

64-d
p-49
048 844

778 Ар | 4374

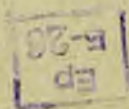
Р-49 | РИЗАЕВ САБИР.

ЛОМАНСКАЯ ХУДО-

ЖИТЕЛЬСКАЯ КИНЕ-

МАЯ.

С. Кузнецова



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՍԱԲԻՐ ՌԻԶԱԵՎ

**Հ Ա Յ Կ Ա Կ Ա Ն
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ԿԻՆԵՄԱՏՈԳՐԱՖԻԱՆ**

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՑԻ
ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ

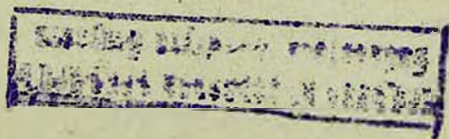
1983

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

САБИР РИЗАЕВ

АРМЯНСКАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КИНЕМАТОГРАФИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1963



THE
LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY

ВВЕДЕНИЕ

Художественная культура армянского народа имеет многовековую историю, памятники древней архитектуры, изобразительного искусства, театра датируются временем, уходящим в глубокую древность.

С той далекой поры многие светлые умы армянского народа вошли в бессмертный пантеон мировой культуры. Будь это поэзия или драма, строительство или архитектура, театр или музыка—во всех областях художественной культуры человечества армянский народ не оставался в неизвестности, давая миру своих выдающихся представителей. Все девять муз искусства жили в дружбе с армянским народом.

На рубеже прошлого и настоящего веков нашу землю посетила десятая, тогда еще непризнанная, муза—искусство кино.

Из робкого зрелищного действия кино переродилось в могучее, самое перспективное и самое мас-

совое искусство. Культурные народы мира приобщились к новому искусству, найдя в нем еще неизведанные возможности художественного самовыражения. Франция и Япония, Италия и Англия, Германия, США и Россия развернули мощное кинопроизводство, с каждым годом добиваясь неожиданных успехов в области художественного творчества. И именно в этот период проявилась «непонятная» закономерность развития молодого искусства. Не все культурные народы, давшие миру великие произведения искусства, смогли завоевать сердце молодой музы. Греция со своей классической культурой, Норвегия Грига и Ибсена, Польша Шопена, Индия Тагора, Испания Сервантеса и многие другие страны не смогли сразу сродниться с искусством нового века. Среди них была и Армения, давшая культуре Абовяна и Раффи, Комитаса и Исаакяна, безымянных гениев архитектуры. Действовал непонятный «каприз» искусства серых теней, искусства экрана. Искусство двадцатого века оказалось не похожим на все древнейшие искусства. Без развитой киноиндустрии невозможно было оживить самые оригинальные замыслы на экране. Кино вобрало в себя общекультурные и экономические факторы развития народа, оно требовало некоей гармонии искусства и промышленности.

Этой гармонии исторически был лишен армянский народ. Со времен позднего средневековья Армения, потеряв государственность, раздиралась многими завоевателями. Вместо мануфактур воз-

двигались храмы и крепости, вместо коллективного производства стали обычными массовые бегства армян во все концы земного шара. Если мудрый летописец ночами склонял голову над рукописями в своей келье, сообщая грядущим поколениям о тревожной судьбе народа, если Комитас в полном одиночестве творил свои гениальные произведения, а Раффи и Исаакян записывали в кабинете свои незабываемые страницы, если Сирапуш и Абелян, находили сценическую площадку, а Суренян и Тадевосян могли достать холсты для своих картин, то без крупных финансовых затрат о создании кинофильма не могло быть и речи. Отдельные попытки пионеров армянской художественной кинематографии никак не могли увенчаться успехом, если бы даже и нашлись богатые меценаты. Именно об этом свидетельствует кратковременная деятельность акционерного общества «Биофильм» в 1916—17-годах в Москве. Миллионеры-нефтепромышленники армяне Лионозов и Манташев вложили крупную сумму для выпуска художественных фильмов. Кинорежиссер и актер И. Н. Перестиани рассказывает в книге «75 лет жизни в искусстве» как однажды по телефону незнакомый голос пригласил его к инженеру Саркисяну. Придя по приглашению, И. Перестиани услышал от Саркисяна: «Вот—в чем дело. Мне поручено предложить вам перейти на работу в акционерное общество «Биофильм», вновь организованное богатейшими нефтепромышленниками армянами Лионозовым и Манташевым.

Пока речь идет об актерской работе. Нам известен ваш оклад у Ханжонкова. Предлагаем тысячу рублей в месяц и десять тысяч авансом. Пожалуйста, сообщите ваши условия. Это было предельно ясно, — вспоминает И. Перестиани, — и торговаться я не собирался. Договор наш занял десять минут. Последовало рукопожатие, и я вышел, застав в приемной также вызванных Амо Бек-Назарова, Полонского, Туржанского и поразительную красавицу Наташу Ковалько, впоследствии прогремевшую на экранах Франции.

Наш состав пополнился еще известным актером В. С. Алексеевым-Месхиевым, артисткой Горчичевой и несколькими актерами — беженцами из Польши».

Натурные съемки о-ва «Биофильм» проводились в Гурзуфе, а павильонные — в Москве. Снимались приключенческие, мелодраматические фильмы, такие, как «Ева», «Черноморский матрос», «Когда цветет сирень» и т. д. Фильмы эти не имели национального лица, они преследовали одну цель — коммерцию.

С другой стороны крупнейшие киномонополистические страны никак не были заинтересованы в рождении новых очагов кинопроизводства. Мощные кинофирмы обескровливали зарождающиеся национальные отряды кинематографии. Если в западной Европе и Америке, в Азии и Африке господствовали киномонополии США и Франции, Италии и Японии, то на территории Российской империи поднималась сильная киномонополия рус-

ской буржуазии. Неслучайно, что все попытки создать национальную кинематографию на Украине и в Грузии, в Латвии и Белоруссии, в Азербайджане и Армении не привели к положительным результатам.

Мировая киномонополия, сосредоточенная в руках экономически развитых государств, не давала возможности зарождения новых национальных очагов киноискусства.

Таковы исторические причины отсутствия армянской художественной кинематографии в досоветское время.

В первые же годы после победы социалистической революции у многих народов Советского Союза началось строительство кинопромышленности, зародилась своя художественная кинематография. В ряду многих народов, обретших свою кинематографию, был и армянский народ. Вот почему можно смело утверждать, что армянская художественная кинематография—детище советской власти.

Но поскольку дореволюционную деятельность целого отряда армянских актеров, режиссеров, писателей в области кино никак нельзя игнорировать, знакомство с историей армянской художественной кинематографии правильнее было бы начать с краткого обзора того, что делалось в те годы.

ИЗ ПРЕДИСТОРИИ

Начало нашего века для армянской художественной культуры приобретает исключительно важное значение. Литература и театр, архитектура и живопись вступают на путь беспокойных творческих поисков, которыми была охвачена вся мировая художественная культура. Ни одно значительное художественное течение не остается вне внимания деятелей армянского искусства.

Достаточно взглянуть на историю армянского театра, чтобы представить масштабы этих творческих поисков.

Рождение Московского Художественного театра было воспринято передовыми деятелями армянской сцены как художественное откровение. Искусство художественников стало тем направлением, вне которого уже не мыслилось дальнейшее развитие армянского театра. Целое десятилетие, следовавшее за основанием МХТ, шел большой творческий разговор о перестройке армянского театра. Художественный театр стал Иерусалимом наиболее дальновидных армянских театральных деятелей. И это мощное движение не могло остаться без последствий. Художественный ансамбль, игнорируемый ранее системой гастролерства, цельный замысел спектакля, недостижимый ранее из-за отсутствия творческой режиссуры, конкретное не шаблонное декоративное оформление постановок, наконец, более достоверная игра актеров—все это медленно упрочается в армянском театре.

Новейшие художественные принципы пронизывают и другие области искусства. В этот период поисков кинематография не могла оставаться вне поля зрения деятелей армянского искусства.

До последнего времени считалось, что кино, как область творчества, стало известно армянской художественной интеллигенции лишь в 1920-х годах. Первые же попытки разобраться в истинности такого утверждения показали, что оно лишено оснований, что к искусству кинематографа деятели армянской культуры приобщались уже на первых порах развития художественного кино.

Иначе и не могло быть, так как, находясь в орбите творческих поисков, армянская художественная интеллигенция должна была столкнуться с молодым искусством.

Говоря о кино в дореволюционной Армении, историкам приходилось ссылаться на факты хроникальных киносъемок церковных церемоний в Эчмиадзине или эпизодов войны с Турцией. Так, упоминалось, что в 1911 году в Эчмиадзин прибыл оператор А. Д. Дигмелов, который запечатлел на пленку похороны католикоса Матеоса Второго¹.

Однако, не следует забывать кинематографический Тифлис. Еще в конце прошлого века, в 1897 году, т. е. немногим позднее чем в России, в Тифлисе, где развивалась в те годы армянская культура, демонстрировался первый «кинематографический аттракцион»². Уже в начале двадцатого века снимались документальные фильмы, в которых была запечатлена и жизнь армян. Хотя эти киноленты не претендовали на правдивое отражение жизни народов, хотя они стремились запечатлеть кавказскую экзотику вообще, тем не менее в них были кадры об армянах. Вот почему хроникальная лента о похоронах католикоса Матеоса Второго никак не является первой из жизни армян.

Несколько больший интерес для предыстории армянского кино могут представить хроникальные съемки на Кавказском фронте в Первую мировую войну. На этих лентах встречаются целые эпизоды из жизни армян в Турции, изображается

трагедия народа, гонимого и истребляемого варварами султанской Турции³.

Можно перечислить еще два-три названия хроникальных кинодокументов и, пожалуй, на этом завершится кинолетопись дореволюционной Армении. Во всяком случае так принято думать до последнего времени.

Кропотливые поиски новых фактов могут оказаться не безрезультатными, если будет учтено, что в этом направлении делаются лишь первые шаги. Классик армянской драматургии Габриел Сундукян еще в 1908 году задумал экранизовать свой водевиль «Оскан Петрович в аду». По свидетельству армянского журнала «Гегарвест» (Художество) великий драматург начал писать сценарий. К сожалению, никаких сведений о судьбе сценария не сохранилось.

В 1913 году делается попытка создания армянского художественного фильма. Из обнаруженного в музее Литературы и искусства АН Армянской ССР¹ письма известной армянской драматической артистки Сатеник Адамян выясняется, что только отсутствие средств помешало рождению первого армянского художественного фильма⁴.

В этом коротеньком письме С. Адамян к другому видному артисту армянской сцены—Микаелу Манвеляну, не только сообщается о попытке создания армянского кинофильма, но и записано первое армянское кинолибретто. Дело в том, что пьеса Микаела Манвеляна «Сказка» показалась Сатеник Адамян весьма удобной для экраниза-

ции. Артистка составила на основе пьесы либретто фильма. Но это—либретто в нашем понимании, так как лаконичная запись сюжета с указанием места и времени действий была характерна для сценариев тех лет. По существу в этом письме мы встречаемся с первым армянским киносценарием.

Письмо Сатеник Адамян примечательно не только тем, что оно сохранило запись первого сценария, но и тем, что в нем сообщается: «Уважаемый Мишо,— пишет артистка.— Хочу ближе познакомиться Вас с условиями этого синема, чтобы Вы знали что к чему. Прежде всего надо сказать, что это не та фирма, где играл Ашо (Аршавир Шахатуни—С. Р.), это совершенно новое и самостоятельное предприятие. Предприниматель—армянин, у него имеется собственная аппаратура и он действует независимо от больших фирм. Он желает предпринять съемки ряда картин из армянской жизни, из армянской литературы. Мне было предложено принять участие в этом деле, набрать актеров, выбрать пьесу. Как первый опыт мне показалась удобной Ваша пьеса «Сказка». Я ознакомила этого господина с пьесой, он одобрил ее. Уже договорилась с Зарифяном, который принял активное участие и как актер и как участник... На днях из Москвы вернется этот господин для конкретных переговоров со мной. Может быть съемки осуществятся у нас дома, в Тифлисе. Наш дом находится на берегу Куры, есть мансарда на скале, можно приспособить картины...»⁵

Судя по сценарию, составу актеров, можно не сомневаться, что фильм мог быть интересным. Однако прекрасный замысел армянской артистки не был осуществлен.

Тот факт, что мысль о создании фильма исходила от актеров армянского драматического театра, является весьма знаменательным. В эти годы армянские артисты, приобщенные к новейшим течениям искусства, не могли оставаться в стороне от киноискусства. Многие из них с успехом выступали в русских фильмах. В эти же годы ряд деятелей армянского театра начал теоретическую разработку проблем киноискусства. Говоря о природе театральности, Ови Севумян пытается сформулировать специфические особенности экранного искусства. Один из пионеров армянской профессиональной режиссуры, поборник искусства художественников Ови Севумян в те годы, когда пророчили гибель театра, утверждает, что кино и театр никак не мешают друг другу, они должны взаимно обогащаться.

Одной из первых среди армянских артистов, вступивших в русскую кинематографию была известная героиня трагического репертуара Жасмен. Летом 1913 года армянская артистка приглашается на съемки фильма «Ключи счастья» по одноименному роману Вербицкой. Работая под руководством русских кинорежиссеров Протазанова и Гардина, она создает свою первую кинороль Сони Горленко. В том же 1913 году начал карьеру киноактера А. Шахатуни. Являясь студийцем в Мос-

ковском Художественном театре, А. Шахатуни очень скоро обращает на себя внимание А. А. Ханжонкова—одного из первых крупных русских кинопродюсеров. Армянский артист создает образ Шамиля в фильме «Покорение Кавказа» («Пленение Шамиля»). Роль Шамиля, исполненная армянским артистом в этом нашумевшем в свое время фильме, явилась действительно удачей. В фильме «Покорение Кавказа», снимавшимся Дранковым и Талдыкиным по сценарию Эсадзе, принимал участие и грузинский артист Валериан Гуния, создавший образ Ираклия Второго. Неточен историк грузинского кино К. Гогодзе, считающий, что роль Шамиля была исполнена Гунией.

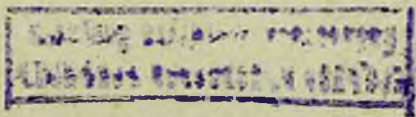
Успешный дебют талантливого армянского актера в кинематографе определил его дальнейшее участие в фильмах А. А. Ханжонкова. Вскоре он выступает в фильме «Хаз—Булат» вместе с известным И. Мозжухиным. На следующий год А. Шахатуни и И. Мозжухин играют главные роли в другом фильме—«Ревность». В 1914 Шахатуни вместе с армянской артисткой Дурян-Армениян выступает в лермонтовских фильмах «Беглец» и «Измаил-Бей», исполняя роли Гаруна и Измаил Бей. Армянский артист участвовал и как режиссер в постановке этих фильмов.

К 1915 году относится создание фильма из жизни армян под названием «Трагедия турецкой Армении»⁶. К сожалению, лента эта еще не обнаружена. По утверждению одного из первых иссле-

4344
дователей истории армянского кино Г. П. Чах-
ряна в этом фильме «показывалась судьба одной
армянской семьи, перенесшей ужасы турецкой
резни и спасенной армянскими партизанами во
главе с известным руководителем партизанской
борьбы в турецкой Армении Андраником. Пока-
зывался также приход русских войск и военные
действия на Кавказском фронте»⁷. Двухсерийный
фильм «Трагедия турецкой Армении» режиссера
Минервина был снят акционерным обществом в
Екатеринодаре.

Интерес к армянской тематике в русской ки-
нематографии возрастает в связи с вступлением
Турции в 1915 г. в Первую мировую войну. В
Москве в том же году по сценарию Э. Бескина
снимается фильм «Кровавый восток», где взаимо-
отношениям армян и турков отведено много эпи-
зодов.

Плодотворной была кинематографическая дея-
тельность Ваграма Папазяна у А. А. Ханжонкова.
Как вспоминает артист, началось это в 1917 году,
когда в Ростове на Дону он выступал в роли Ки-
на. Придя за кулисы театра, некий Акоп Узунян,
который оказался одним из соратников А. А. Хан-
жонкова, пригласил Папазяна к себе в контору.
На следующий день состоялась встреча Ваграма
Папазяна и А. А. Ханжонкова, который и при-
гласил его сниматься в ряде фильмов на Ялтин-
ской студии. За два года Папазян создал кино-
роли более чем в 10 фильмах фирмы Ханжонко-
ва. Армянский артист снимался в таких фильмах,



как «Сандэ», «В стране любви», «Вдова», «Доктор Катцель», «Звезда моря» и многих других.

Вместе с Папазяном, выступавшим под псевдонимом Эрнесто Ваграм, на Ялтинской киностудии подвизался другой армянский артист и художник Цезарь Лакка. Выступая в ряде фильмов актером, Лакка одновременно стал одним из активных кинохудожников фирмы Ханжонкова. На Ялтинской, а впоследствии и Московской киностудиях Ханжонкова Цезарь Лакка оформил более десятка фильмов, в том числе кинокартины «Искушение», «Роковое наследство», «Поэт и лошадиная душа», «Симфония Стивенса», «Фауст» (Тургеневская девушка) и другие.

В эти же годы была сделана попытка создать фильм на армянском материале. Об этом интересно рассказывает Иван Николаевич Перестияни в своей книге «75 лет жизни в искусстве»: «Как-то утром, зайдя на старое место работы, в ателье А. Ханжонкова, я натолкнулся в конторе на необычных посетителей. У решетки, за которой помещалась канцелярия предприятия, стояли два явных иностранца, беседуя с нашим иностранным корреспондентом, человеком, знавшим все европейские языки. Беседа велась поочередно на французском и итальянском языках. Один из гостей был очень красив. Увидев меня, наш корреспондент воскликнул:

— А вот наш режиссер. Познакомьтесь. Это артист Эрнесто Ваграм. Это художник и артист Цезарь Лакка. Они прибыли из Крыма. Есть

указание А. А. Ханжонкова поставить картину с их участием. Сценарий они привезли. Это старинная сицилийская легенда «Связанные клятвой». Он одобрен Ханжонковым. Они итальянцы.

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

Предложение было заманчивым, и оно меня заинтересовало. Через пару дней Цезарь Лакка уже ставил декорации... Фильм «Связанные клятвой (или землетрясением)» был заснят очень быстро. Но интересно, что я к концу этой «сицилийской легенды» узнал, что сама она не что иное, как довольно небрежный пересказ романа «Намус» известного армянского писателя А. Ширванзаде, что мои «итальянцы» также армяне, уроженцы Константинополя... Я имею удовольствие в течение долгих лет пользоваться дружеским расположением Ваграма Папазяна, но я ни разу не спросил, для чего была вся эта мистификация⁸. Хотя фильм «Связанные клятвой» не стал армянским фильмом, он все же явился первой, правда, «нелегальной» экранизацией произведения армянской классической литературы. Судьба «Намуса» Ширванзаде оказалась кинематографичной. Впоследствии экранизацией этого произведения начинается собственно история армянского киноискусства.

В. Папазяну и Ц. Лакка на Ялтинской студии Ханжонкова удалось создать еще один

фильм—это было в следующем 1919 году. Было решено экранизовать одно из самых популярных на Востоке музыкальных произведений «Не та, так эта» молодого тогда азербайджанского композитора Узеира Гаджибекова. В основе восточной оперетты Гаджибекова лежит веселый водевиль, шутливо и задорно рассказывающий о буднях простых людей. А. А. Ханжонков вспоминает как «в один прекрасный день Ялтинская студия с раннего утра была встревожена звуками зурны— это начались съемки «Не та, так эта»⁹.

К сожалению, ленты «Связанных клятвой» и «Не та, так эта» не сохранились. Но важно то, что это были фильмы, созданные при участии армянских артистов, художников и продюсеров.

Никак не входя в фонд армянской национальной кинематографии, фильмы, созданные в дореволюционные годы на армянском материале или с участием армянских артистов, имеют некоторое отношение к армянскому кино, составляют его прѣдѣсторию. Ведь если такой выдающийся армянский киноартист, как например, Рачья Нерсисян до основания армянского кино играл в турецких кинофильмах у известного кинорежиссера Мусин-Бея, то невозможно не учитывать эти факты творческой биографии артиста. Если крупнейший армянский кинорежиссер Амо Бекназаров начал свою кинематографическую деятельность еще в 1916 году, играя в фильмах фирмы Ханжонкова, то эти факты органически входят в творческую биографию режиссера. Небезынтересно, что

И. Н. Перестиани в вышеупомянутой книге говорит о том, что к моменту его вступления в кино: «на русском экране уже сияли признанные «звезды»—Коралли, Холодная, Корнеева, Юрнева, Полонский, Мозжухин, Максимов, отчасти Бек-Назаров».

В 1920 году, через год после переезда из Баку, в Тбилиси, кинопредприниматель Пироне поручает В. Л. Симову и А. Д. Дигмелову съемки фильма «Огнепоклонники». Как сообщала газета, «Слово», в основу сюжета фильма легла жизнь выдающегося персидского поэта Гафиза. В главных ролях выступали Ласкари и армянская артистка Арус Восканян¹⁰.

Другая армянская артистка—Ольга Майсурия прибыла из Тифлиса в Москву для участия в ряде фильмов ханжонковской студии. Режиссером Яковом Протазановым даже были сделаны пробные съемки.

Артист Московского Художественного театра Н. Асланов также играл в нескольких русских фильмах, название которых точно установить пока не удалось. Известно, что в фильме «Сон» (по повести Тургенева) он исполнил роль таинственного незнакомца.

Один из талантливых армянских режиссеров—Аршак Бурджальян, брат артиста МХТ Георгия Бурджалова выступал в фильмах «Самуил Гипп» и «Цветы неба и земли». Художник И. Сукиасов оформлял кинопостановки фирмы «Венгров и Гардин». Ему принадлежат оформления

фильмов «Гранатовый браслет» (по повести Куприна), «Дикарка» (по пьесе Островского), «Приваловские миллионы» (по роману Мамина-Сибиряка) и двухсерийного фильма «Сила земли».

Сами по себе эти разрозненные факты, конечно, не составляют истории национального кино, но их существование говорит о том, что еще до рождения армянской национальной художественной кинематографии многие артисты армянского театра вступили в творческое общение с новым искусством.

ГОДЫ СТАНОВЛЕНИЯ

Руины и нищета, толпы сирот и эпидемии, да еще несколько десятков адюльтерных европейских и русских фильмов—вот, пожалуй, все то наследство, которое получила советская власть Армении от дашнаков. Ни организованного очага кинодела, ни оператора, ни кинокамеры в дашнакской Армении не было. Лишь два-три захолустных частных кинотеатрика в глинобитном Эриване и невзрачном Александрополе прокручивали изношенные ленты развлекательных фильмов, о содержании которых говорить серьезно не приходится.

Достаточно ознакомиться с названиями этих фильмов, чтобы составить мнение об их содержании: «Жена миллионера», «Сила женской любви», «Жена сардара», «Очаг любви», «Женщина с кинжалом» и т. д.

Весьма характерно то, что при господстве дашнаков культурная жизнь Армении совершенно замерла. Если до дашнакской власти делались отдельные весьма редкие и робкие попытки организации кинодела, то при дашнаках не было сделано ни одной попытки в этой области.

Такое же положение царило в меньшевистской Грузии и в мусафатском Азербайджане, где преследовались прогрессивные деятели искусства, насаждался национализм. Ни в Армении, ни в Азербайджане, ни в Грузии в кратковременный период господства националистических партий не было предпринято ни одного шага для организации кинодела. Это был самый мрачный период жизни народов Закавказья, период полного развала экономики и культуры.

Буквально с первых же дней установления советской власти в Армении, наряду с широкой деятельностью революционного правительства в области народного просвещения, театра и музыки предпринимаются самые решительные меры по организации кинодела в республике. Сейчас трудно поверить, что уже в начале декабря 1920 года — через неделю после победы социалистической революции в Армении в самые отдаленные горные районы республики двинулись кинопередвижки.

В маленьких селениях высокогорного Зангезура и Севанского бассейна, в деревнях Араратской долины и живописного ущелья Дилижана впервые застрекотал киноаппарат, вызывая удивление и восторг многочисленных толп крестьян, которые до этого и понятия не имели о кино.

Народный комиссариат просвещения, созданный декретом Ревкома Армении 13 декабря 1920 года, взяв в свои руки организацию кинодела, разрабатывает действенную политику кинопроката и кинофикации. }

Ленинское указание о необходимости продвинуть кино «в массы в городе, а еще более того в деревне»¹ претворяется в жизнь с первых же дней существования Советской Армении. При этом В. И. Ленин подчеркивал необходимость «специально обратить внимание на организацию кино-театров в деревнях и на Востоке, где они являются новинками и где поэтому наша пропаганда будет особенно успешна»². И действительно, кино в освобожденной Армении становится фактором в деле просвещения и воспитания широких масс.

Приказом народного комиссариата просвещения Армении от 17 декабря 1920 года все культурно-просветительные организации, в том числе и кинематограф, подчиняются культпросветотделам местных Ревкомов³. С этого дня начинается государственное руководство делом просвещения и воспитания масс.

Начиная свою деятельность, молодое советское государство Армении как в области эконо-

мики, так и в культурном строительстве опиралось на достижения русского советского государства.

На первых порах кинопрокат и кинофикация Армении приобретают первостепенную важность, так как налаживание собственного кинопроизводства было сопряжено с большими трудностями. Надо было использовать имеющийся фонд художественной кинематографии, закупать для демонстрации новые фильмы. Вопрос отбора фильмов и репертуарной политики становится главным вопросом.

Еще в январе 1922 года Ленин в директиве, направленной заместителю наркома просвещения РСФСР Литкнесу, обращал особое внимание на строгую цензуру при демонстрации буржуазных фильмов⁴. Для осуществления ленинской программы было организовано хозрасчетное учреждение Госкино (декабрь 1922 г.), которое и ведало вопросами цензуры, репертуара, проката и, главное, организацией отечественного кинопроизводства.

В Армении все эти функции до организации республиканского Госкино выполнял Главполитпросвет.

Прежде всего активизируется деятельность кинопередвижек в деревнях. Закупаются проекционные аппараты, организуются стационарные киноустановки в деревнях, создаются кинопередвижные бригады, которые обслуживают все районы республики.

Имеющиеся в городах кинотеатры подчиняются строгому контролю, а в феврале 1922 года

они национализируются, открываются хорошо оборудованные новые кинотеатры. Так, в августе 1922 года в Ереване состоялось торжественное открытие Центрального рабочего клуба со своим кинотеатром. С речами выступили нарком просвещения А. Иоаннисян, поэт А. Вштуни и Председатель Совета народных комиссаров Армении С. Л. Лукашан.

Характерно, что первый же Рабочий кинотеатр ставит перед собой репертуарную задачу—пропагандировать революционные идеи, не допускать на экран идейно чуждые буржуазные фильмы. В подтверждение новой программы в день открытия демонстрировался фильм, рассказывающий о жизни рабочих.

Вопрос репертуара городских кинотеатров и особенно сельских передвижек оказался особенно сложным.

Если снабжение города и деревни киноаппаратурой так или иначе осуществлялось удовлетворительно, то отбор кинофильмов для демонстрации был значительно затруднен, так как приходилось ограничиваться имеющимся фондом, который не отличался ни идейным, ни художественным уровнем. В первые месяцы прокатывались оставшиеся после дашнаков киноленты с приключенческим и адюльтерным содержанием. Эти фильмы, естественно, вызвали недоумение, протест. В периодической печати 1920—1923 годов появляются многочисленные письма и статьи зрителей с требованием обновить кинорепертуар, де-

монстрировать революционные фильмы. Особенно остро ставился вопрос репертуара сельских кинопередвижек. Возникла проблема кинорепертуара для молодежи. Шли споры о роли кино в воспитании детей и молодежи, о возможности допускать их на фильмы, которые могут разлагающе действовать на подрастающее поколение. «Репертуар кинотеатров находится в плачевном состоянии,— писал один из зрителей,— демонстрируется масса западных фильмов, проникнутых буржуазным духом. Надо гораздо строже отбирать фильмы»⁵. Подобные статьи часто встречаются в армянской печати того времени. Об этом же говорилось на многочисленных собраниях и заседаниях. Наконец, это было отмечено в резолюции XII съезда РКП(б), где говорилось, что поскольку на экранах демонстрируются или старые русские картины или фильмы западноевропейского производства, кино фактически превращается в проповедника буржуазного влияния. [Съезд ставит задачу—преодолеть существенные недостатки в области кинорепертуара, развернуть производство собственных фильмов революционного содержания»⁶.

Упорядочение кинорепертуара и задача организации собственного кинопроизводства стали настоятельным требованием времени. Необходим был государственный орган, который взял бы в свои руки организацию кинодела на новом этапе. И в этом деле для армянских деятелей уже имелся опыт—организация Госкино в Москве, Севзап-кино в Петрограде.

16 апреля 1923 года декретом Совнаркома Армении при Главполитпросвете, действующем в системе наркомата просвещения, организуется Госкино, в обязанности которого вменяется руководство киноделом республики. Эту дату следует считать официальным днем рождения армянского кино⁷.

Интересны обстоятельства рождения Госкино.

Получив от председателя Главполитпросвета докладную относительно развития кинодела в Армении, председатель Совнаркома С. Л. Лукашин принимает Д. Дзюни, чтобы практически решить вопрос организации специального киноучреждения. «С Лукашин,—рассказывает Д. Дзюни,—в конце беседы спросил, какая сумма необходима для начала работ. Узнав о том, что минимум нужны 3 тыс. рублей, Лукашин пишет записку и добавляет: передайте это Асканазу Мравяну и получите у него 100 рублей. В настоящее время предоставить большую сумму не можем». Однако, Асканаз Мравян, в свою очередь, переговорив с Лукашиным, в конце-концов отпустил... 60 рублей—6 червонцев, добавив: «На нас лежит забота о 30000 сирот. Пока подумайте об открытии в Ереване нового кинотеатра. В дальнейшем мы сможем выделить больше средств для создания и развития армянского киноискусства»⁸.

Доведенная дашнаками до крайней нищеты Армения нуждалась в хлебе, одежде, медикаментах. Каждый рубль был дорог, приходилось экономить каждую копейку.

Делая первые шаги в таких трудных условиях, Госкино Армении в составе нескольких энтузиастов развертывает огромную организационную и репертуарную деятельность.

Ничто не останавливает молодой коллектив Госкино, который начал с того, что построил летний кинотсатрик, стоивший немного больше, чем отпущенные А. Мравяном 60 рублей. Приходилось работать в кредит. Энергичную деятельность развернули пионеры кинодела в Армении В. Товенц, Е. Харазян, И. Краславский, Д. Дзунуи, энтузиазму которых многим обязана армянская кинематография.

Первый государственный кинотеатр, которым был летний к/т «Госкино», оказался третьим по счету в Ереване, где до этого работали кинотеатры «Пролетар» и «Звезда». Жарким июньским вечером 1923 года на месте небольшого сада по улице Абовян загорелись многочисленные лампочки, зазвучал духовой оркестр. Любопытных собралось много. Из фанерной будки, именуемой кассой, громко зазывал покупать билеты на фильм «Никто» популярный комик театра Амбарцум Хачанян. Так началась жизнь Госкино. Надежды коллектива энтузиастов оправдались. Вскоре Госкино не только расплатилось с долгами, но и накопило от проката фильмов такую сумму, которая дала возможность начать строительство еще одного кинотеатра—на этот раз зимнего помещения. В ведение Госкино переходят кинотеатры Ленинакана, сельские кинопередвижки и ста-

ционарные киноустановки Степанавана, Эчмиадзина, Баязета и Кировакана.

За недолгий период деятельности Госкино заметно изменился кинорепертуар, оживилась работа сельских киноточек. Крестьянскому зрителю все чаще стали показывать научно-популярные фильмы, рассказывающие о достижениях сельской техники, о вреде спиртных напитков, о социальной гигиене и медицинской профилактике, о том, как простой неграмотный народ обучается грамоте. Агитационно-пропагандистский характер этих фильмов, их доступная форма кинематографического рассказа сделали подобные кинопроизведения весьма популярными среди широких слоев населения. Можно сказать, что кинолуч впервые озарил армянскую деревню светом знания.

О значении кино в деле научного просвещения народа неоднократно говорил Ленин, предлагая широко использовать старые русские и особенно западноевропейские научные фильмы. В соответствии с ленинскими указаниями молодая советская кинематография не только отбирала лучшие старые научно-популярные фильмы, но и создавала свои. Эти «кинолекции» широко прокатывались по всей стране, просвещая крестьян многих тысяч деревень в России и на Украине, в Грузии и в Азербайджане, в Белоруссии и Узбекистане, в Туркмении и Армении. В Армении получали научно-популярные фильмы из Москвы, Лондона, Нью-Йорка, Парижа, Рима, Брюсселя. Переводя титры на армянский язык, Госкино отправляло их

по районам и городам республики. Хотя деятельность Госкино не выходила за рамки проката фильмов и расширения сети кинофикации республики, оно подготовило появление другого учреждения, которому и суждено было начать кинопроизводство в Армении.

Осенью 1923 года Главполитпросвет вновь обращается в Совет народных комиссаров республики с предложением распустить Госкино и организовать новое учреждение на хозрасчетных основаниях. 20 ноября того же года состоялось учредительное собрание нового учреждения, именуемого Государственное фото и торгово-производственное акционерное общество (Госфотокينو). Пайщиками нового Общества были тресты Совнархоза, наркомат финансов, коммунальный банк, наркомат просвещения, Госиздат, Рабочий кооператив, Айкооп и другие организации.

В избранное правление Госфотокينو вошли 6 членов во главе с председателем Д. Дзунуи. Характерно, что новое учреждение принципиально отличается от всех предыдущих своей структурой—при нем избирается Художественный Совет, председателем которого являлся большой знаток искусства, энтузиаст и неутомимый руководитель наркомата просвещения Асканаз Мравян.

В области проката фильмов Госфотокينو, получив монопольное право закупать и прокатывать во всех странах кинофильмы, развертывает кипучую деятельность. Представители Госфотокينو выезжают в Тбилиси, Ростов, Москву, Ленинград для

закупки новых фильмов. Устанавливаются деловые связи с кинофирмами Англии и Франции, Германии и США. За два-три года Госфотоккино закупает более ста кинофильмов в зарубежных странах.

Госфотоккино открывает свое отделение в Иране. В городах Тегеран, Тавриз, Энзели, Газвин, Решт, Исфаган и Гамадан открываются кинотеатры, где демонстрируются не только купленные за рубежом фильмы, но, главным образом, русские советские кинокартины, а впоследствии фильмы армянской киностудии. В условиях страшной конкуренции крупнейших европейских и американских кинофирм на мировом рынке приобретение такого рынка было делом нелегким. Если американские и европейские кинофирмы с удовольствием сбывали представителям Госфотоккино Армении десятки тысяч метров киноленты художественных фильмов, то эти же фирмы не останавливались ни перед чем, чтобы закрыть доступ советского прокатного учреждения в любую страну. Благодаря энергии и предприимчивости представителя Госфотоккино Еро Харазяна довольно длительное время большинство кинотеатров Ирана снабжалось фильмами советской прокатной организации.

Госфотоккино успешно решает репертуарную политику не только тем, что закупает за рубежом художественно значительные кинопроизведения, а и широкой пропагандой новых советских фильмов.

которых с каждым годом становилось все больше и больше.

Уже в самом начале 1924 года широко рекламируется двухсерийный фильм «Красные дьяволята», пользующийся громадным успехом у армянского зрителя. Вслед за этой замечательной революционной картиной на экранах республики идут советские фильмы «За власть Советов», «Василий Грязнов», «Комбриг Иванов», «Необыкновенные приключения мистера Веста в стране большевиков» и др.

В этот же период Госфотоккино заключает договора с советскими киноорганизациями «Совкино», «Севзапкино», «Госкино», «Межрабпромфильм» на предмет закупки лучших советских кинофильмов.

Просмотры советских фильмов с революционным содержанием проходят в переполненных зрителями залах, организуются обсуждения на предприятиях и в творческих объединениях. Советская кинематография постепенно занимает ведущее место в репертуаре армянских кинотеатров если не по количеству, то по идейной и художественной значимости. Зрители, ранее с интересом смотревшие европейские и американские боевики, теперь с нетерпением ждут советских фильмов. Это была настоящая победа советского киноискусства, завоевавшего любовь и признание широкого зрителя. Вопросы революционного содержания советского киноискусства все более занимают умы кинодеятелей. После выступления А. В. Луначарского с

докладом «Революционная идеология и кино» в Армении был начат большой разговор на эту тему. Ставятся вопросы развития кино в национальных республиках, в творческом порядке решаются проблемы национального киноискусства, особенно задачи развития кино на Востоке. Все это являлось подготовкой к началу собственного кинопроизводства, что и было главной целью Госфотоккино. Делались и первые конкретные шаги в области кинопроизводства. Так, еще в 1923 году был издан киносценарий А. Тер-Овнаняна «Накануне». Сценарий, охватывающий большой исторический отрезок времени, рассказывал о жизни дореволюционной Армении, о революционных схватках, гражданских войнах и установлении советской власти. Даже была договоренность с режиссером Амо Бекназаровым о съемках фильма по этому сценарию. В этот же период шли переговоры с режиссером И. Н. Перестиани о постановке двух художественных фильмов. И. Перестиани согласился на экранизацию поэмы Туманяна «Ануш» и пьесы Шанта «Старые боги».

В конце 1924 года был объявлен конкурс на лучший киносценарий, на который поступило свыше трех десятков сценариев. Как сообщалось в печати, среди представленных работ были сценарии на революционную тематику, исторические и комедийные произведения.

Наконец, Госфотоккино по решению Художественного совета останавливается на документальном фильме «Советская Армения». Была создана

комиссия в составе Д. Дзюни, писателя Е. Чубара и П. Фоляна для составления сценария фильма. Подготовительные работы, как об этом сообщает газета «Хорурдаин Айастан», к августу 1924 года уже были завершены. В дальнейшем в работу над фильмом включились писатель К. Микаелян и художник М. Сарьян.

Съемки фильма производили операторы Госфотокино под руководством И. Краславского.

Хотя в задачу настоящей книги не входит рассказ об армянской документальной кинематографии, тем не менее следует несколько подробнее остановиться на первых документальных фильмах, так как с них и началась история армянского кино, их появление на экранах уже означало, что родилась армянская кинематография.

Говоря о первых хроникальных фильмах, следует обратиться к деятельности кинооператора А. Г. Лемберга, прибывшего в распоряжение ревкома Армении из Москвы.

Поход частей 11-ой Красной Армии, ее вступление в Армению, восторженная встреча красноармейцев, первые дни советской власти в Ереване, заключенные дашнакские министры, руководители молодого революционного правительства Армении—это драгоценные кинодокументы, которые были сняты А. Г. Лембергом в ноябре и декабре 1920 года.

Действительно, трудно переоценить значение этих кинокадров. Разрушенные окрестности Еревана после ухода дашнаков. Тут же показано, как

кавалерийские отряды Красной Армии по горным дорогам мчатся к Еревану. А вот и ереванцы приветствуют входящие в город боевые части Красной Армии. Здесь же можно увидеть первый субботник в Армении — разгрузку вагонов на железнодорожной станции. Из заснятой Лембергом хроники был создан специальный выпуск киножурнала под названием «Красная Армения», который демонстрировался в Москве в конце 1920 года⁹.

Многие кадры отснятого Лембергом материала, ставшего ныне уникальным, в дальнейшем были использованы в ряде армянских документальных фильмов, как, например, в фильме «Страна Родная», созданном при участии А. Довженко.

По свидетельству Г. П. Чахиряна, научным сотрудником Центрального государственного архива кинофотодокументов Л. Аксельродом в некаталогизированных фондах обнаружен еще один негатив отснятой Лембергом киноленты, рассказывающей о днях установления советской власти в Армении. Новый негатив по метражу почти вдвое превосходит сохранившуюся до сих пор ленту. Но не только в этом примечательность ленты. Судя по кадроплановой записи ленты, сделанной Г. П. Чахиряном, материал был весьма интересно смонтирован. Так, после кадра, изображающего гарцующего во время парада на коне дашнакского главаря Дро, следует кадр с изображением голодающего исхудавшего беспризорного. Лемберг вспоминает, что была и другая попытка ассоциативного монтажа: после кадра с министром здра-

воохранения дашнакского правительства шли кадры с маленькими гробиками умерших от эпидемий детей. Использование еще в 1920 году ассоциативного монтажа представляет определенный интерес для истории советского кино.

Первенцем армянской кинематографии стал шестичастный документальный фильм «Советская Армения», созданный в 1924 году.

Базой для этого фильма послужила кинолаборатория, открытая в апреле 1924 г. при непосредственном содействии А. Мравяна. Эта лаборатория впоследствии была превращена в кинофабрику—производственную основу киностудии «Арменфильм». Она и сейчас остается единственной базой армянской киностудии.

Фильму «Советская Армения» не требовался ни замысловатый сюжет, ни особые сценарные ухищрения. Изобразить даже немного из того, что было сделано в Армении за четыре года советской власти, уже значило создать интересное кинопроизведение.

Волнующей поэмой предстала с экрана преобразованная руками трудового народа Армения. Восстановление руин, орошение потрескавшейся от жары земли, строительство новых домов и оросительных каналов, спасение людей от эпидемий и голода, возрожденная жизнь беспризорных в новых приютах, деятельность работников культуры и искусства—все это было так ново и интересно, что армянский зритель не мог смотреть фильм без бурных оваций.

Огромный успех фильма превзошел все ожидания. Демонстрация фильма в дни празднования четвертой годовщины со дня установления советской власти в Армении вылилась в настоящее народное празднество. Люди по несколько раз ходили смотреть картину, устраивали публичные обсуждения, торжественные митинги. Фильм вызвал восторженные отзывы делегатов Четвертого съезда Коммунистической партии Армении, он удостоился всенародного признания.

Особенно велик был интерес к фильму «Советская Армения» у зарубежных армян, до которых с трудом доходило правдивое слово об освобожденной родине. Не сразу, но все-таки фильм просмотрели многие тысячи армян Парижа и Нью-Йорка, Каира и Марселя, Бейрута и Александрии. В зарубежной армянской печати развернулась горячая полемика, но не по вопросам киноискусства, а на самые злободневные политические темы. Дашнаки, клеветавшие на Советскую Армению, были разоблачены прогрессивной армянской зарубежной печатью, которая опиралась на факты—фильм «Советская Армения».

7 декабря 1925 года огромный зал Сал Варкаси в Париже был переполнен. Задолго до демонстрации фильма «Советская Армения» сюда собрались тысячи армян. По свидетельству парижской армянской газеты «Ереван» демонстрация фильма прерывалась бурными аплодисментами. После фильма был устроен митинг, на котором выступали прогрессивные деятели, провозглашая

здравицу в честь освобожденной родины. Здесь в Париже в те годы жил классик армянской литературы Александр Ширванзаде, вернувшийся в 1925 году в Советскую Армению. Писатель вспоминал, что присутствовавшие в зале армяне, «увидев родные края, дорогих соотечественников, возрождение и расцвет нашей Родины, плакали от счастья».

Словно красный агитатор, фильм «Советская Армения» обошел экраны многих стран, всюду вызывая восторг простого зрителя, узнавшего правду об освобожденном армянском народе.

Таким образом, главная и первоочередная задача Госфотокино была успешно выполнена—Советская Армения начала производить кинофильмы. И хотя были еще большие технические и материальные затруднения, хотя для первого фильма пленку привозили из Лондона, хотя не было еще квалифицированных кадров, но основное было достигнуто.

Успехи кинодела были отмечены и на четвертом съезде компартии Армении. В резолюции съезда отмечалось, что, признавая кино могучим фактором в деле политического воспитания масс, необходимо поручить кинокомиссии отдела агитации ЦК КП(б) Армении обратить внимание на расширение киносети в деревне, обеспечение сельских кинопередвижек революционными и научно популярными фильмами. Особо подчеркивалась необходимость развития кинопроизводства в Армении^{1а}.

В своем отчете за 1925 год Госфотоккино указывало, что только за один год на территории Армении было продемонстрировано 40 советских кинофильмов революционного содержания. В отчете говорится о том, что уже оборудована кинолаборатория, закуплены съемочные камеры, необходимая для производства фильмов аппаратура¹¹.

Кинопроизводство хотя и медленно, но последовательно развивалось. Кроме фильма «Советская Армения» Госфотоккино выпустило на экраны ряд хроникальных очерков, как, например, «Похороны т. т. Мясникяна, Атарбекияна и Магилевского в Тифлисе», «Наводнение в Ереване», «5-ая годовщина Армянской ССР», «Сельхозвыставка в Раздане», «Прибытие беженцев в Давалу» и т. д.

Начав свою деятельность с 60 руб., киноорганизации Армении за два-три года сумели укрепить настолько, что в 1924 году самостоятельно выпустили документальный фильм «Советская Армения», а со следующего года и полнометражные художественные картины.

Когда свершилась социалистическая революция, Ереван был захолустным глинобитным полуфеодалным городишком с населением немногим более двух десятков тысяч. Полное отсутствие культурной жизни, неприспособленность города к созданию художественных очагов—таков был Ереван конца 1920 года. Единственная художественная организация—частная драматическая студия под руководством Вардана Мирзояна влачила жалкое существование. Когда открывался Первый госу-

дарственный драматический театр Армении, рабочим и артистам пришлось с топорами в руках ломать здание так называемого дашнакского парламента, чтобы приспособить его под сцену и зрительный зал. Город глинобитных домов и керосиновых ламп, фруктовых садов и пыльных переулков, плоских крыш и журчащих арыков—таким был Ереван, куда за два-три года съехались светлейшие умы армянской художественной культуры—Мартирос Сарьян и Александр Таманян, Степан Агаджанян и Александр Ширванзаде, Егише Чаренц, Акоп Коджоян и Романос Меликян, Ованес Абелян и Ваграм Папазян, Левон Калантар и Аршак Бурджальян. Сюда приезжали и здесь создавали свои произведения Георгий Якулов и Рубен Симонов, здесь собрался весь будущий цвет армянской культуры, науки и литературы. Все это совершилось за 4—5 лет благодаря неутомимой деятельности таких руководителей, как Ал. Мясникян, С. Л. Лукашин, А. Мравян, А. Иоаннисян—стойких марксистов, высокообразованных и культурных людей, преданных ленинцев.

Оставляя Москву, Петроград, Париж и Нью-Йорк, деятели армянского искусства приезжали на постоянное местожительство в эту полудеревню. И благодаря совместным усилиям художественной интеллигенции и государственных руководителей в Ереване создается невиданная богатая культурная жизнь.

Уже в декабре 1920 года создается Союз работников искусств Советской Армении, многочис-

ленные секции которого ежедневно организуют вечера. Вскоре торжественно открывается ереванский Дом искусств, где устраиваются бурные дискуссии по проблемам художественного творчества, организуются выставки работ художников, музыкальные концерты, литературные вечера.

Состоявшийся в ноябре 1922 года съезд работников искусств Советской Армении свидетельствовал о существовании в республике большого и сильного отряда художественной интеллигенции. Армянские художники участвуют на международной выставке в Венеции и получают там высокую оценку. Привлекают всеобщее внимание архитектурные творения А. Таманяна, а деятельность Ал. Спендиарова, Романоса Меликяна и Спиридона Меликяна в области развития армянской музыкальной культуры вызывает восхищение. Открытый в январе 1922 года Первый государственный театр очень скоро превращается в один из сильных театральных коллективов Советского Союза, совершает триумфальные гастрольные поездки в Иран.

Ко времени становления армянской художественной кинематографии началось возрождение армянского искусства, насчитывающего многовековую историю. Смелые творческие искания нового органически переплетались с вековыми традициями народного искусства. Это было очень своеобразным, художественно интересным явлением.

Армянское киноискусство родилось и выросло

не на пустом месте, оно с первого дня своего рождения опиралось на могучие плечи армянской художественной культуры, в частности армянского театра и литературы.

При рождении армянской художественной кинематографии театр армянский завершал второе тысячелетие своего существования, органически достигая на пути своего развития высоких принципов театрального искусства двадцатого века.

Первый армянский художественный фильм, как и все последующие фильмы, был создан актерами армянского драматического театра. Лучшие достижения армянского кино связаны с именами артистов армянского драматического театра.

Армянское кино не могло бы возникнуть и успешно развиваться в первые же годы советской власти, если бы не существовало такого крепкого творческого организма, каким был армянский драматический театр. Эта творческая зависимость армянского киноискусства от театра во многом определила национальное лицо армянской художественной кинематографии на первом и решающем этапе ее становления.

Вместе с тем, как показывает история армянского кино, во всяком случае история довоенного периода, лучшие кинофильмы были созданы на основе армянской классической литературы.

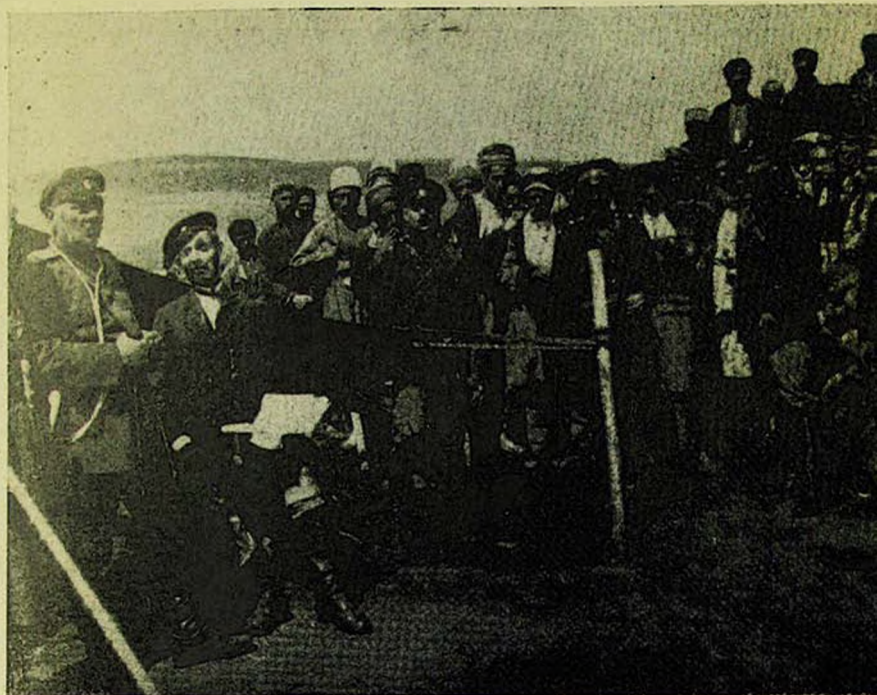
Два могучих фактора—национальный театр и национальная литература—поддерживали зарождающуюся армянскую художественную кинематографию. Был еще третий могучий фактор, сыграв-

ший решающую роль при становлении армянского кино. Кинематография ко времени рождения армянского кино уже утвердила себя как самостоятельное искусство, а советская кинематография открывала новые еще неизведанные пути для киноискусства.

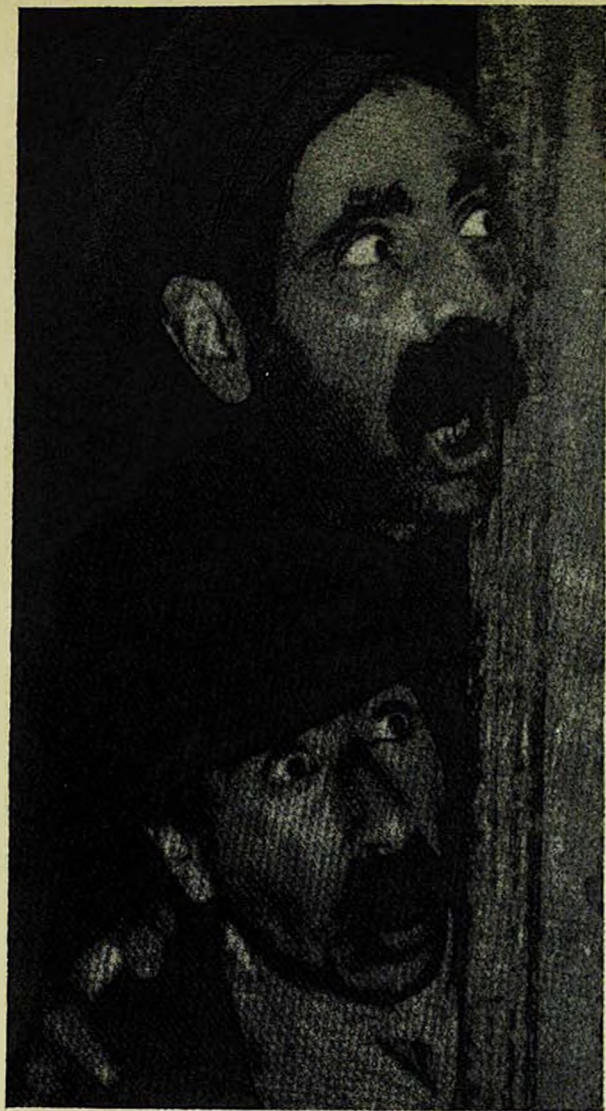
Таковы были творческие предпосылки возникновения армянской художественной кинематографии.

АРМЯНСКАЯ
НЕМАЯ
КИНЕМАТОГРАФИЯ

MANUEL DE
LA
INSTRUCCION



Так потешно набирали курдов в царскую армию.



Шору—Хачаняну (внизу) и Шоршору—Амирбекяну все еще
видятся черти.

«Шор и Шоршор»

ВОСТОК БЕЗ ПРИКРАС

К середине 1920-х годов в мировой кинематографии уже утвердился определенный взгляд на Восток, как на огромный экзотический мир, откуда можно черпать самые невероятные истории для фильмов.

Восток предстал с экрана в блеске парчи и фантастических очертаний минаретов, в невероятных интригах и таинственных исчезновениях героев, в чалмах и кальянах, в чадре и скрытом

разврате, в пиршествах и опасной охоте на зверей, в сверкании кинжалов, в зловещем трепете черных бурок. Восток в европейском кино был лишен психологии, он являлся в динамических детективных сюжетах. Восток был лишен реального человеческого образа, он виделся европейским кинематографистам в образе полумистических магарадж. Экзотика и Восток казались понятиями тождественными.

Подобные тенденции проникали и в молодую советскую кинематографию. «Нателла», «Убийство Тариэля Мкваладзе», «Легенда о девичьей башне» и «Тайна маяка», «Минарет смерти» и «Потерянные сокровища», «Отцеубийца» и «Сурамская крепость» — вот кинокартины, в которых еще чувствовался традиционный кинематографический взгляд на Восток. Однако, постепенно становилось очевидным, что разнаряженный, парчево-кинжальный Восток есть выдумка тех, кто лишь туманно представляет облик народов, имеющих тысячелетнюю историю, высокую культуру, народов, перед которыми всегда стояли острые социальные проблемы.

Восток без прикрас ждал своего отражения на экране.

В августе 1924 г. в небольшом помещении Госфотокينو заседал Художественный совет под председательством Асканаза Мравяна. Заседание было несколько необычным: перед зданием собралось много людей, большинство из них — артисты Первого армянского государственного театра.

Сюда пришли Асмик, Рачья Нерсисян, Арус Восканян, Микаел Манвелян, Авет Аветисян, Амбарцум Хачанян, был здесь и Ованес Абемян. На этом заседании решался вопрос о постановке первого армянского художественного фильма.

Прибывший из Тифлиса режиссер Амо Бекназаров привез сценарий — экранизацию пьесы А. Ширванзаде «Намус». Вниманию Художественного совета был предложен ряд сценариев.

Предпочтение было отдано «Намусу» не по тематическим соображениям. Многолетняя сценическая жизнь пьесы Ширванзаде, актеры армянского театра, создавшие в «Намусе» прекрасные образы — все это, при первых шагах художественной кинематографии, предопределило выбор «Намуса». Традиции театра и родной литературной классики стали решающими факторами при рождении армянского киноискусства. И неслучайно на этом заседании А. Мравян говорил о творчески сильном коллективе актеров армянского драматического театра, о художественных достоинствах армянской литературы.

Союз литературы и театра с новым искусством был заключен. Это было рождение первого детища армянской немой художественной кинематографии.

Как бы ни были сильны традиции театра в экранном «Намусе», в нем же проявились специфические особенности нового искусства. Но не только в этом была главная удача первого фильма. «Намус» открывал новую страницу в совет-

ской кинематографии, совершенно по-новому раскрывая на экране облик Востока.

Роман Ширванзаде «Намус» в 1911 году был переделан автором в пьесу, которая пользовалась в армянском театре широкой популярностью. В «Намусе» рассказывается о суровых буднях жителей провинциального городка Шемахи, о трагической участи людей, отданных во власть жестокого и всесильного адата.

Понятие намуса, чести, веками укоренившееся в сознании людей, давит, уничтожает сокровенные человеческие чувства и порывы. Последовательный реалист и тонкий психолог Ширванзаде не ищет субъективных причин в совершившейся трагедии, как не искал их Шекспир или Бальзак, Толстой или Чехов. Герои «Намуса» и виновны и невиновны в совершающихся катастрофических событиях. «Виновность» героев «Намуса» предопределена исторически, понятиями времени, как и «виновность» Ромео и Джульетты, Анны и Вронского, Нины Заречной или сестер Прозоровых была предопределена обстоятельствами исторической эпохи.

После страшного землетрясения, во время которого чудом спаслись дочь Бархудара и сын Айрапета, родители дают клятву соединить судьбы молодых. По адату молодые не должны встречаться, пока не обручатся. Любовь Сусан и Сейрана, не подчиняющаяся закоренелым понятиям чести, становится причиной их гибели. Бархудар, увидев целующихся Сусан и Сейрана, торжествен-

но отрекается от данной клятвы, так как этого требует адат, понятие намуса. Он выдает свою дочь за Рустама. Руководствуясь теми же неписанными законами—адатом, Рустам, узнав о любви Сусан к Сейрану, убивает ее, а Сейран, не выдержав случившегося, кончает жизнь самоубийством. Такова фабула «Намуса».

Сюжет произведения, быт и нравы шемахинцев могли послужить поводом для создания экзотического фильма о Востоке, какими пестрели в то время экраны мира. Более того, режиссер Бекназаров одновременно с «Намусом» работал над грузинским фильмом «Нателла», в котором открыто любовался восточной экзотикой, роскошными одеяниями, изображением тайных страстей, неудержимого темперамента. До этого Бекназаровым в Госкинопроме Грузии был создан фильм «Отцеубийца», в котором объективный рассказ о трагедии грузинских горцев, подпавших под иго полицейского режима, подменялся субъективной виновностью одного из героев, наделенного эротическими стремлениями.

Испытав традиционные, утвердившиеся в европейском и русском дореволюционном кино принципы изображения Востока на экране, Бекназаров в «Намусе» отказывается от них, полностью довершившись реалистическому духу произведения Ширванзаде, художественному чутью актеров армянского театра.

Реальный мир небольшого восточного городка с ленивым ритмом его будней, люди духовно за-

битые, загнанные в окостеневшие рамки вековых предрассудков, беднота и ничем не прикрашенный быт, простые холщевые одеяния трудового люда и добротные сукна зажиточных хозяев—словом, все в «Намусе» предстало в таком достоверном изображении, что этот фильм сразу выделился среди множества других. Режиссер и оператор С. Забозлаев настолько увлеклись достоверностью изображения, что порою захлестывали экран натуралистические кадры, как например, эпизоды землетрясения, в которых хаотически перемешались люди и обломки каменных зданий, на лицах всех запечатлен животный ужас, из-под развалившихся стен торчат, судорожно, конвульсивно держа, человеческие руки и ноги.

Ряд кадров фильма грешит нарочитым подчеркиванием голой нищеты и беспробудной лени и тупости обитателей восточного города. Это, конечно, была другая крайность.

Уже после успешной демонстрации фильма на экранах страны Бекназаров объяснял, что он сознательно добизался крайнего сгущения красок, пытаясь не столько изобразить реальную картину действительности, сколько передать свое сегодняшнее отношение к этой прошлой жизни. «Революционность,— писал Бекназаров,— проявляется не только в активных действиях массы, в столкновениях, но и отражена в отношении художника к фактам прошлого, на которые он смотрит через призму человека революционной действительно-

сти... Подобный метод трактовки диктовал мне изображать быт сатирически»¹.

В действительности же сатирического изображения быта в фильме нет, если не считать одного эпизода в школе, хотя и верно, что в нем все события пронизаны страстным темпераментным отношением постановщика. В той же статье Бекназаров признает, что «действительность в «Намусе» показана мрачно реалистически». Под «мрачным реализмом» подразумевается тенденциозное отношение постановщика к изображаемому.

Обратившись к самому фильму, можно заметить, как Бекназаров осуществляет это киноприемами, которые в этой картине, не в пример некоторым другим фильмам тех лет, органически вытекают из содержания, дополняя и углубляя замысел произведения. Так, после землетрясения бедный гончар Айрапет лишается своих глиняных горшков, на которых зарабатывал кусок хлеба. И вот сидит он у разбитых горшков, беспомощный и жалкий. Артист А. Аветисян—мастер мимики и пантомимы, резко подчеркивает безвыходность положения Айрапета, его невеселые думы. Для Айрапета—Аветисяна словно все сосредоточилось в этих разбитых горшках. Замечтался Айрапет, ему захотелось хоть в мыслях быть счастливым. И самое счастливое видение предстало перед ним: разбитые горшки стали сами склеиваться, аккуратно становиться на свои места. В этом, ныне кажущемся примитивным, приеме, ко-

нечно, нет большой мысли или блестящей находки, но, примененный к месту, он помог зрителю лучше и глубже понять образ Айрапета. Кроме того, и это очень важно было в начальный период развития армянского кино, режиссер попытался языком кино, средствами, доступными экрану, по-своему раскрыть мысль. Если в игре артистов давили традиции театра, если в развитии сюжета фильм следовал роману и пьесе «Намус», то в разработке отдельных деталей и даже сцен режиссер стремился утвердить принцип кино. Это заметно в таких эпизодах, как свадьба, погоня Рустама и Сейрана и другие. В эпизоде свадьбы монтируются кадры, в которых видны переживания Сейрана. В то время, когда любимую Сусан выдают замуж, когда кругом веселятся, зритель вдруг переносится к Сейрану, который буквально не находит себе места. Актерские данные С. Мкртчяна не были настолько богатыми, чтоб он мог мимически выразить всю гамму переживаний Сейрана и, видимо, поэтому режиссер строит мизансцены на динамике движения: Сейран ходит по комнате, он вышел на улицу, шагает нервно, вот он зашел выпить стакан вина, облокотившись, задумался, встал, снова сел. Опять перебивается кадр, перенося нас на веселую свадьбу. Здесь же применяется другой киноприем — наплыв. Переживающему Сейрану наплывом предстают счастливые лица Сусан и Рустама, отчего мучения его становятся невыносимыми. В этом параллельном монтаже режиссером достигалось нечто отличное

от традиций театра—кинематографическое выражение содержания. Тот же принцип развивается в предфинальном эпизоде. Узнав от Сейрана о его связи с Сусан, Рустам мчится из далекого Дагестана в Шемаху, чтобы проверить правоту слов Сейрана. Кадры с изображением мчащегося Рустама сменяются кадрами, где Сейран, поняв роковую ошибку, стремится догнать Рустама. Тут же зритель видит Сусан, которая осталась одна со своим горем. Больная Сусан видит кошмарные сны: то перед нею грозный Рустам, то любимый Сейран. Три сюжетные линии монтируются отрывисто, в каком-то бешеном ритме. Короткие монтажные куски смело чередуются, создавая драматическое напряжение. Хотя и здесь режиссер, чрезмерно увлекшись монтажными кусками, несколько упрощает раскрытие психологии героев, тем не менее он добивается сугубо кинематографического изложения содержания эпизода.

Интересно то, что Бекназаров утверждает свои кинематографические принципы, никак не нарушая и не отклоняясь от авторского повествования. Он достигает самостоятельности путем кинематографического рассказа, в котором киноприемы не являются самоцелью. На этом сложном пути преодоления литературных законов повествования Бекназаров одержал творческую победу. Просмотрев фильм сразу же после окончания съемок, Ширванзаде признал, что режиссер остался предельно верным его тексту. «В картине «Намус».—писал он,—мне больше всего понравилось в выс-

шей степени умное и внимательное отношение режиссера и сценариста к моему роману. Подобный подход к беллетристическому произведению мне редко приходилось встречать в Европе и Америке»².

Одна из важных причин удачи «Намуса», как писал сам режиссер, заключалась в правдивом изображении образа восточной женщины. Руководствуясь общим художественным принципом фильма, режиссер изображает женщину Востока безвольной и пассивной, забитой, запуганной и страдающей. Стоит появиться на экране Мариам баджи в исполнении Асмик, как в сгорбленном облике, в грустных глазах, в движениях, напоминающих движения перепуганного человека,—во всем облике вырисовывается обобщенный образ женщины Востока. Здесь же красивая Сусан—Шаубатян, которая несмотря на молодость, красоту и природный задор, безмолвно подчиняется воле родителей, безропотно связывает судьбу с нелюбимым человеком. Единственное, что она может делать—это страдать. А страдания Сусан в исполнении Шаубатян не раскрывались глубоко. Достоверно, психологически глубоко раскрыт Ольгой Майсурян образ Гюльназ баджи—жены Бархудары, подчеркнута мягкость и человечность характера. Совершенно в ином плане раскрывался образ сводницы Шпаник в исполнении Нины Манучарян, подчеркивающей силу зла.

Больших творческих удач в первом фильме

добился молодой Рачья Нерсисян. Интересно, что в тот памятный день, когда перед Госфотоккино собрались армянские артисты, чтобы условиться о дне съемок, режиссер отказал Нерсисяну в пробных съемках, заявив, что на роль Рустама уже подобран другой актер. Только убедительные просьбы друзей, в частности Ованеса Абеяна, склонили Бекназарова согласиться. После просмотра пробных лент Нерсисян безоговорочно был утвержден исполнителем роли Рустама³.

Исполняя роль Рустама, легко сползти на разблачительную позицию, так как сюжетное развитие образа вынуждает проникнуться к нему антипатией (он женится на Сусан, которую любит Сейран, он убивает ее). Это было тем более возможно, что режиссер ставил цель—обвинить, заклеить прошлое.

Художественное чутье, огромный талант Рачья Нерсисяна спасли образ от предвзятой трактовки, во многом помогли верному звучанию идеи всего произведения, в котором, повторяем, нет субъективно виновных героев, а есть «виновность» всеобщая, обусловленная историческим временем.

Нигде, никак артист не намекает на жестокость или виновность Рустама. Его виновность—целиком порождение среды. Женился он на Сусан точно так же, как и все женились в то время. Нашлась красивая девушка, родители согласились, ему оставалось с честью жениться и содержать семью. Даже во время свадьбы, когда Сейран явно идет на конфликт с Рустамом, устраивая

скандал на ночной улице, последний остается в рамках честности и приличия. Лишь на мгновение от гнева и чувства оскорбленного достоинства расширились глаза Рустама—Нерсесяна, он схватился за кинжал, но подоспевшие друзья тут же успокоили его.

Во время объяснения с Сейраном в Дагестане Рустам—Нерсесян по заданной ситуации мог вспыхнуть, наделать все то, что очень любят делать актеры, не знающие истинного Востока, где не только бурлит человеческий темперамент, но и в еще большей степени ощущается сдерживающая страсть воля. И мчится по дальней дороге Рустам—Нерсесян—не обуреваемый желанием отомстить, а полный дум, погруженный в свои мысли.

Только убедившись в том, что жена его любит Сейрана, что они любят друг друга, он в состоянии аффекта тянется к кинжалу, глаза наливаются кровью и совершается невольное убийство.

Каждая деталь, каждый поступок Рустама—Нерсесяна внутренне оправданы, нет даже отдаленного намека на тенденциозное отношение к образу. Когда А. Ширванзаде писал свое письмо-отзыв о фильме «Намус», он в первую очередь подчеркивал, что «после Абеяна (Бархудар), по-моему, лучшее место принадлежит тов. Рачья Нерсесяну (Рустам), который подобно Абеяну раскрывает характер изображаемого естественно и без шаржа»⁴.

Лестный отзыв Ширванзаде о своем друге и лучшем воплостителе образов его драматургии на

армянской сцене Ованесе Абеяне не должен помешать объективной оценке этой работы великого артиста театра.

Экран выдвинул перед артистами театра новые требования, путь создания образа здесь раздвоился, законы театра и кино подчас вступали в противоречие. Монолитность, непрерывность и естественность развития художественного образа, существовавшая на театральной сцене, прерывались в кино.

Не овладев сложными законами создания кинообразов, деятели армянской сцены, особенно опытные, не могли полностью переносить на экран накопленное в театре мастерство. Это видно на игре Абеяна в роли Бархудары.

Роль Бархудары была одной из лучших в богатом репертуаре Абеяна. На театральных подмостках Бархудар—Абеян потрясал зрителей глубиной переживаний, созданный артистом сценический образ отличался той цельностью, завершенностью, которые характерны выдающимся созданиям искусства.

«Игра Абеяна,— пишет один из мастеров армянской сцены Армен Арменян,— непосредственно и целиком рождалась из его нутра. Внешние эффекты появлялись только вследствие целостного восприятия роли»⁵.

Этой целостности и был лишен кинематографический образ Бархудары. В фильме артисту приходилось играть лишь отдельные фрагменты из той блестяще разработанной им партитуры.

которая до сих пор еще не превзойдена никем. Обратимся, к примеру, к знаменитой в театре сцене избиения Сусан.

...В Шемахе пошли слухи о том, что дочь Бархудар виделась со своим женихом. Адат, понятие намуса не позволяли честолюбивому Бархудару молча снести все это. Вернувшись домой, он застаёт Сусан и Сейран на месте «преступления»—они целуются. В этой-то сцене Абелян поднимался до таких художественных высот, которые прозрачно вырисовывали всю человеческую противоречивость образа Бархудара. Для театрального Бархудара—Абеяна акт избиения дочери был лишь одним из проявлений неистовства армянина, честь которого согласно адату была поругана. Отцовская любовь к дочери и долг перед адатом в душе Бархудара вступали в драматическую борьбу, когда он, избив Сусан, стоял у крыльца, а слезы лились из его глаз. Каждое движение, взгляд выдавали любящего отца, подчеркивая в то же время силу предрассудка, в сетях которого запутался он. Поистине глубоким и волнующим было содержание этой сцены в театре. Оно резко изменилось в фильме. На экране по вине режиссера исчезла сложная противоречивость переживаний Бархудара, они подменились прямолинейным сюжетным действием—избиением. Абелян—Бархудар в фильме энергично, без колебаний, без угрызений совести избивает Сусан. Потеря важной сцены Бархудара очень невыгодно отразилась на всем фильме.

Благодаря своим новым возможностям экран смог запечатлеть одну из существенных сцен, никогда не воплощаемых на театральных подмостках: шемахинцы узнали, что дочь Бархудара нарушила адат и, когда Бархудар возвращается домой, они отпускают колкие реплики, смеются над ним. Вводя этот эпизод в фильм, режиссер еще раз утверждал право кинематографа глубже и шире, по-своему раскрывать содержание произведения. Однако, замысел был не до конца раскрыт потому, что психологическое содержание эпизода не было вскрыто. Проход Бархудара—Абеяна по невзрачным улицам Шемахи, снятый общим планом, лишь приблизительно передает его переживания. Сюжетное обогащение не привело к психологическому обогащению. Между тем, работая с таким артистом как Абеян, режиссер имел все возможности развернуть эту сцену в волнующий психологический рассказ, который бы достоверно мотивировал дальнейший поступок Бархудара и, что самое главное, показал бы страшную бессмысленную силу адата. Стоило режиссеру больше доверять актерам, особенно таким, как Абеян. Александр Ширванзаде как-то сказал, что Абеян «иногда одним движением, одним ударением рисует, если не целый тип, то, по крайней мере, характер»⁶. Эта замечательная традиция армянского актерского искусства во многом помогла молодой художественной кинематографии. Об этом же свидетельствует финал «Намуса». Свершилось неожиданное, но неизбежное. Лежит тело мертвой-

Сусан, рядом—покончивший с собой Сейран. Вокруг собрались люди. Аппарат на миг остановился на Рустаме—Нерсисяне, в чьих глазах выражение ужаса и смятения, он словно так и не понял того, что произошло. Потом перед нами появляется Бархудар—Абелян. Некогда гордый, сильный он еле стоит на ногах, опершись обеими руками на палку. Смотрит он на Сусан невидящим взором, в окаменевшем взгляде застыло великое горе, пережить которое не в силах даже такая человеческая глыба. Зритель долго видит Бархудара—Абеляна, на наших глазах тускнеет, гаснет его взгляд, медленно опускается голова на зажатые в кулак руки, высокая черная папаха, совсем недавно олицетворявшая незыблемость и силу устоев его жизни, бессильно опускается вместе с головой, закрывая лицо живого мертвеца. Затемнение. Конец.

Мы поняли, что Бархудар не может жить, если даже он будет продолжать существовать физически. Мы поняли и другое—адат, понятие намуса, на страже которых стоял он, не могут жить, если даже люди все еще будут придерживаться его бессмысленных законов.

Первенец армянской художественной кинематографии имел огромный успех в республике.

Вскоре «Намус» появился на экранах Москвы и других городов страны, пользуясь таким же огромным успехом. Пресса высоко оценивает работу армянских кинематографистов. В «Правде» с положительными отзывами выступают А. Жа-



И пошел разгневанный Рза—Нерсисян по ночным улицам
Тегерана.

«Хас-пуш»



Гиж-Данел—Геловани не первый раз видит, как опечаленная
Шушан—Асмик утешает несчастную дочь Сону—Мадатян.

«Злой дух»

ров, И. Ильинский, В. Шкловский⁷. Рецензент «Нашей газеты» пишет, что «Намус» бьет по старому, добивает то, что революция не успела сделать. В «Кино фронте» критик Херсонский сравнивает эпизод свадьбы с «Чеховской свадьбой».

«Намус» имел большой успех и на экранах многих зарубежных стран, сразу утвердив добрую славу армянского кино. Газета «Юманите», корреспондент американской газеты, представители посольств Турции и Японии, а также многие другие, просмотрев фильм, дают ему высокую оценку. «Намус» — прекрасный фильм, в котором предстает Восток в своем действительном виде», — сказал посол Турции Сулейман Бей. «Какая разница между прошлым и настоящим, «Намус» очаровывает своей свежестью и правдивостью. Было бы хорошо показать этот фильм у нас в Японии», — так отозвался об армянском фильме посол Японии Танака⁸.

Париж, Нью-Йорк, Тегеран, Бейрут, города Южной Америки, Константинополь и экраны многих других городов мира обошел «Намус», всюду вызывая восхищение зрителя.

В каждой последующей армянской картине все явственнее выступает тенденция правдивого изображения жизни, тяготение показать Восток без экзотических прикрас. Этому действительно помогла родная классика, правдиво отразившая жизнь народа.

Вторым произведением А. Ширванзале, поставленным армянской киностудией, был «Злой дух».

идея экранизации которого принадлежала тому же Асканазу Мравяну.

В съемках «Злого духа» активное творческое участие принял А. Ширванзаде, предложивший обратить основное внимание на достоверность изображения жизни глухого уголка, где и разворачиваются события. Писатель, исходя из этого требования, предложил автору сценария А. Бекназарову взять за основу не пьесу, а повесть, где подробно и детально описаны быт и нравы героев.

Постановщиками фильма стали П. Бархударян—ученик кинорежиссера И. Перестиани, молодой грузинский актер М. Геловани, которому была поручена одна из главных ролей—Гиж Данела.

Фильм «Злой дух» примечателен не столько цельностью общего замысла, это как раз не совсем удалось молодым постановщикам, сколько блестящей удачей армянских актрис. Правда, в «Злом духе» встречаются отдельные оригинальные режиссерские находки, иногда постановщикам удается языком кино раскрыть интересную мысль. Так, когда Гиж Данел—Геловани рассказывает о своей погибшей дочери, режиссеры монтажными перебивками по-своему трактуют этот рассказ, символизируя смерть девочки изображением плывущей и бьющейся о камни горной реки куклы. Крупные планы Данела—Геловани, контрастно смонтированные, показывают его то молодым, то уже потерявшим разум старцем.

Но есть в этом фильме серьезные режиссер-

ские промахи, и главным из них является отсутствие цельности замысла. Развивая фильм в плане бытовой драмы, постановщики не смогли подчинить узловые эпизоды единой направляющей мысли, распылили свое внимание на различные побочные темы. Мы будем иметь возможность более конкретно коснуться этого недостатка, а пока следует обратиться к игре артисток Нины Манучарян и особенно Асмик, достигшей действительно больших творческих удач.

Н. Манучарян играла роль Зарнишан, матери Мурада, чья жена, бедная Сона была больна эпилепсией — тяжелое наследие, оставленное ей пьяницей отцом.

На армянской сцене упрочилась традиция трактовки образа Зарнишан как женщины злой и недоброжелательной. Мелькают кадры, показывается дородная солидная Зарнишан—Манучарян с большими выразительными глазами, характерным крючковатым носом, самодовольной походкой. Входит она в дом невесты (эпизод сватовства) гордая, с чувством достоинства. Она зло оглянула комнату, с какой-то ехидцей осмотрела бедную обстановку. От ее взгляда в комнате становится еще беднее, еще неуютнее. Казалось, артистка подхватила традиционный подход, усугубив и сгустив отрицательные краски. Увидев страшный взгляд этой злой женщины, Сона забилась в темный угол, не зная, что делать.

И вдруг мягко засветились глаза Зарнишан—Манучарян, добродушная улыбка расплылась на

лице, движения стали нежными, вся она как-то очень изменилась: она увидела Сону. Это очень человеческое отношение к беспомощной Соне, эта внутренняя мягкость и нежность сразу окрасили образ Зарнишан в другие тона. Когда перед уходом Зарнишан—Манучарян еще раз зло сверкнула глазами, о чем-то спросив Шушан, это было уже не так страшно—мы знали о ее человеческих качествах, которые еще больше раскрылись, когда Сона стала женой Мурада. Зарнишан—Манучарян ни разу косо не взглянула на невесту, она с умилением следила за ней, ласкала и поучала, стремясь быть нежнее, теплее и человечнее. Привнесение такой интонации в образ Зарнишан было шагом вперед в художественном осмыслении образов родной литературы. Вот почему обидным и непонятым оказалось поведение артистки после того, как она узнает о болезни Соны. Зарнишан—Манучарян становится одностонно злой и бесчеловечной. И даже когда было решено задушить Сону, чтобы изгнать «злых духов», поселившихся в их доме, Зарнишан—Манучарян ни на минуту не вышла из амплуа злодейки.

Темные предрассудки и здесь давят на людей, подчиняют их своим бессмысленным законам. Разоблачение силы адата, предрассудков—задача и «Намуса» и «Злого духа». В первом фильме мы видели, как раскаяние Бархудары развенчивало адат. В «Злом духе» попытка разобраться в противоречивости психологии героев оказалась не доведенной до конца. Это тем более обидно, если

учесть, что Н. Манучарян в первой половине роли сумела передать противоречивость и реальность образа Зарнишан.

Артистке Асмик драматургия Ширванзаде была хорошо знакома еще до революции. Образы женщин Ширванзаде были близки творчеству Асмик.

На сцене Асмик была блестящей исполнительницей роли Зарнишан. Такой строгий критик, как Ширванзаде, признавал, что эту роль Асмик играла настолько тонко, что значимость образа вырастала до степени, о которой он и не думал⁹.

В фильме Асмик впервые выступила в роли матери Соны. Кинематографический образ Шушан поднялся до обобщенного типа армянской матери, страдающей от невзгод жизни, темных понятий и предрассудков, произвола мужа.

Вот Шушан—Асмик стирает белье: ее согбенная спина, худые жилистые руки, печальный взор—все говорит о тяжелой жизни. Но стоит ей увидеть дочь, как она вся преображается, разглаживаются хмурые морщинки, во взгляде искрится теплота. Интересно и то, что даже в самые счастливые минуты тревожное чувство не покидает Шушан—Асмик. Тревога запечатлена на ее лице, в каком бы кадре фильма не появлялась Шушан.

На смотрах Соны Шушан—Асмик с едва видимой тревогой следит за лицами присутствующих: что они скажут. Она ведь убеждена, что если Сона выйдет замуж, то страшная болезнь излечится. Когда Зарнишан—Манучарян, до этого строго и зло осматривающая все вокруг, улыбнулась, уви-

дев Сону, безграничное счастье засияло на лице Шушан—Асмик. Улыбнулась она, множество глубоких морщин, избороздивших углы глаз, стянулись в два симметричных пучка, добрая счастливая мать взглянула с экрана крупным планом, заразив зрителя своим чувством. В одном этом взгляде Шушан—Асмик выразилась целая гамма человеческих переживаний. Улыбалась невесте и Зарнишан—Манучарян, но какие разные были эти улыбки двух матерей. Стоило злой Джаваир—другой невесте Зарнишан—сказать что-то или не так посмотреть на Сону, как счастливое лицо Шушан—Асмик мгновенно тускнело, взгляд ее становился тревожным, выжидающим.

В роли Шушан Асмик удивительно точно находила и акцентировала главные сцены. Выделение главных моментов партитуры роли не есть специфическое достоинство кино. Известны «крупные планы» и в театре. Различны пути и средства достижения крупных планов на сцене и на экране. Если «крупный план» сценического образа почти всегда строится в органическом единении жеста, мимики и живого вдохновенного слова (монолог), то в немом кино приходилось обходиться без слов. Асмик не раз во время съемок жаловалась не только на ограничение игровой площадки («ах, этот квадратик кадра, он просто убивает меня», — говорила Асмик), но и на отсутствие слова («трудно мне без слова», — признавалась она Ширванзаде). Вынужденно заменяя слова мимической игрой,

Асмик добивалась виртуозного владения техникой немого экрана.

После замужества Соны, у Шушан—Асмик была лишь одна забота—день и ночь молиться богу, чтобы не повторилась болезнь дочери, чтобы счастливо жила она. Собралась мать к дочери, пошла по узеньким улочкам, закутавшись в шаль, пошла задумчивая, озабоченная. По дороге она за-вернула в церковь, чтобы еще раз помолиться за дочь. Включение этого эпизода в фильм свидетельствует о кинематографически точном подходе постановщика и сценариста к произведению Ширванзаде, так как здесь открывается возможность шире охватить события, вникнуть глубже в образ Шушан. Сюжетно верно расширив рамки кинопроизведения, авторы, однако, не добились психологической разработки эпизода. В этом не трудно убедиться, обратившись к эпизоду в церкви. Коленопреклоненно молится Шушан перед Богоматерью. Мы видим фигуру Шушан со спины. Следующий кадр изображает ее лицо, с надеждой и мольбой смотрящее на Богоматерь. Не успели мы разглядеть лица Шушан и, конечно, не успели проникнуться ее чувствами, как на экране появляется крупный план Богоматери, из глаз которой текут слезы (?). Затем постановщики разъясняют секрет «чуда», и мы видим, как за стеной священник вливает в глазницы портрета Богоматери «слезы». Еще раз крупный план Богоматери и сразу общий план выходящей из церкви Шушан.

Такое завершение интересно задуманного эпи-

зода представляется не только спорным, но и просто неуместным в «Злом духе». Он, пожалуй, был бы подходящим в таком фильме, как «Праздник святого Йоргена».

Не к месту занимаясь разоблачением церковного «чуда» (кстати, оно нехарактерно для армянской церкви, где вовсе не развит культ икон), режиссеры отдают некую формальную дань вульгарно-социологическому пониманию, характерному для тех лет. Подлинное разоблачение предрасудков могло восторжествовать при психологически верной обрисовке образа. Отодвинув душевные переживания Шушан на второй план, постановщики лишили зрителя возможности сопереживания, особенно важного перед ожидаемыми драматическими событиями.

«Добрый бог» не помог, затравленная знахарями и невесткой Сона упала в припадке эпилепсии. Мать пришла навестить Сону, но перед ней наглухо закрылись тяжелые двери. Было ясно: нет уж доступа в этот дом, куда по вине Соны вселились «злые духи». Но можно ли заставить мать забыть несчастную дочь. Постояв перед захлопнувшейся дверью, она повернула в узкий переулок, подошла к каменной ограде, приподнялась на развалившиеся от времени камни и увидела Сону. Дочь стирала.

Крупный план приблизил лицо Шушан—Асмик, на котором можно было видеть следы глубоких переживаний. Мы вспомнили первые кадры фильма, где сгорбленная, усталая и измученная Шу-

шан сама стирала. Мать хотела уберечь свою дочь от тяжелой участи. Теперь же хрупкая, больная и несчастная Сона обречена на непосильный труд. Смотрит на нее Шушан и чувствует, как пост ее материнское сердце. Вновь Шушан погружается в свою безбрежную печаль, снова глаза ее плачут без слез. И тут происходит нечто неповторимое. Немой крупный план Шушан—Асмик обретает дар речи, которую не слышишь, но которую воспринимаешь сердцем и умом. Долго смотрит она на Сону, пока та замечает мать, а заметив, как-то горько усмехается и снова, слегка сгорбившись, продолжает стирать. В ответ на улыбку дочери лицо Шушан озаряется каким-то внутренним теплом, она одобрительно кивает головой, глядя на нее мудрым взглядом. Невольно начинаешь страшиться вдруг понятой мысли: мать благословит бога, что дочь жива, живет у мужа, что ее не выгнали. Сердце матери примирилось со всем. Доводя до трагического звучания переживания образа, Асмик готовит зрителя к страшному финалу—бесчеловечно душат Сону, чтобы избавиться от «злых духов».

Несмотря на блестящее исполнение Асмик, фильм «Злой дух», хотя и был он повсеместно хорошо принят зрителем, не достиг, тем не менее, художественной завершенности «Намуса». Причина была в том, что, если в «Намусе» тема адата пронизывала весь фильм, руководила действиями всех персонажей, направляла сюжет и подчиняла себе психологическую разработку главных эпи-

зодов, то в «Злом духе» заметна расплывчатость общего замысла, не выделены узловые эпизоды. При отсутствии цельности всего фильма, здесь была достигнута цельность лишь одного образа.

Казалось, накопленный опыт работы над двумя экранизациями должен был сделать следующее обращение к армянской классической литературе более интересным и плодотворным. Было решено экранизовать поэму Туманяна «Ануш».

Сначала постановка фильма была поручена режиссеру гостеатра А. Бурджалюну, который, после долгих раздумий, отказался от работы над фильмом. Режиссером был приглашен из Госкинопрома Грузии И. Н. Перестиани, которому и было поручено составление сценария «Ануш». Прекрасно владея ремеслом нового искусства, И. Н. Перестиани односторонне увлекся внешней изобразительной стороной экранизации, упустив поэтическую сущность туманяновского шедевра. Так, в сценарии было много места уделено прологу и эпилогу, служившим своеобразным обрамлением к фильму. Все начиналось с того, что строители Дзорагеса — первенца электрификации Советской Армении — обнаруживают надгробный камень с надписью «Ануш». Вспомнив о бессмертной поэме Туманяна, строители передают этот камень в этнографический музей. Сюда-то приходят пионеры, которым учитель рассказывает об экспонатах музея. Дети с изумлением останавливаются перед восковыми фигурами персонажей поэмы «Ануш»: мужественный Саро и красивая маленькая Ануш, Моси

и сельский староста. Сопровождая показ фигурок рассказом о поэме, учитель как бы воскрешает прошлые события: фигуры оживают, начинается действие. В конце фильма все персонажи снова застывают, превращаются в восковые фигуры.

По воспоминаниям бывшего тогда директором Госфотоккино Д. Дзюни сценарий вызвал серьезные возражения Художественного совета. Основные разногласия развернулись по поводу отклонений от поэмы Туманяна, которые допустил И. Перестиани. А отклонения были действительно роковыми.

Ованес Туманян строит драматическую коллизию «Ануш» не на противопоставлении социальных групп, как это осуществлено великим писателем в ряде других его произведений. Моси и Саро, становящиеся ярыми врагами, оба, так сказать, «рядовые крестьяне». Сила драматизма поэмы заключена в глубоком проникновении во внутренний мир обитателей отрезанных от мира армянских селений. Если попытаться рассказать сюжет «Ануш», то едва ли можно хоть приблизительно передать содержание поэмы, так же как нельзя, пересказав сюжет, например, лермонтовских «Демона» и «Мцыри», составить об этих произведениях полное представление.

Поэтический строй мыслей в «Ануше» трудно адаптируем в пластику или живопись, он менее зрим и более эмоционален.

Полюбил Саро Ануш и, как бывает в маленьких деревнях, об этом знали все. На праздничной

игре игитов схватились Саро и Моси—брат Ануш. По адату не позволено борющимся побеждать друг друга. Это поединок—зрелище, поединок—игра. Увидев любимую, которая притаившись следит за схваткой, Саро забылся, проснулось в нем честолюбие, и он внезапно повалил Моси. Начался конфликт. Моси отказывается выдать Ануш за Саро. Саро похищает девушку. Адат велит мстить. Моси мстит. Кончается все это трагедией.

На этот нехитрый сюжет Туманяном нанизывается целый поэтический мир, раскрывающий глубины человеческой психологии. Перестиани же в своем фильме превратил Моси в кулака, а Саро—в батрака. На этой социальной почве происходит столкновение, полностью игнорирующее психологию, внутренний мир героев поэмы.

Трудно в этом фильме узнать туманяновский шедевр. Фильм прежде всего лишен эмоциональности, в нем нет ни одного запоминающегося образа. Поручив главные роли не профессиональным актерам, И. Н. Перестиани стремился воспользоваться типажам. Однако, лишив образы внутреннего содержания, режиссер не смог показать их и внешне эффектно, так как и Л. Исаакян в роли Моси, и В. Аристакесян в роли Саро, и Э. Арзуманян в роли Ануш не смогли чего-либо достичь, да и внешность их оказалась на экране мало привлекательной.

Два-три эпизода этого фильма, с точки зрения формальных поисков кинематографичности, ока-

зались интересными. Так, не без вкуса и творческой выдумки был задуман эпизод схватки Саро и Моси в воде. Голые Саро и Моси боролись в воде, и в этой наготы, в их резких движениях было нечто зрелищно интересное. Массовая сцена восхождения кочевников на яйлаги была режиссерски очень своеобразно организована и прекрасно снята оператором А. Кюн.

Художник Е. Лансере, оформивший до этого ряд спектаклей в армянском театре, с присущим ему мастерством написал эскизы костюмов и декораций к фильму «Ануш».

Фильм «Ануш» доказывал порочность и бесплодность всякой попытки «улучшить», «современить» литературную классику. Было ясно, что полноценное произведение киноискусства создается не вопреки традициям литературы, а только в русле творческого развития, углубления этих традиций. В «Ануш» И. Н. Перестиани в какой-то степени отдавал дань экзотическому Востоку, который уже был развенчан рядом армянских фильмов, такими, как «Намус», «Злой дух», «Хас-пуш», «Дом на вулкане» и другие. Когда-то И. Н. Перестиани снимал «Связанные клятвой», т. е. «Намус», как сицилийскую легенду. Тогда он не знал, что это было фактической экзекуцией над классикой. Теперь, зная «Ануш», он совершил эту экзекуцию вторично, отдавая дань модным вульгарно-социологическим увлечениям времени. Может быть, такое отступление как «Ануш» и оказалось необходимым, чтобы армянское киноискусство больше

никогда не возвращалось к экзотическому, стилизованному Востоку.

Армянская классика ожидала творческой реабилитации на экране. И экран полностью оправдался перед литературой фильмом «Гикор» — последним фильмом армянского немого кино. Словно предчувствуя свой закат, армянская немая кинематография заговорила в «Гикоре» с огромной драматической силой.

Прошло более трех десятков лет, но «Гикор» и сегодня остро волнует зрителей. «Гикор» стоит в ряду тех фильмов, которые подтверждали, что Немой действительно был Великим.

Небольшая повесть Ованеса Туманяна «Гикор» принадлежит к тем произведениям литературы, в которых прозрачность и простота формы выражают глубину и сложность жизненных явлений, характеризующих целую эпоху. Вместе с тем «Гикор» — произведение сугубо кинематографическое, в нем каждая строка изобразительно видна, движение сюжета глубоко мотивировано, душевные переживания героев доступны экрану. Вот почему автор сценария М. Геворкян писал, что при экранизации возможны «сокращения и добавления, если это необходимо для нашей цели. В отношении «Гикора» мы пришли к заключению, что нет надобности в каких-либо значительных изменениях, так как эта повесть по своей идее, по ее раскрытию вполне удовлетворяет и приемлема для нас»¹⁰.

Если в «Намусе» была достигнута цельность

трактовки темы, в «Злом духе» — цельность отдельного образа, то в «Гикоре» счастливо соединились эти принципы, отчего фильм в целом вырос до уровня подлинно художественного произведения армянского немого кино.

«Гикор» блестяще доказывал не только плодотворность творческой связи с литературой и театром, но и неисчерпаемые возможности искусства экрана, способного по-своему решать самые сложные художественные проблемы.

Режиссер фильма А. Мартиросян, оператор Г. Бекназарян и художник С. Тарьян — один из культурных и интересных художников армянского театра, творчески обобщили в «Гикоре» лучшие достижения немого периода развития армянского кино, создав произведение столь же волнующее, глубокое по содержанию, простое по форме, каким является литературный первоисточник — туманяновский «Гикор».

В фильме очень незначительны отклонения от повести. Но в фильме значительна сила кинематографического выражения содержания произведения классики, значительна художественная ценность допущенных авторами фильма небольших отклонений.

Экран начинает свой рассказ со школы, где учился Гикор, сын бедного крестьянина Амбо. Попечитель школы в самом начале фильма объявляет маленькому Гикору, что он отчислен из-за неуплаты за обучение. На лице растерявшегося Гикора читаем: школьный мир друзей, веселые

шалости, родные буквы и слова—все это кончилось для мальчика с умными глазами, смышленного и шустрого. Когда Гикор—Погосян вернулся домой, остановился перед отцом, занятого рубкой дров во дворе своего бедного хозяйства, мы еще раз почувствовали, как обидно мальчику. Слова сына застали Амбо—Рачья Нерсесяна в момент, когда топор был занесен для удара. Застыла рука с топором в воздухе, окаменел Амбо, посмотрел на Гикора... тяжело опустилась рука с топором, рухнули надежды крестьянина. Режиссерский замысел, актерское исполнение этой детали отсутствующей в повести, точно и тонко развили авторскую концепцию. У Туманяна Гикор не учится в школе. Обогатив фильм этой небольшой подробностью, сценарист и режиссер сознательно усиливают драматизм. После этого события, вполне конкретного и реального для армянского села, Амбо вынужден отвезти сына в город: пусть, как он выражается, в «люди выйдет». Но прежде Амбо — Нерсесян попытается уговорить попечителя школы. И этот эпизод нужен авторам фильма, чтобы кинематографично решить всю экспозицию. Остановился, сняв папаху, Амбо—Нерсесян под высокой мансардой. Тень от решетки балкона темной сеткой расчертила лицо крестьянина, умоляющего оставить сына в школе. Там наверху попечитель расхохотался, хохотал долго, а потом принялся за свой сытный завтрак. Голодный Амбо посмотрел снизу вверх, терпеливо ожидая ответа. Ответа не было. Но ответ был ясен: обучить сына Амбо не

сможет. Он опустил голову, обмяк, стал меньше, как-то припал к земле, напомнив свою жалкую и придавленную крестьянскую избу. А решетчатая тень мансарды еще резче расчеркивала лицо Амбо.

И вот уговаривает он сынишку пойти в город, ведь можно в люди выйти. Словно сказку, чудесную сказку рассказывает Амбо о городе. В его взгляде, в том, как он рассказывает столько веры и надежды, что ему самому эти мечты кажутся невыдуманными.

Прощается Гикор с матерью, сестричками. Мать—Махмурова нежно обняла сына, прижала к груди. Чувствуется, что она не хочет отпускать его. Амбо, печальный и задумчивый, смотрит на жену, детей: и ему не хочется уводить маленького Гикора куда-то в другой мир. Он долго смотрит на прощающихся, потом медленно уходит по дороге вниз, а за ним задорно бежит Гикор. Стоят на холме мать и дети, они машут Гикору, а он то и дело оборачивается, машет им, то отставая от отца, то догоняя его. Еще раз обернулся Гикор, чтобы посмотреть на родных, но уже не видно было ничего, дорога свернула в лощину, а село осталось высоко в горах. Мы запоминаем эту крутую дорогу, по которой спускались отец и сын.

В повести Туманяна говорится, что отец и сын шли долго, они то присаживались в тени деревьев, то пили воду из родника, то останавливались передохнуть. В фильме опущены все эпизоды, кроме одного: Амбо и Гикор уселись у родника;

счастливая улыбка озарила лицо умывающегося под струей родника Гикора. Посмотрел Амбо—Нерсесян на мальчишку, радость охватила его. До этого грустный и задумчивый, он заснял, забылись все горести. Мы еще не видели его таким радостным и сияющим. И зритель хорошо запомнил эту радость Амбо.

Уже темнело, когда отец и сын остановились на высокой горе, а под ними простирался большущий город—Тифлис. Сильный ветер рванул полы обтрепанной чухи Амбо, он прижал к себе Гикора, они замерли перед огромным неизвестным миром, именуемым городом. В кадре показалось лицо Амбо—Нерсесяна, тревожное чувство запечатлелось на нем: туда, в эту неизвестную громадину поведет он своего маленького Гикора, оставит там его одного. Словно испугавшись своих мыслей, Амбо крепче прижал к себе Гикора, и зритель еще долго смотрел на них, все более проникаясь тревожным предчувствием.

Вот он, Тифлис! Узкие, по обеим сторонам зажатые магазинами, лавками, шашлычными улочки, инкрустированные мансарды, откуда выглядывают лица смазливых девушек и женщин; вереница верблюдов, покорные, нагруженные фруктами и разной утварью ослики, чинно шагающие господа и дамы в широкополых шляпах, наконец, неугомонные духанщики, бойко торгующие веселые и вечно радостные кинто—таким представился глазам Гикора восточный город Тифлис. Вместе с Гикором и зритель увидел этот экзоти-

ческий Восток, утопающий в парче и фруктах, в чалмах и шашлычных. И, что греха таить, нам показалось, что европейские кинематографисты глядели на Восток глазами Гикора. Но Гикор, а вместе с ним и мы, узнали нечто большее об этом Востоке. Изнанка экзотического Востока открылась вместе с дверью магазина купца Базазова, куда вошли Амбо и Гикор.

Здесь не было сутолоки, шума улиц. В углу магазина сидел лысый толстый человек с маленькой головой. Это и был торговец ситцем Базазов—Авет Аветисян. Один взгляд этого удава на Амбо—Нерсисяна, который стоит, боясь произнести слово, переминаясь с ноги на ногу, и уже видно, как Базазов—Аветисян завлек свою жертву в сети. Он взглянул на Амбо и снова занялся сче-тами—будто ему и дела нет до пришедших. Амбо стал просить, просить усердно, боясь отказа. Пока переговаривались Базазов и отец, Гикор разглядывал все вокруг. Он увидел, как к магазину подошел амбал (грузчик) весь в поту, таща огромный тюк. Амбал, тяжело вздохнув, вытер градом выступивший пот на лице, получил гроши и ушел. А отец все умолял и просил, пока Базазов не «растаял», не «уступил» мольбам крестьянина.

И вот отец и сын устроились в углу просторной кухни в доме Артема Базазова: переночует Амбо и с рассветом уйдет в деревню. Лежат Амбо и Гикор рядом, отец перед прощанием наставляет сына. Лаконичный туманяновский текст поясняет содержание наставления: трудно будет Гикор, ста-

нут испытывать честность твою, терпи, придут и уйдут ненастные денечки.

Придут и уйдут... Амбо—Нерсисян, как это показалось нам, вспомнил свое прошлое. Всю жизнь он ждал и ждал: придут и уйдут ненастные денечки. Но они не ушли, эти ненастные денечки. Теперь тому же учит он сына. Туманом заволокло глаза Амбо, глубоким и бездонным показался его взгляд. И еще долго говорил он, а Гикор, утомленный дневными впечатлениями, заснул.

Жизнь Гикора в Тифлисе началась на той же шумной и экзотической улице. С утра до поздней ночи мальчуган бегал по делам, мыл полы и посуду, чистил хозяйственную обувь—да мало ли дел в огромном доме и магазине. По ночам Гикор засыпал беспробудным сном, только перед сном он непременно рассматривал безделушки, спрятанные под подушкой: вот ленточка сестренке, а это вот самодельная игрушка—дерущиеся петушки—для брата, значок для себя. Счастливая улыбка застывала на лице, мальчик засыпал.

Будни дома Базазовых в фильме изображены лаконично и образно.

...Вот купец поздно вечером подбивает на счетах дневной барыш, он экономит даже на свечах, которые тускло освещают щелкающие на счетах тысячные прибыли. Затем, довольный дневной выручкой, Базазов взглядом удава смотрит в угол, крестится, тушит свечи: день кончился.

...К Базазовым пришли гости. Проходя мимо девушки, Гикор заметил ее косички, подвязанные ат-

ласной ленточкой. Мальчику захотелось потрогать и он это себе позволил. Мы вспоминаем другую деталь: голодный Гикор очень хотел есть, приподнял крышку кастрюли, взял кусок мяса и тут же положил обратно.

Жена Базазова, женщина сумасбродная и жестокая, послала мальчика за фруктами для гостей. Придя домой, Гикор передал хозяйке все покупки и при гостях по-деревенски громко крикнул: хозяин сказал, что вишня дорого стоит. Гикор и не понял причин всеобщего конфуза. Даже всегда добрая и приветливая бабушка-Асмик тоже нахмурилась. Когда же вечером вернулся хозяин, жена устроила скандал, пришел час расплаты за гикоровское «вишня дорого стоит». Базазов, заложив руки за спину, с холодным выражением глаз стоит перед Гикором. Он впился глазами в мальчика, а его, словно обреченную жертву, невольно, какой-то необъяснимой силой тянуло к хозяину. И впервые в жизни мальчик испытал жестокие побасы. Их не выдержал бы взрослый... его били, били сильно и больно, а он мысленно убегал, убегал по полям, по горам, бежал домой—в свою деревню, к маме, апи, бежал задыхаясь...

Эта наплывная кинематографическая фраза, образно подчеркивала невыносимость жизни Гикора в большом и роскошном городе. С тех пор мальчик стал взрослее, взгляд его, прежде озорной и мальчишеский, стал задумчивым. Вот задумчиво остановился он на мосту. Внизу рыбаки забрасывали сети в Куру. И Гикор загадывал: это

на мое счастье; это на счастье сестрички. Оба раза сети выволоклись пустыми. Подобными деталями режиссер самостоятельно разрабатывал литературную тему.

В фильме немало примеров кинематографического осмысления содержания «Гикора». Вот еще некоторые из них. Как-то встретил Гикор односельчан, очень обрадовался им. Когда же они простились, мальчик словно осиротел. Он начинает читать письмо отца, привезенное односельчанами. Чтобы спокойно прочесть письмо, Гикор забирается в глубь магазина. В письме говорится о бедности, о том, что дома ничего не осталось, что дела все плохи, а с экрана на Гикора давят перегруженные мануфактурой прилавки магазина Базазова. Он читает дальше: нечего одевать детишкам, а вокруг Гикора сотни тысяч метров ситца и шелка, парчи и сукна.

Под проливным дождем Гикора заставляют работать. Дождь льет беспрерывно, даже собачка и та, поджав хвост, убралась в свою конуру, а Гикору некуда деваться. И этой детали нет в повести, ее ввели авторы фильма, еще раз образно подчеркивая всю тяжесть жизни сельского мальчика в роскошном восточном городе.

Гикор простудился и слег. Его не стали выхаживать дома, отправили в больницу. В бреду мальчику явился стоглавый Базазов—Аветисян: словно наводнение наплывали лица этого страшного человека на Гикора.

Почуя недоброе, Базазов дал знать отцу мальчика, чтоб тот пришел за сыном.

Вот входит Амбо в больницу, рука, при виде длинных рядов коек с больными, невольно потянулась к папахе, настороженно, боязливо перешагнул он через порог палаты, со страхом в глазах ища Гикора. Бросился к койке, папаха упала из рук. Повалился отец на колени, припал к умирающему сыну. Мужественные складки лица беспомощно дрогнули, искривились, и по-детски заплакал этот коренастый, сильный и терпеливый человек. Пальцы его беспокойно шарящих рук судорожно цепляются за маленькое тело ребенка, будто желают удержать уходящую жизнь. А Гикор в бреду зазывает покупателей в магазин— «сюда пожалуйста, сюда пожалуйста». С ужасом смотрит Амбо на мнящегося сына, а он все кричит и кричит— «сюда пожалуйста, сюда пожалуйста!» Заметалась голова мальчика, руки отца зацепились за маленькие ручки, Гикор тихо сказал— «Апи»... он так часто и так ласково говорил «апи»...

Умер Гикор.

Застыл от ужаса взгляд Амбо, застыло все в нем и вокруг него, человек окаменел. Безжизненный взгляд крестьянина вызвал в нас душевный протест не меньший, чем огненные речи испанки Лауренсии или подвиг мстителей из Эльдорадо. Так думалось в небольшом зрительном зале во время просмотра «Гикора», спустя тридцать лет после его создания.

А фильм продолжался.

Вспоминается, как счастливый мальчик обливался чистой родниковой водой, когда он вместе с отцом отправился в город. И теперь в кадре те же живописные места, так же струится чистая родниковая вода, так же сидит на прежнем месте Амбо, только нет Гикора, да и отцу все вокруг видится сквозь пелену слез. Перед взором его предстал Гикор, счастливый, в прозрачных брызгах воды, с озорной улыбкой. Не выдержал Амбо, рухнул на землю, зарыдал. Одинок среди родных мест плакал Амбо, может быть, впервые поняв, что не всегда и не для всех «приходят и уходят ненастные денечки».

Сгорбившись, поднимается по знакомой крутой доррге Амбо в родное село. Ему встретился друг Гикора. Он озорно по-мальчишески заглянул за спину Амбо, в надежде увидеть Гикора: ведь в деревне все знали, что за Гикором пошел Апи. Нет Гикора. Каро еще раз посмотрел и недоуменно взглянул на Амбо—Нерсесяна, следившего за всем этим отсутствующим взглядом.

Стоящие на горе родные с радостным нетерпением ожидают Гикора. Они увидели, как из-за леска вышли двое: взрослый—это Амбо и мальчик—это Гикор. Запрыгали сестрички, помахал рукой братик, взволнованная мать впиалась глазами в даль.

Но вот на дороге показался один Амбо. Он подошел ближе к селу, навстречу побежали сестрички, побежала и мать. Остановился Амбо, с гру-

стью посмотрел на дочурок, встревоженная по-дошла жена. Амбо не смог взглянуть на нее. Опустил голову, оперся о свою палку. Безжизненно взглянул на жену, слезы потекли из глаз, покатались по лицу. Все поняла мать. Амбо—Нерсисян как-то обреченно склонил голову. Конец.

Ни этого финала, ни воспоминаний у родника, ни встречи с Каро в повести нет. Авторы фильма, творчески домыслив и развив туманяновский замысел, добились блестящего кинематографического выражения содержания повести.

И хоть многих деталей и эпизодов фильма в повести нет, хоть и отклонились создатели фильма от литературного произведения, но это было то отклонение, которое больше приближало экран к литературной основе, чем иные добросовестные экранизации.

В «Гикоре» армянское немое киноискусство художественно развенчивало ложное представление об экзотическом Востоке, утверждая мир реальных человеческих взаимоотношений, рожденных как на Западе, так и на Востоке социальными, моральными и этическими категориями бытия людей.

Экран открывал кинематографическому миру изнанку дореволюционного Востока, противопоставив Восток без прикрас позолоченному и подкрашенному Востоку коммерческого западного кино.

РАЗБУЖЕННЫЙ ВОСТОК

Царство общественного сна и лени, страна идиллического социального покоя и беспробудной политической апатии—таким представлялся до рождения советской кинематографии Восток на экранах мира. Запад принимал ложный экранный социальный рай за истину, а Восток примирился с ним, не имея возможности рассказать историческую правду, показать миру безымянных героев, восставших против жестоких монархов, расшатавших основы сильной и деспотичной восточной тирании.

Все еще господствовал социально дремлющий экраний Восток, не похожий на своего жизненного, бурлящего народными взрывами прототипа, когда раздался первый кинематографический взрыв—появление фильма Пудовкина «Потомок Чингис-Хана».

Всеволод Пудовкин, приступая к этой новой своей картине, говорил, что работу над ней рассматривает как отдых. Сюжет писателя И. Новокшинова представлялся удобным для создания очередного экзотического фильма о Востоке. Однако, первое же столкновение с реальной жизнью Востока заставляет талантливого мастера со всей серьезностью, даже научной добросовестностью отразить жизнь восточного народа—монголов, жизнь, полную социальных рифов, народных бедствий. Главное же состояло в том, что режиссер сумел художественно образно рассказать не только о быте и религиозных обрядах кочевников, но и о единении интересов европейских колонизаторов и местных угнетателей. В фильме наглядно раскрывалась родственность целей и средств, которыми орудуют «просвещенные» европейцы и, с точки зрения этих же европейцев, темные, фанатичные ламы—угнетатели монголов.

Однако, «Потомок Чингис-Хана» как бы художественно обобщал тему разбуженного Востока, воплощенную еще до картины Пудовкина кинематографистами Закавказских республик в фильмах «Арсен Джорджиашвили», «Заре», «Хас-пуш», «Элисо», «Во имя бога» и др.

Вслед за «Намусом», в 1926 году Бекназаров ставит второй армянский фильм «Заре», в котором тема разбуженного Востока решается убедительно и художественно оригинально.

Нельзя правильно оценить первые армянские кинокартины на тему социального пробуждения народа, не учитывая того перелома во всем советском и мировом кинематографе, который был произведен фильмами «Броненосец «Потемкин» и «Мать».

Художественный, кинематографический образ революционного пробуждения народа в этих двух фильмах складывался по-разному. Если Эйзенштейн обращал главное внимание на образ массы, раскрывал этапы становления революционного мышления массы, то Пудовкин обратил основное внимание на образ из массы, изображал становление революционного мышления образа представителя массы. В «Броненосце», по выражению Эйзенштейна, господствовала «страстная насыщенность события», тогда как в «Матери» — «страстность участвующих» в событиях¹.

Развитие советского киноискусства шло по пути соединения, творческого синтеза этих двух художественных аспектов. Органический синтез был достигнут лишь в звуковой кинематографии. В немой же период развития советского кино эйзенштейновский и пудовкинский взгляды на изображаемое в кино жили рядом, развивались самостоятельно, принося молодому советскому киноискусству новые творческие победы.

Армянская немая кинематография, обратившись к теме социального пробуждения народа, испытала влияние обоих мощных направлений русского советского кинематографа. Первой ласточкой был фильм «Заре», где рядом с бытописательством, традиционным сюжетным треугольником и даже некоторой экзотикой курдской жизни, выступило нечто новое—умение раскрыть эволюцию образа кинематографическими приемами, показать социальный рост героя, не впадая в вульгаризацию, не комкая человеческую психологию.

До сих пор фильм «Заре» причисляется к разряду так называемых этнографических кинокартин по той лишь причине, что он рассказывает о жизни курдов, что в нем достоверно обрисовано жите-бытие кочевников, их обычаи и нравы. Действительно, все это так; более того, готовясь к съемкам «Заре», Бекназаров провел месяцы над изучением этнографического материала о курдах. Были даже мнения, согласно которым Бекназаров в «Заре» полностью и неудачно повторил приемы «Намуса»². Защитники же «Заре» видели новаторство режиссера не там, где оно действительно проявилось, они восхваляли фильм, повторяя все сказанное в адрес «Намуса»: современное видение событий прошлого, тенденциозное раскрытие быта дореволюционных курдов, динамичный монтаж, прекрасные актерские образы.

Один из рецензентов «Заре»—Д. Дзунни, приводя отзыв московского критика Ермолинского,

где говорилось: «Арменкино показало нам реальный нищий Восток. От «Заре» несет запахом навоза, а по спине зрителя ползают вши», считал эту характеристику высшей похвалой. Действительно, все это в фильме было. Но все это было и в первом армянском фильме «Намус», во всех тех фильмах, о которых шла речь в главе «Восток без прикрас». В фильме «Заре», на наш взгляд, проявилось то новое в армянском немом кино, что вместе с достигнутым в «Хас-пуше» намечало пути к лучшим историко-революционным фильмам, созданным в звуковой период развития армянского киноискусства.

Речь идет об изображении образа из массы, о раскрытии темы социального пробуждения представителя массы, т. е.—о пудовкинском взгляде на изображаемое в кино.

Образ главного героя фильма—Сайдо—мог толкнуть артиста Р. Нерсисяна к абрেকзауровщине, к романтике кинжала и бурки. Сюжетная канва давала для этого все основания: бедный пастух Сайдо влюблен в красавицу Заре, на которой хочет жениться богач Темур-Бек. Угнанный в царскую армию, Сайдо бежит. Недолго он скрывается в горах. Выйдя на свидание с Заре, Сайдо вновь попадает в руки Темур-Бека. Убежав из тюрьмы, Сайдо становится во главе небольшого отряда и отбивает любимую с оружием в руках.

Фильм «Заре» свободен от налета детективности не только потому, что режиссер избежал подобного решения темы, а и благодаря искусству Нер-

сесяна, стремившегося проникнуть во внутренний мир Сайдо. Восточный темперамент, горячность и искажая первозданная наивность преобладали в литературном образе Сайдо. В раскрытии этих черт характера Сайдо Нерсисян последовательно подчеркивает неутолимое движение мысли молодого курда, он стремится обогатить образ интеллектуально. Зритель не столько запоминает скачущего на коне или нападающего с оружием на Тимур-Бека Сайдо, сколько вдумчивого, размышляющего пастуха—курда. Острый жгучий взгляд, клокочущий темперамент, ярость, готовая в любое мгновение вырваться—все эти порывы Сайдо в исполнении Нерсисяна тормозятся сильной волей, работой ума, разбуженным интеллектом. Рядом с таким Сайдо образы простых курдов Сло—Аветисяна, Мсто—Манвеляна, Нано—Манучарян, Лятиф—Гулазян, убедительно обрисованные армянскими актерами, конечно, могли показаться несколько этнографическими.

И все же не в образе Сайдо была творческая удача фильма, хотя в нем проявилось принципиально новое отношение Бекназарова к кинематографическому решению человеческого характера. Самое важное и принципиальное было достигнуто в образе другого курда—Хдо, о чем непонятным образом до сих пор ничего не говорится в работах авторов, пишущих об армянском кино. Говоря о фильме «Дом на вулкане», Г. П. Чахирян находит, что именно здесь Бекназаров впервые пытается

решить сложную проблему—становление человеческого характера в кино³. Между тем, за три года до фильма «Дом на вулкане» Бекназаров уже добился настоящей удачи в решении этой действительно сложной проблемы, стоявшей тогда перед всем советским киноискусством.

Образ курда Хдо примечателен тем, что в нем сгущены все типические качества характера традиционного пастуха-чабана, лишенного всяких признаков интеллектуальности. Но именно на примере этого образа режиссер и артист Амбарцум Хачанян решают проблему становления человеческого характера.

В самом начале фильма Амбарцум Хачанян—талантливый комик армянской сцены—метко найденными штрихами рисует образ забитого, несколько туповатого чабана. Медлительные неуклюжие движения, тупой, ничего не выражающий взгляд, вечно раскрытый рот, как нельзя лучше характеризовали курда Хдо. Когда кто-нибудь обращался к Хдо—Хачаняну, он не сразу реагировал. Запоздалая реакция на словесное обращение усиливала и подчеркивала умственную забитость безграмотного, выросшего в диких феодальных условиях молодого человека. Вместе с тем, артист подчеркивает и первозданную непосредственность, свойственную человеку природы. Вот Заре, сестра Хдо доит козу. Подошел Сайдо, девушка, продолжая доить, смотрит на любимого Сайдо. Заметив струйки молока, льющиеся мимо посуды, Хдо—Хачанян подкрался к козе, подста-



Невыносимо тяжело брадобреям Хечану—Хачаняну (справа первый) и Араму—Ампрбекяну разучивать мексиканский танец.

«Мексиканские дипломаты»



Крестьянин Кикос—Хачанян, призванный дашнаками в армию, не знает, что делать с винтовкой...

«Кикос»

вид ладони под струйки молока. На тупом лице появилось озорство, глаза, до этого «потухшие» и неживые, заблестели, он лукаво улыбнулся обернувшейся сестре, как-то осмысленно подмигнул ей. Полуоткрытый рот расплылся в широкой улыбке, взгляд шаловливо забегал и зритель понимал, что Хдо—Хачанян не лишен даже чувства юмора.

Совершающиеся события воспринимаются Хдо—Хачаняном по-своему. В сатирически решенном эпизоде набора «добровольцев» курдов в царскую армию для отправки на фронт первой империалистической войны Хдо, копаясь в носу, бессмысленно смотрит на комедию, называемую медицинским осмотром. Но вот потащили туда и его брата, молодого рослого Зурба. Хдо почувствовал что-то недоброе. Взгляд его стал сосредоточенным, выжидающим. Но пока ничего другого артист не добавляет, хотя на глазах Хдо куда-то угоняют молодых курдов.

Затем Хдо становится очевидцем прихода Сайдо в яйлаг. Он узнает, что Сайдо бежал из армии и хочет увидеть Заре. И Хдо с готовностью помогает Сайдо. Но вот Сайдо обнаружили. Его увели урядники. Отец Сайдо, старик-курд в исполнении артиста М. Манвеляна не выдержал горя, он протяжно крикнул сыну во след, разводя руками, не понимая причин гнева божьего. И этот крик как-то особенно подействовал на Хдо—Хачаняна, который словно понял то, чего еще не понимал старик. Теперь, когда Темур-Бек пришел к

ним за сестрой, Хдо совершенно сознательно поднимает брошенную беком папиросу и указывает ему дорогу вон из дома. Удивление Темур-Бека и злой взгляд Хдо свидетельствуют о происшедшей в характере парня ломке.

Драматические события совершаются одно за другим. В яйлагы возвращаются раненые курды, среди них и брат Хдо. Вскоре Зурба умирает от полученных на фронте ран. Родные и близкие поразному переживают смерть Зурба. Режиссер останавливает наше внимание на переживаниях Хдо. На глазах у него появились слезы— его первые слезы гнева и горя. Хдо хмурый и задумчивый, каким мы не видели его раньше, следует в похоронной процессии. Остановился он у свежей могилы. Здесь же собралось все кочевье, пришедшее проститься с Зурба. Горе запечатлено на лицах присутствующих, кто-то водрузил над могилой знамя племени. Неожиданно режиссер монтирует сюда кадр: на фоне развевающегося знамени на нас крупным планом смотрит Хдо—Хачанян. Сурово, осмысленно выражение его глаз. Ограниченный, ничего не понимающий прежде курд смотрит умным, вдумчивым взглядом. Экран убеждает, что простой курд понял добро и зло, понял справедливость и насилие.

И нет ничего удивительного в том, что Хдо идет к Темур-Беку, чтобы убить его.

От тупого, ограниченного недомыслия до сознательного протеста против бека—таков путь становления образа Хдо, раскрытого в фильме «За-

ре». В этом внутреннем движении образа Хдо и проявилась новаторская для тех времен особенность режиссера Бекназарова, в этом же отличительное своеобразие фильма «Заре», о котором и в год демонстрации и во все последующие годы односторонне отзывались и отзываются как о фильме лишь этнографически достоверном, рисующем быт и нравы курдов.

Если в «Заре» была сделана первая попытка создать образ пробуждающегося представителя массы, то в следующем фильме Бекназаров обращается к противоположному—эйзенштейновскому взгляду на события.

В фильме «Хас-пуш» в центр внимания режиссера становятся сами события, а не отдельные образы участников событий. «Хас-пуш» обогащает армянскую немую кинематографию новой гранью темы разбуженного Востока.

Значение «Хас-пуша» в истории советской кинематографии несправедливо умалялось. Достаточно сказать, что в объемистом трехтомнике «Очерков истории советского кино» о «Хас-пуше» не сказано ни одного слова, тогда как этому фильму принадлежит право называться одним из кинематографических первооткрывателей разгневанного Востока. Снятая спустя два года после «Хас-пуша» грузинская картина «Элисо» талантливого Шенгелая по-своему развивала тему разбуженного Востока и художественно утверждала новаторские позиции советского киноискусства.

В «Правде» А. Февральский отмечал высокие

идейно-художественные достоинства «Хас-пуша». Грузинская печать писала, что «Хас-пуш» развенчал «Восток роскошных кофеен, красивых девиц, фонтанов и рахат-лохума. На экране впервые мы увидели подлинный Восток»⁴. В армянской прессе развернулась полемика вокруг фильма, в котором одни видели подлинно революционное произведение, а другие обвиняли авторов в излишнем революционизировании событий иранской истории конца прошлого века⁵. Вот почему спустя 13 лет после создания фильма А. Бекназаров по инерции писал, что «фильм этот остро полемический»⁶. С тех пор не делалось попытки разобраться в полемичности «Хас-пуша».

Сценарий фильма, написанный А. Тер-Овняном, А. Бекназаровым и Г. Брагинским, основывался на повестях и очерках армянских писателей Раффи и Вртанеса Папазяна, рассказавших о жизни персидских хас-пушей, людей голодных и бездомных, живущих на случайный поденный заработок. В произведениях Раффи и Папазяна открывался мир трущоб Востока, мир более ужасный и обнищавший, чем это известно по произведениям Золя и Диккенса, Драйзера и Горького.

К этому литературному материалу авторы сценария отнеслись творчески, разработали характерный сюжет, в котором раскрывались события хас-пушского восстания, происшедшего в Иране в 1891 году. Фабула фильма сводилась к следующему: в сердце Ирана—Тегеране нарастает недовольство хас-пушей, ряды которых пополняются

разоряющимися крестьянами и ремесленниками. Местная буржуазия, стесняемая политикой Великобритании и Российской Империи, стремящихся расширить «сферы экономического влияния», пытается использовать хас-пушей в своих целях. Разгневанные крайней нищетой и безработицей, подталкиваемые фанатиками—молла, хас-пуши громят посольства Великобритании и Российской империи. Местная буржуазия целиком овладевает рынком. Положение хас-пушей еще более ухудшается.

Поняв истинную причину бедствий народа, главари восстания Гасан и Рза ведут хас-пушей против собственных угнетателей и иноземных колонизаторов. Очутившись перед лицом опасности, до этого грызшиеся между собой угнетатели объединяются. Гибнет Рза, терпят поражение отряды восставших, но идея объединенного выступления против эксплуататоров побеждает.

В масштабную ткань событий фильма едва заметно вклинивается конкретный сюжет взаимоотношений Рза и его жены, разлученных ходом действий.

Как видно даже из краткого пересказа содержания, в фильме «Хас-пуш» господствует, говоря словами Эйзенштейна, «страстная насыщенность события».

Движение хас-пушей в фильме изображено настолько сильно, масштабно и целенаправленно, что это вызвало даже возражение. Оппонентам помогла московская реклама «Хас-пуша», которая анон-

сировала фильм с аннотацией: «1905 год в России, 1891 в Персии»⁷. Уподобляя значение восстания хас-пушей событиям первой русской революции, «Кино-газета», конечно, ошибалась, так как в истории революционного движения эти явления несравнимы. Критики «Хас-пуша» ухватились за рекламную аннотацию и обвинили фильм во всех грехах. Говорилось о том, что в фильме не показана роль передового промышленного пролетария, что хас-пуши не способны на сознательные революционные выступления, что они не могут стать политической силой. Исходя из известных положений марксистской теории, один из рецензентов разносит фильм, заключая: «фильм имеет много недостатков и может служить образцом того, как не следует снимать кинокартину, в частности восточную кинокартину»⁸. Страстность и масштабность изображения протеста хас-пушей, слабость локального сюжета, связанного с отдельными конкретными персонажами, вызвали недоумение критика, который, не поверив собственным глазам, поверил рекламной аннотации. Кстати, вслед за критикой выступил один из авторов сценария А. Тер-Овнанян, который четко сформулировал позицию авторов фильма: «...приравливание восстания хас-пушей к русской революции 1905 года есть ляпсус, допущенный рекламой и авторами рецензий»⁹.

Пожалуй, на этом кончается вся «полемичность» фильма «Хас-пуш». Чтобы хоть приблизить

тельно представить достоинство этого произведения, следует обратиться к экрану.

После экспозиционных эпизодов, в которых зритель знакомится с общим положением в стране через таких персонажей, как персидский дипломат Садр Азам в неожиданно строгом исполнении Амбарцума Хачаняна, Сеид Габибула в умном и достоверном исполнении артиста Мкртича Джанана, появляются образы будущих хас-пушей. Мы видим бедственное положение семьи Рза—Нерсисяна, его друзей—Байрама—Юнуса и Асада—Шамирханяна. Но и это знакомство происходит скороговоркой, так как еще нет масштабных событий. Но вот режиссер захотел показать начало надвигающейся бури: передается приказ Шахиншаха Ирана. Следует динамический монтаж: остановилась повернутая голова хас-пуша, он слушает приказ; другой кадр—голова крестьянина, третий—голова ремесленника, четвертый—стоит толпа горожан и слушает, далее кадры—ноги шагающих по выжженной земле верблюдов остановились, застыли ноги шагавших людей.

В этом монтаже, кинематографически образно передающем настроение надвигающегося события, режиссер подчеркивает многоликость тех, о ком он начнет повествование. Вообще в «Хас-пуше» Бекназаровым найдены лаконичные детали, кинематографически точно выражающие мысль авторов фильма. Надо рассказать, например, о том, что царская Россия решила отказать Ирану в торговле хлебом, чтобы этим путем добиться нажима

на ход переговоров. Режиссер показывает нагруженные хлебом корабли, плывущие к берегам Ирана. Тут же опускаются паруса, останавливаются корабли.

Главное достоинство «Хас-пуша» выражается в глубокой трактовке образа восставшей толпы. Неоднократные проходы хас-пушей по улицам Тегерана не только не повторяются по изобразительной фактуре, но логично дополняют друг друга, восходя к кульминационной вспышке, когда действия хас-пушей становятся вполне сознательными и целенаправленными. Если в первых проходах бунтующих зритель часто видит крупным планом живописно снятых хас-пушей, неистово кричащих и готовых снести все на своем пути, если в этих хас-пушах еще говорит темный инстинкт безудержного разрушения, то к концу фильма все чаще и чаще появляются кадры, в которых те же хас-пуши идут собранными рядами. Правда, теперь режиссер и оператор Н. Анощенко, прекрасно снявший весь фильм, реже выхватывают из толпы крупные планы неистовых хас-пушей, но те планы, которые монтируются в проходы, уже отличаются своей собранностью, строгим показом лиц восставших.

Прекрасно изображен ночной проход хас-пушей с горящими факелами по темным улицам Тегерана. Ряд кадров оставляет потрясающее впечатление: словно огненная река несется неистовым потоком, извиваясь в ночи и ища виновников человеческих бед.

Рядом с этими эпизодами в фильме не мало тонких психологических сцен, помогающих раскрытию общей идеи произведения. Так, жена Рза, красавица Нагир—Дулгарян, насильно пригнанная во дворец Сеида и переодетая в новые роскошные убранства, сталкивается с Сеидом—Джананом. Увидев Нагир, Сеид, этот хитрый, ловкий и умный предводитель фанатиков—верующих, решаст отдался «человеческим» слабостям». В кадре показывается крупным планом лицо Сеида, его холодный пронизывающий взгляд устремлен на нас. Следующий кадр—широко раскрытые испуганные глаза Нагир. Он наступает, она отступает, а мы видим лишь их взгляды. И может быть ничего особенного не было бы в этой сцене, если бы в это напряженное чередование взоров режиссер неожиданно не включил кадры с неистовыми хас-пушами, набросившимися на склад с хлебом.

Невозможно забыть финальную сцену, когда главарь хас-пушей Ахмад в точном и выразительном исполнении артиста Тиграна Айвазяна, после смерти Рза, после гибели многих хас-пушей сталкивается с Азамом—Хачаняном. Гневный взгляд Ахмада скрещивается с холодным и спокойным взглядом Садр Азама. По сюжету первый побежден, второй победил. Крупные же планы их говорят о другом—в гневе первого выражена уверенность, в спокойствии второго чувствуется обреченность. И когда огромный Ахмад бросает последнее слово — «мы еще вернемся»,—веришь, что наученные опытом борьбы, кровью друзей, действи-

тельно они еще вернутся и непременно победят. В это веришь также, как верилось при уходе в морские дали легендарного броненосца «Потемкина» — одинокого и гордого, что еще вернутся эти богатыри.

А. Бекназаров о «Хас-пуше» говорил, что «вместо восхитительных фонтанов, таинственных гаремов и сладострастных одалисок в фильме показан настоящий действительный Восток. Восток ужасающей нищеты и голода, стонущий под игом экономической и военно-феодальной эксплуатации, Восток гневный, восстающий, борющийся»¹⁰. Режиссер был прав в своем определении. Историческая же правдивость концепции фильма была апробирована профессурой и научным коллективом Института Востоковедения СССР, где, после просмотра «Хас-пуша», было отмечено, что картина, кроме высоких художественных качеств, имеет большое историческое значение. «В нем,—говорилось в послании Института,—со всей правдивостью и реально отображены политическая, социальная жизнь Персии 90-х годов».

Фильм был принят зрителем как большое революционное полотно. Во время демонстрации фильма за рубежом устраивались манифестации трудящихся. Остатки дашнакских авантюристов, пригретые под крылом зарубежных монополистов, начали настоящую войну против армянских советских фильмов, раскрывающих подлинное лицо Востока. Особенно же ополчились дашнаки против «Хас-пуша». В одном из городов США даш-

накские молодчики, засучив рукава, вооружившись чем попало, окружили здание кинотеатра и не разрешали зрителям входить в зал. Перед кинотеатром завязалась схватка. Желающих посмотреть фильм, увидеть восстание хас-пушей оказалось слишком много. Они, как и хас-пуши в фильме, снесли все преграды и заполнили зрительный зал¹¹.

Осенью 1927 года в Советскую Армению прибыл Анри Барбюс. Побывав на новостройках, писатель-трибун посетил Арменкино, где и посмотрел черновой монтаж «Хас-пуша». Не скрывая своего восторга, Барбюс оставил свой отзыв об этом армянском фильме: «Сердечно поздравляю товарищей, создавших фильм «Хас-пуш», который только что просмотрел. Я получил большое удовольствие, увидев композицию картины, его динамику, гармонию ансамбля, всю силу и красоту жизни, которыми насыщен этот фильм. Это действительно одна из самых потрясающих кинокартин, которые я когда-либо смотрел на экране. Водушевленный творчеством настоящих артистов и подлинных революционеров, я со всей искренностью выражаю свой восторг кино Армении»¹². Просматривая сегодня «Хас-пуша», нельзя не согласиться с мнением Анри Барбюса.

Обратившись к истории социального пробуждения народов Востока, армянские кинематографисты, естественно, должны были подойти к теме революционного выступления этих народов, и прежде всего армянского народа.

Первые попытки армянских кинематографистов отразить сложный период революционной ломки истории носили «разведовательный характер». Если в русской кинематографии в первые же годы появилось много агитфильмов на тему революции и гражданской войны, которые так или иначе помогали рождению художественных фильмов о революции, то в Армении агитфильмов не было создано. Когда стали появляться первые армянские кинокартины, агитфильмы на тему революции уже не были нужны, так как, являясь произведением злободневным, отражающим события дня, агитфильм уже изживал себя. После «Броненосца «Потемкина» и «Матери» невозможно было ставить агитфильмы на тему революции. Вот почему армянская кинематография была поставлена сразу перед сложной задачей—отразить революцию в полномасштабном художественном фильме.

Первым разведчиком новой темы был фильм «Раба», в основу сценария которого легла повесть артиста и писателя Микаела Манвеляна под названием «Раба святого Геворга». В повести рассказывалось о беспокойных днях февральской авантюры дашнаков, когда вновь подняли головы подонки прошлой жизни.

«Раба»—интересный актерский фильм. Режиссером фильма был назначен А. Яловый, который был хорошим оператором, но в режиссуре ничего оригинального создать не смог. Две замечательные армянские артистки в этом фильме демонстри-

руют подлинно мастерскую игру. Каждая из исполнительниц тонко раскрывает внутренний мир образов разных женщин. Согнутая горем Нектар—Асмик и поправившая свои дела на горе других Ехсан—Манучарян художественно выражают два полюса женских переживаний. Печальные глаза Нектар—Асмик часто встречаются с хищным, воровато бегающим взглядом Ехсан—Манучарян. У первой движения осторожные, мягкие, у второй—резкие, вызывающие. В этом артистическом турнире обе исполнительницы показали, что они способны на мастерское исполнение не только образов классической литературы, но и образов современниц.

Следующей, более удачной попыткой приблизиться к теме революции был фильм «Замалу», поставленный режиссером И. Н. Перестиани. В основу фильма легли реальные события 1920—1921 годов, рассказанные участником этих событий большевиком Арташесом Степаняном.

И. Н. Перестиани не пришлось искать сюжета, он в сценарной форме записал рассказ живого участника и начал съемки фильма «Замалу».

Реальные же события действительно были очень кинематографичными. После появления на свет так называемых правительств дашнакской Армении и меньшевистской Грузии, между ними возникли тысячи спорных вопросов. Одним из них был территориальный вопрос армянского района Лори. Грузинские меньшевики доказывали свои «исконные» права на эту живописную полосу зем-

ли. Можно было поверить их стремлениям захватить красивый уголок, если бы в этой узкой полосе не находился важный стратегический объект—Шагалинский железнодорожный мост, служащий ключом для связи между Арменией и Грузией. Наконец, было решено организовать нейтральную зону, где бы орудовали дашнаки и меньшевики. Охрана моста, а при необходимости и взрыв моста—вот главная забота меньшевиков, которые пытались оградить свой режим от надвигающихся извне волн революционных выступлений трудящихся.

Не допустить взрыв Шагалинского моста—вот задание подпольной большевистской организации.

На огромной высоте, соединяя два берега ущелья, повис красавец-мост, именуемый в народе чертовым мостом. Вокруг расставлены солдатские посты, к мосту подступиться невозможно. Получив задание, коммунист Арташес избирает другой путь—он устраивается буфетчиком на станции Шагала. Здесь он, прикидываясь то свойским парнем, то чудаком, то даже идиотом, заводит знакомство с охраной моста, получает свободный доступ к мосту. Так, изо дня в день, то бегая за козами, то будто бы выискивая съедобные травы, Арташес досконально изучает схему электропроводов и мин.

Параллельно фильм повествует о подготовке революционного взрыва в окрестных деревнях. И когда был подан сигнал к всеобщему восстанию, Арташес перед изумленными охранниками безбо-

лезненно разминировал мост, арестовал офицеров. Вскоре через мост проходит первый поезд из Советской Армении в Советскую Грузию.

Как бы ни были локальны масштабы революционных действий в фильме «Замалу», он был первым экранным отображением деятельности коммунистической партии. Роль коммуниста и подпольщика Арташеса исполнял молодой артист Вавик Вартанян. Интеллигентная внешность, умение резко менять поведение обеспечили художественную убедительность образа. В фильме были созданы интересные, художественно достоверные образы меньшевистских офицеров грузинскими артистами Д. Кипиани и Н. Мамулашвили.

В «Замалу» режиссер Перестиани демонстрирует ряд интересных творческих находок. Так, чтобы подчеркнуть цинизм и бесчеловечность поведения меньшевистских офицеров, режиссер прибегает к такой детали: вывели заподозренных крестьян на расстрел. Группа солдат подняла ружья и ждет команды. В кадре—поднятая рука офицера, в руке—полевой цветок. Короткая надпись—«огонь». Цветок и команда стрелять в людей контрастно подчеркивали характер офицера, который в момент, когда умирают люди, нежно любит цветком. И это было сделано не нарочито, не подчеркнуто. «Замалу» отличался простотой игры актера, отсутствием излишних движений и мимики, кинематографической достоверностью поведения персонажей.

Подойдя вплотную к событиям социалистиче-

ской революции, фильм - «Замалу», однако, трактовал эти события в атмосфере, изолированной от социальных и психологических проблем. Поэтому история с охраной моста окрашивалась в детективный тон, за сюжетной напряженностью подчас ступшевывалась главная и идейная проблема.

И все же этот фильм можно считать удачной киноразведкой темы революции—логического завершения темы разбуженного Востока. Вслед за фильмом «Замалу» в том же 1928 году выпускается на экран кинокартина «Дом на вулкане», которая со всей художественной глубиной и исторической достоверностью обобщает большую тему разбуженного, борющегося и объединяющегося в революционной борьбе Востока.

Примечательно, что к этому фильму творчески приобщились все три студии народов Закавказья. «Дом на вулкане» поставлен совместными усилиями киностудий Армении и Азербайджана, в нем приняли участие грузинские артисты. Такое интернациональное объединение творческих сил диктовалось самим фильмом, повествующим о зарождении интернационального чувства среди рабочих бакинских нефтепромыслов.

Первоначальный замысел фильма принадлежал Асканазу Мравяну и П. Фоляну—участникам революционного движения бакинского пролетариата. Конкретный сюжет фильма в своей основе также исходил из действительных событий, происшедших на нефтепромысле «Забраст», где был построен жилой дом для рабочих на насыщенной вулкани-



В предсмертной агонии маленькому Гикору—Погосяну виделись счастливые лица отца—Нерсисяна, матери—Махмурия и братиков.

Фотоплакат к фильму «Гикор»



После посещения рыбака Пэпо тревожные мысли охватили купца. Зимимова—Аветисяна.

«Пэпо»

ческими газами земле. Трагическая катастрофа— взрыв газов и гибель многих рабочих также реально случившийся факт. При разработке сценария П. Фолян и А. Бекназаров в тесном контакте с редактором Г. Чахиряном обратились и к армянской литературе, отразившей жизнь рабочих нефтепромыслов Баку.

Из классического романа Ширванзаде «Хаос» авторы фильма «Дом на вулкане» почерпнули художественную достоверность. Типы нефтепромышленников, рабочих, быт и нравы буржуазного Баку—все это талантливо описывалось в романе. Однако, роман не послужил лишь познавательным источником. О художественном родстве и отличии романа от фильма рассказывает Г. Чахирян, немало поработавший вместе с авторами над сценарием: «основное действие романа Ширванзаде происходит в среде капиталистов. Само название романа достаточно красноречиво выражает отношение автора к своим героям. А рабочие, русский, армянин и азербайджанец—три друга остаются в романе фигурами второго плана. Главное, что интересовало автора, это дружба между ними. Наблюдательный глаз Ширванзаде еще до первой русской революции подметил замечательную особенность новых взаимоотношений рабочих разных национальных групп, работающих в пролетарском Баку. Однако, в романе Ширванзаде, конечно, нет слова о революционной деятельности рабочих, об их участии в забастовках.

Время действия фильма «Дом на вулкане»

приближено к революционным событиям 1905 г. в Баку. Три друга—рабочих из романа «Хаос» перенесены в фильм уже как главные герои. Их теперь стало четверо. Четвертый рабочий—грузин. Их взаимоотношения в фильме более сложны, чем в романе. В фильме удалось показать, что классовый мир прочнее чувства национальной вражды, разжигаемой в среде рабочих капиталистами»¹³.

Таким образом, сценарий фильма «Дом на вулкане» питался реальными историческими фактами—с одной стороны, и классической художественной литературой—с другой. Опираясь на эти источники, имея крепкий актерский коллектив, богатый опыт советского кино и личных постановок, А. Бекназаров приступил к съемкам этого ответственного фильма.

Не соглашаясь с восторженными отзывами Г. П. Чахиряна об этом фильме, нельзя, однако, согласиться и с теми, кто не видит в «Доме на вулкане» творческой удачи армянской кинематографии¹⁴.

В этом фильме, в отличие от «Заре» и «Хаспуша», делается реальная попытка синтеза двух взглядов на изображение революционной темы в кино—эйзенштейновского и пудовкинського. Здесь «страстная насыщенность событий» дополняется «страстностью участвующих» в этих событиях. Правда, ни массовые сцены, ни камерные психологические сцены в картине «Дом на вулкане» не достигают художественного уровня массовок «Хаспуша» или психологических сцен «Заре», но наличие их органическое слияние в одном фильме.

Проблемы художественного отражения на экране процесса становления человеческого характера, как уже отмечалось выше, Бекназаров коснулся в фильме «Заре» (вспомним образ Хдо). В своем новом фильме режиссер делает попытку решить эту проблему уже на образе рабочего Петроса—главного героя «Дома на вулкане».

Нищенская жизнь на промыслах заставляет рабочих разных национальностей спланиваться для защиты своих общих интересов. Боясь их единения, хозяин промысла, роль которого исполняет Т. Айвазян, точно характеризуя ловкие и хитрые повадки армянина-нефтепромышленника, решает натравить рабочих друг на друга. В этом ему помогает управляющий—Каракаш, тип подхалима, жестокого и тупого надзирателя.

Мы только что видели Петроса—Нерсисяна, дружно беседующего с рабочим азербайджанцем в талантливом исполнении А. Алекперова. И вот управляющий—Каракаш «беседует» с Петросом—Нерсисяном. Первый извивается, ищет убедительные слова, даже угрожает, а второй—молча слушает, ничего не говорит, только взгляд его, то удивленный, то хмурый, то злой реагирует на пока что не совсем ему понятный совет—не надо дружить с Ахмадом, мусульманином. Петрос хоть и не понимает всей подоплеки затеи управляющего, но сердцем чувствует недоброе. Один гневный взгляд его окончательно отбивает охоту управляющего говорить дальше.

Армянина Петроса уволили с работы. Этот

здоровый и сильный мужчина еле тащится по улицам промыслового поселка. Вот он вошел в дом, оглянулся, посмотрел на детишек, на жену (в этом фильме впервые выступила Т. Махмурова, впоследствии неоднократно исполнявшая роли героинь в армянских фильмах). Домашние также внимательно посмотрели на Петроса. Словно впервые увидел Петрос свой дом. Только теперь он заметил бедно обставленную комнату, полубольных детей, старое платье жены. Ему стало обидно, жалостливо взглянул он на жену и хотел было сесть за стол. Но есть не хотелось. Казалось, вот-вот чувство ярости вырвется, затопит все. И неожиданно артист находит совершенно иные краски. Подавленность сильного человека, вынужденного бездействовать, жить впроголодь, выражается в медленных движениях, в задумчивом взгляде. Ни одного слова, но в этом молчаливом монологе раскрывается вся душевная драма Петроса. О чем-то упорно думает Петрос даже тогда, когда он просто бесцельно сидит. Как жить, что делать—вот, видимо, причина глубоких раздумий безработного.

Вызвали его к управляющему, который предлагает деньги, много денег. А как ему нужны эти деньги, особенно теперь. Когда управляющий доставал из ящика пачку ассигнаций, взгляд Петроса не мог оторваться от них. Да, деньги очень нужны ему, ведь дети и жена голодают, что же, можно взять деньги,—говорит его взгляд. И в этот момент управляющий—Каракаш с лисьей хитре-

кой передает ассигнации, пришепывая что-то. Петрос не расслышал, потом понял—надо выдать тех, кто организовал забастовку? Еще не сошла радость с лица Петроса, как удивленные глаза взглянули на управляющего. Во взгляде появилось презрение, потом гнев засверкал в бездонных персеяновских глазах. Прямые волевые складки лица чуть заметно искривились, задвигалась челюсть. Ужас охватил управляющего—невозможно выдержать этот взгляд. Как вулкан, взорвался Петрос, ассигнации, отданные в руки рабочему и родившие столько надежд, больно ударили по лицу управляющего. Петрос схватился за табурет, занес его над головой негодяя. Разыгралась короткая, но предельно насыщенная сцена.

В «Хас-пуше» Бекназаров художественно точно и ярко раскрывал этапы становления самосознания восставшей толпы. В «Доме на вулкане» нет такой точной разработки поведения рабочей массы. Правда, в отличие от «Хас-пуша» здесь масса уже не была одноликой, в ней выделялись отдельные самостоятельные образы. Если в «Хас-пуше» выразилась тенденция советского искусства 1920-х годов—отразить события широкими мазками, наглядно воплотить тезис: историю свершают массы; то в «Доме на вулкане» чувствовалось более реалистичное отношение к массе, которая не представлялась безликой, а состояла из отдельных живых и конкретных образов.

При всех своих недостатках «Дом на вулкане» был шагом, притом решительным шагом впе-

ред в осмыслении темы разбуженного Востока.

Фильм «Дом на вулкане» идейно обобщал пройденный немой кинематографией путь, делая лишь первые попытки синтеза художественных достижений армянского киноискусства. Однако, достигнуть синтеза художественных достижений в отображении революционной темы армянской немой кинематографии не было суждено. Эту задачу решило звуковое кино, вооруженное более мощными выразительными средствами.

После «Дома на вулкане» в армянском кино были созданы еще две-три картины, в различных жанрах отразившие события социалистической революции.

Одной из интересных работ был фильм молодого режиссера П. Бархударяна «Две ночи», признанный авторами, пишущими об истории армянского кино, неудачным. Между тем, фильм «Две ночи» достоин если и не полной, то хотя бы частичной реабилитации. К фильму «Две ночи» были предъявлены требования, которых он не мог выполнить. Обратившись к драматическим событиям майского восстания, когда коммунисты Армении в 1920-году подняли восстание в Александрополе и потерпели поражение, сценарист Чубар пытался решить фильм в психологическом плане. Сценарий рассказывал о том, как дашнакский офицер Беноян, командующий бронепоездом, под воздействием революционных событий переходит на сторону народа и борется против дашнакских войск. Мировоззренческая ломка стояла

в центре внимания сценариста, все остальные события должны были художественно дополнить, помочь раскрыть эту центральную проблему. В ходе обсуждения сценария, а также во время съемок фильма событийная часть произведения все более расширялась, пока не стала претендовать на масштабное, эпическое изображение майского восстания. В итоге фильм «Две ночи» лишился камерной цельности психологического жанра и не обрел масштабности. Но то, что было достигнуто П. Бархударяном, бесспорно заслуживает внимания.

Если в «Замалу» сюжетные перипетии органически не связывались с общим фоном подготовки восстания крестьян окрестных сел, то в «Двух ночах» эпизоды подготовки майского восстания тесно переплелись с сюжетной канвой, повествующей о судьбе Бенояна. Деятельность рабочих Александропольского депо, подпольных партийных ячеек, а также противодействие дашнакского правительства в картине раскрывались лаконично решенными эпизодами.

Впервые в армянской немой кинематографии в «Двух ночах» был создан удачный образ кадрового рабочего-революционера. Артисты Ленинанканского театра Цолак Америкян и Гегам Арутюнян в ролях рабочих депо естественно и непринужденно раскрывали поведение героев. Обаятельный образ большевика-подпольщика создал О. Бунатян в роли Мисака.

В фильме был успешно применен прием отра-

женного рассказа происходящих событий. Бойцы бронепоезда получают письма от родных и близких, им пишут из разных уголков Армении. Эпизод читки писем художественно оригинально раскрывает не только каждого из бойцов, но и скупыми средствами расширяет социальный фон картины, объясняет причины неизбежности революционного переворота.

Фильм отказывался от уже ставшего шаблоном приема показа восставшей массы как чего-то безликого. Если по сравнению с «Хас-пушем» фильм «Дом на вулкане» был шагом вперед в индивидуализации массы, то «Две ночи» еще более развили и закрепили этот принцип.

В этом фильме был впервые выведен реальный, достоверный образ врага. Министр внутренних дел дашнакского правительства в исполнении М. Джанана представал врагом умным и хитрым, понимающим обстановку, пытающимся действовать реально. С таким врагом не легко было бороться дашнакам, но такого достоверного образа, ной силой, умом и волей. В армянских фильмах, немых и звуковых, неоднократно выводились образы дашнаков, но такого достоверного образа, как в «Двух ночах», до сих пор наше кино не создало.

Своеобразным было и решение образа Бенояна. Артист Рачья Нерсисян на этот раз искал совершенно новые и свежие краски для образа. Освобождая роль от мимической перегруженности, артист проводил ее на полутонах; никаких

резких движений, подчеркнутых выражений глаз или лица не заметишь в образе Бенояна. Подчеркнув интеллектуальные качества образа, Нерсисян добился удивительных художественных результатов. Его Беноян—человек умный, предельно честный, волевой. Таким сразу предстает перед зрителем Беноян—Нерсисян уже в бытность командиром дашнакского бронепоезда. Трудно было даже подумать, что такой офицер не оправдает надежд дашнаков. Было ясно, что Министр—Джанан мог выбрать на ответственный пост именно такого офицера. Осложнив задачу, режиссер и артист Нерсисян решали ее в психологическом плане, избегая случайных сюжетных поворотов. На протяжении всего фильма зритель видел и понимал непрестанную работу мысли Бенояна, пытавшегося понять происходящее. Предельно эмоциональный актер Нерсисян в этой роли отказался от эмоционального раскрытия образа. Шаг за шагом логически неоспоримо шел Беноян к идее революции. И когда в финале картины майское восстание подавляется дашнаками, когда единственной «свободной» территорией восставших остается бронепоезд «Полководец Вартан», когда Беноян вместе с большевиком Мисаком—Бунатяном стоят на бронепоезде, уходящем продолжать борьбу, понимаешь, что если такой умный офицер принял революцию при таких обстоятельствах, то действительно дело революции непобедимо.

Таким образом, пробуждавшийся, борющийся и восстающий народ в фильмах армянского немого

кино предстал в своем развитии от стихийных выступлений хас-пушей и одиночек Сайдо до организованной интернациональной борьбы бакинского пролетариата, вооруженного революционного восстания трудящихся. Если вспомнить еще шестичастный фильм «Событие в Сен-Луи», в котором рассказывалось об интернациональной солидарности эмигрантов-армян и французских трудящихся, то станет очевидна широта охвата этапов освободительной борьбы армянского народа за свое социальное, национальное и политическое освобождение.

Восток в фильмах народов советского Закавказья предстал на экране страной сложных социальных противоречий, страной жестокой тирании и смелых народных выступлений, страной, где смыкались интересы западных колонизаторов и местных угнетателей, страной, где рождалось великое единение трудящихся разных народов — русских, армян, грузин, азербайджанцев, персов, курдов, десятков народностей горного Кавказа.

Новые армянские фильмы открывали новый экранный мир — борющийся, гневный, пробуждающийся Восток.

БУДНИ И СМЕХ

Далекое или близкое прошлое не было единственным объектом для художественного осмысления. Развиваясь в гуще современных событий, новое искусство не могло оставаться в стороне от них.

Будни победившего народа, одним из выражений которых было рождение самой кинематографии, заняли достойное место в работах армянских киноработников.

В последние годы в армянской печати усиленно проводилась мысль о том, что современная

тема стала утверждаться в нашем киноискусстве только в 1950-ые годы. Отрицание важной тенденции развития армянского кино 1920—1930-х годов во имя подчеркивания заслуг сегодняшнего кино, по крайней мере, несправедливо, так как с самого начала жизненного пути армянское советское киноискусство неразрывно было связано с жизнью, трудовыми буднями строящего новую жизнь народа.

Руководствуясь указаниями Коммунистической партии, В. И. Ленина, армянские кинематографисты вместе со всем многонациональным отрядом советских кинодеятелей упорно искали путей глубокого художественного осмысления самой сложной проблемы—современности. Если армянским кинематографистам, да и не только армянским, а всему советскому кино, в начальные годы современная тема удавалась с трудом, если тогда еще не было блестящих творческих удач на этом пути, то это не значило, что сама современность игнорировалась кинематографией.

Достаточно указать, что более половины немых армянских фильмов были посвящены советской современной теме. Даже одни цифры могут опровергнуть утверждение, будто только недавно армянское кино обратилось к темам современности, а прежде, якобы, оно занималось лишь художественным отражением прошлого.

На заседаниях Художественного совета Госфотокіно, а затем и Арменкіно, в наркомате просвещения республики, в партийных органах, в пери-

одике—всюду горячо обсуждался вопрос о современном кинорепертуаре, о необходимости создания современного армянского художественного фильма. Объявлялись конкурсы на киносценарии, привлекались к сценарной работе журналисты и писатели. Документальное киноискусство Армении, как уже говорилось об этом, с самого начала успешно взялось за изображение будней победившего народа. Очередь была за художественной кинематографией.

Ленинское указание о пропаганде «наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями»¹, деятели армянского художественного кино начали осуществлять с первых же лет развития армянского киноискусства.

Спустя два года после «Намуса» один за другим появляются художественные картины о буднях рабочих и крестьян Советской Армении. Первым фильмом, в увлекательной форме пропагандирующим советские идеи и «дающим куски жизни», был фильм «Пять в яблочко» режиссера П. Бархударяна.

Шестичастный фильм «Пять в яблочко» рассказывал незамысловатую историю о крестьянском парне Вардане, который добровольно вступает в ряды Красной армии, учится грамоте и, вернувшись в село, завоевывает уважение и любовь односельчан. Любовь Вардана к крестьянке Асмик изображается в фильме, правда, несколько прямолинейно, но с неподдельным постижением

новых взаимоотношений молодежи: общественные увлечения влюбленных помогают их личному счастью. Приподнято и задорно звучал финал картины—Вардан, выйдя на сельские соревнования по стрельбе, с несколько молодцеватым бахвальством целится и попадает всеми пятью пулями в яблочко, тем самым вызывая не только восторг, но и зависть парней, которые непременно пожелают пойти в Красную Армию и вернуться такими, как Вардан, чтобы и ими тоже любовались.

Непосредственно после этого фильма выпускается другой—«Шестнадцатый», действие которого происходит на Черноморском побережье России. Шестнадцать стойких и проверенных подпольщиков активно действуют в тылу белогвардейцев, помогая частям Красной Армии. Но вот весь подпольный комитет арестовывается. Трудно кого-нибудь заподозрить в предательстве. Кто же предатель? Подобная завязка интриги могла настроить режиссера П. Бархударяна на психологическое решение фильма (вспомним послевоенный французский фильм «Мари-Октябрь»), если бы дальнейший ход событий не изменился простым сюжетным поворотом: когда вывели подпольщиков на расстрел, их оказалось пятнадцать, шестнадцатый и был предателем. Но расстрелянные не могли рассказать об измене, а шестнадцатый благополучно устроился при советской власти и даже гордился своим революционным прошлым. Шестнадцатый разоблачается работником белогвардейской тюрьмы, который знал о его предательстве. Фильм

носил детективный характер и призывал к бдительности. Хотя события фильма происходили далеко за пределами Армении, армянский зритель с интересом смотрел кинокартину «Шестнадцатый».

В том же 1928 году фильм режиссера Дж. Жамгаряна «Кто виноват?» поднимал проблемы морально-этического воспитания молодежи, рассказывал о буднях комсомольцев одного из ереванских заводов.

Более интересной попыткой осмыслить современную тему был фильм «Дитя солнца» П. Бархударяна по сценарию выдающегося писателя Аксела Бакунца.

Уже в самом сценарном замысле образ главного героя хлопкороба Арама строился монтажным приемом: попадая во время армяно-турецкой резни вместе со многими соотечественниками в разные страны мира, Арам работает то на египетских плантациях, то у какого-то феодала, то на ферме капиталиста, испытав на себе разные ступени экономической эксплуатации. Приехав в Советскую Армению, Арам получает участок земли и единолично занимается хозяйством. Однако, все испытанные формации кажутся Араму неверными. Вот почему в коллективизации Арам принимает активное участие, разоблачает кулаков. Фильм пытался в категориях-символах решить современную тему. Отсутствие живых образов, перегруженность сценария эпизодами-символами помешали этому интересному замыслу воплотиться в реалистический фильм. На обсуждении сценария

Аксел Бакунц признал, что «вещь чересчур пропитана символизмом, который мешает ее правильно воспринять и от которого в процессе разработки сценария необходимо будет отказаться»².

Несмотря на то, что фильм не имел большого успеха, он открывал пути для масштабного и глубокого отражения современной темы в армянском кино. В творчестве Аксела Бакунца, давшего армянской кинематографии не один прекрасный сценарий, село занимает особое место. Бакунц — поэтический певец армянской деревни эпохи ее социального пробуждения. Писательская манера Бакунца тонка, богата нюансами. Непосредственно переносить написанное Бакунцем на экран — значило примитивизировать образный строй его произведений. Бакунц требовал кинематографического адекватности своих произведений. На упомянутом заседании он говорил: «Я сейчас уже сам вижу всю вещь на экране, и даже свет. Не согласен с замечанием..., что вещь не совсем будет понятна массам. Это мнение граничит с художественным упрощенчеством. Всякая вещь будет понятна массам, если ее художественный образ будет правдив».

К сожалению, армянские кинематографисты, остро нуждающиеся в правдивых высокохудожественных произведениях о жизни крестьян, не сумели воспользоваться щедрым и талантливым творчеством Бакунца, который в середине 1930-х годов пал жертвой культа личности.

Наиболее значительным произведением на со-

временную тему, созданным в те годы, был фильм режиссера А. Мартиросяна «Курды-езиды» по сценарию П. Бархударяна и Г. Баласаняна.

«Курды-езиды» — вторая армянская картина о жизни курдов. И в том, насколько различно содержание этих двух фильмов, отражена разительная перемена, происшедшая в жизни народа за несколько лет советской власти.

В фильме «Заре» зритель запомнил нищенскую жизнь кочевых курдов, их страдания и мучения, жестокую тиранию богатых беков и трагическую судьбу бедняков-курдов.

Фильм «Курды-езиды» начинается с общей панорами ййлага, внешне очень напоминающего ййлаг в «Заре». Кажется и обычаи здесь не очень изменились, так как в первых кадрах на фоне уходящего за высокие горы солнца видны силуэты шейхов, фанатично молящихся, приседая и приподымаясь, словно совершают они колдовство.

Увидев лица молящихся — строгое и внушительное шейха Т. Айвазяна, умное и хитрое Хано — Джанана, сомневаешься в том, что эти люди могут отступить от своих убеждений и обычаев.

Посмотрев на быт и нравы старых курдов-супругов, роли которых с особой тщательностью исполнили Григорий Аветян и Асмик, увидев их медлительные движения, музейно-этнографические одеяния, полное отсутствие желания узнать, и тем более внести в свой быт новое, снова сомневаешься в том, что эти люди способны на нечто действительно новое.

Такая экспозиция фильма заставляет его авторов тверже придерживаться реальных жизненных фактов, так как только они способны ломать драматургические схемы и утверждать правду, несмотря на сложность заданной литературной схемы. И авторы фильма, полностью доверившись жизненным фактам, без хитрого сюжетного вымысла, эпизод за эпизодом раскрывают происходящие в курдской деревне изменения.

А какие-же могли быть изменения:

если председателем вновь организованного колхоза избран Бро—Аветисян—ему надо подписывать бумаги, читать их, а он ни одной буквы не знает...

Молодой курд Джалал—Нерсисян с невероятным усилием считает на палочках свои долги шейху Хано, считает, считает и запутывается, от обиды выступают слезы на его мужественном лице...

Шейх—Джанан с умными прозорливыми глазами смотрит на батрачка и ехидно спрашивает голодного курда—когда же наступят золотые дни; он тут же убийственно ухмыляется, уверенный в том, что колхоз и прочее—все выдумки, мыльные пузыри...

И вот явилась молодая учительница Зинэ—Заварян, чтобы организовать школу, а на нее иные смотрят с недоумением, иные—злобно, третьи—угрожающе, но никто не сочувствует ей...

И фильм просто, правдиво, удивительно спо-

койно рисует картину ломки всего старого, кажущегося незыблемым.

Вот Бро—Аветисян держит в руках колхозную круглую печать и, со всей силой дохнув на нее, очень довольный собой скрепляет какое-то деловое соглашение. Пока движения его неуклюжи, взгляд вопрошительный. Но вскоре мы его видим на заседании в райцентре, где о чем-то долго говорят, а Бро—Аветисян, не мудрствуя лукаво, заключает: будет шерсть. И мы видим, как он добывается шерсти, умело распоряжается людьми, даже выдает за своей подписью справки.

Образ Бро—первая блестящая победа молодого Авета Аветисяна на экране.

А вот Джалал—Нерсисян работает в поте лица, находя время и для учебы. На глазах у зрителей, этот здоровенный тугодум начинает соображать.

Нечто обратное происходит с Шейхом—Джананом, на лице которого все чаще появляется выражение растерянности, теперь сам он плохо понимает мир. Прежде он с полным сознанием своего умственного превосходства расспрашивал своего батрака, издеваясь над ним. Теперь этот самый «ничтожный» батрак-курд очень дельно и разумно распоряжается хозяйством.

И за учительницей идут теперь не только малые, но и взрослые, желая днем раньше научиться грамоте.

Фильм «Курды-езиды» стал незаменимым документом о временах, когда решалась судьба курд-

ского народа, вопрос—быть или не быть ему в семье культурных народов.

Документальность фильма лишь подчеркивала драматический накал жизненных событий. Демонстрации фильма среди курдского населения сопровождались бурной реакцией зрителей. Изображенные на экране конфликты жили в среде живых людей—зрителей. Не раз во время демонстрации тут же выкрикивались реплики, разоблачались кулаки. В те годы удивительно тесно соприкасались мир искусства и мир реальный. Театр или кино, рассказывая об острой борьбе против кулачества, становились действенным оружием в руках зрителей-крестьян, которые тут же, во время просмотров учиняли суд над кулаками. Так было, например, во время выездных спектаклей театра имени Сундукяна, показывающего «Ярость» в переделанном Ахумяном варианте, так было во время демонстрации «Курдов-езидов», так было при просмотрах другой армянской картины, выпущенной тремя годами раньше—«Колхозная весна» режиссера А. Мартиросяна. Сценарий «Колхозной весны» был написан А. Тер-Овнаняном по горячим следам событий сельской жизни. Многие эпизоды были документально списаны с действительных фактов. Фильм, поставленный за короткий срок, рассказывал о борьбе с кулачеством, о том, как рабочие и крестьяне самоотверженно трудились над организацией колхозов, как полна была эта борьба неожиданных перипетий. В плакатности, публицистичности фильма чувствовались

отдаленные отголоски эйзенштейновского «Старого и нового».

В 1933 году Арменкино выпускает еще один фильм, рассказывающий о жизни сельских тружеников—«Арут» режиссера П. Арманда.

Вместе с автором сценария Г. Сарксяном режиссер учел опыт предыдущих армянских фильмов на эту тему, обратился к лучшим образцам советской кинематографии, создав интересный кинорассказ о молодом трактористе, трагически погибшем в борьбе с кулаками.

И сюжет фильма, и художественное решение ряда эпизодов испытали сильное творческое влияние лучшего немого фильма А. Довженко «Земля». Судьбы Василия в «Земле» и Арута в «Аруте» во многом схожи, и гибнут они в аналогичных обстоятельствах. Трудно согласиться с мнением Д. Дзунни, считающим «Арута» неудачной картиной³. «Арута» можно упрекнуть в подражательстве, хотя многое из фильма Довженко режиссером П. Армандом осмысливалось вполне творчески, можно говорить о неудачных эпизодах, но нельзя не признать, что среди немых армянских фильмов, посвященных теме борьбы с кулачеством наиболее интересным остается фильм «Арут», о чем свидетельствует и Г. Чахирян⁴.

О буднях трудящихся рассказывали фильмы «Первые лучи», «Тень и свет», «Когда цветут сады», «Поверженные вишапы» и др. В эти же годы были созданы первые фильмы для детей—«Ким дежурный» и «Всегда готов».

Различны эти фильмы по жанру и художественным достоинствам, многие из них решены в публицистическом плане без глубокой разработки образов, сюжета. Все это так. Но это были первые попытки армянских кинематографистов самостоятельно отразить, художественно осмыслить современность—задача, которую нелегко было решить сразу.

Создавая фильмы о прошлом, армянские кинематографисты опирались на мощные плечи литературы, традиции театра, всей многовековой армянской культуры. Современность же была целиной для молодого армянского киноискусства.

Небезынтересно, что армянский драматический театр шел к современной теме такими же сложными путями. Организованный в 1922 году Первый государственный театр в начальные годы своей деятельности обращался преимущественно к классическому репертуару. Положение театра облегчалось тем, что он свободно обращался к пьесам русских, украинских, азербайджанских, грузинских советских авторов, пока не окрепла своя оригинальная драматургия. Этой возможности не имел кинематограф, который должен был создавать фильм на основе оригинального сценария. Тем не менее, несмотря на эти трудности, армянское кино не отставало, если не опережало театр в деле освоения современной темы.

В немой период развития армянского кино были созданы три кинокомедии, вошедшие в творческий актив армянских кинематографистов.

«Шор и Шоршор» был третьим после «Намуса» и «Заре» фильмом. Сценарий и фильм «Шор и Шоршор», по свидетельству Д. Дзунуи, были созданы за предельно короткие сроки: сценарий на основе повести М. Багратуни режиссер Бекназаров написал за три дня, а фильм был создан за 13 дней.

Сюжет «Шор и Шоршор» прост: два аштаракских крестьянина, любители выпить, напиваются, как говорится в народе, до чертиков. О злоключениях этих пьяниц и рассказывает фильм в остро комедийном, пожалуй, сатирическом плане. В главных ролях Шора и Шоршора выступили Амбарцум Хачанян и Арам Амирбемян.

Известно, что в немом кино широкой популярностью пользовались Пат и Паташон, потешные не только комической игрой, но и тем, что один из них был низкорослым, а другой очень высоким. А. Бекназаров удачно воспользовался контрастным сопоставлением высокого Амирбемяна и низенького Хачаняна, создав настоящее комедийное произведение. Актерская и режиссерская подача образов Шора и Шоршора была настолько насыщена комизмом, что один из рецензентов фильма писал: «В нашем городе снова на экране появились популярные артисты Пат и Паташон в фильме «Шор и Шоршор»⁵.

В фильме раскрылся блестящий комический талант Амбарцума Хачаняна, сочетающего самую откровенную киноэксцентрику с достоверной игрой. Каждый кадр фильма с участием Хачаняна в

роли Шора насыщен неподражаемым комизмом, вызывает искренний смех зрителя. Богатая выразительная мимика, почти говорящая пластичность движений актера подчинялись главной и целеустремленной задаче—раскрыть образ пьяницы. Была бы бесплодным занятием попытка рассказать о пластическом рисунке роли Шора в исполнении Хачаняна, так как для этого потребовались бы десятки страниц, чтобы хоть приблизительно суметь передать совершаемое на экране. Артист одним движением, одной деталью настолько образно и неожиданно смешно рисует характер Шора, что трудно представить более совершенное исполнение этой роли.

Фильм «Шор и Шоршор» построен по принципу комического каскада, где каждый последующий эпизод вызывает новый, более сильный взрыв смеха в зрительном зале. В этой картине А. Бекназаров словно задался целью блеснуть всем богатством возможностей кинематографа. Какое-то задорное противопоставление экранного искусства сценическому ощущается во всем фильме.

Амбарцум Хачанян как блестящий комедийный актер был уже известен со сцены драматического театра. Но то, что делает Хачанян на экране, было немыслимо для сцены. К комедийному дарованию артиста приходят на помощь разнообразные кинотрюки, щедро используемые режиссером. Вот, например, лежат в нижнем белье бездельники Шор и Шоршор, им лень двинуться, на лицах их написана тупость, желание присосаться

к горлышку бурдюка. Режиссер способом обратной съемки заставляет брюки, рубахи и ботинки этих лодырей двинуться со своих мест, приползти к хозяевам и напаяться на них.

...Лежат под деревьями незадачливые герои, уже достаточно хлебнувшие алкоголя. Они действительно напились до чертиков. И тут же на ветках деревьев появляются странные чертики, дразнящие Шора и Шоршора. Друзья убегают в погреб, где стоят огромные карасы с вином. Стоит Шору и Шоршору дотянуться до высоких краев караса, как из них вылезают те же чертики. Доведенные чертиками до одурения, Шор и Шоршор проваливаются в один из огромных пустых карасов, где снова происходят невероятно смешные истории. Далее возникают следующие марши комического каскада, один остроумнее и смешнее другого.

Посмеявшись вдоволь над героями, режиссер решает в финале сатирически уничтожить их, заставив Шора и Шоршора драться с воображаемыми чертями, бежать от их преследования, взбираться на деревья и падать, скрываться от глаз односельчан, дрожать перед разгневанными женами.

Не ограничивая себя в использовании кинотрюков, А. Бекназаров одновременно тщательно работает над актерскими образами. Об этом говорят эпизодические роли в исполнении Г. Аветяна, Асмик, А. Аветисяна, об этом красноречиво говорит игра Арама Амирбеяна в роли Шоршора.

А. Амирбекян был приглашен на роль Шоршора по типовому принципу. Фильм доказал незаурядные актерские способности Амирбекяна, который рядом с мастером комедии А. Хачаняном, смог прекрасно провести роль. К сожалению, после «Шора и Шоршора» Арам Амирбекян, используемый в различных картинах по типовому принципу, не вырос в профессионального киноактера, хотя и были у него для этого все данные.

«Шор и Шоршор»—первый комедийный армянский фильм, созданный в 1926 году—сразу же заявил о богатых возможностях немого кинематографа. Зритель ждал следующей комедии, которая появилась лишь в 1933 году.

Обратившись к повести М. Дарбиняна «Кикос», режиссер П. Бархударян создает одну из лучших своих кинокартин, значение которой, как и ряда других фильмов П. Бархударяна, несправедливо умаляется в истории армянского киноискусства.

Уже в самом сюжете фильма, повествующего о судьбе армянского крестьянина в дни гражданской войны, когда каждый день был чреват неожиданными переменами, ощущается образное видение изображаемых явлений жизни.

Под властью дашнаков стонут армянские села, сюда направляются большевики для подготовки восстания. Один из них переходит «границу» дашнакской Армении и направляется в село. Это большевик Армен в исполнении Рачья Нерсисяна. Село живет своими обычными для дашнакского

режима буднями. Здесь идет мобилизация в дашнакскую армию. Мы встречаемся с крестьянином Кикосом—Хачаняном. Этого забитого, неразбирающегося в политических вопросах крестьянина, который в жизни не видел и не знает, что такое «вокзал», дашнаки мобилизуют в армию, чтобы он защищал интересы «Свободной Армении». Стоит Кикос—Хачанян в шеренге, бессмысленно смотрит вокруг, никак не понимая ни того, что происходит, ни того, почему его сюда привели.

Один из дашнакских унтеров дает Кикосу ружье, а крестьянин недоуменно смотрит на унтера, потом на ружье, не зная, что с ним делать. Режиссер и Хачанян придают этой сцене особое значение. Кикос удивлен не только тем, что в руках у него впервые оказалось ружье. Он не понимает, зачем ему нужно оружие, оно вовсе не годится для хозяйства, о котором совсем недавно он так горячо спорил с женой. Увидев, как другие подняли ружья на плечи, Кикос—Хачанян забрасывает его на плечо, как он привычно забросил бы пастушью палку. Смешно задрав голову, обхватив ружье, Кикос шагает в шеренге, вызывая смех. И несмотря на всю комичность поведения Кикоса—Хачаняна, смешное в игре артиста переплетается с драматическим, незадачливость простого крестьянина утверждает мысль, разоблачающую авантюру дашнаков. Естественно, такой «боец» не мог и двух дней выдержать. Отстав от колонны, Кикос попадает в «плен» к красным. И здесь он также не

понимает, куда и зачем ведут его красноармейцы. Все, что видит Кикос, вызывает недоумение.

Когда вводят Кикоса в палатку, он встречает суровое лицо командира. Кикос соображает, что его привели сюда не для милой беседы. Он с мольбой смотрит на командира. И вдруг, расширились глаза Кикоса.—Хачаняна, надежда появилась на лице, он бросился к кому-то. Кикос увидел Армена, своего соседа по селу. Но он тут же осекся, испугался: а вдруг Армен не поверит ему, вдруг он примет его за дашнакского солдата. Кикос старается доказать Армену свою невиновность. Армен же прекрасно знает Кикоса, но ему при командире неловко подробно объясняться с ним, лишь улыбающиеся глаза выдают его доверие. А Кикос—Хачанян искренне умоляет, просит, доказывает. И чем серьезнее, искреннее доказывает свою непричастность к дашнакам, тем смешнее выглядит Кикос. Уловив зерно роли Кикоса, Хачанян и в этой сцене доводит искренность поведения персонажа до драматического звучания. Опять-таки сквозь комизм сцены зримо выступает драматизм переживаний крестьянина, вынужденного пойти в дашнакскую армию, а потом вынужденного доказывать свою невиновность.

Подружившись с красноармейцами, Кикос прекрасно чувствует себя у кашевара Ивана, где ему не приходится иметь дело с ружьями, стрельбой. Но и здесь неудача настигает Кикоса. Отстав по рассеянности от своих, идя одиноко по дороге, он и не успевает заметить, как неожиданно перед

ним «вырастают» вооруженные дашнаки. Кикос не верит своим глазам, он усиленно моргает, словно желая очнуться от кошмарного видения.

Теперь в красноармейской одежде Кикос—Хачанян попадает в плен к дашнакам. Чтобы раздуть свои геройские дела, дашнаки заявляют, что захватили в плен красного комиссара. Кикоса будут судить публично на страх всем, его осудят как опасного врага армянского народа. Недолго сидел Кикос под строгой охраной. После коротких допросов, на которых он ничего не делал, кроме того, что недоуменно моргал, его ведут на казнь. Ведут Кикоса—Хачаняна под усиленным вооруженным конвоем, ему как-то не по себе, он не понимает—к чему такая бдительность. С удивлением смотрит Кикос на собравшуюся толпу, которую дашнаки заранее заставили придти на площадь. Только теперь Кикос узнал односельчан, и, узнав родное село, он сперва даже обрадовался. Но, увидев сосредоточенные взгляды крестьян, застыдился. Низко опустив голову, проходит Кикос—Хачанян сквозь толпу. Наушники красноармейского шлема, повиснув над глазами, закрыли все лицо. Подвели его к наскоро сколоченной трибуне, откуда дашнакский офицер безудержно говорит о злодеяниях красного комиссара, о суровой казни, которая его ожидает. Слушает все это Кикос—Хачанян и не реагирует, так как сказанное никак не касается его, Кикоса. Он не допускает мысли, что офицер все это говорит о нем, что это его ожидает суровое наказание—публичная казнь.

Поднял Кикос устремленный в землю взгляд и вдруг в толпе увидел свою жену... Позабыв все, он засиял от радости—ведь так давно он не видел ее. «Пленный комиссар» рванулся вперед, захотел подойти к жене и очень удивился, когда несколько конвоиров загородили ружьями дорогу. Полная растерянность и недоумение Кикоса—Хачаняна, они хоть и вызывают смех зрителей, но артист так искренне и одержимо противится пониманию сложившейся реальной ситуации, что комическое снова окрашивается в драматические тона. Застывший недоуменный взгляд Кикоса—Хачаняна, воцарившее вокруг молчание, вынужденная пауза произносящего приговор офицера взорвали всю серьезность задуманной дашнаками инсценировки.

Сатирическая обрисовка образов дашнаков в этом фильме осуществлялась и в ряде других интересно построенных эпизодов.

Объясняя крестьянам, что такое демократические выборы в парламент, дашнаки и маузеристы тут же насильно заставляли растерявшихся избирателей голосовать.

Убийственная характеристика дашнаков развертывалась в эпизоде «ресторан». За столиками сидит публика, все очень чинно, даже элегантно. Кадр с «элегантной» публикой ресторана сменяется кадром скачущего на белом коне дашнакского коменданта города, эпизодическую роль которого колоритно исполнил режиссер А. Мартirosян. Непонятная смена кадров становится понятной, когда «элегантный» комендант на коне въезжает в

ресторан, цинично требуя у официанта плов для своей лошади. Когда на шикарном блюде подается плов, который тут же не совсем элегантно, а просто по-лошадиному съедается, Комендант—Мартirosян швыряет пачку дашнакских ассигнаций, выкрикивая—«Зангибасар отвечает». Этот маленький эпизод, списанный с реально происшедшего в Ереване случая, действительно убийственно разоблачал дашнаков.

Не менее интересен финал «Кикоса».

Так и не удалось дашнакам публично казнить «красного комиссара». Ворвавшись в село, революционные отряды спасли крестьян от бесчинств дашнаков, а заодно и приговоренного к смерти Кикоса.

Перед собравшимися на площади крестьянами Армен—Нерсесян произносит речь, возвещая о безвозвратности дашнакского произвола, о наступлении новой свободной жизни. Смотря на Армена—Нерсесяна, невозможно оставаться равнодушным, он весь горит внутренним огнем, убеждая и вдохновляя. Слушая его, Кикос—Хачанян на глазах у зрителя преображается. Выражение лица, глаз, выдает работу мысли, он медленно и невольно приподымается, готовясь к чему-то очень решительному. И хоть в этом кадре Кикос—Хачанян не предпринимает ничего, но зритель уже видит в нем другого человека. Избранный членом ревкома села, Кикос испытывает искреннюю радость, которая сменяется гневом, когда он видит свой дом сожженным дашнакскими лазутчиками. И здесь

происходит то, что символизирует идею всего фильма. Кикос—Хачаян, недоуменно и боязливо смотрящий в начале фильма на ружье, теперь мужественно берет его в руки, решительно заявив, что он будет стрелять во врагов.

Творческий почерк режиссера П. Бархударяна в «Кикосе» утверждался как почерк художника фильмов психологического плана, в которых главное внимание уделено проблеме становления человеческого характера.

Одновременно Патвакан Бархударян в армянском немом кино утверждает традиции жанра политической киносатиры, лучшим выражением которого стал фильм «Мексиканские дипломаты», поставленный за год до «Кикоса» режиссерами Л. Калантаром и А. Мартиросяном по сценарию Е. Чубара.

Смешное проявляется уже в самой сюжетной канве «Мексиканских дипломатов»: после очередного кутежа хмбапет Сако, разгневанный на премьер-министра дашнакского правительства за несправедливый дележ награбленных овец, разбитой бутылкой ранит его. Первую помощь оказали ему находившиеся поблизости брадобреи Хечан и Арам, аштаракские крестьяне, недавно устроившиеся в городе. Поняв, кому они оказали услугу, смышленные крестьяне попросили у главы правительства бумажку, чтоб их не трогали, не облагали налогами. Премьер выдает им справку, согласно которой Хечан и Арам отныне считаются «придворными брадобреями». Счастливые парик-

махеры наутро спешат на толкучку, чтоб купить себе подходящие для придворных брадобреев одежды. Им удастся выбрать по дешевой цене фраки из тех «американских тюков», которыми была завалена дашнакская Армения. Подержанные фраки оказались одеждами неизвестных мексиканских граждан, что и выяснилось при облаве, в которую попали Хечан и Арам. Когда сообщили премьеру о поимке двух странных мексиканцев, тот позвал их к себе. Премьер сразу узнал брадобреев, но его осенила «государственная» мысль: выдать этих брадобреев за послов Мексики—ведь он так старается, чтоб хоть одно иностранное государство признало дашнакскую Армению.

Решено: немедленно обучить брадобреев дипломатическому этикету, мексиканским танцам и «привезти» их в Ереван специальным вагон-салон, устроить торжественную встречу и прием, оказать все почести.

Нетрудно представить, какие казусы могли случиться с подобными дипломатами, если еще учесть, что в ролях Хечана и Арама выступали Амбарцум Хачатрян и Арам Амирбемян.

Эпизоды обучения брадобреев дипломатическому этикету и мексиканским танцам полны брызжущего комизма. Бедных, измученных и усталых аштаракцев заставляют выполнять изящные движения, ритмично выбрасывать ноги в танце, изображать респектабельную дипломатическую позу, разбираться в вопросах политики. Когда выдается минута отдыха, Хечан—Хачатрян и Арам—Амир-

бежаны трагически смотрят друг на друга, проклиная тот день, когда они стали «придворными брадобреями». Им и невдомек, что из них готовят послов иностранного государства. Вот почему их удивлению нет предела, когда, выйдя из вагона, они видят собравшихся на перроне «цвет» Еревана, офицеров, светски одетых дам. А окружающие принимают недоумение парикмахеров за странности иностранцев.

И таскают дашнаки бедных аштаракцев по банкетам, заседаниям, всяким встречам и ужинам. На этих встречах, сменяя друг друга, чередуются смешные казусы, которые вызывают дружный хохот зрительного зала. Несколько освоившись с новым положением, Хечан—Хачанян решил поухаживать за женой премьер министра. Его особенно привлек запах духов, и он потянулся обнюхивать жену главы правительства. При этом Хечан—Хачанян оценил духи как профессиональный парикмахер, которому в жизни не встречались такие «душистые» духи.

Новый взрыв смеха вызывает сцена, где подвыпизший Хечан, осмелевший от всеобщего внимания и уважения, сочно чмокнул в плечо жену премьера. Никто не смог что-либо сказать, боясь нарушить дипломатические отношения. Только хмбапет Сако грозно блеснул глазами, заставив Хечана содрогнуться.

Вот лжедипломаты восседают на заседании дашнакского парламента, вот они произносят речи с балкона перед «общественностью», вот они на

банкете—всюду новые приключения, новые разоблачения.

Не выдерживают бедные Хечан и Арам такой нагрузки, они приходят к премьеру просить освободить от такой чести. Но премьер и слушать не хочет. Снова сатирическая сцена, снова разоблачение дашнакского режима.

Рядом с сатирическими эпизодами, разоблачающими дашнаков, в фильме есть и сцены другого плана, в которых разоблачение дается в ином ракурсе.

Сидит пьяный хмбапет Сако—Нерсисян в ресторане. Под воздействием винных паров в эти тревожные и смутные дни он вспомнил жизнь, свои недавние деяния. Образ хмбапета Сако был навеян авторам фильма замечательной поэмой Чаренца «Хмбапет Шаварш», в которой поэт с трагической силой раскрывает противоречивость дум и пререживаний одного из маузеристов, совершивших не одно злодеяние. Уткнулся пьяный хмбапет головой в дуло маузера и задумался. Крупный план приближает мужественное лицо хмбапета Сако, лицо задумчивое, пьяное, кающееся, гневное; мстительное. Эту гамму настроений артист передает мастерски.

В полукруге, образовавшемся между согнутой рукой и дулом маузера, мы видим наплывы воспоминаний Сако: разоренные и окутанные дымом пожарищ деревни, разграбленный молодчиками Сако скот, бегущие люди, старики и дети, женщины и мужчины, тут же появляется Сако с папахой

набекрень, с горящими глазами. Суровым обвинительным актом в адрес хмбапета и его соратников звучали наплывные изображения в небольшом полукруге изгиба руки.

Финал картины повествовал о бесславной гибели так называемого дашнакского государства: перепуганные восстанием народа, движением частей Красной Армии дашнаки убегали тайно, скоропостижно. И только теперь пришел конец мучениям придворных брадобреев. Хечан и Арам счастливые стоят у своей прежней парикмахерской и мило машут руками, прощаясь с арестованными премьер министром и его кабинетом.

Фильм «Мексиканские дипломаты» вошел в золотой фонд армянской художественной кинематографии как лучшая киносатира, непревзойденная до сих пор.

Армянское немое кино в лучших своих фильмах раскрыло перед зрителем и то новое, что только-только устанавливалось в человеческих взаимоотношениях, и то новое отношение к событиям близкой и далекой истории, которое окрашивало эти события в трагические тона «Намуса» и «Заре», «Злого духа» и «Гикора», в торжественные ноты «Хас-пуша» и «Дома на вулкане», в сатирические краски «Шора и Шоршора», «Кикоса» и «Мексиканских дипломатов».

ИТОГИ НЕМОГО ПЕРИОДА

Итоги немого периода развития армянского кино оказались красноречивыми. За одно десятилетие (1925—1935) была создана армянская национальная художественная кинематография, которая была признана одним из своеобразных и сильных отрядов в многонациональной семье кинематографий народов СССР.

Подводя итоги немого этапа развития национального армянского киноискусства, нельзя не обратить внимание на ряд установившихся в нем

традиций, обеспечивших молодому искусству творческий успех.

Как свидетельствовали лучшие экранизации произведений армянской литературы, киноспецифика экранной драматургии искала лишь свои пути художественного осмысления действительности, никак не нарушая принципиальных законов литературного творчества. Прав был Александр Ширванзаде, который еще в самом начале рождения армянского кино говорил: «Сценарий должен быть таким, как роман, драма, поэма, т. е. должен быть пронизан творческим духом. Он также должен иметь гармонически вытекающие одно из другого начало, развитие и финал, иначе он будет неинтересным... составленное из разрозненных сцен или эпизодов пестрое кинематографическое здание, может быть, заинтересует взгляд зрителя, но никогда не подействует на его чувства. Трюки давно отвергнуты. В Европе и сегодня более или менее серьезные кинематографические мастерские обращают особое внимание на содержание кинокартины. По этой причине они все более обращаются к художественной литературе или к помощи творческих авторов, по этой причине кинокартина, состоящая из трюков, лишь блеснет на несколько мгновений и исчезнет, а художественное произведение, каким являются, например, «Отверженные» Виктора Гюго, ставится в десятках мастерских и живет десятки лет»¹.

Именно такое отношение к кинодраматургии, отношение художника-реалиста, отношение к сце-

нарию не как к специфической схеме создания кинофильма, а как к полноценному произведению литературы обеспечило успех немому армянскому кино.

Деятели армянского кино, творческий актив армянской художественной интеллигенции, сознавая роль киносценатургии, обращали самое серьезное внимание на процесс создания киносценария, на то, чтобы идущие в производство сценарии отвечали требованиям литературы. С этой целью был создан Художественный совет при Арменкино, всегда творчески, по-деловому обсуждающий сценарии, с этой целью был открыт сценарный отдел при киностудии, во главе которого встал опытный театровед С. Меликсетян. Арменкино за десятилетие сплотило вокруг себя сильный отряд писателей, поэтов, критиков, которые хоть и не были в штате студии, но принимали активное участие в решении творческих вопросов, особенно при решении вопросов киносценатургии.

Известный армянский критик Гайк Гюликян, человек высокоэрудированный, прекрасно разбирающийся в вопросах эстетики, литературы и искусства, говоря о задачах армянского кино, подчеркивал решающую роль процесса художественного обобщения жизненных явлений. Он писал: «В области кино главным направлением должен быть реализм. В кинопроизведении следует избегать искусственных, ложных и неестественных положений, переживаний и действий... Стремительная динамика нашей современной жизни, ак-

тивизация всех слоев общества, творческий размах нового быта, формирование этого быта—все это подчас не поддающийся фиксации процесс, выдвигающий перед кинопроизведением сложные задачи. Вот почему следует обратить особое внимание на подготовку творящих в области кино кадров. Роль сценаристов, писателей, кинорежиссеров будет все более возрастать»².

Режиссер армянского театра Аршак Бурджальян выдвигал перед армянским киноискусством принципиальный вопрос—поиски и утверждение самостоятельного лица армянской художественной кинематографии. Режиссер Л. Калантар советовал вместе с тематическим своеобразием добиваться своеобразия кинематографического, достигать высот нового искусства³.

Единодушное мнение о роли кино, о том, что в основе кинопроизводства лежит литературное произведение, ориентировало армянских кинематографистов на правильный путь.

Если В. Пудовкин справедливо считал, что кино есть момент развития театра, то было бы верным добавить к этому: кино есть момент развития литературы и театра. Во всяком случае, итоги немого периода деятельности армянского кино подтверждают справедливость этой мысли.

Являясь моментом развития литературы, кино по-своему расширяло и обогащало ее возможности. Ведь еще в 1908 году Лев Толстой пророчил нашествие «цокающей машинки», т. е. кино, на литературу, ее старые формы, утверждая, что кине-

матограф совершит переворот в литературном творчестве⁴. Ту же мысль выразил Александр Ширванзаде, сказав: «неоспоримо, что именно кино принадлежит ответственное место в семье искусств в самом ближайшем будущем»⁵.

Армянская немая художественная кинематография формировалась и утверждалась как момент развития армянского драматического театра. Как в области кинодраматургии, так и в области мастерства киноактера десятая муза по-своему развивала и углубляла, корректировала наследуемые традиции.

Артист армянской драмы, поднявшись на экран, принес с собой в кино богатую, накопленную годами культуру сценического искусства. Если армянские кинорежиссеры сразу же освоили «свободные» законы кинематографа при изображении места действия (почти каждый армянский немой фильм начинается с изображения видов Армении, ее своеобразных гор и скал, долин и садов, опаленных солнцем каменистых деревень), если они свободно разворачивали события во времени и пространстве, то при раскрытии образа человека, при изображении «жизни человеческого духа» они оставались в сильной зависимости от законов искусства актера театра. Казавшаяся несовместимость законов игры в кино и театре была развеяна армянской немой кинематографией.

Армянские кинорежиссеры, выступив против относительной замкнутости и условности театральной сцены, смело выносили действия на реальный

жизненный фон, прибегали к помощи типажей, придающих достоверность изображаемым событиям. «Медлительность» развития театрального сюжета они сумели заменить «динамичностью» кинематографического пересказа. Эти особенности творчества кинорежиссеров А. Бекназарова, П. Бархударяна, А. Мартиросяна, Л. Калантара проявились в первых же самостоятельных фильмах.

Однако, такое решение проблемы кинематографичности было далеко не полным, так как основное звено кинофильма — кинообраз, создание кинематографического образа человека возможно было только в органическом сплетении искусства режиссера и актера.

Одна из особенностей армянской немой кинематографии заключается в том, что в ней с самого начала актер стал центральной фигурой, решающую роль в определении художественного качества кинофильма взял на себя артист армянского драматического театра.

Сложность и двойственность положения армянского драматического артиста в кино выражалась в том, что при переходе со сцены на съемочную площадку терялись цельность и относительная естественность процесса создания роли.

Еще во время съемок первого армянского фильма Абелян сетовал, говоря А. Бекназарову: «Не забывай, Амо, что на сцене мы постепенно входили в образ, а ты требуешь, чтобы я сразу выразил ужас переживания Бархударя»⁶.

Лишившись театральных приемов создания непрерывной жизни героя на сцене, армянский актер искал кинематографических путей лепки образа. И от того, насколько успешно преодолевались актерами эти трудности, зависело развитие художественной кинематографии.

Проследив за творчеством ведущих исполнителей армянских фильмов, т. е. ведущих актеров драматического театра, нетрудно установить закономерность: национальное своеобразие искусства армянских актеров определило национальный облик армянской немой художественной кинематографии.

Вместе с тем, кино требовало от актера драматического театра весьма определенной корректировки его искусства. Лишаясь одних форм выразительности, искусство армянского актера обогащалось другими, но никак не нарушался главный принцип актерского искусства—художественное отражение человеческих переживаний, как не нарушался и принцип литературного творчества в кинодраматургии.

Все это не сразу было понято.

К середине 1920-х годов—время рождения армянского кино—художественная кинематография уже окончательно отпочковалась от «иллюзиона», утвердившись как самостоятельное искусство. Десятая муза настолько окрепла, что повсеместно пророчили вытеснение театра кинематографом. Экран пришел к выражению «жизни человеческого духа», став тем самым в ряд ведущих искусств

времени. Стали очевидны преимущества кино перед театром, одновременно стала очевидна и родственность этих искусств.

Преимущество кино, как это ни парадоксально, диктовалось его немотой, заставившей экран выражать мысли и чувства, раскрывать «жизнь человеческого духа» самостоятельными средствами.

Именно в тот период, когда кино вынужденно искало и утверждало самостоятельный выразительный язык вне литературного текста, театр подвергся серьезным нападкам, его обвиняли в слепой подчиненности литературе, в отсутствии самостоятельности. В начале двадцатого века театральное искусство, раздираемое внутренними противоречиями, подвергаясь всяческим нападкам, переживает великий период самоосознания, период, который довел театр до грани уничтожения, одновременно обеспечив ему полную самостоятельность.

Бунтари сценического искусства объявили войну литературе, стремясь выйти из-под ее власти. Началось нашествие всех искусств на театральную сцену—живописи, музыки, архитектуры. Самое же важное было в том, что в театре утвердились творческая власть режиссера и импровизационное искусство актера. Весь этот сложный процесс привел к тому, что за два десятилетия двадцатого века были выработаны, выкристаллизованы законы специфического театрального языка, способного без литературного текста выражать мысль, даже драматургическую фразу—развитие мысли.

Пантомима, пластика, жест, мимика—все эти бес-
текстовые факторы были возведены в театре в
ранг ведущих, чуть ли не единственных. Театр
ревностно утверждал свой язык, свой путь выра-
жения мысли. С другой стороны, именно в эти
два десятилетия глубоко раскрылось творчество
другого крыла театрального искусства эпохи—
Художественного театра, разрабатывающего за-
коны сценического выражения мысли в полной за-
висимости от литературы, драматургии.

Не вдаваясь в перипетии борьбы театральных
направлений эпохи, отметим лишь, что деятель-
ность различных течений (условный театр, эстети-
ческий театр, интеллектуальный театр, символиче-
ский театр, эпический театр, наконец, художест-
венный театр) в целом расширила и углубила
возможности сценического искусства, научив его
глубоко вникать во внутренний мир человека, од-
новременно вооружив его богатыми вырази-
тельными средствами, способными внешне ярко, сце-
нически доступно выражать «жизнь человеческого
духа».

Армянский театр, развиваясь в общем русле
веяний эпохи, не был оторван от происходящих
процессов, он пережил многие этапы роста само-
стоятельности сценического искусства. Когда рож-
далось армянское киноискусство, оно, естествен-
но, обратилось к искусству драматического
артиста, уже подготовленного к самостоятельному
раскрытию зрелищного образа. Вот почему армян-
ское актерское искусство на немом этапе развития

кино в огромной степени питало армянскую художественную кинематографию.

Знаменательно и то, что в середине 1920-х годов, когда ломались приемы игры так называемого интимного психологического театра и утверждались выразительные средства героических массовых действий, армянский актер переносил в кинематограф культ мимической игры, приемы психологического театра.

Если театр был для армянского кино главным источником, откуда черпались традиции актерского искусства, то кинематограф стал для армянского театра тем очагом, где упрочивались и развивались традиции реалистического актерского искусства.

Таким образом, кино и театр, как показывает их практика в Армении, взаимно нуждались друг в друге, взаимно обогащались, сообщая утверждая реалистический путь раскрытия содержания произведения. В этом заключалась одна из особенностей армянской художественной кинематографии на немом этапе ее развития.

Только взаимным обогащением сценического и кинематографического искусства следует объяснить огромный творческий рост армянских актеров. Не случайно, что те из армянских драматических актеров, которые систематически выступали в кино, добились блестящих результатов на сцене и на экране. Асмик, Р. Нерсисян, А. Хачанян, А. Аветисян и многие другие поднялись до высот актерского искусства. В творчестве каждого из них за-

метны широта и глубина раскрытия образа, умение ярко и образно рассказать о переживаниях героя.

Взять хотя бы, к примеру, творчество Амбарцума Хачаняна. Играя в основном комические роли, Хачанян по ходу действия попадал в смешные, невероятные, несуразные положения (вспомним «Заре», «Кикос», «Шор и Шоршор», «Мексиканские дипломаты»). Но всюду игра артиста остается глубоко реалистической, достоверной, так как она подчиняется единственной задаче—раскрытию «жизни человеческого духа»—этому высшему идеалу артистического творчества. Отношение Хачаняна к персонажу пропизано нежным чувством. Артист умел талантливо проникать в самые глубокие, отдаленные тайники души своего героя, находить там теплое человеческое чувство, без которого ему не мыслится живой образ. Пусть его герой простой забитый слуга, как в «Намусе» или «Злом духе», пусть он несколько туповат, как в «Заре» или пусть он пьяница и лодырь, как в «Шоре и Шоршоре», незадачлив, как в «Кикосе», или чудаковат, как в «Мексиканских дипломатах»—всюду Хачанян проникает в глубину души героя, умеет услышать живое биение доброго человеческого сердца. Вот почему все герои Амбарцума Хачаняна жизненны, искренне волнуют зрителя. В кино, да и в театре Хачанян исполнял образы простых людей, высмеивающихся за свои человеческие пороки. Хачаняновские образы выстраиваются в целую галерею таких человеческих

типов, на которых невозможно смотреть, не смеясь над ними, не осуждая их недостатков. Но артист не ограничивается односторонним отношением к своим героям. Честный глубокий художник—Хачанян заглядывает в глубины душевного мира этих людей, находя там те самые качества доброты и человечности, которые и делают человека человеком. Это и позволяет артисту видеть изнанку комического—трагическое. Артист играет не жанр произведения, а живую жизнь персонажа, поэтому у него тесно переплетаются радость и горе, веселье и грусть.

От комического к трагическому—таков творческий диапазон Амбарцума Хачаняна, утвердившего в армянском немом кинематографе многогранный живой образ «маленького» человека.

Один из рецензентов писал в 1927 году, что мастерство Хачаняна во многих эпизодах вырастает до игры Игоря Ильинского'. Это сравнение не следует понимать дословно. Конечно, Хачанян не повторял приемов игры И. Ильинского, не может быть речи и о подражательстве. Хачанян в армянском кино, как и Игорь Ильинский в русской кинематографии, был непревзойденным мастером пантомимы, немой игры. Каждый мускул лица артиста, все тело, как чуткие инструменты большого оркестра подчинялись воле художника, выражая драматургию человеческих чувств. Хачанян, как и Ильинский, был самым говорящим артистом в немом кино.

История мирового кино знает не мало имен ис-



Так издевались на шумном тифлисском базаре друзья Пэпо
над кушом Зимзиновым.

«Пэпо»



Перед боевым заданием коммунист Чибук—Бунятян хочет
испытать волю юного Каро—Акопяна.

«Каро»

тинных мастеров немого экрана. Они, эти могучие таланты, утвердили в кинематографе филигранное искусство мима-художника, артиста тончайшей игры. Армянское немое киноискусство выдвинуло в этот ряд таких мастеров, как Асмик, Рачья Нерсисян, Амбарцум Хачанян, в искусстве которых выразилось национальное своеобразие армянской художественной кинематографии.

На немом этапе развития армянского кино формировались творческие кадры кинорежиссуры. Рядом с опытным кинорежиссером Амо Бекназаровым развернули деятельность молодые режиссеры П. Бархударян, А. Мартиросян, которые не только успешно овладели сложной профессией кинорежиссера, но и смогли в своих фильмах развить и углубить творческие достижения Бекназарова.

Режиссерский почерк А. Бекназарова формировался в немом кино, блеснув многими гранями кинематографического умения раскрывать жизненные явления и человеческие переживания.

А. Бекназаров один из первых в кинематографии показал Восток в его реальном облике. «Намус» и «Заре», «Хас-пуш» и «Дом на вулкане» открыли новый мир, дотоле неизвестный, искаженный на экране. Вместе с лучшими фильмами грузинских и азербайджанских режиссеров, картины Бекназарова окончательно утвердили в мировом киноискусстве правду о Востоке.

Один из русских рецензентов фильмов Бекназарова образно писал, что до картин армянского режиссера зрители знали Кавказ праздничный

с его танцами, видели Кавказ из окна салон-вагона. Бекназаров, по мнению рецензента, первый режиссер восточных фильмов, который сумел увидеть в кинообъективе подлинный Кавказ⁸.

Армянская кинорежиссура за десятилетие немалого этапа кино творчески приобщалась к новаторским кинематографическим школам, возглавляемым Эйзенштейном и Пудовкиным — пионерами киноискусства эпохи.

Замечательной традицией, утвердившейся на этом этапе развития армянского кино, явилось интернациональное творческое объединение усилий кинематографистов трех закавказских республик.

Еще до рождения армянского киноискусства режиссер А. Бекназаров развернул активную творческую и организационную деятельность в Госкинопроме Грузии, создав ряд художественных фильмов, руководя киностудией.

В 1924 году Ваграм Папазян участвует в съемках первого азербайджанского художественного фильма советского периода «Легенда о девичьей башне». В своем письме к А. Мравяну от 5 января 1924 года Наркомат просвещения Азербайджана писал: «Считаем необходимым поставить Вас в известность, что в ближайшие месяцы мы приступаем к съемке картины «26», где роль Шаумяна

НКП считал бы наиболее удобным возложить на г. Папазяна, полагая, что со стороны НКП Армении будет оказано нам полное содействие в успешном и достойном выполнении картины, изобра-

жающей жизнь и деятельность 26-ти коммунаров»⁹.

Фильм «Двадцать шесть комиссаров» в те годы не удалось создать. Лишь в 1933 году Азербайджанская киностудия выпустила кинокартину «26 комиссаров» по сценарию А. Ржешевского и в постановке замечательного грузинского кинорежиссера Н. Шенгелая. Сорежиссером фильма был С. Кеворков, впоследствии пришедший на киностудию «Арменфильм».

Первый армянский фильм «Намус» был создан усилиями киностудий двух братских народов — грузинского и армянского, картину «Злой дух» ставили П. Бархударян и М. Геловани. Армянским кинорежиссером Амо Бекназаровым был поставлен азербайджанский фильм «Севиль». Плодом творческого содружества киностудий «Арменфильм» и «Азерфильм» явилась кинокартина «Дом на вулкане». В армянских немых фильмах успешно выступали известные грузинские и азербайджанские артисты З. Жоржолиани, А. Алекперов, Д. Кипиани, Юнус Нури и многие другие. Действительно, замечательная традиция была создана на немом этапе развития киноискусства народов Закавказья.

Крепкими творческими узами были связаны армянские кинематографисты с деятелями русского советского кино, сыгравшего решающую роль в процессе определения самостоятельного лица киноискусства народов Советского Союза.

Славные традиции интернационального содру-

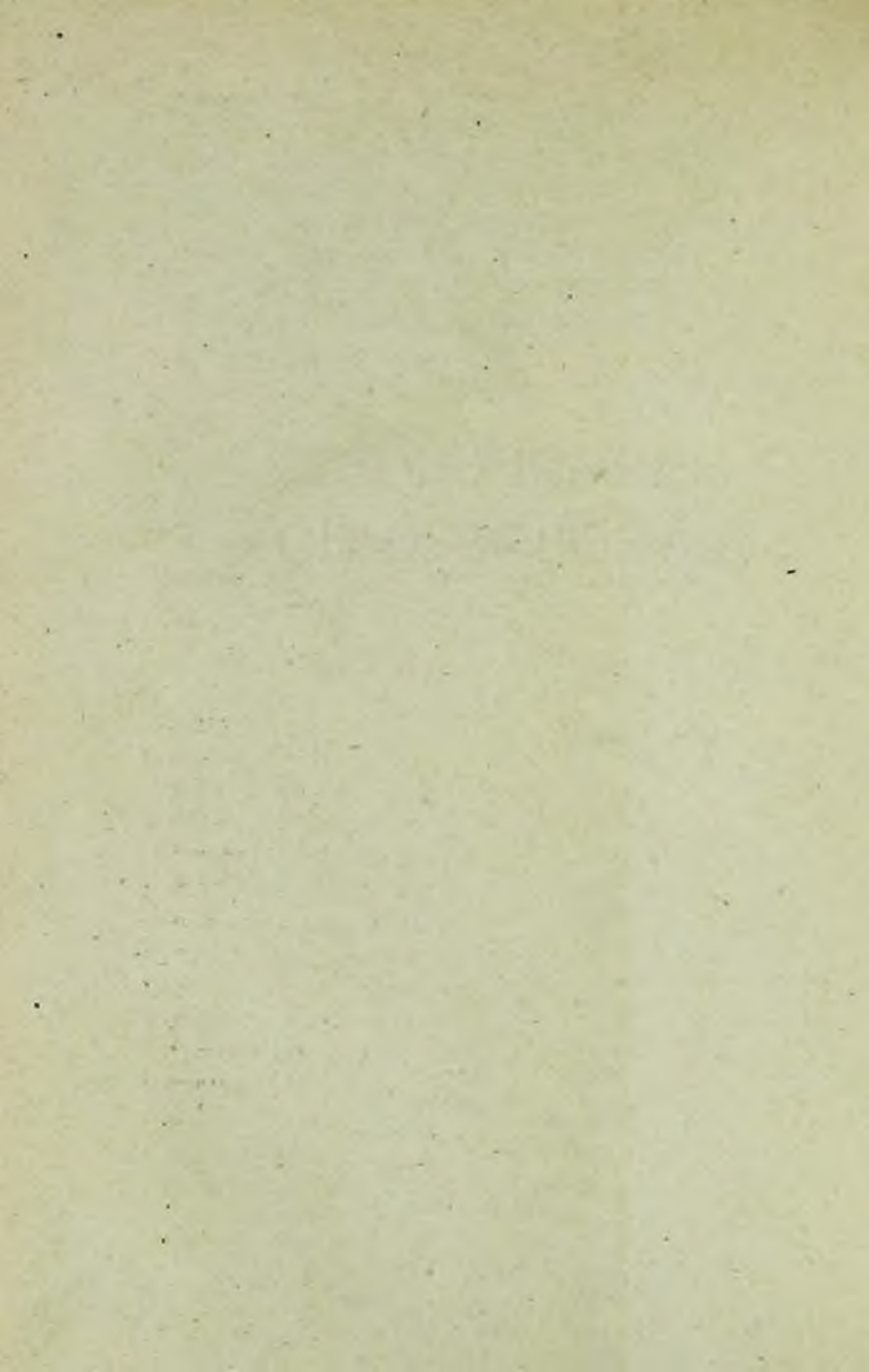
жества кинематографий народов нашей страны были еще более упрочены в звуковой период развития советского киноискусства.

Путь развития армянского немого кино не был легким. Преодолевая организационные и творческие трудности, армянские кинематографисты достигли того, о чем мечтали многие и многие деятели армянской культуры.

Была создана армянская художественная кинематография.

За десятилетие немого периода армянское кино творчески выросло настолько, что можно было смело говорить о существовании армянской национальной художественной кинематографии, обогатившей мировое кино своими скромными, но заметными достижениями.

АРМЯНСКОЕ
ЗВУКОВОЕ КИНО



К о времени появления первого.

армянского звукового фильма — «Пэпо» — национальная художественная культура переживала своеобразный процесс творческой перестройки. В литературе и театре, живописи и музыке центральное место занимает образ человека. Если в 1920-ые годы в ходе художественного осмысления явлений жизни на первый план выступали массы, их действия, то теперь жизненные явления познаются через художественный образ представителя массы, через взаимоотношения героев. Если прежде был всеобщий клич «пролетариату нужен театр действия» и

борьбы», то теперь на сцене утверждается действующий и борющийся герой. На смену плакатным формам агитеатра приходят формы психологического театра, вместо обобщенного образа массы создается обобщенный образ человека. Пристальное внимание к образу человека обуславливает поиски новых выразительных средств в искусстве. Увлечения различными театральными течениями сменяются глубоким изучением системы Станиславского, открывающей широкие возможности проникновения во внутренний мир человека.

В процессе этих поисков армянский театр приходит к своим лучшим постановкам, таким, как «На дне» в Ленинаканском театре, «Егор Булычов», «Гроза», «Свадьба Фигаро», а позднее «Иза чести» в театре имени Габриела Сундукяна.

Именно в эти годы ведущий театр республики дважды обращается к бессмертному произведению Сундукяна «Пэпо», стремясь по-новому прочесть его.

Обращая основное внимание на углубление образов пьесы, театр одновременно пытается заострить и расширить социальный конфликт. Так, впервые на армянской сцене взаимоотношения Пэпо и Зимзимова строятся на подчеркнутом противопоставлении богатства и бедности. Этот мотив пьесы выдвигается на первый план, выражается во вновь введенном прологе, в оформлении, в трактовке самих образов. Но сценическое переосмысление «Пэпо» страдало прямолинейностью

подхода, вульгаризацией социальных мотивов, откровенным подчеркиванием классового признака действующих лиц. В спектакле «классовый признак» наклеивался извне, он не раскрывался как «нечто очень внутреннее, нервно-мозговое, биологическое» (М. Горький). В сценическом «Пэпо» выразились характерные недостатки, присущие процессу творческой перестройки искусства в начале 1930-х годов. Обратившись к образу человека, стремясь раскрыть через индивидуализированный образ человека большие и глубокие явления общественной жизни, молодое советское искусство пока прямолинейно выражало то, что должно было стать правдой искусства.

Преодолевая трудности перестройки, армянское искусство уже в середине 1930-х годов добивается заметных творческих успехов. В драматургии появляются первые значительные произведения, в которых достигнута индивидуализация «классовых характеров». В пьесах Дереника Демирчяна, Вагарша Вагаршяна и ряда других армянских советских авторов появляются реалистические, художественно убедительные образы.

Армянское киноискусство, тесно связанное с армянским театром, естественно, органически усваивало его достижения.

Таким образом, ко времени появления фильма «Пэпо» уже была подготовлена творческая почва для углубленного художественного раскрытия социальной темы.

С другой стороны, армянское киноискусство

развивалось в органической творческой связи со всей советской кинематографией, успешно решившей к середине 1930-х годов проблему индивидуализации художественного образа на экране.

За десятилетие русская советская кинематография прошла путь от «Броненосца «Потемкина» до «Чапаева», путь от показа событий к показу человека. Авторы «Чапаева» писали, что «взаимосвязь этих двух линий, линии человека и линии событий, была для нас центральной творческой задачей в этой картине»¹. Это был путь синтеза творческих направлений нашего кино, путь, который становится ведущим в советском киноискусстве.

Характерно, что к такому же творческому синтезу стремились в эти же годы выдающиеся советские театральные режиссеры. Если прежде Станиславский обращал больше внимания на раскрытие внутреннего мира образа, чем на внешние сценические формы, которыми выражался этот мир, то теперь он усиленно изучает и развивает свой «метод физических действий», который внешне видимому выражению чувств отводит важное место. Если прежде Мейерхольд страстно утверждал сценический образ массы, мало считаясь с правдой внутреннего чувства актера, то теперь он обращается к учению Станиславского, стремясь обогатить внешне выразительный рисунок образа правдой чувств. Мейерхольд говорил, что он и К. С. Станиславский идут к одному и тому же, только с противоположных концов. При этом он

подчеркивал, что, подобно строителям тоннеля, они непременно встретятся в середине пути.

В сущности тот же процесс происходил в киноискусстве, где с противоположных концов к единой цели начали двигаться Эйзенштейн и Пудовкин. Первая встреча этих направлений состоялась в «Чапаеве», синтезирующем линии событий (Эйзенштейн) и линии человека (Пудовкин).

«Чапаев» убедительно доказывал бессмысленность дальнейшего изолированного развития родившихся в начале жизни советского кино творческих направлений, он свидетельствовал о необходимости не простого механического объединения направлений, а творческого синтеза их.

Итак, ко времени рождения первого армянского звукового фильма в советском искусстве завершался процесс творческого переустройства, знаменующего собой начало нового более зрелого этапа его развития.

Как при рождении армянского немого, так и при рождении звукового кино армянская кинематография опиралась на достижения родного театра и литературы с одной стороны, а с другой—на достижения всего советского киноискусства.

Этим во многом объясняется тот факт, что и немой «Намус» и звуковой «Пэпо»—эти первенцы двух этапов развития армянской художественной кинематографии—завоевали всеобщее признание, подтвердили полную творческую состоятельность армянского кино.

ПАМЯТНИК НАРОДНЫЙ

В своем завещании Габриел Сундукян писал, что если пожелают воздвигнуть ему надгробный памятник, то пусть этим памятником будет Пэпо. Народ армянский последнее желание своего великого сына выполнил, воздвигнув ему кинопамятник «Пэпо», пронесший славу Сундукяна по всему свету.

Когда «Пэпо» вышел на экран, все единодушно

признали блестящую победу армянского киноискусства. «Правда» писала: «Советская кинематография одержала новую победу... «Пэпо» является большой победой нашей кинематографии. Режиссер Арменкино тов. Бекназаров создал замечательную картину, глубоко волнующую советского зрителя»¹.

Десятки статей, сотни писем зрителей, многочисленные выступления на дискуссиях и обсуждениях засвидетельствовали крупную победу армянского киноискусства, ставшего в ряд ведущих отрядов великой армии советского кино.

Отмечались главные достоинства фильма: «напряженный драматизм действия, волнующий сюжет, искусная, богатая выдумками работа режиссера, хорошая игра актерского коллектива, четкое звукооформление и, наконец, отличная операторская работа»². Говорилось о том, что «несмотря на чрезвычайно существенные поправки и коррективы, внесенные в пьесу «Пэпо» постановщиком фильма, концепция всей вещи в целом и художественная ценность произведения не нарушена. Больше того, в интерпретации Бекназарова произведение Сундукяна «Пэпо» приобрело новые положительные качества»³.

Группа армянских поэтов и писателей в «Известиях» писала: «Мы не можем не выразить своего глубокого восхищения замечательной работой, проделанной нашим заслуженным режиссером-орденоносцем Амо Бекназаровым и его коллективом. Авторы фильма отнеслись к пьесе Сундукяна

с исключительной любовью и бережностью и, вместе с тем, глубоко критически. С величайшей чуткостью, с большим чувством художественной меры преодолел Бекназаров идейно слабые стороны пьесы...

Режиссер углубил пьесу, сделал ее социально более острой и, в то же время, от начала до конца бодрой и жизнерадостной»⁴.

Даже эти скупые выдержки из многочисленных отзывов говорят об очень серьезной творческой работе над «Пэпо». Если в «Намусе» Бекназаров не менял сюжета, не вносил новых эпизодов, то при экранизации «Пэпо» режиссер шел по иному пути, если в работе над пьесой «Намус» была возможность обратиться к первоисточнику — повести Ширванзаде, то этой возможности при экранизации сундукьяновской пьесы режиссер был лишен.

Принципы экранизации классики ко времени постановки фильма «Пэпо» были разработаны русской советской кинематографией.

Переноса на экран такие произведения русской классики, как «Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина, повести Достоевского «Белые ночи» и «Неточка Незванова» и пьеса Островского «Гроза», авторы фильмов искали и находили пути переложения на язык кинематографа образной системы прозы и драмы. Эти поиски проходили не без ошибок и потерь. Так, сравнивая фильмы «Иудушка Головлев» режиссера А. Ивановского и «Петербургская ночь» Г. Рошаля, В. Строевой, ре-

цензент писал, что «в первой картине в погоне за верностью характеров и положений, которые даны в классическом материале, утеряна трактовка с точки зрения нашего времени, тогда как во второй картине в погоне за самостоятельной трактовкой, для которой нет достаточных элементов у самого классика, в значительной мере утеряны яркие краски богатой классической палитры и оказались обедненными выведенные характеры, хотя достигнута стройность замысла»⁵.

Несмотря на эти недостатки оба фильма открывали новые возможности экранизации классики, наглядно показывали неверность однобокого подхода к образам писателя, доказывали необходимость органического сочетания самостоятельной трактовки и верности авторскому замыслу.

В 1934 году Владимир Петров экранизирует «Грозу». Уроки «Грозы» могли многому научить автора фильма «Пэпо», так как принципы экранизации пьесы вырабатывались именно здесь.

Главное, что было достигнуто Петровым — расширение и обострение социального фона, на котором разворачивается судьба героев пьесы. В фильм вошли, например, эпизоды венчания и свадьбы Катерины, гостиный двор, гулянья, которых нет в пьесе Островского, но которые органически диктуются ходом действия. В этих и в ряде других эпизодов режиссер предельно насыщает фон пьесы, всегда оставаясь страстным обвинителем этого «темного царства», нигде не выступая

нейтральным повествователем быта калиновских купцов. Сохраняя общую идейную и художественную концепцию «Грозы», Владимир Петров по-своему, кинематографично широко развертывал трагедию «луча в темном царстве» — Катерины.

По такому же пути шел А. Бекназаров, раскрывая пьесу Габриела Сундукяна, драматурга очень близкого по мировоззрению и художественным устремлениям к Островскому.

Расширив границы сундукяновской пьесы, А. Бекназаров начинает фильм в повествовательном плане, поэтически любуясь трудом рыбака Пэпо.

Лучи зарницы заблестели в спокойных водах Куры, матовым отблеском вспыхнуло солнце на поверхности реки, и мы увидели рыбака, забрасывающего сети, услышали его чудесную песню, которая тут же с экрана перебросилась в зрительный зал; ее распевали на улицах.

Когда же экран приблизил рыбака, показал его стоящим по колено в воде и вытягивающим сеть, когда взглянул на нас Пэпо — Нерсисян своими бездонными глазами, взглянул как-то очень любовно и нежно, сидящие в зрительном зале, все до одного, уже были влюблены в этого мужественного и умного человека, труженика и поэта.

Так, в одном начальном бессловесном кадре поэзия труда Пэпо, о чем немало говорится в пьесе, раскрылась с такой художественной силой, на какую способен экран. Узнав и полюбив Пэпо — Нерсисяна, зритель с возрастающим интересом начинает следить за его судьбой, уже никогда не



Дашнаки начали наступать, укрываясь за толпой мирных крестьян. Это очень встревожило партизан Армена—Габриеляна (слева), Макича—Маляна (справа) и представителя ЦК компартии Армении Акопяна—Нерсисяна.



Рыбаки Анес—Нерсесян (справа), Григор—Костанян и коммунист Арам—Маян (слева) подплывают к логову дашнаков.

«Севанские рыбаки»

забывая о трудовых его буднях, хотя на экране они больше не повторяются.

Здесь же мы знакомимся с друзьями Пэпо, тифлисскими кинто-ремесленниками и мелкими торговцами, людьми жизнерадостными, любящими и хорошо поработать и весело погулять. Вот и сейчас они на плоту со звонкой зурной плывут по Куре к Пэпану, как они зовут своего друга. Среди них выделяется Какули—Давид Малян с большой родинкой на щеке, веселый и симпатичный.

И в этом маленьком эпизоде режиссер попытался вне авторского текста ознакомить зрителя с кругом друзей Пэпо, которых, кроме Какули, нет в пьесе, но которые сыграют немаловажную роль в судьбе героя впоследствии.

Вторая экспозиционная часть фильма знакомит зрителя с семьей Пэпо—его матерью Шушан и сестрой Кекел, а также стариком Гико, близким человеком этой семьи. Если круг молодых кинто изображен в красочных веселых тонах, то образы матери, сестры и Гико с самого начала окрашиваются в печальные тона, они представляются людьми, обремененными думами и заботами.

Наконец, третья экспозиционная линия раскрывает перед зрителем шумный и хаотический восточный базар с рядами купеческих магазинов, торговцами фруктов, ремесленниками, веселыми кинто, зеваками и теми, кто уже вышел из этого мира мелкого обмана, вступив в высшую сферу обмана—Зимзимовым.

Тифлисский базар, изображенный в «Пэпо»,

художественно обобщает давнишние устремления Бекназарова показать подлинное лицо Востока, где за роскошной витриной, блестящей парчой и огромными рулонами дешевого ситца, за грудками сочных фруктов, за хаосом базарной толпы действуют волчьи законы чистогана, где вместе со всем разнообразным ассортиментом самых роскошных товаров продается и покупается совесть человеческая и даже сам человек.

Вслед за ошеломляющей панорамой базарных рядов аппарат вглядывается «за кулисы» этого с виду живописного мира—в один из магазинов, где за прилавком стоит купец Дарчо—Хачанян, в которого впилась глазами Натела—Манучарян. Можно подумать, что здесь идет торговля мануфактурой, которой завалены все прилавки. Торопливо, закрывая лицо шалью, прошла сестра Пэпо, красивая Кекел—Махмурян, загорелись глаза Дарчо—Хачаняна, этого уродливого и карикатурно смешного купчика. И тут началась оживленная торговля. Натела—Манучарян хищно взглянула на хлюпика Дарчо, сально подмигнула и предложила свои услуги—ведь она сводница. Когда же Дарчо—Хачанян узнал, что за Кекел еще и приданое чистыми деньгами в тысячу рублей, он невольно облизнулся.

Чуточку приоткрыв завесу, режиссер вновь возвращается к шумному базару, как бы боясь сразу развенчать изнанку этого роскошного мира. Он теперь привлекает внимание зрителя к фасаду этого мира, показывая, как торжественно си-

дит в фаэтоне Зимзимов—Аветисян, хищно взирающий вокруг, словно чуя, откуда идет прибыль. Этот торжественный проезд Зимзимова монтируется с проходом войск во главе с духовым оркестром. Резкий звук меди, ворвавшись в гул базара, торжественно сопровождая фаэтон, придает эпизоду красочный колорит, одновременно очень тонко высмеивая и развенчивая ложную помпезность поведения Зимзимова.

Снова мы видим базарные ряды, проходящих Кекел и Какули, веселые лица кинто, слышим задорные выкрики торговцев, шутку кинто-Гулакяна, крикнувшего «Пожар, пожар!»

Вся эта экспозиционная часть, отсутствующая в пьесе (кроме нескольких диалогов Шушан и Гико), настолько естественно и органично вплетается в ход действий пьесы, что трудно представить историю Пэпо без этих эпизодов. Одновременно, именно в этих эпизодах невидимыми нитями режиссер заплетает драматическую коллизию фильма.

С визита Нателы—Манучарян в дом Пэпо, ее разговора с Шушан об обручении Кекел начинается сюжетное повествование действий. Но, коснувшись сюжетной линии пьесы, режиссер сразу же отходит от нее, развивая и углубляя жизненный фон произведения Сундукяна.

Вслед за визитом Нателы мы видим Кекел в бане. Этого эпизода в пьесе нет, но содержание его достоверно изображает быт и нравы тифлисских мещан, не оторвавшихся от ужасных предрассуд-

ков темного средневековья, хотя и пытающихся прослыть культурными и по-модному наряжающихся.

Был такой обычай на Востоке—проверять невесту с ног до головы—не хромает ли она, не больна ли, нет ли у нее лысины. Натела—Манучарян ответчица за свой товар, она и хочет собственно-ручно проверить все.

Собрались сводницы, старухи, любопытствующие тифлиссские мещанки в бане вокруг Кекел—Махмурия. Красота обнаженного молодого тела, грациозность осанки девушки приводит в восторг всех. Увиваясь вокруг Кекел, рассматривая ее со всех сторон, старые карги ведут себя так, будто прицениваются к товару на базаре. Не выдержала одна из них, протянула свои дряблые руки к красивой Кекел и больно дернула ее за пышные, рассыпавшиеся волосы—проверила не искусственными ли они. От физической боли, от обиды за такие бесстыдные смотрины, от чувства собственного бесправия потекли слезы по щекам Кекел—Махмурия, грустные глаза невидяще уставились куда-то. Это бесчеловечное надругательство над девушкой режиссер изображает под незабываемые мелодии бессмертной народной песни, возвеличивающей красоту и поэтичность женщины. В этом контрасте изображения и звука ощущаешь страстный протест автора фильма, его трепетную любовь к Кекел, его необузданную ненависть к бесчеловечности.

Вот он, Восток,—словно кричит режиссер,—

глядите и знайте, что здесь поэтичность соседствует с варварством, красота с уродством, человечность с бесчеловечностью, скромность с бесстыдством.

Зритель сердцем улавливает эмоциональный бессловесный крик режиссера, понимает его лучше, чем если бы он говорил словами. Снова фильм приближается к сюжетной канве пьесы, когда мы видим собравшихся Пэпо, Какули, Шушан в доме, разговаривающих о свадьбе Кекел. Но режиссер тут же отходит от пьесы, когда начинается эпизод свадьбы, которого нет у Сундукяна.

И здесь режиссер разворачивает красочную, полную комизма и трагизма картину нравов и обычаев эпохи, картину, разоблачающую мир людей подлых и мелочных.

Опять без авторского текста, образным языком кинематографа зритель вовлекается в ход событий следит за драматическими перипетиями судеб героев. На этой свадьбе веселятся только посторонние, тогда как Пэпо, Кекел и Шушан, которым полагалось веселиться, запечатлены грустными. Рядом с надутыми щеками старательного зурначи показывается печальное лицо Кекел—Махмурян, напыщенный и самодовольный Дарчо—Хачанян подчеркивает грусть Какули—Маляна. Когда же по обычаю Дарчо—Хачанян целует невесту, а целует он отвратительно смешно, когда встречаются взгляды Кекел и Какули, мы понимаем, что совершается акт несправедливости. И как бы в подтверждение этой мысли, Дарчо выталки-

вается в круг танцующих. Издеваясь над ним, собравшиеся кинто лихо его подбадривают. А Дарчо—Хачанян с апломбом заявляет, что падеспань он не может танцевать, дайте ему почему-то «бало» лезгинку. И начинается танец Дарчо—Хачаняна, танец-монолог, танец-разоблачение, танец-фейерверк идиотизма и тупости. Карикатурная «бало»-лезгинка доходит до апогея, когда кто-то из кинто передает Дарчо букет цветов, с которым он и продолжает танец.

Здесь режиссер уже не скрывает своего отношения к миру Дарчо, он откровенно и зримо издевается над ним, столь же откровенно и зримо сочувствуя и переживая вместе со своими любимыми героями.

А судьбы этих героев становятся все тревожнее, по мере возвращения к сюжетной канве пьесы. Оказывается, приданое Кекел—тысяча рублей—было передано покойным ее отцом на хранение Зимзимову, который вручил взамен расписку. Еще продолжается свадьба, а Дарчо уже интересуется суммой. Стали искать расписку, которую найти никак не могут. Кадры свадебного веселья контрастно монтируются с кадрами тревожных поисков расписки. Ищет Пэпо, ищет Шушан, ищут всей семьей. Нет расписки. На лице Дарчо—Хачаняна появилась тень разочарования. Пэпо решил пойти к Зимзимову—ведь не может быть, чтобы он отказался от долга.

Вся линия взаимоотношений Пэпо и Зимзимова строится по пьесе.

С нескрываемым превосходством собственной персоны принимает Зимзимов—Аветисян пришедшего к нему Пэпо. Он долго копается в засаленном давтаре долгов, хитро смотрит на доверчивое лицо Пэпо, снова заглядывает в книжечку. Пэпо спокоен, он уверен в том, что вот-вот купец обнаружит запись. А тот медленно поднимает голову и говорит: «нет!»

Здесь впервые раскрывается Пэпо в новом для зрителя свете. Спокойно положив книжечку в боковой карманчик, Зимзимов равнодушно смотрит на Пэпо, который все еще не хочет верить случившемуся. Удивленный взгляд Пэпо, встретившись с безразличным взглядом Зимзимова—Аветисяна, словно от искры загорается гневом. Он произносит свою знаменитую фразу о «книжке сердца», о совести человеческой. Саркастический смех купца звучит в ответ. Эта небольшая сцена, целиком построенная на игре актеров, заставила почувствовать всю серьезность надвигающегося конфликта, так как в лице Пэпо зритель увидел неумолимого поборника правды, стойкого и мужественного, а Зимзимов представился сильным, хитрым и опасным врагом. Когда же он, после ухода Пэпо, находит в давтаре запись и зачеркивает ее, становится очевидной неизбежность столкновения.

Далее Бекназаров отвлекается от сюжетной канвы пьесы, входит в подробности переговоров Дарчо и Нателы о Маркрит, девушке некрасивой, но богатой. Дело в том, что Маркрит—любимый персонаж другой сундукяновской пьесы—

«Хатабала». Механическое перенесение мотива Маркрит в «Пэпо» не только не помогает драматизации рассказа, но и искажает известный персонаж, одновременно отвлекает зрителя от основной темы «Пэпо».

Не в такого рода отклонениях от пьесы выражается сила кинематографического повествования. Ее мы снова почувствовали в эпизоде «церковь», опять-таки отсутствующем в пьесе.

После того, как Зимзимов отказал в деньгах, Дарчо отказался от Кекел. По старым обычаям Востока это значило обесчестить девушку, тем более, если жених уже успел поцеловать ее, хотя бы даже так, как это сделал Дарчо—Хачаян.

Воскресный молебен в армянской церкви отличается наплывом людей, торжественностью ритуала. Режиссер вводит зрителя в тифлисскую армянскую церковь, в которой театральная, показная сторона службы подчеркивалась особо. Сюда же пришли многие персонажи фильма, и те, которых мы уже видели, и те, которых видим впервые. Сюда же пришла Кекел—Махмурян. Она стала перед мадонной и самозабвенно молится, упрасывая бога о чем-то несбыточном. Скользнула меж плотных рядов молящихся подруга Кекел, подошла к ней и сообщила, и как это было заметно, не без ехидства, о женитьбе Дарчо и Маркрит. Почувствовав позор, который грозит ей, Кекел—Махмурян не выдержала, припала к стене, подкосились ноги. Увидев ее, Натела шепнула рядом стоящей—«Дарчо бросил Кекел». Та, придав лицу

богобоязненное выражение, повернулась к другой, шепнула те же слова, прибавив—«Дарчо целовал Кекел». Снова повороты голов, выражения лиц—возмущенные, радостные, злорадствующие, безразличные. Слух этот переходил из уст в уста как весть о страшном суде. В один миг вся церковь заполнилась шепотом, взглядами, устремленными в сторону Кекел, тихим хихиканьем, шиканьем—все это под строгую музыку церковного ритуала.

Вместе с Кекел, которую вывела из церкви подруга, весть вышла на улицу, она перебросилась через мансарды нависших над Курой домов, через окна, уткнувшиеся друг в друга в узких переулках, вырвалась, закружилась в диком вихре, захватила всех этих мещанок в шелковых платьях, золотых украшениях. Нечто дикое, страшное дышало с экрана. Режиссер вместе с мастером—оператором Фельдманом словно сам закружился в этом свирепом плясе, закричал надрывно, во весь голос, зовя на помощь.

Трагедия Кекел была предрешена этим эпизодом. Вместе с тем, неописуемо обострялся основной конфликт фильма.

В страшном смятении еле добралась Кекел домой, ее встретила мать Шушан—Асмик, обняла дочь, и они горько заплакали. Крупный план приблизил страдальческое лицо Шушан—Асмик, незаметно вступившая минорная мелодия дудука придавала кадру большую эмоциональность.

В следующем кадре Шушан—Асмик одиноко предается горестным думам. Капли слез катятся

по морщинистому страдавшемуся лицу. Очевидцы рассказывают, что во время съемок этого эпизода присутствующие в павильоне были потрясены искренностью переживаний артистки. Творческий взлет Асмик оказался настолько искренним, что присутствующие невольно вовлеклись в мир Шушан, стали вместе с ней плакать над горечью жизни бедной матери. В этот день съемки закончились раньше обычного, все молча разошлись в подавленном настроении⁶.

И действительно, нельзя смотреть на страдания Шушан—Асмик, не проникаясь сочувствием к ней, ненавистью к тем, кто причиняет ей столько боли. Так и смотрел на страдания матери и сестры Пэпо. Сидя за рыбацкой сетью, Пэпо грустно смотрит на сестру. Пришли к нему друзья, хотели развеселить Пэпо, но он прервал танец. Все сидят задумчивые, не зная, что делать. Невозможно вытерпеть позор, надо что-то предпринять. И со звоном летят на стол тяжелые серебряные пояса Какули, других—«продай, Пэпан». Но этого очень и очень мало.

Далее следует знаменитый по пьесе эпизод прихода Пэпо в дом Зимзимова. В пьесе эта сцена прихода Пэпо к Зимзимову становится кульминационной. Бекназаров, строго придерживаясь текста пьесы, расширяет и углубляет фон. Если по пьесе Пэпо позорит Зимзимова в присутствии его жены и прислуги, то в фильме режиссер задумал учинить грандиозный публичный скандал.

Перед этим мы видим, как Эфемиа—Григорян,

жена Зимзимова, женщина пустая и уродливая, обучается танцам, готовясь к торжественному приему. При этом режиссер подчеркнул, казалось, незначительную деталь—Зимзимов лично следит за обучением, оставив свои дела, сознавая, что каждый потерянный час—деньги. Но здесь догадываешься, что Зимзимов—Аветисян не столько думает о важности танцев, сколько обеспокоен присутствием учителя танцев.

Итак, торжественный прием состоялся в доме Арутина Зимзимова по случаю награждения его медалью «За развитие русской торговли». Собрался тифлисский «свет». Чинно расселись по рангам гости—генералы, купцы, чиновники со своими женами. Позолота безвкусно расписанных стен, потолка и обстановки соперничает с позолотой украшений дам, генеральских погонов, офицерских эполетов.

Уродливые движения Эфемий—Григорян, танцующей польку, замысловатые комбинации пальцев Зимзимова—Аветисяна, тоже осмелившегося потанцевать, тупые взгляды сидящих, презрение одних и подобострастие других, суетливая беготня прислуги, роскошь—все это впечатляюще рисуется режиссером и оператором для того, чтобы с приходом сюда Пэпо окончательно развенчать этот мир.

И Пэпо—Нерсисян идет именно с таким намерением, идет разгневанный, неумолимый, идет, чтобы высказать Арутину Зимзимову все. Трудно

удержать Пэпо, его не смогли удержать слуги, он ворвался в этот мир славы Зимзимова.

Когда смотришь на экран, догадываешься о масштабах режиссерского замысла, когда видишь, с какой эмоциональной силой произносит свой гневный монолог Пэпо—Нерсисян, ожидаешь чего-то большего, чем то, что происходит в эпизоде.

После того, как Пэпо демонстративно швырнул ассигнации в лицо Зимзимову, пожелавшему «сгладить» конфуз подкупом, режиссер и оператор остаются спокойными, они не мечут громы и молнии подобно Пэпо—Нерсисяну, подобно тому, как они метались в эпизоде «церковь». Содержание эпизода остается в пассивной форме, не выражается кинематографическими средствами, словно все эти люди собрались на сцене и им нечего делать, кроме как взирать на происходящее. А так хотелось пробежать вместе с оператором и режиссером по лицам присутствующих, проникнуть в их души, увидеть там растерянность или страх, злорадство или сочувствие, а, может быть, все это вместе. Насколько интересен замысел эпизода, настолько маловыразительна кинематографическая разработка его⁷.

Тем временем Какули—Маян находит расписку, он бежит за Пэпаном, которого как «клеветника» уже арестовали. В тот момент, когда Зимзимов—Аветисян провожает своих гостей, появляется Какули с распиской.

Зимзимов—Аветисян замер, увидев свою расписку. Он как-то съежился, стал меньше, мягче.

Вот здесь уже режиссер и оператор, искупая свой промах, развернули кинематографический эпизод с монологом Зимзимова.

Оставшись один в своем громадном доме после разъезда гостей, Зимзимов отдался тревожным мыслям, боясь предстоящего публичного позора. Зимзимов—Аветисян медленно поднимается по мраморным лестницам, а по стене еще медленнее ползет его огромная тень, темная и зловещая. И в момент, когда он остановился в раздумьи, решая, как быть, тень его высоко застыла над ним, таким маленьким среди высоких колонн и зеркал. Заметив это, оператор и режиссер вполне сознательно замедлили кадр, дав зрителю возможность внимательнее взглядеться в него. Застывшая громадная зловещая тень с вытянутой рукой, хищным профилем внушала больше страха и тревоги, чем сам оригинал. Тень, казалось, олицетворяла силу не одного Арутина Зимзимова, а всего его класса, всех тех, кто подлостью и обманом возвысился над миром, окрасив его в такой же зловещий и темный цвет. Тень зашевелилась, пальцы рук, тех самых рук, которые пытались пластично изгибаться во время танца, растопырились, словно когти хищной птицы, вдруг сжались. Решение принято. Арутина Зимзимова так легко не возьмешь, он сделает все, чтобы погубить своего противника.

И первое, что предпринимает он (что точно совпадает с сюжетом пьесы)—приходит вместе с Дарчо в дом Пэпо. Он очень хочет по-мирному закончить всю эту историю, дать деньги, даже

вдвое больше, поженить Дарчо и Кекел, помириться с Пэпо. Все рады, хотя и удивлены поведению Зимзимова. Но вот возвращается Пэпо, узнает о намерениях купца и выгоняет его из дома. Выпроставление Зимзимова, Дарчо и писаря из дома Пэпо—один из лучших сатирических эпизодов фильма.

Пьеса Сундукияна кончается тем, что Пэпо, пригрозив опозорить Зимзимова, просит его вои из своего дома.

Фильм продолжает рассказ. Пэпо подал в суд на Зимзимова. Суд состоялся, Зимзимов подкупил судью, тот подложил фальшивую расписку, уничтожив настоящую. На суде Зимзимов—Аветисян отказывается от расписки. Пэпо, как клеветника, вторично арестовывают.

Эпизод суда—один из слабых и поверхностных в фильме, он решен в плане вульгарно-социологической концепции, в нем нет реальной жизненной атмосферы. Если бы Бекназаров не находился под влиянием вульгарно-социологической трактовки классики, все еще бытовавшей в те годы, то едва ли он привнес бы этот эпизод, который свободно мог быть и опущен.

По пьесе Сундукияна можно предположить, что Пэпо подаст в суд на Зимзимова. Но то, что предполагается, не всегда выносится на экран, так как сила предположения в том и состоит, что оно дает возможность додумывать.

Нечто подобное случилось в фильме «Иудушка Головлева», где злопыхательские мечтания

Иудушки были иллюстративно показаны на экране. От этого нарушилась стройность видения произведения в целом.

Суд в «Пэпо» по замыслу и художественному воплощению принципиально разнится от всего режиссерского видения произведения, этот эпизод ничего не добавляет к фильму. Он и сейчас безболезненно может быть вырезан ножницами, настолько этот эпизод чужд стилю всего фильма.

И без эпизода суда режиссер мог приступить к финалу фильма, обретшему известность своим оптимистическим настроением, умением экранно раскрыть пробуждение чувства солидарности у трудовых людей.

Мрачный, задумчивый Пэпо—Нерсесян сидит в тюрьме. До сих пор мы еще не помним жизнерадостной улыбки его. Даже в первом кадре фильма, когда к нему приплыли друзья, он улыбался как-то с тенью грусти, которая так и не сошла с его лица, когда он улыбался на свадьбе Кекел. И вот Пэпо—Нерсесян в финале, запертый в тюрьму, потеряв веру в правосудие, впервые улыбнулся искренне, улыбнулся от всей души⁸. История последней улыбки Пэпо—Нерсесяна есть история понимания им чувства солидарности.

Узнав о том, что Пэпо в тюрьме, друзья собрались навестить его. Сборы начались еще на базаре, где на встречу Какули, Дулули и другим кинто неожиданно вышел Зимзимов. При всем честном народе началась издевка над купцом. Его толкали из стороны в сторону, с его головы скатился

картуз, выпала палка из рук. Издевались кинто как только могли, а от бывшего величия Зимзимова, привыкшего разъезжать на фаэтоне, ничего не осталось.

Затем началось шествие кинто к тюрьме. Они шли медленно, шли с подарками—украшенные фруктами подносы, узелки с кушаньем, голуби. Они шли и пели интернациональную песню завказских народов Кероглы. Вместе с друзьями шли мать, Кекел. Зритель не видел их такими улыбающимися. Песня Кероглы донеслась до тюремной камеры, Пэпо приподнялся, ухватился сильными руками за решетки окна, посмотрел на шествие. А люди шли, их становилось все больше и больше, они пели все громче и громче.

Мариэтта Шагинян, характеризуя фильм «Пэпо» и, в частности, финал, писала в «Правде»: «Наш зритель увидит в ней то, чего не дал Сундукян: историю одиночки Пэпо, связанную с историей медленного пробуждения улицы, той мешанской Авлабарской улицы, где Пэпо живет не один, где его весельчаки-приятели, нищие торговцы фруктами, собутыльники, рыбаки, ремесленники связаны с ним общностью нанесенной обиды, общностью бесправия и стихийного протеста. Когда в конце фильма наступает это пробуждение улицы, первая ласточка будущих классовых боев, и ты видишь, как незримый руль в руке большого мастера поворачивает всю вещь вокруг ее социальной оси, дает верное направление стихии, снимает десятки людей, державшихся за свои копил-

ки, сундуки и шкафы, с насиженных «безответных» мещанских гнезд, -- и все это под звуки жемчужины армянского музыкального творчества, песни Кероглы, трудно передать, как хорошо и широко дышится в зрительном зале и каким нашим, знакомым волнением увлажняются глаза. Вот с такою песнью действительно стоит пройти по жизни»⁹.

Фильм «Пэпо» по-новому осмысливал жизненные события, легшие в основу пьесы Сундукяна. Известно, что образ Пэпо, его отношение к купцу Зимзимову, отношение кинто к богачам, отраженное в пьесе, во многом были навеяны автору реальными событиями. За пять лет до написания «Пэпо», в 1865 г. в Тифлисе произошли события, получившие название «движение амкаров». В этот год бедные ремесленники, именуемые амкарами, разгневанные крайне тяжелым положением, бесстыдным угнетением, разнесли дом главы Тифлиса Шермазаняна.

Создавая «Пэпо», Габриел Сундукян находился под непосредственным впечатлением этих памятных событий. В образе же Пэпо драматург обобщал тип простого трудового человека, одного из представителей тех самых амкаров, которые могли сплотиться, подняться на защиту своих прав. В беседе с армянским литератором Александром Калантаром драматург признавал: «Говорят, что в словах Пэпо есть новейшие социальные мысли. Это очень возможно, и что же тут удивительного, если тысячелетия трудовой человек

живет одними и теми же чувствами, произносит одни и те же слова»¹⁶.

То обобщение, которое воплощено в фильме, также имеет свои предпосылки в творчестве Сундукяна. В предисловии к своей пьесе Габриел Сундукян писал: «Вспоминая прошлое, вспоминая те часы, когда писалось «Пэпо», когда в наших интимных беседах от Пэпо мы беспрестанно переходили к его собратьям, от них к народу, от народа к нации, я признаю, что эти часы были самыми счастливыми в моей жизни».

Нет сомнения в том, что сам автор «Пэпо» мыслил и воспринимал пьесу как произведение не только об одиночке. Финальное обобщение фильма органически вытекает из мировоззрения автора пьесы, из типизации жизненных явлений, отраженных в драматическом произведении Сундукяна.

Можно говорить и спорить о решении судеб Кекел и Какули, Дарчо и Маркрит, о натяжке, к которой прибег здесь Бекназаров, но сам финал с оптимистическим миром трудовых людей, с показом процесса пробуждения чувства солидарности свидетельствует о торжестве принципа современного осмысливания классики.

В основе этого современного подхода лежала не вульгарно-социологическая концепция «улучшения» или «ухудшения» истории, а глубокое понимание закономерностей, происходящих в прошлом процессов, понимание художественного мышления классика.

В «Пэпо» Бекназаров обобщал достижения десятилетнего периода развития армянской немой кинематографии, одновременно утверждая преимущества звукового кино.

Артисты Нерсисян, Аветисян, Асмик, выступавшие в немом кино, теперь обогатили свое мастерство великим оружием—речью.

Музыка Арама Хачатуряна уже в первом армянском звуковом фильме носила драматургическую функцию, не оставаясь лишь нейтральным фоном.

Триумфальное шествие «Пэпо» по экранам многих городов мира, сотни тысяч зрителей, просмотревших фильм, свидетельствовали о большой творческой победе армянского киноискусства.

В упомянутом выше отзыве группы армянских поэтов и писателей говорилось: «В прошлом году на съезде писателей Алексей Максимович Горький внес предложение—создать в Москве театр, где ставились бы силами лучших артистов лучшие пьесы народов СССР. При этом Алексей Максимович подчеркнул, что и «малые» народы создавали и могут создавать великие произведения искусства. Нам кажется, что фильм «Пэпо» является ярчайшим подтверждением этого тезиса».

Четвертьвековая экранная жизнь «Пэпо» действительно подтверждает высказанную Горьким мысль.

Обретя дар речи, десятая муза одержала еще одну победу в армянском кино.

ГЕРОИКА БИТВ

Успехи немого кино, блестящая победа первого звукового фильма открывали широкие возможности армянским кинематографистам, перед которыми уже была выдвинута серьезная творческая задача—художественно отразить героизм революционных битв за советскую власть, нашу современность.

Руководитель Коммунистической партии Армении Агаси Ханджян в беседе с работниками армянского кино, отмечая успехи художественной кинематографии, говорил: «Наше революционное

прошлое, в особенности замечательное социалистическое строительство, все еще очень бледно отражены в картинах Армении»¹. При этом А. Ханджян давал конкретные советы, подсказывал темы, в частности, темы о революционной борьбе армянского народа, гражданской войне в Армении.

В печати и на обсуждениях работ Арменкино говорилось о необходимости создания фильмов, показывающих борьбу народа за советскую власть.

Опыт, накопленный в немой период развития армянского кино, подтверждал необходимость создания историко-революционных кинофильмов.

Об этом же говорила практика русского советского кино, достигшего в изображении революционных событий подлинных художественных высот. Начиная с 1935 года, на экранах страны успешно демонстрируются замечательные фильмы «Чапаев», «Юность Максима», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», в которых героика гражданской войны раскрывалась с неповторимой художественной силой.

Было ясно, что вне современной темы, вне контакта с революционной темой невозможно дальнейшее развитие армянской художественной кинематографии.

Творческая перестройка армянского киноискусства, овладение производством звукового кино потребовали от Арменкино немалых усилий. После выпуска на экран фильма «Пэпо» долгое время армянская киностудия не могла выпустить свой

следующий фильм, который вышел на экран лишь в 1937 году.

Первым откликом на новые требования явилась картина «Каро» молодого тогда кинорежиссера А. Ай-Артяна, поставившего до этого фильма на московских киностудиях ряд кинокартин (А. Ай-Артян с 1923 г. снимался в ряде фильмов А. Роома, А. Разумного, Преображенского и Светозарова. На к/с. «Мосфильм» им поставлены картины «Петр Иванович», «Я не маленький», «Пастушок» и др.).

Вместе со сценаристом С. Тайцем Ай-Артян переделал повесть Аркадия Гайдара «Школа», отнеся сюжет и образы повести к событиям гражданской войны в Армении. Сценарная переделка и особенно сам фильм настолько органично и реально отразили атмосферу борьбы армянских партизан против дашнаков, что трудно было увидеть в «Каро» механическое перенесение событий в армянскую действительность. По образному строю, колориту «Каро» явился дальнейшим развитием традиций армянской национальной кинематографии.

Фильм «Каро» примечателен тем, что в нем впервые в армянской кинематографии был создан художественный образ рабочего-коммуниста во всем его жизненно достоверном облике.

«Каро» привносил в армянскую художественную кинематографию революционную романтику. Картина «Каро» воспитывала молодежь в духе преданности делу революции.

Еще одна примечательная черта фильма «Каро» — создание впервые в армянском кино образа партизанки-армянки.

Наконец, вместе со всем этим фильм «Каро» стал первым, к сожалению, до сих пор единственным, полноценным художественным произведением армянского кино для детей и юношества.

Творческая удача «Каро» была обусловлена режиссерской работой, актерским исполнением.

Достоверность изображаемых событий, умение романтизировать реальные действия героев отличали фильм режиссера А. Ай-Артяна. «В замечательной повести Гайдара, — пишет Г. П. Чахирян, — было многое, что напоминало детство и юношество самого Ай-Артяна... он прекрасно знал все то, что должен был заснять»¹.

История маленького Каро, добровольно отправившегося к партизанам, разворачивается на достоверном фоне событий гражданской войны в Армении. В начале фильма зритель видит Каро и его спутника-кадета, которые пробираются в Армению. Здесь лаконично и броско режиссер характеризует маленького героя, который впервые совершает смелый шаг — убивает врага. Попав к партизанам, Каро сразу же становится здесь своим, вовлекается в действие. Через судьбу Каро фильм, по существу, показывает судьбу тех, кто в боях и сражениях пришел к победе социалистической революции в Армении. Это было особенно важно, если учесть, что дашнакская пропаганда старалась доказать,

будто революции снизу в Армении не было, будто она была «привезена» в Армению извне.

В «Каро» со всей достоверностью показывалась революционная ситуация, сложившаяся в Армении накануне ноябрьских событий 1920 года, когда советская власть победила.

Образы партизан отличались завершенностью, полнотой жизненной характеристики. Так, руководитель партизанского отряда Амирян в исполнении артиста Г. Джанибекяна предстал с экрана человеком сильной воли, суровым, даже несколько замкнутым. Хотя о его прошлом зритель ничего не знал, но было видно, что этот человек прошел «огонь и воду», видел многое. Характерными деталями костюма (художник М. Арутюнян) совершенно отчетливо подчеркивалось, что Амирян-Джанибекян, когда-то уехав из родных мест, побывал на фронтах мировой войны, вместе со многими ушел в 1917 году, чтобы с оружием в руках продолжать борьбу за освобождение народа. Актерское мастерство Г. Джанибекяна, умение на экране жить естественной жизнью героя превращали образ Амиряна в один из интересных кинообразов героев гражданской войны.

Рядом с ним стоял колоритный образ Татула в исполнении Г. Gabrielyan—мастера эпизодических ролей в кино.

Создав в «Гикоре» и «Пэпо» эпизодические роли веселых кинто, в «Каро» Г. Gabrielyan впервые обращается к образу партизана. Переноса в образ Татула задор и юмор, характерные образам

кинто, артист одновременно нащупывает новые черты—строгость, целеустремленность партизана. Образ жизнерадостного, веселого армянского партизана, созданный в «Каро» усилиями режиссера и артиста, затем переходит в другие армянские историко-революционные фильмы, в которых Г. Габриелян выступает неизменным и талантливым исполнителем.

В «Каро» раскрыт образ большевика Чибука в неожиданно точном и цельном исполнении О. Буниятына, впервые выступившего в большой кинороли.

Чибук—Буниятян, казалось, был перенесен на экран прямо из жизни—настолько достоверна была игра артиста. Выдержанность, теплота в обращении с людьми, стойкость в опасных ситуациях жизни—все эти качества, присущие образу большевика вообще, преломлялись в образе Чибука в каком-то мягком и очень человеческом плане. Даже своеобразный говор артиста помогал индивидуализации образа. Интересными, полными драматического напряжения были сцены в лагере дашнаков. Выполняя поручение партизанского отряда, Чибук и Каро попадают в плен к дашнакам, где обоим приходится выдержать испытание, проявить стойкость и находчивость. Постановщик подчеркивает сосредоточенность Чибука, его озабоченность судьбой юноши. Острый сюжетный поворот событий—дашнаки признают в Каро того самого кадета, которого он убил: полевая сумка убитого с секретными письмами осталась у юноши—все это откры-

вает возможность еще интереснее показать взаимоотношения Каро и Чибука. Освобожденный из заключения Каро ведет себя так искусно, что вызывает восхищение приговоренного к расстрелу большевика. Когда наступает час расстрела, Каро, в роли которого выступил М. Акопян—ныне кинорежиссер «Арменфильма», совершенно искренне и с рвением, как показалось дашнакам, просит поручить ему расправу над большевиком. Стоят Каро—Акопян и Чибук—Буниatian друг против друга. Юноша прицеливается, рядом стоят полковник—дашнак и его приближенные. Чибук—Буниatian пристально смотрит на Каро, смотрит спокойным взглядом. Вот-вот раздастся выстрел, а Чибук—Буниatian по-прежнему холоден и спокоен. Напряжение усиливается долгой паузой. И вдруг Каро ловко выхватывает гранату, бросает ее прямо под ноги дашнакам. Замешательство. Каро и Чибук убегают.

Наряду с содержательными камерными эпизодами в «Каро» разворачивались и масштабные батальные сцены—бои партизан против дашнакских войск.

Точно и достоверно изображался в фильме лагерь врага. Не придурковатыми и смешными выглядели дашнаки в «Каро», а сильными, коварными и жестокими. Образ полковника в исполнении Авета Аветисяна отличался четким внешним рисунком, убежденностью и нечеловеческой жесткостью. Артист раскрывал поведение полковника в строго реалистическом плане, не утрируя и не

шаржируя отрицательные черты характера персонажа. И чем серьезнее, жизненно правдивее раскрывался образ полковника, тем больше неприязни он вызывал в зрителе.

Реалистически достоверное изображение событий гражданской войны в «Каро» утверждало в национальном кино лучшие традиции советской художественной кинематографии, создавшей шедевры историко-революционного жанра.

Фильмом «Каро» открывалась серия армянских кинокартин, утверждавших героике борьбы за советскую власть. Последовавшие за «Каро» фильмы «Зангезур», «Горный марш» и «Севанские рыбаки» каждый по-своему, каждый в новом ракурсе рассказывал о героической эпохе боев за народное освобождение, но все они утверждали в армянском звуковом киноискусстве пафос революционной темы.

Наиболее значительной картиной о гражданской войне в Армении явился «Зангезур» режиссера А. Бекназарова.

Первоначальный вариант сценария фильма «Зангезур» был написан Акселом Бакунцем, обсужден и одобрен худсоветом. Однако, после клеветнического обвинения автора, сценарий был несколько доработан А. Бекназаровым, А. Дукором и В. Соловьевым, которые и стали считаться официальными авторами «Зангезура». Как свидетельствует тогдашний руководитель Арменкино Д. Дзунуни, в новом варианте «сохранились сюжет-

ная линия сценария А. Бакунца, герои и отдельные эпизоды»³.

В основу сюжета «Зангезура» была положена история завершения гражданской войны в Армении. После установления Советской власти в Армении, дашнаки в феврале 1921 года предприняли авантюру, закрепились в высокогорных районах Зангезура, пытаясь восстановить свергнутый режим.

О борьбе народа против дашнакских авантюристов, о партизанской войне, о героической работе коммунистов в тылу дашнаков рассказывает фильм. События и образы в «Зангезуре» раскрываются в эпическом плане, борьба партизан героизируется.

С самого начала фильма зритель настраивается на эпический лад, видя на экране причудливые вершины зангезурских гор, цепь неприступных вершин, ставших вечными стражами армянской земли. В этой полусказочной стране скал появляется древний седой ашуг с сазом в руках. Он поет песню о героях народа, о светлой заре. Здесь же зритель знакомится с коммунистом, членом ЦК Армении Ақопяном, который прибыл для организации партизанской войны против дашнаков. Народный ашуг-Айкасар и коммунист Ақопян—Нерсисян, встретившись в древних Зангезурских горах Армении, своеобразно символизируют тему народной борьбы против дашнакских авантюристов.

И этот эпический старт предопределяет стиле-

вое решение всего фильма, в котором каждая судьба увидена в тесной связи с судьбами революции, решена масштабно, «крупным планом». Стремясь как можно шире охватить события, А. Бекназаров зачастую увлекается в «Зангезуре» множеством сюжетных линий, которые, хоть и интересны сами по себе, но отвлекают внимание, распыляют цельную драматическую коллизию. Так, слишком много места и внимания уделено интригам предателя Самвела, образ которого решается поверхностно, в плане лобовых характеристик. Вот почему один из интересных по замыслу эпизодов—разговор Акопяна—Нерсееяна с Самвелом—Арутюняном в тюрьме—не достигает цели. Перед умным, волевым и сильным Акопяном—Нерсесяном стоит слабовольный, неумный, ничем не примечательный Самвел—Арутюнян, победить которого—задача не очень уж сложная и трудная.

Несколько поверхностно и «хрестоматийно» решались эпизоды сборов партизан, где вместо широких достоверных мазков, автор фильма прибегает к мелким штрихам, старается решить все вопросы, связанные с самосознанием и учебной политграмоте крестьян и т. д. В этих эпизодах много дидактики, изобразительно они малоинтересны.

Когда режиссер выходит на широкие просторы художественного обобщения, он создает прекрасные образы. Так, даже эпизодическая фигура глухого партизана в исполнении старейшего артиста театра Григория Аветяна приобретает мас-

штабность. Старый солдат, он не может расстаться с военной формой, хоть и давно уже отслужился, состарился. Когда партизаны выступают против дашнаков, старик, нарядившись в «парадную» форму, нацепив славою добытые медали, железные кресты, с оружием в руках выходит в свой последний бой.

Другая эпизодическая фигура фильма — крестьянка Агюль в исполнении Асмик — также вырастает в интересный художественный образ, раскрывающий масштабность повествования. Вечно хлопотливая, страдающая, встревоженная судьбой сына — партизана, Агюль преображается, видя, как дашнаки, спрятавшись за крестьянами, пошли в наступление на партизан. Видя обман и коварство, Агюль во весь голос кричит сыну Макичу, чтоб тот стрелял.

Еще одна эпизодическая фигура «Зангезура» — партизан Армен в исполнении Г. Габриеляна — решается в эпическом плане, расширяя и углубляя художественный рассказ о героических днях борьбы за освобождение.

Выйдя с небольшой группой партизан на разведку, Армен — Габриелян должен предупредить своих о приближении дашнакских войск. Смельчаки засели на высоких скалах. Вдруг внизу появляются дашнаки. Их много, очень много. Крадучись ползут бесконечные цепи войск. Армену ясно одно — надо их задержать. Задержать во что бы то ни стало, так как отряд не предполагал такой скорой встречи с дашнаками. Отряду надо успеть

занять выгодные позиции. Но как задержать целую армию, если в группе Армена всего несколько человек. Вот здесь-то назревает исключительно интересный замысел, талантливо, мастерски воплощаемый Г. Gabriеляном.

Поднявшись на отвесную, просматриваемую со всех сторон глыбу, Армен серьезно командует своим:

— Играйте плясовую!

Друзья с удивлением смотрят на партизана. Армена—Габриеляна знают как шутника, и сейчас они решили, что он снова шутит. Но он дал понять, что сейчас не время для шуток. Он настоял, изумленные партизаны заиграли плясовую. И на высокой скале, засучив рукава, молодецкато сбив белую папаху набекрень, с традиционным кинжалом за поясом, Армен—Габриелян лихо заплясал, задорно прикрикивая под ритм музыки.

Увидев пляшущего Армена, дашнаки замерли. А партизан танцевал с таким воодушевлением, так лихо, что нельзя было не заразиться. И солдаты зачарованно смотрели на него, забыв о войне. Каждый из них, такой же сельский парень, вспомнил свое село, друзей и родных, каждый задумался над самым главным—кого он идет убивать? Сегодня каждого из них одели в дашнакскую форму, но от этого они не перестали быть крестьянскими парнями, такими же, как тот, что лихо пляшет на скале. В контрастном противопоставлении бешеного ритма танца Армена и неподвижности солдат постановщик добивается настоящего художествен-

ного обобщения, раскрывая бессмысленность и бесчеловечность дашнакской авантюры.

Гурген Gabriелян вдохновенно играет эту сцену, достигая той точности, при которой исчезает «игра», техника исполнения, рождается само жизненное чувство, одухотворенное высоким искусством.

В этом темпераментном танце смерти Армена—Габриеляна было куда больше подлинно революционного пафоса, чем во многих нейтральных эпизодах, шаблонно трактующих тему фильма.

Таким же эмоционально насыщенным предстает образ главного героя—коммуниста Акопяна в исполнении Рачья Нерсисяна.

При первом знакомстве зрителя с Акопяном—Нерсисяном он показался обыкновенным, даже очень обыкновенным человеком. Эта обыкновенность сразу же вызвала доверие, зритель пристальнее стал следить за образом. В самые напряженные моменты, когда казалось, вот-вот вспыхнет гнев Акопяна, артист невероятным творческим усилием подавлял вспышки гнева, придавая образу внутреннюю наполненность.

Роль коммуниста Акопяна становится первой крупной победой Нерсисяна на пути создания образа человека новой формации. Нерсисяновский талант освещает образ Акопяна неповторимым обаянием, нерсисяновские глаза выражают богатый эмоциональный и интеллектуальный мир коммуниста, его бурный, чудом сдерживаемый темпе-

рамент придает образу твердость и целеустремленность.

В армянских историко-революционных фильмах создан ряд блестящих батальных эпизодов, в которых кинорежиссеры, следуя славным традициям русской советской кинематографии, раскрывали роль народа в решении исторических судеб. Лучшие батальные сцены были созданы в «Зангезуре», где сталкивались большие армии восставшего народа с войсками дашнаков. Решение творческой задачи осложнялось тем, что режиссер не имел возможности столкнуть войска на широких степных просторах, свободно показать дислокацию, марш и атаки. Легендарный Зангезур с узкими ущельями, непроходимыми горными тропами, отвесными скалами, предельно сковывал подвижность войск, ограничивал возможности режиссера и операторов Г. Бекназаряна и И. Дилдаряна. Но даже в этих сложных условиях батальные и массовые сцены «Зангезура» отличаются достоверным изображением, широким размахом действия, богатой фантазией режиссера, умеющего использовать самые разнообразные точки съемок.

Немалые успехи достигнуты и в обрисовке образов враждебного лагеря. Фанатизм спарапета—А. Аветисяна, противопоставленный убежденности Акопяна—Нерсеяна, придавал конфликту особую напряженность. Артист Авет Аветисян, до этого выступивший в роли Зимзимова в «Пэпо», в характеристике спарапета прибегает к сдержанным тонам. Спарапет—Аветисян фанатично верит в

будущую дашнакскую «Армению от моря до моря», хотя ему, главе вооруженных сил этой «державы», приходится ютиться на небольшом клочке зангезурской земли. И чем увереннее ведет себя спарапет—Аветисян в условиях, когда под ногами его буквально горит земля, тем очевиднее политическая патологичность дашнаков, беспочвенность их устремлений.

Несколько иной тип дашнака, более развязный и по-своему эмоциональный создает артист Гурген Джанибекян в роли хмбапета Сако. Если спарапету—Аветисяну в строгой военной форме в стенах штаба приходится как-то придерживаться внешней строгости, то хмбапет—Джанибекян, этот оголтелый маузерист, вооруженный до зубов разбойник, ничем не ограничивает себя. Спарапет—Аветисян и хмбапет—Джанибекян, обрисованные как противоположные характеры, представляли две стороны одной медали, именуемой «дашнакцютюн».

Человеческие эмоции хмбапета Сако проявлялись весьма своеобразно. Ему особенно правилось наблюдать за человеческими страданиями, он сам всегда охотно заставлял людей мучиться, жестоко страдать. Вот один из примеров. Армен—Габриелян, спасая отряд от внезапного нападения дашнаков, попадает в плен. Расправу над веселым Арменом—Габриеляном захотел учинить сам хмбапет. Ехидно улыбаясь, прищурив злые глаза, Сако—Джанибекян, памятуя его танец на скале, приказывает партизану танцевать. Заставляя тан-

цевать человека, которого вот сейчас он пристрелит собственноручно, Сако—Джанибекян получает огромное наслаждение, словно присутствует он на веселом зрелище. Но Армен—Габриелян не дал хмбапету насладиться вдоволь. Делая угловатые резкие движения, он незаметно приблизился к своему палачу, обнял его крепко и вместе с ним бросился в бездонное ущелье. Вместо дикого хохота хмбапета приближенные слышали животный крик.

Массовый зритель и критика по достоинству оценили новый армянский звуковой фильм «Зангезур», признав в нем правдивое монументальное полотно о героической битве за народную власть. Особо отмечалось художественно полноценное отображение действий партизан, удачная игра артистов, в частности, Д. Маляна в роли руководителя партизанского отряда Макича, Р. Нерсисяна в роли Акопяна, Г. Аветяна в роли глухого партизана, артиста азербайджанского театра Юнуса в роли партизана-азербайджанца.

«Зангезур», как и все другие удавшиеся фильмы А. Бекназарова, открывал новый этап в истории армянской художественной кинематографии, утверждая и развивая лучшие традиции советского киноискусства, обнаруживая широкие творческие возможности национального кино.

В том же 1938 году армянские кинематографисты создают еще один историко-революционный фильм «Севанские рыбаки», сценарий которого был написан выпускником сценарного факультета

ВГИК А. Шайбоном. Дальнейшие сценарные переработки были осуществлены постановщиками А. Мартиросяном и Н. Дукором.

В отличие от «Зангезура», фильм А. Мартиросяна и Г. Мариносяна основывается на локальной истории борьбы севанских крестьян против банды хмбапета Мхо. Таких хмбапетов в дашнакской Армении было множество. Собрав подобных себе «героев», они безнаказанно грабили народ, убивали и бесчинствовали. В своих злодеяниях они опирались на местных угнетателей-богачей, сельских старост. О том, как расправились севанские рыбаки с бандой дашнаков, рассказывает фильм «Севанские рыбаки». Но если в «Зангезуре» многоплановый сюжет в целом помогал эпическому видению событий, то в «Севанских рыбаках», как и в следующем историко-революционном фильме «Горный марш», множество сюжетных линий мешало глубокому раскрытию темы. В «Севанских рыбаках» сюжетная линия обременена наличием второстепенных событий, без которых кинорассказ был вполне возможен. Так, сюжетная линия Минаса, местного учителя и коммуниста, не только не дополняла линию Арама, прибывшего по заданию партийного центра, но и подчас дублировала ее. Излишне запутанным получился рассказ о том, как дашнаки узнали местонахождение Арама. Все эти недостатки, конечно, снижали идейно-художественную значимость фильма, еще более локализовали значение изображаемых событий.

Несмотря на эти недостатки, «Севанские ры-

баки» по-своему утверждали тему гражданской войны в армянском звуковом кино.

Особенно интересно раскрывались взаимоотношения коммуниста Арама и его матери Тагуи, в ролях которых выступили Давид Малян и Асмик.

Веселого жизнерадостного тифлисского кинто Какули—Маляна запомнили миллионы кинозрителей. Но если в «Пэпо» Д. Малян как-то «скрадывался» под обаянием литературного образа, то в «Севанских рыбаках» ему пришлось самому, своим актерским трудом завоевать симпатии зрителей. Один из интересных эпизодов фильма—встреча матери—Асмик с сыном—Маляном, возвращающимся с острова Севан после разгрома дашнаков.

Все прибрежное село вышло встречать победителей. Радость охватила и тех, кто ждал на берегу, и тех кто остался в живых и возвращается с победой. Сюда пришла и Тагуи—Асмик. Тревожно вглядывается она вдаль: вернется ли сын родной? Много она видела горя, многое пережила, но гибель сына ей не перенести. Тагуи—Асмик щурится, силится увидеть Арама. И пока катер приближается к берегу, пока сходят с него люди, Тагуи стоит неподвижная, только глаза ее смотрят как-то особенно тревожно, да старческие руки не знают куда деться.

На катере стоит Арам—Малян, он радостно смотрит на берег, ему не терпится. Не успел еще катер причалить, как он спрыгнул, побежал. Навстречу бегут люди: женщины, дети, старики. Они ищут родных. Арам—Малян улыбается каждому. И

с каждым шагом артист подчеркивает нарастающее волнение Арама, постепенно улыбка сходит с его лица. Он ищет и не видит бедной Тагуи. Тревога нарастает и у Тагуи—Асмик.

Доводя до напряжения момент ожидания, режиссеры сумели в нем обобщить тревожные будни гражданской войны. А радость долгожданной встречи подчеркнула значимость победы.

Одним из существенных недостатков «Севанских рыбаков» являлось то, что фильм во многом повторял уже достигнутые в «Каро» и «Зангезуре» мотивы, образы. Например, артист Г. Джанибекян не смог добавить ничего нового к образу хмбапета Мхо, повторив по-существу, тот же образ Сако из «Зангезура».

Повторение уже знакомых сюжетных ситуаций толкало актеров на путь штампования образов хмбапетов, руководителей партизан или представителей подпольной большевистской организации. Эта опасность стала заметной уже в «Севанских рыбаках».

В этом фильме, по сравнению с «Каро» и «Зангезуром», поверхностно трактовались образы дашнаков, появилась тенденция лобовой, плакатной характеристики. Исключение составляет образ священника Пого в исполнении А. Хачаняна. Пожалуй, в «Севанских рыбаках» впервые художественно убедительно раскрывался союз церкви и дашнаков. И этой убедительности помогла точная лаконичная игра А. Хачаняна. Эпизоды в севанской церкви решаются в фильме изобразительно

интересно, в них чувствуется художественная достоверность. С особой убедительностью изображен эпизод беседы хитрого священника—Хачаняна и наивной Тагуи—Асмик. Всю жизнь веровавшая в служителей церкви армянка искренне делится с Пого, который под маской духовного отца выуживает нужные дашнакам сведения. В этом маленьком эпизоде жизненно достоверно развенчивается гнусная роль священнослужителей в годину гражданской войны.

Таким образом, художественно не совсем убедительно трактовалась тема гражданской войны в фильме «Севанские рыбаки». Так же, как и четырехчастная картина «Шесть залпов», фильм «Севанские рыбаки» не отличался глубокой разработкой темы, не развивал уже достигнутых в «Каро» и «Зангезуре» положительных традиций.

Одним из удачных армянских историко-революционных фильмов явился «Горный марш» режиссера С. Кеворкова.

Авторы сценария «Горного марша» Н. Абрамов и С. Кеворков попытались раскрыть тему гражданской войны многопланово, углубляясь в психологию персонажей, одновременно тяготея к эпическому жанру. Такой подход к теме, закрепляя традиции «Зангезура», одновременно обогащал пути художественного осмысления героики гражданской войны в армянском киноискусстве.

Молодой режиссер С. Кеворков, работавший до этого ассистентом у А. Довженко, в первой же самостоятельной картине проявил незаурядные

способности, утвердив свое кинематографическое видение событий. Это видение отличалось от привычной разработки темы гражданской войны, в которой события трактовались в плане эпопеи, драмы. С. Кеворков, не нарушая серьезности традиционного подхода, обогатил свой фильм новыми красками—неподдельным народным юмором, желанием взглянуть на минувшее глазами жизнерадостного, даже веселого современника.

В «Горном марше» брызжет юмор автора фильма, он подчеркивает свое современное видение событий прошлого. Отсюда и те прекрасные эпизоды, которыми богата картина. Вспомним хотя бы эпизод сходки подпольщиков на кладбище. Режиссер решает показать деятельность подпольной партийной организации. Он не идет по пути создания скучных, уже изрядно надоевших зрителю серьезных собраний, где непременно говорятся хрестоматийные истины, где один говорит, а все остальные глубокомысленно поддакивают.

В «Горном марше» собрание подпольщиков происходит на кладбище, на могиле какого-то придуманного покойника Тиграна. Уже в замысле кроется богатая возможность остро и оригинально развернуть содержание эпизода. Перемежая серьезный разговор о делах подпольных с вынужденной инсценировкой поминок, постановщик добивается яркого кинематографического рассказа о людях, которые борются против дашнаков.

Не менее ярки эпизоды развенчания дашнаков. В «Горном марше» наиболее зло высмеяны

образы маузеристов. Особенно выпукло выписан в фильме сатирический портрет маузериста Амо в сочном, красочном исполнении Авета Аветисяна. Метко найденные режиссером художественные детали убийственно характеризуют Амо. Вот он, напившись в очередной попойке, лихо вытаскивает свой огромный маузер и «выстреливает» на стене свое имя—«Амо». При этом Амо—Аветисян делает это метко, бравируя искусством стрелка (кстати, эта же деталь была повторена С. Кеворковым и Э. Карамяном в фильме «Лично известен», где революционер Камо из пистолета «выстреливает» на дереве свое имя—«Камо»).

Групповой сатирический портрет дашнаков в «Горном марше»—бесспорная творческая удача постановщика, отказавшегося и от излишней психологизации и от плакатной характеристики образов врагов. Эпизоды на вокзале, в кафе и на банкете достаточно зло и художественно убедительно бичуют распоясавшихся маузеристов.

Примечательна фигура доктора Аветисяна в исполнении Вагарша Вагаршяна, впервые выступившего в кино.

Слывший аполитичным доктор Аветисян—Вагаршян, невольно вовлеченный в водоворот событий, испытывает горечь, познает жизненную истину. Шаг за шагом доктор—Вагаршян убеждается в бесчеловечности режима дашнаков, естественно примыкает к революции. Артист интересно и выпукло передает процесс душевного преобразования своего героя. Это особенно удачно раскры-

то в эпизоде, где доктор—Вагаршян, этот седоволосый старик, солидный и уважаемый всеми, подвергается издевательствам маузеристов прямо в кафе. Молча выдержав надругательства, доктор—Вагаршян появляется на экране крупным планом с прослезившимися задумчивыми глазами. Мастерски передает В. Вагаршян раздумья и решения доктора Аветисяна, который отныне не сможет оставаться «нейтральным»—он придет в революцию.

Но, пожалуй, главным достоинством картины «Горный марш» следует считать художественно убедительное раскрытие темы дружбы народов в историко-революционном фильме. Если в «Каро» дружба русского и армянского народа олицетворялась в образе Чибука, если в «Зангезуре» рядом с колоритным образом русского Никиты появляется не менее колоритный образ партизана-азербайджанца, то в «Горном марше» тема дружбы проходит через весь фильм, пронизывая его сюжет, драматическую коллизию.

Сюжет «Горного марша» строится на столкновении дашнаков и революционных сил, за которыми идут трудящиеся. Чтобы сломить единство рядов трудящихся, дашнаки пытаются раздуть национальную вражду между армянами и азербайджанцами. В ходе преодоления провокационных действий дашнаков, т. е. в процессе утверждения интернациональной солидарности трудящихся, происходит развитие драматического конфликта. Когда же в финале революционные силы вынуж-

дены отступать под натиском многочисленного войска дашнаков, создается критическое положение. Из этого критического положения армянских революционеров спасает партизанский отряд азербайджанцев.

В этом финальном сюжетном повороте фильма торжествует развивающаяся на протяжении всей картины тема дружбы армян и азербайджанцев в борьбе за власть народа.

В «Горном марше» развивается еще одна традиция армянского историко-революционного фильма—романтизация героев. Впервые выступив в кино, Н. Алтунян в роли партизанки Маро, В. Багратуни в роли подпольщика Рубена, Г. Степанян в роли предводителя азербайджанских партизан—коммуниста Мустафы сумели окрасить образы героев в романтические тона, показать увлеченность и целеустремленность преданных революции людей.

В фильм «Горный марш» переключались и стали штампом образы из других историко-революционных картин. Так, один из рецензентов «Горного марша» справедливо отмечал, что «Д. Малян, которому на протяжении ряда лет приходится играть вариации той же самой роли—командира партизанского отряда, в драматических сценах все же сумел показать зрителю нового человека, руководителя, большевика»⁴.

Еще одна традиционная фигура—мудрый седой старец—появилась в «Горном марше» в лице Оган-ами. Правда, огромный актерский опыт Г. Аветяна, мягкий, очень достоверный стиль его

игры во много украсили образ Оган-Ами, но он все же не мог не выглядеть повторением, как не могли не показаться повторением схематичные образы предателей или не имеющие функции персонажи подпольщиков.

Эти недостатки «Горного марша» — первого фильма С. Кеворкова не умаляли тех больших достоинств, которых достигли режиссер и артисты.

Достоинства фильма были отмечены критикой, которая дала «Горному маршу» следующую характеристику: «В картине глубокий драматизм, яркая зрелищность, мягкий юмор, острая сатира переплетаются между собой... В контрастном сочетании юмора и драматизма и заключается стиль этой картины»⁵.

Многим С. Кеворков был обязан своему учителю, поэту советского кино Александру Довженко, от искусства которого в «Горный марш» перешло самое главное — смелое переплетение контрастных жизненных событий. В этом фильме, как указывает Г. П. Чахирян, с одной стороны «чувствовалось непосредственное влияние учителя С. Кеворкова А. Довженко, а с другой — нечто более органичное для всей кинематографии Армении — влияние сатирических традиций армянской литературы, в частности, романа Чаренца «Страна Наири»⁶. Можно не согласиться с преувеличениями автора этой характеристики, но нельзя не признать, что «Горный марш» творчески обогащал армянский историко-революционный фильм новыми гранями художественного видения героики гражданской войны. Одно-

временно этот фильм свидетельствовал о рождении еще одного молодого кинорежиссера, способного самостоятельно и творчески оригинально решать сложную и большую тему.

В работе над историко-революционными фильмами в звуковом кино выросли новые армянские кинорежиссеры А. Ай-Артян, С. Кеворков, начал свою первую картину Г. Мариносян. Появились новые кадры операторов—И. Лизогуб, Г. Арамян и другие.

Звук привлек к кино внимание талантливых армянских композиторов. Рядом с именем А. Хачатуряна появилось имя другого армянского композитора, мастера песен, талантливого музыкального оформителя многих армянских картин Ашота Сатяна.

После «Пэпо» звуковое кино Армении за пятилетие своего существования до начала Великой Отечественной войны выпустило пять историко-революционных фильмов, утвердив в армянском киноискусстве пафос борьбы народа за свое освобождение, героизм революционных будней.

По сравнению с историко-революционными фильмами немого периода, армянские звуковые фильмы на тему гражданской войны отличаются не только высоким профессионализмом, художественным уровнем, но и широтой охвата темы, масштабностью решения проблем, яркостью кинообразов.

Если в немого кино масштабность изображения событий распространялась на темы далекого про-

шлого («Хас-пуш», «Дом на вулкане»), то в звуковом кино масштабность видения пронизывает фильмы об установлении советской власти в Армении. Такое осмысление темы революции в армянском звуковом кино было достигнуто под влиянием лучших историко-революционных советских фильмов, в которых художественно смело и выразительно раскрывалась роль народа в великих революционных событиях. Народ в замечательных советских картинах «Чапаев», «Щорс», «Мы из Кронштадта», в трилогии о Максиме, в «Депутате Балтики» и других выступал подлинным творцом истории. Это наиболее важное достижение советского киноискусства выразилось и в армянских историко-революционных фильмах.

По-новому решая героико-гражданскую войну, армянское звуковое кино одновременно творчески опирается на традиции родного театра и литературы. Именно в 1930-х годах появляются значительные произведения армянской драматургии, посвященные теме гражданской войны, такие, как, например, «В кольце» В. Вагаршяна, лучшие театральные постановки, как «Профессор Полежаев», «Разгром», «Человек с ружьем» в труппе имени Г. Сундукяна, «Разлом» и «Ленин» в Ленинанском театре им. А. Мравяна, в это же время рождается первая армянская опера на тему гражданской войны «На заре» А. Степаняна.

Всеобщий интерес к историко-революционной теме во всех областях искусства в 1930-х годах свидетельствовал о продолжении и развитии слав-

ных традиций революционного советского искусства.

В органическом процессе взаимообогащения литература и живопись, музыка и скульптура, театр и кино достигали подлинных высот искусства, все глубже и шире отражая героику революционной биографии победившего народа.

Фильмы «Каро», «Зангезур», «Горный марш» и отчасти «Севанские рыбаки» говорили о больших творческих возможностях армянского звукового кино, перед которым выдвигались новые сложные задачи по отражению проблем современности.

Как и в немой период, армянское звуковое кино, начав с экранизации классической литературы («Намус»—«Пэпо»), перешло к теме революционного прошлого («Хас-пуш», «Дом на вулкане», «Кикос»—«Каро», «Зангезур», «Горный марш») с тем, чтобы, накопив опыт, творчески возмужав, приступить к художественному осмыслению современных событий—главной задаче советского киноискусства.

На путях к современной теме армянское звуковое кино наряду с большими творческими достижениями, о которых говорилось выше, имело и потери, ошибки, в частности, в решении историко-революционной темы.

Не всегда жизненные конфликты переносились на экран во всей их сложности. В армянских фильмах зачастую борьба революционных сил выглядела облегченной, без больших трудностей. Такой подход, естественно, смещал акценты, рисовал

борьбу за народную власть в несколько облегченном свете.

Мало заботилось кино и о достоверной психологической разработке образов революционеров и враждебного лагеря. Конфликт борющихся сторон подчас носил характер прямолинейных, не усложненных жизненными переживаниями столкновений. Короче говоря, экран еще не полно и не точно отражал жизненную сложность будней гражданской войны. На другой недостаток армянских звуковых историко-революционных фильмов справедливо указывает Г. Чахирян: «В содержании этих фильмов неправомерно большое место занимают образы изменников революции. Если судить по фильмам «Зангезур» и «Горный марш», то можно заключить, что в каждой подпольной партийной организации непременно действовал предатель и что основное внимание этих организаций было направлено на разоблачение изменников.

С этой точки зрения армянское немое кино было гораздо ближе к действительности»⁷.

Художественные ошибки армянских историко-революционных фильмов 1930-х годов говорили о необходимости еще более глубокого овладения мастерством экранного искусства, более требовательного отношения к своему искусству.

Несмотря на имеющиеся недостатки, именно в фильмах о гражданской войне армянское звуковое киноискусство утвердило лучшие традиции немого периода, развило и обогатило их, поднявшись до уровня современных требований к искусству кино.



Старый интеллигент врач Аветисян—Вагаршян (в середине) хочет разобраться в самом главном—кто спасет народ от ига дашнаков. Слева машинист Левон—Бунятян, справа Асмик—Асмик Акопян.

«Горный марш»



Вспомнив злодеяния белых хозяев, взбунтовался Сэм—
Нерсеян.

«Тропою грома»

НА ПОДСТУПАХ

Достигнув творческих успехов в жанре историко-революционного фильма, армянские кинематографисты почти совершенно забыли о современной теме — о главной задаче советского киноискусства.

Начиная с 1933 года, вплоть до 1939 года Арменкино не создает ни одной картины на современную тему. В то время, как на советских экранах с успехом демонстрировались «Аэроград» и «Крестьяне», «Партийный билет» и «Шахтеры», «Богатая невеста» и «Волга-Волга», «Трактори-

сты», «Три товарища», когда соседние братские республики Грузии и Азербайджана за эти же годы успели выпустить по несколько интересных современных кинопроизведений, Ереванская киностудия все еще находилась на стадии поисков подходящего сценария.

Армянский драматический театр, литература и изобразительное искусство на протяжении 1930-х годов шли в первых рядах разведчиков современной темы, несмотря на ошибки, они добивались и больших творческих успехов, тогда как армянские кинематографисты даже не попытались коснуться сложной проблемы отражения современной действительности.

Причин такого пассивного отношения киноработников Арменкино к окружающей действительности было много. Одна из главных причин заключалась в том, что, увлекшись историко-революционными фильмами, добившись в этом жанре определенных достижений, руководство Арменкино односторонне развивало деятельность студии, считая, что с современной темой можно не спешить. Кроме того, во второй половине 1930-х годов талантливые кадры армянских кинодраматургов (А. Бакунц, Е. Чубар и др.) в результате преступной деятельности ставленников Берия были репрессированы.

Следует учесть еще и то, что с появлением звука особенно выросла роль сценария, без которого невозможно было создать полноценное произведение кино.

Армянские сценаристы и режиссеры, накопившие большой опыт работы в немом кино, не смогли сразу перестроиться, овладеть законами обретшего дар речи экрана. Если при экранизации «Пэпо» А. Бекназаров свободно оперировал классическим текстом Сундукяна, если при постановке «Зангезура» он воспользовался литературным текстом А. Бакунца, то полноценного художественного сценария на современную тему Бекназаров так и не нашел.

Несмотря на богатый опыт русской советской кинематографии в освоении современной тематики, на наличие творческих кадров режиссуры, армянские кинематографисты после немого фильма «Курды-езиды», поставленного в 1933 году, вплоть до 1939 года не обращались к событиям современной жизни.

В 1939 году армянская кинематография создает два фильма, посвященных современной теме — трудовым будням крестьян.

Первой звуковой картиной о буднях крестьян явился «Горный поток» режиссера П. Бархударяна, впервые пробующего свои силы в звуковом кино.

Сценарий «Горного потока» (либретто принадлежит Г. Шалджяну) был написан П. Бархударяном, С. Евлаховым и К. Оганесяном с учетом всех «требований», которые предъявлялись в те годы к произведениям, отражающим колхозную жизнь. Здесь непременно присутствовали вредители и кулаки, которые если не поджигали колхозные:

стога, то перепиливали сваи мостов, если не убивали из пистолета, то сбрасывали положительных героев в глубокие ущелья и т. п.

Чтобы не быть многословными, вкратце расскажем сюжет фильма, из которого станет ясным предвзятый схематизм видения действительности в «Горном потоке».

На высокогорных кочевьях расположились два животноводческих колхоза — армянский и азербайджанский. Председатель армянского колхоза Оган-ами дружит с председателем азербайджанского колхоза Рустемом, сын Оган-ами любит дочь Рустема, что еще более укрепляет дружбу стариков. В армянском колхозе имеются свои герои труда, есть они и в азербайджанском. В армянском колхозе есть скрытый враг — дашнак Сиракян, в азербайджанском колхозе скрывается свой враг — муссаватист Гасан (видимо, колхозы, по замыслу автора, ни в чем не должны уступать друг другу). Враги тоже дружат между собой и хотят совместными усилиями развалить колхоз. Они пытаются использовать ревность армянки Нарине, влюбленной в Армо, жениха азербайджанки Гюльнары. Кое-что им удастся сделать, например, задержать ветеринарную помощь стадам азербайджанцев. Но этого мало. Они подпиливают сваи моста, по которому должен пройти скот, а Нарине, которая невольно стала очевидицей преступления, сбрасывают в глубокое ущелье. Чудом спасшаяся девушка сообщает о преступлении Сиракяна и Гасана, колхозники успевают спасти скот.

Как видно даже из краткого пересказа сюжета «Горного потока», события действительности втискивались в надуманные, уже ставшие шаблоном драматургические схемы, а благородная идея дружбы народов, так удачно решенная в историко-революционном «Горном марше», художественно обеднялась, решалась поверхностно и примитивно.

Запоздалое обращение армянских кинематографитов к современной теме, в частности, теме борьбы с кулачеством, сказалось на художественном уровне фильма.

После целого ряда реалистических советских фильмов, пьес, романов и повестей, после спектаклей армянского драматического театра, в которых тема борьбы с кулачеством решалась художественно убедительно, достоверно, Арменкино в 1939 году прибегает в «Горном потоке» к надуманной схеме, сковывает свои творческие возможности.

Наряду со схематизацией, высушиванием сложных реальных событий действительности, фильм в то же время сильно лакировал колхозную жизнь, в которой, кроме борьбы со скрытыми врагами, никаких забот не было. Все колхозники в фильме живут богато и обеспеченно, очень часто всей артелью пируют, столы ломятся от яств, всюду песни и пляски. Композитор А. Степанян умело использовал армянские и азербайджанские народные мелодии, но не совсем умело была использована музыка в фильме. Она еще более подчеркивала безоблачную жизнь колхозников, озабоченных

свадьбами, пирушками да еще разоблачением кулаков.

Сценарный замысел был далек от реалистического жизненного отражения сложных будней крестьян, преодолевающих невероятные трудности этапа становления колхозов.

Чтобы дать полное представление об облике сценария, приведем небольшой отрывок из литературного сценария: «Вечереет. Оган-ами сидит на подушках, положенных на траву. Он натягивает струны саза. Около него стоит пышущий здоровьем мальчишка. Он стоит, растопырив ноги, заложив руки за спину, и глубокомысленно смотрит то на седую бороду старика, то на его руки, настраивающие саз.

Настроив саз, Оган-ами ударяет пальцами по струнам. Звенят струны саза. Поет Оган-ами и песню подхватывает хор голосов:

Дружбу, какой не знавали века, дружбу
народов люби,
Больше и жарче, чем мать сыновей, родину
нашу люби,
Самого мудрого из людей, кто наши цепи
разбил,
Самого лучшего из людей—Сталина сердцем
люби.

Вдоль ковров, разостланных во всю длину альпийского луга, под открытым небом, на пышной траве сидят колхозники и колхозницы—азербайджанцы и армяне. Их 300—400 человек. Это

обильный и веселый осенний пир в честь возвращения азербайджанцев домой.

Во главе «стола» Рустем и Оган-Ами, которые председательствуют на пиру.

Песня смолкает, сменяется веселым гулом и смехом пирующих.

Рядом сидят Армо и Джангир, Нарине и Гюльнара. Армо наливает вино.

Оган-ами кладет саз и выбирает из груды арбузов и дынь, наваленных на траве, два самых больших арбуза. Один из них он передает Рустему и говорит:

— А ну, старик, попробуем наши силы. Сумеет ли ты с тобой докатить арбузы до конца стола, до конца нашего веселья?

Старики становятся по обе стороны стола. Готовятся, держа двумя руками огромные арбузы, Все смотрят на них.

Смотрят Армо и Джангир.

Оган-ами снова берет арбуз, делает знак Рустему и, размахнувшись изо всей силы, старики пускают арбузы вдоль «стола».

Катятся арбузы вдоль спин. Сидящие оборачиваются, с криком и свистом пропуская их мимо себя.

Хохочет Гюльнара, сдержанно улыбается Нарине.

Рустем и Оган-ами, вытянув шеи, следят за катящимися арбузами.

Рустем, махнув рукой, смеясь, подходит к Оган-ами:

— Стариковская наша жизнь стала,—говорит он,— но разве думали мы с тобой, что наше счастье начнется тогда, когда у наших внуков вырастут усы.

Разгорается веселье, в разных концах стола возникают...»¹

Если еще вспомнить такие эпизоды, как принесение азербайджанцами в дар армянским колхозникам ковра с изображением Сталина, свадьба Армо и Гюльнары и др., станет понятным, какой литературный материал, фальшивый и лакирующий действительность, лег в основу фильма «Горный поток».

Один из рецензентов «Горного потока» писал: «Идея дружбы народов не нашла, однако, яркого выражения в фильме. Причина кроется в либретто и сценарии, которые страдают серьезными недостатками. В них нет убедительного показа людей, нет характеров. Мелькают кадры, порой очень хорошие, но не всегда логически связанные между собой. Положения, в которые попадают герои фильма, нередко создаются произвольно. В сценарии нет единой сквозной линии, нет крепкого, увлекательного развития сюжета»².

Имея слабую литературную основу, в какой-то степени разделяя ответственность за сценарий, П. Бархударян, естественно, не мог при постановке фильма освободиться от всех недостатков. Общая оценка «Горного потока» остается отрицательной. Но это не должно помешать увидеть в

первом армянском звуковом фильме на современную тему и положительных его сторон.

Некоторые эпизоды фильма в трактовке режиссера насыщались внутренним содержанием, художественно убедительно раскрывали замысел постановщика. Так, рядом со многими серыми, невыразительными и фальшивыми эпизодами, претендующими отразить идею дружбы народов, зритель восторгается эмоционально насыщенной сценкой, в которой армянские крестьяне на своих плечах воздвигают новый мост, вместо разрушенного врагами старого, чтобы по нему прошли стада азербайджанского колхоза. Здесь без единого слова, без громких речей и песен, художественно лаконично раскрывается пафос солидарности, пафос чувства дружбы.

Или вот другой эпизод, который также выделяется из ряда серых шаблонных сцен, где рассказывается о кознях врагов: Сиракян и Гасан, подкравшись к мосту, заняты своим преступным делом. Издали доносятся то веселые, то задумчивые мелодии армянских и азербайджанских песен, звучащих обвинением действиям врагов.

Можно вспомнить еще два-три эпизода, решенных в художественном плане.

В «Горном потоке» блеснуло операторское мастерство Сергея Геворкяна, работавшего до этого на киностудиях Москвы. Четкая фотография, умение создавать реалистическое освещение, поэтическое восприятие красот природы—все это во

многим помогало зрителю смотреть фильм «Горный поток».

Вот, пожалуй, все достоинства первого армянского звукового фильма на современную тему. И поэтому никак нельзя согласиться с не подкрепленным анализом определением, данным этой картине Д. Дзюни, как «одному из лучших фильмов на современную тему»³.

«Горный поток» следовал худшему образцу советской современной кинокартины второй половины 1930-х годов, когда в нашей кинематографии рядом со здоровой реалистической тенденцией заметно развилась другая тенденция—приукрашивание, стремление уйти от отражения противоречий жизни, желание подменить художественно образное осмысление действительных событий надуманной сюжетной схемой, сусальное любование незначительными переживаниями героев.

К сожалению, эти нездоровые тенденции, выраженные уже в первом звуковом армянском фильме на современную тему, не были до конца преодолены и впоследствии.

Сделав первую не совсем удачную попытку поднять на экран эпизоды современной жизни трудового народа, Арменкино не учло уроков «Горного потока». Вторым, вслед за «Горным потоком», был фильм «Люди нашего колхоза» режиссера Арташеса Ай-Артяна, который после «Каро» не осуществлял ни одной постановки.

Сценарий фильма «Люди нашего колхоза» был написан молодым тогда писателем Сергеем

Паязатом, который незадолго до этого написал пьесу под названием «Свадьба». Сценарий и пьеса—произведения совершенно различные не только по названию, но и по содержанию, сюжету. Однако, пьесу и сценарий роднил единый принцип построения литературного произведения, по которому жизнь советских людей предстает сплошной идиллией, лишенной недостатков, реальных трудностей, действительных конфликтов.

По существу, литературная основа фильма «Люди нашего колхоза», вместо преодоления ошибок «Горного потока», повторяла и углубляла их.

Тенденция сглаживания жизненных конфликтов, приведшая в послевоенный период к пресловутой теории бесконфликтности советской драматургии, наблюдалась и в русском, украинском, грузинском, азербайджанском киноискусстве.

Но, если на других студиях делались попытки восполнить недостатки созданием другого рода кинопроизведений, то на Ереванской киностудии пока не было заметно такого стремления.

Так, если в русской советской кинематографии рядом с «Богатой невестой» и «Веселыми ребятами» появлялись «Член правительства», «Комсомольск», «Крестьяне» или «Тринадцать», рядом с бесконфликтным грузинским фильмом «Дружба» стояла картина Н. Шенгелая «Золотистая долина», рядом с азербайджанским «У синего моря» была картина «Бакинцы», то в армянской звуковой кинематографии рядом с «Горным потоком» появля-

ется не менее бесконфликтный фильм «Люди нашего колхоза».

Опять-таки достаточно вкратце рассказать сюжет фильма «Люди нашего колхоза», чтобы было ясно, какую тенденцию советского кино он развивал.

Действие фильма начинается со всеобщего ликования села (очень симптоматично для таких фильмов). Село ликует по поводу завоевания бригадой Арто переходящего Красного знамени. К тому же в село на самолете прибывает председатель Управления по делам искусств для отбора лучших исполнителей самодеятельности на республиканскую олимпиаду (действие происходит в одном из колхозов Араратской долины, села которой находятся на расстоянии 50—70 км от Еревана; для чего представитель Управления летит именно на самолете—неизвестно. Впрочем, это очень необходимо для дальнейшего развития сюжета). Оказывается, самолет пилотирует дочь врача, односельчанка Седа. Молодежь села завидует Седе, все поголовно загораются желанием стать летчиками. Особенно не терпится бригадиру Арто, который ведет переговоры с Седой. Жена Арто—Нуно начинает ревновать мужа. Но Арто принципиален, он решает уехать в Ереван. Кстати, Нуно, как лучшая исполнительница, включается в список отъезжающих в город на олимпиаду. Здесь возникает «конфликт»: мать Арто не может примириться с решением молодых—ехать в город. Она притворяется больной, ее тоже перевозят в город.

А в городе продолжается развитие сюжета следующим образом: Арто ведет переговоры, чтобы устроиться в аэроклуб, Нуно предлагают поступить в консерваторию, а бабушка Сона—мать Арто мешает им оставаться в городе. После очередных сцен ревности Нуно наступает счастливая развязка: начальник лётной школы Петров получает письмо от председателя сельсовета, в котором сообщается о том, что все ребята хотят уехать в город учиться на летчика, что в колхозе нехватает рабочих рук—так пусть же откроют лётную школу прямо в селе.

Вернувшись в село, Арто мирится с Нуно, Седа выходит замуж, Петров открывает лётную школу, устраивается свадьба Седы и Микаела.

Каждое произведение искусства должно воплощать определенную жизненную проблему, жанр лишь определяет ракурс авторского взгляда на жизнь, никак не снимая самого взгляда. Впрочем, фильм «Люди нашего колхоза» отражал определенный взгляд, но только в основу его легла не реальная действительность, а известный в те годы крылатый лозунг: «Жить стало лучше, жить стало веселее». Односторонне восприняв этот лозунг, авторы первой армянской звуковой кинокомедии отказались от принципа достоверности отражения жизни, увлеклись идиллическим представлением будней колхозников.

В основе такого подхода кинематографистов лежала не только практика некоторых советских кинорежиссеров, но и робко разрабатываемая тео-

рия советской комедии. Начиная еще с конца 1920-х годов, в советском литературоведении и театроведении утверждался совершенно неверный взгляд на задачи комедии, которая, по мнению теоретиков И. Нусинова, В. Блюма и других, должна высмеивать только врагов революции. На обширной дискуссии о кинокомедии, организованной АРРК в 1931 году, некоторые из выступавших договорились до того, что отрицали вообще советскую комедию, так как «победившему пролетариату не над чем будет смеяться». Правда, тогда же с блестящим докладом о «Кинематографической комедии и сатире» выступил А. В. Луначарский, который защищал право художника страстно и честно проявлять свое отношение к недостаткам нашей жизни. Эти же принципиальные положения защищались М. Горьким, считавшим, что пороки—эти отвратительные и смешные уродства надо бичевать. Советская литература, кино и театр не забыли советов Луначарского и Горького, но определенная часть художников отказалась от сложного подхода к проблеме комедии и сатиры, избрала легкий путь изображения жизни, а это определило и стремление украшать жизнь.

Если в русской советской кинематографии две тенденции развития комедии определенное время существовали бок о бок, то в армянском звуковом кино сразу же был избран лишь один путь—путь облегченного отражения жизни.

В свое время такая тенденция усиленно пропагандировалась и насаждалась в советском ис-

кусстве. И, конечно, авторы фильма «Люди нашего колхоза» искренне верили в исключительную правду своей позиции, верили в то, что именно этим и только этим путем должна развиваться советская кинокомедия. Эта искренняя вера художников помогла им создать произведение, в котором, вопреки придуманной схеме конфликтов, пульсировала живая атмосфера, действовали реальные люди. Особенно интересной оказалась в фильме бабушка Сона в исполнении Асмик. Зритель привык видеть Асмик на экране в ролях страдающих матерей. Впервые в фильме А. Ай-Артына Асмик выступила в комедийной роли, блеснув новой гранью своего большого артистического таланта. Вовсе неслучайно, что именно этот образ стал наиболее интересным в фильме. Дело в том, что С. Паязат в сценарии обрисовал образ Соны, как человека, преодолевающего реальные трудности. Соне—Асмик приходилось на протяжении всего фильма преодолевать утвердившиеся понятия о взаимоотношениях людей. Она с трудом примиряется с тем, что ее невеста, распустив волосы перед зеркалом, громко поет, но никак не может простить ей, когда та выступает в декольтированном платье перед «чужими» мужчинами. Процесс преодоления собственного груза старых представлений бабушки Соны давал возможность артистке опираться на реальную жизненную психологию человека. И эта достоверность выдвигала Сону—Асмик на первый план, хотя по замыслу сценария и режиссерской трактовки персонаж вовсе не пре-

тендовал на ведущую роль. Рецензент фильма писал: «...Сона-таты стала центральным действующим лицом, несущим основную нагрузку. Без этого образа вообще не было бы фильма»⁴.

Будучи артисткой реалистического плана, Асмик углубила жизненные стороны литературного образа, создала вполне достоверный тип старой армянской женщины, невольно или сознательно приспособляющейся к новым взаимоотношениям. Тот же рецензент фильма справедливо заключает: «Это—первая картина, в которой Асмик дает новый образ армянки—жизнерадостной, предприимчивой»⁵.

Вспоминая галерею созданных Асмик кинообразов, отмеченных печатью скорби и страдания, нетрудно заметить, что роль Соны была новой важной вехой в творчестве артистки. Творческое приобщение артистки к образам современности, начавшееся на театральной сцене еще в 1920-ых годах, помогло успешному художественному воплощению первой значительной роли современницы на экране. И в этом большая заслуга прежде всего авторов фильма, сумевших увидеть в Асмик исполнительницу роли перерождающейся женщины.

Не менее значительна заслуга постановщика, выдвинувшего на роль председателя сельсовета Хечана замечательного артиста театра Тадеоса Сарьяна. Именно в этом фильме раскрылся незаурядный талант Т. Сарьяна как одного из лучших исполнителей комедийных киноролей. Несмотря



Много грязных дел совершил в жизни нефтепромышленник
Элизбаров—Нерсисян, но кража важных документов у род-
ной дочери была самой грязной и роковой сделкой.

«Из-за чести»



Певцу Карену—Артуру Айдиняну казалось, что ничто не
разлучит его с любимой Сона—Оганесян.

«Сердце поет»

на надуманность ситуаций, в которых приходится Хечану—Сарьяну действовать, артист успешно преодолевает искусственность, утверждая живой человеческий характер. К сожалению, этого нельзя сказать об остальных персонажах фильма. Об этом было сказано критикой, отметившей, что «основной недостаток сценария и фильма заключается в том, что не все герои показаны достаточно полнокровно и жизненно. Схематичность образов Арто, Нуно особенно бросается в глаза рядом с Сопататы и, отчасти, Хечаном»⁶.

Другой рецензент фильма подчеркивал искусственность и неестественность комических ситуаций, слабую мотивировку конфликта⁷. Этот же критик отмечал, что завершение событий свадебным пиршеством, по крайней мере, свидетельствует о том, что авторы фильма пошли по пути наименьшего сопротивления.

При столь розовом взгляде на реальную действительность многим показалась крамольной попытка авторов фильма несколько остро характеризовать один из персонажей—журналиста, в роли которого выступал непревзойденный мастер эпизодических киноролей Гурген Gabriелян. Критики фильма «Люди нашего колхоза» усмотрели в образе журналиста—Габриеляна чуть ли не сознательную попытку оклеветать представителей советской печати. Так создавалась атмосфера отрицания всякого стремления подвергнуть хотя бы слабой критике отдельные недостатки действительности. Это было начало того порочного взгляда,

согласно которому ни один советский человек не может быть представлен в произведении искусства и литературы не в самом идеальном свете, совершенно без недостатков. Естественно, при таком понимании природы художественного образа исчезало понятие жизненного конфликта, на смену которого выдвинулась искусственная категория—конфликт между хорошим и идеальным. А это было азбукой «теории» бесконфликтности, «теории», уничтожающей и саму драматургию и ее марксистскую теорию.

Принципиальные неудачи и отдельные успехи первых армянских звуковых фильмов на современную тему обусловлены причинами прежде всего творческого характера, хотя общая атмосфера восхваления всего того, что делается в нашей жизни, атмосфера усиления культа личности во многом помогали углублению неверных взглядов на роль киноискусства, призванного быть ближе к жизни, отражать реальные конфликты действительности с тем, чтобы кинообраз помогал зрителю лучше понимать жизнь, а не создавал приукрашенную экранную жизнь, которая с каждым годом все более и более отдалялась от действительности.

С появлением звука киноискусство обрело новые качества, еще более возрастала роль кинодраматургии, исключительной становилась функция кинообраза человека. Если в немом кино армянским кинорежиссерам удавалось монтажными приемами точно выражать замысел, используя

прекрасную психологическую игру актеров, то в звуковом кино, по крайней мере в начальные годы, определенная доля функций режиссера переходила к автору. Режиссерский монтаж отдельных, исполненных артистами кусков терял свою значимость, возрастала роль содержания этих кусков, где следовало гармонировать слово и пластику. Короче говоря, искусство кино обретало новый язык, еще не совсем знакомый ни режиссерам, ни драматургам. А. Довженко лаконично определил сложность этого процесса, сказав: «По существу, слово породило новую кинематографию»⁸.

Если с этой точки зрения взглянуть на первые армянские звуковые фильмы, то нетрудно заметить, что в них пока функция слова, диалога не обрела необходимой нагрузки.

Режиссеры по-прежнему смело строили эпизоды, в которых диалог не занимал ведущего места, актеры по-прежнему мастерски играли немые куски роли. Слово, авторский текст носили пока иллюстративную функцию. Характерно, что динамичность, кинематографичность, образность рассказа лучше достигалась в натуральных эпизодах, где была большая возможность развернуть драматургию пластики, тогда как в интерьерах сосредоточивалась разговорная часть фильма. Как только экстерьеры сменялись павильонами, движения актеров становились медлительными. Здесь слово заменяет и подменяет все остальные выразительные приемы раскрытия образа. Это случалось потому, что еще не были ясны или ~~на~~ совсем были

доступны законы внутрикадрового монтажа, т. е. способы образно и точно выражать мысль словом и действием одновременно.

Все эти процессы болезненно проходили во всей советской кинематографии.

Тот факт, что вокруг фильма «Встречный» завязалась целая дискуссия, свидетельствует о сложном, творческом споре, вызванном к жизни именно отказом авторов фильма от старых канонов так называемого поэтического кино, выдающимися достижениями которого прославилось советское кино на заре своего существования.

Во «Встречном» Ф. Эрмлера и С. Ютквича поэзия монтажа кусков сменялась поэзией содержания отдельного куска, где диалог занимал уже ведущее место. Слабость «Встречного» была в том, что сам диалог в нем строился больше по законам театральной драмы. В связи со «Встречным» В. Пудовкин задавал вопрос—что такое диалог и отвечал: «Это вовсе не значит, что один человек говорит другому реплику, а другой ему отвечает несколько слов. Во все нет»⁹. Далее Пудовкин объясняет, что такие вопросы, как монтаж звукового фильма, замена этим монтажом театрального диалога, очень сложны и ждут своего решения. Не сразу они были решены в русском кино, тем более не сразу были они решены в армянской кинематографии.

Если в «Пэпо» удалось языком немного кино расширить и углубить кинематографическую конструкцию пьесы, если текст Сундукяна раскрывал-

ся больше законами поэтического кино—монтажной фразой (вспомним эпизоды свадьбы, в церкви, финал), то в другой экранизации—«Кадж Назар» («Храбрый Назар») Д. Демирчяна—была сделана попытка кинематографического осмысления содержания пьесы главным образом через диалоги. Попытка не удалась. Фильм получился театральным. Но причина неудачи фильма «Кадж Назар», осуществленного режиссером А. Мартиросяном в 1940 году, была не только в том, что постановщик отказался от выразительных средств кинематографа, хотя это сыграло решающую роль. Не менее важна позиция режиссера при обращении к жанру сказки, в частности, к произведению Деренника Демирчяна.

Создавая свою бессмертную комедию «Кадж Назар», Демирчян философски обобщал фольклорные мотивы, стремился художественно осмыслить заложенные в народном сознании идеи. Что же привлекло умного и очень современного художника Демирчяна в «Кадж Назаре»? Без уяснения авторского замысла невозможна и кинематографическая трансформация пьесы. Перед самой постановкой фильма А. Мартиросян писал: «Если обычно в бытовой комедии носители отрицательных черт характера наказываются и разоблачаются, то в сказке «Кадж Назар» народ, иронизируя, возвеличивает носителей этих черт человеческого характера»¹⁰.

Так ли задуман Демирчяном «Кадж Назар»? Пьесу «Кадж Назар» Демирчян написал в 1924

году, в бурные годы переоценки ценностей, наступившей в революционную пору. Будучи писателем с острым чувством современности, писателем-новатором в истинном понимании этого слова, Демирчян по-своему объяснил фольклорное повествование о Назаре, человеке трусливом, ленивом и хвастливом. Как бы оглядывая все прошлое, Демирчян воплотил в «Кадж Назаре» свое понимание судеб тиранов. В сказочной форме, но очень ясно писатель доказывал, что тираны рождаются только при условиях, когда отсутствует всякая самостоятельность окружающих, когда царствует лесть, подхалимство, когда нет сопротивления действиям тирана. Чтобы убедительнее решить поставленную проблему, Демирчян обращается к образу человека-труса, человека никак не подготовленного и не имеющего стремлений стать тираном. Даже такой человек,— убеждает писатель,— может стать грозным тираном, если вокруг него царит атмосфера лести, если люди бездумно подчиняются ему и не хотят быть самостоятельными. Дереник Демирчян не возвеличивает отрицательные черты Назара, как думал постановщик, а гиперболизирует их. В этом своеобразном «любовании» пороками героя чувствуется ненависть автора к тем, кто возводит Назара на пьедестал. Острая, злая шутка автора таит в себе глубокую человеческую боль, обиду за то, что пробираются к власти над народом тираны, люди завистливые, трусливые, а потому бездумно жестокие, несправедливые.

В этом громадном обобщении заложены бес-
смертие и неповторимость «Кадж Назара».

Фильм и не пытался прикоснуться к философ-
ской подоплеке произведения. Режиссера занима-
ла прежде всего сказочность произведения, в
которой, как ему казалось, отразилась позиция авто-
ра. Но и это постановщик не осуществлял после-
довательно. Создав сказочную атмосферу, загро-
моздив экран причудливыми декорациями Сергея
Арутюняна, режиссер ввел в эту обстановку реали-
стически играющих актеров, таких как А. Хачатян,
А. Асрян, М. Манвелян, А. Аветисян, Л. Мсрлян.
Получился разрыв между замыслом автора, за-
мыслом постановщика и художника с одной сторо-
ны и игрой актеров—с другой. К тому же, остро-
умный, богатый мыслями и меткий диалог пьесы
звучал театрально, без кинематографического
осмысления авторского подтекста.

И хотя в отдельных эпизодах артисты Амбар-
цум Хачатян, Авет Аветисян и особенно артистка
Арус Асрян блеснули реалистическим мастерством,
фильм в целом получился неинтересным, малоху-
дожественным.

Звуковой экран в ту пору не смог выразить
современного отношения к произведению Демир-
чяна. Между тем, демирчяновский «Кадж Назар»
относится к числу тех шедевров литературы, в ко-
торых с огромной силой художественной конден-
сации мыслей выражена большая и непреходящая
идея.

Когда на экранах мира появляются такие

замечательные сатирические фильмы, как французский «Скандал в Клошмерле», польский «Карьера пана», испанский «Добро пожаловать, мистер Маршалл!», английский «Дипломат», немецкие «Мы—вундеркинды» и «Привидения в замке Шпесарт» и многие другие, с болью вспоминается экранная судьба демирчяновского «Кадж Назара», имеющего все основания стать великолепной киносатирой.

Неудачи в постановке современных фильмов, неумение по-современному осмыслить талантливые произведения литературы свидетельствовали о творческой успокоенности в среде армянских кинематографистов в конце 1930-х годов.

Подобное состояние кинематографии не могло не беспокоить общественность, руководящие партийные организации республики. Уже упоминалось, что в середине 1930-х годов в ЦК КП Армении неоднократно созывались совещания кинорботников; разрабатывался план перестройки творческой работы киностудии. Указания первого секретаря ЦК А. Ханджяна о том, что самой важной задачей армянского кино было и остается создание кинокартин о современной жизни народа, стали практически осуществлять писатели Бакунц, Чубар. К кино медленно, но с ясным пониманием задач экрана шел Егише Чаренц. Однако, вскоре А. Ханджян был оклеветан, Бакунц, Чубар, Чаренц были репрессированы.

XIII съезд Коммунистической партии Советской Армении, коснувшись работы Арменкино, от-

мечал в резолюции: «Съезд поручает ЦК КП(б) Армении принять меры по оздоровлению Ереванской киностудии, поднятию качества выпускаемых кинокартин».

Осуществляя указания съезда, ЦК КП Армении выносит решение (от 2 июня 1940 года), в котором намечаются конкретные пути развития армянской кинематографии.

Вновь назначенный директор киностудии Г. А. Ованесян (Кимик), исходя из решений ЦК, говорил о недостатках в работе Арменкино, правильно подчеркивая: «Мы намного отстаем от других киностудий в смысле широкого показа многогранной, яркой советской действительности»¹¹.

Далее в статье Г. А. Ованесяна рисовалась перспектива работ Ереванской киностудии, говорилось о путях творческой перестройки Арменкино. Планы и намерения армянских кинематографистов были самыми увлекательными и содержательными. Намечалась постановка фильмов о верных соратниках Ленина—Степане Шаумяне, Сурене Спандаряне.

Особое внимание уделялось фильмам на современную тему. Предполагалось расширение производственных возможностей киностудии, строительство специального киногородка. Говорилось о желании перестроить творческий процесс создания фильма, увеличить актерский актив, повысить мастерство режиссеров, операторов. Отмечалась необходимость творческой деловой критики продукции студии.

Короче, было ясно, что армянские кинематографисты полны желания и стремления создать полнокровные произведения киноискусства. Было ясно, что они сознавали свое творческое отставание, что, бесспорно, не могло не привести к продолжительному подъему художественной кинематографии.

Осуществлению этой большой программы помешала навязанная фашистской Германией Советскому Союзу война.

Армянское киноискусство в составе большой армии советского кино вступило в новую полосу своей жизни, в полосу военных лет.

В ОБЩЕМ СТРОЮ

Начало Великой Отечественной войны ознаменовало наступление новой жизни советских народов, жизни трудного военного времени. Кардинально изменились планы, все перестроилось на военный лад. Вместе с миллионами советских людей работники искусства включились во всенародную борьбу за освобождение Родины. Самое массовое и самое важное из искусств сразу же откликается на события дня. Сотни кинодокументалистов направляются на фронт, чтобы запечатлеть на пленку героические деяния защитников страны. Среди кинобойцов-документалистов были

армянские кинематографисты, честно и самоотверженно выполнявшие свой долг.

Новые задачи встали перед армянской художественной кинематографией. Девиз «Все для фронта, все для победы» стал боевой программой армянских кинематографистов, которые в первый же год войны создают патриотические художественные фильмы.

Необходимость немедленного отклика на волнующие события диктовала выбор определенных форм художественных фильмов. Самыми оперативными и удобными оказались маленькие киноновеллы и короткометражные фильмы, в которых с публицистической остротой рассказывалось о военных действиях на фронте, о самоотверженном труде в тылу.

Следует отметить, что ни в прошлом, ни в последующие после революции годы армянская художественная кинематография не имела опыта создания агитфильмов, публицистических новелл. Следуя опыту киностудий Москвы и Ленинграда, которые уже через месяц после начала войны стали снимать короткометражные агитационные фильмы, Ереванская киностудия осенью 1941 года выпускает первую военную киноновеллу «Кровь за кровь». Еще не совсем хорошо представляя будни войны, зная о них только по отзывам печати, автор новеллы М. Овчинников в наивной форме пытается воспроизвести фронтовые события. Постановщики фильма Г. Габриелян и А. Самвелян ничего не могли добавить к рассказу автора, хотя

подбор артистов (роль деда исполнял Р. Нерсисян, немецкого офицера А. Тер-Абраамян) во многом помог убедительности киноновеллы.

Вслед за первой картиной появляется в том же 1941 году вторая киноновелла «Огонь в лесу» по сценарию Я. Дукора в постановке А. Мартиросяна и Л. Исаакяна. И этот фильм не отличался художественной убедительностью, хотя в нем оператор Г. Санамян мастерски изобразил обстановку войны, ночной пожар в прифронтовом лесу. Наивной была сама ситуация, в которой действовали персонажи. Этот двухчастный фильм начинается с доклада начальника авиачасти о том, что в воздушных боях летчики части сбили 7 самолетов противника, один из них сделал вынужденную посадку. Приказывается обнаружить врага. Затем действие переносится в лес, где трое пионеров собирают лекарственные травы. Заметив немецкий самолет, дети хотят убежать и сообщить своим. Но немецкий летчик ловит детей, заставляет их расчищать поляну для взлета. Ночью, привязав детей к дереву, немецкий пилот готовится к вылету. Одному из ребят удается зубами перегрызть веревку и убежать. Но пуля немца настигает мальчика. Истекая кровью, пионер поджигает лес, а партизаны, заметив огонь, спешат сюда. Немецкий летчик задержан, ребята спасены.

Обращаясь к подобным сюжетам, отражая отдельные факты, армянские кинематографисты в своих первых военных фильмах еще были далеки

от художественных обобщений, от достоверного показа войны. Более того, находясь в плену некоторых довоенных советских фильмов о будущей войне, авторы боевых киноновелл искусственно облегчали трудности фронтовой жизни, избегали показа сильного и коварного врага. Эти тенденции родились в советской кинематографии во второй половине 1930-х годов, когда появился целый ряд фильмов, отражающих бытовавший взгляд о том, что будущая война будет вестись только на территории врага, который будет немедленно разгромлен. Наиболее характерной картиной из этого ряда была «Если завтра война» (1938 г. реж. Е. Дзиган). В этом фильме торжествовали порочные и опасные настроения шапкозакидательства, в нем враг моментально уничтожался на земле, в небесах и на море. Прав автор главы «Современная жизнь советского общества в фильмах второй половины 30-х годов» второго тома «Очерков истории советского кино» Д. Писаревский, говоря, что подобные «отступления от реализма, отдельные срывы и неудачи художников не вычеркнешь из истории советского киноискусства»¹.

Реальная война, действительность доказали всю несостоятельность подобного легкомысленного взгляда на будущую войну с фашистской Германией. Однако, постепенно перед кинематографистами раскрывалась реальная картина действительности, поступили первые хроникальные фронтовые съемки, появились очерки журналистов, писателей. Стало ясно, что народы Советского Со-

юза ведут борьбу с сильным и опасным врагом человечества—вооруженными до зубов гитлеровскими армиями.

От надуманных сюжетов и наивных рассказов о войне армянские кинематографисты постепенно отходят, обращаясь к действительным фактам, к жизни, которую они могут достоверно отразить на экране.

Так появляются короткометражные фильмы «Урок советского языка» А. Ай-Артяна и Л. Исаакяна, «Семья патриотов» Э. Карамяна и Т. Сарьяна, «Жена гвардейца» П. Бархударяна и «Дочь» А. Бекназарова.

Правда, и в этих фильмах еще не было в достаточной степени художественного обобщения избранных событий, они не были отмечены печатью подлинного искусства, но попытка реально представить будни фронта и тыла была очевидна.

В «Семье патриотов» действия разворачиваются в Ереване накануне начала войны, рассказывается о мирных буднях одной семьи. Война застает членов семьи за самыми обыкновенными будничными занятиями. В фильме лаконично показаны перипетии судеб семьи машиниста Асатура, чьи сыновья—летчик и артист—отправляются на фронт.

Если в сюжетном развитии киноновеллы еще чувствуется некоторая схематичность, проглядывается нарочитость, то в обрисовке атмосферы первых дней войны режиссеры добиваются заметных успехов. В эпизодах, показывающих призывные пункты, военкомат, фильм с публицистической

страстностью раскрывает стремление советских людей получить оружие и лично участвовать в боях против фашистов. Старик уговаривает военкома, доказывая, что он еще может воевать, юноша старается показаться постарше, чтобы и его взяли на фронт. Эти кадры искренне отражают настроения людей в первый же день войны.

Уже в этой короткометражной картине проявилась склонность режиссера Э. Карамяна, являющегося и автором сценария, к броским публицистическим сюжетам, стремление динамичным и контрастным монтажом раскрыть современную тему. Впоследствии Э. Карамян углубит и утвердит в своих фильмах эту тенденцию. В первой же картине он еще только-только нащупывал свой творческий почерк.

Будням тыла посвящена трехчастная короткометражка «Жена гвардейца» молодой сценаристки М. Ерзинкян в постановке П. Бархударяна.

Мелодраматический сюжет фильма, рассказывающего о сентиментальной истории лишившегося зрения воина, не мог послужить основанием для интересного и художественно ценного кинопроизведения.

Чтобы вернуть зрение воину, надо оперировать его, а он не соглашается. Тогда решают вызвать его жену. В госпиталь прибывает Татьяна Белкина, которая давно не имела известий от мужа. Оказывается, что Белкина вовсе не жена раненого воина, а просто однофамилица. Но раненый уверен, что к нему приехала жена, он соглашается

на операцию. Но вот Татьяна Белкина получает телеграмму от мужа, который должен быть проездом в городе. Естественно, Белкина собирается идти на станцию, встречать мужа. Оказывается, это невозможно, так как операция уже началась. Белкина остается при больном, жертвуя встречей с мужем. Операция прошла удачно, приезжает настоящая жена Белкина, а Татьяна, придя домой, находит записку мужа, в которой он выражает уверенность, что скоро они встретятся.

Конечно, трудно на таком сюжете развернуть более или менее художественный кинорассказ. Тем не менее, постановщик, особенно артисты приложили все усилия, чтобы не оказаться в ложном положении. Довольно сильный исполнительский состав (профессор—В. Вагаршян, Белкин—Е. Самойлов, Татьяна—Н. Алисова) сумел добиться того, что фильм смотрелся не без интереса.

Уже не впервые выступая в кино, мастер армянской сцены В. Вагаршян сумел очеловечить образ профессора, наделить его индивидуальными чертами. Профессор—Вагаршян, хоть имеет дело со многими ранеными, не отходя от операционного стола, спасает жизнь сотням людей, он ко всем внимателен, даже чрезмерно внимателен. Медлительность походки, задумчивость, желание узнать каждого ближе отличали образ, созданный В. Вагаршяном.

В этом же фильме в роли раненого Белкина выступил прославленный исполнитель роли Щорса артист Е. Самойлов. Переживания ослепшего

человека, его минутные колебания, во время которых казалась бессмысленной жизнь, наконец, радость встречи с другом жизни—все эти моменты актер передавал с необычайной экспрессивностью, порой перехлестывая, переигрывая.

Другая известная по экрану артистка Н. Алисова—исполнительница роли Ларисы в «Бесприданнице»—играла роль Татьяны Белкиной. Характеризуя свою героиню как женщину цельную и любящую своего мужа, Н. Алисова не скрывала и грусти Татьяны, грусти по ушедшей мирной жизни, по счастливым дням, когда она, молодая и красивая, наслаждалась жизнью.

Трогательны сцены ухаживания за раненым Белкиным, человеком незнакомым Татьяне. Артистка не подходила к образу прямолинейно, пыталась убедить в том, что все это ее героине не очень легко и просто удастся. Временами Татьяна—Алисова чувствовала отчуждение, даже неприязнь. Но внутренняя теплота ее чувств, понимание доброты своего поступка помогали ей выстрадать все это. При всем этом Татьяна—Алисова оставалась внутренне чистой, цельной натурой. Через три года после этой маленькой роли Н. Алисова воплотила образ бездушной и бездумной Пуси в фильме М. Донского «Радуга». Можно только удивляться умению артистки так естественно и так органично перевоплощаться до такой степени, когда исчезает грань восприятия образа и исполнительницы.

Благодаря великолепному актерскому испол-

нению, фильм «Жена гвардейца», несмотря на мелодраматичность ситуаций, пользовался успехом.

В следующем, 1943 году Арменкино выпускает всего лишь одну картину—«Дочь» по сценарию Ф. Кноре в постановке А. Бекназарова.

Ко времени начала съемок «Дочери» советская кинематография уже имела богатый опыт по созданию не только короткометражных, но и полнометражных художественных фильмов на военную тематику. Уже были выпущены семь номеров «Боевого киноборника» студий Москвы и Ленинграда, остальные пять номеров увидели экран в производстве киностудий среднеазиатских республик, куда эвакуировались центральные студии. На экранах шли прекрасные фильмы Ю. Райзмана «Машенька», А. Столпера «Парень из нашего города», И. Пырьева «Секретарь райкома» и др.

В последних номерах «Боевого киноборника» и в полнометражных фильмах советские кинематографисты сумели подняться над фронтовой эмпирикой, господствующей на экране в первое время, достичь художественных обобщений.

Приступая к короткометражному фильму, А. Бекназаров имел не только опыт своих коллег, но и способного сценариста Ф. Кноре.

И все же фильм получился неравномерным, в нем рядом с хорошими, полнокровными эпизодами было немало серых, художественно не осмысленных, порой просто слабых эпизодов. Как ни парадоксально, военные эпизоды в фильме были

решены куда достовернее, чем те, в которых события происходили в Ереване.

Фильм начинался лаконичной впушительной монтажной фразой, раскрывающей атмосферу только что оккупированной немцами деревни Пепелища и руины, трупы и беженцы, виселицы, стрельба, страх и ужас в глазах женщин, детей — все это очень коротко и образно изображено оператором Д. Фельдманом.

Захватив село, немцы запрещают населению пользоваться колодцем, единственным источником воды. В полуразвалившейся избе приютилась семья повешенного немцами русского крестьянина. Ночью мальчик Леня просыпается с плачем, требует воды. Никакие уговоры матери не могут успокоить мальчика. Мать вынуждена пойти с ведром к колодцу. Следом пошли дети — Таня и Леня. Не успела женщина дотронуться до лебедки, как раздался выстрел, и она упала. Детям с трудом удалось скрыться.

Вся эта экспозиционная часть прекрасно раскрыта на экране, смотрится с большим напряжением. Режиссерский монтаж, операторское мастерство, точная игра С. Волковской убеждают, волнуют.

Но как только действия переносятся в Ереван, куда попадают в детдом Таня и Леня, повествование становится вялым, события изображаются автором фильма поверхностно.

Таня и Леня усыновляются машинистом Оником и его женой Марго. Если Леня сразу

признает в них своих новых родителей, то Таня долго не хочет примириться с этой мыслью. Только теплота отношения к девочке, заботливость и внимательность супругов переубеждают Таню. Хотя Рачья Нерсисян старается очеловечить образ Оника, а Д. Цатурян вместе с режиссером усердно ищет достоверных деталей поведения Маро, все же фильм в своей второй части не волнует, не заражает зрителя.

В годы Великой Отечественной войны Ереванская киностудия выпускает первый «Армянский киноконцерт», решенный в жанре документального фильма с включением некоторых игровых моментов. Трудно согласиться с Д. Дзунуи, причислившим жанр киноконцертов к разряду художественных фильмов.

Кроме того, в 1945 году на Ереванской киностудии режиссером Б. Барнетом был снят полнометражный художественный фильм «Однажды ночью» (прокатное название «Невеста»). Сценарий Ф. Кноре был написан для студии «Мосфильм», которая хоть и приняла фильм к постановке, но ввиду чрезмерной перегруженности решила осуществить его на Ереванской киностудии. Правда, в фильме участвовал оператор Арменкино С. Геворкян, но едва ли можно считать это произведение творческой единицей армянской художественной кинематографии лишь на том основании, что он снимался на Ереванской киностудии.

За военные годы армянские кинематографисты создали шесть короткометражных фильмов, рас-

крывающих патриотический пафос борьбы советского народа.

Нетрудно заметить, что художественная продукция Арменкино на современную тему в годы войны не может особенно радовать ни количеством, ни искусством. Это тем более обидно, что Ереванская студия, находясь в относительно спокойных условиях, далеко от фронта, имея кадры режиссеров и актеров, наконец, что самое важное, имея богатый национальный жизненный материал—десятки сынов армянского народа проявили мужество и храбрость на фронтах войны, заслужив звания героев Советского Союза,—не смогла создать полноценных художественных произведений экрана.

Удельный вес художественной продукции Арменкино за военные годы действительно мог оказаться незначительным, если бы в 1944 году не вышел на экран фильм «Давид-Бек» Амо Бекназарова, в котором во всей широте прозвучала патриотическая тема.

Великая Отечественная война вызвала к жизни чувство гордости исторической судьбой каждого советского народа, в прошлом не раз доказывавшего свою готовность героически сражаться за свою свободу.

В годы войны новую жизнь обрели советские исторические фильмы «Александр Невский» и «Петр Первый», в эти же годы появились новые исторические картины, взволновавшие зрителя военных лет своим патриотическим пафосом.

Исторические романы, спектакли и фильмы вдохновляли народ на подвиги, напоминая о гордом духе предков, о великих заветах истории.

Армянская советская литература в годы Великой Отечественной войны создает два шедевра—«Вардананк» Демирчяна в прозе и «Ара Прекрасный» в поэзии. На сценах армянского драматического театра ставятся инсценировки исторических романов, кинематография обращается к славной странице армянской истории—борьбе Давид-Бека против иноземных захватчиков.

Исторический роман Раффи, повествующий о героической биографии прославленного армянского полководца, лег в основу сценария фильма «Давид-Бек».

Участие в экранизации романа Раффи целого коллектива авторов—А. Бекназарова, Я. Дукора, В. Соловьева и С. Арутюняна было связано не только с вопросами творческого характера, но и стремлением несколько «подправить» концепцию романиста.

Долгие годы вульгарно-социологическая оценка произведений писателя выставляла в искаженном свете творчество одного из интереснейших романистов армянской литературы. Именно такое отношение к Раффи помешало осуществить постановку «Давид-Бека» еще в конце 1920-ых годов².

Экранизация «Давид-Бека» осуществлялась в плане дополнения романа теми историческими

фактами, о которых Раффи не упоминает в романе, не ставя перед собой такой задачи.

Авторы сценария, пожертвовав многими эпизодами жизни Давид-Бека, расширили исторический фон, воскресили предысторию борьбы, которую возглавил талантливый полководец.

В сценарии важное место занял рассказ о давнем стремлении армян войти в контакт с Россией, мощным северным соседом, будущее которого представлялось передовым армянским общественным деятелям еще более могущественным, чем его настоящее. Русская ориентация прогрессивно мыслящих армянских государственных деятелей имеет свою многовековую историю. Одну из выдающихся страниц этой истории составляет деятельность Исраэля Ори, инициатора депутации армян к Петру I.

В сценарий «Давид-Бек» вошли эпизоды переговоров армян с Петром I, который выразил готовность помочь Армении в ее борьбе против персов. Такое осмысление авторами сценария борьбы Давид-Бека не противоречило действительным фактам истории, оно могло лишь расширить рамки исторического фильма. Это тем более было уместным в условиях всенародной войны против фашизма, в которой чувство солидарности, дружбы народов Советского Союза явилось одним из важных факторов, обеспечивших трудную победу над Германией. Избрав правильный путь обогащения романа Раффи, авторы сценария сумели сюжетно органически соединить новые эпизоды с

ходом действия романа. Эта органичность отражала и историческую закономерность развития судеб армянского народа, издревле ориентирующегося на Россию. Однако, ошибка авторов сценария заключалась в том, что, исторически раздвинув рамки романа, они не добились художественной масштабности в изображении главного действующего лица—народа. В сценарии главные вопросы решались в кругу послов, полководцев, меликов, тогда как образы из народа представлялись в отдельных эпизодах, не будучи вплавленными в художественную ткань всего фильма. Это тем более досадно, что «Давид-Бек» снимался через пять лет после эйзенштейновского «Александра Невского», где рядом с монументальным образом Невского вставляли не менее интересные образы народных героев. В «Давид-Беке», к сожалению, образы народных героев остались на втором плане. Вот почему при всей талантливой работе коллектива—режиссера, актеров, операторов и композитора фильм не обрел эпического размаха. Никакая масштабность батальных сцен, монументальность решения эпизодов клятв и депутатий не могли заменить отсутствующего в фильме эпического видения образов людей из народа. Этот недостаток «Давид-Бека», заметный для современного зрителя, выдвинутый с позиций, учитывающих общий процесс развития советского киноискусства, естественно, мог быть незамечен теми, кто в суровые дни войны смотрел фильм с нескольких позиций.

«Давид-Бек» действительно стал лучшим армянским историческим фильмом. За многие годы творческой жизни армянской кинематографии в «Давид-Беке» впервые прозвучала одна из многих славных страниц истории Армении, истории полной борьбы и трагических битв против захватчиков, будь то римские легионы, персидские войска или турецкая конница.

В своей статье о «Давид-Беке» Дереник Демирчян справедливо отмечал, что «нельзя понять нашу современность, не зная исторического прошлого»³. Эта истина, к сожалению, не стала понятной для Арменкино в последующие два десятилетия, за которые был создан лишь один исторический фильм — «Северная радуга». Демирчян в упомянутой статье утверждал, что фильмом «Давид-Бек» армянская кинематография завоевала историческую сюжетику, что «исторический фильм тем самым занимает свое почетное и постоянное место в армянском киноискусстве». Просмотрев кинокартину «Давид-Бек», нельзя усомниться в правоте утверждений писателя, но, обзревая историю армянского кино, приходится говорить о преувеличенной боязни армянских кинематографистов исторической тематики.

Тот факт, что «Давид-Бек» был восторженно принят зрителем, имел огромный успех на многих экранах, всегда вызывая волну патриотических чувств не только за прошлое, но и за современность, говорит лишь в пользу подлинно художественных исторических фильмов.

Аветик Исаакян говорил о «Давид-Беке», что «он проникнут воодушевляющим и возвышающим патриотизмом. Армянский народ не может не полюбить эту картину. Она воодушевляет его храбростью и самоотверженностью своих предков и проникнута высоким чувством национального сознания»¹.

Высокая оценка «Давид-Бека» объясняется не только патриотическим содержанием фильма, рассказом о храбрости и героизме предков, а, прежде всего, вдохновенным искусством создателей фильма, сумевших художественно раскрыть историческую тему.

Если в фильме нет собирательного образа народа, то он в огромной степени выражен в образе самого Давид-Бека в очень интересной трактовке режиссера и талантливом исполнении Рачья Нерсисяна.

Словно ощущая недостаток своей картины, Амо Бекназаров стремится восполнить его особым отношением к образу Давид-Бека, который предстает с экрана не столько полководцем, сколько выразителем воли народа, воплотителем его чаяний. Давид-Бек в исполнении Нерсисяна умеет быть и по-настоящему простым, земным и подлинно возвышенным, даже романтическим.

В палатах и дворцах Давид-Бек — Нерсисян выглядит строгим и независимым, порою даже дерзким. Когда ему приходится встречаться с армянскими феодалами — нахарарами, меликами, он подчеркивает свое превосходство, не раскрывается ду-

шевно, ведет себя строго, всегда оставляя «дистанцию» между собой и теми, к кому он вынужден обращаться. Эта «дистанция» в обращении с простыми людьми исчезает, уступая место свободному эмоциональному контакту с теми, кто ему действительно близок.

Так, выступая в храме на собрании армянских меликов, Давид-Бек—Нерсесян блещет даром политического мыслителя, он остро полемизирует с недалекими феодалами, всегда оставаясь на высоте своего положения. Но стоит ему появиться среди народа, своего войска, как меняется его поведение, выражение лица, интонации. Если бы не одежда полководца, то его можно было бы принять за простого армянина, пришедшего в войско Давид-Бека, чтобы защитить свою землю.

Особенно впечатляют эпизоды, в которых Давид-Бек—Нерсесян остается наедине с собой, вернее было бы сказать, наедине с невидимым народом, со своей Родиной.

...Вступив на землю своих предков, Давид остановил коня, огляделся вокруг на величественный марш горных хребтов, на живописные долины. По-детски восторженная улыбка показалась на лице воина. Улыбка сменилась суровым взглядом, когда показались руины сел, застланных дымом пожарищ. Гневно засверкали нерсесяновские глаза, металлом зазвучал его мужественный голос, произнесший клятву, как исповедь. В эту минуту Давид стоял один перед всем армянским на-

родом, перед Арменией. Перед ним нет никого, но в глазах его зритель увидел Родину.

— Клянусь очагом пахаря, разоренного рукою деспота...

— Клянусь честью армянской женщины, поруганной насильниками...

— Клянусь священной памятью родины, стоящей под игом иноземцев...

— Буду мстить...

Слова клятвы-исповеди, вырвавшись из глубины души, возносятся над родной страной, перед которой коленопреклоненно стоит Давид-Бек с гневным выражением волесвого лица. Не верить этому человеку, слушать его без волнения, не пропускать его чувствами—невозможно.

Как только Давид-Бек остается один со своими думами, зритель, благодаря таланту исполнителя, всецело проникается его чувствами и мыслями, входит в сложный мир его переживаний. Эти кадры получают предельную смысловую и эмоциональную нагрузку, они становятся узловыми в фильме.

Так, одна из лучших сцен—пожалуй, это самая волнующая сцена фильма—происходит в пустом храме, куда пришел Давид-Бек ночью.

Накануне решающей битвы с врагом, уже преодолев сопротивление армянских меликов, призвав под боевые знамена лучших сынов народа, Давид-Бек приходит в храм, чтобы остаться наедине со своей совестью, еще раз поразмыслить о пройденном и грядущем, проверить личную уверен-

ность. Вся сцена проходит в молчании, зритель не слышит слов, но каждый понимает и чувствует самое сокровенное, каждый в эти секунды вместе с Давид-Беком—Нерсесяном молча исповедуется перед своей совестью.

Под молчаливыми сводами древнего армянского храма, при свете тревожно трепещущих язычков свеч, тускло освещающих одинокую фигуру Давид-Бека, проходит эта короткая, насыщенная драматизмом сцена.

Крупный план приближает лицо Давид-Бека—Нерсесяна, приковывает зрителя к этому феноменальному человеку, смотрящему на каждого своим бесконечно глубоким взглядом, пронизывающим душу каждого. Покорив сердце и разум каждого, артист как бы воплощает в себе всех, кто смотрит на него. Это душевное и интеллектуальное слияние зрителя и образа происходит под воздействием огромного таланта Рачья Нерсесяна. Добившись того, что каждый зритель входит вместе с Давид-Беком в пустой храм, вместе с ним проникается чувством ответственности за будущее, артист и режиссер не нуждаются уже в словах, так как они у каждого по-своему проносятся в мыслях, каждый по-своему думает и чувствует. Отдаленное пение хора лишь подчеркивает тишину, в которой рождаются самые возвышенные мысли и чувства.

Этот вдохновенный эпизод Аветик Исаакян характеризовал как величественную картину, рисующую армянский народ вместе со своим героем—

вождем, картину возвышенную, как и мелодия народа⁵.

Удивительно цельными обрисованы почти все образы фильма. Роль мелика Франгюла в исполнении Авета Аветисяна наполнилась достоверным чувствованием психологии человека, которому нет дела до судеб родины, но который прекрасно устраивает свою судьбу. Точно и правдиво раскрывая всю историческую отрицательность деяний Франгюля, А. Аветисян и постановщик не пытаются лишать образ его живых человеческих качеств. Некогда утвержденные шаблоны показа отрицательного персонажа творчески преодолеваются артистом в «Давид-Беке», где многогранная характеристика, стремление раскрыть противоречивость и сложность образа становятся ведущим принципом. Взаимоотношения Франгюла—Аветисяна с дочерью, которой он жертвует ради обеспечения прочности своего положения, изображаются не прямолинейно, а по-человечески сложно. От этого еще достовернее становится образ. И, конечно, эти взаимоотношения раскрылись бы намного глубже, если бы в роли дочери Гаяне артистка Т. Махмурян смогла выйти за рамки внешне привлекательного рисунка, сумела хотя бы местами искренне подчеркнуть трагичность душевных переживаний героини. Если сравнить Гаяне—Махмурян и персиянку Зейнаб—Асрян, то в образе последней намного достовернее и глубже раскрываются переживания, хотя драматические ситуации диктовали обратное.

Рядом с героическим Давид-Беком—Нерсесяном живет и действует целый ряд образов героев, утверждающих патриотическую направленность фильма. Верным другом полководца выступает Степанос Шаумян в сдержанном и строгом исполнении Давида Маляна. Герой Маляна раскрывается в эпическом плане, характеризуется крупными штрихами, всегда оставаясь очень конкретным и живым. Рядом с эмоциональным Давид-Беком несколько рациональный Шаумян—Малян несколько не кажется человеком умозрительным, так как в нем чувствуется одержимость патриота, верного и преданного друга Давид-Бека.

Вместе с тем, Малян тонко, но опять по-своему подчеркивает романтическую натуру Шаумяна. Его невеста—Гаяне уже продана отцом. Шаумян—Малян, еще ничего не зная, приходит к замку Франгюла на свидание. Артист подчеркивает взволнованность героя, который нетерпеливо сходит у ворот с коня, стучит тревожно. Долгое молчание заставляет маляновского героя пережить горечь разлуки.

Совершенно в иной тональности решен образ юноши Мансура артистом Ф. Довлатяном. Героичность этого образа соткана из одной краски—фанатической любви к родине и такой же фанатической страсти к сражениям. Смертельно раненый любимец Давид-Бека свое последнее желание также окрасил тем же чувством: он не по-юношески мудро сказал полководцу армян: «Внеси мое тело в крепость Зеву!» Под этой крепостью войскам Давид-Бека пришлось понести много потерь, здесь

решалась судьба Армении, здесь и погиб Мансур.

Достоверно рисуются в фильме и образы врагов. Наиболее удачным оказался образ Асламаза Кули-хана в исполнении артиста В. Маргуни, который правильно отказывается от каррикатурной обрисовки, подчеркивая жизненность и достоверность поступков завоевателя.

Даже эпизодические образы фильма глубоко запоминаются, благодаря талантливой игре артистов. Таковы Асмик в роли няни, В. Ершов в роли Петра I, Н. Свердлин в роли посла, И. Перестиани в роли иезуита и особенно Е. Самойлов в роли бомбардира Касьянова.

В «Давид-Беке»—фильме постановочно очень сложном—по-настоящему блеснул талант художника Микаела Арутчяна, одного из оригинальных и высоко профессиональных советских театральных художников. Умело сочетая натуру с декорациями, находя точные выразительные образы многих объектов, М. Арутчян вместе с П. Бейтнером создали достоверный и образный фон картины. Особенно интересно решены в фильме образы архитектурных строений, древних армянских храмов. Лучший эпизод фильма—молчаливая исповедь Давид-Бека в храме—многим обязан творчеству художников. Такой же творческий контакт достигнут между постановщиком и композитором Ашотом Сатяном, музыка которого отличается не только своей мелодичностью, но и возможностью драматически, образно раскрывать переживания героев.

Операторы Д. Фельдман и Г. Бекназаров добились в «Давид-Беке» больших творческих успехов в павильонных съемках. Создавая интересные психологические портреты героев, хорошо используя своеобразное освещение храмов, операторы, однако, не сумели в такой же степени выразительно изобразить природу Армении. Насколько в «Зангезуре» природа органически входила в картину, настолько она оказалась бедной в «Давид-Беке». Этот недостаток во многом мешает художественной цельности фильма. Тема и сюжет «Давид-Бека» открывали широкие возможности перед операторами, которые могли превратить природу в «действующее лицо» фильма. Между тем, в «Давид-Беке» всего лишь два-три кадра, в которых образно схвачена природа Армении.

Отмеченные отдельные недостатки, конечно, снижали художественный уровень фильма, но не умаляли его патриотического пафоса.

«Давид-Бек» имел большой успех. Газета «Правда» писала: «Фильм «Давид-Бек» вдохновит сердце армянина также, как и сердце русского, сердце украинца, сердце каждого советского человека своей глубокой взволнованностью, любовью к родине и ненавистью к захватчикам»⁶.

Советские исторические фильмы в годы Отечественной войны, изображая героические страницы борьбы отдельных народов, поднимали общую проблему советского патриотизма, как интернационального чувства всех народов Советского Союза. Образы Александра Невского, Кутузова,

Ивана Грозного, Давид-Бека, Георгия Саакадзе, Пархоменко, Сухэ-Батора, несмотря на свои национальные особенности, волновали многонационального советского зрителя своим патриотизмом. Хотя различны были эпохи, в которые жили эти герои, различны были они по характеру, но в самом главном они сходились, страстно утверждая идею непобедимости народа.

В «Давид-Беке» финальные слова летописца и Давид-Бека—

«Так боролись мы, ваши предки,

Так будут бороться сыны Армении во веки веков»,

прямо перекликаются с финальным изречением Александра Невского в фильме Эйзенштейна—

«Кто с мечом к нам придет,

Тот от меча и погибнет.

На том стояла и стоять будет

Русская земля».

Общность идей и чувств многих советских исторических фильмов военных лет была продиктована общностью идей и чувств всех советских народов, поднявшихся на борьбу против общего врага— фашизма.

ГОДЫ ТВОРЧЕСКОГО ЗАСТОЯ

Историческая победа советских народов над германским фашизмом обеспечила мир всему человечеству. Четыре года трудной и кровавой войны, лишений и напряжения всех народных сил увенчались блестящей победой.

Начавшаяся после войны мирная жизнь советского народа не была спокойной и безмятежной. Война нанесла Советскому Союзу огромные человеческие и материальные потери. Было разрушено и сожжено около 72 тысяч городов и сел, свыше 30 тысяч фабрик и заводов, разорено около 100 тысяч колхозов.

Первые послевоенные годы братские советские народы были заняты восстановлением разрушенного. Это было осуществлено за невиданно короткие сроки—четыре года. Естественно, что такой титанический труд потребовал напряжения всех сил народных, лишений и трудностей. И советский народ героически пошел на это.

Многое было преобразовано за десятилетие послевоенного времени руками советских людей, были достигнуты огромные успехи в строительстве и промышленности.

Изменившаяся после второй мировой войны политическая карта мира преобразовала международную жизнь, в которой Советский Союз занял ведущее положение.

Страна изумляла весь мир своими трудовыми подвигами.

Казалось, именно в этот период художественное творчество должно было со всей правдивостью отразить героические будни советского народа, так как сама жизнь давала невиданный по богатству материал. Между тем, именно в этот период советская кинематография не смогла выполнить своего долга перед народом, перед временем. Рядом с некоторыми удачными историческими картинами («Адмирал Нахимов», «Тарас Шевченко», «Академик Иван Павлов») трудно поставить хоть одно значительное кинопроизведение о современности.

После XX съезда Коммунистической партии критерии оценки справедливо изменились в отно-

шении тех явлений, которые в свое время восхвалялись в обстановке расцвета культа личности. Парадное настроение, господствующее во многих звеньях жизни, отразилось и на художественной критике, которая особенно в послевоенный период подчас поощряла произведения лживые, скользящие по поверхности жизни, не ставящие острых актуальных проблем.

Огромные сдвиги в нашей политической жизни, происшедшие после преодоления вредных последствий культа личности, позволяют и диктуют исторически объективно, честно и правдиво оценивать явления художественной культуры. Это тем более необходимо, потому что и сегодня не все еще преодолено в этой области.

С 1945 по 1953 год советская кинематография оказалась в трудной полосе развития, она потеряла темпы производства, а, вместе с тем, завоеванный прежде художественный уровень. Дело дошло до того, что в 1951 году вся советская художественная кинематография создала всего 6 фильмов.

Еще хуже обстояло дело на республиканских студиях. За первые девять лет послевоенного времени армянскими кинематографистами было создано всего два художественных фильма. Два неудачных кинопроизведения—«Анаит» и «Девушка араратской долины». Оба кинофильма были поставлены Амо Бекназаровым.

Правда, сказку Газароса Агаяна начал снимать А. Мартиросян, но руководство студии, про-

смотрев первые материалы, передало постановку А. Бекназарову. В период малокартинья подобные операции стали привычными. Потеря доверия к творческим кадрам—с одной стороны, потеря профессионализма самими творческими кадрами—с другой, рождали ненормальную и нервную атмосферу в работе. В определенный период даже стоял вопрос о закрытии армянской студии художественных фильмов. В эти же годы наблюдается нездоровая борьба между творческими работниками за право постановки фильма.

Приблизительно в такой атмосфере была начата постановка фильма «Анаит», сценарий которого было поручено написать В. Швейцеру. Будучи не знаком с армянской литературой, художественной культурой Армении, В. Швейцер, хоть и строил сценарий популярной армянской сказки профессионально, но передать подлинный дух произведения армянского классика ему не удалось. Недостатки сценария были углублены в фильме.

Спустя три года после «Давид-Бека» Бекназарову не удалось поставить интересный фильм, хотя актерский состав был тот же самый—Рачья Нерсисян, Авет Аветисян, Давид Малян, Ф. Довлатян и др. Даже композитор—А. Сатян—был тот же.

Ни А. Бекназарову, ни оператору И. Дильдаряну не удалось воспроизвести на экране сказочную атмосферу, раскрыть увлекательный мир героев Агаяна.

Помпезное оформление, богатые костюмы, мелодичная музыка подавили человеческие образы.

Впервые обратившись к жанру киносказки, Амо Бекназаров и весь съемочный коллектив не смогли добиться выражения возвышенного и мудрого духа армянского народного творчества. Фильм «Анаит» оказался художественно слабым, кинематографически невыразительным. Он снова доказывал, насколько отстали армянские кинематографисты от насущных проблем современного киноискусства.

Естественно, общественность не могла пройти мимо столь наболевшего вопроса, каким стала творческая судьба Арменкино.

В конце 1946 года на открытом партийном собрании Ереванской киностудии состоялся первый большой разговор о положении дел на студии. Собрание было созвано по поводу смелого выступления «Комсомольской правды» со статьей под заглавием «Сказки» ереванской киностудии¹, в которой подвергалась резкой критике работа армянских кинематографистов. Выступавшие на обсуждении подробно говорили о недостатках работы, обвиняли Управление кинематографии при Совете Министров Армянской ССР, руководство киностудии. Характерно, что ни один творческий работник студии не говорил о своих ошибках, творческих промахах. Только А. Бекназаров нашел свое художественное руководство киностудией неудовлетворительным. Сменилось руководство студией, организовалось даже Республиканское Министерство кинематографии, а через год, подводя итоги, писатель Рачья Кочар отмечал: «В Армении

ни одна область искусства так не отстает, как киноискусство»². Подробно анализируя причины отставания армянской художественной кинематографии, Р. Кочар приходит к правильному выводу о том, что неверно мыслится тематическая направленность работ студии, односторонне увлекающейся экранизацией литературных произведений, отражением событий далекого прошлого, отрывом самих творческих киноработников от повседневной жизни не только трудящихся республики, но и художественной интеллигенции.

Было ясно, что так дальше работать невозможно. Поворот к современности, горячая заинтересованность повседневными буднями народа стали необходимостью.

Однако, обращение к современной тематике не могло быть формальным, ради отчета. Только страстная творческая заинтересованность, высокий профессионализм, смелость передового художника и точное знание требований современного киноискусства могли обеспечить создание подлинной художественной кинокартины на актуальную тему. К сожалению, на том этапе армянские кинематографисты не обладали всеми этими качествами. Обращение к современной теме тогда носило несколько формальный характер. Ничем иным нельзя объяснить тот факт, что А. Бекназаров в 1949 году создает очень слабый фильм на современную тему — «Девушка Араратской долины».

Жанр фильма «Девушка Араратской долины»

можно определить как «музыкальную колхозную комедию», в которой вопреки жизненной правде, законам реалистического искусства изображались события, не имеющие ничего общего с действительностью. В лучшем случае это были кинокартины, рассказывающие о каком-нибудь частном случае, при этом с невероятным усердием приукрашивалась жизнь, обходились реальные конфликты. По этому шаблону в советской литературе и кино создавались в те годы романы, повести и фильмы, подготовившие благодатную почву для расцвета «теории» бесконфликтности. Образцами таких произведений были, например, роман Е. Мальцева «От всего сердца», «Марья» Г. Мединского, многие фильмы по сценариям Е. Помещикова и т. д.

Кстати, характерно, что Е. Помещиков стал соавтором сценария «Девушка Араратской долины», написанного М. Чаманяном.

Центральный конфликт «Девушки Араратской долины» был прямо заимствован из ставшего штампом «жанра» колхозной комедии. Оторванные от национальной почвы, надуманные и состряпанные по бытующей ремесленнической схеме сюжет и персонажи фильма «Девушка Араратской долины» не могли способствовать правдивому изображению современной темы.

Чтобы представить себе, как решались человеческие отношения в этом фильме, приведем небольшой отрывок из сценария, в котором описана кульминация «конфликта». Ниже приводится раз-

говор влюбленных—председателя колхоза села Маралик Арто и Ануш, по стечению обстоятельств заменившей председателя колхоза соседнего села Джейраник.

«Ануш сидит, глубоко задумавшись, над большой, разостланной по столу «простыней»—сводкой работы колхозных бригад.

Керосиновая лампа освещает ее живое, строгое и немного детское сейчас лицо.

Грохот копыт. Ануш поднимает голову.

Отстранив со своего пути старика сторожа, Арто стремительно входит в кабинет.

Арто (сторожу). Оставь нас.

Сторож выходит.

Короткая встреча взглядов и Ануш понимает все.

Тревожная пауза. Арто берет со стола карандаш и говорит дрожащим от волнения голосом:

— Не волнуйтесь, не волнуйтесь, милая. Я буду говорить спокойно, спокойно...

— Я не волнуюсь,— стараясь овладеть собой. говорит Ануш.

Пауза.

Арто. Ну-с, будем продолжать эту комедию?

Ануш. Комедию? Мне не смешно.

Арто. Зато меня ты сделала посмешищем.

Ануш. Неправда.

Арто (сдерживаясь). Тогда объясни мне, зачем ты снимаешь меня с работы? С позором снимаешь с работы?

Ануш (упрямо). А ты справишься с работой.

Арто. Но помоги мне... поддержи...

Ануш (твердо). Я помогала тебе.

Арто. Ты? Это чем же? Может быть тем, что вышвырнула наши арбы... Срываешь подготовку к уборке, ставишь меня под удары критики Левона, людей...

Ануш. Думай как угодно. Ты должен не бояться критики, а прислушиваться к ней, понять ее.

Арто. Я понимаю одно—ты не хочешь мне помочь.

Ануш (умоляюще). Если ты вдумаешься, то поймешь, Арто.

Арто. Я не хочу думать, когда люди ждут от меня действий, когда я должен действовать.

Пауза. Они молча глядят друг на друга.

Ануш (опустив глаза). Это все, что ты можешь сказать?

Арто (с горечью). О, нет. Не все еще. Есть у меня вопрос один. Да, всего один... Где же твоя любовь, Ануш?

Ануш (строго). Молчи, молчи, если ты не видишь ее.

Она вдруг всхлипывает.

У Арто появляется искорка надежды:

— Неужели не поможешь мне?

Ануш выпрямляется.

— Не имею права»³.

На протяжении всего сценария взаимоотношения главных героев строятся по надуманному конфликту, не имеющему жизненной почвы, не позво-

ляющему правдиво характеризовать человеческие образы.

Никакие режиссерские ухищрения, а их, кстати, и не было в фильме, никакие удачные исполнения, а они были в картине, не могли кардинально изменить фактуру сценария. Некоторые каламбуры и остроты, найденные на съемочной площадке, не спасали положения. Комедия получилась скучной, не считая одного эпизода в парикмахерской, эпизода, мало связанного с основным ходом действия фильма.

Характерно, что именно этот жизненный эпизод не понравился критике, но зато она восхваляла вышеприведенный надуманный и фальшивый эпизод, видела в поступке Ануш, как «образ смелой и волевой девушки поднимается еще выше»⁴.

Вообще, сам сценарий, фильм и его критика мало отличаются друг от друга. Рецензент фильма Ар. Мартиросян в присущем тем временам стиле пишет: «После войны с особой силой забила ключом жизнь тружеников социалистических полей. Перед ними встали новые большие задачи по укреплению и дальнейшему развитию коллективного хозяйства, по борьбе за высокий урожай. Сценарий фильма отражает много ярких сторон этой борьбы колхозников, строящих коммунизм. В этом сценарии правильно решается вопрос о взаимопомощи в труде, о роли женщины в социалистическом строительстве, о любви и дружбе, как понимают ее советские люди и, в частности, героиня фильма, девушка Ануш»⁵.

В одном этом абзаце рецензии отражена характерная черта кинокритики периода расцвета культуры личности. Читая рецензию и смотря фильм, удивляешься, откуда взялись эти плакатные мысли, где и в чем увидел рецензент борьбу за коммунизм, о какой роли женщины в социалистическом строительстве идет речь. Всего этого в фильме, конечно, нет. На экране маловыразительно повествуется о том, как председатель одного из колхозов, привыкший жить за счет соседних колхозов, был «проучен» своей любимой. Ни достоверного широкого фона колхозной жизни, ни отражения реальных конфликтов трудного послевоенного села, ни целостных художественных образов в фильме нет.

Фильм «Девушка Араратской долины» был чужд творческому почерку Амо Бекназарова, этого большого мастера эпических полотен. Картина свидетельствовала о творческой неподготовленности режиссера поднять современную тему в условиях расцвета бесконфликтной драматургии. К сожалению, «Девушка Араратской долины» является последним фильмом крупного мастера на Ереванской киностудии. После четвертьвековой плодотворной работы в армянской художественной кинематографии, режиссер, во многом утвердивший национальное своеобразие этой кинематографии, создавший лучшие ее фильмы, безвозвратно ушел из Арменкино. Уход Амо Ивановича Бекназарова из Ереванской киностудии—большая потеря для армянского киноискусства.

В годы творческого застоя, длившегося почти десятилетие, армянская художественная кинематография не смогла укрепить завоеванных в прошлом здоровых реалистических традиций, она не сумела освоить современную тематику, снизила профессиональный уровень творческих кадров, наконец, рассталась с лучшим и ведущим своим кинорежиссером—Амо Бекназаровым.

Вместе с тем, именно в эти годы стало особенно ясно, что будущее армянской художественной кинематографии, залог ее творческого развития— в тесном общении с современной темой, в выдвижении молодых кадров режиссуры, кинодраматургии, операторского искусства, в росте актерской смены.

Трудовая жизнь республики с каждым годом обогащалась все новыми и новыми фактами героизма рабочих, крестьян, интеллигенции, ученых. Слава об армянских ученых, строителях вышла далеко за пределы республики. В Советскую Армению бесконечными караванами приезжали репатрианты, те, кто много лет назад, спасаясь от физического истребления в условиях турецкой тирании, дашнакского разгула покинули родные места и разбрелись по всему свету. Поселившись на советской земле, эти люди обретали новую жизнь, постепенно входили в атмосферу социалистического труда. И этот процесс, как и героический труд рабочих, колхозников, интеллигенции проходил не гладко, не без реальных и неизбежных конфликтов. Наконец, с каждым годом становилась

дороже и светлее память о тех, кто отдал свою жизнь на фронтах Отечественной войны во имя великого будущего Родины.

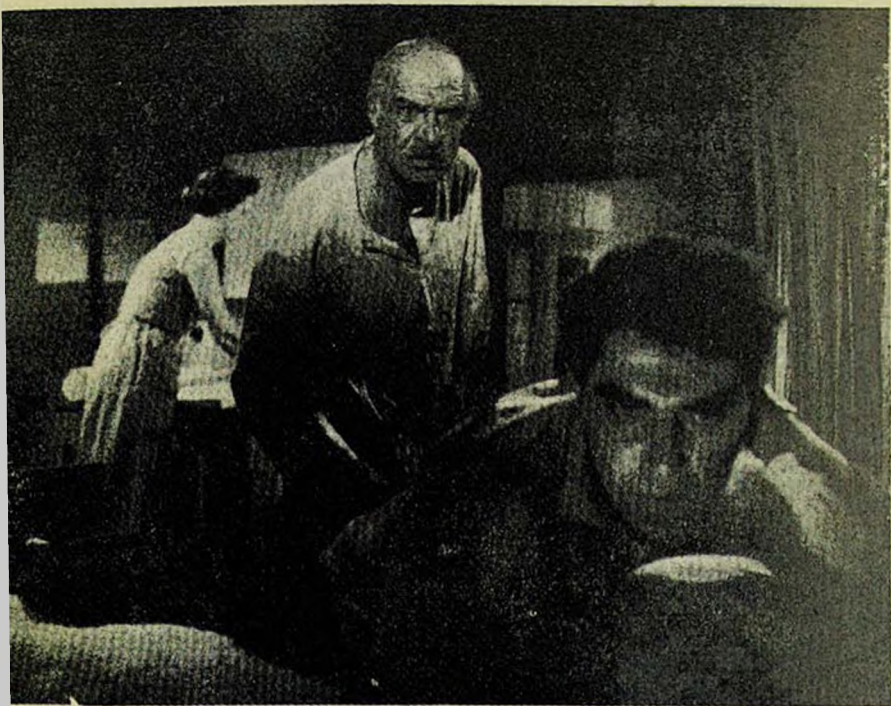
Все эти темы ждали своего полноценного художественного осмысления, просились на экран.

За выполнение этой благородной и ответственной миссии армянская художественная кинематография принялась на новом этапе своего развития, отмеченного крутым подъемом кинопроизводства, смелым обращением к современной теме.



И чего только не пришлось испытать легендарному революционеру Камо—Тонунцу в своей героической жизни. Даже прославленным немецким докторам не удалось раскрыть «тайну» Камо.

«Лично известен»



Не выдержал каменотес Варунц—Нерсисян и обрушился с гневными словами на сына, эстрадного певца Арсена—Абраамяна.

«Песня первой любви»

НА НОВОМ ЭТАПЕ

Вместе со всей советской кинематографией на широкую творческую дорогу выходит и армянское киноискусство. Если с 1946 по 1953 год было создано всего два фильма, то за такой же срок нового этапа (1954—1961) армянские кинематографисты выпустили на экран 25 полнометражных и 5 короткометражных художественных фильмов. Такого резкого подъема кинопроизводства в истории армянского кино еще не было.

Вместе с расширением производства кинокартин произошел и резкий перелом в тематической направленности работы студии. Из 30 картин 25 посвящаются современным темам, 3—историко-

революционным, одна—исторической теме и одна явилась экранизацией произведения классической литературы. Таким образом, на новом этапе развития происходят кардинальные изменения в деятельности армянской киностудии, теперь именуемой «Арменфильм».

Важным фактором нового этапа становится не только разнообразие тем и жанров выпускаемых картин, но и приход в кинематографию молодых творческих сил. Если прежде на армянской студии работали режиссеры А. Бекназаров, П. Бархударян, А. Мартиросян, А. Ай-Артян и С. Кеворков, то теперь появились новые имена кинорежиссеров—Э. Карамян, Г. Мелик-Авакян, Л. Вагаршян, Ю. Ерзинкян, Г. Саркисов, Г. Малян, М. Акопян, Л. Исаакян, Г. Маркарян и другие. Появился актив новых сценаристов, выдвинулся ряд способных кинооператоров, наконец, появилась плеяда молодых актеров, успешно выступавших рядом с мастерами армянского кино.

Деятельность молодого отряда творческих работников армянской кинематографии во многом обогатила армянское киноискусство, внесла новую струю в ее творческий почерк.

На новом этапе заметно оживилась критическая мысль, появились молодые киновееды, были выпущены сборники «Армянское киноискусство», создана киногруппа в Секторе театра и кино Института искусств Академии Наук республики, киноведение заняло свое место на страницах республиканской печати.

В этот же период расширяется сеть кинофикации, строятся новые кинотеатры в городах и селах республики, увеличивается количество передвижных киноустановок.

Оживлению киножизни республики способствуют и дубляжи большого количества советских фильмов, прокат зарубежных картин.

В 1957 году организуется Союз киноработников Армении, в задачи которого входит руководство творческой жизнью армянских кинематографистов, широкая пропаганда достижений советского и прогрессивного зарубежного кино. Лекции и обсуждения фильмов, дискуссии и творческие конференции, организуемые Союзом киноработников, заметно оживляют культурную жизнь республики.

Все эти достижения нового этапа развития армянского киноискусства явились результатом последовательной политики партии и правительства, взявших курс на творческое переустройство всей советской кинематографии!

Советское киноискусство с середины 1950-х годов снова выходит в первый ряд мирового кино, завоевывает ведущее место. На международных фестивалях советские фильмы получают высокую оценку, ряд советских кинокартин заслуживает единодушного признания.

Появление на кинематографическом небосклоне страны молодых талантливых художников творчески обязывает весь многонациональный отряд советских кинематографистов.

Несмотря на неуклонный рост киноискусства на новом этапе, процесс развития художественной кинематографии, в частности армянской художественной кинематографии, протекал отнюдь не гладко.

На путях роста вместе с достижениями были творческие потери, ошибки и заблуждения. Если ряд армянских фильмов последнего периода заслуженно признавался удачным, то некоторые кинокартины «Арменфильма» справедливо подвергались резкой критике республиканской и центральной прессы. Большое же количество армянских фильмов осталось незамеченным ввиду их посредственного художественного уровня. Посредственность и серость стали наиболее уязвимым местом армянской художественной кинематографии. Отсутствие оригинальных замыслов, боязнь новых выразительных форм современного киноискусства, желание следовать уже известным и ставшим шаблоном приемам кинематографического рассказа подчас приводило армянских кинематографистов к творческим неудачам.

Чтобы разобраться в причинах успехов и неудач армянской кинематографии, следует обратиться к конкретным фильмам. Однако, сложность анализа этих причин заключается в том, что не всегда можно установить закономерности развития творчества того или иного режиссера, так как процесс формирования почерка художника продолжается. Многие армянские фильмы нового этапа следует рассматривать как первые опыты молодых

кинорежиссеров и драматургов, творчески еще не определившихся.

И все же, несмотря на продолжающийся процесс развития армянской художественной кинематографии нового этапа, уже сейчас можно различить ряд характерных моментов, выражающих слабые и сильные стороны современного армянского киноискусства.

Первые же годы нового этапа (1954—1956) свидетельствовали о принципиальной позиции армянских кинематографистов, повернувшихся лицом к современности. В этот период еще не был накоплен опыт, не на высоком профессиональном уровне отражалась современная тема. Фильмы «Тайна горного озера», «Пленники Барсова ущелья», «В поисках адресата» и «Призраки покидают вершины» были первыми пробами сил, попыткой отразить современность в наивных, детективных сюжетах, художественно осмыслить жизнь без углубления в сложный психологический мир современников, без попытки разобраться в многообразии жизненных явлений.

Вполне понятно, что в таких фильмах, как «В поисках адресата» и «Призраки покидают вершины» трудно было делать художественные обобщения. Сами сюжеты этих фильмов уже препятствовали серьезному взгляду на современную жизнь. Так, если в фильме «В поисках адресата» жизнь отражалась по надуманной схеме бесконфликтной драматургии, то в «Призраках покида-

ют вершины» очевидно стремление к детективному «осложнению» реальных событий.

Сценарий М. Ерзинкян и С. Шатрова «В поисках адресата» построен по дурному образцу полукомических, полусерьезных, полудетективных, полуреалистических фильмов, в которых правда и ложь соседствуют так близко, что разобраться, где фальшь и где реальное, почти невозможно.

Постановщики А. Мартиросян и Ю. Ерзинкян еще более подчеркнули недостатки сценария, в результате чего фильм «В поисках адресата» получился произведением неинтересным, вызывающим недоумение зрителя.

Подражательность фильма «В поисках адресата» может быть и не стала бы его большим недостатком, если бы авторы подражали лучшим советским картинам, реалистически рассказывающим о послевоенной жизни. Сценаристы и режиссеры, отказавшись от собственного взгляда на явления, создали плохой вариант пьесы Г. Мдивани «Кто виноват», где главной проблемой оказалась распря между директором обувного магазина и директором обувной фабрики, выпускающей некрасивую обувь. В фильме вместо обуви появились детские коляски, платья и прочие товары, а люди как в пьесе, так и в фильме остались теми же. При этом авторы фильма ухитрились распря директоров универмага и швейной фабрики переплести с традиционным любовным треугольником, в котором, конечно, предпочтение отдается хорошему работнику.

Такой же подражательностью отличается сюжет фильма «Призраки покидают вершины» авторов Э. Карамяна и Г. Колтунова. Схема сценария «Призраки покидают вершины» ничем не отличается от схем множества фильмов, таких, как «Поединок», «В квадрате 45». В армянском фильме, как и в его русских «предшественниках», действия разворачиваются по известному шаблону: в иностранном государстве готовится заговор, в органах госбезопасности уже знают об этом, шпион пробирается на объект, за ним и наш разведчик. Но кто из них шпион, а кто разведчик невозможно узнать до самого конца фильма. При этом вражья рука действует свободно, убивает людей, вредит. Пока враг не начинает крупный подрыв, его, почему-то, не задерживают.

Кроме того, авторы свободно воспользовались рассказом Ефремова «Духи горного озера», не отметив этого в титрах.

Режиссеры Э. Карамян и С. Кеворков не скрывали своего влечения к детективному жанру, наоборот, они кинематографическими средствами старались еще более подчеркнуть «таинственность» появлений преград на пути геологической разведки недр республики. Надо отдать должное умению постановщиков действительно эффектно нагнетать напряжение, которое, к сожалению, не углубляет психологическую разработку темы, а скорее мешает ей. Так, взаимоотношения двух молодых геологов—Маляна и Баграта—из-за усердного подчеркивания в фильме скрытой деятельно-

сти вражьей руки обрисованы поверхностно, не доведены до логического конца. То же самое произошло и в изображении взаимоотношений геологов старшего поколения—Сатунца и Даниел-Бека. И здесь детективный момент помешал показу живых человеческих образов.

В отличие от фильма «В поисках адресата» картина С. Кеворкова и Э. Карамяна была высокопрофессиональной, кинематографически интересной. Детективный сюжет и эффективные киноприемы обеспечили фильму некоторый кассовый успех. Но ни в первом, ни во втором случае армянские кинематографисты не разрешали художественной проблемы, скользя по поверхности жизненных явлений.

Такая же позиция была присуща авторам двух детских фильмов «Тайна горного озера» и «Пленники Барсова ущелья». Оба фильма были поставлены по мотивам повестей популярного армянского писателя Вахтанга Ананяна—прекрасного знатока фауны и флоры Армении, достоверного описателя романтических увлечений подростков.

Повесть «На берегу Севана» была экранизирована М. Ерзинкян и А. Ованесовой и поставлена режиссером А. Роу. Сценаристы и режиссер, переложив на экран достоверную повесть Вахтанга Ананяна, лишили ее реальной основы, превратили в забавную приключенскую историю о том, как рядом с голубыми волнами Севана сохнут посевы, как смекалка детей помогает обнаружить подземное течение реки. Реальные трудно-

сти, воспроизведенные писателем в повести, уступили место легко преодолеваемым на экране незначительным преградам.

Еще более были облегчены на экране трудности героев «Пленников Барсова ущелья», несмотря на то, что автором сценария совместно с М. Шагириным выступил и Вахтанг Ананян.

Молодой постановщик фильма Ю. Ерзинкян последовательно отказывался от изображения трудностей, увлекаясь тем, что нарочито подчеркивал всеобщую заботу и встревоженность судьбой попавших в «плен» детей. По замыслу В. Ананяна, группа подростков, попав в опасное ущелье, в процессе преодоления действительных трудностей раскрывалась в новом качестве. Намечались среди подростков новые взаимоотношения, проявлялся индивидуальный характер каждого, вместе с тем утверждался дух товарищества и дружбы. Обратив главное внимание на взаимоотношения подростков, В. Ананян вовсе не хотел сказать, что судьба исчезнувших детей безразлична взрослым. Писатель в повести последовательно раскрывает те новые черты характера детей, которые присущи юношеству наших дней, тогда как режиссер последовательно уходит от этой главной задачи, стремясь изобразить все гладко.

Еще один принципиальный недостаток роднит оба детских фильма. Речь идет об изобразительной стороне кинокартин, об образе природы Армении в них. Оба фильма цветные, оба претендуют на «красивое» видение Армении. Первый фильм

снят операторами Д. Фельдманом и И. Дильдаряном, второй И. Дильдарян снимал один. В обеих картинах хорошее качество фотографии, профессиональный уровень операторской работы очевидны.

Но в обоих фильмах заметно стремление непременно подкрасить природу Армении, представить ее в более «живописных» тонах. Естественно, при таком взгляде на изобразительную фактуру фильмов авторам пришлось отказаться от реальных красок природы Армении, искать красивые пейзажи. Дело доходило до того, что армянские кинематографисты искали характерные для Армении пейзажи на Северном Кавказе. В результате на экране появились кадры слащаво красивые, напоминающие лубочные цветные открытки, но никак не суровые и величественные, богатые контрастными тонами и солнечными бликами пейзажи Армении.

Во всех четырех фильмах цвет играет единственную роль—подкрасить реальную действительность. Такое одностороннее пользование цветом было неслучайным. Жизненные явления в этих фильмах отражались поверхностно, в них сглаживались реальные конфликты, психологическая разработка образов уступала принципу внешнего показа. Естественно, при таком подходе авторов фильма должна была присутствовать и соответственная изобразительная фактура. Она выразилась, прежде всего, в подкрашенном, подслащенном цветовом тоне.

Упомянутые четыре фильма, может быть, и не заслуживали бы такого внимания, если бы выраженные в них тенденции не закрепились в ряде последующих армянских фильмов, претендующих на раскрытие проблем современности.

К сожалению, тенденция затушевывания более или менее острых конфликтов, стремление половинчато решать выдвигаемые самой жизнью проблемы стали ведущими для целого ряда армянских кинокартин. Эта тенденция, как показывают даже самые последние армянские фильмы, вовсе не явилась временным проявлением роста или определенным этапом процесса художественного осмысления современности. Есть все основания утверждать, что облегченный показ действительности, сознательное притупление конфликтов произведений на современную тему являются вполне определившимся творческим взглядом на киноискусство у ряда армянских режиссеров, сценаристов и операторов.

К группе фильмов, в которых авторы, главным образом постановщики, сознательно облегчают жизненные конфликты, избегают острого взгляда на жизнь, стараются скользить по поверхности темы, можно отнести такие фильмы, как «Кому улыбается жизнь», «Прыжок через пропасть», «О моем друге», «Когда рядом друзья», «Песня первой любви», «Трезвое вино», «Двенадцать спутников», «Кольца славы».

Таким образом, больше половины фильмов на современную тему оказываются художественно

недостовверными, творчески пассивными. Другой ряд фильмов, таких как «Обвал», «Сердце матери», «Дорога», ввиду не очень высокого художественного уровня не может возвести заложенные в основе фильма реальные конфликты до степени жизненной правды.

Лишь несколько фильмов с натяжкой можно назвать удавшимися, хотя и в них много недостатков художественного порядка. К этим фильмам относятся постановки Г. Мелик-Авакяна «Сердце поет», «О чем шумит река», С. Кеворкова и Э. Карамяна «Тропую грома», Л. Вагаряна «Рожденные жить», короткометражные фильмы «Мелочь» Г. Мелик-Авакяна и «Золотой бычок» М. Акопяна.

Лучшими армянскими фильмами на новом этапе пока остаются историко-революционный фильм «Камо» и экранизация пьесы Ширванзаде «Из-за чести». Менее интересными оказались историко-революционные фильмы «Парни музкоманды», «Перед восходом солнца» и исторический фильм «Северная радуга», хотя два последних обладают большими достоинствами иного характера.

Даже общий взгляд на продукцию «Арменфильма» подтверждает мысль о том, что подавляющее большинство армянских картин послевоенного времени, хотя и посвящено современной теме, но страдает серьезными недостатками.

Одной из главных проблем армянского кино нового этапа стала сценарная проблема. Именно в этот период, как никогда в истории армянского кино, литературный сценарий стал одним из оп-

ределяющих успех фильма факторов. Это и понятно. Обратившись к современной теме, армянские кинематографисты были поставлены перед необходимостью создания литературной основы фильма. Если прежде они свободно пользовались услугами высокохудожественной литературы, то теперь приходилось создавать фактически и литературу и кинопроизведение.

Кадрами профессиональных талантливых кинодраматургов армянская кинематография еще не располагала; писатели неохотно шли в кино. Из создавшегося положения приходилось выходить, прибегая иногда к помощи авторов со стороны. Так, авторами сценариев армянских фильмов становятся Г. Колтунов и С. Шатров, О. Стукалов-Погодин и И. Иванов, С. Рошаль и М. Макеев. М. Максимов и А. Филимонов, К. Минц и другие. Творческая помощь всегда воспринималась армянскими кинематографистами как один из важных моментов развития национального киноискусства. Так было в немой период жизни армянского кино, так было и в годы звукового кино.

В послевоенное время творческая помощь, однако, приняла несколько странный характер по вине самих армянских кинематографистов. Во-первых, на помощь звались не самые лучшие кинодраматурги, как это видно из перечисленных выше фамилий, во-вторых, что самое главное, работа большинства названных авторов в армянском кино носила неверный характер. Написанные для русских студий и в большинстве своем отвергну-

тые ими сценарии в «Арменфильме» претерпевали не очень сложную «творческую» переработку: русские имена заменялись армянскими. Так было со сценариями фильмов «Когда рядом друзья», «Трезвое вино», «Сердце матери» и другими. Естественно, эти фильмы не могли отличаться ни своеобразием замыслов, ни национальной самобытностью.

Потеря национальной самобытности—один из самых важных и существенных недостатков большинства армянских послевоенных фильмов. На протяжении двух десятилетий армянское киноискусство неуклонно искало и утверждало свое национальное своеобразие не для того, чтобы на новом этапе с такой легкостью расстаться с ним. Причин этого сложного явления много, о них будет разговор в последней главе настоящей книги, но сейчас следует лишь отметить, что такой путь творческой помощи не мог дать положительных результатов.

Переделка сценариев, написанных на русском материале, подражание и заимствование схем конфликтов—все это уводило армянских кинематографистов от пути поисков самостоятельного творческого лица. Поэтому на новом этапе лишь две-три картины, в которых авторы принципиально не отходили от традиций национального кино, сохраняли и утверждали своеобразие армянского киноискусства. Фильмы «Из-за части», «Лично известен», «Северная радуга», «Перед восходом солнца» и короткометражки «Тжвжик» и «Золотой

бычок» отличаются, прежде всего, национальной принадлежностью, своеобразием видения явлений.

Нельзя сказать, что все остальные армянские фильмы послевоенного периода вовсе лишены национальных признаков. Но только в указанных фильмах национальное своеобразие оказалось органичным, необходимым, а не искусственно насаждаемым фактором.

В итоге, не обладая оригинальными замыслами, будучи построенными по трафаретным драматургическим схемам, лишенными национального своеобразия, наконец, выполненные на невысоком профессиональном уровне, многие армянские фильмы оказались далекими не только от требований, предъявляемых к современному киноискусству, но и от правды жизни. Эти фильмы отражали жизнь поверхностно, не вникая в суть затрагиваемых явлений, не пытаясь подняться до художественного обобщения темы.

Именно эти особенности ряда армянских фильмов имел в виду Мих. Белявский, выступая в «Известиях» со статьей «Жизнь, созерцаемая сбоку»¹. Можно не согласиться с несколько резким тоном автора статьи, можно поспорить с ним относительно оценки отдельных фильмов, но отрицать правильность постановки вопроса, не признавать критику невозможно.

На самом деле, если обратиться к конкретным фильмам, то нетрудно будет убедиться, что в них богатая и сложная жизнь созерцается сбоку, отражается поверхностно.

Фильм Г. Саркисова «Когда рядом друзья» ставил интересную проблему—показать пути вступления молодежи в самостоятельную жизнь. Однако, эта сложная и увлекательная тема оказалась решенной поверхностно, примитивно. Ни одна судьба героев фильма, ни один образ никак не взволновал зрителя. Молодежь в фильме получилась неинтересной, бескровной, безынициативной, даже антипатичной. Единственно правильная и лаконичная оценка фильму была дана газетой «Комсомольская правда» в статье, озаглавленной «Этот фильм вызывает возмущение»².

Другой армянский фильм, пытающийся рассказать о начале жизненного пути молодых специалистов—«Кому улыбается жизнь» режиссера Л. Исаакяна по сценарию М. Чамамяна—нельзя сравнить с первым, но и эта картина оказалась художественно примитивной, неглубокой. Несмотря на то, что в фильме «Кому улыбается жизнь» был создан более или менее реальный жизненный фон трудового поселка горняков, в нем не раскрылась главная тема—конфликт двух героев, по-разному смотрящих на жизнь. Спор Карлена и Левона—двух молодых специалистов, только что окончивших вуз и вступивших в трудовую жизнь, остался спором мелким, прямолинейным, малоубедительным.

На таком же невысоком художественном уровне решалась проблема другого фильма Л. Исаакяна—«Прыжок через пропасть». И здесь режиссеру удалось достоверно изобразить реальный



В глухой армянской деревне дед Артин—Нерсисян ждал ответа от русского царя... Вместо письма пришла революция...

«Перед восходом солнца»



К генералу Ермолову—Бармину пришли Нерсес Аштаракци—Нерсесян (справа второй) и молодой Абовян—Согомонян просить оружия и помощи для борьбы с персидскими захватчиками. Их горячо поддержал Грибоедов—Фричинский.

«Северная радуга»

фон, так называемый второй план фильма. Однако, сценарный замысел Л. Карагезяна требовал, прежде всего, раскрытия главной проблемы, связанной с судьбой инженера Баляна, который в начале фильма представлен человеком самоуверенным и самовлюбленным. По вине Баляна на строительстве высоковольтной электролинии гибнет человек. Баляна исключают из рядов партии, снимают с занимаемой должности. После раздумий Балян соглашается пойти на работу именно в тот коллектив, где по его вине погиб человек. Балян понимает, что, только в этом коллективе завоевав прощение, он может считать себя оправданным.

Такая сценарная экспозиция должна была обратить внимание режиссера на то, как происходит психологический процесс возрождения Баляна в том самом коллективе, где его и видеть не хотят. К сожалению, фильм гораздо интереснее изобразил все окружающее, чем сложные взаимоотношения Баляна с людьми, драматическую историю падения и восхождения человека. Талантливый артист Б. Нерсисян, играя роль инженера Баляна, не имел возможности углубиться во внутренний мир героя, так как режиссера мало интересовала эта сторона авторского замысла. Постановщик сознательно избегал психологических сцен, то ли не придавая им важного значения, то ли боясь сложности и ответственности при решении подобных эпизодов.

Неумение раскрывать внутренний мир героев,

скольжение по поверхности событий заметны и в работе ряда других режиссеров. Так, Ю. Ерзинкян еще в первой самостоятельной картине «Пленники Барсова ущелья», а до этого в совместной работе с А. Мартиросяном над фильмом «В поисках адресата», уже проявлял склонность к поверхностному решению выдвигаемых сценарием взаимоотношений действующих лиц. В самостоятельной картине «О моем друге» Ю. Ерзинкян подтвердил свою склонность изображать события в их внешнем проявлении.

Сам сценарий А. Папаяна, впервые пробуящего свои силы в полнометражной форме, не обладал глубиной замысла. Рассказывая о больших событиях Великой Отечественной войны, писатель видит в них повод для изображения уже кочующего из фильма в фильм традиционного «треугольника», в котором автора волнует не глубина человеческих взаимоотношений, а мелодраматическая ситуация. Герои сценария Рубен и Арам, студенты Ленинградского института живописи, влюбились в русскую девушку Катю, которая, естественно, могла ответить взаимностью только одному из них. В сценарии ни жизнь студентов с их интересными буднями, ни трудные месяцы военного Ленинграда, ни глубокие человеческие взаимоотношения героев не привлекли основного внимания автора, который стремился последовательно создавать самые невероятные, подчас водевильные ситуации для участников «треугольника».

В отличие от сценария, над которым уже во

время съемок была проделана большая работа консультантами, гораздо достовернее стали окружающая героев жизненная среда и сами взаимоотношения героев фильма. Постановщик Ю. Ерзинкян со своей стороны творчески обогатил сценарий рядом интересных эпизодов, которых не было в литературной первооснове. Однако, режиссерское обогащение только подчеркивало поверхностность общего замысла автора. Гак, Ю. Ерзинкян кинематографически выразительными средствами без авторского текста создает прекрасный эпизод «Мечтания», в котором Арам, Рубен и Катя мечтают о будущем перед самым началом войны. Оригинальные монтажные сопоставления героев, прекрасная операторская работа А. Джалаляна, интересный замысел художника П. Бейтнера, наконец, очень точная и достоверная игра артистов Ю. Панича, Т. Пилецкой и Х. Абрамяна в этом эпизоде создавали яркий образ момента мечтаний. Но так как до и после этого эпизода герои и события в фильме раскрывались поверхностно, зрителя не увлекал внутренний мир молодых, то сам эпизод «Мечтаний» оказывался ненужным.

Фильм «О моем друге» свидетельствовал об интересных творческих и профессиональных возможностях режиссера Ю. Ерзинкяна, одновременно еще раз подтверждая его стремление обращаться к тем произведениям, в которых современная жизнь раскрывается поверхностно, без больших и глубоких художественных обобщений.

Об этом же говорит тот факт, что, приступив

к созданию фильма «Наш квартал» по сценарию П. Зейтунцяна, Ю. Ерзинкян не проявил творческой принципиальности, отступил перед сложностью разработки интересной современной темы, в результате чего фильм не вышел на экран, вызвав большую дискуссию в армянской периодической прессе³.

Наконец, об этом же свидетельствует последующий фильм Ю. Ерзинкяна «Кольца славы» по сценарию Я. Кочаряна, Г. Шагиняна и А. Филимонова, выпущенный на экран в 1962 году. И в этом фильме чувствовалась ремесленная подготовленность режиссера, его умение искусно монтировать картину, изобразительно интересно решать эпизоды. Но и здесь Ю. Ерзинкян проявил безразличие к человеческому содержанию произведения, взявшись за постановку заведомо слабого сценария, в котором наша современная жизнь действительно лишь созерцалась, а не раскрывалась художественно.

Авторы сценария «Кольца славы», взяв за основу сюжета биографию прославленного советского гимнаста Альберта Азаряна, пытаются рассказать о типичном для нашего времени жизненном пути человека советского общества. Однако это стремление не получило своего художественного выражения ни в сценарии, ни в фильме. Главным недостатком картины «Кольца славы», в которой немало профессионально решенных сцен, следует считать отсутствие живых человеческих образов, поверхностное раскрытие человеческих взаимоотно-

ношений. Эмоциональная бедность, отсутствие интеллектуального мира героев невозможно компенсировать никакими профессиональными качествами.

Поверхностный взгляд на современную жизнь проявился и в фильме Ю. Ерзинкяна и Л. Вагаршяна «Песня первой любви», созданном в 1957 году по сценарию Ж. Акопяна и Я. Волчека. Постановщики, не пожелав придерживаться сценарного замысла, изменили не только сюжет и композицию, но и главную идею. Сценарный замысел авторов был ясен и интересен, он соответствовал и первоначальному названию сценария—«Новый дом». В ходе строительства нового социалистического города исчезают островки старого глинобитного города. Люди из старых маленьких домиков переходят в новые большие дома. На этом фоне авторов интересовали, прежде всего, человеческие судьбы, эволюция взглядов людей, изменения их взаимоотношений. Какими должны прийти люди в новые дома (а обобщенно—в новую жизнь)—вот что больше всего интересовало авторов. Соответственно замыслу и строились сюжет и композиция сценария: судьбы жителей старого дома претерпевают изменения, в новый дом они приходят другими. Так утверждалась авторская идея в сценарии, состоящем фактически из отдельных новелл, в которых прослеживались судьбы отдельных героев. Композиционными центрами этих новелл в сценарии были старый разрушаемый и новый воздвигаемый дома.

Жильцов старого дома было несколько: семья каменотеса Варунца, семья спекулянта Мамиконяна, старый композитор Мелик-Нубарян, молодые Саро и Маро, телеграфист Оник.

По сценарию было известно, что люди в старом доме живут по-своему, их взаимоотношения развиваются своеобразно. После ломки старого дома происходили события, которые меняли взаимоотношения и взгляды людей. В новый дом каждый герой фильма приходил, пережив и познав многое.

Авторский замысел на киноленте был предельно сужен, из «Нового дома»—сценария с широким охватом жизненных явлений был выкроен фильм «Песня первой любви»—рассказ об эстрадном певце Арсене Варунце, вокруг которого разыгралась мелодраматическая история, благополучно завершившаяся возвращением зазнавшегося певца и неверного мужа в свою семью. Арсен Варунц в сценарии был одним из героев, причем далеко не главным, а в фильме он стал ведущим, подчинившим себе все остальные линии и мотивы, которые в сценарии самостоятельно расширяли общую большую тему. Ряд образов сценария вообще был изъят в фильме.

Из многопланового сценария режиссеры выкроили одноплановый фильм. Изменилось и сузилось содержание, изменилась и форма драматического рассказа. Сломав своеобразную конструкцию сценария, режиссеры не смогли художественно выразить значительную и интересную идею.

История создания фильма «Песня первой любви» красноречиво свидетельствует о живучести в армянской послевоенной кинематографии тенденций ухода от острых актуальных проблем современности, любования мелодраматическими переживаниями, приверженности отдельных творческих работников к сусальности, о чем, кстати, говорил и выдающийся мастер советского кино Ю. Райзман во время творческой беседы с армянскими кинематографистами в 1958 году в Ереване⁴.

Но даже такое изменение сценарного замысла не смогло уничтожить актуальности проблемы, фильм «Песня первой любви», благодаря оставшимся в нем мотивам, хорошей профессиональной работе режиссеров и актеров, эффектной эстрадной музыке А. Бабаджаняна и оригинальной операторской манере А. Джалаляна смотрелся с интересом, хотя и проблема его была уже иной.

В центре фильма «Песня первой любви» становится судьба эстрадного певца Арсена Варунца, сына каменотеса, человека одаренного, но поскользнувшегося на жизненном пути, зазнавшегося. Для постановщиков падение Арсена Варунца не является проблемой, они несколькими эпизодами точно и убедительно показывают это. Более заинтересованы они в показе возвращения Арсена к жизни. В избранной режиссерами концепции такое видение темы, конечно, правильное и художественно убедительное. Артист же Х. Абрамян, исполняющий роль певца, гораздо интерес-

нее играет как раз те эпизоды, в которых изображается падение Арсена (разговор с женой, концерт в Ереване, концерт в Сочи). От этого режиссерский замысел фильма, конечно, страдает, хотя зрелищность картины в какой-то степени выигрывает. В этом фильме интересные образы каменотеса Тиграна, композитора Мелик-Нубаряна и архитектора Варужана были созданы Р. Нерсесяном, В. Вагаршяном и С. Соколовским.

В целом же фильм «Песня первой любви» нельзя считать творческой удачей армянских кинематографистов, так как современность в нем была увидена, как метко сказал рецензент газеты «Московский комсомолец» Ю. Бабушкин, «через розовые киноочки»⁵.

К ряду фильмов, поверхностно отражающих современность, относятся «Трезвое вино» и «Двенадцать спутников».

Работая вместе, режиссеры С. Кеворков и Э. Карамян в послевоенное время создали такие интересные фильмы, как «Тропою грома», особенно «Лично известен». Но стоило этим режиссерам приступить к самостоятельным фильмам, как каждый из них создал плохую картину.

Сценарий К. Минца «Трезвое вино», после выхода фильма «Ее фантазия» С. Кеворкова, был подвергнут резкой критике. Конечно, литературная основа фильма не блещет оригинальной записью, диалогами. Но видеть все беды фильма в сценарии и не замечать серьезных недостатков режиссерской работы, как это делает один из рецен-

зентов фильма «Трезвое вино» значит дезориентировать и зрителя и постановщика⁶. Бездоказательно характеризуя работу С. Кеворкова, как мастерскую, рецензент фактически искажает истину, так как именно мастерства в этом фильме и нет.

Сценарий К. Минца, при всех своих недостатках, давал возможность создать интересную кинокомедию, где рядом с интересными образами выступили бы подлинно комедийные персонажи, в частности, главная героиня Анаит. В фильме Анаит—Э. Бруновская была полностью лишена комедийной трактовки, отчего все повествование также лишилось особенностей жанра. По своим литературным качествам сценарий К. Минца мало отличался от сценария грузинского фильма «Заноза», но там артистка Лейла Абашидзе в роли главной героини развернула блестящую игру в комедийном плане, обеспечив успех всему фильму. С. Кеворков, неправильно подобрав исполнительницу главной роли, не смог создать кинокомедии, имея даже таких мастеров комедии, как Филиппов, Тер-Семенов.

Фильм «Ее фантазия» был решен в половинчатом плане комедии и серьезной драмы, режиссер ряд очень комических по замыслу эпизодов решал в другом, не свойственном этому жанру ключе. Так, разговор у директора винного завода о трезвом вине, поведение опьяневшей Анаит у директора, падение инспектора в винный чан и ряд других эпизодов получились не смешными не

потому, что по сценарию они были таковыми, а потому, что режиссер не смог раскрыть комедийные ситуации, не вдохнул в них подлинного чувства смешного, профессионально не справился с задачей.

Чтобы убедиться в профессионально слабой разработке фильма, достаточно обратиться к применяемым постановщиком приемам монтажного перехода. На протяжении всего фильма режиссер монотонно повторяет один и тот же прием перехода от одного эпизода к другому, причем этот прием применяется и тогда, когда речь идет о серьезном, и когда изображается смешное. Так, в конце первого эпизода винодел говорит Анаит:— «А теперь посмотрим нашу Академию», т. е. винные подвалы. Следующий эпизод—винные подвалы. Затем винодел говорит, что надо ознакомиться с виноградниками. Следующий эпизод—виноградники. Анаит просит винодела прийти на вечер самодеятельности—тут же режиссер монтирует эпизод вечера самодеятельности. Виноделу сообщают, что должна приехать комиссия. Следующий эпизод—приезд членов комиссии. Арто говорит Анаит, что он вызвал ее родственников, и тут же мы видим родственников героини, едущих в автобусе. Спрашивают жену Ашота, где ее муж, она отвечает— в палате алкоголиков. Режиссер сразу монтирует сюда эпизод в палате. Анаит пишет письмо родителям, сообщая о своей командировке в Москву на ВСХВ, немедленно монтируется эпизод в Москве. Так, от начала до конца фильма режиссер,

творчески флегматично следуя репликам героев, монтирует эпизоды, не стараясь хотя бы в монтаже обнаружить интересные комедийные сопоставления, оживить рассказ.

В результате всего этого, а также совершенно «академичного» взгляда оператора И. Дильдаряна на жанр комедии, который требует большей изобретательности, выдумки и блеска операторской работы, фильм «Ее фантазия» получился слабым, художественно бледным, поверхностным.

Но более поверхностным и, благодаря этому качеству, антихудожественным оказался фильм Э. Карамяна «Двенадцать спутников».

Взявшись за экранизацию пьесы В. Шундика, М. Овчинников и М. Шатирян ремесленнически подошли к своей работе, изменив лишь имена русских на армянские, а местом действия просто обозначили Кавказ, вместо сибирской тайги.

Судьба пассажиров потерпевшего аварию самолета могла послужить поводом для рассказа о советских людях, об их моральных качествах, если бы сценарий, а вместе с ним и фильм не страдали абсолютной прямолинейностью, примитивным и лобовым видением человеческих взаимоотношений, ложным, давно развенчанным советским киноискусством казенным пафосом, отсутствием даже намека на живые характеры. В этом фильме, начиная от грубых декораций, кончая поведением людей, все оказалось фальшивым, искусственным.

«Двенадцать спутников» Э. Карамяна, не без

активной помощи М. Овчинникова и М. Шатиряна, в своем роде программно обобщал тенденцию ухода некоторых армянских кинематографистов от насущных проблем современности, тенденцию представлять все в розовом свете, не утруждать себя поисками новых актуальных тем, ярких выразительных средств выражения. Фильм получил единодушный отпор зрителей и критики, признавших его произведением неудачным⁷.

Было бы неверным утверждать, что все армянские фильмы послевоенного периода поверхностно и облегченно трактовали современную тему. В полнометражных фильмах «Сердце поет», «Сердце матери» и «О чем шумит река» Г. Мелик-Авакяна, в картинах «Обвал» и «Дорога» Г. Саркисова и С. Кеворкова, в «Тропою грома» Э. Карамяна и С. Кеворкова, в фильме Л. Вагаршяна «Рожденные жить» и, наконец, в короткометражных картинах «Мелочь», «Смотрины», «01—99», «Золотой бычок» армянские кинематографисты делают реальные попытки приблизиться к глубокой разработке темы, стремятся показать жизнь в ее многообразии, в ее реальных противоречиях. Правда, в каждом из названных фильмов по-разному и на различном художественном уровне решаются поставленные задачи, но этот ряд фильмов роднит общность стремления постановщиков и авторов сценариев искренне разобраться в проблемах современной жизни. Верно, однако, и то, что даже среди этих фильмов нет такого, который выделился бы своим исключительным художест-

веним уровнем, мог бы стать рядом с такими фильмами, как «Большая семья» И. Хейфица, «Несовершенная повесть» Ф. Эрмлера, «Урок жизни» Ю. Райзмана, «Весна на Заречной улице» Ф. Миронера и К. Хуциева, «Чужая родня» М. Швейцера, «Летят журавли» М. Калатозова, «Отчий дом» Л. Кулиджанова, «Чистое небо» и «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Мир входящему» Алова и Наумова, «Судьба человека» С. Бондарчука и рядом других русских советских фильмов.

Молодой армянский режиссер Г. Мелик-Авакян дебютировал короткометражным фильмом «Мелочь» в 1955 году. Сценарий А. Папаяна давал режиссеру возможность в малой форме остро и публицистично броско высмеять нерадивость строителей новых домов. Уже в этом фильме заметно выступали некоторые особенности творчества Г. Мелик-Авакяна, самостоятельно осуществившего за период с 1955 по 1962 год постановку пяти полнометражных художественных фильмов. В картинах «Сердце поет», «Сердце матери» и «О чем шумит река» утверждается творческий почерк режиссера, его стремление осмыслить современные темы в эмоциональном плане, в реальном чувственном проявлении человеческих характеров.

Во всех трех фильмах режиссер более всего взволнован чувственным миром своих героев, их переживаниями. При этом Г. Мелик-Авакян склонен к предельной конкретизации взаимоотношений

персонажей, к локализации их переживаний, что отвечает требованиям жанра мелодрамы. Отсюда исходит и особая любовь режиссера к музыкальному обогащению своих фильмов, вплоть до создания большой музыкальной мелодрамы «Сердце поет» с участием певца Артура Айдиняна.

Г. Мелик-Авакян предпочитает острые сюжетные повороты, события, насыщенные драматизмом, поступки героев, вызывающие бурную реакцию. Вместе с этим режиссер всегда внимателен к достоверной психологической обрисовке героев, любит даже излишнее подчеркивание их переживаний. Все это во многом помогает успеху фильмов режиссера, хотя, повторяясь и не выходя за пределы жанра мелодрамы, Г. Мелик-Авакян лишает себя возможности создания настоящего большого кинополотна.

Фильм «Сердце поет» рассказывает на примере жизни талантливого певца Карена о тяжелой судьбе армянина за пределами его Советской Родины. Те части фильма, в которых изображена зарубежная жизнь армян, насыщены драматизмом, в них художественно интересно раскрывается конфликт. Достаточно вспомнить эпизоды встречи Карена и Соны, песни Карена в портовом кабаке, встречи Гариба и Габриела, ярмарки, чтобы было ясно насколько эмоционален режиссер в показе драмы своего героя. Несколько слабее получилась вторая часть фильма, в которой рассказывается о пребывании Карена на советской земле. Здесь режиссер часто впадает в сенти-

ментализм, показывая взаимоотношения Карена и врача; но и здесь создан ряд интересных эпизодов (Гариб на заводе, двор большого дома), свидетельствующих о высоком профессионализме постановщика.

В фильме «Сердце матери» режиссера интересует судьба женщины, которая, потеряв мужа, осталась одна со своим сыном. Переживания Мариам поднимаются в фильме до степени подлинно драматического звучания. Артистка В. Вардерян совместно с режиссером добивается цельности образа матери, не скрывает горьких чувств обиды, моментов отчаяния. Вместе с тем в «Сердце матери» режиссеру мало удался жизненный фон, в частности окружение Мариам, образы сына и невесты, почтальона. Гораздо интереснее решаются эпизоды, рассказывающие о прошлом Мариам, о ее буднях в счастливые дни жизни мужа Сурена, о рождении сына, об убийстве Сурена. И здесь постановщик предельно эмоционален, художественно достоверен.

В следующем фильме—«О чем шумит река»—вновь проявилась склонность режиссера эмоционально взволнованно рассказывать о событиях. Это особенно заметно в эпизодах, где изображаются мытарства Гамбаряна, прошедшего долгий путь пленника, фанатично стремящегося на родину, несмотря на невероятные трудности.

Выбрав Рачья Нерсисяна исполнителем этой роли, режиссер фактически predetermined эмоциональную доминанту этой сюжетной линии в филь-

ме. Г. Мелик-Авакян не скрывает своего взволнованного отношения к судьбе Гамбаряна—Нерсисяна. Трудно забыть кадры, где на фоне белоснежного Араарата появляется прошедший полмира Гамбарян, жадно смотрящий в эту сторону Аракса. Эмоциональному восприятию темы помогает и музыка композитора А. Айвазяна, который создал по совету режиссера очень интересные вариации известной армянской песни «Крунк».

Однако, достижение художественности в одном сюжетном мотиве помешало цельности всего фильма, повествующего о жизни армянского села, о взаимоотношениях крестьян и пограничников, о буднях послевоенной деревни. Здесь режиссер хоть и добивается интересных результатов, достоверно изображая характеры, но в целом не может сочетать эмоционально насыщенный мотив Гамбаряна с общей драматургией фильма, где судьба Гамбаряна могла быть и не показана.

В фильмах Г. Мелик-Авакяна подкупает реальное чувство жизненных взаимоотношений, умение режиссера достоверно раскрывать поведение персонажей, не скрывая своего отношения к изображаемому. Нет в его фильмах неясностей, нечеткостей. Можно спорить с концепцией режиссера, можно принимать или отвергать ее, но она всегда налицо, она полностью доходит до зрителя.

Режиссеру Г. Саркисову, после неудачного дебюта с фильмом «Когда рядом друзья», была по-

ручена постановка интересного сценария А. Зурбова «Обвал».

Работа над сценарием «Обвал», как и творческая судьба сценария «Новый дом», поучительна тем, что достигнутые в литературном первоисточнике значительная мысль и художественность были потеряны в фильме.

Авторский замысел «Обвала», созданного А. Зурбовым в сценарной мастерской М. Ю. Блеймана, был своеобразен и значителен.

События в сценарии разворачивались на маленьком полустанке, мимо которого не останавливаясь проходят поезда. В небольшом поселке расположилась немногочисленная бригада строителей, которая строит в горах тоннель, чтобы частые обвалы больше не грозили железнодорожным путям. Увидеть в буднях людей маленького полустанка большую жизнь страны, услышать в ритме труда небольшой группы строителей тоннеля пульс созидания всего народа—таков обобщенный художественный замысел сценария.

И вовсе не случайно, что, по авторскому замыслу, на станции, где трудятся его герои, не останавливаются поезда. Иным из героев кажется, что, живя на этом глухом полустанке, они оторваны от жизни, которая, как и пассажирские поезда, проходит мимо них. Этот мотив, своеобразно развиваясь по всему ходу действий, логически и эмоционально отвергается — доказывается органическая слитность жизни людей всех уголков большой Родины. В фильме, из-за боязни чрезмерно

оторвать героев от жизни страны, поезда стали останавливаться, и поэтому никакой проблемы, естественно, уже не было для тех героев, которые сетовали на оторванность от остального мира.

Так, в каждом авторском мотиве, интересно и своеобразно раскрывающем тему, постановщик подправлял именно то, что должно было доказываться художественно.

Если автор доказывал, что один из героев фильма по имени Качалка в прошлом прожил трудную жизнь, что хоть он внешне и неприметен, хоть он хромает, но в нем бьется большое человеческое сердце, то постановщик убирает хромоту, его прошлое и ему уже нечего доказывать.

Чтобы конкретно представить насколько обедняется и меняется в фильме сценарный замысел, обратимся к одному из эпизодов, например, к эпизоду под названием «Земля—шар». В сценарии действие происходило в маленькой комнате, где учительница Седа диктовала мальчику Маису диктант, говоря: «Земля—шар. Земля вращается вокруг солнца». Это были слова диктанта. При этом происходило объяснение героев—Седы и Вартана. Не имея возможности при мальчике открыто говорить все Вартану, Седа, сдерживая себя, подчеркнуто повторяла текст диктанта, вкладывая в интонацию, с которой она произносила фразу, в ее смысл, свое внутреннее отношение к поступкам и словам Вартана. У автора в этой сцене, говоря иными словами, давалось алгебраическое решение психологической задачи. На экране

же постановщик решил эту же задачу арифметически: Седа привела весь класс (а не одного Маиса) на географическую возвышенность, где она не диктовала, а прямо наглядно показывала (?), что земля—шар. Получилось примитивно, плоско. Мало того, сюда же пришел Вартан — непонятно, зачем он побегал в горы, тогда как в доме Маиса встреча его с Седой была естественной, ибо Вартан жил у Маиса. Седа, глядя на Вартана, говорит детям: «Земля—шар». Ну и что же,—думает зритель. Между тем по авторскому замыслу это объяснение приобретало другую окраску.

Вартан по складу своего мышления смотрел на жизнь сверху, для него мир существовал вообще, события и люди волновали его вообще. Никогда он конкретно и кровно не был заинтересован в каком-либо деле, даже к Седе, которую он любил, Вартан относился без глубокого чувства взволнованности. Вартан, хорошо понимая сложность жизни, перестал чему-либо удивляться, трепетно переживать. Седа же, полюбив Вартана, перестала видеть жизнь в ее широте, замкнулась в свой узкий мирок, все для нее замкнулось в Вартане. Таковы были взаимоотношения Вартана и Седы к началу описываемых в сценарии событий. Но люди поселка, совершившиеся события, сама жизнь помогли им понять то, чего они не понимали. И Седа, которая вырвалась из узкого мира своих чувств, по-иному увидела жизнь. Для нее фраза «Земля—шар», случайно попавшаяся в тексте диктанта, вдруг обретает глубокий смысл. Тем

более, что Седа вынуждена повторять эту фразу. Она как-то вникает в нее, задумывается над ней. Всем ходом событий Седа была подготовлена к осмыслению того, что жить замкнуто, видеть мир в одном человеке неверно. Вот почему она в разговоре с Вартаном тут же раскрывается с новой стороны. Вартан для нее уже не весь мир, а лишь крохотная частица его, хотя от этого он не перестает быть для нее дорогим и любимым.

Если провести аналогию с основной идеей сценария, то можно заметить некую общность: весь поселок, его люди составляют органическую часть большой страны. В трудовых буднях небольшой группы людей отражена и сложность и поэтичность будней всей страны. Всюду жизнь течет своими сложными каналами, большая жизнь состоит из биения пульсов тысяч маленьких жизней.

Потеряв содержание отдельного эпизода, даже маленького, режиссер, в конечном счете, теряет содержание всего фильма.

Если сценарий А. Зурабова давал большие возможности для художественного отражения современной жизни, то сценарий Г. Багразяна и А. Агабабова «Дорога» не предоставлял постановщику С. Кеворкову никаких серьезных возможностей. Верные наблюдения, некоторые жизненно достоверные проблемы, которые заметны в картине, из-за слабой творческой разработки сценария и фильма остались нераскрытыми. Фильм «Дорога» — типичный пример поверхностного отра-

жения современной темы. Ситуации и сюжетные повороты свидетельствуют о сложности жизненных явлений, а сценарная и режиссерская разработка доказывают абсолютно гладкое течение жизни. Получается так, что все беды, конфликты фильма исходят от одного желания крестьянина зарабатывать деньги за счет купленной собственной машины. Авторы сценария и фильма пытаются доказать, что все кругом прекрасно понимают и осуждают неверный взгляд крестьянина, что этого не может быть в таком окружении, а сюжет фильма, вынужденно двигаясь вперед, доказывает, что все же происходят события вопреки «ангельской» атмосфере. Эта боязнь достоверно показать причины зарождающихся в жизни конфликтов, боязнь вообще реальных конфликтов не дает ряду армянских режиссеров возможности создавать полноценные художественные фильмы, которые питаются только и только жизненной почвой — реальными, а не надуманными конфликтами.

Гораздо смелее разрабатывают армянские кинематографисты конфликты исторических, историко-революционных фильмов, даже фильмов об Отечественной войне. Из этого ряда особенно интересны фильмы «Лично известен», «Рожденные жить», «Северная радуга».

Историко-революционный фильм «Парни музкоманды», решенный в комедийном жанре, хоть и имел свои достоинства, в частности в работе молодых режиссеров Г. Маляна, Г. Маркаряна, актеров Ф. Мкртчяна, А. Хостикиана, К. Ерицяна и

других, но в целом ничего не добавлял к традициям, выработанным прекрасными фильмами «Кикос», «Мексиканские дипломаты».

«Рожденные жить» — первый самостоятельный полнометражный фильм Л. Вагаршяна отличается от ряда других армянских фильмов тем, что в нем впервые в армянском кино тема Великой Отечественной войны получает свое оригинальное художественное осмысление, никак не повторяя того, что достигнуто русской советской кинематографией.

Уже в самом замысле фильма раскрывается стремление шире охватить тему, органически переплести события военных лет с сегодняшним днем.

Приехавший из Америки Арамян заинтересован судьбой своих родственников. Он знает, что брат его до войны жил в Советской России. Директор гостиницы «Интурист» любезно помогает туристу Арамяну, который ни во что не верит и уверен только в том, что скоро погибнет все человечество, разыскать своих родственников. Арамян выезжает в один из городов Украины, где до начала войны жил его брат с семьей. Через соседку Марфу Петровну вместе с Арамяном зритель узнает, что брат Арамяна был партизаном, жену его убили немцы, а детей — мальчика и девочку — увел куда-то муж Марфы Петровны. Так, новелла за новеллой прослеживается судьба детей войны. живо представляется весь ужас войны. Герой фильма удивляется и гордится героизмом совет-

ских людей, убеждается в том, что человечность, чувство солидарности побеждают, несмотря ни на что. Хоть Арамян и не успел увидеть своих землянников, но, уезжая из Советского Союза, он увозит с собой большое чувство благодарности к людям, выстоявшим перед коричневой чумой—фашизмом, чувство уверенности в великой силе человеческой воли, чувство гуманизма.

Несмотря на отдельные недостатки сценария, фильм в целом явился творческой победой «Арменфильма», он правдиво и оригинально отразил события Великой Отечественной войны. Главным достоинством фильма «Рожденные жить» следует считать режиссерскую работу Л. Вагаряна, который глубоко продуманно трактовал каждую новеллу, раскрывая в ней стойкость, человеколюбие советских людей. Вместе с режиссером, творчески использующим новейшие достижения современного киноискусства, блеснул своим мастерством оператор А. Джалалян.

Сравнивая фильмы «Рожденные жить» и «О моем друге», где большую часть рассказа занимают события Отечественной войны, можно наглядно увидеть творческий рост армянских кинематографистов. Если в фильме «О моем друге» тема войны раскрывалась в ограниченных рамках традиционного «треугольника», то в картине «Рожденные жить» она отражена широко, масштабно. Если в первом случае зритель не имел возможности увидеть и понять, как изменились на войне человеческие взаимоотношения, то во втором эти

взаимоотношения раскрываются глубоко и достоверно. Армянские кинематографисты коснулись темы войны в двух названных фильмах. В первом случае война предстала на экране малореальной, во втором—со всей достоверностью, а главное, со всей сложностью происходивших на войне событий, со сложностью ломки человеческой психологии.

О тревожных событиях современности рассказывал другой армянский фильм—«Тропю грома», посвященный теме борьбы народов Африки за свободу.

Обратившись к роману южноафриканского писателя Питера Абрахамса, армянские кинематографисты передвинули события, создали фильм о современных событиях. Режиссеры С. Кеворков и Э. Карамян, после малоудачного фильма «Призраки покидают вершины», создали интересное полотно, свидетельствующее о росте их мастерства, об утверждении в их режиссерском почерке манеры страстного рассказчика. Вместе с оператором И. Дильдаряном, композитором А. Бабаджяном и художниками П. Бейтнером и С. Андраникяном им удалось создать самое сложное—достоверную атмосферу фильма. Для армянского киноискусства «Тропю грома»—первый опыт создания фильма о жизни африканского народа. И этот опыт, благодаря творческим усилиям съемочной группы, оказался вполне удачным. Фильм свидетельствовал о новых возможностях армянских кинематографистов—обращаться иног-

да к темам из жизни других народов мира, т. е. свидетельствовал о большом профессиональном и творческом росте армянского кино на новом этапе.

События в фильме «Тропою грома», если не считать некоторой эмпиричности экранизации С. Рошаль и М. Макеева, которые слишком путано представили картину родословной героя, принципиально верно отражали события романа Абрахамса. Не искажая авторского замысла, постановщики в то же время самостоятельно трактовали произведение, придав ему больше актуальности. Это выразилось не в том, что в финале картины появился плакатный эпизод, изображающий международную конференцию, а в самостоятельном художественном осмыслении образов и событий романа.

Заслугой режиссеров является глубоко волнующая трактовка лирического мотива любви мулата Ленни и белой девушки Сари. В сложном клубке человеческих взаимоотношений авторы фильма выдвигают на первый план взаимную любовь Ленни и Сари, умело показывая через эту любовь противоречия социальной жизни. Стягивая все сюжетные линии к главной, режиссеры добиваются эмоционального раскрытия темы всего фильма, так как, углубляясь в перипетии взаимоотношений двух любящих, постановщики через конкретную человеческую драму, человеческую боль, раскрывают большую социальную драму, боль народа.

Картина «Тропою грома» явилась еще одним свидетельством не только больших творческих возможностей ее постановщиков, но и всей армянской советской кинематографии.

Следующий же фильм С. Кеворкова и Э. Карамяна—«Лично известен»—знаменовал творческую победу армянского киноискусства нового этапа в жанре историко-революционного фильма.

Последний армянский историко-революционный фильм был создан в 1939 году. За два десятилетия армянские кинематографисты не создали ни одной картины о подвигах героев революции. «Лично известен» явился первым откликом на эту тему в послевоенный период развития армянской художественной кинематографии.

Приступая к съемкам фильма о легендарном Камо, постановщики заявляли о своей принципиальной позиции: «Мы, как и автор сценария М. Максимов, стремились отойти от установившихся шаблонов обычной биографической кинематографии. Будущий фильм мыслится нами не как документально-точная историческая хроника, а как киноповесть с острым и динамичным сюжетом, галереей «сквозных» персонажей, укладывающаяся в стройную драматическую композицию»⁸.

Действительно, еще в подготовительный период на киностудии «Арменфильм» шли горячие споры о том, каким должен быть фильм о Камо. Конечно, никто не требовал создания сухой хроники о

жизни Семена Аршаковича Тер-Петросяна (Камо), но говорилось о целесообразности придерживаться исторических фактов. Кстати, авторы фильма вовсе не нарушили этого принципа. Более того, в фильме многие воистину легендарные поступки Тер-Петросяна не отражены в той сложности, в какой они совершались в действительности. Поэтому заявление постановщиков не следует понимать так, будто в фильме что-то добавлено к действительным деяниям Камо.

Выпущенный в 1957 году на экран фильм «Лично известен» завоевал успех у зрителя своим революционным содержанием, романтической приподнятостью образа легендарного героя, его беззаветной преданностью делу революции. Рецензенты писали о фильме, выражая мысли и впечатления многих тысяч зрителей: «Перед нами прошла жизнь, исключительная по силе подвига, яркая, неповторимая. Хорошо, что у нас появился этот фильм, хорошо, что образ Камо нашел художественное воплощение. Ведь личность Камо, хотя и очень популярная, мало известна в целом молодому поколению. Отныне Семен Тер-Петросян известен всем, кто с неослабевающим интересом смотрел эту картину»⁹.

Действительно, фильм имел большое познавательное значение, он учил молодое поколение преданности делу революции. Ярко и интересно рассказано в фильме о героических делах Камо и его боевых соратников. Особенно удались в фильме блестящие эпизоды суровой борьбы дружинников

Камо с царскими властями. Артист Г. Тонунц и постановщики хорошо владеют искусством перевоплощения, показывая Камо то офицером Дагестанского полка, то тифлисским кинто, то притворившимся сумасшедшим. Лаконично и кинематографически выразительно решен весь эпизод в Берлинской тюрьме. Здесь блеснул своим умением создавать оригинальные конструкции и старейший художник «Арменфильма» Петр Бейтнер, здесь же выразительно прозвучала музыка А. Бабаджаняна.

В целом, повторяем, фильм «Лично известен» явился большой удачей армянского кино.

Однако, фильм не свободен и от досадных недостатков. Одним из существенных недостатков следует признать мировоззренческую статичность образа Камо. В своей статье постановщики отмечали желание показать образ Камо «не в статике, а в развитии и становлении»¹⁰. В фильме достигнута динамика действий Камо, но нет яркого отражения процесса становления и развития образа.

Пламенный революционер Камо, выполняя задание партии, зачастую действует слишком неосторожно, ненужно опасно. Кадровый подпольщик Василий, образ которого не удался в фильме, хотя и восхищается действиями Камо, но серьезно предупреждает его. Казалось, положено начало той конфликтной линии, преодоление которой и раскроет процесс становления образа Камо. Между тем в фильме этот мотив незаметно исчезает, от-

чего и взаимоотношения Василия и Камо становятся не необходимыми для дальнейшего повествования.

Другим существенным недостатком фильма надо признать иллюстративность образа В. И. Ленина, о чем правильно и точно выразился критик А. Вартанов: «Фактически во многих фильмах—и в этом отношении «Лично известен» не представляет собой исключения,—образ величайшего гения революции выполняет, в конечном счете, чисто «служебную» функцию. Его появление в картине не меняет в корне происходящих событий и на деле даже не влияет существенно на эволюцию главных персонажей. Что изменилось в образе Камо, какие новые краски появляются в нем после встречи с Лениным? Ответить на этот вопрос можно только отрицательно—встреча с Лениным, в качестве парадного подведения итогов, ничего не дала, да и не могла дать при такого рода драматургическом построении сценария, для образа Камо»¹¹.

Тем не менее, появление образа Ленина впервые в армянской кинематографии можно считать фактом положительным. Армянская драматургия в лице Дереника Демирчяна, поэзия в лице Егише Чаренца еще на заре советской власти впервые среди братских советских народов воссоздали образ великого Ленина. Армянский театр еще в 1920 году на сцене создает образ Ленина, тогда как армянская кинематография только в конце 1950-х годов добилась права изображения образа вождя.

Другой историко-революционный фильм послевоенного периода—«Перед восходом солнца»—несколько условно можно причислить к этому жанру. Построенный по мотивам рассказов Аксела Бакунца сценарий С. Арутюняна и С. Агабабяна не ставил себе задачи воссоздать полную картину социальной ломки армянской деревни в бурные времена социалистической революции. Постановщик Г. Мелик-Авакян и авторы сценария стремились отраженно передать великие социальные перемены, раскрыть революционную тему через психологию армянского крестьянства отдаленных горных районов, куда, казалось, и не доходят отзвуки революции.

Замысел авторов фильма, воспользовавшихся прекрасными литературными рассказами Бакунца, был оригинальным. Однако, при экранном воплощении многое из задуманных постановщиком мотивов не было осуществлено ввиду неудачного подбора артистов на главные роли. Единственными и достоверными персонажами фильма оказались Рачья Нерсисян в роли деда Артина и Гурген Джанибекян в роли Кехви—старосты села.

Постановщику хорошо удалось бытовые сцены, в которых он добился художественного выражения колорита жизни армянской деревни. Что же касается мотива отраженного изображения темы революции, то он слабо прозвучал в фильме, несмотря на наличие хороших исполнителей эпизодических ролей, например, С. Сарксяна в роли вернувшегося из России солдата. Мучительные поиски финала.

съемки батальных эпизодов, которые должны были изобразить революционные события, не помогли. Фильм оставляет двойственное впечатление, в нем много интересных режиссерских находок, создана достоверная атмосфера, вылеплены сочные фигуры крестьян, но вместе с тем не четко выражен идейный замысел.

О событиях далекого, об исторической эпохе присоединения Армении к России поветствует фильм «Северная радуга». Уже давно в армянской печати говорилось, что долг армянской художественной кинематографии показать героическую борьбу народа против иноземных захватчиков, бескорыстную помощь русского народа в этой борьбе.

На новом этапе развития армянское киноискусство приступило к созданию большого исторического полотна по сценарию писателя Р. Кочара.

Постановщик фильма «Северная радуга» А. Ай-Артян ставил перед собой сложную творческую задачу—объяснить большие исторические явления в сложном комплексе их проявлений, раскрыть образы, изобразить большие и важные события, показать ряд батальных сцен—и все это сделать в односерийном фильме было действительно трудно, тем более, что литературный сценарий по своему объему был велик. Пришлось пойти на сокращения ряда эпизодов, сюжетных линий и образов, что не могло не сказаться отрицательно на художественном уровне фильма.

Стремясь охватить самые важные моменты ис-

торической эпохи, постановщик добился больших удач в изображении атмосферы, в обрисовке исторических лиц, в частности А. С. Грибоедова. Более всего удались в фильме эпизоды, раскрывающие страдания народа под игом персов. Само начало картины, где крестьянская свадьба прерывается набегом разбойников Гасан-хана, далее картины грабежа и разорения, бегства армян, угона людей из родных краев—все это показано в фильме не только достоверно, но со страстным отношением современного художника.

Художественно интересно изображены батальные эпизоды. Масштабно и оригинально решен переход русских войск через армянские горы, вступление в армянское село.

Предельно лаконичен и точен режиссер в изображении таких исторических образов, как генералы Ермолов и Паскевич, декабристы Пущин, Лачинов, прибывшие в действующую Кавказскую армию, предводитель персов Гасан-хан и Аллахяр-хан.

Добившись выразительности в обрисовке исторических персонажей, постановщик обеспечил фактически достоверный фон картины, создал художественно убедительную атмосферу для развития сюжетной линии главных героев—выходцев из народа, тех, кто боролся за свою свободу. Но именно эти персонажи и получились в картине слабыми. Ни Вартан, ни Нунэ, ни Ваче, ни Манушак в фильме не обрели той выразительности.



Мужественные партизаны ничего не смогли ответить детям
погибшего Давидяна.

«Рожденные жить»



Зачинщиком издевки над богобоязненным Мартиросом—
Ерицяном (справа) был любимец музкоманды басист—
Мкртчян.

«Парни музкоманды»

какую, например, имеют образы Грибоедова, Нерсеса, Аллахяр-хана.

Локальная сюжетная канва, которая должна была рассказать о личных судьбах героев, оказалась очень ослабленной.

Большие исторические события, бесспорно, волнуют и внушают зрителю эмоции и мысли, но художественное произведение неумолимо требует раскрытия важных событий через личные судьбы действующих лиц. Этого и не произошло в «Северной радуге».

Одним из лучших художественных проявлений армянского кино послевоенного периода становится фильм «Из-за чести», созданный в 1956 году тем же режиссером А. Ай-Артяном. Творчество А. Ширванзаде еще раз послужило армянскому киноискусству основой для создания замечательного произведения экрана.

Автор экранизации пьесы «Из-за чести» Л. Карагезян, не нарушая замысла классика армянской литературы, умело раздвигает границы пьесы, вносит новые эпизоды, раскрывающие и развивающие главные мотивы произведения Ширванзаде. Вместе с автором сценария постановщик создает блестящий кинематографический пролог, где сразу достигается образная атмосфера, в которой развиваются дальнейшие действия.

Мчится Элизбаров—Нерсисян к нефтепромыслам, где забил новый фонтан—новый источник богатства. Режиссер строит весь пролог на ритмическом монтаже кадров скачущего фаэтона, бю-

щего фонтана нефти, выразительных взглядов людей, торопливых движений рабочих, расчищающих путь хлынувшему черному золоту. Когда же Элизбаров—Нерсисян достигает моря нефти, наступает торжественная пауза. Режиссерский монтаж становится спокойным и степенным, выражая все величие нефтепромышленника, который, окунув руку в нефть, подносит ее к лицу, смотря на нее, как на святыню.

Фильм «Из-за чести» тесно связан с театральной традицией пьесы Ширванзаде.

Известно, что на сцене армянского театра драма Ширванзаде «Из-за чести» игралась многократно, к ней обращались лучшие армянские артисты. Роль Элизбарова была коронной в репертуаре Ованеса Абеяна, создавшего сценические традиции драматургии Ширванзаде. Но как цельное законченное художественное произведение «Из-за чести» по-настоящему глубоко было раскрыто в армянском советском театре. В 1939 году талантливый режиссер Вардан Аджемян ставит драму на сцене театра им. Г. Сундукяна. В заглавной роли Элизбарова выступает Рачья Нерсисян. Никто не представлял, что после Абеяна можно было сыграть Элизбарова, но, посмотрев Нерсисяна, никто не усомнился в том, что армянская сцена обрела своего нового Элизбарова.

Спектакль «Из-за чести» в 1941 году был показан московскому зрителю во время гастролей театра им. Г. Сундукяна в Москве. П. Антокольский писал об Элизбарове—Нерсисяне: «Артист

играет выразительно и умно. Запоминается уже один внешний его облик: тонкая, сухопарая фигура в длиннополном двубортном скюртуке с большими жилистыми руками и лицом седого коршуна. За этим обликом чувствуется и необузданная страсть, и дикая жажда денег. По выразительности сценической лепки образ, созданный артистом тип подстать тому, чем мы привыкли восхищаться в романах Бальзака»¹².

В этой краткой, но исчерпывающей характеристике раскрыта основная направленность созданного армянским артистом сценического образа.

Нельзя отрицать того, что в создании одного из лучших своих образов—Элизбарова, не отразилась в какой-то мере работа Нерсисяна в кинематографии. Да, кинематограф, как верно замечает А. Аршаруни, дал возможность пересмотреть театральные традиции игры, найти более сдержанные средства выразительности при раскрытии эмоций. Приобретенные в кино особенности Нерсисяна переносил и на театральную сцену¹³.

Так, например, «скульптурность лепки» образа Элизбарова, о которой писал П. Антакольский, была достигнута и благодаря тому, что при создании кинообразов Нерсисян, ограничивая театральные приемы игры, научился экономно и точно расходовать выразительные средства. Экономность, выбора форм, проявленная при исполнении роли Элизбарова и идущая от работы в кинематографе, обеспечивала скульптурность лепки театрального образа. Однако, добившись монументальности ис-

полнения на театральной сцене, впоследствии, при обращении к той же роли уже в кинематографе, артист переносит на экран основные, найденные в театре формы.

Постановщик фильма «Из-за чести» хорошо понимал, что при экранизации психологической драмы Ширванзаде не следует искать обычных «кинематографических» путей, которые могли бы разрушить цельность и непрерывность творческого процесса актеров, уже нашедших ключ к раскрытию образов драмы. А. Ай-Артян в кинопостановке, прежде всего, избегает дробления, прерывности кинообразов, он стремится представить исполнителям широкие возможности углубиться в психологию персонажей. Так, сцена кражи Элизбаровым и Сагателом документов строится в фильме из больших кусков, в которых Р. Нерсисян и А. Аветисян успевают детально раскрыть душевное состояние своих героев. Одновременно режиссер не лишает себя и кинематографических средств, способных языком кино пересказать события пьесы.

В постановке В. Аджемяна сцена кражи происходила так: дождавшись, пока уйдут все из дома, Элизбаров—Нерсисян и Сагател—Аветисян приближаются к дверям комнаты Маргариты. Элизбаров, этот прожженный делец, выдавший виды купец, струсил. Он больше всех любил Маргариту, как совести, боялся своей младшей дочери. У самых дверей сутулая фигура Элизбарова—Нерсисяна прилипла к стене, он не может двинуться с места... Твердая рука Сагатела—Аветися-

на, непрерывно перебирающего четки, подталкивает его к дверям. Так, в сомнениях и тревоге входит Элизбаров—Нерсисян в комнату спящей дочери. Далее зритель не видит того, что происходило там, в темной спальне Маргариты, которая попросила у любимого Отаряна принести ей документы, разоблачающие бесчестность отца, обманувшего и ограбившего своего бывшего компаньона, отца Отаряна.

...Вышел с украденными бумагами Элизбаров—Нерсисян, очертания сутулой фигуры его в черном сюртуке еще сильнее выступили на сцене, сверкнули хищные глаза, раздался свисток полицейского, задрожал и прилип он к Сагателу, который успокоил его: какого-то воришку ловят на улице, хлеба кусок наверное стащил. Облегченно вздохнул Элизбаров. Открылась вдруг дверь комнаты и в ночной рубашке, как приведение, появилась Маргарита—Восканян, которая драматическим голосом крикнула: «Отец!».

Несколько иначе выглядит эта же сцена в фильме. Режиссер сохранил все детали игры Нерсисяна и Аветисяна, не прерывая ее частыми монтажными перебивками. Но, пользуясь преимуществами кинематографа, он углубляется в психологию образа Элизбарова и подчеркивает значимость всей сцены.

...Уселись за нарды Элизбаров и Сагател. Но эти заядлые игроки явно не заинтересованы сейчас игрой. Они делают вид, что играют. Надо подождать, пока все уйдут из дома. Вызвав служан-

ку, Элизбаров—Нерсесян с напускным безразличием спрашивает—кто есть дома. Успокоившись, он отпускает ее. Длинные руки Элизбарова—Нерсесяна поспешно и суетливо убрали нард. В скобках сделаем замечание режиссеру. Ведь Элизбаров очень старается не шуметь, чтобы никто не знал об их присутствии здесь. Между тем, Элизбаров—Нерсесян очень неосторожно хлопает крышкой нард, что не может не вызвать шума не только от хлопка, но и от покотившихся внутри коробки камешек. Правда, почувствовав это, режиссер при озвучении не ввел этого звукового шума, но физическое действие осталось.

Встали, подошли они к застекленным дверям, откуда можно через лестничную клетку пройти к комнате Маргариты. Детали игры, переживания обоих персонажей мало отличаются от разработанных на сценической площадке переживаний. Но кинорежиссер сумел использовать преимущества своего искусства. Когда наступила полная тишина и двое крадучись пробирались к цели, словно внезапно послышалось тиканье стенных часов. Услышал это Элизбаров—Нерсесян, испуганный взгляд его застыл, лицо словно вытянулось, а большие жилистые руки схватили Сагателя—Аветисяна, который, как твердокаменное изваяние, следовал за ним. Вернулся Сагатель—Аветисян, осторожно поднялся на стул и остановил ход часов. Наступила ужасная тишина.

...Вышли оба на лестничную клетку и стали воровски пробираться к дверям комнаты Марга-

риты. Там, где обрывалось действие на театральной сцене, в фильме оно продолжилось: вошел Элизбаров в спальню дочери. Спит спокойно Маргарита — Вардересян. Осторожно подошел он к постели дочери, словно коршун нацелился на жертву свою. И здесь, в этом длинном непрерываемом куске режиссер дал полную возможность артисту раскрыть тончайшие психологические нюансы игры.

В полумраке засверкали хищные глаза Элизбарова—Нерсесяна, выхваченные режиссером и оператором С. Геворкяном узким продольным лучом света. Еще сильнее подчеркивалась преступность человека, одним штрихом углубилось раскрытие душевного состояния Элизбарова. От напряжения и страха капли пота выступили на морщинистом лбу, дрожащие руки с трудом вставили ключ в замочное отверстие ящика, и вот, наконец, они нащупали заветные листы пожелтевших бумаг. Вмиг исчезли страх и мученья совести, со звериной радостью заблестели глаза коршуна, схватившего добычу. Теперь уже можно поспешно удалиться и Элизбаров—Нерсесян лишь по инерции продолжает осторожно проходить, чтобы не разбудить дочь.

...Спускаются по мраморным лестницам особняка Элизбаров и Сагател. Послышался крик Маргариты, она вышла из комнаты, побежала вниз по лестницам и здесь узнала вора. «Отец!»—вырвалось из ее груди, два человека быстро скры-

лись, а Маргарита—Вардересян, как подкошенная, свалилась на ступеньки лестницы.

Стоят ни живы ни мертвы Элизбаров—Нерсесян и Сагател—Аветисян на улице, у дверей своего особняка. Надев богатую с меховым воротником шубу и такую же дорогую папаху, Элизбаров съежился, сгорбился. Вдруг раздались свистки полицейских, топот приближающихся тяжелых шагов. Лицо Элизбарова—Нерсесяна ушло в меха, он испуганно спросил у Сагатела—что это? И как бы в ответ на это, выбежал человек в оборванной одежде, под мышкой у него завернутая в тряпку буханка хлеба; с трех сторон выскочили полицейские. Вора поймали!

Выпрямился Элизбаров—Нерсесян, ведь поймали нечестного вора, властно осмотрелся вокруг, и пошли они в клуб.

Киноповествование этого эпизода, конечно, оказалось богаче театрального. Даже актерское исполнение обогатилось новыми возможностями, уже не говоря о том, что в кинофильме то и дело режиссер обращается к крупному плану, чтобы ярче, глубже показать переживание героев. На крупных планах строится кинообраз Элизбарова.

Наиболее драматические состояния Элизбарова изображены крупными планами. В начале фильма Элизбаров, прибыв на место вновь забившего нефтяного фонтана, остановился перед ним, посмотрел, как на источник богатства... под ногами образовалось нефтяное «море», он нагнулся и дрожащей от радостного волнения рукой черпнул

нефть, потом запачканную руку поднес к лицу, вдохнул «аромат» нефти, насладился, как можно насладиться ароматом лучших духов. Режиссер зафиксировал это крупным планом.

Затем, когда произошла в доме очередная семейная ссора, Элизбаров—Нерсисян нервно зашагал по комнате, и аппарат остановил наш взгляд на крупном плане лица его, выражавшего ненависть и остервенение разгневанного самодура. Потом мы помним крупный план лица Элизбарова—Нерсисяна во время кражи документов и, наконец, крупный план финального эпизода—охваченное страхом лицо отца, ставшего причиной самоубийства дочери.

Экранизация «Из-за чести» явилась крупной творческой победой армянской художественной кинематографии еще и потому, что она возрождала и упрочала культ актерского искусства в кино, нисколько не отрицая, даже, наоборот, усиливая искусство режиссера в нем.

В этом фильме все роли исполнялись актерами театров. В роли Маргариты выступила молодая способная артистка Лениканского театра им. А. Мравяна Вардуи Вардерисян, которую долго не хотели привлекать к киносьемкам только потому, что она казалась иным режиссерам не фотогеничной. Роль Отаряна сыграл молодой артист Арташатского районного театра Х. Назаретян, а со сложной и своеобразной ролью Сурена замечательно справился молодой артист Ереванского театра музкомедии К. Хачванкян. Совер-

шенно в ином плане раскрылся в этом фильме артист А. Карапетян, сдержанно сыгравший роль старшего сына Элизбарова—Баграта. Имея ряд блестящих режиссерских находок, фильм этот является актерским, в нем лучше и богаче, чем в какой-либо другой картине послевоенного периода раскрылось мастерство и умение артистов армянского театра лепить кинообраз.

Немало удач завоевано армянской художественной кинематографией послевоенного периода, но немало было в этот период ошибок и потерь.

Творческий рост армянского киноискусства во многом зависит от правильного понимания тех недостатков, которые до сих пор серьезно мешали и мешают созданию действительно больших и глубоких полотен о современности.

Итоги послевоенного периода развития армянского кино нельзя считать плачевными, но нет никаких оснований считать их и радостными.

У армянских кинематографистов есть все объективные условия для выхода на широкую творческую дорогу. Этого требует время, это диктуется его богатой сорокалетней историей.

Перспективы развития армянской художественной кинематографии должны сегодня стать объектом серьезного разговора!

ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Если попытаться кратко сформулировать суть творческих завоеваний армянской художественной кинематографии за послевоенный период его развития, то можно ограничиться одним словом—современность. Главным объектом художественного кино стала современность, упорно и последовательно осмысливаемая армянскими кинематографистами. Это—главное достижение армянского киноискусства. Но если попытаться также кратко сформулировать суть творческих недостатков армянской кинематогра-

фии того же периода, то опять придется повторить то же самое слово—современность.

Главный недостаток армянской художественной кинематографии — неумение глубоко и правдиво отражать на экране современность. Из предыдущей главы было видно, что среди трех десятков фильмов, созданных за послевоенный период, наиболее удачными оказались историко-революционный «Лично известен» и экранизация «Из-за чести».

Второе по значимости достижение армянского кино указанного периода—рождение большого отряда творческих кадров—режиссеров, актеров, кинодраматургов, операторов, художников и композиторов. Как первое, так и второе достижение несут в себе потенцию развития, являются залогом дальнейшего расцвета художественной кинематографии Армении.

Следующим недостатком, выраженным в армянском киноискусстве нового этапа, следует считать слабое проявление его национального своеобразия. Если в немой период развития, в первые пять лет звукового периода армянская кинематография отличалась ярко выраженным национальным своеобразием, то в послевоенное время это важное качество было потеряно. Всего в нескольких фильмах выпукло проявилась их национальная принадлежность. Из полнометражных фильмов наиболее зримо выступило национальное своеобразие в «Из-за чести», «Северной радуге», «Перед восходом солнца», а из короткометражных в

«Золотом бычке» и «Тжвжике». Один из этих короткометражных фильмов был создан в 1956 году М. Акопяном, а другой—в 1961 г. А. Манаряном. Первый был посвящен современной теме, второй явился экранизацией рассказа армянского писателя Атрпета.

Сравнение этих короткометражек неслучайно. До сих пор у нас бытует неверный взгляд, будто национальный колорит может быть достигнут в фильмах, изображающих прошлое. «Золотой бычок» по жанру—комедия, причем комедия на колхозную тему. В этой маленькой киноновелле сценаристам Р. Ерицяну, Ж. Арутюняну и режиссеру М. Акопяну удалось ярко раскрыть характеры в их национальном проявлении.

В еще большей степени это удалось А. Манаряну в «Тжвжике», где великолепная тройка исполнителей—Р. Нерсисян, А. Котикян и Ц. Америкян совместно с оператором М. Овсепяном и композитором Э. Багдасаряном создают истинно национальное произведение киноискусства.

Во всех остальных армянских фильмах слабо выражается национальный колорит, подчас и вовсе незаметна национальная принадлежность.

В сочетании с первым недостатком—неумением глубоко и правдиво отражать современность—потеря национальной самобытности является весьма серьезной творческой ошибкой, таящей в себе большую опасность.

Нельзя не увидеть роста профессионализма в работах армянских кинематографистов на новом

этапе. Режиссерское мастерство, умение изобретательно, интересно решать фильм, все меньшее проявление театральной манеры игры—все это бесспорное достижение послевоенного периода. Но нельзя не отметить и низкого уровня производственной культуры на киностудии «Арменфильм».

В немой период многие деятели предостерегали от насаждения коммерческого культа в киноискусстве. К сожалению, он утвердился в армянском кино послевоенного периода. Все подчиняется сугубо производственным планам, по существу, на студии не обеспечивается нормальная творческая работа съемочных групп. Как правило, на студии «Арменфильм» нарушаются сроки сдачи всех фильмов. Производственно-административный аппарат комплектуется не по профессиональным признакам. До сих пор на Ереванской киностудии нет профессионального директора съемочной группы. Двое из директоров—К. Оганесян и Р. Сароян благодаря многолетнему опыту уже овладели этой сложной профессией, остальные же не имеют профессиональной подготовки. Ввиду ненормального планирования многие месяцы пустует единственный съемочный павильон, тогда как зачастую в определенные периоды здесь ждут очереди находящиеся в производстве фильмы.

В силу неверной организации производства нарушается ритм выпуска фильмов, что в свою очередь влияет на творческую работу каждой съемочной группы.

По утвержденному порядку каждый отдельный

объект фильма, после того как он заснят, принимается дирекцией, оценивается творчески и технически. Этот порядок исключает возможность случайного провала целого фильма, так как устанавливает контроль над каждой его частью в ходе съемок. Между тем, на киностудии «Арменфильм» этого порядка либо вовсе не придерживаются, либо выполняют его формально. Этим объясняется тот факт, что только после долгих месяцев работы над фильмом вдруг обнаруживается его низкий художественный уровень, тогда как можно и необходимо быть уверенным в качестве фильма на всех этапах его создания.

Все эти моменты кинопроизводства очень важны для судеб нормального развития киноискусства, так как кино есть искусство плюс промышленность.

Советское киноведение непростительно безразлично к вопросам кинопроизводства. Слабой разработкой вопросов организации производства фильма следует отчасти объяснить тот факт, что при нынешней технической оснащенности кинокартина создается за бóльшие сроки, чем в прошлом, когда отсутствовала необходимая аппаратура.

Существенное значение имеет и правильная организация творческого процесса создания кинофильма. И в этом вопросе армянские кинематографисты заметно отстают на новом этапе.

Следует сказать о так называемом режиссерском сценарии, который представляется не только документом для технического персонала, но,

прежде всего, отражает творческую позицию постановщика фильма.

Известно, что литературный сценарий еще не является произведением киноискусства, он лишь наполовину кинематографичен, как и пьеса, являющаяся первоосновой спектакля. Между фильмом и литературным сценарием имеется важнейший этап, определяющий судьбу будущего кинематографического произведения. На этом этапе создается режиссерский сценарий, в котором и воплощается творческий замысел постановщика фильма, отражается его видение литературного произведения. Цельный режиссерский замысел фильма—главная предпосылка творческого успеха. Режиссерский замысел воплощается в режиссерском сценарии.

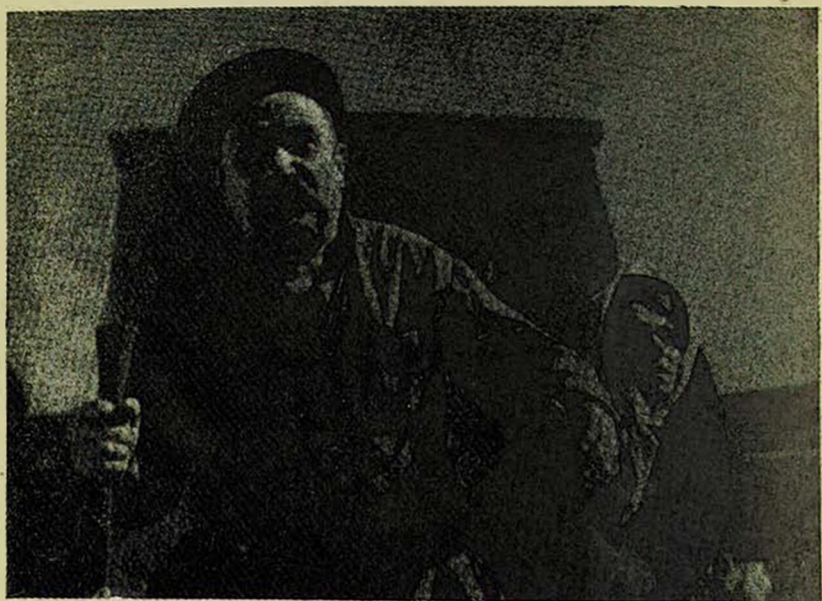
Практика многих армянских кинорежиссеров в послевоенный период показывает, что отсутствие режиссерского творческого замысла, выраженного в составленных ими режиссерских сценариях, является главной причиной неудач армянской кинематографии. В практике киностудии «Арменфильм» укоренился порядок запуска в производство режиссерских сценариев, в которых нет ничего, кроме технической раскадровки литературного сценария. Исключение составляют отчасти режиссерские сценарии А. Ай-Артяна, Г. Мелик-Авакяна и Л. Вагаршяна, но и они не полностью отражают свои замыслы в режиссерских сценариях.

Ряд режиссеров утверждает, что фильм соз-



Нерсес ахбар—Нерсесян (слева) еще не подозревает, что этот веселый разговор о «благодеевании» Никогоса—Америкяна, не без активной помощи Овсеп—Котикяна и других, обернется для него трагически.

«Тжвжик» (Печенка)



Многих слуг обманывали хозяин—Тадевос Сарьян и его жена—Амамджян, но на этот раз они были жестоко наказаны: ловкий слуга увел корову.

«Хозяин и слуга»

дается на съемочной площадке и потому, мол, нечего тратить лишний труд над бумагой. Этим режиссерам следовало бы напомнить, что такие корифеи киноискусства, как Эйзенштейн и Пудовкин, больше работали над бумагой, над режиссерским сценарием. Стоит лишь бегло ознакомиться с записями Сергея Эйзенштейна, просмотреть страницы режиссерских сценариев фильмов «Броненосец «Потемкин», «Александр Невский» или «Иван Грозный», как станет понятным поистине титанический труд постановщика до его выхода на съемочную площадку.

Хорошо сказал известный французский кинорежиссер Рене Клер: «Скоро достоинства кинематографического произведения будут, главным образом, зависеть от того, что сделано за письменным столом автора (т. е. режиссера—С. Р.). Символическим атрибутом автора фильма будет вечное перо, а не мегафон. Кинг Видор утверждает, что фильм должен быть написан «камерой», а не пером. Может быть. Но все же это только игра слов. Вдохновение не нуждается в декорациях, запахе красок и стуке молотков. Это равносильно утверждению, что драматург может писать только в суфлерской будке»¹.

Достаточно быть знакомым с творческой лабораторией многих армянских кинорежиссеров, чтобы убедиться в полном игнорировании ими этого главного правила профессии режиссера.

Результатом отсутствия самостоятельного творческого замысла, четко и образно выраженного в

режиссерском сценарии, является законное недоумение зрителя: о чем же говорит фильм? Когда нет собственного замысла, когда постановщик находится в плену нехитрого житейского сюжетного рассказа, то получается так, что, например, фильм «Песня первой любви» повествует о проделках зазнавшегося певца, а «Прыжок через пропасть» утверждает: слушайся верного совета. При отсутствии творческого замысла постановщика можно опошлить и принизить даже классическое произведение литературы, как это не раз было сделано на сценах и экранах.

Между тем, на киностудии «Арменфильм» наблюдались случаи, когда вовсе отсутствовал режиссерский сценарий находящегося в производстве фильма. Так было, например, с фильмом «Обвал».

Вторым моментом неверной организации творческого процесса следует признать факт игнорирования репетиций. Как правило, армянские фильмы послевоенного периода создаются без серьезных творческих репетиций. Актеры и режиссер до выхода на съемочную площадку не знают точно и подробно мизансцен, не представляют детально поведения героев, что влечет за собой изнурительную работу с актером уже во время съемок.

В результате такой практики актер лишается творческого подхода к роли, глохнет его фантазия, он становится послушным, но мертвым орудием в руках режиссера. Правильно замечает С. Юткевич, что «основная задача репетиционного

периода—это всемерное пробуждение и развитие творческой фантазии актера»².

Неумение и нежелание ряда армянских кинорежиссеров творчески работать с актером привело к тому, что постановщики стали подбирать «готовых» актеров для тех или иных ролей.

Вместо того, чтобы в кропотливом творческом труде совместно с актером искать и находить образ, многие армянские режиссеры освобождают себя от этого труда, «пробуя» десятки актеров, ища их по всему Советскому Союзу до тех пор, пока не найдется тот актерский типаж, с которым не следует творчески работать. Поиски актеров в послевоенный период развития армянского кино не носят творческого характера, они выражают ремесленническую позицию, при которой режиссер избавляет себя от самого важного—работы с актером.

Практика лучших советских кинорежиссеров Ю. Райзмана, С. Юткевича, М. Ромма, С. Герасимова и других показывает, насколько плодотворна творческая работа с актером, убеждает, что, только идя по этому пути, можно достичь настоящих успехов. «Выбор актера,—говорит С. Юткевич,—процесс творческий и сугубо ответственный. Так называемые «пробы» могут явиться лишь последующей проверкой. Я решительно против этих проб, которые лишь в редких случаях могут привести к успеху, я за сознательный принципиальный выбор, за постоянное творческое содружество»³.

прежде всего, отражает творческую позицию постановщика фильма.

Известно, что литературный сценарий еще не является произведением киноискусства, он лишь наполовину кинематографичен, как и пьеса, являющаяся первоосновой спектакля. Между фильмом и литературным сценарием имеется важнейший этап, определяющий судьбу будущего кинематографического произведения. На этом этапе создается режиссерский сценарий, в котором и воплощается творческий замысел постановщика фильма, отражается его видение литературного произведения. Цельный режиссерский замысел фильма—главная предпосылка творческого успеха. Режиссерский замысел воплощается в режиссерском сценарии.

Практика многих армянских кинорежиссеров в послевоенный период показывает, что отсутствие режиссерского творческого замысла, выраженного в составленных ими режиссерских сценариях, является главной причиной неудач армянской кинематографии. В практике киностудии «Арменфильм» укоренился порядок запуска в производство режиссерских сценариев, в которых нет ничего, кроме технической раскадровки литературного сценария. Исключение составляют отчасти режиссерские сценарии А. Ай-Артяна, Г. Мелик-Авакяна и Л. Вагаршяна, но и они не полностью отражают свои замыслы в режиссерских сценариях.

Ряд режиссеров утверждает, что фильм соз-



Нерсес ахбар—Нерсесян (слева) еще не подозревает, что этот веселый разговор о «благодеении» Никогоса—Америкяна, не без активной помощи Овсела—Котикиана и других, обернется для него трагически.

«Тжвжик» (Печенка)

Весь довоенный период развития армянского киноискусства свидетельствует о плодотворности творческой работы режиссера с актером. Актеры армянского театра в творческой работе с армянскими кинорежиссерами создали прекрасные кинообразы, благодаря которым армянская художественная кинематография обнаружила свое национальное своеобразие, вышла в ряд лучших кинематографий народов Советского Союза.

Эта хорошая традиция не была подкреплена и развита в послевоенное время. За исключением некоторых артистов театра—Р. Нерсисяна, А. Аветисяна, Д. Маляна и других—армянские кинорежиссеры не стали искать новых исполнителей, предпочитая тех актеров, которые уже были обнаружены для кино русскими советскими кинорежиссерами. Так утвердилась традиция подбора русских актеров на роли армян, что не могло не нарушить достоверности кинообраза. Армянские кинорежиссеры стали «бояться» актеров армянского театра, считая их театральными, не пригодными для экрана. Уместно напомнить этим режиссерам слова выдающегося советского артиста А. Дикого: «Надо быть очень незадачливым кинорежиссером, чтобы разочароваться в талантливом театральном актере, сказав про него: «Это не для кино»⁴.

Перспективы развития армянской художественной кинематографии мыслятся не только в процессе закрепления удач и преодоления имеющихся существенных недостатков. Они лежат на

трудных путях овладения языком современного киноискусства, в горячем стремлении художника поведать миру о самом важном и значительном — о глубоком человеческом гуманизме.

Сегодня кинопанорама мира также необъятна, как и сам мир. Ежегодно в мире создаются тысячи фильмов. Сотни тысяч больших и малых экранов ежечасно повествуют о радостях и горестях современного человека. В этой огромной кинопанораме своим неповторимым искусством, великим человеколюбием отличаются советские фильмы, поражающие мир своим гуманизмом и высоким мастерством. Это же утверждают лучшие кинофильмы зарубежных кинематографистов.

Современное киноискусство вступило в новую фазу развития. Все стремительнее надвигается с экрана на зрителя образ Человека. Человек крупным планом. Человек во всей сложности своего духовного мира. Человек со всеми радостями и горестями сегодняшнего дня. Человек простой, ничем не выдающийся, но тот, кто составляет огромное большинство человечества. Кино в современную эпоху стало не только искусством для миллионов, но и искусством о миллионах.

В современном киноискусстве происходит великий процесс демократизации. Этот процесс, начатый советским кинематографом еще в 1920-ые годы, перекинулся в киноискусство зарубежных стран. Об этом хорошо сказал английский писатель Джон Брейн (по его роману поставлен фильм «Путь в высшее общество»): «наконец-то кино на-

чало интересоваться жизнью большинства людей, а не ничтожного меньшинства».

Сегодня человек становится тем сложным и необъятным объектом, к которому направлены кинообъективы лучших кинематографистов всех концов земного шара.

Немыслимо развитие художественного кино сегодня вне этой большой проблемы. За годы советской власти в Армении вырос новый Человек. Человек труда и интеллекта, человек со сложным и богатым духовным миром. Такого человека невозможно художественно поверхностно отразить на экране. Такому человеку неинтересны плоские и неумные, неглубокие и художественно слабые кинокартины. Новый человек сегодня диктует и требует от кинематографистов высокого искусства, мудрого слова.

Только научившись проникать во внутренний мир современного человека, можно создавать подлинное произведение киноискусства.

Перспективы развития армянской художественной кинематографии выдвигают сложную задачу по овладению современным языком киноискусства. Новая муза с каждым годом открывает все новые возможности художественного выражения содержания произведения, утверждает свой самостоятельный язык. Поиски новых выразительных средств в кино неразрывно связаны с новым отношением кинематографии к жизни, к своей великой миссии.

Современная тема художественно убедительна

может быть раскрыта лишь современными выразительными средствами кино. Метод иллюстративного пересказа содержания литературного произведения, применяемый армянскими кинематографистами, давно устарел. Киноискусство открывает новый способ выражения мира. Существенные изменения претерпевают законы драматургического построения сюжета фильма. Поэтика так называемой шахматной драматургии, утверждающая строго логическое сцепление эпизодов, обогащается поэтикой «подводной драматургии», игнорирующей закон внешнего сцепления эпизодов, ратующей за сцепление мыслей внешне разрозненных эпизодов. Этот процесс иные теоретики называют дедраматизацией. На самом же деле происходит процесс драматизации, но только не по законам литературы, а по вновь обнаруживаемым законам кино.

Современная кинопанорама мира свидетельствует о том, что нет и не может быть единственной формы выражения сложной действительности. Пути и средства выражения мира столь же многообразны, сколь многообразен и сам мир. Между тем, армянские кинематографисты в послевоенный период односторонне следуют лишь по традиционному пути сюжетосложения, никак не приобщаясь к экспериментаторскому духу русского советского кино, дававшему зрителю послевоенного времени такие разные фильмы, как «Сорок первый» и «Неотправленное письмо», «Чистое небо» и «Баллада о солдате», «Коммунист» и «Мир входящему»,

«Отчий дом» и «Прощайте, голуби», «Девять дней одного года» и «Иваново детство», «Тихий Дон» и многие другие.

Одним из существенных недостатков армянской художественной кинематографии последнего времени является ее иллюстративность, отсутствие образного кинематографического осмысления содержания фильма.

Если высшая цель киноискусства—довести до зрителя высшую человеческую идею, то высшим средством для выполнения этой миссии является кинематографичность, т. е. образность раскрытия идей.

Еще на заре развития советской кинематографии лучшие ее мастера утвердили в своем искусстве примат образного изложения над логическим. С. Эйзенштейн говорил о том, что в подлинном кинематографе должен быть «образ содержания», но не «изложение содержания». Эйзенштейн утверждает, что монтаж вызывает «в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ самой темы»⁵.

Термины «образ содержания», «образ темы»—условны, как и условны термины, например, «образ спектакля», «режиссерский образ» и т. д.

Эйзенштейн рассматривал термин «образ темы» как выражение могучей способности монтажа. Открытие этой способности монтажа имело огромное значение в становлении кино как искусства. Стремление через монтаж выразить «образ

самой темы» фактически было стремлением утвердить художественность кино.

Однако, художественность кино утверждается не только через монтажное выражение «образа темы». Искусство кино растет и развивается, приобретая все новые возможности утверждения художественности.

«Образ темы» в современном кинопроизведении раскрывается многообразными путями. Об этом свидетельствует сама практика кино.

...Девушке-революционерке поручено конвоирование захваченного в плен врага. Скитаясь по пустынным степям, попав на безлюдный остров враги сблизились, возникло чувство любви. В определенной ситуации девушка убила любимого. Убив, она обняла любимого.

Уже в самой этой сюжетной конструкции выражен «образ темы» фильма «Сорок первый».

Приведем еще пример.

...Молодожены мечтают иметь свой угол. Если они успеют за ночь сложить домик и покрыть его крышей, то никто не может лишить их счастья. И вот, за одну ночь, с невероятными трудностями, напряжением всех сил, с помощью совершенно незнакомых, но солидарных людей воздвигается хижина, наспех строится крыша.

Такова сюжетно-повествовательная конструкция фильма «Крыша» итальянского режиссера Де Сика. В этом сжатом изложении хода событий уже есть «образ темы» всего фильма.

Время, предназначенное матери, было отдано людям, добрым делам:

И здесь выпукло ощущается «образ темы» фильма «Баллада о солдате».

Примеры эти можно приводить без конца. Это будет краткий пересказ содержания лучших фильмов, созданных у нас и за рубежом. Но если мы попытаемся в такой же форме определить «образ темы» многих современных армянских фильмов, то уже в самом пересказе содержания выявится отсутствие образной сюжетно-повествовательной конструкции. Даже в признанных удачными фильмах, таких, например, как «Камо», нет найденного «образа темы». Какова же сюжетно-повествовательная конструкция фильма «Камо»?

Пламенный революционер Камо, выполняя задание партии, действует слишком неосторожно, смело до опасного. Кадровый подпольщик Василий, хоть и восхищается действиями Камо, но предупреждает его. Далее повествуется об очередных «операциях», блестяще проведенных Камо, о его мужестве и стойкости. И нет в этой сюжетно-повествовательной конструкции фильма «образа темы», события развиваются вне художественно осмысленной конструкции.

Ссылка на биографичность фильма «Камо» не может быть состоятельной. Если фильмы такого жанра должны лишь иллюстрировать биографии известных исторических личностей, то едва ли они могут быть зачислены в ряд художественных фильмов, так как художественность обязательно

предполагает художественное осмысление биографии, художественную трансформацию хода событий. Обратившись к одному из лучших биографических фильмов, легко убедиться в необходимости подобной трансформации.

Фильм «Я обвиняю» рассказывает о жизни Золя. В этом смысле он биографичен. Но если бы события фильма художественно не трансформировались, то кинокартина так бы и оставалась биографичной. Между тем, фильм этот стал одним из лучших художественных произведений киноискусства, оставаясь, одновременно, биографичным.

Трансформация хода событий выражена в самой сюжетной конструкции фильма. Здесь не хронологически последовательно развиваются события, взятые из биографии Золя, а найдена та сложная схема, в которой и раскрывается «образ темы». Вся биография Золя увидена, осмыслена как обвинение, брошенное обществу. Эта большая тема фильма держится на локальной сюжетной схеме: жили на чердаке Золя и Сезанн. Золя всем своим творчеством обвинял, боролся, писал, вникал в судьбы людей. Прошли годы. Золя постарел, устал, стал обеспеченным. Он уже фактически перестал обвинять общество. Случилось несправедливое. Офицер генштаба французской армии Дрейфус был обвинен в измене. Но Золя это уже мало волнует, он ведь перестал обвинять. Как-то зашел к писателю его старый друг художник Сезанн. Увидел Сезанн успокоенность писателя,

замкнувшегося в своей просторной и роскошной квартире. Художник сказал Золя обо всем. Сказал с горечью, с обидой. И Золя «проснулся», он снова увидел творимую вокруг несправедливость, взбунтовался. И снова Золя стал обвинять. Золя снова заявил свое гневное «Я обвиняю!»

На примере фильма «Песня первой любви» можно очень наглядно увидеть, как попытки разного решения темы через найденную сюжетную конструкцию столкнулись с непониманием режиссуры важной функции сюжета, как выразителя «образа темы».

В сюжетной конструкции сценария был найден «образ темы», тогда как в сюжетной конструкции фильма утерян этот «образ темы». Сценарий состоял из отдельных новелл, объединенных одной большой мыслью (сюжетно—домом), а фильм, лишившись новеллистической конструкции, потерял и большую мысль.

Известно, что современная кинематография все чаще и шире обращается к сценарным формам новеллистической конструкции, позволяющей гораздо шире охватить действительность. Эта форма сценарного рассказа родилась не случайно, она не является результатом лишь формальных поисков кинематографистов. Стремление все шире и глубже отразить жизнь толкает творческих работников кино на поиски новых форм, способных более широко и правдиво передать идею произведения.

Стремление к многоплановому сюжету явилось

результатом поисков новых выразительных возможностей художественной кинематографии. Объединяя множество новелл вокруг одной большой темы, кино фактически создает свое, кинематографическое понятие романа. Прежнее представление о киноромане возникло в процессе экранизации литературного произведения. Кинороман, в основном повторяя конструкцию романа, никак не мог охватить всех описываемых в нем событий. По широте охвата действительности кинороман уступал своему литературному прототипу.

Подлинный кинематограф стремится к утверждению своих кинематографических законов изложения и формирования жизненного материала. Законы эти открывались и утверждались по мере развития кино как искусства. Так, сперва был открыт закон простого конструктивного монтажа, затем—такие специфически кинематографические законы, как параллельный, смысловой и образный монтаж. Монтаж, крупный план, звук—все эти законы, обогащая арсенал выразительных средств кино, одновременно размежёвывали кино, как искусство самостоятельное, от других видов искусств. Процесс этот продолжается. Кинематограф открывает все новые, только ей присущие законы.

Кинематограф ищет не только свои кинематографические формы языка (монтаж, крупный план), но и свои принципы сюжетосложения.

Итак, одним из существенных недостатков современных армянских фильмов является отсутствие в их сюжетно-повествовательной конструк-

ции художественного «образа темы». Тема в наших фильмах раскрывается через информационно-протокольное изложение содержания. Отсутствует «художественный анекдот», в котором образно выражалось бы содержание всего произведения в целом.

Если искусство есть образное отражение действительности, то в произведении искусства должно быть образное осмысление отражаемого содержания, образное формирование отражаемого материала, образное конструирование его. Отсутствие образной конструкции фильма, информационное изложение содержания неизбежно приводит к сужению и оголению идеи произведения, т. е. к нейтрализации основного закона искусства—убеждения образами. Потеряв художественную плоть, образную форму, идея перестает быть идеей, становится элементарно-примитивной аксиомой.

Вне образного осмысления содержания не может быть выражена идея этого содержания. И один из путей к образному осмыслению содержания лежит через нахождение точной сюжетно-повествовательной конструкции, через такую художественно осмысленную конструкцию всего произведения в целом, в которой выражен образ темы.

Процесс художественного воплощения идеи в кинопроизведении сложен и многогранен. Поиск «образа темы» через сюжетно-повествовательную конструкцию фильма является лишь одним из звеньев пути достижения образности содержания.

Следующим звеном является поиск «образа темы» в отдельном эпизоде или ряде эпизодов.

Идею героизма и самоотверженности рядового коммуниста утверждает фильм «Коммунист». Эта большая идея образно ярко воплощается в главных эпизодах, таких, как «Рубка леса» и «Гибель Губанова».

В картине «Шорс» есть эпизод «похороны батеньки Боженко», в котором так ярко и глубоко раскрыт «образ темы» всего фильма. Грандиозное художественное обобщение, достигнутое в этом эпизоде, образно выражает идею бессмертия героя, погибшего за свободу народа.

Постановщик фильма «Идиот» И. Пырьев рассказывает, что, определив мысль романа Достоевского, он стал добиваться ее образного воплощения. «Власть золота, губящая, развращающая людей, лишаящая их человеческого облика и достоинства,—вот основная мысль романа. В такой трактовке он и должен был предстать на экране... Тема денег возникла уже в первом эпизоде фильма, когда речь шла о миллионном наследстве Рогожина. В следующем эпизоде—у Епанчиных—двадцать пять рублей, данных генералом князю Мышкину, становились не только продолжением той же темы, но связывали ее с презрительным отношением в капиталистическом обществе к труду. Тема продолжалась у Иволгиных в сцене князя с Фердыщенко и генералом Иволгиным. Наконец, в квартиру Иволгиных врывается Рогожин и начинает свой торг с Настасьей Филип-

повной»⁶. Как видно, основную тему фильма постановщик проводит через многие эпизоды, однако «образ темы» наиболее ярко выражает в одном эпизоде. И. Пырьев продолжает: «Фильм снимался более или менее последовательно. И вот, перед тем как приступить к съемкам последней, заключительной части, я вновь и вновь смотрел снятый материал. Постепенно мне стало ясно, что если он и хорош, то все же сам по себе ничего не решает. Было очевидно, что судьба картины зависит от заключительной сцены в квартире Настасьи Филипповны. И не потому только, что здесь сосредоточена сюжетная кульминация, но прежде всего потому, что именно сцена у Настасьи Филипповны должна была с наибольшей полнотой раскрыть основную тему фильма такой, какой я ее увидел, — тему человека и денег».

Значит, из целого ряда эпизодов, выражающих тему фильма, постановщик остановился все-таки на одном. И это вовсе неслучайно. Пырьев правильно понял, что именно этот эпизод образно выражает тему, т. е. в нем и скрыт «образ темы». Поэтому без этого эпизода, как признается режиссер, все остальное само по себе ничего не решало. То, что именно в этой сцене скрыт был «образ темы», видно из дальнейших рассуждений Пырьева. Он пишет: «Хотелось добиться в этой сцене той меры выразительности, которая придает вполне реальным событиям почти символическую обобщенность».

Отсутствие во многих наших фильмах эпизо-

дов, выражающих «образ темы», т. е. эпизодов, художественно воплощающих идею фильма, является еще одним серьезным недостатком.

Возьмем, к примеру, фильм «О чем шумит река». Поэпизодный анализ фильма покажет, насколько равнозначно решены все эпизоды. Нет в фильме эпизодов ведущих и дополняющих. Только в одном кадре, где изображен Атанес Гамбарян на фоне Арарата (разные планы кадра повторяются в фильме и потому претендуют на большее, чем кадр), делается попытка образно осмыслить тему... но увы, не ведущую тему фильма, а лишь побочную. И в итоге получилось полное смещение акцентов.

Рядом с образным решением темы Гамбаряна в фильме не увидишь ни одного эпизода, где бы была достигнута, выражаясь словами Пырьева, та мера выразительности, которая придает вполне реальным событиям почти символическую обобщенность. Короче говоря, в этих эпизодах нет выражения «образа темы».

Нет эпизодов, выражающих «образ темы» и в других наших фильмах. Даже там, где сценарий подсказывал возможность создания таких эпизодов, режиссура не сумела добиться этого.

В сценарии «Обвал» был ряд эпизодов, в которых намечался «образ темы». К их числу принадлежали эпизоды «домик Каринэ». Ни один из этих эпизодов в фильме не стал таким, чтоб мог выразить «образ темы».

Взяв за основу произведения определенную

мысль, авторы наших фильмов зачастую художественно воплощают не ее, а те побочные мотивы, которые должны были лишь помочь раскрытию ведущей идеи. Происходит это потому, что в этих фильмах нет эпизодов, выражающих «образ темы», не определены эпизоды ведущие.

Как пример неумения определить ведущие эпизоды, глубоко раскрыть содержание эпизода можно сослаться хотя бы на фильм «Прыжок через пропасть». Сценарный замысел был ясен. Автор ставил главного героя Баляна в своеобразную ситуацию: в том же коллективе, где по его вине погиб человек, Балян должен трудом оправдать себя, реабилитировать запятнанную совесть. Естественно, при таком решении проблемы главное внимание должно быть обращено на то, через какие психологические метаморфозы Балян сумеет преобразиться. В фильме рассказывается о всех производственных подробностях постройки высоковольтной линии, о второстепенных персонажах, но нет ни одного глубоко разработанного эпизода, в котором раскрывалось бы психологическое состояние главного героя. В итоге фильм, лишившись глубины раскрытия проблемы, лишился и значительности замысла.

Идея подлинного художественного произведения всегда шире и глубже конкретно отраженного в нем содержания. Присущая всем областям искусства эта способность многократно усиливается на экране.

Киноискусство располагает богатыми вырази-

тельными возможностями для громадных обобщений. И насколько полно, точно и своевременно используется весь арсенал киновыразительных средств, настолько полнее и глубже будет художественное воплощение идеи.

Дело не только в том, чтобы добиться выражения «образа темы» через сюжетно-повествовательную конструкцию и отдельные эпизоды. Необходимо на протяжении всего фильма языком кино раскрывать не только логику действия, но и образ мысли.

Обратимся к примерам.

...Бедная крестьянка пришла просить у богача одолжить лошадь (логика действия). Эйзенштейн строит кадр следующим образом: крупным планом — жирный затылок богача, маленькая фигура крестьянки (образ мысли), («Старое и новое»)...

Умирает дед (логика действия), а рядом сидит ребенок и пытается своими первыми двумя зубиками укусить яблоко (образ мысли), («Земля» А. Довженко).

...Монах пересчитывает деньги от продажи «святой воды» (логика действия). Распятием монах прессует эти деньги (образ мысли), («Праздник святого Йоргена»).

«Образ мысли» можно передать различными выразительными средствами кино (композицией кадра, переходами, монтажными сопоставлениями, метафорой, символом, диалогом и т. д.). Выбор средств зависит от содержания сцены, мастерства режиссера, сценариста, оператора или художника.

Но, при всех случаях, образное воплощение конкретной мысли есть сфера творческого кинематографического мышления. Только этим путем можно расширить и углубить идейное звучание фильма, так как способность экранного искусства к громадному обобщению осуществляется также и через образное воплощение конкретной мысли.

Если мы обратимся к нашим фильмам, то очень трудно будет найти в отдельном кадре образное выражение конкретной мысли. Приведем два-три примера.

...Забил фонтан нефти на промыслах Элизбарова. Обрадованный вестью Андриас Элизбаров примчался сюда (логика действия). Вот он нагнулся и окунул руку в «черное золото». Поднес руку к лицу (в кадре крупно: лицо и рука Элизбарова), перекрестился (образ мысли).

В конце этого эпизода режиссер еще раз показывает фонтан нефти и монтажно переходит к другой сцене—пенится шампанское в бокалах. Логика действия—Элизбаров на радостях угощает друзей. Переход от фонтана нефти к разливающемуся фонтану шампанского есть образное воплощение мысли: забил новый источник богатства.

В фильме «Сердце поет» есть эпизод, в котором изображено, как репатриированные армяне вступают на родную землю. Лишенный зрения Карен не видит родной земли. Он спрашивает отца—какова она, земля. Отец отвечает—«наша». В одном слове образно передана конкретная мысль.

Приходится мучительно долго искать, чтобы

ИСТОЧНИКИ И ДОПОЛНЕНИЯ

Из предыстории

¹ Эта хроникальная киносъемка была обнаружена Г. П. Чахиряном в 1945 г. в фондах «Госкинофотоархива».

² Сообщение о демонстрации синемаатографа Люмьера было опубликовано в газете «Тифлисский листок», 1897. 1 мая.

³ Эти киноматериалы хранятся в «Госкинофотоархиве» в отделе «Русская военная хроника» (выпуск 5-ый).

⁴ Письмо Сатеник Адамян, хранящееся в архиве М. Манвеляна, не датировано. Судя по тому, что в письме говорится о кинодеятельности Ашо (артист А. Шахатуни), который начал сниматься в русских фильмах в 1913 году, а также, учитывая, что С. Адамян скончалась в 1914 г., мы уверены, что письмо это было написано в 1913 году.

⁵ Сатеник Адамян, Ованес Зарифян и Микаел Манвелян принадлежали к тому крылу видных армянских драматических актеров, которое, горячо поддерживая творческое направление художественников, активно участвовало в перестройке армянского театра.

⁶ См. справочник «Фильмография русской дореволюционной кинематографии», составленный Вишневской. Фильм

этот имел несколько прокатных названий: «Под игом курдов», «Зверства турков в Армении» и т. д.

⁷ См. рукопись Г. П. Чахиряна «Очерки по истории армянского кино», Институт искусств АН Арм. ССР.

⁸ И. Н. Перестиани, 75 лет жизни в искусстве, «Иск-во», 1962, М., стр. 281—282.

⁹ А. А. Ханжонков, Первые годы русской кинопромышленности, «Искусство», М. Л., 1937, стр. 116—117.

¹⁰ «Слово», Тифлис, 1920, № 157.

Годы становления

¹ Ленин и искусство, Театропечать, Л., М., 1929, стр. 34.

² Там же, стр. 33.

³ Приказ НКП № 1 от 17 декабря 1920 г. см. «Комму-
нис.» (на арм.яз.), 1920, № 12, от 19 декабря.

⁴ Партия о кино, Сб. статей, М., 1939, стр. 28.

⁵ «Хорурдаин Аястан», 1923, № 290.

⁶ КПСС в резолюциях и решениях, ч. I, стр. 741.

⁷ В «Очерках истории советского кино», том I, стр. 73 ошибочно указано, что Госкино Армении организовано в 1925 году.

⁸ Д. Дзунун, На заре армянского киноискусства. Сб. «Армянское киноискусство», книга вторая, изд. АН Арм. ССР, Ереван, 1960, стр. 164.

⁹ См. «Кино и фотодокументы по истории Великого Октября, 1917—1920», изд. АН СССР, 1958, стр. 79 В этом же каталоге опубликована покадровая запись снятых Лембергом событий (стр. 219—221).

¹⁰ Стенограмма от 30 ноября 1925 г. Партархив Армянского филиала ИМЛ, фонд I, дело 263, оп. 13, стр. 341—347.

¹¹ Информационный бюллетень, (на арм. яз.), 1925, № 7, 15 апреля.

Армянская немая кинематография Восток без прикрас

¹ Амо Бекназаров, В чем удача «Намуса», сб. «Пути развития армянского кино», Изд. «Арменкино», 1927.

² «Советакан арвест», (журн.), 1958, № 11, стр. 35 (публикация письма А. Ширванзаде и комментарии к нему принадлежат Г. П. Чахиряну.

³ Об этом подробно рассказывается в статье Д. Дзунни, сб. «Армянское киноискусство», книга вторая.

⁴ «Советакан арвест», 1958, № 11, стр. 36.

⁵ А. Арменян, 60 лет на армянской сцене, Армгосиздат, Ереван, 1957.

⁶ А. Ширванзаде, Полное собрание сочинений, т. 9.

⁷ «Правда», 1926, 3 октября.

⁸ Отзывы эти опубликованы в сб. «Пути развития армянского кино», Изд. 1927.

⁹ Асмик, Воспоминания, стр. 103.

¹⁰ «Хорурдаин арвест» (журн.), 1934, № 2.

Разбуженный Восток

¹ С. Эйзенштейн, Двадцать, «Двадцать лет советской кинематографии», сб. ст., Госкиноиздат, 1940, стр. 26.

² Джергиз, Некоторые замечания о работах Арменкино. «Хорурдаин Айастан», 1927, от 15 июля.

³ «Советакан арвест», 1958, № 10, стр. 18.

⁴ «Правда», 1928, № 16; См. «Хорурдаин Айастан», 1928, 10 апреля.

⁵ См. «Гракан диркерум» («На литературном посту»), 1928, № 2, № 3.

⁶ А. Бекназаров, Национальное кино в СССР, «20 лет советской кинематографии», сб., стр. 77.

⁷ «Кино-газета», 1927, № 52.

⁸ «Гракан диркерум», 1928, № 2, стр. 49.

⁹ «Гракан диркерум», 1928, № 3, стр. 24.

¹⁰ Сб. «20 лет советской кинематографии», стр. 77.

¹¹ Д. Дзунни, На заре армянской кинематографии, Сб. «Армянское киноискусство», книга вторая, стр. 181.

¹² Д. Дзунни, Очерки истории армянского кино, Айпетрат, Ереван, 1961, стр. 57. В армянском Государственном
378

историческом архиве социалистической революции хранится документ, озаглавленный «Сообщение Аризагтагс о прибытии Аяри Барбюса в Ереван», датированный 21 октября 1927 г. (Ф. 161 С. оп I С. X. 83, л. 30). В этом документе мнение Аяри Барбюса о «Хас-пуше» приводится в следующем разночтении: «Из всех мне известных кинокартин последнего времени как советских, так и заграничных, «Хас-пуш» является самой интересной, удачной. Следует особо отметить интересную композицию и игру светотеней».

¹³ «Советакан арвест», 1957, № 10, стр. 18.

¹⁴ См. «Советакан арвест» 1957, № 10; «Армянское киноискусство», сб. книга I—статьи Г. Чахиряна и «Гракан диркерум» 1928, № 11—12 статью А. Геворкяна.

Будни и смех победивших

¹ А. В. Луначарский, Кино на Западе и у нас, 1928, стр. 64.

² Протокол № 5 заседания художественно-политического совета Арменкино от 7 апреля 1931 года. Архив к/с «Арменфильм», д. 65, л. 24—25.

³ Д. Дзунуи, Очерки истории армянского кино, стр. 183.

⁴ Армянское киноискусство, сб. книга первая, стр. 48.

⁵ См. Д. Дзунуи, Очерки истории армянского кино, стр. 47.

Итоги немого периода

¹ А. Ширванзаде, Ответ на анкету Арменкино, Пути развития армянского кино, Ереван, 1927, стр. 38.

² Там же, стр. 35.

³ Там же, стр. 36.

⁴ См. И. Теноромо, Толстой о кинематографе, «Кино»—(журн.), 1922, № 2.

⁵ Пути развития армянского кино, стр. 37.

⁶ Д. Дзюни, На заре армянской кинематографии, Армянское киноискусство, сб. книга вторая, стр. 173.

⁷ См. «Хорурдаин Айастан», 1927, № 34 статью М. Манукяна о фильме «Шор и Шоршор».

⁸ Пути развития армянского кино, Сб., стр. 41.

⁹ Государственный архив социалистической революции МВД Арм. ССР, ф. 22, д. 7 (1923—1924 гг.), л. 13.

Армянское звуковое кино

¹ Сборник «Чапаев», М., 1936, стр. 56.

Памятник народный

¹ «Правда», 1935, от 16 мая, № 133.

² «Вечерняя Москва», 1935, от 31 мая, № 123.

³ «Советское кино», 1935, № 7.

⁴ Алазан, Н. Зарян, Г. Маари, В. Норенц, Г. Сарьян, С. Таронци, «Пепо», «Известия», 1935, от 16 мая № 114.

⁵ И. Попов, Три фильма, «Советское кино», 1934, № 3.

⁶ Спартак, Асмик в кино, «Хорурдаин арвест», 1936, № 8.

⁷ На слабую кинематографическую разработку этого эпизода впервые обратил внимание критик В. Меликсетян, см. «Армянское киноискусство», сб. книга вторая, стр. 107.

⁸ На эту подробность обратил внимание Г. П. Чахирян, см. «Армянское киноискусство», сб., книга вторая.

⁹ Мариетта Шагинян, «Пэпо» на экранах Союза, «Правда», 1935, от 3 июля, № 181.

¹⁰ Беседа Г. Сундукияна с А. Калантаром, «Арор» (журн.), 1910, № 1—2.

Геронка битв

¹ «Хорурдаин Айастан», 1935, от 3 марта.

² «Советакан Арвест», 1957, № 11, стр. 46.

³ Д. Дзюни, Очерки истории армянского кино, стр. 95.

⁴ Н. Кладо, «Горный марш», «Коммунист» (Ереван), 1939, от 30 июня, № 149.

⁵ Там же.

⁶ Г. П. Чахирян, Революционная тема в киноискусстве Армении, «Советская армия», 1957, № 11, стр. 47.

⁷ Там же.

На подступах

¹ Орывок из сценария «Горный поток» приводится по опубликованному в газете «Коммунист» (1938, от 22 ноября, № 268) тексту.

² Б. Сергеев, «Горный поток», «Коммунист», 1940, от 3 марта, № 51.

³ Д. Дзунян, Очерки истории армянского кино, стр. 105.

⁴ Г. Джаниян, «Люди нашего колхоза», «Коммунист», 1940, от 4 апреля, № 79.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Гург. С. (Сарьян Гурген), «Люди нашего колхоза», «Хорурдаин Аястан», 1940, от 18 марта, № 65.

⁸ Вопросы киносценария, сб. вып. I, М., 1954, стр. 5., подчеркнута мной.

⁹ В. Пудовкин, За цельность и честность, «Кино», 1932, от 30 декабря, № 60.

¹⁰ А. Мартиросян, «Кадж Назар» на экране, «Коммунист», 1940, от 8 июня, № 131.

¹¹ Г. А. Ованесян, Дадим идейно-насыщенные художественные фильмы, «Коммунист», 1940, от 8 июня, № 131.

В общем строю

¹ Очерки истории советского кино, М., 1959, том 2, стр. 146.

² Д. Дзунян, Очерки истории армянского кино, стр. 113.

³ Д. Демирчян, Исторический фильм, «Коммунист», 1944, от 27 февраля, № 41.

- ⁴ Аветик Исаакян, Творческая победа, там же.
- ⁵ См. там же.
- ⁶ Эль-Регистан, «Давид-Бек», «Правда», 1944, **8** февраля.

Годы творческого зстоя

- ¹ «Комсомольская правда», 1946, от 29 октября.
- ² «Советакан Айастан», 1947, от 4 сентября.
- ³ Мих. Чаманов, Девушка Араратской долины, (отрывок из сценария) «Коммунист», 1948, от 20 мая.
- ⁴ Ар. Мартиросян, «Девушка Араратской долины», «Коммунист», 1950, от 25 января.
- ⁵ Там же.

На новом этапе

¹ Мих. Белявский, Жизнь, созерцаемая сбоку, «Известия», 1959, от 16 октября.

² Письмо в редакцию, Этот фильм вызывает возмущение, «Комсомольская правда», 1958, от 22 января.

³ По поводу не выпущенного на экран фильма «Наш квартал» («Голоса нашего квартала») редакция армянской газеты «Ереван» открыла большую дискуссию, в которой приняли участие режиссеры и сценаристы, критики и зрители.

⁴ Осенью 1958 года по поручению Оргбюро ЦК СССР группа мастеров советского кино в составе режиссеров Ю. Райзмана, Л. Лукова и оператора А. Галперина прибыла в Ереван для ознакомления и творческой помощи армянским кинематографистам. Подытоживая свои впечатления, Ю. Райзман говорил о слабых сторонах армянских фильмов, отмечая, в частности, опасность тенденции к мелодраматизму, слащавости, характерным для плохих восточных картин прошлого. Ю. Райзман отмечал, что такое видение жизни лишает кинопроизведение силы художественного обобщения, масштабности. Информацию о беседе Ю. Райзмана на Ере-

ванской киностудии «Арменфильм» см. «Советская армия», 1958, № 11, стр. 70—71.

⁵ Ю. Бабушкин, «Через розовые киноочки» (о фильме «Песня первой любви»), «Московский комсомолец», 1958, от 4 сентября.

⁶ К. Калантар, «Ее фантазия», «Коммунист», 1959, 19 августа.

⁷ На обсуждении фильма «Двенадцать спутников», организованном Союзом работников искусств Армении, с подробным анализом работы режиссера и сценаристов выступил критик В. Мнацаканян, давший, как и многие другие выступавшие, отрицательную характеристику картине.

⁸ Эр. Карамян, С. Кеворков, Фильм о легендарном Камо, «Коммунист», 1957, от 12 июля.

⁹ С. Гулакян, А. Мкртчян, Жизнь-подвиг, «Коммунист», 1958 от 15 февраля.

¹⁰ «Коммунист», 1957, от 12 июля.

¹¹ См. рукопись Ан. Вартанов, «Художественная кинематография Армении послевоенных лет», Институт искусств АН Арм. ССР.

¹² «Правда», 1941, от 5 июня

¹³ См. А. Аршаруни, Грачья Нерсисян, Госкиноиздат, 1940.

Итоги и перспективы

¹ Рене Клер, Размышления о киноискусстве, изд. «Искусство», М., 1958, стр. 97.

² С. Юткевич, Человек на экране, М., 1947, стр. 76.

³ Там же, стр. 73.

⁴ «Искусство кино», 1957, № 8, стр. 121.

⁵ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., 1956, стр. 256.

⁶ «Искусство кино», 1959, № 5, стр. 93.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Из предыстории	10
Годы становления	23

Армянская немая кинематография

Восток без прикрас	49
Разбуженный Восток	90
Будни и смех	123
Итоги немого периода	149

Армянское звуковое кино

Памятник народный	172
Героика битв	196
На подступах	
В общем строю	
Годы творческого застоя (1945—1953)	276
На новом этапе	289
Итоги и перспективы	346
Источники и дополнения	373
	383

САБИР АЛЕКПЕРОВИЧ РИЗАЕВ
АРМЯНСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КИНЕМАТОГРАФИЯ

*Печатается по рекомендации Ученого совета Института
искусств АН Армянской ССР*

Редактор Г. Н. Оганесян
Художник А. Чакмакчян
Тех. редактор Г. Л. Гороян
Корректор Г. М. Аветисян

1-47

ВФ 07154 РИСО 830, Изд. № 2270, Заказ 611 Тираж 1200

Сдано в производство 30/III 1963 г. Подписано к печати
16/VII 1963 г. Печ. л. 24+12 вкл., уч.-изд. л. 14,1.

Бумага 84×108¹/₃₂. Цена с пер. 1 р. 47 к.

Типография № 1 Главного управления издательств и поли-
граф. промышленности Министерства культуры Арм. ССР,
Ереван, ул. Алавердяна, 65.



