксальных ключевых ситуациях. Но независимо от них из фильма в фильм последовательно и неуклонно переносятся: мотив «Троицы» Рублева (в «Зеркале» уже в опосредованной форме знака — афиши к фильму «Андрей Рублев»); тема хоральной прелюдии Баха; идея воздушного шара, заменившего крылья Икару; образ матери у колодца; неизменно очищающий дождь; одушевляемые «мертвые» предметы—стол, яблоко, кувшин, книги, дом; носители живого человеческого бытия—дети и лошади, деревья и травы,—весь земной кругооборот времен года.

В «Зеркале» сильнее всего проявляется способность чувствования не только своего времени, но и прошлого, не только себя самого, но и ближнего, дар обладания живой и неусыпной, особо образной, «чувственной» памятью.

Остро ощутима в фильме память Культуры. Ярче всего она проявилась в склонности режиссера к характерной особенности музыкальной и изобразительной символики эпохи Возрождения, основанной на ассоциативно-пространственной передаче динамики внешних движений — живописно-картинных и предметно-осязаемых.

Для Тарковского важно и характерно единство *конкретности* и *всеобщности*, показательное для художественного метода, к примеру, поздних полотен Брейгеля и еще более типичное для музыки Баха и всего баховского мирозерцания.

Оптическая острота видения и слышания искусства старых мастеров, в частности, голландцев, позволила авторам строить в одном кадре довольно сложную систему звуко-изобразительных символов.

Так, цветовая гамма фильма, контрапунктируя со звуковой, находит редкое по гармоничности слияние с музыкальными реминисценциями из эпохи Возрождения. Детский хор из «Стабат Матер» Перголези звучит в хроникальных кадрах «фантастического» парения ослепительно белого воздушного шара в стратосфере, и, словно продленного в музыке, триумфального проезда чкаловцев по Москве. Сюита для струнных Перселла и речитатив из «Страстей по Иоанну» «озвучивают» безмолвную сцену разглядывания Игнатом книги со странно отрешенными, загадочными лицами, страницы которой словно пропитались разумом столетий.

Смысл воздействия подобных кадров очень трудно поддается «самоанализу», и почти невозможно конкретизировать чувственные реакции на них: это реально или привиделось, возвышено или приземлено, светло или печально, в прошлом или в настоящем, с ними или со мной, вовне или внутри нас?

Вероятно это еще и оттого трудно, но и неизгладимо, что

«мелодии этих произведений... текут прямо по вашему нерву к сердцу, и вы плачете не оттого, что вам печально, а оттого, что путь к вам вовнутрь угадан так верно и пронизательно» (Б. Пастернак).

Реализованные авторской волей в трансформированном образно-смысловом контексте поэтическая речь и музыкальная классика стимулируют в фильме Тарковского продолжительность параллельного зрительного *созерцания* как экранного, так еще более—внутреннего, психологического, ретроспективного времени. В итоге активное, многозначное функционирование звуковой сферы и, в особенности, музыки в «Зеркале» составляет один из первостепенных факторов его художественно-эстетической ценности.

Примером этим подтверждается анализируемая в начале статьи музыкальная функция воссоздания и передачи с экрана предметной зримости и осязаемости образов, явлений и событий.

Еще ярче подтверждается ставшая достоянием киномузыки способность улавливать и запечатлевать в зрителе исчезающие и неуловимые во времени и пространстве собственные ощущения.

¹ См. П. Хиндемит. Мир композитора.—«Советская музыка», 1963, № 5.

² А. Копленд. Музыка и воображение.—«Советская музыка», 1968, № 2.

³ С. Эйзенштейн. Избранные статьи в 6 т., т. 2. М., «Искусство», 1964, стр. 78.

⁴ К. Леви-Стросс. Из книги «Мифология. 1. Сырое и вареное».—В сб.: Семiotика и искусствометрия, М., «Мир», 1972, стр. 27—28.

⁵ М. Г. Арановский. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений.—В сб.: Проблемы музыкального мышления. М., «Музыка», 1974, стр. 270.

⁶ А. Базен. Что такое кино? М., «Искусство», 1972.

⁷ Дж. Говард Лоусон. Фильм—творческий процесс. М., «Искусство», 1965, стр. 447.

⁸ Э. Курт. Психология музыки. Берлин, 1931, стр. 134.

⁹ См.: Ю. А. Богомолов. Некоторые проблемы поэтики художественного времени на телевидении. Автореф. канд. дис., М., 1975.

¹⁰ М. Г. Арановский. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений, стр. 270.

¹¹ А. Швейцер. И. С. Бах. М., «Музыка», 1964, стр. 328.

¹² Г. Эйслер. Избранные статьи. Беседы о музыке. М., «Музыка», 1973.

¹³ С. А. Ризаев. Рачня Нерсесян. М., «Искусство», 1968, стр. 164.

¹⁴ Э. Лисса. Эстетика киномузыки. М., «Музыка», 1971, стр. 76.

¹⁵ См.: Г. Орлов. Семантика музыки.—В сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2, М., «Музыка», 1973, стр. 445.

¹⁶ Дж. Говард Лоусон. Фильм—творческий процесс, стр. 447.

¹⁷ Е. В. Назайкинский. О психологии музыкального восприятия. М., «Музыка», 1972, стр. 128.

¹⁸ См.: *А. Тарковский. Запечатленное время.*—В сб.: Вопросы киноискусства, вып. 10, М., «Наука», 1967, стр. 95.

¹⁹ *Т. Манн. Волшебная гора.*—Собр. соч. в 10 т., т. 4. М., 1959, стр. 279.

²⁰ Цит. по кн.: *Дж. Говард Лоусон. Фильм—творческий процесс.* стр. 445.

²¹ *Гегель. Лекции по эстетике* в 4 т., т. 3. М., «Искусство». 1971. стр. 396.

²² *Дж. Говард Лоусон. Фильм—творческий процесс.* стр. 271.

СВЕТЛАНА ГУЛЯН
ЧЕЛОВЕК ГОВОРИТ НА
АРМЯНСКОМ
ТЕЛЕЭКРАНЕ

Слово и изображение на телеэкране... Проблема эта волновала создателей телепрограмм во все времена истории телевидения. Было время, когда шли ожесточенные споры о том, что из них важнее. Так Вл. Саппак, первый, сделавший попытку определить эстетическую сущность телевидения в книге «Телевидение и мы», писал: «...на телевидении изображение во всех случаях превалирует над звуковым сопровождением, впечатление зрительные над впечатлениями слуховыми. Да, мы, в основном, смотрим и лишь во вторую очередь слушаем телевизионный экран». В защиту слова выступил Ираклий Андроников. Вопреки распространенному мнению, выраженному Саппаком, Андроников утверждал обратное — определяющим специфику телевизионного экрана следует считать слово.

Сегодня желающих становиться на ту или иную точку зрения почти нет. Слишком уж очевидным стало, что не стоит определять приоритеты. Важно и слово и изображение. А еще важнее их гармоническое сосуществование.

С точки зрения интересующей нас проблемы все телевизионные передачи можно разделить на две части: в первых слово звучит будучи произносимым человеком в кадре, во вторых — за кадром. К первой группе следует отнести живые передачи с диктором, комментатором, ведущим или просто выступающим по телевидению человеком любой профессии, ко второй — дикторский текст в документальных телефильмах и телеочерках.

В живых передачах с человеком в кадре очень сильно «работает» крупный план лица человека. И это, пожалуй, самое интересное, что дало телевидение. «В слове весь человек», — говорил В. Беллинский. Разговорная речь на телеэкране несет сложную функцию, она по многим данным характеризует диктора, случайного прохожего, ставшего объектом интервью, героя пьесы или телефильма. Слово на телевидении приобретает огромную силу обобщенности. К сожалению, достаточно часто оно серо и бесцветно пытается говорить о явлениях, событиях или людях, которые сами по себе очень интересны.

Само собой разумеется, что диктору, ведущему, комментатору, журналисту, работающему на телевидении, желательно иметь хорошую внешность, поставленный голос, отчетливую дикцию. Но это не самое главное, что им необходимо. Гораздо важнее, чтоб они были широко образованны, знали жизнь и людей, обладали острым развитым умом и чувством юмора, были бы скромны. Читая дикторский текст, ведя передачу, комментируя события, диктор, ведущий и комментатор вносят в передачу много своего, и если это «свое» ограничено качествами, противоположными перечисленным, то я — зритель, приму их обладателей без удовольствия. Считается, что телевидение отсортировывает людей нескранных. В этом, конечно, есть истина. Явный обман на телевидении раскрывается незамедлительно. Всякий обман, всякая ложь, всякая фальшь — человеческая ли, техническая ли.

Это качество телеэкрана заметил еще Вл. Саппак и назвал его «рентгеном характера». Суть сказанного Саппаком заключается в том, что экран телевизора демаскирует ложь. «Как ни прячь, он выставляет ее напоказ, подает на ладони, укрупняет. Требование правды, честности — первое условие, первая статья в телевизионном кодексе морали». Однако, к сожалению, этот кодекс морали не всегда становится действенным для работников телевидения. Один из сюжетов «Кинопанорамы» был посвящен премьере фильма «Раба любви». В студию были приглашены режиссер Никита Михалков и несколько зрителей, которые, собственно, и вели беседу о фильме. Зрители представляли разные социальные группы — студентка, врач, учительница, кинокритик. После того как была сделана видеозапись передачи, вдруг стало очевидным, что не хватает рабочего. Снова записать передачу не было возможности, вот и пригласили отдельно рабочего и записали его рассуждения о фильме, а потом очень умело вмонтировали этот кусок в общий разговор. Однако скрыть свою уловку «Кинопанораме» все же не удалось.

Очень часто к подобным методам прибегают создатели праздничных «Огоньков».

На телевидении чрезвычайно возрос авторитет устного слова. Собственно, маленьким он никогда не был. Достаточно вспомнить, какой великой была сила слова проповедников. Всегда ценилась и ценится речь учителя, адвоката. Сегодня к ним приравнивается речь диктора, ведущего, комментатора, да и просто человека, выступающего по телевидению. Мы строго требуем от учителя, лектора, адвоката, чтобы свою речь они произносили устно, потому что знаем, как сильно отличается устная речь от письменной. Последняя теряет значительную часть своего воздействия. Если учитель или лектор читает свой урок и лекцию по тетради, то можно с уверенностью сказать, что он не пользуется авторитетом среди своих учеников и студентов. Но каждый из нас на всю жизнь запомнит тех из них, кто умел рассказывать. Если свидетель даст в суде показания, читая их по бумажке, то несомненно вызовет недоверие. Люди общаются с помощью написанных текстов, если между ними невозможно живое общение. Но мы знаем случаи, когда и при живом общении текст читается по бумаге. Дипломатическую ноту, правительственную телеграмму или доклад с цифровыми данными никто не станет говорить наизусть. Все эти особенности устной и письменной речи должны были бы стать азбучной истиной для работников телевидения. Должны бы!

Почему же сплошь и рядом мы видим на наших экранах людей самых разных профессий, читающих свой текст по бумажке? И пропадает вся прелесть «живого» общения между человеком в студии и зрителем перед экраном. Никто не станет требовать у диктора, чтобы он читал новости или объявления наизусть. Но когда перед нами выступает доктор наук (а на армянских экранах мы их часто видим) и, не отрывая глаз от текста, «рассказывает» о тайнах своей профессии, мы вправе предположить, что он или не умеет говорить или плохо знает свою работу. В обоих случаях возникает вопрос: «Почему же его пригласили?»

А как надолго остаются в памяти передачи с участием писателей Паруйра Севака, Сильвы Капутикян, искусствоведа Левона Ахвердяна, режиссера Вардана Аджемяна! Их присутствие в кадре всегда было гарантией того, что состоится серьезный, интересный разговор о литературе, о жизни, об искусстве. Разговор взволнованный, эмоциональный, заинтересованный. Именно их заинтересованность и вызывает наш интерес. Откуда эта уверенность у некоторых телевизионных авторов и редакторов, что то, что неинтересно им, почему-то заинтересует нас—зрителей? Это и рождает передачи с бесцветными, бессмысленными выступлениями в кадре.

С трудом смотрятся и слушаются передачи, тексты для ко-

торых написаны одними людьми, авторами, а читаются в кадре другими, дикторами. И ничего тут не поможет: ни удивительные судьбы тех, о ком передача, будь то Зорге или Ван-Гог, ни добросовестность диктора, выучившего весь текст наизусть. Тут мы вплотную подошли к проблеме, которая для армянского телевидения имеет первостепенное значение — проблеме авторов-ведущих. На практике это выглядит так. Редакция заказывает автору-специалисту или просто журналисту передачу на ту или иную тему по киноискусству, по театру, истории или философии. В зависимости от отведенного на передачу времени автор пишет пятнадцать—двадцать страниц текста для ведущего. Текст этот передается диктору или актеру, а потом прочитывается в эфире. Ничего не меняет и то, что иногда более добросовестными ведущими он заучивается наизусть и выдается ими «от себя». И еще одна особенность, очень важная. Текст, прочитанный или заученный, а затем произнесенный наизусть, это совсем не тот текст, не те слова, не та структура речи, которые рождаются в непосредственной живой речи одновременно с мыслью. Не всякий умеет писать так, как говорит. В момент выступления у человека возникают другие краски, другие слова, иначе строятся фразы. Особое значение в устной речи приобретает интонация. Случается, что истинный смысл сказанного заключается не в самих словах, а в интонации, с какой они произнесены. Интонация передает тончайшие оттенки и мысли и тем самым усиливает воздействие слова при общении людей. Простое слово приветствия можно произнести сурово, дружелюбно, покровительственно, равнодушно, капризно, заносливо. Словесная «окрашенность», дополнения, психологические ремарки, авторское отношение рожают неповторимый, индивидуальный стиль устного слова.

В некоторые издания сочинений Ф. М. Достоевского включена его речь, произнесенная на заседании Общества любителей российской словесности в связи с открытием памятника Пушкину. Адвокат А. Ф. Кони, тоже присутствовавший на открытии памятника, свидетельствует, что в чтении она не производит и десятой доли того впечатления, которое произвела при произнесении.

Об этой особенности устной речи следует помнить тем редакторам, которые придерживаются неверной практики — судить о выступлении или репортаже по их записи на бумаге. Передачи эти надо смотреть непосредственно в эфире. В слухо-зрительном восприятии они могут произвести совсем другое впечатление. Будучи постоянным автором цикла «Мастера советского кино» армянского телевидения я столкнулась как-то с подобным методом работы. Шла подготовка передачи, посвященной творчеству кинорежиссера и актера Ролана Быкова. Мы располагали сорокаминутной пленкой, где Быков ярко, эмоционально, живо

говорил о самых разнообразных вещах — о детях, о режиссуре, об актерском мастерстве, о жизни, о своем пребывании в Ереване. Блестяще, виртуозно в лицах он читал отрывок из своего нового киносценария. В редакции возник спор — можно ли оставлять все сорок минут разговора Быкова в эфире. Я настаивала, что можно, режиссер не соглашался. Действительно, довольно удручающе действовали двадцать страниц машинописного текста расшифровки всего того, что говорил Быков. При чтении, да и при прослушивании просто звуковой дорожки пленки исчезала индивидуальность Быкова. В эфире же его можно слушать бесконечно, и сорок и два раза по сорок минут. Режиссер этого понять не хотел. Несмотря на мои горячие протесты все же был вырезан большой кусок с чтением сценария. Но я отстояла главное — в течение почти получаса Быков делился с зрителями своими мыслями об искусстве.

Выступающему по телевидению нужно обладать очень важным качеством — умением публично мыслить. Зная заранее, о чем ты хочешь сказать, надо говорить свободно, не беспокоясь о том, получится ли фраза стройной, и не пытаться произнести текст, написанный и заученный дома. Если не облекать мысль в живую фразу, рождающуюся тут же в процессе речи, контакта со зрителем не будет. Работать должна мысль, а не память. Звучащему на армянском телевидении слову не хватает «устности». И нет в этом вины дикторов. Причиной тому привычка авторов, работающих на телевидении, писать, а не говорить, создавать тексты, рассчитанные на чтение глазами, лишённые живых интонаций, непринужденного построения живой фразы. Работники телевидения должны все свои усилия приложить к тому, чтобы находить, воспитывать авторов, способных вести свои передачи. Мастеров не читать, а беседовать, говорить, а не произносить вслух.

Можно только радоваться тому, что при всех очевидных недостатках у нас в программе прочно утвердились несколько цикловых передач с постоянными авторами-ведущими. Это тележурнал «Музыкальная жизнь», музыкальная программа «22.30», кинопрограмма «Документальный экран» и их авторы Грета Тахтаджян, Армен Ованесян, Сергей Галстян.

Но даже в ситуации, когда отсутствуют авторы-ведущие, можно найти выход. Выход этот в узкой специализации дикторов. Диктор выполняет на телевидении огромное количество обязанностей. Сегодня он ведет программу, завтра читает сложный закадровый текст, потом читает последние известия, а позже объявления. Он представляет зрителю выступающего производственника, писателя, ученого. И совершенно очевидно, что один хорошо читает информационный текст и хуже ведет кон-

церт, другому же удастся закадровый текст, и он совершенно беспомощен с детьми. И уж совсем особое дело — принимать в студии гостей, вести с ними беседу просто и непринужденно, определяя стиль и характер разговора. Можно ли требовать, чтобы со всем этим справлялся один диктор? Нет, конечно! Необходимы дикторские ампулы. Дикторы могут стать хозяевами циклов. Это хорошо поняли на Центральном телевидении. Там дикторы размежевались по характеру передач. Целый ряд дикторов читает только программу дня, скажем Нонна Бодрова читает программу «Время» и ей незачем вести передачу «От всей души», с которой прекрасно справляется Валентина Леонтьева. Стабильность, постоянство в ведении передач позволяет дикторам совершенствовать свое мастерство, свое ампулы. К сожалению, этого принципа не придерживаются на армянском телевидении. Диктора Нару Шлепчян можно увидеть в самых разнообразных передачах, что, конечно, не на пользу ни ей, ни передачам. Есть и более серьезные причины, препятствующие успешной работе диктора одновременно в информационной и других видах программ. Зритель привыкает ассоциировать с определенной личностью определенный вид сообщений. Если диктор, сообщающий официальную информацию, читающий новости, появится в эстрадной программе, он неизбежно будет восприниматься зрителями как нечто чужеродное.

Время от времени на армянском телевидении устраиваются конкурсы дикторов, с целью привлечения молодежи для работы на телевидении, а также просто расширения кадров. Мне дважды приходилось присутствовать на этих конкурсах. И удивительно. Конкурсы эти как две капли походили друг на друга, хотя между ними лежало время протяженностью почти в десять лет и проводили конкурс совсем разные люди. Предпочтение в первую очередь отдавалось хорошеньким, молоденьким девушкам и молодым ребятам с броской внешностью. Во вторую очередь учитывалась дикция. Но почему диктор не может быть пожилым и некрасивым? Почему с диктора требуется лишь внешняя «бездфектность»? Как-то по армянскому телевидению мне довелось посмотреть учебную передачу на французском языке. Вела занятия пожилая седая женщина, которая не отличалась красотой, но была очень обаятельной. С трудом понимая отдельные французские слова, я тем не менее просидела перед телевизором всю передачу и с удовольствием следила за выразительным лицом ведущей. Привлекала в ней не ее эlegantность, а какая-то необъяснимая привлекательность, которую, видимо, и называют телевизионной контактностью. В качестве дикторов надо привлекать людей, наделенных талантом «общения», людей, умеющих свободно строить беседу. Устраивая конкурс дикторов, сле-

дует сперва пригласить подавших заявление для беседы. Не экзаменовать их, а поговорить по душам. В беседе обязательно выяснится, говорят ли они свободно, выразительно. Ведь на «экзамене» в эфире от волнения они все так похожи друг на друга! А уж потом надо проверять их на телегенность.

Для того, чтобы вести интервью или беседу на телевидении, совсем недостаточно, хотя и необходимо быть образованным, эрудированным в данной области. Хороший интервьюер побуждает людей говорить правдиво и искренне, а хорошее интервью расширяет наше представление о людях, о мире. Само собой разумеется, что каждое интервью требует добросовестной и длительной подготовки. Интервьюеру надо самому прекрасно знать жизнь и разбираться в деле, в работе интервьюруемого. Этого мало. Надо хорошо разобраться в его индивидуальных особенностях. Нельзя было бы одинаково интервьюировать Д. Шостаковича и А. Хачатуряна. Не только потому, что они разные композиторы, но и потому, что они разные люди. Каким же чутким, каким интеллектуально тонким должен быть интервьюер, чтобы найти такие точные вопросы, ответы на которые раскроют личность интервьюруемого.

Ведущий интервью должен суметь в случае необходимости отступить от намеченной последовательности вопросов, вовремя задать незапланированный вопрос, если чувствует, что у собеседника возникает новый интересный поворот мысли, или, наоборот, вернуть его к основной теме, если он ушел от нее. Интервьюер должен быть хорошим слушателем, не только для того, чтобы руководить ходом интервью. Дело в том, что как бы умело он ни притворялся, что слушает, мы это сразу заметим, и пропадет прелесть беседы, даже самой интересной. В цикле «Встречи для вас» армянского телевидения была проведена передача, в которой принял участие Марк Николаевич Рыжков, приехавший с Камчатки. Практикующий врач, скульптор и живописец, фотограф, поэт, переводчик. Поистине уникальная личность. Марк Рыжков самостоятельно изучал армянский язык и вот уже несколько лет переводит армянских поэтов. Какая находка для редакции, какой прекрасный разговор можно было повести с ним! Однако разговор не состоялся, потому что нельзя было назвать беседой те ответы, которые давал Рыжков на вопросы типа: каких поэтов старшего поколения вы переводили, каких поэтов младшего поколения вы переводили, кто из армянских поэтов переводил ваши стихи. И долго, долго читались в эфире стихи по-русски и по-армянски. Вошел человек в мою квартиру, заинтересовал меня своей неординарностью и ушел, не сказав ничего интересного. Знакомство с человеком не состоялось, разве что я получила информацию о его существовании. Сразу после не-

скольких же вопросов интерес к передаче пропал не только у меня. Ненужно было самому диктору, ведущему интервью. Задав очередной вопрос, она забывала об интервьюируемом. Ее больше интересовал текст с вопросами — как бы не забыть! Ответы она не слушала. Это плохо.

Иногда уже в эфире интервьюируемый может ответить одновременно на два вопроса, сделав плавный переход от одного к другому. Но если диктор не слушает и задает вопросы механически, беседа примет странный, если не смешной вид. Диктор должен быть личностью, заинтересованной в интервью. Мне кажется порочным практикуемый у нас на телевидении метод — редакция готовит вопросы, передает диктору, а тот в эфире задает их приглашенному или приглашенным. Интервью должен вести тот, кто его готовил. А подготовка интервью — процесс сложный, требующий тщательной продуманности. Вопросы к интервьюируемому должны возникнуть у ведущего в процессе знакомства с ним, с его работой, с его жизнью. Не следует также до интервью знакомить интервьюируемого с этими вопросами, чтобы беседа не получилась скучной и вялой. Лучше ознакомить его с кругом тем, затронутых в беседе. При подготовке к интервью список вопросов, конечно, необходим, но не следует подчиняться ему рабски. Во время беседы все может измениться, и от одних вопросов придется отказаться, с ходу заменив их другими.

Вспоминаются два случая из собственной практики. Я работала редактором на студии телевидения и вела рубрику «Пожалуйста, микрофон ваш!». В студию приглашали писателей, композиторов, ученых, производственников, которые рассказывали о своей работе, о своем отношении к жизни, к искусству. В принципе контур беседы почти всегда оставался одним и тем же. Тогда еще не было видеозаписи и все передачи сразу шли в эфир. Напряжение всегда было очень большим — интервьюируемый боялся камер, я боялась за интервьюируемого. Шла очередная беседа с доктором наук геологом И. Магакьяном. Все шло по плану. Гость рассказывал о начале своей работы, о своей молодости, я готовилась спросить его об участии в раскопках Кармир блура и знакомстве с Пиотровским. Вдруг мой гость заговорил о своих дочерях, а их у него пять. Две из них уже стали геологами, третья собирается, и он этим очень озабочен, он вообще против того, чтобы девушек принимали на геологический факультет. Я возразила... И пошел у нас разговор о выборе профессии, о призвании, а потом вообще о современной молодежи. Заготовленный план был забыт, забыты были и зрители. На следующий день все хвалили передачу и в один голос отмечали ее живость и непосредственность. Такая же «незапланированная» беседа сложилась у меня с композитором Робертом Амирханяном. Было 133

решено, что вопросы будут связаны с его творчеством. Однако в эфире вдруг пошел разговор о современной песне и ее проблемах.

Из огромного комплекса передач, героями которых были обыкновенные люди, рассказывающие о своей жизни, работе, волнениях, пришла к нам привычка слушать человека на экране. Мы свободно воспринимаем слово на телэкране, каким бы длинным оно ни было. Мы даже испытываем потребность в неснешном доходчивом слове. В дни пребывания в Армении замечательного американского писателя Вильяма Сарояна в студии состоялась встреча с ним. Можно с уверенностью сказать, что в этот вечер все телевизоры Армении были настроены на одну программу. В передаче Вильям Сароян раскрылся во всем многообразии своей натуры. Перед нами был человек мудрый и умный, добрый и тактичный, жизнелюбивый и остроумный. Сароян пел! Пел веселую шуточную песню, когда-то давно сочиненную им самим. В эфире звучала несколько непривычная речь западных армян, но это несколько не мешало, потому что это была речь эмоциональная, выражающая точную и ясную мысль человека, прожившего большую и интересную жизнь. В течение всей передачи Сарояна показывали крупным планом. И это было правильно. Чрезвычайно интересно было следить за красивым выразительным лицом писателя, за тем, как рождался ответ на очередной вопрос. Беседа с писателем длилась около двух часов, однако окончание ее вызвало сожаление. Телевидение дало возможность своему герою говорить столько, сколько нужно, чтобы высказаться до конца. На телэкране возможен монолог любой длины, лишь бы в нем была глубина мысли и мысль эта выражалась интересно.

Темой отдельного большого разговора могла бы стать проблема слова в художественных игровых жанрах телевидения Армении. Большое место в драматургическом репертуаре студии занимают спектакли, поставленные по пьесам, написанным для театра. Однако то, что в театре звучит естественно и способно восхитить отточенностью фразы, на телэкране становится искусственным, вычурным. Теледраматургам следует понимать, что телезритель воспринимает телевидение как программу, в которой спектакль об ученых может соседствовать с передачей о реальном ученом. Какой же силы выразительности должен достигнуть и драматург и актер, чтобы с честью выйти из соседства с такими учеными как, допустим, Амосов, каждое выступление которого по телевидению становится событием. Телевидение знакомит нас с живыми людьми без грима, в своей одежде, а не в костюмах, созданных по эскизам художников. Зритель психологически настроен на то, чтобы воспринимать все, в том числе и художественные жанры, как кусок подлинной жизни. Этой

жизненности он требует и от языка телевизионной драматургии.

* * *

Нет смысла доказывать роль слова и тогда, когда оно звучит как закадровый комментарий в репортажах или дикторский текст в телефильмах и очерках. Слово в этом случае не связывается с личностью, его написавшей или наговорившей в микрофон.

Есть примеры, которые свидетельствуют о неограниченных возможностях дикторского текста в документальном кино. Достаточно вспомнить опыт М. Ромма в фильме «Обыкновенный фашизм» или Криса Маркера. Последний к одному и тому же эпизоду своего фильма дал три различных комментария — критический, восторженный и просто информационный. Трижды совершенно по-разному воспринималось и неизменное изображение.

Примеров, подтверждающих важность слова в телефильмах, много, необходимо их создателям помнить об этом. Любая телевизионная передача, любой телевизионный документальный фильм должен задумываться с самого начала как синтез звука и изображения, синтез слышимого и видимого.

Желаемой гармонии слова и изображения добиваются авторы фильма «Посвящение», рассказывающего о балетмейстере Максиме Мартиросяне. В качестве дикторского текста используются мысли самого Мартиросяна, его раздумья о современном балете, о детях, о трудностях профессии. Текст очень хорош, в нем много точных и острых наблюдений. «В балете важнее воспитать чувством прекрасного, чем отработать технику», «этакая палочка (в кадре тоненькая девочка с тонюсенькими ручками) вдруг начинает круглеть, толстеть», «многое в танце передается руками, которые заставляют слушать глазами», «труден период, когда ребята переходят на дуэтный танец. Они стесняются посмотреть в глаза друг другу», «ребята безоглядно верят педагогу, а я очень ценю эту веру» и т. д. Однако плохо, что текст этот говорит не сам Мартиросян, а... Армен Джигарханян. Тогда почему в синхронных сценах говорит сам Мартиросян? У Мартиросяна прекрасное, выразительное лицо. И снято оно оператором очень хорошо. Однако оторванное от живого слова, изображение это мешает своей излишней красотой. Выразительность лица не становится выразительностью мыслящего человека.

На телеэкране герой предельно персонифицирован. Его физическая сущность — облик, взгляд, манера держаться, говорить, мыслить — неподвластны автору. В отличие от газетного очерка автор документального фильма о человеке ничего не может сфантазировать, добавить от себя. Тут возникает живой во пло-

ти, думающий и разговаривающий человек и заявляет о себе: «Я такой, каким вы меня видите!» Умным, мягким, добрым, интеллигентным предстал перед нами рабочий Сергей Аваков в фильме «Минута Сергея Авакова». Индивидуальность Сергея Авакова, современного рабочего, настолько очевидна, что о дикторском тексте просто не могло быть и речи. О себе, за себя говорит сам Аваков, говорит чуть-чуть скороговоркой, с отчетливым армянским акцентом. Жаль только, что авторы не до конца поверили в нашу зрительскую понятливость и для большей убедительности заставили говорить директора завода, на котором Аваков работает.

В фильме «Бажбеук-Меликян» совсем нет дикторского текста. Однако изображение в нем так емко и полнокровно, что совсем и не нуждается в словесном комментарии. В фильме этом живет художник. «Ерванд Кочар» — тоже фильм о художнике. В дикторском тексте есть много информации о том, где и когда жил и творил Кочар, много рассуждений о живописи, о работах Кочара. В потоке информации исчезает образ самого художника. «Жил на земле художник» — тоже фильм о живописце. О Каленце. В качестве дикторского текста звучат высказывания людей, близко знавших Каленца. Среди них Аркадий Райкин, Лилия Брик, Артем Алиханян. Однако то, что они говорят о Каленце, — это общие слова. Так можно охарактеризовать любого другого художника.

Особые минуты волнения мы переживаем, просматривая старые фильмы или кадры хроники, в которых сохранены для потомства образы дорогих нашему сердцу людей. Живой Аветик Исаакян, рука мастера с авторучкой самых первых образцов, рука живого Мارتироса Сарьяна, его умные с смешинкой глаза, милый суетливый Вардан Аджемян, величественный, горделивый Грачя Нерсисян, живой Каленц — утонченный, аристократичный. Пройдут годы, и с волнением будут смотреть наши потомки фильмы о тех, кто жив сегодня, кто полон энергии. Двойную ответственность несут создатели этих фильмов — ответственность перед портретируемыми и ответственность перед потомками.

Фильмы, снятые республиканскими студиями, предназначенные для показа не только у себя, но и для обмена с другими студиями и Центральным телевидением. Последнее обстоятельство оказывает серьезное влияние на характер подавляющего большинства этих картин. Как правило, задача этих фильмов формулируется как зримый отчет об успехах, достигнутых республикой, предприятием, колхозом. В результате мы видим на экране не образную картину жизни того или иного края, а откровенную иллюстрацию к газетной статье или докладу-отчету. В подобных фильмах, как правило, очень много слов. Ин-

формация в этих фильмах полностью поглощается стертыми словами, плоской риторикой, пафосом: «доброе дело всегда найдется продолжателем», «песня, которую поют веретена», «имя его прочно вошло в летопись трудовых подвигов», «она выросла на рельсах», «не забывай прошлого — оно учитель будущего», «взметнулись трубы и повели с собой сады», «земле нужны заботливые руки и любовь», «землю мы называем матерью, а она скорее дитя, за которым нужен глаз да глаз», «земля древняя и такая юная».

Нетипичен, остроумен, явно симпровизирован текст в фильме «Приглашение на танец», рассказывающем о поездке Государственного ансамбля танца Армении в Америку. Трудно это утверждать, но впечатление создается такое, что текст писался к уже готовому фильму. Этот метод на телевидении мне кажется наиболее подходящим. Беда в том, что изобразительно фильм значительно беднее текста. Звучит, например, в тексте фраза о том, что известный американский балетмейстер, посмотрев танец «Кочари», сказал: «Мне показалось, что на сцене танцует целый народ». Вероятно, эти слова Джордж Балачини говорил после концерта в Карнеги-холле, и его впечатление вполне понятно. Танец этот действительно прекрасен. Мы же видим «Кочари» не в Карнеги-холле, а непонятно на какой сцене с выщербленным дощатым полом, на фоне какого-то старого полотна. Тускло и невыразительно выглядит тот же танец. Слова дикторского текста не получают должного изобразительного эквивалента. Дикторский текст предлагает нам информацию о том, что одновременно с нашими танцорами в Америке гастролировали монсеевцы и что Америка подверглась «своеобразному танцевальному десанту». А на экране в это время улнца с неоновыми огнями — расхожий, проходной кадр.

В фильмах подобного типа очень уместен бывает юмор. Он привносит в фильм авторство, комментаторский подход. На экране огромная толпа перед входом в Карнеги-холл, в тексте: «лишний билетик» — эти слова в Карнеги-холле звучат лучше иной рецензии; на экране крупно дама в экстравагантном платье с огромным декольте, звучит: «желание попасть на концерт зачастую держится на голом энтузиазме». Следует отметить, что последнее время все чаще наши авторы обращаются к юмору при написании дикторских текстов. Но тут возникает вопрос. Юмор — чувство такое тонкое, такое индивидуальное. Уместно ли то, что с юмором сказано автором, произносить диктору с поставленным голосом, отчетливой дикцией? Голосом, который мы слышим чуть ли не в каждом втором фильме, созданном на студии. Не лучше было бы самому автору комментировать свою карти-

ну? Это было бы естественнее и, уверена, приятнее. Иногда чувствуешь прямо недостаток в простом человеческом голосе.

Голоса героев звучат в фильме «Архитекторы». Живые человеческие голоса. Идут рассуждения о задачах современного градостроительства, о проблемах и особенностях строительства города Еревана, о задачах молодых архитекторов. Герои ходят по строительным площадкам, гуляют по городу, чертят, рисуют. А я их почему-то вижу в тонателе за дикторским пультом, читающими свой текст. Такой он правильный, этот текст, грамотный, с отточенными круглыми фразами. Но за фразами этими нет живых людей, хотя мы видим их на экране, хотя мы и слышим их голоса. Люди растворились в обильном дикторском тексте. То же произошло с героями фильма «Чемпионы». Живых людей заслонил невыразительно, бесцветно прочитанный дикторский текст. Если в фильме «Архитекторы» следовало доверить героям самим говорить в кадре, своими словами, запинаясь, останавливаясь, чтобы подобрать нужное слово, говорить о том, что их волнует, радует, тревожит, то фильм «Чемпионы» следовало комментировать самому автору. Недостаток живого человеческого слова чувствуется и в фильме «Наследники», рассказывающем о многочисленной семье потомственных рабочих Лениканского депо. Нет сомнения, что все члены этой семьи интересные, достойные люди. Эту веру мы принимаем на слово, потому что сами лишены возможности судить о них. Все они упорно молчат — молчат на работе, молчат в застолье.

Редкой полной гармонии дикторского текста и изображения добиваются создатели фильма «Сегодня солнечный день», рассказывающего о подпольной группе Мисака Манушьяна, действовавшей во французском Сопротивлении. Изобразительный строй фильма чрезвычайно богат, несмотря на то, что авторы располагают весьма скудными материалами о деятельности группы — несколько фотографий и две-три личные вещи героев. Вот, пожалуй, и все. Остальное — военная хроника и кадры современных городов. Дикторский текст строг и лаконичен. Он ничего не объясняет. Авторам удастся избежать сентиментальной слезливости или героического пафоса. В архивах немецкой кинохроники сохранились кадры, запечатлевшие героев-манушьянцев в самые последние секунды их жизни, перед самым расстрелом. Пленка эта прокручивается несколько раз и дает нам возможность вновь и вновь смотреть на эти лица, мужественные, спокойные, без тени страха или сожаления. Это, пожалуй, самые эмоциональные кадры фильма. Эмоциональность тут заложена в самом жизненном факте, жизненной ситуации. Она удваивается, утраивается, когда голос, звучащий за кадром, сообщает, что сняты эти кадры были для того, чтобы использовать в хро-

нике как иллюстрацию к информации «о судебном процессе над преступниками».

Можно долго рассказывать в дикторском тексте о трагической судьбе армянского народа, раскинутого по всему свету, и о том, как Советская Армения собрала, приютила своих сыновей и дочерей, дала им отчий кров. А можно все это сказать и без дикторского текста, так, как это сделали авторы фильма «Земля родная». Один и тот же вопрос: «Где вы родились?» задали они прохожим на улице — взрослым и детям. Взрослые ответили — в Тбилиси, в Баку, в Стамбуле, в Абастумане, в Париже, в Нью-Йорке, в Бейруте, в Ване. Детишки назвали города и села Советской Армении.

Если попытаться сделать какие-то общие выводы о слове в армянских телевизионных фильмах, то они сведутся к следующему: армянским теледокументалистам следует побольше использовать в своих фильмах авторский комментарий, говорить просто и понятно, создавать образцы устной, а не письменной речи, строже относиться к количеству слова, чтобы его было ровно столько, сколько необходимо, не кидаться от многословия в немоту, от отсутствия информации к такому обилию слов, что остается впечатление цветистого тоста, а не комментария, побольше использовать в фильмах интервью, в которых бы люди самовыражались, потому что самое ценное приобретение телевидения — возможность человека мыслить публично.

1977 г.

ТВОРЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ

САБИР РИЗАЕВ

Актер в кино

4 апреля 1957 года в Париже почти в полном одиночестве скончался человек, чей путь был усеян цветами, который был избалован почестями, аплодисментами. Аршавир Шахатуни умер, измученный изнурительной болезнью, приковавшей его на многие годы к постели. Смерть замкнула круг, в котором метался этот красавец-мужчина, талантливый артист, человек со сложной и противоречивой судьбой, то поднимавшей Шахатуни на вершины славы, то бросавшей его в пучину страданий и забвения. У себя на родине он выступал вместе с Сирануйш, Абеляном и Зарифяном, в нем видели восходящую звезду армянской сцены, во Франции он был другом Рене Клера, Жюльена Дювивье и Жана Эпштейна, выступал во многих французских фильмах, поставил кинокартину «Андраник», стал основателем школы грима в Европе, а умер в одиночестве.

В своем последнем письме артисту Арману Котикяну Аршавир Шахатуни писал: «...Главной причиной моей болезни и расстройства нервной системы является то, что я лишился обожаемой мною Родины, и серьезно задумываясь над этим,—о чем публично заявил со сцены во время устроенного в честь меня вечера—я чувствую, что в жизни совершил единственное преступление—это то, что я оставил свою Родину и покинул ее священную землю»¹.

Действительно противоречивым был жизненный путь Аршавира Шахатуни, актерское творчество которого заслуживает внимания исследователей истории армянского театра.

Обычно считают и знают Шахатуни как актера театра. Между тем даже первое знакомство с его кинотворчеством свидетельствует о том, что Аршавир Шахатуни был не только великоленным киноактером, он был незаурядным кинорежиссером, основателем реалистической школы грима во французском кино.

Кинокарьера Шахатуни, как и Ваграма Папазяна, Амбарцума Хачаяна, началась в русской дореволюционной кинематографии. И инициатором выступал все тот же представитель кинофирмы А. А. Ханжонкова Акоп Узунян.

Как рассказывает Шахатуни, летом 1912 года после успешных гастролей по Северному Кавказу вместе с Сирануиш, Зарифяном, Сатеник Адамян в Пятигорске с ним встретился Акоп Узунян и предложил от имени Ханжонкова сниматься в фильме «Бэла» (по Лермонтову) в роли Казбича. Шахатуни, не признававший тогда кино, отказался. Но настойчивые уговоры Узуняна, встреча с самим Ханжонковым, а главные советы А. Л. Вишневецкого, крепко подружившегося с армянским артистом,—того самого актера Художественного театра, который блеснул в роли Бориса Годунова в «Царе Федоре»,—заставили Шахатуни согласиться. Была еще одна причина, приведшая его на студию Ханжонкова. Шахатуни давно мечтал поехать в Москву и поступить в студию Художественного театра. Но у него не было материальной возможности для осуществления задуманного, а к отцу, который был в натянутых отношениях с ним из-за того, что он оставил блестящую карьеру офицера, Шахатуни не мог обращаться за помощью. Ханжонков предлагал хороший гонорар и работу на своей московской студии. И хотя Шахатуни заявил известному русскому кинопродюсеру, что по его глубокому убеждению «театр выше кино», все же он подписал контракт. Кстати, Шахатуни до конца жизни оставался при этом убежденным, даже тогда, когда о его киноролях уже имелись весьма хвалебные отзывы во французской специальной периодике.

Итак, первая кинороль Казбича в фильме «Бэла», вышедшего на экран в 1913 году. Картину ставил А. Громов, он же играл роль Печорина. В «Бэле»—одном из первых своих фильмов—А. Громов обрабатывал лермонтовский сюжет в мелодраматическом плане, выпячивая главным образом кинематографическое действие. Вот почему впечатляющее лицо, темперамент Казбича-Шахатуни, виртуозно скачущего на своем коне, были очень кстати в этом фильме. Посмотрев «Бэлу», А. А. Ханжонков предложил Аршавиру Шахатуни сразу же включиться в фильм «Шамиль», вышедший на экран в том же 1913 году под названием «Покорение Кавказа». Постановщиком этого фильма был Василий Гончаров, автор сценария первой русской игровой картины «Понизовая вольница» и «первый русский кинорежиссер», как он

сам себя называл, кстати, не без оснований. В. Гончаров был опытным кинематографистом, поставившим фильм «Песнь про купца Калашникова», «Преступление и наказание» и, что отличало его от других режиссеров, монументальные исторические полотна—«Петр Великий», «Смерть Иоанна Грозного», «Оборона Севастополя», «Ермак—покоритель Сибири». В «Покорении Кавказа» изображалась история пленения Шамиля русскими войсками. Шахатуни тщательно готовился к этой роли, специально выезжал в Тифлис, где в военном архиве изучал материалы о Шамиле, здесь же он узнал о том, как генерал Лазарев (Лазарян) убедил вождя горцев сдаться. Экранный успех «Покорения Кавказа» был средним, о нем историки русского кино почти ничего не пишут.

А. Шахатуни в своих воспоминаниях рассказывает об интересных событиях, происшедших во время съемок. Когда уже заканчивались натурные съемки в Дагестане, из многотысячной толпы горцев отделились двое и подошли к Шамиллю-Шахатуни. Один из них выразил армянскому артисту горячую благодарность. Они преподнесли Шахатуни саблю и вышитые руками дагестанок полотенца. Затем произошло самое волнующее. Привели шестилетнего мальчика и передали его Аршавиру Шахатуни, сказав: «Он твой раб». Из безвыходного положения вышел А. А. Ханжонков, присутствовавший на всех съемках фильма. Он взял мальчика и заявил: «Подаренный вами мальчик не может быть нашим рабом, мы усыновим его, назовем «сыном фильма», повезем в Москву, обучим, чтобы он потом вернулся на родину и служил ей»².

Трудно сказать, имел ли фильм «Покорение Кавказа» на экране такой общественный резонанс, какой он вызвал в дни съемок в самом Дагестане.

Фирма А. А. Ханжонкова расширялась с каждым годом и уже в 1914—1915 годах превратилась в самый мощный в России киноконцерн. Множилось количество выпускаемых фильмов, съемки которых в те годы длились 3—4 дня. В эти же годы А. Шахатуни снимался в ряде фильмов: «Ревность» (по Арцыбашеву), «Буря», «Шубы Венеры», «Хаз-Булат», «Измаил-Бей» и «Беглец» (по Лермонтову). Многие из этих фильмов не сохранились. Известно, что Аршавир Шахатуни именно в это время познакомился с выдающимся актером русского эрана Иваном Можухиным, сыграл с ним в фильмах «Хаз-Булат» и «Ревность». Уже впоследствии, когда оба окажутся в Париже, они опять выступят вместе в фильмах «Мишель Строгов» и «Белый дьявол» («Хаджи Мурат»).

Сотрудничая с фирмой Ханжонкова, А. Шахатуни получил возможность подолгу бывать в Москве, знакомиться с ведущими

театрами, посещать студию Художественного театра, общаться с выдающимися мастерами русской сцены. В Москве армянскому артисту деятельно помогал Сумбатов-Южнин, который видел Шахатуни на сцене вместе с Сирануиш. В доме Сумбатова-Южина собирался цвет московской художественной интеллигенции, сюда постоянно приглашался и Шахатуни. Ему было разрешено посещать все репетиции мастеров Малого театра, во главе управления которого тогда стоял Южнин. За полтора года пребывания в Москве Шахатуни основательно ознакомился с лучшими театрами, артистами и режиссерами России. Но главной целью его, как он сам говорил, был Московский Художественный театр, учеба в его студии.

Из воспоминаний самого Шахатуни, как и из переписки И. С. Хачатуряна с Акопом Генджяном, узнаем, что уже в 1913 году Аршавир Шахатуни поступил в студию Художественного театра, изучал систему Станиславского, сблизился с Вахтанговым, слушал беседы духовного отца студийцев Леопольда Сулержицкого, творчески общался с Михаилом Чеховым и другими актерами студии.

Как проходила учеба в студии и чему научился здесь Шахатуни, можно узнать из его переписки с Сирануиш, которую он любил как сын, обожествлял и любимцем которой был. В одном из писем он сообщает: «Поступив в студию, я во время репетиций (лекции, которые завершаются репетициями) с большим успехом решал порученные мне задачи, а именно: воспользоваться жизненным случаем и представить его на сцене не механически, как думают многие, а самопроизвольно, стихийно, выразив большое чувство, забыв на сцене публику, забыв, что ты актер, и жить, верить и верить... я днем и ночью занимаюсь. Кроме сценического воспитания, со мною занимаются по языку, декламации... Правда, здесь «мучают», уничтожая в актере неестественность интонации и жестов, говорят: будьте такими, какие вы дома, а не на сцене, забудьте все и углубитесь в роль. Здесь говорят: верьте, верьте. Здесь не кричат, есть естественная мера. Здесь не играют для того, чтобы понравиться, ради личных интересов, а живут и создают все вместе для большого святого дела коллектива».

Нетрудно заметить, что А. Шахатуни в студии овладевал азами системы Станиславского.

Это была действительно серьезная творческая школа, которую прошел Шахатуни. В сущности именно в этот период происходило окончательное формирование актерского искусства Шахатуни, тяготеющего к театру психологическому, к приемам достоверной реалистической игры. Глубокое знакомство с системой Станиславского, как и работа с режиссерами русского

психологического кинематографа, внесли существенные коррективы в актерское искусство Шахатуни и подготовили его к той деятельности, которую он развернул впоследствии в кино и театре. О московской поре Шахатуни говорил: «Я здесь прошел школу большой дисциплины и глубоко изучил театральное искусство в таком художественном храме, как Москва»³.

Перипетии жизненного пути Шахатуни после московского периода оказались действительно сложными.

В годы первой мировой войны он возвращается в армию, участвует в военных действиях в Турции, вместе с русской конницей с боями вступает в Битлис. В 1919 г. назначается комендантом Эривани. 1920 г.—эмиграция. Работа в константинопольском армянском драматическом театре, скитания по Балканам и, наконец, Париж, в котором, как пишет один из биографов артиста к нему пришла слава на международных горизонтах⁴.

Во Франции Аршавир Шахатуни выступает в армянских спектаклях вместе с талантливой артисткой Элиз Гован-Пенемеджян, совершенствуя свое мастерство. Затем, начиная с 1926 года, приглашается на ведущие роли в ряде фильмов, творчески сближается с выдающимися кинорежиссерами Рене Клером, Жюльеном Дювилье, Жермен Дюлак, Жаном Эпштейном, вновь становится партнером Ивана Мозжухина в двух фильмах, снятых с участием французских артистов русскими режиссерами.

В эти годы уже окончательно сложившееся исполнительское искусство Аршавира Шахатуни получило свою точную характеристику в статье Аршака Чопаняна, который называет его «армянским Гитри»⁵ и объясняет: «Шахатуни чистый реалист. В ролях Самосна и Кина он предстает нашим лучшим актером-реалистом,—вместе с Абеяном (репертуар которого, однако, отличается). Зарифян по натуре ближе к Адамяну, как и, должно быть, также Папазян, которого еще не видел на сцене, но из написанного о нем знаю, что он всего ближе к Адамяну. Оба они являются артистами смешанного с романтизмом реалистического искусства. Шахатуни добровольно и совершенно изгнал романтизм из своего искусства, и хорошо сделал, выразив тем самым столь же своеобразную, сколь и сильную свою натуру... И такое сдержанное, сознательное, сосредоточенное и уверенное искусство мало кто имеет у нас. Шахатуни—самый современный из наших актеров-реалистов»⁶.

Эти особенности актерского искусства Шахатуни не только очень понадобились в кино, но они во многом складывались благодаря многолетней и последовательной работе в кинематографии—русской и французской. А впоследствии Аршавир Шахатуни попытался весь свой кинематографический опыт, актерский

талант и режиссерские навыки посвятить созданию армянского фильма «Андраник».

А пока, в начале 1920-х годов, потерпевший жизненное и творческое фиаско Аршавир Шахатуни очутился в Париже. В те годы в Париже подвизалась фирма «Ермольев—Франция», выпускавшая по существу русские фильмы. В этих фильмах выступал Иван Мозжухин. Здесь же Шахатуни встретил другого знакомого по студии Ханжонкова—режиссера В. Туржанского, который и предложил ему участвовать в конкурсе на ответственную роль. Из 11 кандидатур прошел А. Шахатуни.

В 1925 году Шахатуни стал сниматься в фильме В. Туржанского «Мишель Строгов» в одной из главных ролей. Это была сложная роль, требовавшая особого художественного такта и мастерства. Почти приключенческий сюжет фильма обретал психологически тонкую и точную мотивировку благодаря игре Мозжухина (Мишель Строгов) и Шахатуни (Иван Огарев).

Фильм «Мишель Строгов» рассказывает о событиях, происшедших при царствовании Александра II, когда эмир Феофар Хан возглавил восстание монгольских племен и угрожал захватом Сибири. Тревожные вести настигли царя во время бала в его петербургском дворце. С этого и начинается фильм. Царь, роль которого исполнял Е. Гайдаров, поручает офицеру Мишелю Строгову добраться под ложным именем до Сибири и передать секретное письмо брату государя, в чьем ведении находилась восточная Россия.

Другой русский офицер—Иван Огарев—перешел на сторону эмира и вместе с ним руководит восстанием. В фильме было много острых сюжетных поворотов, мелодраматических эпизодов, но главный мотив, мотив психологический, строился на столкновении образов Строгова и Огарева. В двух больших и, пожалуй, наиболее интересных эпизодах решался этот главный психологический мотив. В первом Строгов-Мозжухин, попавший в руки людей эмира, ведет спор с Огаревым-Шахатуни, что и приводит к его ослеплению, во втором Огарев-Шахатуни, теперь уже сам плененный, ведет спор с духовно прозревшим Строговым-Мозжухиным. По единодушному признанию французской кинематографической прессы Шахатуни блестяще исполнил роль Ивана Огарева, показав высокое мастерство⁷. В еженедельнике «Моп Сине» писалось, что после просмотра фильма «Мишель Строгов» все были удивлены тем, что талантливого артиста, исполнившего с блеском роль Огарева, никто до этого не знал во Франции.

И Аршавира Шахатуни узнали и во Франции, о нем стали писать, его стали приглашать на самые ответственные роли в самых выдающихся фильмах известных всему миру режиссеров. Так, почти одновременно он приглашается на роли в фильмах

Абеля Ганса «Наполеон» и Жюльена Дювивье «Человек на «Испано» (по роману Пьера Фронде). Это был триумфальный успех.

Абеля Ганса, чей гений кинематографисты называют пророческим, уже знал весь мир, когда он приступал к съемкам «Наполеона». Им уже были поставлены «Матерь скорбящая», «Десятая симфония» и монументальное «Колесо»—самые характерные фильмы французского «Авангарда», то есть фильмы, в которых Ганс, по выражению Пьера Лепроона, «утверждает свой кинематографический гений». Фильм «Наполеон» становится одним из самых значительных созданий Абеля Ганса. Вот в этом-то фильме удостоился артистической чести выступить Аршавир Шахатуни. Кстати, в «Наполеоне» выступил и другой армянский артист—Максудян, блестящая кинобиография которого ждет серьезного исследования. Небезынтересно, что в этом фильме ассистентами были режиссеры В. Туржанский и А. Волков, с которыми Шахатуни работал еще в студии Ханжонкова и в «Русской золотой серии».

По первоначальному замыслу Ганс решил создать многосерийную эпопею о жизни Наполеона Бонапарта. Первый фильм охватывал период детства Наполеона на Корсике, вплоть до начала итальянской компании. Но свой замысел осуществить Гансу не удалось. После первого фильма, названного «Наполеон», он в 1935 году создал звуковой вариант его, правда, перемонтировав и добавив новые эпизоды, в основном носящие характер ретроспекции. Но в новом варианте все эпизоды немого фильма сохранились, в том числе и эпизоды с Шахатуни. В 1960 году Ганс создает еще один монументальный фильм, рассказывающий о великом полководце, под названием «Аустерлиц». «Наполеон» Ганса вошел в историю мирового кино как фильм новаторский, как первая попытка создания широкоэкранного кинематографа, как смелый эксперимент в поисках специфического киноязыка. Этот фильм демонстрировался на тройном экране, каждый из которых изображал часть действия или же единое действие, например, марш войск простирался на всю ширину трех экранов.

В «Наполеоне» впервые применялась съемка «субъективной камерой», то есть изображение отражало движение самого персонажа или предмета. Так, аппарат прикреплялся к груди актера, поющего Марсельезу, чтобы уловить и отразить движение при пении. Был в фильме эпизод игры в снежки, в котором, кстати, участвовал и Шахатуни в роли друга детства Наполеона. Чтобы передать всю динамику игры молодых, Ганс придумал маленькие аппараты, которые вкладывались в «снежки» и летели, снимая все с «птичьего полета». Или же аппарат привязывался к крупу коня Наполеона, и изображение на экране отражало взгляд мчавшегося в бой Бонапарта. Подобных новаторских при-

емов в фильме было много, о них до сих пор пишут историки и теоретики кино. Все это делалось для того, чтобы полно выразить содержание фильма, ибо, как говорил сам Абель Ганс, «не изображения создают фильм, а душа изображений». «Душою» фильма был Наполеон Бонапарт, в роли которого выступал Альбер Дьедонне. Ганс стремился в этом фильме раскрыть те внутренние душевные импульсы, которые обусловили путь становления гения Наполеона. Не очень считаясь с буквой истории, Ганс пытался заглянуть в душу героя. И одним из мотивов, определивших становление характера будущего императора, режиссер Ганс, он же автор сценария, выбрал взаимоотношения юных друзей—Наполеона и Боцо де Борго, роль которого и воплотил Аршавир Шахатуни. Дружные и близкие в годы юности, Наполеон и Борго с годами становятся непримиримыми врагами, ибо последний имеет английскую ориентацию и хочет отделения Корсики от Франции. По замыслу Абеля Ганса эта вражда молодых имела определенное воздействие на формирование характера и мировоззрения Наполеона, которого в фильме уже в детстве отличала печать гениальности.

Роль Борго была по объему не очень большой, но она имела большую психологическую нагрузку. И не только психологическую. От исполнителя роли Борго требовалась высокая техника, физическая натренированность и умение виртуозно скакать на коне. А. Шахатуни обладал всеми этими качествами, накопленными еще в киноролях Казбича, Шамиля, Хаз-Булата, Селима и Измаил-Бея, в которых бывший кавалерист русской армии поражал всех своей смелостью, джигитовкой. Тем не менее в «Наполеоне» не обошлось без опасного случая.

Из рассказа Арама Петросяна мы узнаем, что принесшая Шахатуни громкую славу роль чуть не стоила ему жизни. В фильме есть эпизод, в котором Борго на коне преследует по всей Корсике Наполеона, чтобы рассчитаться с французофилом. При съемках этого эпизода Шахатуни настолько увлекся скачкой, что конь, в быстром беге споткнувшись, опрокинулся в каменистой местности. Подбежавший врач зафиксировал смерть артиста... Но, к счастью, это был глубокий шок, от которого Шахатуни очнулся через два дня. Вскоре он снова приступил к съемкам⁸.

О том, как серьезно работал А. Шахатуни над ролью Борго, говорит и такой факт, приведенный Арамом Петросяном в вышеупомянутой статье. Будучи на Корсике, Шахатуни часто бывал в доме, в котором родился Наполеон, часами просиживал у дома и думал подолгу⁹.

А. Шахатуни снимался одновременно в суперфильме А. Ганса и фильме другого известного кинорежиссера Жюльена Дювивье «Человек на «Испано». Говорят, что Абель Ганс, уже знав-

ший творческие возможности Шахатуни по «Мишелю Строгову», в котором, по выражению одного французского кинокритика, армянский артист исполнил роль «с силой бенгальского тигра», попросил у Жюльена Дювивье, чтобы тот отпустил Шахатуни «только на один час». И этот «только один час» растянулся на многие месяцы, так как «Наполеон» снимался почти четыре года.

В «Человеке на «Испано» Шахатуни исполнил главную роль лорда Освилльда. В роли супруги лорда выступала известная артистка Комеди Франсез Югетт Дюфло, которую Шахатуни в одном из своих интервью охарактеризовал как «большую артистку и очаровательного товарища».

Фильм «Человек на «Испано» принадлежит к категории тех немногих кинопроизведений, которые составляли кинематографический поток 1920-х годов. Дювивье, чье режиссерское творчество обрело ценность в звуковом кино, тогда, как говорит Пьер Лепроон в своем сборнике «Современные французские кинорежиссеры», «соблюдал осторожность. Если он и применяет что-либо новое в языке кино, то оно уже апробировано»¹⁰. Это совсем обратное, чем у Абея Ганса.

Кинематографическая пресса Парижа весьма высоко отозвалась об этой роли Аршавира Шахатуни. Эдмон Эпарт писал в журнале «Синема» о том, что Шахатуни уже по фильму «Мишель Строгов» был известен как «совершенный художник», исполнением же роли лорда Освилльда он «выдвинул себя в первый ряд актеров». Критик обращает особое внимание на то, что Аршавир Шахатуни ведет роль в сдержанных интонациях, с той степенью прощности, которая «берет зрителя за горло. Шахатуни достоин того большого успеха, который сопутствует ему», — заключает Э. Эпарт¹¹.

Но, пожалуй, самым важным было то, что именно в работе над этим фильмом Шахатуни сблизился с Жюльеном Дювивье, ставшим верным другом армянского артиста. Дювивье тоже пришел в кино из театра, он был актером, выступал в театрах Парижа и провинций. Любовь к театру и его актерам, вероятно, навяли Дювивье мысль поставить социально острый фильм «Конец дня», рассказывающий о тяжелых переживаниях овеванных в прошлом славой актеров, которые к концу жизни остаются одинокими, попадают в дома призреия. Дювивье, вернувшись после второй мировой войны из США, где он работал в Голливуде и где поставил свой знаменитый фильм «Большой вальс», застал своего друга Шахатуни приблизительно в том же положении, в котором были герои его фильма «Конец дня». Автор статьи в «Синемонде» писал: «Сегодня после более чем полувека истории кино Шахатуни живет покинутым. Его жена скончалась. Старость пригвоздила его к креслу в неубранной и грустной квар-

тире... Остались лишь пожелтевшие воспоминания: помутневшие рамы, под стеклом которых улыбаются актеру потерянные лица, в апогее славы. Если приходит посетитель (я знаю, лишь Дювивье остался верным другом Шахатуни), к нему протягивается дрожащая рука...»¹².

Да, Жюльен Дювивье до конца жизни остался верным другом Шахатуни. Выдающийся режиссер, автор известных фильмов «Славная компания», «Бальная записная книжка», «Мари-Октябрь», часами сидел у большого Шахатуни, беседовал и утешал. Это он выхлопотал для Шахатуни у французского правительства пенсию, это он всячески вовлекал Шахатуни в свои фильмы гримером. Это была настоящая дружба—творческая и человеческая.

В конце 1920-х годов Шахатуни исполнил еще несколько ролей во второстепенных фильмах, среди которых Ерба в кинокомедии Роже Купильера «Двойная Жалма», рассказывающая о жизни гарема султана Гамида. К сожалению, установить полную фильмографию киноартиста А. Шахатуни пока не удалось, хотя из одной корреспонденции «Cinemonda» ясно, что артист выступил в 21 фильме¹³.

С каждым годом актерская слава Шахатуни росла, его приглашали кинофирмы Франции, Германии, Италии, Англии. Но Шахатуни отказывается от многих весьма выгодных контрактов, на удивление всем не едет в Лондон, чтобы начать сниматься в суперфильме «Магараджа», он отказывается от предложения Жермен Дюлак сниматься в фильме «Нил». Аршавир Шахатуни готовился к самой серьезной своей работе в кино. Он писал сценарий для фильма «Андранк» и искал людей, способных субсидировать съемки.

Нужно было обладать огромной волей, сильным характером, надо было быть одержимым идеей создания фильма, чтобы преодолеть все те трудности, которые возникали в процессе подготовки и во время съемок этой кинокартины. Все эти мытарства Шахатуни описал в своих воспоминаниях, хранящихся в Музее литературы и искусства им. Е. Чаренца.

Здесь следует обратить внимание на следующее обстоятельство. В фильме «Андранк» большинство исполнителей—французские актеры. Это может показаться противоестественным. И армянские актеры, желавшие сниматься в фильме, но оказавшиеся не у дела, как пишет Шахатуни, также создавали вокруг картины неблагоприятную атмосферу. Дело в том, что по действующему тогда во Франции закону в кинофильме, если он снимается во Франции, три четверти состава исполнителей должны быть подданными республики. Шахатуни не мог нарушить этого закона.

Наиболее сложной была организация студии, так как для съемок такого кинематографического полотна необходимы были технические условия. Шахатуни приходилось не только снимать фильм, но и создавать студию. И она была создана в Париже под названием «Армена-фильм» в 1928 году. Разместилась студия в небольшом помещении дома № 53 по улице Фауб на Монмартре.

В те годы европейская кинематография к биографическим фильмам подходила творчески свободно, она еще не успела выработать штампа для этого жанра. Для Шахатуни лучшим примером был «Наполеон» Абея Ганса, в котором он сам снимался. И «Андраник» не был задуман как хроника жизни самого Андранника. Придерживаясь документальной канвы жизни Андранника, Шахатуни создавал фильм, обобщающий историю не одного героя. Вот почему в кинокартине нашли место образы-символы рядом с документальными кадрами движения русских войск на Кавказе и в Турции, в ней соседствуют вымысел и достоверный биографический факт. Вместе с тем «Андраник» можно назвать фильмом-раздумьем, в котором лирический мотив вовсе не подавляется масштабными событиями, он очень оригинально переплетается, а правильное было бы сказать—лирический мотив органически переплавляется в мотив патриотический.

По композиционной структуре фильм «Андраник» состоял из трех сюжетных разделов, которым предпослан своеобразный эпиграф. Начинается фильм панорамой туманных очертаний Армянского нагорья, на котором выступает изображение раскрывшего крылья орла—символа армянского государства. Постепенно символ оживает и гордый орел парит над полями и долинами, где армянин пашет и строит.

Вот это превращение символа в реальность, как и символизация реальных событий, пожалуй, является определяющей особенностью стилистики не только пролога, но и всего фильма «Андраник».

В первом сюжетном разделе фильма рассказывается о детстве, юности и молодых годах Андранника. Здесь, как и в прологе, режиссер Шахатуни часто прибегает к символизации реальных событий. Так, маленький Андраник, слушая в школе священника, в роли которого выступал артист Шенневьер, видит Ара Прекрасного, Тиграна Великого, Вардана Мамиконяна, Месропа Маштоца. Священник замечает как воодушевлен мальчик его рассказом о Вардане Мамиконяне, и он целует маленького Андранника, а на экране двойной экспозицией возникает Гевонд Ерец, благословляющий Вардана.

Далее происходят события, приведшие Андранника к конфликту с Халил Бесм. Андраник уходит в горы и клянется мстить. Однажды Андраник, спустившись с гор, встречает девушек у

родника. Одна из них по имени Анаид протягивает ему кувшин с водой. В этом эпизоде возникает лирический мотив фильма, который далее развивается весьма оригинально. Правда, один из рецензентов фильма писал по поводу этого эпизода, что «синема без любви—это не понятно», но режиссер и актер Шахатуни, исполняющий роль Андраника, отказывается от традиционного воспроизведения «кинематографической любви». Эпизод первой встречи с Анаид, сопровождаемый музыкой из оперы «Ануш», оставаясь жизненно достоверным, осмысливается иначе в дальнейшем, когда Андраник, сидя на берегу ручейка, видит сквозь прозрачную воду изображение Анаид в траурном одеянии, в облике Духа Армении. Этому видению предшествует сон Андраника, в котором опять-таки появляется Анаид и говорит ему: «Я, дух Армении, ты должен любить только меня». И хотя по сюжету Анаид похищается Халил Беем и Андраник спасает ее, но, если можно так выразиться, материализация чувств Андраника и Анаид происходит именно в этих символических эпизодах—видениях, содержание которых откровенно патриотическое, правда, с некоторым налетом грустной лирики.

Роль Анаид исполняла артистка Андре Стандар, обладающая типично армянской внешностью, очень способная. Кстати, ее рекомендовал Шахатуни Абель Ганс, в «Наполеоне» которого она выступала в одной из главных ролей.

Одним из интересных эпизодов этого сюжетного раздела становится встреча Андраника с крестьянами. После того как Андраник освобождает Анаид и возвращает ее отцу, Халил Бей угрожает уничтожить все село, если крестьяне не выдадут спасителя девушки. И Андраник сам приходит к крестьянам, предлагая выдать его Беею, чтобы спасти село. Но крестьяне отказываются и принимают решение сражаться всем селом. Образы мужественных крестьян, просто и убедительно воспроизведенные в фильме, оставляют на зрителя глубокое впечатление.

Второй сюжетный раздел фильма носит более достоверный характер и рассказывает о полководческих доблестях Андраника в годы первой мировой войны в рядах русской армии, а затем во главе армянской добровольческой армии. Эту часть фильма отличает эпичность, масштабность батальных сцен и эпизодов с беженцами. Здесь особенно проявились режиссерские способности Шахатуни. Французский кинокритик отмечал, что «надо поздравить режиссера за движение толпы, хорошо задуманные фазы сражения. «Андраник»—интересный фильм, он предвещает будущность Шаху-режиссеру»¹⁴.

Шахатуни настолько достоверно воспроизвел батальные эпизоды, что снятые в Болгарии кадры органически сливались с документальными кадрами движения русских войск в Турцию,

включенными в фильм. Интересными оказались и сами съемки эпизодов с беженцами и батальных сцен в Болгарии.

Съемки происходили у знаменитой Шипки, символизирующей героическую борьбу Болгарии за свою свободу. Болгарское правительство предоставило Шахатуни двухтысячный отряд для съемок батальных сцен.

Заключительная часть фильма лишена сюжетной динамики, она рассказывает о последних годах жизни Андраника, больного, замкнувшегося в себя, живущего воспоминаниями. Это скорее эпилог, в котором Шахатуни попытался раскрыть киноязыком раздумья героя, как бы философски подытожить проблематику фильма, которая вовсе не ограничивалась задачей показать героическую жизнь Андраника на фоне достоверно воспроизведенных исторических событий. Главным идейным итогом фильма Шахатуни становится оптимистическая вера в будущее Армении, которая возрождается из руин, в которой крестьянин вновь пашет свою землю, строитель вновь строит.

Трагизм финала складывается ненавязчиво, но вполне определено из противопоставления личной судьбы Андраника, отдавшего всю жизнь спасению родины и оказавшегося в одиночестве, и светлого будущего Армении, которая видится умирающему герою выплывающей из мрака, освещенной лучами восходящего солнца. Кстати, именно по поводу этой заключительной части фильма Шахатуни упрекнули в том, что она получилась слишком короткой¹⁵. Едва ли этот упрек уместен, так как режиссер Шахатуни не ставил своей задачей подробный показ последних лет жизни Андраника, а попытался в кадрах-символах раскрыть итог жизни легендарного героя. Вот почему в финале, решенном в камерной атмосфере комнаты умирающего Андраника, появляется уже знакомый персонаж—Дух Армении в исполнении той же Андре Стандар и повествует о судьбах далекой родины героя. До этого мучимый горькими воспоминаниями и завидующий тем, кто пал на поле битвы, не испытывав горечи ссылки, Андраник навсегда закрывает веки, уже духовно успокоенный тем, что жизнь и дела его не прошли даром.

Фильм «Андраник»—первый фильм зарубежных армян—имел огромный общественный резонанс, особенно в армянских колониях многих стран мира. Одновременно «Андраник» утвердил за Шахатуни славу серьезного и профессионального кинорежиссера, тяготеющего к натуральной школе кинематографии. Один из французских кинокритиков отмечал, что «работа Шахатуни, свободная от всякой виртуозности и поисков эффекта, доходит до сердца зрителей простой и глубокой искренностью, коей она проникнута. Предназначенная прежде всего для национального зрителя, она обязательно достигнет цели, намеченной создателя-

ми. Она заинтересует в равной степени и других, открывая перед ними неизвестную страницу истории и новую атмосферу»¹⁶.

Французская кинокритика по достоинству оценила армянский фильм и его создателя. Вот что писал один из рецензентов фильма: «Столь же хороший техник (т. е. режиссер.—С. Р.), как и талантливый артист, Шахатуни поставил волнующий фильм. Ритм поднимается до самых патетических высот, и эмоциональность некоторых сцен носит воистину корнелевский характер»¹⁷.

Характерно и то, что кинокритика особенно хвалила фильм за его естественность и искренность, за качества, которые были присущи артистическому дарованию Шахатуни, о которых так точно и хорошо говорил Аршак Чопяни в уже упомянутой выше статье. Так, Р. Лебретон прямо подчеркивал, что «поставленный Шахатуни фильм обладает качеством, которое в своем роде является первым и важнейшим—он искренен. Режиссер не искал особых эффектов»¹⁸.

Следует помнить, что к концу 1920-х годов европейская кинематография, особенно же французский «Авангард», переживала своеобразный период эстетической изощренности, в процессе которого формальный язык фильма уже приобретал самоцельное значение, становился искусственным. Из кинематографии испарялась ее живая душа, жизненная достоверность. На этом фоне, так сказать, эстетической изнеженности кинематографии тех лет фильм Шахатуни, художника, прошедшего школу Станиславского, обретал особое значение. Вот почему кинематографическая пресса Франции обратила внимание именно на эту особенность «Андраника». Один из критиков писал: «Нам приятно после стольких искусственных и шатких фильмов аплодировать этому фильму о любви и вере, с иногда ребяческими символами, но всегда—с искренним, а значит, волнующим акцентом»¹⁹.

Что касается актерской работы Аршавира Шахатуни, исполнившего в этом фильме две роли—отца Андраника и самого Андраника, то она была действительно на высоте и утверждала творческие принципы кинорежиссера Шахатуни. Одна из французских киногазет писала: «Прекрасный актер Шахатуни, которого мы несколько потеряли из виду, в интересной манере поставил фильм «Андраник» и талантливо исполнил в нем главную роль»²⁰.

Мы знаем, по какой причине Шахатуни был «несколько потерян из виду»—он отказывался от участия в других фильмах, чтобы осуществить свою заветную мечту—поставить кинокартину «Андраник». И он сделал это с умением подлинного художника, как настоящий патриот своей родины.

В 1930 году Шахатуни вновь сыграл роль Шамиля, но уже 153

в фильме «Хаджи Мурат», вышедшем на экран под названием «Белый дьявол». Картину ставил знакомый Шахатуни по фирме «Русская золотая серия» А. Волков, в лермонтовских фильмах которого («Беглец» и «Исмаил-Бей») артист исполнил главные роли.

«Белый дьявол» снимался берлинской студией «УФА» по толстовскому «Хаджи Мурату». В роли Хаджи Мурата выступал Иван Мозжухин. Фильм широко прокатывался во многих странах Европы и имел успех.

Досконально изучившему историю Шамиля, его личность еще во время съемок фильма «Покорение Кавказа» А. Шахатуни было творчески легко играть эту роль, тем более, что партнером выступал хорошо знакомый ему по фильмам «Ревность», «Хаз Булат» и «Мишель Строгов» Иван Мозжухин. И в этой картине Мозжухину и Шахатуни пришлось воплотить образы конфликтующих противников, что делало актерскую задачу обоих исполнителей особенно интересной, творчески содержательной. Эпизоды, в которых сталкивались Шамиль-Шахатуни и Хаджи Мурат-Мозжухин были самыми насыщенными драматизмом и самыми психологически сложными. Весь фильм строился на ритме скачек и, как отмечал постановщик А. А. Волков в статье, опубликованной в «Film Magazin» и озаглавленной «Фильм, на котором скачут», ритм скаковых коней определял темп развития сюжета фильма. Жизненный фон в «Белом дьяволе» изображался в темпе галопа, так как, по мнению режиссера фильма, «кавказские герои мчатся от одной опасности к другой». А. Волков писал, что в его картине герои живут, спят, едят в седле—и фильм об этом народе по праву может назваться фильмом, на котором скачут. И вполне понятно, что на этом изобразительном фоне игра таких артистов, какими были Мозжухин и Шахатуни, должна была особенно выделяться психологической глубиной, эмоциональным накалом.

Одной из последних работ Аршавира Шахатуни в кино была роль полковника Джима в фильме Жана Эпштейна «Владелица Ливанского замка» (1932). Интересным было не столько само исполнение, сколько знакомство и творческое общение с Жаном Эпштейном, этим глубоким теоретиком кино и режиссером-экспериментатором, ведущим смелые поиски выразительного киноязыка. Это о нем Пьер Лепроон писал, что все лучшие французские кинорежиссеры испытали влияние фильмов и статей Эпштейна, которого Абель Ганс назвал «редким гением». Участвуя в съемках фильма «Владелица Ливанского замка», Шахатуни еще более сблизился с кинорежиссером Вандалем и Жермен Дюлак, которую Жорж Садуль называет блестящей представительницей «киноимпрессионизма»²¹. Все это творчески обогащало Аршавира Шахатуни, готовило его к новым сложным работам в кино.

Но путь киноактера Шахатуни оборвался в зените. «Великий немой» заговорил, и армянский актер уже не мог выступать в говорящих французских фильмах. Шахатуни, однако, не порвал своей связи с кинематографией, он, как уже было сказано, занялся гримом, заложив основы нового течения в искусстве киногрима. Эта грань кинодеятельности Шахатуни заслуживает отдельного изучения.

¹ Музей литературы и искусства им. Е. Чаренца, архив А. Котикяна. Письмо датировано 5 декабря 1955 года.

² «Արհմուտք», 1949. 12. X.

³ Там же, 1949.14.X.

⁴ См.: «Մարմարա», 1957. 19. V.

⁵ Речь идет о Люсьене Гитри, искусство которого отличалось правдивостью и сдержанностью.

⁶ «Աշագա»- 1932. 5. V.

⁷ См.: „Cinomagazine“, 1926, № 33--34, стр. 293.

⁸ См. «Մարմարա», 1957. 16. V.

⁹ См. там же.

¹⁰ Современные французские кинорежиссеры, М., 1960, стр. 75.

¹¹ См.: Արշ. Շահխաթունի, կենսաբանական ուսմանը, Փարիզ, 1943, стр. 18.

¹² „Cinemonid“, 1952. 12. IX.

¹³ Там же.

¹⁴ „Cinomagazine“, 1929, 1. 4.

¹⁵ См.: «Հարաջ», 1929. 6. IV.

¹⁶ „Le Guotidien“, 1929. 5. IV.

¹⁷ „Le Matin“, 1929, 12. IV.

¹⁸ „Comedia“, 1929. 4. IV.

¹⁹ „La critique cinematographique“, 1929. 13. IV.

²⁰ „Le Cineopse“, 1929 1. V.

²¹ См.: Жорж Садуль. Всеобщая история кино, т. 3. М., «Искусство», 1961, стр. 489

КАРЕН КАЛАНТАР

КИНОАКТРИСА
НИНА МАНУЧАРЯН

Любопытно: Нина Манучарян снялась в пяти первых армянских фильмах, созданных в период с 1925 по 1927 год. Этими фильмами были «Намус», «Зарэ», «Шор и Шоршор», «Злой дух», «Раба». Постановщиком первых трех из них был А. Бек-Назаров, четвертый—«Злой дух»—был снят по сценарию А. Бек-Назарова. Затем в работе актрисы в кино наступает перерыв. Лишь в 1930 году зритель вновь увидел ее на экране—на этот раз в фильме режиссера И. Перестяни «Ануш». В 1932 году Н. Манучарян принимает участие еще в двух фильмах—«Арут» («Двадцать дней», «Три процента») и «Лодырь». И, наконец, в 1935 году снимается в поставленном А. Бек-Назаровым первом армянском звуковом фильме «Пэпо».

Может вызвать удивление, что «Пэпо» явился последним фильмом, в котором участвовала Нина Манучарян. После этого актриса еще тридцать лет продолжала выступать на сцене, но уже ни разу не довелось ей сняться в кино.

Таким образом, деятельность Н. Манучарян как киноактрисы протекала в период, ограниченный первыми десятью годами истории армянского кинематографа, — от «Намуса» до «Пэпо».

Несомненно, тут есть определенная закономерность, о чем мы скажем в своем месте. А пока обратимся к тому, что создано Ниной Манучарян в армянском кино¹ и что обеспечило ей почетное место среди выдающихся мастеров армянского киноактерского искусства.

Уроженка Тбилиси, прожившая там многие годы, часть детства и юность проведшая в Шуше, Н. Манучарян хорошо знала дореволюционные армянские городские быт и нравы. Естественно, это помогло ей создать глубоко жизненные, правдивые образы в фильмах «Намус», «Злой дух», а впоследствии и в фильме «Пэпо».

Как известно, первым армянским художественным фильмом была экранизация популярного романа А. Ширванзаде «Намус». В 1911 году, спустя четверть века после написания романа, Ширванзаде создал на его основе также и пьесу «Намус», которая в том же году была поставлена в Тифлисе и скоро стала одним из самых любимых армянским театром произведений национальной драматургии. К ней постоянно обращались профессиональные и любительские театральные труппы.

Благодаря этому образы пьесы были хорошо освоены армянскими актерами. Ряд армянских актеров создал в «Намусе» замечательные по своей художественной силе сценические образы. Упомянем лишь образы Бархудары, вылепленный Ованесом Абелянном, Шппаник, созданный Асмик...

Более того, можно назвать немало армянских актеров, сыгравших в многочисленных постановках этой пьесы по несколько различных ролей. Так, Авет Аветисян в 1920—1921 годах играл роли и Сейрана, и Рустама, Нина Манучарян в разные годы исполняла роли и Сусан, и Сусамбар. В упомянутой первой постановке «Намуса» Абелян играл роль Рустама. Любопытно, что Грачия Нерсесян впервые выступил в «Намусе» в эпизодической роли пьяного гостя... Забегая вперед, скажем, что то же самое наблюдалось и в театральных постановках «Злого духа» Ширванзаде и «Пэпо» Сундукяна. Так, в «Злом духе» Н. Манучарян играла и Сону, и Джаванир (в повести—Гюльназ), и Зарнишан; в «Пэпо» она выступала в ролях и Кекел, и Эфемни.

Выбор «Намуса» для постановки первого армянского художественного фильма, понятно, был обусловлен, прежде всего, идейно-художественным содержанием романа и пьесы А. Ширванзаде—обличением косного быта, домостроевских обычаев, мира, где над людьми властвует слепая сила, диктующая им их поступки, независимо от их воли, вопреки всем доводам логики и благоразумия, сила, зовущаяся «намус», «адат».

Борьба против законов «темного царства», за утверждение нового быта, новой морали приобретала особую остроту в условиях ломки старых отношений, нравственного переустройства общества в первые после революции годы.

Но, с другой стороны, выбор пал на «Намус» еще и потому, что существование многолетнего опыта его театральных постановок и наличие первоклассных актеров, так сказать, впи-

тавших в себя образы «Намуса», должны были значительно облегчить работу над первенцем армянской художественной кинематографии и в известной мере застраховать его создателей от неудач на трудном и неизведанном пути.

Несомненно, тут сказались мудрость и если угодно, творческий практицизм постановщика фильма кинорежиссера Амо Бек-Назарова, кому принадлежала идея экраннизации «Намуса». Именно поэтому спустя сорок лет Бек-Назаров мог написать:

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

Мы получили в наследство замечательную армянскую литературу. Мы имели давно сложившиеся реалистические традиции национального театра. Конечно, все это облегчало нашу работу»².

О значении фильма «Намус» в истории армянской кинематографии, о его месте в истории многонационального советского киноискусства за полвека написано немало. Нам же сейчас представляется важным подчеркнуть, что фильм «Намус» положил также начало армянской национальной школе киноактерского искусства. И это начало было блистательным.

«С большим волнением,—вспоминал А. Бек-Назаров,—я приступил к распределению ролей. Мне предстояло работать и с прославленными актерами армянской сцены и с талантливой молодежью... Я не знал, удастся ли мне убедить корифеев армянской сцены, что в кино надо играть несколько иначе, чем в театре, объяснить им, что экран — это не сценическая площадка, что каждый их жест, каждое едва заметное движение мускула на лице, особенно на крупном плане, должны быть естественными, не преувеличенными? Сумею ли я стать педагогом для молодых актеров?

...Ованеса Абеяна я помнил по театру. Он мастерски лепил на сцене монументальный образ Бархудара...

...У молодого актера... Грация Нерсисяна уже во время пробы проявился незаурядный талант. Его глубокое проникновение в характер героя, сдержанное выражение самых сильных эмоций, умелое владение своим телом—сразу же вселили уверенность, что он правдиво раскроет образ Рустама... В молодом актере А. Хачаяне, как и в Г. Нерсисяне, мы почувствовали артиста с большим будущим в кино. Он завоевал наши симпатии естественностью поведения и незаурядным комическим талантом...

Роль Айрапета, отца Сейрана, без пробы была отдана молодому актеру Авету Аветисяну...

158 Образы закабаленных женщин еще в дореволюционные годы прекрасно передавали на армянской сцене такие замечательные

актрисы, как Асмик и Майсурия. Одна из них была приглашена на роль матери Сейрана, другая—на роль матери Сусан.

Исключительно колоритная актриса Н. Манучарян уже на пробных съемках удачно показала хищную, болтливую сваху, прошедшую огонь и воду. Ей и была предложена эта роль»³.

Итак, сваха Шппаник—Нина Манучарян! Та самая роль, лучшей исполнительницей которой на сцене всегда считалась Асмик! Между тем, Асмик предстояло воплотить в фильме роль несчастной матери—Марнам-баджи. Вот, пожалуй, наиболее существенная корректива, внесенная Бек-Назаровым в привычное для театральных постановок «Намуса» распределение ролей.

Выше уже говорилось, что в театральных постановках «Намуса» Н. Манучарян доводилось играть роль героини пьесы юной Сусан. Разумеется, при постановке фильма ни о чем подобном не могло быть и речи, и не только потому, что в 1925 году возраст актрисы был уже далеко не юношеским. Будь она даже в два раза моложе, все равно и тогда ее внешние данные, в высшей степени выразительные, неповторимо-оригинальные, по своей природе тем не менее были бы весьма далеки от того, что требовалось для экранного, то есть куда более натурального, чем в театре, изображения «красивой и хрупкой»⁴, исполненной смирения перед родительской волей Сусан. Актерской техники, способности к перевоплощению Н. Манучарян было не занимать. Но то, что было возможно в театре, оказалось бы малообещающим в кино, где на первый план выдвигаются, прежде всего, физические свойства актера, его объективные данные.

Вероятно, Асмик, этот замечательный художник, могла бы сыграть Шппаник и в кино. Но ведь куда ближе человеческой сущности Асмик был образ несчастной, страдающей матери. Да, актриса могла бы изобразить ловкую и льстивую сваху—она это неподражаемо делала на сцене, но разве не выдали бы ее крупные планы? Как скрыла бы она затаенную во взгляде печаль, мягкость, ласковость улыбки? И не вошло бы все это (объективные данные, «фотография») в очевидное противоречие с изображаемым?

Разумеется, все это совершенно не умаляет значения актерского искусства, актерского мастерства в кино. Не будем далеко ходить. В том же фильме «Намус» исполнители главных ролей Сусан и Сейран были подобраны по «типажному» принципу, эти роли были поручены непрофессиональным актерам. Кстати, в своем письменном отзыве на фильм автор романа А. Ширванзаде, касаясь работы этих двоих, деликатно ограничился тем, что отметил их «счастливую» и «подходящую» наружность⁵. И в самом деле, исполнение ролей двух молодых влюбленных наиболее уязвимое место фильма «Намус».

И тем не менее, огромный успех фильма был обусловлен не только отличной режиссерской работой, принципиально новым для мирового кино подходом автора фильма к изображению восточной действительности, но и в целом высоким уровнем актерского исполнения. Все же главным в фильме была не любовь Сейрана и Сусан, а та удушливая действительность, которая эту любовь загубила, привела ее к трагической, кровавой развязке. Действительность же эта была воплощена в галерее ярких образов, созданных талантливыми актерами армянского театра, и что примечательно,—образов в большинстве своем истинно кинематографических. Особое место в этой галерее занимает образ свахи Шппаник, созданный Ниной Манучарян.

В упомянутом выше отзыве автор романа и пьесы, в частности, отметил, что из исполнительниц женских ролей ему больше всех понравилась Н. Манучарян в роли свахи⁶. Можно предположить, что у писателя доверие к экранному образу Шппаник возникло, раньше всего, в силу очевидного «фотографического» совпадения его с образом литературным⁷, а мастерство актрисы углубило первое благоприятное впечатление.

Обратимся однако к экрану. Шппаник появляется в обществе своего мужа-пьяницы: она тащит его по улице, осыпая ругательствами, дает ему подзатыльник. Тут им встретился Бадал. Придружавый подручный портного снесит рассказать Шппаник сенсационную новость: Сусан целовалась с Сейраном.

И вот первый крупный план Шппаник-Манучарян: она вся—слух и внимание, на лице застыла широкая улыбка, рот приоткрыт. Она выслушивает сообщение Бадала с каким-то почти сладострастным любопытством. Уже один этот кадр изумителен: актриса, кажется, сумела передать в нем самую суть создаваемого ею характера, нарисовав портрет некоей великой жрицы Сплетни. И при этом никакого наигрыша, никакой подчеркнутости, Шппаник-Манучарян на редкость естественна и достоверна.

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

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

160 Шппаник у Ширванзаде отнюдь не сплетница, она не снисхо-

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

В фильме же поведение Шппаник противоречиво: она совмещает в одном лице злостную сплетницу и усердную сваху. С теми же самозабвенностью и «артистизмом», с какими она разносит сплетню, несколькими кадрами позже она расхваливает Сусан матери Рустама. Бесспорно, в романе Шппаник более цельная натура. В фильме же она беспринципна. Конечно, это заострение отрицательного характера было созвучно пронической интонации фильма, усиливало его обличительный пафос.

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

Каждый, кто видел фильм «Намус», помнит ставшую знаменитой сцену на лестнице.

Женщина, вяжущая на спицах, другая... Кадры лиц женщин и кадры спиц, чередующиеся в ритмическом монтаже: словно быстрее задвигались спицы—заработали, словно набирая скорость, языки сплетниц. Сцена завершается общим планом трех сплетниц, судачащих, сидя на ступеньках лестницы. Сплетня как бы персонафицируется в женщинах с интенсивно движущимися ртами, как бы материализуется в мелькающих спицах. Будто плетется веревка, которая стянет горло молодым влюбленным.

Одна из женщин—та, что не вяжет, а лишь двигает ртом,—Шппаник-Манучарян. Именно она привела в движение этот своеобразный механизм, и она же—его составная часть.

Об этой сцене обычно пишут как о выдающемся достижении режиссерского искусства Бек-Назарова, что, безусловно, справедливо. Но надо отдать должное и блистательному исполнению Нины Манучарян, ее доведенной до совершенства пластике, неподражаемой мимике: кажется, играет каждый мускул на предельно выразительном лице актрисы.

Далее мы видим Шппаник-Манучарян в доме у Бархудары, затем у Санам, матери Рустама, и, наконец, на свадьбе. И всюду образ свахи остается сочным и динамичным, полным жизненных красок. Нюхает ли она табак, откусывает ли сахар, пьет ли чай из блюдечка, осушает ли чарку с водкой, расписывает ли достоинства жениха и невесты, изображает ли едко и уморительно других невест—«кривых», «косых», «безмозглых»,—все в высшей степени натурально и вместе с тем ярко, броско по форме, выражается в скупом, точном жесте, в необычайно богатой мимике и

все отмечено поразительным, особенно для актрисы, впервые снимающейся в кино, чувством экрана. Шппаник-Манучарян в своей стихии, все, что она ни делает, она делает легко и непринужденно и с каким-то внутренним вкусом. Как бы становится зримым то, что говорит о себе Шппаник в романе: «...Шемаха—котел, я—ложка; знай себе помешивай...»

Понстине, театральная актриса Манучарян явилась настоящей находкой для кино!

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

На глазах зрителя страсти и страстишки искажали и превращали эти лица в маски той или иной страсти. В обжорливую морду семейного права, издевающегося над жизнью в кадрах свадьбы. Язвительной нитью охватывает Шемаху сплетня, закручивая всех в клубок, спицы и верстена сплетниц быстро и метко работают, наматывая сплетню и вместе с тем сжимая, закручивая жизнь женщины. Финал сплетни и апофеоз—юродствующая пляска свахи, с необычайной остротой изображенная удивительной армянской актрисой Манучарян. Человеческие лица превращаются в жуткие маски властью давящего намуса»⁸.

Все здесь верно, кроме одного: в пляске свахи нет ничего «юродствующего». То был обыкновенный традиционный танец «кайтаги», без которого, вероятно, не обходилась ни одна армянская свадьба. И танцует Манучарян отменно, с необычайной пластичностью—так же хорошо, как спустя десять лет спляшет она «мирзан», исполняя роль другой свахи—Натэл в картине «Пэпо».

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

Работа Н. Манучарян в фильме «Намус» относится к числу лучших актерских достижений армянского киноискусства. Экранная Шппаник, так же, как Бархудар—Ов. Абемян, Рустам—Гр. Нерсесян, Айрапет—А. Аветисян, Мариам-баджи—Асмик, Гюльназ—О. Майсурян, Бадал—А. Хачаян, духанщик—М. Каракаш, учитель—А. Мамиконян,—это подлинно восточные характеры и типы. Экран впервые в истории советского и мирового кино запечатлел образы армян с особенностями их национального жеста, мимики, бытовых взаимоотношений, обусловленных социальными устоями жизни народа в недавнем прошлом.

Вслед за «Намусом» Бек-Назаров ставит второй армянский художественный фильм—«Зарэ» (1926) и снова, наряду с другими лучшими театральными актерами, привлекает к участию, в нем Н. Манучарян.

Действие фильма относится к эпохе первой мировой войны. Он посвящен жизни курдов.

По теме эта картина продолжала линию «Намуса»: «Зарэ» также была социально-бытовой драмой, вскрывающей аморальность эксплуататорского общества, обличающей отсталый и реакционный быта. Однако по сравнению с «Намусом» в «Зарэ» был шире социально-исторический фон. Снимая фильм прямо на курдских стойбищах, режиссер ввел в него большое количество массовых сцен. В связи с этим при решении актерской проблемы фильма режиссер значительно расширяет принцип, которым он руководствовался в «Намусе».

Изображая свадьбу Рустама и Сусан—наиболее крупный эпизод «Намуса»—Бек-Назаров широко использовал непрофессиональных актеров и «типаж», подходивших по своим внешним данным. В «Зарэ», же, изображая курдскую массу, он снимает реальных курдских крестьян. Бек-Назаров использовал то обстоятельство, что события, о которых рассказывал фильм, не были выдуманы, а имели место на самом деле; они были настолько типичны и ординарны для дореволюционной курдской действительности, что курдам не стоило большого труда поверить в их реальность. Так обстояло дело с массовками, то есть с теми случаями, когда речь шла не об исполнении каких-то ролей, не о создании каких-то образов, а лишь о том, чтобы курдские крестьяне попросту изображали самих себя. Недаром многие кадры в фильме воспринимаются как документальные. Там же, где требовалось нечто большее, режиссер уже не полагался на курдских «натурщиков», а почти неизменно привлекал профессиональных актеров, делая это со строгим учетом общего людского фона, объединяя в единый принцип требования «типажного» соответствия и профессионального актерского искусства. Так влились в курдскую массу актеры Н. Манучарян, М. Манвелян, А. Аветисян, А. Хачатрян, А. Мартиросян, О. Гулазян и другие.

Разумеется, перед этими актерами стояла не столь уж простая задача—органически войти в реальную крестьянскую массу, стать как бы ее продолжением, зажечь ее жизнью. Для этого требовалось недюжинное мастерство перевоплощения, и армянские актеры обнаружили его в полной мере и на этот раз.

Вот, например, первые кадры фильма. Режиссер как бы ведет нас по стойбищу курдов, останавливая наше внимание на фрагментах быта и труда людей. Женщины с почти черными от солнца и ветра лицами. Они трудятся, сидят прямо на земле.

Одни доят овец, другие заняты кто чем: сбивают масло, ткнут материю, пекут хлеб, готовят еду... Мужчины тем временем сидят без дела, покуривают... Вдруг старая женщина—Нано, взобравшись верхом на корову и воздев руки к небу, молит всевышнего: «Аллах, пусть моя корова родит корову!» Тут же выясняется смысл заклинивания: стоило старухе слезть с коровы, как на нее вскочил верхом молодой парень, озорник Хдо. Увидя это, женщина завопила в ужасе: «Мужчина сел на корову, теперь родится бык!»

Густой, всамделишный быт! Почти чистая этнография! И если бы не надписи, вряд ли кому-нибудь пришло бы в голову, что роли Хдо и Нано исполняют актеры Амбарцум Хачаян и Ниша Манучарян!

Эти кадры не являются исключением. На протяжении всего фильма актеры, и в том числе Н. Манучарян, удивительно естественны в этой необычной для них среде.

В кинокомедии «Шор и Шоршор», поставленной Бек-Назаровым в том же 1926 году и рассказывающей о смешных похождениях аштаракского крестьянина Шора и его соседа Шоршора, Н. Манучарян создает колоритный образ своенравной жены Шэра.

Лукавая Шогакат отсылает мужа из дому, веля ему раздобыть еду на ужин. Впрочем, цель у Шогакат другая—ей надо спровадить мужа, чтобы заняться своими амурными делами: под тахтой у нее спрятан любовник. Скупыми средствами добивается актриса четкости и остроты рисунка образа, демонстрируя при этом незаурядный комический талант (о бесспорном наличии которого можно было, впрочем, судить уже по исполнению роли Шппаник, в чем-то родственной образу Шогакат).

Наиболее серьезным творческим испытанием для актрисы, пожалуй, явилось исполнение роли Зарнишан в фильме «Злой дух»—экранизации одноименной пьесы и повести «Одержимая» Ширванзаде.

Актриса выдержала это испытание с честью, создав на редкость цельный и, не побоимся сказать, монументальный образ патриархальной, суровой свекрови. Более того, экранная Зарнишан, быть может, даже глубже, сложней характера, нарисованного выдающимся писателем.

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

и юности, о ее замужестве, жизни в доме мужа и, наконец, о ее гибели.

Однако в картине, поставленной режиссерами П. Бархударяном и М. Геловани, линия Соны оказалась наименее интересной, что в значительной мере художественно обесценило фильм⁹.

Винной тому было, прежде всего, малоудачное исполнение роли Соны Б. Мадатян. Зато ряд других ролей в фильме был исполнен отлично. Интересные характеры создали актеры Асмик, А. Мамиконян, М. Каракаш, А. Хачанян, А. Папян, не говоря уже о Н. Манучарян, чья игра в этом фильме, как нам представляется, самое значительное и ценное в нем.

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

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

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

Но внешнее различие тут является как бы предпосылкой для различия более существенного, затрагивающего характер экранной Зарнишан.

Ширванзаде все время подчеркивает злобный нрав свекрови, в романе она — «злая старуха». Так по традиции интерпретировался этот образ и в театре. Между тем для Зарнишан-Манучарян такая характеристика была бы и не вполне точной, и слишком однозначной¹⁰.

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

Вот она пытается отговорить сына от женитьбы на нищей девушке. Тщетно. Мать отвела взгляд от сына, повернулась к зрителю, и мы увидели на ее лице озабоченность и тревогу. И еще мы прочли на нем чувство собственного достоинства, или, точнее, некое чувство непоколебимой добропорядочности своей

семьи, своего дома. И впредь еще долго эта краска будет присутствовать в облике экранной Зарнишан.

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

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

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

Но с Зарнишан-Манучарян происходит удивительная внутренняя трансформация.

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

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

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

И вдруг—припадок Соны.

—Одержимая!—гласит титр. Это крикнула Зарнишан. Ужас в глазах свекрови. Мрачный, неподвижный, леденящий душу взгляд. В отчаянии и горе, она характерно потирает колени.

Пришла Шушан (артистка Асмик), несчастная мать Соны. Иронической, язвительной улыбкой встретила ее Зарнишан-Манучарян.

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

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

Умирает ребенок, внук Зарнишан. Старуха падает на колени перед трупом, при этом мы видим ее со спины, почему-то режиссеры не показывают нам лица актрисы.

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

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

Три женщины решают убить Сону. Другого выхода Зарнишан не видит—ее сын категорически отказался расстаться со своей женой. И когда одна из женщин предлагает: «Удушим»,—Зарнишан молчит: лишь медленный поворот головы, чуть двинулись руки.

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

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

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

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

Огромной внутренней сосредоточенностью отмечена игра актрисы во всей этой сцене. С фанатической решимостью идет 167

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

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

Пятый фильм Арменкино и пятая роль Нины Манучарян! В фильме «Раба», поставленном А. Яловым по повести М. Манвеляна «Раба святого Георгия», актриса сыграла главную роль.

По какому-то недоразумению этот фильм причисляется к разряду историко-революционных. Между тем, он фактически продолжал линию социально-бытовых фильмов, хотя действие его относилось уже к послереволюционным годам. Правда, в фильме показывалось и наступление Красной конницы, и восстановление транспорта, и строительство канала и гидроэлектростанции, но все это, занимая в нем немало места, в сущности, служило лишь фоном, на котором разворачивался основной сюжет. Фильм рассказывал о некоем притоне, для которого при Советской власти наступили плохие времена и который в конце концов был ликвидирован.

Вся эта панорама лишь сильнее подчеркивала аморальность промысла содержательницы притона Ехсан (Н. Манучарян), обреченность того мира, который она олицетворяла. Рядом с энтузиазмом всенародных строек, борьбой Советской власти с беспризорностью «деятельность» и заведение Ехсан казались особенно неприглядными.

Ехсан—целиком отрицательный персонаж. По мысли авторов фильма—это некий упырь, паразитирующий на здоровом теле народа. Отрицательность Ехсан, так сказать, задана с самого начала уже в силу того контраста с бурлящей вокруг новой жизнью, который она собой являет. Земля горит под ногами у Ехсан. «Предприятие» ее совсем захирело. С цепкостью и хваткой опытного хищника набрасывается она на свои жертвы. Одной из них становится несовершеннолетняя дочь Нубар (артистка Асмик), женщины, морально сломленной нищетой и несчастьями.

В согласии с замыслом авторов фильма и его общим пафосом, Н. Манучарян рисует глубоко отрицательный характер. Но при этом актриса не отстывает от психологической правды характера. Иначе говоря, она создает живой человеческий образ, пусть и отталкивающий, омерзительный. Конечно, речь идет не о том, что, играя злого человека, актриса стремится показать, где этот человек добр... Идеологическая задача, которую решал фильм,

его ясная агитационная направленность, естественно, исключали возможность такой трактовки. Но актриса сумела наделить образ богатством красок и нюансов, добиться правдивости и достоверности экранной жизни своей героини, придать ей ярко выраженные индивидуальные черты, создать жизненно-конкретный образ.

Первому появлению Ехсан-Манучарян на экране предшествует резкая общественно-социальная характеристика ее, подчеркивающая чуждость этого персонажа новой жизни. Титр гласит: «Но много старых гнойников еще пряталось по задворкам. Ехсан также все еще не оставляла своего старого ремесла».

Вот и сама она. Гладкая прическа с пробором посередине. Одетая не без кокетства. Однако косметика и украшения (серьги, браслет, бусы) звучат диссонансом по отношению к показанному до этого — царящей вокруг разрухе, неприязнительности и будничности облика окружающих людей. Так же, как и ее пританцовывающая, чуточку фривольная походка, выдающая женщину определенного рода занятий. Так что «благообразие» Ехсан — нечто идущее от старого, отжившего, оно — анахронично. Впрочем, в нем нет ничего крикливого — актриса соблюдает чувства меры, не усугубляя внешний контраст между Ехсан и окружающим.

Под стать этому «благообразию» — обворожительная улыбка Ехсан, неискренность которой актриса подчеркивает быстрой сменой выражений лица — обольстительная улыбка вытесняется холодным, недобрим взглядом, которым окидывает Ехсан своих «девушек». И в этой роли мимика Н. Манучарян чрезвычайно разнообразна и выразительна. Можно понять режиссера и оператора, постаравшихся использовать это возможно полнее.

Девушку, сбежавшую от Ехсан к «хужанам» (беспризорникам), преследуют кошмарные видения. Крупный план Ехсан. Взгляд исподлобья, губы плотно сжаты, светлые глаза смотрят зловеще. На лицо Ехсан накладывается изображение каких-то мужчин («клиентов» притона) — одна отталкивающая физиономия сменяется другой... Но вот искаженное от злобы лицо Ехсан начинает приближаться к нам, Ехсан что-то в бешестве говорит, во всеулыбляющемся темпе двигаются ее губы, а лицо все увеличивается, пока на экране не остаются одни глаза... Но интересно, что вопреки ожиданиям авторов фильма, этот сугубо кинематографический прием скорее ослабляет, чем усиливает впечатление от игры актрисы. Для исполнения Н. Манучарян, выдержанного в строго реалистическом плане, лишнего каких-либо элементов гротеска, оказался неорганичен прием, который больше соответствовал бы гиперболизированному актерскому исполнению.

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

Вот характерный эпизод. Ехсан, выдавшая себя за тетку воспитанницы детдома Шушаник, сидит напротив детдомовского работника. Ее уловка не удалась; ей не отдадут девочку. На притворно-постном лице Ехсан-Манучарян мелькнула досада—какая жалость, она ведь так любит свою племянницу!—но тут же эта фигура разочарования как бы отодвигается на второй план в выражении деятельной и предприимчивой мысли, лихорадочно ищущей какое-то иное решение задачи.

Лицемерие и трезвый, расчетливый ум—вот что показывает актриса в своей героине. И лишь в одном вполне искренна Ехсан-Манучарян: в чувстве страха. Страх за будущее, за свой завтрашний день. В иные моменты этот страх прорывается наружу, и тогда вдруг какой-то суетливой и жалкой становится эта умная и волевая, с волчьей хваткой женщина. (Ее прямая противоположность Нубар-Асмик: слабая, безвольная).

При всем художественном несовершенстве фильма «Раба» исполнение Н. Манучарян роли Ехсан должно быть причислено к значительным для своего времени киноактерским достижениям. Впрочем, только ли для своего времени! Ведь и сегодня, спустя почти полвека, игра актрисы в этом фильме производит яркое впечатление.

Через три года после «Рабы» Н. Манучарян снялась в фильме режиссера И. Перестяни «Ануш»—экранизации одноименной поэмы Ов. Туманяна—в роли бабушки героини фильма крестьянской девушки Ануш. Это был весьма слабый, внутренне статичный фильм, далекий от духа выдающегося туманяновского творения. Не случайно в одной из рецензий картина была оценена как «дважды немая»¹². Видимо, не питал иллюзий относительно фильма и сам Перестяни, спустя много лет писавший, что это было «творческая агония как режиссера»¹³. (Перестяни тяжело переживал приход в кино звука).

Тем не менее исполнение Н. Манучарян было примечательным. Скупыми средствами актриса создавала запоминающийся

образ властной старухи, чем-то близкий образу Зарнишан из фильма «Злой дух».

Но в отличие от Зарнишан образ бабушки гораздо теплее — при всей строгости внешнего рисунка его. Сгорбленная, перебирая в руках четки, медленно ходит старуха взад-вперед, отдавая приказания. Старшая и самая уважаемая в зажиточной крестьянской семье — живое олицетворение патриархальности. Но вот на экране возникло несколько крупных планов бабушки-Манучарян, и каким-то необыкновенным теплом повеяло от этого лица, от этого доброго, светящегося взгляда.

При всей своей патриархальной властности это очень верно схваченный актрисой тип армянской бабушки, любящей, заботливой, уютной.

Но мы видим ее и в гневе, и опять же — это гнев оскорбленного самолюбия, уязвленной чести, гнев, рожденный понятиями «адата», «намуса». Гнев, чреватый трагедией.

На сельском празднике, в состязании на силу и ловкость, ее внука Моси побеждает другой крестьянский парень — возлюбленный Ануш Саро. Позор требует отщепенца. И вызывает к нему бабушка. Старуха становится грозной, непреклонной и какой-то непроницаемой. Вот она едко бросила внуку: «Баба!..». И в негодовании плюнула. И вот уже Моси берется за ружье...

Потом она горестно причитает и бьет себя по коленям — снова такая обычная и близкая нам бабушка!..

В 1932 году на Арменкино был снят фильм «Арут» («Двадцать дней», «Три процента»), который тогда не был допущен к показу на экранах.

В колхозе закончили пахоту. Завод не присылает сеялок. Ценой невероятных усилий, без сеялок, колхозники заканчивают работы в срок.

Картина была интересна прежде всего участием в ней ряда отличных актеров. В фильме снимались Асмик, Н. Манучарян, Г. Аветян, А. Аветисян, А. Амирбекян.

Н. Манучарян играла роль матери кустаря-часовщика Гриши (артист Г. Саркисов), «мастера на все руки», как его рекомендует титр, сконструировавшего приспособление для сева хлопка. Роль была небольшой и малointересной, но один кадр заслуживает упоминания.

...Поминки в доме «сына кулака» («40-й день»). Собрались люди. Едят, пьют. Две женщины — вдова кулака (Асмик) и мать изобретателя (Н. Манучарян) сидят рядом в сторонке. Первая в глубоком трауре, вторая — само участие. Видно, те, что за столом, хватили лишку, ибо вторая, что-то сказав первой, бросила осуждающий взгляд в сторону мужчины и сделала характер-

ный, принятый у армянских женщин жест (проклятье), но—с приличествующей случаю сдержанностью; скорее это даже не самый жест, а лишь легкое движение руки, как бы символизирующее этот жест. Небольшой лишь штрих, но каким отточечным мастерством, какой неподражаемой естественностью отмечен он у Н. Манучарян!

Иного плана роль исполнила актриса в кинокомедии «Лодырь», в том же году поставленной И. Перестяни. В этом фильме главную роль играл А. Хачаян.

Лишь дважды появляется Н. Манучарян в фильме и оба раза в небольших эпизодах. При этом первый—в начале фильма—носит вовсе не обязательный характер и служит лишь для «оживления» прохода героя (лодырь, выйдя из дому, направляется на работу). По пути ему встречается интеллигентного вида женщина (Н. Манучарян), делающая в ларьке какие-то покупки. Лодырь подходит к ларьку, пьет водку. Вот и все. Небольшая жанровая сценка.

Ту же женщину герой встречает еще раз. Лодырь уселся на улице. Мимо идет женщина, нагруженная продуктами. Видит сидящего без дела мужчину, предлагает ему заработать—донести мешки. Лодырь соглашается, несет. Вдруг они о чем-то заспорили—видно, на какую-то отвлеченную тему—лодырь в сердцах бросил мешки и ушел. Просительное, умоляющее лицо женщины. Но внезапно она совсем не по-интеллигентному разозлилась и выругалась вдогонку. Полил дождь. Женщина раскрыла зонт, кос-как взвалила на себя мешки и пошла, изнемогая от тяжести...

В сущности и этого комического этюда могло бы не быть в картине. Но он запоминается благодаря отличному исполнению: Н. Манучарян, как всегда, естественна и колоритна. Какие-то неуловимые детали в игре актрисы придают ему достоверность и полнокровие.

Затем актриса снялась в крошечном эпизоде фильма «Мексиканские дипломаты».

Мы подошли к последней работе Н. Манучарян в кино, достойно увенчавшей кинематографическую деятельность. Речь идет об участии актрисы в фильме «Пэпо»—бекназаровской экранизации одноименной комедии Г. Сундукяна.

«Пэпо»—одно из наиболее традиционных названий репертуара армянского театра, неизменно располагавшего прекрасными интерпретаторами Сундукяна, вообще, и «Пэпо», в частности. Актеры, которых Бек-Назаров привлек к участию в экранизации, так же, как и при постановке «Намуса», имели дело с близкой им драматургией, с хорошо знакомым кругом образов.

172 В фильме множество персонажей, которых нет в пьесе. Од-

ним из таких персонажей, введенных Бек-Назаровым, была сваха Натэл. Эту роль режиссер поручил Нине Манучарян.

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

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

Мы знакомимся с ней на тифлисском базаре, в лавке Дарчо (персонаж, также введенный Бек-Назаровым). Эти двое—Натэл и Дарчо, как и Зимзимов,—в наибольшей степени воплощают в себе моральные устои того мира, который страстно клеймит фильм, мира, где все продается и все покупается.

Стоит, подбоченясь, Натэл-Манучарян в лавке. беседует с Дарчо, оба смотрят на улицу.

— Она без приданого,— небрежно, почти брезгливо, бросает Натэл-Манучарян.

Вдруг она увидела Кекел, схватила Дарчо за рукав, перегнулась через прилавок:

— Вот это — товар... И тысячу рублей приданого.

...Раздевальня тифлисских серных бань. Женщины играют в лото. В их числе богато одетая старуха и ее безобразная дочь. Старуха спрашивает сваху:

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

Мы видим: серьезный взгляд Натэл-Манучарян. Она повернула голову... В кадре—Маргрит. И на это изображение ложится голос свахи:

— Трудно, очень трудно.

Эта фраза вызывает у зрителя смех—такое сочувственное отвращение звучит в тоне Натэл-Манучарян и так наглядно-безобразна девушка. Теперь мы снова видим сваху. Она все же общается:

— Подумаю.

Никакой уверенности у Натэл-Манучарян, конечно, нет. Это с непередаваемым выражением произнесенное «Подумаю» многозначительно: тут и сознание своего умения ловко устраивать дела, и нежелание уронить себя в глазах тех, кто может хорошо заплатить, и профессиональный навык набивать себе цену. Да и чем черт не шутит, авось, в самом деле удастся подыскать жениха для такой уродливой, зато богатой невесты.

Всю эту гамму мы читаем во взгляде Натэл-Манучарян, улавливаем в интонации, с какой произносит она эту короткую

реплику. И снова приходится говорить о доминанте мысли в игре Н. Манучарян, мысли, которую актриса умеет передать с редкой выразительностью.

Но выразительность Натэл по своей природе несколько отлична от выразительности экранной Шппаник. Актерские краски здесь более сдержанны, несколько как бы приглушены. Это различие обусловлено не только драматургическим несовпадением двух образов свах, но еще и тем, что Шппаник была созданием немого кино, тогда как Натэл—звукового. Появление звучащего слова как нового для кино выразительного средства несло с собой существенные изменения стиля актерского исполнения, вызывая необходимость более экономного использования средств мимики и пантомимы. Можно лишь поражаться творческой гибкости армянских артистов, сумевших быстро освоиться с новыми требованиями актерской работы, связанными с приходом в кино звука.

У видевших фильм «Пэпо» навсегда останутся в памяти необычайно яркие штрихи, которыми так богато филигранная игра актрисы. И характерный жест Натэл-Манучарян в бане, когда она целует кончики своих пальцев, выражая этим свое восхищение физическими достоинствами Кекел. И ее пляску во время обручения Кекел и Дарчо: статная и нарядная, гордо и плавно пляшет она, превосходно передавая пластику народного танца. И ее поведение в эпизоде церкви, где игра актрисы переходит почти в гротеск. Стоит на коленях Натэл-Манучарян, подняла руку, чтобы перекреститься, но рука задержалась. Скошенный взгляд в сторону Кекел. Молитвенно возвела глаза, вздохнула:

—Бедняжка!

Кто-то спросил:

—Что случилось?

Натэл-Манучарян изобразила скорбное удивление:

—Разве не знаешь? Дарчо бросил Кекел...

И тут же набожно перекрестилась.

Все фальшиво у Натэл. И ее мнимое сочувствие Кекел, и ее удивление вопросом соседки, и ее благочестие. Фальшь как бы накладывается на фальшь. И что удивительно, при этом поведение актрисы остается абсолютно натуральным, что подчеркивает полную органичность для Натэл всех этих состояний. Фальшь, неискренность, бесстыдная игра в естественные человеческие чувства (сострадание и т. д.), а фактически измывание над ними, это—«родная» стихия Натэл-Манучарян. Мы сказали: гротеск. Но актриса не пользуется гротескными красками. Эффект гротеска достигается как бы конечным результатом действия Натэл-Манучарян, производимым им впечатлением. Натуральность псевде-

ния актрисы служит, в сущности, тем контрапунктом, который значительно усиливает это впечатление.

Около сорока лет назад критик И. Трабский отмечал, что в исполнении роли свахи Натэл Н. Манучарян почти не пользуется законными приемами комедийного жанра. «Выразительные средства ее настолько велики,—продолжал критик,—что созданный ею в естественных тонах бытовой образ—произведение высокого артистического мастерства—раскрывает без всяких сатирических нажимов подлинную мещанскую сущность этой властной устроительницы браков»¹⁴. Точная и справедливая оценка.

«Пэло»—первый из армянских фильмов, отмеченный блестящим актерским ансамблем. Благодаря замечательному мастерству актеров в фильме была достигнута подлинная гармония ярко индивидуализированных образов, поднявшихся до той степени художественного совершенства, когда каждый образ—национальный тип, а все вместе—народ.

Наряду с Гр. Нерсисяном, Асмик, Г. Аветяном, Д. Маляном, А. Аветисяном, А. Хачаняном и другими свой вклад в это замечательное достижение внесла и талантливая киноактриса Н. Манучарян.

В своей брошюре «Нина Манучарян» Д. Дзунни приводит любопытную цитату из одной театральной рецензии, опубликованной еще на заре артистической деятельности Н. Манучарян. «Алавердян, Манучарян и Самаян,—пишет рецензент,—в своих маленьких ролях показали, что можно и в художественном отношении быть «маленьким да удаленьким»¹⁵.

«Свое умение,—отмечает в свою очередь Д. Дзунни,—в «маленьких ролях» несколькими характерными и яркими штрихами создавать полнокровные образы Н. Манучарян полностью использовала в Ереванском театре юного зрителя»¹⁶.

Автору этой статьи не доводилось видеть Н. Манучарян на сцене, но основываясь на приведенных только что свидетельствах, по времени отделенных почти полувеком, мы бы хотели высказать одно соображение, как нам кажется, дающее дополнительное объяснение успеху работы Н. Манучарян в кино.

То обстоятельство, что Н. Манучарян была мастером маленьких ролей в театре, возможно, способствовало этому успеху, хотя, как мы видели, в кино актриса играла далеко не только маленькие роли. Известно, что условия актерского творчества в кино связаны со специфическими трудностями, с которыми актеру не приходится сталкиваться в театре. В данном случае мы имеем в виду нерегламентированную «прерывность» процесса игры актера в период съемок картины, невозможность для него придерживаться логической последовательности развития действия, что неизбежно нарушает систему причинно-следственных свя-

зей в жизни героя, тем самым затрудняя решение актерской задачи «вживания в образ» и «жизни в образе».

В силу этих причин киноактер в период съемок фильма, разделенных «пообъектно», каждый раз как бы заново приступает к исполнению роли, вернее, того его куска, который ему надлежит исполнить в каждом отдельном случае. Иначе говоря, одна более или менее большая роль как бы распадается на ряд маленьких ролей. Вот где может оказаться особенно ценным талант исполнения маленьких ролей! Разумеется, это не мешает, а, наоборот, помогает киноактеру каждый раз в необходимой мере соотносить эти «маленькие роли» с «большой ролью», с ее общей задачей и «сверхзадачей».

Как мы уже говорили, роль Натэл в фильме «Пэпо» была последней работой. Н. Манучарян в кинематографе. Возникает законный вопрос: почему актриса больше не снималась в кино, хотя еще много лет продолжала играть на сцене? Думается, что этот, на первый взгляд, парадоксальный факт нетрудно объяснить. Дело в том, что с фильмом «Пэпо» завершился определенный этап в развитии армянского киноискусства, связанный с экранным воплощением социально-бытовой тематики. Актриса, считавшаяся по преимуществу характерной, обладавшая исключительными выразительными данными, прекрасно знавшая, с детства впитавшая в себя уходящий в прошлое быт, великолепно чувствовавшая драматургию Сундукяна и Ширванзаде, Н. Манучарян, став счастливым открытием армянского киноискусства, родившегося с картиной «Намус» (как и Нерсисян, как и Асмик, как и Хачаян и Аветисян), была незаменима при постановке социально-бытовых фильмов, каковыми были и тот же «Намус», и «Злой дух», и «Раба», и «Ануш» и, наконец, «Пэпо».

После «Пэпо» лицо армянского киноискусства начинают определять фильмы на историко-революционную и современную темы. Конечно, эти направления наметились много раньше, но теперь они становятся ведущими и, больше того, на предстоящие годы единственными. И, естественно, нужна в такой актрисе, как Н. Манучарян, становится менее насущной. К тому же ей уже немало лет. В тех же случаях, когда требуется актриса на роль старой женщины, главным образом, матери, взоры кинорежиссеров неизменно обращаются к Асмик, с чьим актерским даром «материнства» трудно соперничать кому бы то ни было. Идут годы, начинается Отечественная война. Производство художественных фильмов сводится почти только к выпуску короткометражек, посвященных военной тематике, затем наступает период «малокартинья» и Ереванская студия фактически свертывает свою деятельность. А актрисе уже под семьдесят...

Творческий путь Нины Манучарян в кино можно назвать блистательным. Но, каковы бы ни были причины, нельзя не пожалеть о том, что путь этот был недолог: всего десять лет!

¹ Актриса сыграла в кино десять ролей, а не восемь, как ошибочно указано в брошюре Д. Дзюни «Нина Манучарян» (Ереван, изд. Арм. театр. о-ва, 1960, стр. 40, на арм. яз.). Автором не учтены роли, исполненные Н. Манучарян в фильмах «Лодырь» и «Мексиканские дипломаты», что видно из составленной им же «Фильмографии» (сб. «Кинематография Армении», М., Изд. восточной литературы, 1960).

² А. Бек-Назаров. Записки актера и кинорежиссера. М., «Искусство», 1965, стр. 159.

³ Там же, стр. 121—122.

⁴ Так характеризует свою героиню А. Ширванзаде в отзыве на фильм (см. сб. «Кинематография Армении», стр. 16—17).

⁵ Сб. «Кинематография Армении», стр. 16—17.

⁶ См. там же.

⁷ В романе говорится: «Шппаник уже около сорока. Смуглое лицо, большой рот, широкие скулы и хитрые глаза... В общем она напоминает цыганку (А. Ширванзаде. Избранное. Пер. с арм. М., Гос. изд. худ. литературы, 1951, стр. 79). Заметим, что даже возраст актрисы в точности соответствовал возрасту Шппаник.

⁸ С. Вен. Амо Бек-Назаров. М.—Л., Кинопечать, 1927, стр. 10—12.

⁹ Характерно, что в аннотации на фильм, составленной много позже в Госфильмфонде СССР, с некоторой долей преувеличения говорится следующее: «Фильм отмечен чертами нездорового любования ситуациями, носящими откровенно психопатологический характер.

Авторы фильма умиляются страданиями героини и протаскивают ложную идею нравственного возвышения человека через страдания» (Архив Госфильмфонда СССР, «Злой дух», дело № 339).

¹⁰ На нетрадиционность исполнения Н. Манучарян роли Зарнишан в фильме «Злой дух» обратил внимание С. Ризаев в своей книге «Армянская художественная кинематография» (Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1963, стр. 67—68).

¹¹ На эту краску в экранном образе Зарнишан указал С. Ризаев (указ. соч., стр. 68).

¹² А. Зоров. Дважды немая. О фильме «Ануш».—«Вечерняя Москва», 16 ноября 1961 г., № 271.

¹³ А. Перестяни. 75 лет в искусстве. М., «Искусство», 1962, стр. 331.

¹⁴ И. Трабский, Картина бьет в цель.—Газета «Кино», 23 мая 1935 г.

¹⁵ Цит. по: Д. Дзюни, указ. соч. стр. 27.

¹⁶ Там же.

МИКАЕЛ СТАМБОЛЦЯН

ПЯТЬ ЭСКИЗОВ

В сегодняшней армянской кинематографии сосуществуют несколько тенденций, и трудно сказать, будет ли в скором будущем какая-либо из них ведущей или главенствующей. Ясно лишь, что обращающийся к современной армянской кинематографии обязан учесть хотя бы основные ее тенденции, если не желает впасть в упрощенчество.

Мы решили рассмотреть пять на наш взгляд наиболее характерных и может быть наиболее потенциальных тенденций, связав каждую с творчеством одного из режиссеров. Привязка эта в какой-то мере условна, и каждую из тенденций можно отыскать в творчестве каждого из режиссеров. Но нам показалось, что именно у данных режиссеров данные тенденции наиболее ярко выражены и дают возможность рассмотреть их в развитии и становлении.

1

Странным может показаться тот факт, что в армянском кино очень мало исторических картин— за все годы едва ли наберется с десяток фильмов. А странно это потому, что армянское кино выросло и утвердилось на армянской классической литературе, в которой исторический роман занимает довольно заметное место. Почти все крупные армянские писатели так или иначе обращались к фактам армянской истории. В истории черпали они силу и надежду, утверждали жизнеспособность своего народа в тяжелые, беспросветные периоды, которых в жизни армянского народа было более чем

достаточно. История служила нитью, связующей прошлое и настоящее, и потому давала надежду на будущее. История давала в огромном количестве примеры героических деяний и служила патриотическому воспитанию. История утверждала бессмертие духа даже перед лицом полного физического уничтожения. История для армянина не только легенда—она дает ему ощущение причастности к общему, ощущение корней и собственной продолженности в веках.

Трудно сказать, почему армянская кинематография долгие годы оставалась столь равнодушной к одной из богатых сокровищниц собственной культуры—к исторической литературе. Вопрос этот сложный, требующий особого изучения и исследования.

Наше же внимание привлекло другое. Отсутствие исторических фильмов в армянском кино вовсе не означает отсутствия исторической темы, а точнее, темы истории. Во многих современных армянских фильмах эта тема в той или иной форме возникает и влияет на весь замысел, придавая ему новые оттенки, иную глубину.

То, что мы называем современным армянским кино, ведет свой отсчет от фильма Фрунзе Довлатяна «Здравствуй, это я!». И не только потому, что в этой картине режиссер впервые в армянском кино вел повествование свободно, раскованно, современным языком. Не только потому, что картина отличалась высокой культурой изобразительного решения, подлинной кинематографичностью. Не только потому, что открывала новый, модный тогда мир «физиков», дотоле неизвестный армянскому кино.

Главная заслуга фильма «Здравствуй, это я!» заключалась в том, что он обращался к иному слою национального сознания народа. То, что до Довлатяна не рассматривалось как национальное, он сумел силой искусства включить в этот круг, расширив сами границы понимания национального. После долгих лет блуждания в кругу тем, одни из которых были «национальны», но не современные, а другие современные, но не национальны, был сделан прорыв в совершенно иное понимание взаимоотношений современного и национального.

(Примерно в те же годы аналогичные процессы происходили во многих наших республиках: появились один за другим фильмы «Никто не хотел умирать» В. Жалакявичуса, «Живет такой парень» В. Шукшина, «Последний месяц осени» В. Дербенева, «Первый учитель» А. Кончаловского, «Через кладбище» и «Я родом из детства» В. Турова и т. д.).

В самом общем виде фильм Довлатяна можно определить как фильм о верности. О верности избранному делу, любимой девушке, другу. Наконец, о верности себе. Ведь если строго подойти к образу Артема Манвеляна, то это образ статичный, рав-

ный самому себе на каждом отрезке сценарного и жизненного пути. Но статичность эта заложена в самом замысле не только как тождество самому себе, но и как убежденность в собственной правоте, в своих идеалах.

Вся история подана в виде воспоминаний героя, мы постоянно слышим за кадром размышления Артема. Это герой размышляющий, но не рефлексирующий. В отличие, скажем, от героев М. Хушьева тех лет, он не сомневается, не пытается ежечасно проверять и поверять жизнью, свои идеальные представления. Он герой цельный, борющийся и действующий в полном согласии со своими представлениями.

В чем же тогда драматический нерв картины, откуда это ощущение трагизма в самых, казалось бы, будничных сценах? Не оттого же, что ученый совет поначалу отклонил проект Манвеляна и Пономарева? Не оттого даже, что не вернулась с фронта любимая девушка, иначе вся последующая жизнь Артема стала бы бессмысленной и гибель Люси должна была оказаться для него роковой. И нелепая смерть Пономаря—это ведь тоже всего лишь последний эпизод, никак не претендующий на драматизацию всего повествования.

Драматизм картины тщетно искать во внешних сюжетных коллизиях, потому что он в самом герое. Драматично положение человека, не умеющего забывать потери и вынужденного жить дальше. Если хотите, это вечная и трагичнейшая коллизия человека со дня его осознания себя человеком.

И здесь самое время вспомнить обрамление картины. Начнется она с документально снятых кадров, запечатлевших необычные, удивительные и странные дни национального единения во время матча за шахматную корону между Ботвинником и Петросяном. Это своеобразный документальный портрет нации начала 60-х годов, увиденный чисто хроникерски, без акцентов, без романтического ореола, просто и непредвзято.

Зачем он нужен в этом фильме? Чисто сюжетно—это лишь проходной эпизод, увиденный героем из окна машины и натолкнувший его на размышления, к сюжету, казалось бы, прямого отношения не имеющие. Но эпизод этот прямо перекликается с финалом, который тоже в рамках сюжета читается как не совсем обязательный довесок. Артем Манвелян, прогуливаясь в горах, где находится станция физиков, забредает в старинную крепость и встречает священника, который предлагает ему разделить трапезу.

По контрасту с сиюминутностью пролога здесь возникает тема вечности—горы, монастырь, священник, как бы выключенный из времени... Весь рассказ получает иное измерение, автор

как бы отдаляется вдруг и рассматривает все общим планом с точки зрения вечности.

И тогда тема памяти получает совсем иное измерение, становясь памятью человечества—историей. И тогда необходимость жить, помня о потерях, перерастает личные границы одного существа и становится темой целого народа.

История как бы обрамляет повествование, являясь чем-то внесюжетным, или точнее, надсюжетным. А чисто сюжетно она выступает в виде судьбы, рока, вторгающегося в жизнь героев, разлучающего их—то на время, то навсегда. Характерно, что сюжетным носителем идеи рока является автор, ведущий повествование в форме диалога с главным героем. Автору заранее известны события, о которых не знают герои, и, что самое существенное, ему заранее известен финал. Это и создает атмосферу некоей роковой предопределенности, и в этих условиях герой выглядит стойким, твердо переносящим удары судьбы и непреклонно делающим «свое дело». Но в такой трактовке и «свое дело» уже выглядит как некое призвание, миссия. Мы назвали героя действующим и борющимся, но и его действия и его борьба несут на себе явственный отпечаток жертвенности.

Если в «Здравствуй, это я!» история является лишь обрамлением, внесюжетным элементом, то в следующем фильме Ф. Довлатяна «Хроника ереванских дней» она прямо вплетена в сюжет и выступает не только главным объектом исследования, но как бы главным действующим лицом.

Герой фильма Армен Абрамян—историк, архивист, человек, хранящий историю. Связь личной и коллективной памяти, личности и истории, лишь контурно намеченная в предыдущем фильме, здесь внятую декларирована самим выбором героя. Память коллективная становится его личным делом, возникают непосредственные связи между личностью и историей. И впервые возникает вопрос об отношении к истории.

Архивная история несколько отличается от книжной. Она, архивная история, еще сырая, это еще не до конца осмысленный ворох фактов, все еще сохраняющих живое дыхание людей, творивших эту историю. Архивная история имеет прямой и часто непосредственный контакт с современностью, может влиять на сегодняшние дела и поступки. Поэтому-то она и может наглядно демонстрировать живую силу истории.

В глазах посетителей архива Армен Абрамян как бы представляет от имени истории, но в то же время он живой человек, с эмоциями и устремлениями, связанными с современностью. Это и создает, видимо, иллюзию того, что он может повлиять на их судьбы. Персонифицировав историю в образе героя

фильма, посетители тем самым наделяют его полномочиями божества.

И в какой-то момент сам герой, поддавшись уговорам и уверовав, что он вправе, пусть даже ради сиюминутной справедливости, изменить историю—нет, всего лишь один, для Истории, в общем-то, незначительный факт—сжигает архивный документ. Потом уже, в каком-то кошмарном сне, он взорвет весь архив, тем самым освобождая человечество от прошлого, от груза памяти. И это будет его последний сон. Потому что, уничтожив память, он уничтожит и самого себя. Вспомним снова «Здравствуй, это я!». На вечернике в доме Олега Пономарева, увлеченный прекрасным, вольным танцем юной Тани, Олег восклицал: «Ребята, не тащите на себе прошлое! Это тяжелый груз!» А затем следовала смерть Пономарева, в общем, столь же случайная, как и смерть Армена Абрамяна из «Хроники ереванских дней».

Артем Манвелян не знал терзаний Армена Абрамяна. Он принимал груз памяти как нечто, данное человеку таскать всю жизнь. Более того, он хранил эту память, он был верен ей он стойко нес этот груз, как бы тяжел он ни был. В «Хронике...» есть персонаж, продолжающий тему Артема из предыдущего фильма. Это друг Абрамяна Рубен, ветеран войны, инвалид, обреченный на неподвижность и именно в силу этого связанный больше с прошлым, чем с настоящим. Есть у них и третий друг, как бы продолжающий тему Пономаря, хирург Карен, человек сугубо практичный, даже прагматичный, которому непонятны рефлексии Армена.

А между этими полюсами мечется Армен, пытается разрешить противоречие между объективным ходом истории и субъективными устремлениями конкретных людей, с которыми ему приходится сталкиваться ежедневно. И ежедневно ощущая, что история делается руками людей, он ощущает и то, как она обретает независимую от воли людей объективную силу. Тем не менее Армен не может, не желает воспринимать Историю как раз и навсегда данную судьбу, как нечто неподвластное человеку и не всегда справедливое. И опять-таки рассказ от частных историй поднимается до всенародного обобщения, когда режиссер снимает основной монолог героя об архиве на фоне памятника жертвам геноцида 1915 года.

В финале мы видим статью за подписью Армена Абрамяна, статью, вышедшую уже после его смерти, в которой ему удастся хоть в одном вопросе восстановить справедливость, хоть как-то повлиять на истолкование истории, а значит и на ее влияние на современную жизнь. Но такой финал читается как чисто утешительный и не является разрешением тех бурных противоречий, которые терзали героя.

Фильм начинается с эпизода операции человека, попавшего в автомобильную катастрофу. Он умирает на операционном столе. А в финале мы видим беременную жену (или любовницу) этого человека, спокойно проходящую мимо стенда со статьей Армена. И этот финал оставляет вопрос открытым—трагедии трагедиями, а жизнь продолжается.

И наконец—третий финал—основной. Прикованный к постели Рубен переговаривался с домачадцами и соседями, отстукивая условные знаки по отопительной трубе. В финале мы видим окно дома и слышим этот стук. Камера медленно отъезжает—все больше окон в кадре, уже все здание, весь город—и стук человека, жаждущего общения.

Как видим, каждому из трех друзей посвящен свой финал. Каждая тема, не сливаясь с другой, завершается. Каждый остается при своем. А это означает, что авторы, как и герой, не сумели разрешить для себя поставленную ими же проблему.

История, в конечном итоге, оборачивается хаотическим сплетением событий и дел, порой злых, порой добрых, а в общем непознаваемых, ибо неизвестно, чем обратятся на завтра сегодняшние наши дела. (Вспомним сон героя, в котором начальник партизанского отряда плачет на плече у расстрелянного им советского разведчика, переодетого в фашистскую форму).

В двух этих фильмах Ф. Довлатяна история присутствовала либо как знак («Здравствуй, это я!»), либо закамуфлированной под современность («Хроника ереванских дней»). В фильме «Рождение» история, сотворение истории становится сюжетом произведения, а историческая личность—его героем.

Обрамление фильма как бы обратно обрамлению «Здравствуй, это я!». Начинается фильм с карты исторической Армении, с документальных кадров, запечатлевших трагические события армянской истории, с той исторической ситуации, которая сложилась в Армении к приезду туда Александра Мясникяна. А завершается портретом героя и протокольно сухим, но безотказно воздействующим сообщением о его трагической гибели.

Казалось бы, общий ход истории сведен к биографии одного человека. Но в том-то и идея фильма, что действия даже одного человека могут повлиять на ход истории. Идея, действительно в чем-то обратная восприятию Истории как Рока в «Здравствуй, это я!».

«Рождение»—гимн личности, мудрой личности, стоящей у власти и не только осознавшей веление времени, но и творящей это время по известным идеалам. Правда, увлекшись, авторы иногда допускают и волюнтаризм героя, скажем, в эпизоде с беженцами.

Фильм, исторический по жанру, снят как современный. Нет 183

в фильме особого эпического времени, создающего замкнутое пространство фильма, нет временной дистанции (а в изображении—пространственной) между авторами и героем, нет барьеров условности между экраном и зрителем.

Но эта сиюминутность обманчива. Только то, что в фильме действуют конкретные исторические персонажи, создает сразу второй пласт восприятия, вызывая у зрителя, даже в общих чертах знающего их биографии, массу ассоциаций. Этим, в частности, объясняется ничем не подчеркнутый драматизм фильма. И факт трагической гибели героя в возрасте 39 лет, сообщаемый нам в финале, подспудно присутствует в фильме с первого кадра. Трудно путем анализа выделить это трагическое—оно разлито во всей атмосфере фильма.

Мясникян в фильме подан как герой гармоничный. Гармоничность его зиждется на том, что он чувствует, понимает ход истории и действует, сообразуясь с его законами. История для него не груз памяти, а реальный народный опыт, опираясь на который он и творит. История для него не сплетение хаотических фактов, а закономерный процесс, который в то же время предоставляет разные возможности для деяний личности.

Есть в фильме персонаж, как бы продолжающий тему отказа от памяти—это полковник Бек-Пирумов, для которого история всего лишь циклически повторяющийся трагифарс без смысла и цели. Он отказывается от прошлого, от семьи и родных, он не верит в будущее. Именно выключенность из истории, обреченность и придают этой фигуре трагический накал.

Есть в фильме и другой оппонент Мясникяна—Мурза, олицетворяющий другой полюс отношения к истории. Для Мурзы история—лишь возможность проявления личности, ее честолюбивых устремлений. Мясникян прекрасно понимает, что история дает возможность и для такой деятельности, поэтому открыто заявляет Мурзе: «В моем лице вы всегда будете иметь последовательного противника».

Несколько раз появляется в фильме величественное, одухотворенное изображение Арарата, перекрываемое текстом, отсутствующим на машинке. Текстом, отражающим сиюминутные, большие и малые дела, заботы, проблемы, с исторической дистанции кажущиеся просто смешными. Ну что за историческое деяние—заготовка камыша? Но в том-то и дело, что сопоставляя эти, казалось бы, мелкие заботы и неизбежную вечность библейской горы, авторы утверждают важность любых дел для истории, для будущего, для вечности.

Спор Мясникяна и Чаренца—это и есть спор о вечном и преходящем, о духовном и материальном в жизни народа. Чаренц как бы выступает от имени современности, Мясникян—веч-

ности. Но авторы хитро меняют их ролями—Мясникян выступает от имени Поэта, Чаренц—от имени Предсовнаркома. И каждый из них сочетает в себе и то, и другое—вечность в творимых сегодня делах. Это и делает их фигурами великими, деятелями историческими.

И здесь снова возникает вопрос о трагической окраске фильма. Растворив трагизм судьбы и Мясникяна, и Чаренца, и некоторых других конкретных исторических лиц во всей атмосфере фильма, не вынесли ли авторы за скобки саму трагедию? Не обокрали ли они образ (или образы), представив нам лишь одну из его граней, перенеся остальное в подтекст, в настроение, в атмосферу? Впрочем, это вопрос спорный.

Фильм «Рождение» вынес творчество Довлатяна на новый виток спирали в проблеме «человек и история». Но этот виток—веха в творчестве не только одного Довлатяна, но и всего армянского кино. Ибо опыт исторического фильма Довлатяна станет отправной точкой не только для него самого. Пока же можно предсказать лишь все возрастающий интерес к исторической теме и историческому фильму в армянском кино. И интерес к истории, подспудно ощущаемый во многих армянских фильмах, по-видимому, даст новые исторические произведения, новые повороты рассмотренной темы.

2

Без осмысления собственного прошлого, без осмысления истории, без осмысления того, кто ты и куда идешь, не может правильно жить ни один человек, ни один народ. В этом важном пункте смыкается творчество двух режиссеров армянского кино—Фрунзе Довлатяна и Генриха Маляна, здесь сходятся две тенденции, связываемые с их именами.

Было время, когда эти две тенденции нередко противопоставлялись друг другу. Да и сейчас порой нет-нет да и проглянет в суждениях критиков рецидив этого противопоставления.

Маляновская тенденция рассматривалась как единственно возможная для национального армянского кино, а довлатьяновская противопоставлялась ей, как якобы пересаженный на армянскую почву некий общесоюзный стандарт, имея в виду и проблемы, и стиль, и кинематографический язык. Слово «стандарт», в зависимости от отношения к Довлатяну, употреблялось то в отрицательном, то в положительном смысле.

Действительно, если и существует какой-то образ армянского национального кино, то чаще всего он связан именно с фильмами Маляна, а точнее с картинами «Треугольник» и «Мы и наши горы». Но при таком представлении не слишком ли сужаются сами рамки национального? Не остается ли тогда за бортом

превратно понятого национального огромная область нашей жизни, нашей культуры, нашего духа?

Столь узкое толкование, кстати, мешает нередко обстоятельному и непредвзятому анализу фильмов самого Маляна, ибо определив их как национальные (или «глубоко национальные»), критика нередко считает свою задачу исчерпанной. В то время как даже само понимание «национального» неодинаково в разных фильмах Маляна.

Легко разглядеть несколько особенностей, общих для всех фильмов Маляна.

Прежде всего—это замкнутость маляновского мира, что столь графически точно было представлено в «Треугольнике». И дело вовсе не в том, что он рассматривает всегда небольшие социальные группы, будь то пять кузнецов, четыре пастуха или семья из десяти человек. Дело в том, что сама эта социальная группа тяготеет к замкнутости. Это некий мир, живущий по собственным законам. Это некая реальная или идеальная модель большого мира. Однако, как заметил критик С. Асмикян по поводу «Треугольника», большой мир, вторгаясь в малый, маляновский, приносит с собой одни лишь потери и разрушения. Это суждение тем более верно по отношению к фильму «Мы и наши горы». Внешний мир в лице лейтенанта милиции входит в этот идиллический мир пастухов как элемент чужеродный, живущий по каким-то иным, пастухам непонятным законам. И самому режиссеру этот закон, по которому можно судить мужа, укравшего у собственной жены им же подаренное обручальное кольцо, кажется абсурдным.

Но взаимоотношения «малого» и «большого» миров в «Треугольнике» несколько иные, чем в фильме «Мы и наши горы». «Треугольник»—воспоминания, окрашенные в элегические тона. Повествование ведется от имени человека, вспоминающего свое детство, мир, некогда живший в нем и безвозвратно утерянный. И мотив потерь заложен в самой конструкции, в самой интонации повествования. Отношение к этим потерям такое же, как к смене времен года, к взрослению, старению и смерти человека, как к чему-то, что в природе было и будет вечно. Это отношение спойно-эпическое, величественное.

И хотя внешний мир несет «треугольнику» одни потери, герои воспринимают их с эпическим достоинством, величественно и даже торжественно. Ибо и в самих героях есть патриархальное, гармоничное ощущение своей вечности, своей бесконечности, своей продолженности в делах, в детях, в природе.

Именно этот эпический настрой поднимает незамысловатую историю о некогда живших пяти кузнецах до библейского звучания.

«Треугольник»—фильм гармоничный, чего нельзя сказать о фильме «Мы и наши горы». Здесь уже противостояние внешнего мира замкнутой «пастушьей республике» приобретает явно ощутимый трагический характер. Нет уже того гармонического приятия внешнего мира. Более того, Малян судит внешний мир по законам морали своего «малого» мира. И весь предфинальный эпизод, наиболее сильный по мысли и по исполнению, есть не что иное, как суд пастухов над миром, живущим по непонятным для них законам. И то, что они одновременно судят и самих себя, означает начало разрушения гармоничного, замкнутого в себе патриархально устойчивого и простого маляновского мира.

Об этом разрушении—весь фильм «Айрик».

Характерно, что роль деда в фильме «Айрик» исполняет Азат Шеренц, как бы перенесший сюда образ старика Авака из «Мы и наши горы». Но куда девалась спокойная умиротворенность и какая-то уютная прочность этого образа, так гармонично вписывающегося в родную природу? Дед в «Айрике»—забывшийся в угол на тахте ворчливый старик, никак не понимающий, что это за семья у сына и по каким законам она живет. Даже история о предках-разбойниках воспринимается внуками (и режиссером, и зрителем) всего лишь как миф, дошедший до нас с отдаленных времен, не имеющих к нам никакого отношения. А с песня деда, которую он как эстафету передает внукам, также воспринимается как концертный номер, как нечто, навязываемое авторами, но не вытекающее органично из сюжета.

Для этого полного противоречий фильма самое характерное противоречие—это несовместимость реального повествования с авторскими пожеланиями и устремлениями. Это противоречие между реальностью и идеалом, между конкретным и абстрактным. Поэтому совершенно произвольным кажется финальный диалог между отцом и сыном, сидящим у него на плечах. Абстрактные суждения о единой семье человеческой, о преемственности поколений и родстве всех людей не вяжутся со всем виденным в фильме и воспринимаются скорее как пожелания, как некий, увы недостижимый, идеал.

И мятущийся герой, Овсеп, отец семейства, с одной стороны пытается воскресить тот добрый, понятный и простой «замкнутый мир» и в то же время понимает, что реальная жизнь гораздо сложнее и противоречивее, чем те простые истины, которые служили моральным кодексом «малого» мира.

«Простые истины», столь почитаемые и незыблемые в мире «Треугольника», столь ревниво охраняемые пастухами и дающие им право судить весь мир в «Мы и наши горы», в «Айрике», выйдя за рамки условного, замкнутого мира и столкнувшись с

реальными сложностями мира большого, превратились в истины прописные, абстрактные.

Малян как чуткий художник попытался в следующей своей картине «Наапет» преодолеть это противоречие. Условный, собирательный характер самого героя, призванного воплотить в себе более чем полувековой опыт целого народа, условный, символический характер самого повествования, через возрождение личности показывающего возрождение всего народа, давали основания для создания поэтического произведения с чисто поэтической условностью.

Для осуществления этого замысла было два пути. Первый—это сосредоточить повествование на конкретной истории, замкнуть мир вокруг него и построить весь фильм так, чтоб второй, обобщающий слой—исторический, социальный, философский—вырастал из конкретности первого, чисто житейского, психологического, даже физиологического (как это сделано в «Голом острове» или в том же «Треугольнике»).

Второй путь—это, расширив рамки повествования, отсечь сложности и противоречия реального мира, вписав его в условный мир притчи.

Малян пошел по второму пути.

В фильме «Наапет», впервые в творчестве Маляна, внешний мир несет не горести и потери, а исцеление, воскрешение. Об этом собственно фильм.

Наапет (само имя переводится как «патриарх») потерял во время резни всю семью. Семью, судя по всему, патриархальную, прочную, счастливую. Ту самую, по которой тосковал тоже выдавший пятнадцатый год дед из фильма «Айрик». Ту самую, которую современный отец семейства Овсеп так и не смог создать. Ту самую ячейку (семья, кузница, деревня), которая в системе Маляна—целый мир и заменяет собой весь мир. Естественно, что потеряв свой мир, Наапет считает бессмысленной дальнейшую свою жизнь. Он разуверился в добре, в человеке, в человечестве, в самом себе.

И вобрав в себя этот мир в виде воспоминаний, он влачит лишь физическое существование, как говорят армяне, мертвый, но не погребенный. И вот здесь, в этой крайней, самой безысходной точке его существования внешний мир шаг за шагом вторгается в этот замкнутый круг, увлекает за собой Наапета, будит в нем интерес к жизни, веру в людей, желание к продолжению рода.

Как видим, схема в начале повторяет ситуацию прежних маляновских фильмов (разрушение замкнутого мира внешними силами), а затем целиком переворачивает ее.

188 Но взгляды пристальнее. Не напоминает ли внешний мир

В «Наапете» ту самую идиллическую «пастушью республику» из «Мы и наши горы», где взаимоотношения людей построены на добром юморе, на прочных простых основах и все противоречия разрешаются миром на миру, где каждый каждому брат, а в целом—крепкая семья? И выведя Наапета из безысходности во внешний мир, не подменил ли режиссер (он же—автор сценария) этот внешний мир еще одной моделью столь знакомого замкнутого маяновского мира?

Это не праздные вопросы, потому что речь идет о том, что нам, современникам, предлагает автор «Наапета» как идеал, как нечто, способное возродить к жизни любого отчаявшегося. Те же «простые истины»—все мы произошли от одних родителей, все мы братья и сестры, любите друг друга, обретите счастье, покой и бессмертие в детях, деревьях, земле, природе. То, что было давно сформулировано—«возделывайте свой сад». И тогда же уязвимость этой философии была остроумно доказана.

И тем не менее, искусство, пытаясь укрыться от сложностей и противоречий, от стремительного ритма и стремительных зигзагов современной жизни, время от времени вновь воскрешает вольтеровский персонаж, вновь ищет утешения в «вечных и простых истинах».

Простые истины имеют опасную тенденцию—отрываясь от конкретной реальности, они превращаются в прописи, набор банальностей. В «Треугольнике» эта опасность преодолена ностальгической интонацией, интонацией умудренного опытом человека, понимающего неизбежность крушения этого идиллического мира. В «Мы и наши горы» «простые истины» претендуют уже на большее. Они выступают в роли здравого смысла, с позиций которого автор судит жизнь. Более того, здравый смысл претендует здесь на роль народной мудрости и тем самым выдает «пастушью республику» за модель всего народа. И эти же «простые истины» в «Айрике» абстрагируются, превращаясь в некий авторский идеал, противопоставляемый реальности. И поскольку автор смотрит на реальную жизнь именно с позиций этих истин, то, естественно, сложности и противоречия он видит со стороны, одномерно, шаржированно.

И, наконец, «Наапет». «Простые истины» вновь, как и в «Треугольнике», становятся законом мироздания, но уже без той остраивающей ностальгической или элегической тональности. Выстранвая внешний мир по законам «простых истин», автор вынужденно упрощает этот мир, идеализирует его, прихорашивает и приукрашивает. И лишь такой ценой мир «Наапета» обретает гармоничность. Ценой эстетизации кровавой резни и страшных в подлинной истории сцен исхода. Ценой спрямления реальных противоречий и сложных социальных взаимоотношений в дерев-

не того периода. В конечном счете, ценой абстрагирования от реальности.

3

Своеобразно преломилась тенденция соотнесения идеала и реальности в творчестве еще одного режиссера армянского кино—Дмитрия Кесаянца.

Тема «чудаков» в советском кино требует, видимо, особого исследования. Интересно было бы проследить развитие этого типа, скажем, от Пашки Колокольникова через целую галерею разнообразнейших грузинских «чудаков», через модификацию этого образа в творчестве Панфилова—Чуриковой и прийти уже к такому трагическому завершению темы, каким явились Гия Агладзе или Егор Прокудини.

«Чудаки» Дмитрия Кесаянца тоже нашли бы свое место в этом ряду. Первая же картина, курсовая еще работа Кесаянца, короткометражный фильм «Хозяин и слуга», дает нам в зародыше оба варианта «чудаков», получивших свое развитие в последующих его картинах.

«Хозяин и слуга»—экранизация сказки Ов. Туманяна. В бесхитростной форме рассказывает она историю двух братьев. Старший был скромн, трудолюбив и беден. Нанявшись к хозяину, он работал с утра до ночи и с ночи снова до утра и не мог даже рассердиться, потому что уговор между ним и хозяином был таков: кто рассердится, платит другому тысячу рублей. В конце концов, он, конечно, не вытерпел, рассердился и, дав расписку на 1000 рублей, ушел домой с поникшей головой.

Нет в нем никакой чудаковатости, и обрисован он по-бытовому просто и ясно. Однако есть уже конфликт между нравственным миром героя и безнравственностью мира хищников в лице хозяина. Есть поражение героя, что равнозначно поражению его нравственности.

Младший брат решает проучить хозяина и нанимается к нему на тех же условиях, только вдвое повысив ставку. Спит себе с ночи до утра, а потом с утра до ночи, просыпаясь лишь, чтоб вкусно поесть. И к какому делу ни приставят его, он все делает вроде как сказали, а на самом деле—наоборот. Словом, доводит он хозяина и, уплатив долг за брата, с тысячью рублями возвращается домой.

Это уже классический тип чудака, известного Иванушки-дурачка, который умнее всех и себе на уме. Это чудако-притворщик, человек, умеющий перевертывать слова и ситуации, умеющий показать глупость умного и мудрость того, кого принимают за глупца. Это тот самый плут, который, приняв правила игры, навязываемые ему ситуацией, окружением, обществом, миром,

умеет обратить их себе на пользу, показывая в то же время абсурдность и аморальность этих правил.

После «Хозяйина и слуги» Кесаянц поставил две короткометражки, в каждой из которых рассмотрел братьев по отдельности.

Герой первой картины («Автомобиль Авдо») — чудак законченный, из тех, кого в народе принято называть чокнутыми. Герой второго фильма («Царь Чах-Чах») — плут, лгуннишка, дарящий царство скромному мельнику.

Но и тот, и другой — люди одержимые, цельные, целеустремленные. И тот, и другой взрывают устоявшиеся понятия и представления, врываются в затхлую, заболоченную атмосферу неподвижного времени, неся с собой обновление.

Но есть и существенная разница. Герой «Автомобиля Авдо» — герой социальный. За его одержимостью, даже фанатизмом, видится реальное историческое время. Его сила — в неотвратимости тех социальных перемен, которые принесли в захолустный, полусонный, пыльный городок революция и революционные преобразования 20-х годов. И хотя фильм кончается на мажорной интонации, есть во всем этом и трагический оттенок. Поскольку старое еще сильно, оно борется, чувствуя за собой правду освященных временем традиций, правду вечных, непреходящих законов жизни. Фильм силен как раз тем, что показал неоднозначность процесса обновления, его диалектическую сложность. Это не только борьба двух тенденций времени, это и борьба двух укладов в быту, борьба противоречий в душах людей. Интерес обывателя к автомобилю и страх перед ним. Искушение бесплатно проехаться по единственной пока освоенной героем трассе и боязнь быть осмеянным толпой. Опьянение вихрем времени и страх оказаться под колесами истории.

В картине есть две координаты отсчета, две точки зрения. Одна из них — это точка зрения автора, рассказчика, когда он спокойно, даже подчеркнуто спокойно, с саркастическими пассажами ведет повествование. Эта точка зрения дает возможность одинаково отстраненно взглянуть и на героя и на окружающую среду. Эта точка зрения дает возможность показать и молодой энтузиазм нового времени и его лишние перегибы, она же позволяет увидеть убожество и темноту обывателя, его труднопробиваемую прочность.

Вторая точка зрения — это взгляд героя. И, становясь на эту точку, автор не жалеет сатирических красок в изображении среды. Эта точка зрения позволяет автору, не впадая в риторику, показать героя патетически-возвышенным, одухотворенным, свысока взирающим на мелочный быт.

Противопоставление, противоборство быта и романтического 191

героя здесь исторически обосновано. Это и придает картине особую глубину и убедительность.

Когда через три фильма Кесаянц вновь вернулся к этой теме, он решил ее совсем по-другому. В Гранте Сарухяняне из ателье «Олимп» нет уже той яростной одержимости, какая была у его собрата Авдо. Хотя и внешне он чем-то напоминает своего предшественника, и в глазах вдруг мелькнет тот же сумасшедший огонек, но Грант—герой совсем иной сказки.

Трудно представить героя «Автомобиля Авдо» в быту. Быт противопоставлен этому герою. Мы даже не знаем, да это и неинтересно нам, есть ли у него семья, дом. Он весь—в своей машине. Он продолжение своей машины, он воплощение одной идеи.

У Гранта взаимоотношения с бытом гораздо сложнее. Он с самого начала фильма добровольно берет на себя груз забот семьи Арпик—вдовы, оставшейся с двумя сорванцами-близнецами на руках. У Гранта даже профессия связана с бытом—он портной.

Но острее и противоречия. Потому что с точки зрения общепринятых норм, он плохой семьянин. Не может сладить с детьми—слишком добр к ним. Не умеет ладить с клиентами— он шьет не так как принято, а так, как подсказывает ему возвышенная душа и его эстетические представления. И даже хобби, игра на дудуке, оборачивается весьма бытовым занятием— игрой на свадьбах.

Кесаянц как бы подвергает испытанию бытом своего прежнего героя, и он этого испытания не выдерживает. Возвышенная душа и низменный быт не находят точек соприкосновения даже в такой, казалось бы, духовной сфере, как любовь. Каждый возвышенный порыв героя быт как бы обволакивает и измельчает. В «Автомобиле Авдо» быт объявлял посягнувшему на него герою смертный бой, в «Человеке из «Олимпа» все гораздо обыденней— быт просто интегрирует героя.

Единственное, что объединяет Гранта с Авдо,—это бескорыстие. Но бескорыстие Авдо опять-таки исторически обоснованная категория, в то время как у Гранта—это всего лишь черта характера.

За одержимостью Авдо—историческая правда, историческая перспектива. За Грантом—лишь абстрактные, вневременные представления о добре и красоте. Авдо—борец, Грант—проповедник.

Хотя мы не знаем предыстории Авдо, но его появление в этой среде кажется нам закономерным, более того, неизбежным. Грант появляется из мифических высот «Олимпа» и исчезает неизвестно куда. Само его пребывание в этом городе становится ирреальным. А был ли он? Или это было воплощение чего-то, что произошло в наших собственных душах, погрязших в повседневной

суете, в бытовой неурядице, потребительстве, накопительстве, чертовой рассудительности и кто его знает в каких еще грехах?

После исчезновения Гранта начинаются его поиски. Он оказывается нужным в этой жизни. А над городом, на возвышении, стоит уже кто-то другой, похожий на Гранта. Утешительный финал грустной сказки.

И в этой картине существует двойная система координат. Когда повествование идет от автора, фильм превращается в бытовую драму с элементами лирической комедии. Когда же автор становится на точку зрения героя, в фильме возникают саркастические, сатирические нотки. И, чтоб выдержать интонацию, автор вынужден окарикатуривать, шаржировать быт и людей. В «Автомобиле Авдо» сатира воспринималась как необходимая краска художнической палитры, здесь же—как насилье художника над материалом, а еще точнее, как возможность уйти от аналитического исследования реальных проблем жизни в сказочную определенность черного и белого, добра и зла. Как видим, путь, проделанный Кесаянцем и Маляном, в чем-то схож. Оба они, не преодолев противоречий между идеалом и действительностью, перешли в область абстракций, пытаясь приспособить к ним все сложное многообразие реальности.

Таким образом, неудачливый брат из «Хозяина и слуги», преобразившись в Авдо, яростно утверждавшего миру правоту чудака, уступил место Гранту, не нашедшему места в реальной жизни и тихо вознесшемуся, чтоб воскреснуть в смутной тревоге окружавших его людей.

Но был в сказке и более удачливый младший брат.

Фильм «Царь Чах-Чах»—экранизация двух сказок Ов. Туманяна, объединенных авторами фильма общим героем и некоторыми, отсутствовавшими в сказках, сюжетными скрепами. На сей раз это не бытовая сказка, как «Хозяин и слуга», а сказка волшебная. Некий царь, дабы пополнить оскудевшую казну, обещает свое царство любому, кто соврет так, что сам царь скажет: «ложь». В этом демократичном соревновании (в основе которого, правда, лежит ложь) всего за один золотой может принять участие любой желающий. В том-то и все коварство, что на любую ложь царь отвечал: «возможно», и в ответ рассказывал нечто еще более несусветное.

Тут-то и объявляется герой, который поворачивает условия игры против самих эту игру выдумавших. Причем и он, и царь знают, что оба лгут, но ложь заложена в основу игры, и выигрывает тот, кто переврет другого. Герой требует у царя меру золота, которую тот якобы задолжал какому-то царю Чах-Чаху. Царь вынужден признать существование мифического Чах-Чаха, иначе ему придется признать ложь и расстаться с царством. 193

героя здесь исторически обосновано. Это и придает картине особую глубину и убедительность.

Когда через три фильма Кесаянц вновь вернулся к этой теме, он решил ее совсем по-другому. В Гранте Саруханяне из ателье «Олимп» нет уже той яростной одержимости, какая была у его собрата Авдо. Хотя и внешне он чем-то напоминает своего предшественника, и в глазах вдруг мелькнет тот же сумасшедший огонек, но Грант—герой совсем иной сказки.

Трудно представить героя «Автомобиля Авдо» в быту. Быт противопоставлен этому герою. Мы даже не знаем, да это и неинтересно нам, есть ли у него семья, дом. Он весь—в своей машине. Он продолжение своей машины, он воплощение одной идеи.

У Гранта взаимоотношения с бытом гораздо сложнее. Он с самого начала фильма добровольно берет на себя груз забот семьи Арлик—вдовы, оставшейся с двумя сорванцами-близнецами на руках. У Гранта даже профессия связана с бытом—он портной.

Но острее и противоречив. Потому что с точки зрения общепринятых норм, он плохой семьянин. Не может сладить с детьми—слишком добр к ним. Не умеет ладить с клиентами— он шьет не так как принято, а так, как подсказывает ему возвышенная душа и его эстетические представления. И даже хобби, игра на дудуке, оборачивается весьма бытовым занятием— игрой на свадьбах.

Кесаянц как бы подвергает испытанию бытом своего прежнего героя, и он этого испытания не выдерживает. Возвышенная душа и низменный быт не находят точек соприкосновения даже в такой, казалось бы, духовной сфере, как любовь. Каждый возвышенный порыв героя быт как бы обволакивает и измельчает. В «Автомобиле Авдо» быт объявлял посягнувшему на него герою смертный бой, в «Человеке из «Олимпа» все гораздо обыденней— быт просто интегрирует героя.

Единственное, что объединяет Гранта с Авдо,—это бескорыстие. Но бескорыстие Авдо опять-таки исторически обоснованная категория, в то время как у Гранта—это всего лишь черта характера.

За одержимостью Авдо—историческая правота, историческая перспектива. За Грантом—лишь абстрактные, вневременные представления о добре и красоте. Авдо—борец, Грант—проповедник.

Хотя мы не знаем предыстории Авдо, но его появление в этой среде кажется нам закономерным, более того, неизбежным. Грант появляется из мифических высот «Олимпа» и исчезает неизвестно куда. Само его пребывание в этом городе становится ирреальным. А был ли он? Или это было воплощение чего-то, что произошло в наших собственных душах, погрязших в повседневной

сусте, в бытовой неурядице, потребительстве, накопительстве, черствой рассудительности и кто его знает в каких еще грехах?

После исчезновения Гранта начинаются его поиски. Он оказывается нужным в этой жизни. А над городом, на возвышении, стоит уже кто-то другой, похожий на Гранта. Утешительный финал грустной сказки.

И в этой картине существует двойная система координат. Когда повествование идет от автора, фильм превращается в бытовую драму с элементами лирической комедии. Когда же автор становится на точку зрения героя, в фильме возникают саркастические, сатирические нотки. И, чтоб выдержать интонацию, автор вынужден окарикатуривать, шаржировать быт и людей. В «Автомобиле Авдо» сатира воспринималась как необходимая краска художнической палитры, здесь же—как насилье художника над материалом, а еще точнее, как возможность уйти от аналитического исследования реальных проблем жизни в сказочную определенность черного и белого, добра и зла. Как видим, путь, проделанный Кесаянцем и Маляном, в чем-то схож. Оба они, не преодолев противоречий между идеалом и действительностью, перешли в область абстракций, пытаясь приспособить к ним все сложное многообразие реальности.

Таким образом, неудачливый брат из «Хозяина и слуги», преобразившись в Авдо, яростно утверждавшего миру правоту чудака, уступил место Гранту, не нашедшему места в реальной жизни и тихо вознесшемуся, чтоб воскреснуть в смутной тревоге окружающих его людей.

Но был в сказке и более удачливый младший брат.

Фильм «Царь Чах-Чах»—экранизация двух сказок Ов. Туманяна, объединенных авторами фильма общим героем и некоторыми, отсутствовавшими в сказках, сюжетными скрепами. На сей раз это не бытовая сказка, как «Хозяин и слуга», а сказка волшебная. Некий царь, дабы пополнить оскудевшую казну, обещает свое царство любому, кто соврет так, что сам царь скажет: «ложь». В этом демократичном соревновании (в основе которого, правда, лежит ложь) всего за один золотой может принять участие любой желающий. В том-то и все коварство, что на любую ложь царь отвечал: «возможно», и в ответ рассказывал нечто еще более несусветное.

Тут-то и объявляется герой, который поворачивает условия игры против самих эту игру выдумавших. Причем и он, и царь знают, что оба лгут, но ложь заложена в основу игры, и выигрывает тот, кто переврет другого. Герой требует у царя меру золота, которую тот якобы задолжал какому-то царю Чах-Чаху. Царь вынужден признать существование мифического Чах-Чаха, иначе ему придется признать ложь и расстаться с царством. 193

Затем герой приводит самого Чах-Чаха, нарядив в царские одежды известного всем мельника, и, в конечном счете добивается того, что царь признает его ложь и свою несостоятельность. Мельник садится на престол и первым своим указом велит построить везде мельницы, чтоб всюду был слышен стук мельничной деревяшки, называемой «чах-чах».

Есть в этом фильме и задорное смешение всех понятий и представлений, и игра «верха» и «низа», и ситуации-перевертыши—словом, полное раздолье для исследователя, желающего по Бахтину изучить карнавальное начало в творчестве Кесаянца. Но нам кажется, что при всем при том есть небольшая, но существенная особенность, с которой невозможно не считаться. Дело в том, что карнавальный смех — это смех всеобщий, всеобъемлющий, направленный абсолютно на все и вся. В этом же фильме комизм героя построен лишь на внешних данных актера и остроумном диалоге. Он высмеивающий, но не высмеиваемый герой, в отличие, скажем, от того же Авдо. И в этом нам видится путь Кесаянца-режиссера: от диалектического всепроникающего смеха-утверждения к морализаторству, от исторически-конкретного ощущения жизни с его игрой движущих противоречий к игре с абстрактными категориями.

Однако в фильме «Царь Чах-Чах» это еще не столь заметно. Это лишь путь к «Человеку из «Олимпа». Кстати, в фильме «Царь Чах-Чах» авторы предполагали финал, который по каким-то причинам в фильм не вошел. Герой в самом конце, завершив все свои благие дела, поднимался на дерево, осматривался и...исчезал. То, что не удалось сделать в одном эпизоде короткометражного фильма, Кесаянец затем развернул в сюжет полнометражной картины «Человек из Олимпа».

Так сроднились два типа «чудаков», да они и были в родстве—два брата из фильма «Хозяин и слуга», две разные вариации одного и того же типа.

Оба брата слились воедино в одном персонаже—Арменаке Гаспаряне из фильма «Солдат и слон». Роль эту сыграл Мгер Мкртчян, исполнявший когда-то роль младшего брата в «Хозяине и слуге». Но поначалу в нем более заметны черты старшего брата. Это честный, скромный, работающий крестьянин, для которого и война—все та же работа, которую надо выполнять на совесть. Он, казалось бы, лишен хитрости, лукавства и изворотливости. Но жизнь ставит перед ним не совсем обычные задачи, и образ, данный в экспозиции, приобретает совсем иное измерение. Солдату Гаспаряну поручают вывезти слона из-под самого Берлина в глубокий тыл, в Ереван, через всю Европу, по которой только что прошла война. Ситуация, прямо скажем, необычная, если не сказать искусственная. Хотя и, как утверждают,

взятая из самой жизни. Но в данном случае это неважно. Важнее другое—зачем понадобилось авторам фильма пускать в столь сложное путешествие солдата со слоном.

Арменак Гаспарян действительно не похож на своих предшественников из кесаянцевских фильмов. И в то же время есть в нем что-то и от одержимости Авдо и Гранта, и от жизнелюбия и лукавства младшего брата, Симона, и находчивого лгуна Кикоса. По характеру он прост и бесхитростен, а жизнь вынуждает его ловчить и лукавить, иначе не прокормишь это прожорливое животное.

Но в том-то и дело, что все его хитрости и уловки вывернуты наизнанку—они все оканчиваются неудачами. Достаточно вспомнить историю с выгрузкой бревен или с продажей слона. Арменак—это плут поневоле. Это герой плутовской истории, вывернутый наизнанку. И если, в конечном итоге, ему удастся выполнить задание, то вовсе не за счет хитрости или обмана. Им движет нечто большее. Вначале—это долг, это необходимость выполнить приказ, по душе он ему или нет. Затем возникает привязанность к невинному страдающему живому существу. И наконец—это ощущение важности своей миссии перед лицом будущего. Арменаку придает силы именно это ощущение далекого идеала, тех мирных дней, которые сегодня олицетворены для него в слоне, столь несуразном в опаленном войной мире.

И в этом фильме Кесаянца мы видим противопоставление реальности и идеала, но и эта ситуация вывернута наизнанку, потому что реальность выступает в виде войны, в виде чего-то неестественного, ненормального, противостоящего жизни и всему живому.

Но идеал—мир без войны—в данной ситуации оторван от реальной жизни, потому что в реальной жизни—вот этот голодный, выжженный, искореженный мир, который надо переделать, чтоб выжить, чтоб приблизить тот самый идеал.

И в этом смысле примечателен эпизод с семенной картошкой, которую сожрал слон. Какое бы светлое будущее ни символизировало это симпатичное животное, мы не можем ему сочувствовать, видя обезумевшие от отчаяния глаза женщины, по картофелине собравших этот семенной фонд. Режиссер не ставит акцентов: он сочувствует женщинам и их голодным детям, но он сочувствует и слону, которого готова убить обезумевшая толпа. Это единственное и открытое столкновение идеала и реальности. В фильме, и, да простится нам, мы здесь на стороне реальности. И как бы ни убеждал нас герой в финале, что «нам нужны сказки!», эпизод с картошкой говорит о том, что сказками сыт не будешь.

Нам кажется, что именно этот эпизод показывает всю опас-

ность абстрагирования от конкретной реальности, ибо какой бы в целом верной и светлой ни была мораль этой сказки, абстрагируясь от реальности, она становится аморальной. Чтоб любоваться на слона, дети должны прежде всего выжить.

4

Первая работа Карена Геворкяна—двухчастевая дипломная работа «Капа» привлекла внимание лишь как визитная карточка вступающего в жизнь молодого режиссера, бывшего оператора. Хотя бесхитростная история былой любви теперь уже пожилых людей подкупала своей предельной искренностью, а еще врезывалась в память документально-правдиво воссозданная атмосфера небольшого глухого поселка, тягуче унылые будни людей, работавших на лесосплаве. Документальностью манеры тогда вряд ли кого можно было удивить. Документализм в игровом кино к тому времени уже перестал быть откровенным и отошел в область моды, став внешним правдоподобием, прикрывающим неумение эпигонов художественно осмыслить правду. Упреки эти, однако, не имеют отношения к Геворкяну, поскольку внешнее правдоподобие подкреплялось в картине стремлением пробиться к сути явлений, освобождая их от наработанных штампов и романтического ореола. Чувствовался уже тот аналитический взгляд, который определит стилистику последующих картин режиссера.

Подчеркнутая аскетичность изобразительной манеры, отказ от каких бы то ни было внешних эффектов, будь то увлекательный сюжетный ход или «выразительный» кадр, говорили о вдумчивости режиссера и его нежелании следовать проторенными «кинематографичными» дорогами.

Между дипломной работой и первым полнометражным фильмом лежат 6 лет работы в документальном и научно-популярном кино в качестве режиссера и оператора. И в этих фильмах Геворкяна (в частности, в лучшей его документальной картине об академике Кнунянце) мы видим тот же пристальный интерес к человеку, то же стремление проникнуть в глубину явления, отказываясь от внешне эффектных приемов и способов «художествления» документального материала.

Это исключительное, можно сказать фанатическое доверие к жизненному материалу, уверенность, что пристальному взгляду жизнь сама откроет и свои тайны, и свою художественность, проявились и в первой полнометражной картине Геворкяна «Здесь, на этом перекрестке».

Первое, внешнее впечатление—перед нами типичное «разгримированное» кино, единственное стремление режиссера—показать «все как в жизни». Сюжет сам по себе банален и служит лишь для воссоздания внешне жизненодобных картинок.

Вот бригада из четырех человек асфальтирует дорогу—ничто не нарушает мерный, порой скучный ритм их однообразной работы—все как в жизни. Вот один из них—Петрос, одинокий человек, обедает дома, а потом, пропустив рюмочку, садится перед телевизором и рассказывает политическому комментатору о событиях дня. Вот другой—Каро, вдовец с двумя детьми, влюбленный в водителя катка Нишу, возвращается вечером в свою неуютную, неприбранную квартиру и начинает мыть посуду, сорвав злость на десятилетнем сыне. И так далее, и так далее. Даже звуковой ряд кажется сделанным нарочито неряшливо, хаотично, из обрывков каких-то дальних разговоров и шумов, из разношерстной музыки, доносящейся из окон домов нового квартала.

Лишь в одном случае авторы позволяют себе музыкальный комментарий к образу прораба Шаварша, сопровождая каждое его появление мелодией дешевенького шлягера. И в самом конце мелодия известной песни «Темная ночь» застанет бригадира Мукуча в каком-то отрешенно-сосредоточенном состоянии, как перед принятием важного решения. И еще паузы. Паузы, возникающие среди этого разноголосого хаоса, паузы, создающие странное напряжение, как, скажем, после ссоры Каро и юного Андраника, когда все вдруг смолкает и лишь ветер, поднимающий тучи пыли на новой улице, срывает и уносит вдаль какие-то возгласы. Или в сцене в доме Каро, когда вся напряженность состояния впервые пришедшей сюда Ниши передана через полную тишину, подчеркиваемую лишь иногда врывающимися в открываемую балконную дверь далекими шумами города.

Да весь этот кажущийся звуковой хаос фильма тщательно организован и выстроен композитором и режиссером.

Выстроен, вопреки первому впечатлению, и весь фильм. Хотя, может быть, не столь тщательно. Но и это принципиально важно. Тщательная выстроенность всегда предполагает точное знание конечного результата. Геворкян же, точно зная цель, стремится никогда не ограничивать себя достижением определенного, заранее известного художественного результата. Как при работе над сценарием, так и в дальнейшей работе над фильмом, когда он, кажется, отбрасывает результат, достигнутый в сценарии, он не терпит насилия над материалом, предпочитая путь, при котором жизненный материал самопроизвольно раскрывается перед камерой. Он в каждом кадре как бы удивляется жесту героев, интонации, как бы случайно брошенной реплике, детали одежды или обстановки. Но все это опять-таки глубоко продуманно и является результатом тягчайшей и тончайшей работы. С той лишь разницей, что он никогда не показывает голый результат, а почти всегда—процесс. Он каждый раз проходит

заново этот путь открытия, не зная заранее ответа в конце задачника. Его ведет уверенность в том, что в каждой жизненной ситуации, в каждом явлении больше смысла и смысл этот гораздо глубже, чем мы можем на первый взгляд постичь и навязать своей режиссерской волей. Не потому ли так разноречивы толкования его фильмов? Не потому ли мы всегда ощущаем в них нечто большее, чем можем оформить и выразить словами? И не есть ли это тот кинематограф, который, опираясь на литературу, свободен от литературщины?

Все это вопросы, на которые первая картина Геворкяна не дает определенных ответов. Потому что есть в ней порой и режиссерская неуверенность дебютанта, и желание подчеркнуть удачно найденную, замеченную деталь, и некоторый полемический перебор в утверждении своего эстетического кредо.

Но вернемся к вопросу о подлинности. Фильм начинается с пролога. Люди, переехавшие в новый микрорайон, на склонах близлежащего ущелья возвели террасы, в корзинах, ведрах, кастрюлях нанесли сюда плодородной земли, и вот весной все ущелье в вишневом и яблоневом цвету. Что это? Неослабевающая тяга вчерашнего крестьянина к земле, желание заняться чем-то полезным в свободное время, надежда получить дополнительный доход или вечное стремление человека украшать землю, пусть самую каменистую, садами? Режиссер не дает ответа. Он просто предваряет фильм этой, казалось бы, не имеющей отношения к теме фильма зарисовкой. А в фонограмме слышится старинная армянская песня. Вначале режиссер предполагал использовать один из номеров известного исполнителя старинных армянских песен. Но и голос его и исполнение оказались режиссеру недостаточно подлинными, концертными. И, прослушав ряд непрофессионалов, он остановил свой выбор на исполнителе, подлинность, натуральность, ненарочитость, задушевность и строгая аскетичность исполнения которого оказались Геворкяну именно той степенью подлинности, которую он хотел воплотить в своем фильме. Песня и весь пролог стали камертоном подлинности для всего фильма.

Точно так же он искал исполнителей на главные и второстепенные роли, искал людей, глядя на которых ни на минуту не засомневаешься, что это люди, изо дня в день сидящие на корточках с бульжником в одной руке и молотком в другой, прерывающие мерный стук молотков лишь для того, чтоб даже в сорокоградусную жару в считанные минуты улечь на дорогу горячий асфальт. Режиссер и в работе с выбранными актерами прежде всего избегал актерства. Не того дурного пангрыша, который плох в любом фильме, а именно актерства, того неза-

метного на первый взгляд налета профессии, который заметен порой даже у самых прекрасных актеров.

И все-таки все эти поиски остались бы поисками подлинности ради подлинности, если бы не сверхзадача фильма. А она в том и заключается, что подлинность здесь не есть лишь внешняя форма, а составляет содержание фильма. Каждый из героев ищет себя подлинного, проделывает путь к самому себе, отряхивая с себя все суетное, мелочное, чужое. Подлинность видимого перерастает в подлинность сущего, подлинность жестов—в подлинность характеров, подлинность деталей—в подлинность мира.

Все это не слишком акцентировано в фильме и могло бы быть легко оспорено, если бы следующим своим фильмом режиссер не подтвердил упорную последовательность поисков.

Следующий свой фильм—«Август»—Карен Геворкян снял по мотивам трех рассказов Гранта Матевосяна.

Первый рассказ—«На станции»—это неторопливое, статичное, казалось бы некинематографичное повествование о молодом человеке, окончившем университет и возвращающемся к себе домой в далекое горное село. Ему, Гранту, приходится два дня дожидаться на станции лошади своего дяди Андро, которую их односельчанин Гикор по прозвищу «Лисица» одолжил, чтоб поехать в райцентр и обменять там картошку на пшеницу. Это уже сюжет второго рассказа—«Алхо». И, наконец, третий рассказ о том, как младший брат Гранта Аранк привел Алхо на станцию.

Сюжетная связь между рассказами, как видим, довольно зыбкая, да и у писателя все три рассказа, находясь в одном цикле, тяготеют к самостоятельности. Режиссера же они заинтересовали именно в целом, во взаимосвязи. Поскольку два последних по идее и должны объяснить, почему Грант не мог так долго попасть домой, не пройдя через томительное и порой унижительное «чистилище» станционного ожидания, снявшего с него наносный городской лоск, всю благоприобретенную спесь.

Именно в противопоставлении этого будущего горожанина, представляющего себе отныне свою жизнь как цепь легких побед на пути к успеху и преуспеянию, тем, кто ежедневным нелегким трудом зарабатывает хлеб насущный, и кроется одна из граней режиссерского замысла. Как бы ни относились односельчане к «Лисице» Гикору, режиссеру он симпатичен своей привязанностью к земле, тем, что знает цену хлебу и цену поту и не может никак взять в толк, как может его родственник из райцентра жить припеваючи, не работая от зари до зари. Режиссер всячески подчеркивает связь Гикора и Алхо, этой выючной скотины, которая даже из последних сил тянет все, что на нее взвалют. Но с симпатией описывая Гикора, режиссер никак не идеализи-

рует его. Вообще, надо сказать, идеализация или романтизация чужда манере Карена Геворкяна.

И лишь один образ в фильме подан в ореоле идеального. Это младший брат Гранта Аранк. В образе Аранка режиссер воплотил то подлинное, истинное, талантливое, умное и трудолюбивое начало, которое он ищет в каждом человеке и соответственно наличию которого распределяет свои симпатии и антипатии. Эпизод в малиннике—прекрасный миг слияния мальчика и природы сменяется другим, не менее волнующим, когда мальчик в полном забвении слушает доносящуюся из транзистора музыку Моцарта, музыку, которая рождается как бы в нем самом. И насколько мудрее выглядит этот мальчик рядом со своим истеричным старшим братом, со снисходительной тоской рассматривающим эту сонную станцию и ее людей с высоты своего университетского диплома.

Именно образ Аранка раскрывает нам суть поисков режиссера, поисков той подлинности, которая так отличается от видимости, имеющей тенденцию выдавать себя за подлинное и замещать ее. У Геворкяна просыпается дар сатирика, когда он обращается к людям, не имеющим ничего за душой, но в собственных глазах представляющим себе весьма значительными и пытающимся всеми правдами и неправдами внушать это окружающим. Таков напыщенный рвач Шаварш из «Перекрестка», таков более резко очерченный представитель того же типа людей хапуга Езек, выложивший две тысячи новыми, чтоб увековечить в роднике память об отце. Но как тонко, двумя-тремя штрихами режиссер показывает первоздную неуверенность этих людей, их истеричное стремление ежеминутно подтверждать свою мнимую значимость через видимость. И как рассыпается на глазах их мнимое величие от одного лишь соседства с людьми внешне непримечательными, но подлинными, подлинными в своей сути.

Подлинность сама по себе—условие необходимое, но недостаточное. Оно существует лишь в противопоставлении с видимостью, с мнимыми величинами. Будучи же конечной программой художника, она ведет его либо к сатире, либо к идеализации прошлого.

5

По первому фильму Баграта Оганесяна, короткометражной картине «Честь бедняка», снятой им совместно с А. Самвеляном, трудно было бы делать какие-либо далекие идущие предположения о творческой потенции этого режиссера. Подчеркнуто скромная, даже как будто стыдящаяся самой себя режиссура породила мнение об отсутствии режиссуры вообще в этом фильме, а были 200 и крайние мнения—о беспомощности режиссера. Оставим эти

суждения на профессиональной совести их авторов, поскольку картина, сколь скромна ни была бы, будучи включена в один альманах с претенциозно-напыщенной, насквозь вторичной картиной «Ахтамар» и с «Царем Чах-Чахом», где режиссерская выдумка перехлестывала через край, подкупала именно своей скромной вдумчивостью, принципиальным нежеланием прикрываться модными режиссерскими повестриями.

И тем не менее, даже сегодня, зная уже две последовавшие за этой «пробой пера» работы Б. Оганесяна, отмеченные несомненной печатью своеобразной творческой личности, трудно в первой короткометражке усмотреть хотя бы основные темы режиссера, не говоря уж о стиле и принципах. Разве что финал картины с его безысходной тоской затравленного собственными же односельчанами человека вдруг вызовет у зрителя невольную мысль о смысле существования, о неоплаченном добре и о бездумно творимом зле. Но и добро и зло здесь строго разграничены и четко социально обусловлены, как того и требовал первоисточник — рассказ Ов. Туманяна.

Любопытно, что в этом фильме Б. Оганесян работал со сценаристом Грантом Матевосяном и композитором Тиграном Мансуряном, в соавторстве с которыми создаст потом «Осеннее солнце».

В сценарном отношении «Честь бедняка» кажется неким эскизом к двум будущим прекрасным сценариям Матевосяна — «Этот красный, зеленый мир» и «Осеннее солнце». Скажем, разговор супругов о поездке в Ереван, имеющий весьма косвенное отношение к сюжету, кажется перекочевавшим сюда каким-то сбрывком диалога из «Осеннего солнца». Сами образы Симона и его жены смотрятся как беглые карандашные наброски к последующим многокрасочным, глубоко разработанным, сложным образам героев «Осеннего солнца».

Музыка Тиграна Мансуряна в большой мере иллюстративна, и общее звуковое решение картины режиссерами настолько еще профессионально робко, что трудно в ней углядеть даже зачатки будущих смелых, порой ошеломляющих по точности звукозрительных взаимоотношений «Терпкого винограда» и «Осеннего солнца».

Подлинным началом творческой биографии Б. Оганесяна следует считать фильм «Терпкий виноград». Сюжет его прост и в общем-то не нов. Сколько их было, произведений о трудном военном детстве, если даже детство это проходило в глубоком тылу?

Мальчик Ваге каждый день ходит на маленький полустанок встречать поезда и верит, что отец вернется с фронта, хотя пришла уже похоронка, хотя мать уже вышла за другого и имеет от него ребенка, а Ваге живет с дядей, осудившим столь поспешный

шаг сестры и забравшим к себе мальчика. И отец действительно возвращается (попал в окружение, был в партизанском отряде). Но кончается короткий отпуск, и отец вновь отправляется на фронт, чтоб уже не вернуться никогда. И мальчик, свято веривший прежде в возвращение отца, уже не ходит встречать поезда.

Фильм этот о взрослении. Об утрате иллюзий. О том, что вера в добро сама по себе не упраздняет зло в этом мире. В мире реальном, а не сказочном. В мире подлинном, а не воображаемом. В мире сложных человеческих взаимоотношений, а не детских иллюзий.

«Неужели так уж приятно сидеть у огня, подставив колени теплу, и думать, и верить, что мир добр?» Эти слова героини «Осеннего солнца» мы вспомним в этой главе еще не раз.

Есть в фильме «Терпкий виноград» образ старика, смущавший многих, начиная от редакторов, читавших сценарий, и кончая критиками, обращавшимися к готовому фильму. Одиноким бездетным стариком, бывший учитель, обменивает книги на еду и изрекает в начале фильма всякие книжные истины, вроде того, что «в мирное время в цене книги, в военное—еда», что «еще наши предки считали, что лучше слепые глаза, чем слепая мысль» и т. д. В то время, как все остальные считают мальчика, встречающего поезда, «чокнутым», старик один понимает его. Мальчик тянется к нему и увлеченно слушает его рассказ о том благом времени, когда у отца старика был большой виноградник, о том, как католикос освящал виноград, как давили спелые грозди, сок превращался в вино, садились пировать под деревом, а потом собаки доедали оставленное людьми, воробьи клевали оставленное собаками, а муравьи растаскивали то, что осталось после воробьев. Собаки не лаяли на воробьев, воробьи не клевали муравьев—каждому доставалась своя доля. Идиллическая картина.

Фильм целиком снят в пасмурном, рассеянном свете, и вдруг перед самым финалом возникает солнечное, святящееся видение, навеянное рассказами старика. У давилки под раскидистым деревом собираются все—и погибший отец, и потерявший ногу дядя, на собственных ногах, без костылей, и погибший сын соседа Ованеса, и мать Ваге, которая с лучезарной улыбкой моет ноги отцу. А потом мужчины, и с ними Ваге, будут задорно давить виноград, омытые лучами осеннего солнца. Изумительные кадры, прекрасная иллюзия, возвышенная ложь!

Были и такие, которые считали, что это и есть подлинный финал фильма, здесь и следует поставить точку. Считали те, которые все еще видели жизнь и армянское кино сквозь призму десятилетней давности, называемую «Здравствуй, это я!».

И старик учитель, и сосед Ованес-бидза, не убирающий ви-

поград и пытающийся святой верой вернуть погибшего сына,—представители той кинематографии в этом фильме. Критиков и редакторов как раз смущало то, что Б. Оганесян не идеализирует старика, не умиляется им, отмежевывается как автор от представленный этого героя и даже, более того, наделяет его рядом весьма непривлекательных черт. Полуголодный старик, обманывая по сути дела детей, ест обеды, выдаваемые семьям погибших. И расправа родителей над стариком—это жестокий урок подлинной жизни не подкрепленным реальностью фантазиям. Но и здесь отношение режиссера не однозначно осуждающее. Ибо и реальная жизнь не может без фантазии и игры воображения, без иллюзии и мечты. Именно поэтому в финале картины идут по дороге познавший первую в жизни горечь, утративший первые иллюзии мальчик и старик, абстрактный гуманист, подставляющий на место реальной жизни розовые иллюзии. Идут рядом, и дорога эта читается как дорога жизни. А по обе стороны дороги—зарытые на зиму виноградники, выглядящие для непосвященного мертвыми холмиками.

Вообще пространство фильмов Баграта Оганесяна кажется разряженным, очищенным от лишних подробностей. За редким исключением мы не увидим в них многофигурных композиций—чаще всего в кадре двое-трое. И больше, будто голые пространства вокруг. Это создает ощущение какого-то библейского действия, ощущение, будто на всей земле остались лишь эти несколько человек со своими проблемами. Это создает ощущение вневременной извечности этих проблем.

Сказанное вовсе не означает, что Б. Оганесян безразличен к приметам времени, к воссозданию бытовой достоверности, к характеристике интерьера и пр. Наоборот. Достаточно вспомнить, как точно и сколь экономными средствами он передает атмосферу тылового армянского поселка. А одна из лучших сцен фильма—возвращение домой раненого солдата на носилках.

Но бытовые подробности и приметы времени не являются для режиссера самоцелью и почти никогда не акцентируются. Цель режиссера вовсе не в том, чтоб убедительно проиллюстрировать или реконструировать какую-то точную бытовую или производственную ситуацию, а в том, чтоб в любой ситуации, конкретной и сиюминутной, раскрыть нам его извечность и диалектическую неоднозначность.

А потому и время в его фильмах—это и конкретно обозначенное время, знакомое и узнаваемое, и одновременно—это время, замкнутое в самом себе, это некое эническое время. Мир Карена Геворкяна (во всяком случае, в «Перекрестке» и в двух первых новеллах «Августа») — это мир, куда зритель может шагнуть, выйдя за порог зрительного зала.

В мир Баграта Оганесяна не так-то просто войти. Это мир, который больше в нас самих, чем вокруг нас. И чтобы войти в этот мир, нужно огромное усилие по постижению себя и себе подобных.

Именно это качество Оганесяна-режиссера и привело его вновь к прозе Гранта Матевосяна, к одному из самых сложных его произведений—повести «Мать едет женить сына» (так неудачно было переведено название повести, которая в оригинале очень точно и емко названа «Нерв земли»).

Вообще интересно было бы подробнее исследовать взаимоотношения прозы Матевосяна и кинематографа. Скажем, в «Мы и наши горы» Генрих Малян акцентировал публицистическую грань повести, подчеркнув конфликт между законом писанным и законом нравственным. Юрия Ерзинкяна привлекла красочность и живописность «Этого красного, зеленого мира». Карен Геворкян увидел в прозе Матевосяна ту степень подлинности, которая соответствовала его собственным режиссерским представлениям.

Баграта Оганесяна привлек сам мир писателя, который наряду с острыми современными проблемами, красочностью и исключительной подлинностью в то же время проникновенен именно своим постижением вневременных (одновременно и злободневных) общечеловеческих, философских проблем, мир конкретный и одновременно мифический в первоначальном значении этого слова (можно сказать фолкнеровский или маркесовский, а можно и библейский).

Мир фильма «Осеннее солнце»— тот же Цмакут, до которого так долго добирался Грант из фильма «Август». На этот раз путь из Цмакута в город должна проделать героиня фильма Агун, которая могла бы быть матерью Гранта. У Агун сын в городе. Старший сын Арменак, окончивший университет и работающий в газете. Арменак собирается жениться, и Агун решила поехать в город женить сына. Мы не увидим ни пути из Цмакута в Ереван, ни самой женитьбы. Авторы интересуют сама Агун в канун этого события. Один лишь ее день—день сборов. И начинаются эти сборы неторопливо, размеренно. Разложено во дворе добро, которое Агун повезет с собой, она заворачивает в бумагу яйца (каждое яйцо—в отдельную бумажку) и неторопливо беседует с младшим сыном, который тоже хочет поехать с матерью в Ереван.

Итак один-единственный день, пусть и не самый обычный, становится днем подведения итогов всей жизни. А жизнь у нее была не из легких. Рано скончалась мать («отец ее убил»—говорит Агун), отец женился на другой, мачеха выдала Агун замуж в пятнадцать лет, не спрашивая ее согласия, в доме мужа ее приняли в штыки, свекровь, золовки и старшие невестки недо-

любили языкую девчонку, били, издевались. Она заставила мужа отделиться от родителей. Им выделили хлев. В хлеву она родила и вырастила детей. И теперь вот—большой, светлый дом, полный амбар, телевизор, ковры. Есть чем похвастать перед соседкой, чем попрекнуть свекровь. Но почему же все это не радует Агун? Откуда эта нервозность, почему не дают покоя невеселые воспоминания, и все терзает вопрос: «Счастлива я или нет?». И почему это Агун так жестока со всеми—со свекровью, с соседкой, даже с десятилетним сыном?

Если сравнить фильм с повестью, то нетрудно заметить, что в фильме исчезли многие жестокие сцены издевательств семьи мужа над Агун. Баграт Оганесян не из тех режиссеров, которые боятся жестокостей, и если он убрал их из фильма, то лишь потому, что они давали возможность однозначного объяснения нынешнему состоянию героини. Потому что вся ее жестокость могла бы быть истолкована, как запоздалая месть обиженного и обозленного человека. На самом же деле это не так.

Конечно же, Агун неласкова со свекровью, потому что не может и не желает забывать прошлое, она язвит соседке, потому что когда-то было уязвлено ее женское самолюбие—родственники мужа выгнали ее из дому и хотели взять в невестки эту самую Арус. Но только этим не объяснить всей глубины ее переживаний. Это лишь волны на поверхности, свидетельствующие о процессах, происходящих в глубинах ее существа.

Фильм начинается (еще до титров) монологом героини, обращенным к старшему сыну, а по сути—в зрительный зал. «Все, кого ни спрошу о тебе, хвалят и смеются: «Добрый, мол». И смех этот—мне как нож в сердце. Потому что доброта, совесть тогда лишь хороши, когда они в звере. А у тебя не жалость, а жалкость. Когда-то дед твой и отец мой Ишхан бросил моей мачехе через плечо, как бросают мелочь, и я повторяю тебе эти слова: «Человек не должен быть так сладок, чтоб его проглотили, и не должен быть так горек, чтоб его выплюнули». Коза ощипывает куст, волк задирает козу. Кто ты? Коза или куст, волк или коза? Как это смогла одна капля сонной ленивой крови моего свекра Андраника перебить в тебе кипучую, бурлящую кровь Ишхана? Или так уж приятно сидеть у огня, подставив колени теплу, и думать и верить, что мир добр?»

Вот начало всех начал. Вот где истоки терзаний героини. Как жить в этом мире? Для чего жить? Где добро и где зло? И если добро бывает таким, как у свекра Андраника или мужа Симона, то почему оно такое инертное и бездеятельное? И почему, если хочешь сделать что-то доброе, то приходится быть злым и жестоким? Ведь они до сих пор жили бы в хлеву, если б она не заставила Симона выстроить дом, ведь они были бы

полунищими, если б она не заставляла его работать и брать плату за эту работу. Ведь Арменак сейчас пас бы овец, если б она не заставила его поехать учиться в город. Где же истина? Где добро переходит во зло и где зло оборачивается добром?

И все-таки имея дом, полный добра, она задает соседке, а по сути самой себе вопрос: «Счастлива я или нет?».

День подведения итогов—это и день нескольких словесных дуэлей по этим самым вопросам. И надо сказать, что из всех этих схваток Агун выходит побежденной. Так что ж? Значит неправильно жила, не так прожита целая человеческая жизнь? Ответ не так-то прост.

Даже проигрывая дуэли свекрови и соседке, Агун все-таки выше них. Выше свекрови и всей мужиной родни, потому что не захотела жить той самой, от века заведенной, доброй или, как знать, жалкой жизнью, которой жила семья мужа. Она стремилась к лучшему, и само это стремление возвышало ее над окруженным. Она, вынесшая столько лишений и тягот, обид и попреков, не желала смириться, не желала выглядеть и быть жалкой. Она не хотела приспособливаться к жизни, она хотела ее менять. Менять—наперекор воле свекра и свекрови, наперекор инертности мужа, наперекор даже непреодолимым препятствиям.

Агун выше соседки вовсе не потому, что у нее краше и богаче дом. У той не хуже (хотя и ворованное). Агун выше Арус, потому что той, живущей лишь сегодняшним днем, лишь хлебом насущным, недоступны вопросы, мучающие Агун. Соседке недоступно страдание Агун. И это страдание возвышает ее над окружением.

Агун сидит на ступеньках лестницы, ведущей на чердак, со связкой авелука* на коленях и вспоминает единственное, пожалуй, светлое мгновение в своей жизни. Она работала в колхозе. Убирали урожай. Она была беременна, не могла заниматься тяжелой работой и поэтому носила из родника воду жнецам. Какие это были светлые, одухотворенные люди! Ушли на фронт и не вернулись, оставив женщинам тяжелые снопы, колючую солому, нервных быков. И еще одно крохотное воспоминание: они строят дом, Симон надорвался, лежит в недостроенной комнате, рядом сидит мастер, его учитель, и она, отвернувшись от них, кормит грудью ребенка прямо под открытым небом, и первые капли дождя падают на ее лицо. А она такая юная, такая красивая и счастливая!

Прокричал петух, очнулась Агун от своих воспоминаний и сказала самой себе: «Детьми были, девочками были, невестками были—все тосковали и ждали. Чего?...» Это тот же вопрос: «Счастлива я или нет?».

Чего она ждала от жизни? Что она видела в этой жизни? Ведь как сама она говорит, повторяя слова соседки, каждый проживает свою собственную жизнь, и если Арменак будет жить хорошо, то это не она будет жить. Так, значит, несчастлива?

Еще раз этот круг повторится уже в самом финале, когда победно пройдя по главной улице села, по которой некогда она, выгнанная из дома мужа и оскорбленная свекровью, шла топиться, Агун остановится в конце пути со слезами на глазах и скажет мужу: «Не пужны Арменаку ни эти тряпки, ни мы сами. Наше—это Цмакут и мы с тобой». И снова эта двутонность, зыбкость, неопределенность. Счастлива или нет?

Эта двутонность, неоднозначность присутствует во всем фильме, раздражая привыкшего к определенности зрителя. Если авторы симпатизируют героине, то почему они сделали ее такой злой, сварливой, раздражительной и раздражающей?

Грант Матевосян часто пользуется в своих произведениях несобственно-прямой речью, и это дает ему возможность постоянно считать в повествовании два голоса—автора и героя, причем сливать их так неразрывно, что почти невозможно порой определить, где кончается одно и начинается другое. Такая манера письма дает возможность все время стрбить двутонное повествование—отрицая, утверждая, и утверждая, отрицать.

И здесь пора обратиться ко второму герою фильма—мужу Агун, Симону. Полная противоположность языкастой и говорливой женщ. Слово, прежде чем родиться в голове Симона, долго, почти осязаемо там ворочается, перемалывается, да так порой и не рождается. Симон неторопливо и безропотно изо дня в день орудует своим тесаком, работая и в колхозе, и для односельчан, а те, бывает, платят, бывает, и забывают, зная неназойливый, стеснительный характер Симона.

Симон добр, но доброта его сродни тому смирению, которое проповедует его мать в разговоре с Агун: «Надо любить друг друга, дитя мое, надо прощать, нельзя жить с враждой в сердце!» И хотя во всех семейных ссорах последнее слово остается за Агун (это и немудрено), хотя она чувствует, что в каждом частном случае права она, ее не покидает ощущение, что за мудрой несуетностью Симона кроется другая, большая, недоступная ей правда.

Свекровь упрекает невестку: «Сын мой не видел от тебя любви», и хотя Агун возражает ей: «Какая еще любовь в хлеву, среди буйволиного рева и буйволиных нечистот?», но чувствует, что свекровь права, чувствует, что все есть в ее доме—нет только любви. И снова зыбким становится ее добро, построенное на жестокости.

Потому и единственная ретроспекция в фильме, данная от 207

лица Симона,— это мимолетный эпизод его любви с развратницей Маей. И это единственное, что вспоминает он в день подведения итогов. Вспоминает как единственно светлое в своей жизни.

«Осеннее солнце»—жестокий фильм. Фильм о том, как за внешним благополучием скрывается глубокая неудовлетворенность. О том, как всю жизнь стремясь к счастью и, кажется, сделав все для этого, человек ощущает себя несчастным. Это фильм о мимолетности жизни.

В финале «Терпкого винограда» шли по дороге мальчик, утративший веру в чудо, и старик, верящий в действительную силу доброты. В финале «Осеннего солнца»— снова двое на дороге, и вновь как будто одни на всем белом свете—Агун и Симон—женщина, подводящая грустный итог сорокапятилетней жизни, и мужчина, своей беспредельной добротой поддерживавший ее в жизни. И не случайно эти два антипода, два воплощения противоположных начал в жизни—муж и жена. Потому что иначе жизнь невозможна. Потому что без доброты Симона неуемная энергия Агун—это разрушительная сила, это зло, это вечная изменчивость и вечная неустойчивость. А без неуемного стремления Агун к обновлению доброта Симона—это застой, это вечное прозябание, это остановка и смерть. Быстротекучесть одной-единственной человеческой жизни и вечность жизни вообще—вот откуда рождается двойной авторский взгляд, вот источник двутонности повествования, вот вечный вопрос, и мучающий человека и дающий ему силы для жизни.

Есть в фильме эпилог, вместе с прологом окольцовывающий фильм. По заснеженному, кочковатому полю, спотыкаясь и падая, бежит маленькая Агун, та, которой предстоит еще прожить эту жизнь. Бежит сиротка, перевязанная бабушкиной шалью, одна в этом огромном мире.

Повторение этого кадра в финале, возвращает фильм к началу, как возвращаются времена года, как возвращается к жизни природа, как возвращаемся мы к себе в наших детях, но, увы, не возвращается жизнь человека.

Мы рассмотрели пять тенденций в современной армянской кинематографии. Попытались показать, что нет еще в современном армянском кино какого-либо доминирующего, определяющего направления, которое характеризовало бы его в целом. Но само наличие различных сталкивающихся, противоборствующих и развивающихся точек зрения и подходов, выразившихся в творчестве разных режиссеров, кажется нам явлением положительным, свидетельствующим о росте и становлении, что само по себе уже неплохо.

Артавазд Пелешян — один из тех вдохновенных художников кино, которые продолжают овладевать тайнами своего искусства, стремятся обнаружить его существенный и неизменный признак, отмеченный печатью собственного понимания киноискусства.

АНЕЛКА ГРИГОРЯН

АРТАВАЗД ПЕЛЕШЯН И
ЕГО ФИЛЬМ «МЫ»

Фильмы Пелешяна поражают прежде всего безукоризненностью кинематографического мышления. Идейный замысел фильма и его форма, стремящаяся к пластичности, неразрывно связаны, они обнаруживаются одновременно друг через друга. Вот почему для Пелешяна киноязык не есть раз и навсегда найденная система, посредством которой можно выразить мысли, рассказывать истории. Именно потому из многих имеющихся в нашем арсенале эпитетов — интеллектуальный, поэтический, аллегорический и др., характеризующим индивидуальность режиссера, представляется эпитет кинематографический.

Для Пелешяна — крайне целенаправленного, уверенного и в то же время во всем сомневающегося — кино есть нечто большее, чем творческая, вдохновенная стихия. Кино — естественная сфера и форма его существования.

Фильмы Пелешяна невозможно пересказать, даже при условии глубокого восприятия отдельных эпизодов и мотивов. Отнюдь не потому, что в них отсутствуют события или не выражены определенные переживания, а потому, что даже самое добросовестное их изложение не в состоянии воссоздать то сложное сцепление и взаимодействие элементов, которые и составляют суть искусства режиссера.

На сегодня пелешяновское искусство представлено шестью документальными фильмами, каждый из которых удостоился международных и всесоюзных премий, дипломов, медалей¹. И хотя сам режиссер все, созданное им, до сих пор считает поиском, где «метод осуществления образа не нашел еще своего исчерпывающего и завершающего выражения», однако кинокритика не преминула отметить значение самого этого поиска. Как у нас, так и за рубежом в этом поиске увидели «взрывчатую силу безумной души», свидетельство самовыражения «настоящего мастера-новатора».

Фильм «Мы» как бы вобрал в себя, порой прямо в цитатной форме, стилистические и морфологические признаки прежних фильмов режиссера. В нем Пелешян предлагает новую исходную точку построения киносюжета, отрицая прежде всего повествовательность. Если по признанию шведского кинорежиссера Бергмана одним из проклятий, выпавших на долю киноискусства, является прикованность к эпике и драме, то Пелешяна обошло это проклятие— он один из страстных противников подобного кино. Дело не в том, что в его фильмах совершенно отсутствуют слово или единое действие со своим закономерным ходом развития. Пелешян отрицает полностью литературный или свойственный какому-либо другому искусству метод сюжетостроения. Его фильмы—не суть визуальные переложения какого-то сюжета, сохраняющего универсальную функцию слова даже при его отсутствии. Режиссер исключает ту форму киновыразительности, которая достигается посредством беспокойного действия, идущего к кульминации. Пелешян отказывается от традиционной причинно-следственной связи построения сюжета, при последовательном развертывании которого киноизображение теряет самостоятельную ценность, становясь вспомогательным опосредованным звеном. В этом смысле режиссерское понимание сюжета становится задачей уточнения специфики и сущности кино.

Характерным признаком пелешяновского кинематографа представляется одновременное освобождение киноизображения от преобладания повествовательного элемента и обнаружение двигательной потенции в самом киноизображении. Стремление к равновесию отдельных киноизображений и одновременная тенденция к его нарушению и становятся тем законом построения киноструктуры, который создает новую форму соотношения элементов, новый характер столкновения образов.

Обратимся к первым кадрам фильма, которые условно названы режиссером «Великие похороны». На экране темный, без изображения кадр—тишина. Из мрака неожиданно возникает титр «Мы», и в кадре надолго воцаряется темнота. Мощный симфонический аккорд внезапно взрывает тишину и мрак, и, как

отрицание безмолвного преследующего мрака, появляется и тут же исчезает скорбное лицо девочки. Темный, без изображения кадр.

Тревожно пульсирующий вздох, гулкое биение вновь рассекает мрак, и появляются горы. Сопротивление тьмы кажется преодоленным. Горы в своем длительном экранном пребывании представляются устойчивой и неотразимой реальностью, но мгновенно—и эта инерция вместе со звуковым вздохом тонет в длинном плане затмения солнца. Этот безмолвный поединок тьмы и света переходит в мощный взрыв, превращающийся в два начала: светозарные звуки музыки Вивальди и—крупным планом—руки, несущие черный гроб.

Монтаж не сразу ведет к обострению того напряжения, которое не зависит от логики какой-либо истории, а протекает из самого звуко-зрительного содержания кадра. Для Пелешяна киноизображение—физическая, неопровержимая и действительная реальность. Режиссер полностью доверяет его автономной выразительности, не позволяет себе вмешиваться в его внутреннюю сообразность. Материалом его фильмов является не только документальная действительность; режиссер смело использует инсценировку, придерживаясь принципа достоверности, без условностей и стилизации. Такое изображение действительности становится не только способом выражения точки зрения режиссера-исследователя и философа, но и основой воссоздания художественной реальности. Сам феномен кино предопределяет «фотографичность» изображения, которая ведет режиссера к самим истокам киноискусства. Но то, что несет в себе и описывает кадр, даже при условии высокой выразительности, еще не есть для Пелешяна само кино, его сущность. Это только содержание. Пелешян посредством монтажа устанавливает такую систему взаимодействующих связей кадра, которая, сохраняя неприкосновенной самостоятельность изображения, делает относительным его реальное значение.

Благодаря монтажу каждое конкретное изображение преобразуется в такой синтез факта и созерцания, где приходят в столкновение, с одной стороны, тенденция несовместимости реального и пререального, с другой,—неизбежное постоянное стремление их к взаимослиянию. В этом—пульсирующий драматизм пелешяновской формы.

Пелешян создает тип киносюжета, в конструктивной основе которого лежит метафоризм. Соотнесение двух содержательно далеких друг от друга изображений позволяет установить между ними «временные смысловые связи, создающие ассоциативные поля». Если изображение горы указывает на вечную силу сопротивления мраку, которая к тому же подчеркивается сравнительно

продолжительной фиксацией кадра, то мгновенное явление девочки и мощный симфонический аккорд указывают на преходящий и временный характер той же силы сопротивления, измеряемой недолговечностью человеческой жизни.

Таким образом, в киноповествование вносится и тут же приобретает действительную силу категория времени. Само же качество противостояния мраку обнаруживает новый богатый пласт сюжета: сопротивление мраку и власть тьмы мыслятся как антитезы, и сила этого сопротивления становится очевидной.

Соотнесение тождеств и различий не означает у Пелешяна стремление слить их воедино. Он просто показывает факт существования тенденций к их сближению и слиянию как действительную реальность.

Пространственно и изобразительно различные и обособленные кадры отождествляются по смыслу, объединяясь под общей характеристикой— «Бессилие», и уже сам конфликт, служащий конструктивной основой фильма, представляется снятым. Но именно здесь происходит внезапная трансформация. Антитезу, создающую сюжетное напряжение, режиссер переводит в другую сферу кинокадры: теперь функциональное содержание приобретают величина плана и ритмико-интонационное движение монтажа. Если выбор крупного плана, особенно вслед за многократно повторяющимся общим планом (горы—вздохи), ставит акцент на факте бессилия, то он же обнаруживает и контрастную этому факту реальность.

В небольшом отрезке киноленты единственным плановым эквивалентом затмению служит лицо девочки. В безмолвном чередовании беззвучных изображений восстанавливается в памяти и мощный музыкальный аккорд, что еще более усугубляет анти-тезное противопоставление.

Антитеза тьмы, представленная до сих пор изобразительным рядом, с этого момента меняет характер и форму своего проявления, становясь звуковой реальностью.

Нетрудно заметить, что звук входит в сюжет не как сопроводитель изображения, но как такой же полновластный—конкретный и предметный—материал, как само изображение. Звук в фильмах Пелешяна, вне зависимости от эмоциональной насыщенности, выступает как один из формообразующих, а не украшающих элементов кинодействительности.

Симфонический аккорд и взрыв как два «крупных звуковых плана» в незвуковом пространстве этого отрезка фильма становятся антитезами тишины. Не будучи ни фактами внутрикадровой действительности, ни пространственными и эмоциональными объяснением или дополнением к ней, эти два звуковых плана предстают как равноценные звуковые единицы, не зависящие от

«искусственности» одного и естественности другого. Благодаря монтажу Пелешаян придает им такую смысловую и эмоциональную силу, что звук становится формой преобразования изображения.

Звук становится одним из средств постижения идеи совместности-несовместности извечных начал: свет и мрак, жизнь и смерть, добро и зло в их широком философском понимании.

Режиссер охватывает одновременное рождение мрака и света, переход из одного в другое, их взаимопроникновение, разрушая идею их несовместности. Но если в этом изображении смысл и форма, сливаясь, утверждают идею их совместности, то светлая мелодия в том же изображении звучит утверждением бессмертности духа.

В фильме есть кадры, в которых постепенно сгущается толпа похоронной процессии. Нескончаемый поток людей и льющаяся лучезарная музыка. Неожиданно использован «эффект ракурса»: постепенно ослабляется и в конечном итоге исчезает пульсирующий ритм движения и образования толпы; бесконечный человеческий поток превращается в массу, колышущуюся, как море, внутрикадровое движение—в неподвижность, черный цвет одежд—в пронзительную белизну. Камера свидетельствует действительность превращения. Из белой неподвижной массы как бы рождается фигура ангела. Тишина камня поглощает музыку. И возникает каменная фигура человека как проявление извечного стремления к соединению вечного и временного. Фигуры ангела и человека, возникшие в пространственной реальности—между небом и землей,—так режиссер дает антитезу вечного-преходящего.

Использование «эффекта ракурса» дает неограниченные возможности изменения зрительного поля, устанавливает новый тип взаимоотношений кадров, определяя выбор и реализацию искомого значения. Так смещение ракурса становится и пространственной характеристикой кадра. Здесь нельзя не остановиться еще раз на активном взаимодействии пространственных форм и звука. Скульптура сливается со звучащей мелодией; неожиданная пауза разрушает динамический ритм движения—это мгновенное явление из всеохватывающей сумятицы похорон и есть тот «восторженно мечтательный экстатический жест», который и является согласно венгерскому критику Балашу «поэтической субстанцией кино». Этот жест и есть тот идеальный, данный вне текста угол зрения, который осуществляет себя как свободное самовыражение художника. Это самовыражение не ограничено определенными зрительными формами, самостоятельной устойчивостью изображения, а становится всегда подвижной целью взаимодействия, которая реализуется как свободное и неуправля-

мое исчезновение тех же изображений. Становление автономной выразительности изображений—кадров и их невидимое единство выступают как одновременное взаимообнаружение.

Анализ ленты делает очевидным режиссерское понимание кинодвижения. Движение, обусловленное кинотехникой, в своей продолженности и неизбежной изменчивости рассматривается Пелешьяном как физическое свойство и трактуется им как беспокойная материальная форма. Это не внутрикадровое или межкадровое действие в рамках сюжетной линии, а ассоциативный ряд, организованный из сопоставленных, противопоставленных и повторенных изображений. Они настолько сами по себе напряжены, что становятся противоборствующими силами. В результате неожиданного сопоставления рождается необычный смысл, являющийся в режиссерской концепции единственно реальным и верным. Это смещение основного признака реализуется как мгновенная ситуация. Собственно столкновение между смещенным основным смыслом и вновь возникшим, прослеживание и обнаружение связи между представленными изображениями и организует движение фильма. В этом смысле значение киноизображения подвижно и способно к членению, оно изменяется, преобразуясь каждый раз согласно контексту. Значение тем самым становится искомым, и его конкретная определенность ставится в зависимость от восприятия зрителя. Отрывая изображение от сюжетной ткани, режиссер, в противовес предопределенному движению, предлагает движение неожиданное. При этом на смену обобщенному и особенному пластическому образу идет «случайный» образ. Отказываясь благодаря движению от стихии внешней формы, ее очевидной наглядности, Пелешьян стремится достичь идеальной свободы видимого. Поэтому молчание, плач, поцелуй, ожидание, радость или печаль, обособленные и вырванные из контекста, приобретают в фильме ритуальный характер, становятся символами. Так Пелешьян пытается овладеть тайнами отображения абстрактных понятий.

Режиссер предлагает новый путь подхода к фактам. Действие в его фильмах лишено постепенного развития, свойственного любому зарождающемуся и развивающемуся процессу. Смерть как факт изображается не в цепи причинно-следственных отношений, как завершение или начало какого-либо события, а является собой столкновение с неизбежной для всех реальностью.

Напряженные чувства не получают в фильме форму субъективного переживания, не становятся фактом индивидуальной судьбы. Психологические подробности и мотивировки чужды его стилю. В этом смысле Пелешьян—настоящий эпик. Даже трогательные сцены встреч и узнаваний родных и близких в эпизоде под названием «Репатриация» лишены оттенка внутренней драмы.

Представленные в крупном плане лица здесь не углубляют переживания каждого из них. Крупный план не становится средством детализации материала. Визуальное сближение лиц не противопоставляет их друг другу, а напротив, объединяет, так как режиссер во внешне различных обликах подчеркивает прежде всего охвативший их эмоциональный единый пафос. И содержанием эпизода становится не страдание конкретного человека, а сами понятия, такие, как разлука, грусть, потеря, радость. Итак, крупный план используется Пелешяном не для лирического воспевания душевного мира героев или демонстрации противоречивых чувств, а выражает режиссерскую концепцию, отмечающую притягательную многокрасочность ради выявления сути, общей идеи.

Средством кинообобщения оказывается для Пелешяна и отсутствие речи. Отказ от этого индивидуализирующего элемента делает тип выражения еще более всеобщим и единым. В этом смысле отсутствие речи у персонажей фильма не есть возврат к стилистике немого кино. Молчание в немом кино было лишь техническим фактом, породившим свой неповторимый язык. Молчание же в фильме Пелешяна значимо своей художественной интерпретацией. Это тот путь обобщения, который, абстрагируя людей от их индивидуальных признаков, ведет к созданию многоликого, но символического единства—воссозданного Мы.

Эта же тенденция зримо присутствует и в изображении самой Армении. Капитель Гарни, колонна Звартноца, горы Армении, Арарат при всей изобразительной конкретности предстают в фильме элементами особой реальности. Общность ритмо-интонационных характеристик гор и человеческих переживаний (в первой части фильма) ставит их во взаимодействие, придавая их конкретности художественную значимость. Горы и люди вступают в равный диалог, освещаясь и отражаясь друг через друга. Эта взаимозаменяемость качеств и масштабов придает фильму монументальность. Так, достоверный материал (в данном случае, горы) становится точкой зрения, субъективным переживанием художника. Вот почему, изображая действительную капитель или гору, режиссер не обращается к описанию их визуальных вариаций в разных ракурсах: каждое из этих конкретных изображений предстает как образ, увиденный в одном ракурсе, целостный образ-идея. Таким образом, видимая реальность, конкретность переводится в духовную сферу, где нет места описанию национального колорита, этнографической красочности и детализации. Не случайно режиссер взрывает даже равновесие естественной великолепной композиции двух Масисов. Изображая лишь один из них, режиссер художественно фиксирует факт.

Возвышенная безмятежность гор, строгая простота и первозданность их, представленные в кадрах последней части филь-

ма,—это не дань режиссера реальной красоте Армении, не ее восхваление, а взгляд художника, преобразующий конкретность страны в художественный образ целого народа, выражение его миропонимания.

¹ «Ночной патруль» (1964, 1 ч.), «Земля людей» (1966, 1 ч.), «Начало» (1967, 1 ч.), «Мы» (1969, 3 ч.), «Обитатели» (1970, 1 ч.), «Времена года» (1975, 3 ч.).

ПУБЛИКАЦИИ

ГУРГЕН БАЛАСАНЯН

ИЗ ФРОНТОВЫХ ДНЕВНИКОВ КИНОХРОНИКЕРА

Когда началась Великая Отечественная война, вместе со многими тысячами солдат и офицеров на защиту Отечества встали и кинематографисты. Только вместе с автоматами они взяли с собой свои кинокамеры. Одним из них был и я.

...Более 30 лет не листал я свой выцветший дневник, в течение 30 лет не просматривал на экране бережно хранимые пленки отснятой мною хроники. И вот сейчас мне предстоит поделиться своими воспоминаниями с читателями. В памяти отчетливо сохранились отдельные люди, встречи с ними.

Первая встреча

Вокзал переполнен. Встречающие волнуются, волнуемся и мы — съемочная группа из киностудии. В Армению приезжает прославленный летчик, Герой Советского Союза Нельсон Степанян. И вот, наконец первые объятия и поцелуи. Снимаем мать героя — Вардануш, снимаем отца, брата. Заметив кинокамеру, Нельсон улыбнулся и сказал:

— На фронте вам будет интереснее.

На следующий день вечером Нельсон Степанян присутствовал на съемках одного из эпизодов фильма «Давид-бек». Случилось так, что он вошел в павильон в момент съемки, которую, естественно, пришлось прервать. Извиняясь, Нельсон Степанян обратился к режиссеру Бек-Назарову.

— Тяжелая у Вас профессия, Амо Иванович!

— Быть летчиком — тоже, не легко, — ответил Бек-Назаров.

— Согласен, — улыбнулся Нельсон и обнял режиссера.

ма,—это не дань режиссера реальной красоте Армении, не ее восхваление, а взгляд художника, преобразующий конкретность страны в художественный образ целого народа, выражение его миропонимания.

¹ «Ночной патруль» (1964, 1 ч.), «Земля людей» (1966, 1 ч.), «Начало» (1967, 1 ч.), «Мы» (1969, 3 ч.), «Обитатели» (1970, 1 ч.), «Времена года» (1975, 3 ч.).

ПУБЛИКАЦИИ

ГУРГЕН БАЛАСАНЯН

ИЗ ФРОНТОВЫХ ДНЕВНИКОВ КИНОХРОНИКЕРА

Когда началась Великая Отечественная война, вместе со многими тысячами солдат и офицеров на защиту Отечества встали и кинематографисты. Только вместе с автоматами они взяли с собой свои кинокамеры. Одним из них был и я.

...Болеe 30 лет не листал я свой выцветший дневник, в течение 30 лет не просматривал на экране бережно хранимые пленки отснятой мною хроники. И вот сейчас мне предстоит поделиться своими воспоминаниями с читателями. В памяти отчетливо сохранились отдельные люди, встречи с ними.

Первая встреча

Вокзал переполнен. Встречающие волнуются, волнуемся и мы — съемочная группа из киностудии. В Армению приезжает прославленный летчик, Герой Советского Союза Нельсон Степанян. И вот, наконец первые объятия и поцелуи. Снимаем мать героя — Вардануш, снимаем отца, брата. Заметив кинокамеру, Нельсон улыбнулся и сказал:

— На фронте вам будет интереснее.

На следующий день вечером Нельсон Степанян присутствовал на съемках одного из эпизодов фильма «Давид-бек». Случилось так, что он вошел в павильон в момент съемки, которую, естественно, пришлось прервать. Извиняясь, Нельсон Степанян обратился к режиссеру Бек-Назарову.

— Тяжелая у Вас профессия, Амо Иванович!

— Быть летчиком — тоже, не легко, — ответил Бек-Назаров.

— Согласен, — улыбнулся Нельсон и обнял режиссера.

Исполнитель роли Давид-бека Грачя Нерсесян подошел к Нельсону и надел на его голову свой шлем, а в руку вложил меч:

—Сейчас ты—наш Давид-бек, а ну-ка поклянись!

—Клянусь,—улыбнулся Нельсон.—Клянусь бить врага сегодня сильнее, чем вчера, завтра сильнее, чем сегодня.

Сказал и поцеловал меч. Я смотрел на него и, казалось, видел перед собой легендарного торгангехского великана, с мечом вставшего на защиту Родины.

Прощаясь, Нельсон сказал мне:

—Итак, договорились, встретимся на фронте.

Сжимается огненный круг

Немецкий гарнизон, расположенный в Одессе, был окружен нашими войсками. Фашистам ничего не оставалось как сдаться. Однако германский флот сопротивлялся. Наши корабли почти вплотную приблизились к вражескому флоту, базирующемуся в Румынии, в порту Констанца. На предложение сдаться, сделанное парламентарями, враг ответил отказом. Двадцать четыре часа, данных на размышление, истекли. Весь Черноморский флот получил приказ приготовиться к последней атаке.

С моря, с воздуха, с суши град снарядов обрушился на флот Германии и ее союзников.

Огненный круг постепенно сжимался, наши корабли почти вплотную подошли к вражеским. Немецкому командованию не оставалось ничего кроме как поднять белые флаги.

Военный совет вторично отправил своих парламентариев. В катере с парламентарями находился также кинорежиссер Д. Румарев. После недолгих переговоров выяснилось, что необходимо вмешательство командования Черноморского военного флота. На этот раз в составе парламентариев были и мы. Наш катер остановился перед теплоходом «Великая Германия» (ныне «Россия»). Мы поднялись на корабль. Посередине палубы стояли стол и стулья, справа и слева от которых выстроились офицеры обеих сторон. После подписания акта о капитуляции разоруженные немецкие матросы и офицеры покинули корабль. Над немецкими кораблями взвились советские флаги. 280 немецких, румынских и итальянских кораблей двинулись в Севастополь. Победу возвестил залп береговой артиллерии Севастополь ликовав!

А камера все снимала, снимала... Последние метры пленки, последние кадры...

На Шауляйе

С группой советских офицеров мы прилетели в литовский город Шауляй, где и начинался Прибалтийский фронт. Вот уже несколько месяцев как советские войска ведут наступление. Гитлеровцы отводят свои дивизии все дальше и дальше. Я прибыл на Прибалтийский фронт с намерением снимать воинов-армян. И, конечно, в первую очередь мне предложили отправиться в полк, в котором служил Нельсон Степанян. Когда мы приехали в Палангу, оказалось, что Нельсон со своими штурмовиками в воздухе. В ожидании Нельсона мы разместились в землянке недалеко от аэродрома. До нас доносился гул самолетов, слышались разрывы снарядов.

Вечером к нам пришел сам Нельсон со своими друзьями, летчиками Г. Поповым, П. Павловым, К. Акаевым, Н. Гаринным, М. Клименко и С. Глухаревым. Я рассказал Нельсону о его семье. А потом мы подняли бокалы за отличное выполнение задания. Дело в том, что в результате вылета были потоплены два транспортных судна. Пили мы и за победу. А потом мы пели песню «Эй, джан, Ереван». Аккомпанировал на аккордеоне Нельсон Степанян. Ночевать он остался в нашей землянке.

В очередной полет Нельсон взял меня с собой. Я заменил его пулеметчика. Мне объяснили как обращаться с пулеметом. И вот мы в воздухе. Под нами Балтийское море. Вскоре стали отчетливо видны потопленные накануне транспортные корабли. Они не полностью погрузились в воду, и было видно, как фашисты пытаются спастись. Связавшись с Михаилом Клименко, Нельсон получил приказ уничтожить корабли. Вдруг в наушниках я услышал немецкие слова: «Ахтунг, ахтунг, Нельсон инди люфт!» Только потом до меня дошел смысл этих слов. О Нельсоне знали фашисты, они боялись его! Они предупреждали друг друга о том, что Нельсон Степанян в воздухе!

Один против троих

Через несколько дней по инициативе командира полка подполковника Василия Кузьмина нам с Хнкоюном дали для съемок самолет «АН-2». Несмотря на то, что немецкие войска отступали, фашистские самолеты время от времени бомбили Палангу. Нельсон получил новый самолет, который назывался «Мститель». Этот самолет был построен на средства председателя колхоза «Ацаван» Котайкского района Армении Григора Тевосяна. У Тевосяна погибли два брата, и на Нельсона легла обязанность отомстить за них. При первом же полете отчаянный бой между «Мстителем» и двумя «мессершмиттами». Нельсон Степанян об-

ладал лишь одним преимуществом—беспримерной отвагой. Стоило Нельсону подбить один самолет, как на горизонте появился третий. Когда пламенем был охвачен и второй самолет, третий предусмотрительно обратился в бегство. Так в первый же вылет Нельсон подбил два самолета, мстя за двух братьев. Вскоре во время встречи с генералом армии Ованесом Баграмяном мы с оператором Г. Хнкояном узнали о представлении Нельсона Степаняна ко второй медали «Золотая Звезда». Это было тогда, когда началось наступление по всей линии фронта.

Наступление по всему фронту

Земля содрогалась от разрывов снарядов. Прорвав линию фронта, советские войска наступали. Ликовала освобожденная Прибалтика.

И вот мы снова спешим в Палангу, чтобы поздравить Нельсона и его друзей-штурмовиков. Однако увидеть его нам не пришлось. 14 декабря 1944 года самолет Степаняна не вернулся с боевого вылета.

...В бухте города Лисеяя высится памятник замечательному летчику, дважды Герою Советского Союза, сыну армянского народа Нельсону Степаняну.

Спустя некоторое время я снова попал к Ованесу Баграмяну. Был вечер, и Ованес Христофорович просматривал почту.

—Это письмо написано по-армянски, прочти-ка его.

Письмо было из Америки. Писала американская армянка Анаит Баграмян. Писала она о том, что родилась в Западной Армении. Спасаясь от резни, она потеряла своего брата Ованеса. Слушая по радио известия о победе под Сталинградом, она обратила внимание на фамилию Баграмяна, тоже Ованеса. Не брат ли он ей? В конце письма она писала: «Разрешите подписаться Анаит Баграмян—Ваша сестра».

Письмо очень растрогало Баграмяна, и он тут же ответил на него: «Дорогая сестра,—писал он.—Ваше письмо меня очень тронуло. Я родился на Кавказе, а не в Западной Армении. У меня не было сестры Анаит, но после этого считайте меня своим братом, несмотря на то, что родила нас не одна мать. Мы ведь дети одного народа. Теперь у меня есть сестра по ту сторону океана. Ваш брат Ованес. Февраль 1945 года».

На следующий день я поехал снимать церемонию вручения «танковой колонны имени Ованеса Баграмяна» армии. Эта колонна была создана на средства, собранные армянами из Ирана. Популярность фонда «танковой колонны имени Баграмяна» в Иране была так велика, что вскоре в сборе средств приняли участие граждане-армяне в США, Англии, Ливане, Ираке, Ин-

дни, Египте и других странах. Сумма фонда составила 8 миллионов долларов.

Вечерело. Для съемок не хватало естественного света. К тому же день был пасмурный. Однако сдачу колонны мы все же сняли. По дороге в политотдел, куда я ехал с докладом, встретил писателя Рачия Кочара. Мне предстояла съемка в стрелковых подразделениях, и Рачия поехал со мной. Нас встретили очень сердечно и тут же пригласили на обед. После обеда Кочар рассказал солдатам об участии его воинской части в Сталинградской битве, рассказал об Армении. Услышав рассказ об Армении, старший лейтенант Марченко воскликнул:

—Мы же получили посылки из Армении, давайте распакуем!

—Откройте, может коньяк будет,—крикнул кто-то.

—Постойте, постойте,—попросил я,—подождите пока капитан Хикоян приготовит кинокамеру.

Наконец все готово и мы открываем один из ящиков. В ящике шерстяные носки, перчатки, сладости, сухофрукты, орехи, суджух*, пшат.

—Жаль,—сказал кто-то.

—Чего жаль?—не понял Хикоян.

—Армянского коньяка нет.

Все расхохотались.

Среди подарков были платки. В один из платков был завернут кошелек с красной повязкой. На кошельке была вышита дарственная надпись, а в кошельке лежало письмо от кафанской школьницы Ашхен. «Прошу этот кошелек вручить тому, в чьем сердце нет страха и кто подобно Давиду Сасунскому уничтожает врага».

—Какие есть предложения?—спросил старший лейтенант.

Кошелек решили отдать соотечественнику Ашхен—Вагану Погосяну. Через некоторое время взвод сержанта Вагана Погосяна отправился на задание. В кармане у Вагана лежал кошелек Ашхен.

Герои не умирают

Над Дунаем плыла ночь. Части Советской Армии приблизились к укреплениям врага.

Не спокоен Дунай.

Вдали слышна пальба.

До наступления еще есть время. По приказу генерал-лейтенанта А. Мартиросяна отряд разведчиков генерала Свободы должен прорваться через Дунай и привести «языка».

* Орехи в патоке.

Приказ получили два бойца. Они сели на плот и вскоре исчезли в ночи. Вдруг послышались выстрелы. Плот разведчиков находился на расстоянии двухсот метров от берега, когда один из бойцов, раненый, упал в воду. Ему на помощь кинулся второй.—Это был Микаэл Навасардян. Огонь усилился. Микаэл устал. Мокрая одежда и автомат мешали плыть. Однако он доплыл до берега и вытащил с собой товарища. Не успел Микаэл перевязать раны друга, как увидел ползущий прямо на них вражеский танк. Он прикрыл товарища и стал бросать гранаты. Послышались взрывы, а танк все полз и полз.

...На рассвете советские войска заняли вражеские позиции. На берегу они увидели тела двух обнявшихся солдат. Это были чех Славик Ярослав и армянин Микаэл Навасардян.



СОДЕРЖАНИЕ

О редакторе этой книги	5
----------------------------------	---

СТАТЬИ

Проблема и фильм, <i>Сурен Асмикян</i>	7
Образ современника в армянском документальном кино. <i>Сергей Галстян</i> .	39
Энергия краткости (об армянском короткометражном игровом фильме). <i>Эмануэл Манукян</i>	54
Об одной опасной тенденции. <i>Сабир Ризаев</i>	69
О творчестве киноактера. <i>Карен Калантар</i>	78
Об информативности киномузыки и ее месте в звуковой структуре фильма. <i>Нарине Шахкамян</i>	103
Человек говорит на армянском телеэкране. <i>Светлана Гулян</i>	126

ТВОРЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ

Актер в кино. <i>Сабир Ризаев</i>	140
Киноактриса Нина Манучарян. <i>Карен Калантар</i>	156
Пять эскизов. <i>Микаел Стамбулцян</i>	178
Артавазд Пелешян и его фильм «Мы». <i>Анелка Григорян</i>	209

ПУБЛИКАЦИИ

Из фронтовых дневников кинохроникера. <i>Гурген Баласанян</i>	217
---	-----

ПРОБЛЕМЫ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

*Печатается по решению ученого совета
Института искусств
АН Армянской ССР*

Редактор издательства

Г. А. АБРАМЯН

Художник

Г. Н. ГОРЦАКАЛЯН

Художник

Г. В. ЗАКОЯН

Тех. редактор

Л. К. АРУТЮНЯН

Корректор

М. Б. ГЕВОРКЯН

ИБ 154

ВФ 05150

Изд. 5188

Заказ 689

Тираж 1000

Сдано в набор 16.08 1979 г., подписано к печати 7.05 1980 г.

Печ. 14,0 л. Усл. печ. л. 13,02, изд. 14,7 л. Бумага № 1,
60×84¹/₁₆, гарнитура литературная. Плоская печать. Цена 2 р. 25 к.

Издательство Академии наук Армянской ССР.

375019 Ереван, Барекамутян, 24-г.

Типография Издательства АН Армянской ССР, г. Эчмиадзин

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0358469

2 р. 25 к.

Р №
447634