

МАСТЕРА К ИНОИСКУССТВА



Г.КРЕМЛЕВ

Михаил
КАЛАТОЗОВ

ИСКУССТВО





Г. Кремлев



საქართველო
ბიზნეს-ბიურო

19165-913

Михаил КАЛАТОВ

საქართველო
ბიზნეს-ბიურო
2000

საქართველო
ბიზნეს-ბიურო
რესპუბლიკური
ბიზნეს-ბიურო
თბილისი



О НОВАТОРСТВЕ И ЕГО ДРЕВНИХ КОРНЯХ

Биография видного работника кино... До чего же все-таки трудно ее написать!

Это становится особенно ясным, когда собираешься из читателя превратиться в автора и заранее видишь перед собой тех, кого твоя книга оставит таким же неудовлетворенным, каким сам ты бывало частенько оставался.

И слушаешь, как скептически говорит читатель:

— Ну вот, ознакомился я с этим новым трудом. И что же? Мой врожденный интерес к кино опять остался неудовлетворенным! А живые побегии искусства продолжают упорно охранять от меня свою первородную тайну. По-прежнему безответным остается, скажем, терзающий пытлившую зрительскую душу вопрос: почему же именно этот режиссер именно в этом году поставил именно эту, а не какую-либо другую картину?.. Нет, не утолил я свою жажду познания прекрасного!

...А как ее утолить, эту жажду?

Хорошо, конечно, что все дальше отходят от нас времена крайнего упрощенчества, когда от полнокровных и пестрых биографий художников в книгах



оставался какой-то прессованный концентрат из вульгарно-социологических и кудрявых искусственно-ведческих категорий. Дескать, до одна тысяча девятьсот такого-то года художник отражал путаную идеологию мелкой буржуазии, а позже начал ревностно бороться за мир и демократию.

Иной раз сложные вопросы истолковывались так уверенно и безоговорочно, будто авторы уже держат бога за бороду и выпытали у него все тайны творчества. А пути художника теперь-де открываются так же отчетливо и неоспоримо, как трамвайные рельсы перед водителем: только бы разобраться в номерных да литерных маршрутах — и делу конец. Можно будет заранее определить, кто из режиссеров какую картину тогда-то поставит, и даже по какой она категории пройдет.

А не так давно появились люди, кто всерьез поговаривает о предстоящем вторжении новейшей вычислительной техники в область художественного творчества. Кто-то клялся и божился, будто на днях одно счетно-решающее устройство за секунду продиктовало самосильно сочиненный стишок: *«В лесу родилась елочка»*, а за две секунды — сразу третий вариант комедийного сценария.

Всякий раз, слушая такие новости, чувствуешь себя жалким скептиком и дремучим профаном, безнадежно отставшим от головокружительных успехов передовой науки. И почему-то, вроде бы из капризного упрямства, тебе кажется, будто в делах художественных кибернетика — наука такая же доказательная, как хиромантия.

...Но вдруг ты неправ? Неужели ты грубо ошибаешься? А что, если с прогрессом разных новых наук и впрямь все станет ясно наперед, в том числе

и в кинематографическом творчестве? Вдруг и вза-
правду неожиданности перестанут подстерегать
художников за углом, а в сюжетах и характерах, в
диалоге и пейзаже — повсюду утвердится олигархия
железной необходимости?

А все-таки скучно, должно быть, станет тогда в
искусстве! Ни тебе случайностей, ни внезапности,
без причудливых фабульных кружев, без туманно-
стей, недомолвок и тайн — только четкая и строгая
сюжетная планиметрия!

Нет, пока это время еще не настало, надо скорее
писать о старых мастерах, так сказать о «древних
новаторах», которые давным-давно, еще до всякой
кибернетики, в «прежние времена», всегда ухитря-
лись говорить свое удивительное *новое* слово.

Написать, например, о Калатозове.

Может быть, в творческой биографии этого круп-
ного художника экрана больше, чем у иных кинема-
тографистов, похозяйничал Его Величество Случай!
Кто-кто, а он-то, Калатозов, не раз изведал норови-
стый темперамент судьбы. Кто-кто, а он на себе
испытал, как прихотливо и запутанно, всячески
уклоняясь от трезвого и рационального анализа,
причудливо вьются, кудрявятся, переплетаются тро-
пинки художественных поисков, какие сюрпризы —
чаще всего неприятные — повсеместно подстерегают
здесь дерзкого путника!

Любопытные и неодинаковые, творческие биогра-
фии мастеров нашего кино делятся в основном на
две разновидности.

Многие деятели экрана, особенно принадлежащие
к старшему поколению, попали на эту стезю из
смежных искусств. Были они на театральных под-
мостках, были в живописи, в скульптуре и стали там

профессионалами; а потом изменили прежним музам, так сказать, по-соседски забрели на огонек. И навечно здесь остались — уже не смогли освободиться из-под гипнотизирующего влияния луча осветительной аппаратуры.

Есть и другие, их много и теперь, с каждым годом, становится больше и больше; они пришли на киностудии нормальной, проторенной дорожкой: со школьной скамьи, из института кинематографии.

Таковы две основные, количественно самые представительные категории наших киноработников.

А рядом с двумя этими гигантами есть еще группа людей — настолько малочисленная, арифметически скромная, что название «категория» звучит для нее чересчур громко, напыщенно.

Кто же эти люди?

Они не обучались в киноузе и не подвизались предварительно в смежных искусствах. Они вроде бы возникли «из ничего».

Вот такой и есть Калатозов.

В кинематографию он попал прямо из... безмятежной юности, не успев стать квалифицированным шофером. Уроженец Тбилиси, он рано узнал о том, что есть на свете кино, а работать в нем начал чуть ли не сразу, как только узнал о его существовании. Расстояние между двумя этими событиями у него оказалось наикратчайшим.

Его сознательная трудовая жизнь, по сути дела, и началась на киностудии, куда он пришел, еще ничего *не умея* и ничего за душой *не имея*, кроме страстного, ультимативного желания отдать эту душу экрану и научиться *всему*.

Придя на кинопроизводство без профессии, без специального образования, без какой бы то ни было

подготовки вообще, он компенсировал эти минусы тем, что в сравнительно короткий срок впитал в себя огромное, ни с чем не сравнимое и ничем не заменяемое преимущество — *опыт*. Непсчислимые запасы — полные кладовые бесценного производственно-творческого опыта!

Про таких людей с полным основанием можно сказать, что они выросли на студии — выросли и в переносном и даже в буквальном смысле слова (ведь попали они туда совсем еще молодыми!).

Кинопрофессия вошла в их кровь и плоть. Лучше, чем кто-либо другой, они знают, почему на съемке фунт лиха. «Рабочая косточка», — говорят обычно о таких работягах, тружениках, воспитанниках производства.

Перенесемся на миг в Тбилиси середины 20-х годов, зайдем на киностудию и поспрошаем о Калатозове (учтем при этом, что в ту пору он еще не зарезал курицу славы и даже не обрел хоть сколько-нибудь широкой популярности). Обратимся к самым различным людям.

— Калатозов?.. Не знаю. Ах, Калатозишвили? Мишико?.. Да, есть такой. Склейщиком лент работает. Ничего, аккуратный...

— Что ты, генацвале, — перебьет второй, — он не просто склейщик, он монтажер.

— Кто монтажер? Эва, хватились! — вмешается третий. — Он уже давным-давно в ассистентах ходит.

— Вот именно: давно, — поправит четвертый. — А теперь — подымай выше! Он теперь помощник оператора...

Тут в разговор вступает пятый, десятый, двадцатый, и не только потому вступает, что люди здесь по-восточному словоохотливы или любят поспорить,

а и потому, что тот, о ком они так оживленно заговорили, еще не очень популярен. Сотрудники студии сейчас сообщают о нем не самые последние новости, но и те, что успели устареть.

А новостей у Калатозова и о Калатозове много — он человек молодой, растущий, еще как следует неопределившийся, неустоявшийся, неосевший, но очень быстро определяющийся и быстро «становящийся».

Впрочем, одно — главное! — определилось у него сразу и на всю жизнь: он не метался, как разборчивая невеста, от одной профессии к другой, не мучился над их выбором, а проявил завидное постоянство: чтобы он ни предпринимал, где бы он ни пробовал свои силы, все это связано с кинематографом! И все он делал одновременно, сразу, будто срок ему отпустила судьба самый малюсенький и в этот скудный срок надо уложиться, надо успеть.

Действительно, как-то незаметно перешел он от помощника оператора во вторые режиссеры, а потом выступил как актер и сразу же начал ставить картину, а попутно писал сценарий...

Какая многосторонняя, прямо-таки универсальная «подготовка»!

Еще не получив никакого специального кинообразования и еще не создав ни одного значительного фильма, он успел испробовать свои силы едва ли не во всех творческих специальностях кинематографии той поры.

Можно забежать вперед и сказать, что Калатозову было еще уготовано судьбой выступить и в иных ипостасях — от аспиранта по искусствоведческим наукам до заместителя министра кинематографии СССР.

Действительно, не так-то легко перечислить все представленные на киностудиях того времени должности и профессии, которые Калатозов занимал, которые он познавал досконально. Лучше и легче просто назвать две-три, которые он почему-то (видимо, второпях) обошел стороной: не был он разве только вахтером, не был пожарником — все остальное перепробовал...

Видимо, это не случайно — это уж, как говорится, у Калатозова в крови. Он принадлежит к беспокойным натурам, о которых в быту дружелюбно, поощрительно и даже завистливо говорят: *непоседа!*

Бывают кинохудожники, проявляющие свои способности только в одной какой-либо жанровой разновидности или в двух-трех. Мы знаем кинорежиссеров-«маринистов» (которые тяготеют к морским пейзажам и сюжетам из жизни людей моря). Знаем мастеров кино, которые посвятили себя служению музе Комедии. Знаем тех, кто предпочитает, скажем, исторические сюжеты — всем прочим.

Калатозов в этом отношении страшно «непостоянен». Не успеет сделать комедию (и неплохую к тому же!), как запирает улыбку на замок, укладывает пожитки и отправляется в путь-дорогу в еще не изведанные им края.

Любой его фильм не повторяется в жанровом отношении, не дублирует своих предшественников.

И это не разбросанность режиссера, не отсутствие художественной устойчивости. Мы уже подчеркивали это, когда говорили о множественности кинематографических профессий и специальностей, освоенных Калатозовым: он не хочет, он по своей природе не может задерживаться, останавливаться на чем-то одном. Ведь возможности, которые открыты перед

режиссерами, — неисчислимы и неизмеримы! Почему же надо оседать только в одной? В двух? Трех? Почему?

Оставим пока в стороне самые ранние фильмы (вышедшие до 1930 года), к созданию которых был так или иначе причастен молодой и удивительно «многогранный» сотрудник Тбилисской студии Калатозишвили (ниже мы еще упомянем вскользь об этих «прикидках», о первой пробе его сил).

Обратимся к тем его произведениям (созданным после 1930 года), о которых ниже будем говорить подробно и которые свидетельствуют о бурном созревании, о бурных поисках путей (поисках, не всегда приводивших к открытиям).

Это поразительная «Соль Сванетии». Это странный «Гвоздь» и это «Мужество». Из 30-х годов, когда были выпущены эти фильмы, перенесемся в 40-е.

«Валерий Чкалов»... Этот фильм, вышедший на экран в самый канун Великой Отечественной войны, наверняка знаком большинству кинозрителей. И не потому, что его помнят с довоенных времен, а потому, что совсем недавно он пережил свое второе рождение и в слегка перемонтированном виде, чуть отличаясь от первоначального варианта, по сей день ходит по экранам.

Иная, более короткая судьба сложилась у фильмов Калатозова, вышедших на экран в годы войны («Непобедимые», поставленные совместно с С. Герасимовым, и «Киноконцерт к 25-летию Красной Армии», сопостановщиками которого у Калатозова были С. Герасимов и Е. Дзиган).

Начало 50-х годов отмечено в творчестве Калатозова созданием публицистически яркого, острого киноплаката «Заговор обреченных» и картиной с тя-

желой производственной и прокатной судьбой «Вихри враждебные».

А далее пролегает самая яркая, самая радостная полоса творчества Калатозова, отмеченная самыми крупными его художественными победами. За шумными и веселыми «Верными друзьями» двинулся в путь «Первый эшелон». А следом — «Летят журавли», «Неотправленное письмо», «Я — Куба».

Какой интересный, поучительный и увлекательный маршрут пройден от «Соли Сванетии»!

При крайнем жанровом разнообразии, присущем его фильмам, есть в них одно объединяющее свойство: все они удивительно современны и даже злободневны!

Их сюжеты — это всегда сегодняшний день.

Пусть не пытаются опровергнуть такое утверждение ссылкой на «Вихри враждебные». О них мы скажем подробно ниже. А сейчас следует вернуться назад, к тем годам, когда Калатозов был всего-навсего начинающим. Бурно начинающим кинематографистом. Вряд ли теперь возможно точно установить все картины, к которым он имел то или иное отношение.

На столь большом расстоянии мы теперь даже не очень отчетливо различаем, одинаковые ли это величины — возраст грузинской советской кинематографии и производственный стаж работника Тбилисской киностудии Калатозова. А если неодинаковые, то насколько история больше стажа. Оказывается, все-таки больше. Лет на пять-шесть.

У истоков грузинского кино памятной вехой стоит вышедший в 1921 году «Арсен Джорджиашвили» («Убийство генерала Грязнова»), посвященный народному герою, поставленный Иваном Перестиани

(и А. Никидзе) по сценарию, который он написал совместно с Шалва Дадiani.



Подчеркнем, что дело это было в ту давнюю пору, когда нарождавшаяся советская художественная кинематография — *вся* советская художественная кинематография! — за год выпустила двенадцать картин среднего метража и ниже среднего достоинства.

А два года спустя (в 1923 году) по экранам страны — всем на удивление, а нарождавшимся поклонникам советского кино на радость — триумфально проходят созданные на Тбилисской студии «Красные дьяволята» — едва ли не первый наш кинобоевик, крупнейшее, главное кинематографическое событие того времени. Этот приключенческий фильм по сценарию П. Бляхина поставил тот же Перестиани, а снял тот же оператор А. Дигмелов, который снимал и «Арсена Джорджиашвили» и многие другие ленты того времени.

Здесь следует назвать имена работавших в грузинской кинематографии с первых ее дней А. Бек-Назарова, Б. Барского, А. Цупунавы, К. Марджанова. Надо назвать и молодых коллег Калатозова по Тбилисской студии того времени — М. Чиаурели, Е. Дзигана, А. Гальперина.

Не мешает вспомнить в той же связи многие экранизации произведений грузинской и русской литературы. А рядом придут на память и неудачи Тбилисской киностудии — псевдохудожественные кинодрамы, спекулирующие на восточной экзотике и всяческие картины про горцев. Многое и разное приходит на память.

Отметим вскользь, что в исторической кинодраме «Дело Тариэла Мклавадзе», вышедшей на экраны в

начале 1925 года, роль духанщика Саморе исполняет М. Калатозишвили.

В эти же годы начинает свою деятельность крупный кинохудожник Н. Шенгелая. Совместе с Л. Пушем он ставит «Гюлли» (1927), где выступили экранные «звезды» — Н. Вачнадзе, М. Вардошвили, Ц. Цуцунава. А с Ю. Желябужским Шенгелая ставит «Дину Дза-Дзу» (1926). И в 1928 году завершает самостоятельную постановку по своему сценарию — «Элисо», оригинальную картину, сыгравшую важную роль в истории грузинской и всей советской кинематографии.

В картине «Гюлли» соавтором сценаристов Пуша и Шенгелая, а также оператором картины выступает Калатозов.

Совершая историческую экскурсию по грузинской кинематографии первых лет ее развития, мы встретим фильм, который был создан частично из фильмотечных материалов, а частично из специальных съемок режиссером Калатозовым. Это историко-революционное кинообозрение «Их царство». Впрочем, какая же это история! Отраженные здесь события начинаются в недавнем 1918 году, а завершаются — в текущем, 1927-м.

В первых частях и показано «их царство» — господство калифов на час, грузинских меньшевиков. Мы видим деятелей распущенной «Учредилки», пригревшихся на кавказском солнышке, и тех, кто, питая далеко идущие надежды, нянчит этот сброд, — видим приехавших на Кавказ «погостить» столпов II Интернационала Вандервельде, Каутского, Макдональда (фильмотечные материалы). А потом смонтированы новые хроникальные кадры — первые шаги Советской власти на Кавказе, механизация

сельского хозяйства, успехи промышленности, строительство ЗаГЭС, РионГЭС, нефтепровода Баку — Батуми.

Отметим еще, что следом, в 1928 году, Калатозов в качестве оператора снимает совместно с А. Гальпериным фильм «Цыганская кровь» (о жизни румынских цыган), сценарий которого он написал по книге К. Берковича с двумя соавторами.

Можно отыскать и другие следы ранней деятельности Калатозова на Тбилисской студии — и фильмы, дошедшие до экрана (а за десять лет, с 1921 по 1930, эта студия выпустила на экран около шестидесяти художественных фильмов), и те, которые почему-либо не увидели свет (а были и такие). Можно установить, наконец, причастность Калатозова к тем или иным материалам, хранящимся в фильмотеках. А можно — и это будет вернее, исторически справедливее — всего этого и не устанавливать.

Ведь по сути-то дела это были такие работы, которые современные режиссеры создают, еще находясь в стенах учебной студии Института кинематографии, и которые потом, скромности ради, не упоминают в своих жизнеописаниях.

А пока полюбопытствуем, что же творилось тогда за пределами Тбилисской студии.

После первых одиночных успехов вся наша кинематография исподволь наращивала силы. В 1924 году вышло на экраны около десятка картин, выделившихся из общей массы в том или ином отношении.

Но что случилось в 1925 году?

Это похоже на взрыв... В кинотеатры «свалилось» около шести десятков разнообразных советских кинокартин (не считая мало- и среднеметражных, по определениям того времени).

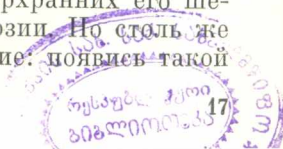
Понятно, при таком резком количественном скачке кинопроизводства порой не могло не пострадать качество. Среди фильмов этого года попадаются и такие, качество которых не может не вызвать нашей проницательной уменшки. Да и в ту пору, скажем, «Медвежья свадьба», «Минарет смерти», «Глушь поволжская», «Марийка», «Жена предревкома» и им подобные картины, которые разрабатывали «вечные» темы или откровенно спекулировали своей «современностью», — все они вызвали шумные и справедливые протесты нашей общественности.

Попадали на экран и картины тусклые, заурядные, хотя материал у них был острозлободневный — тут и решительная борьба с активными кулацкими вылазками, и практика шефства рабочих над деревней, и подвиги селькоров, и разнообразная деятельность женщин-делегаток, и активность демобилизованных красноармейцев и т. д. («Лицом к селу», «Кто кого», «Дымовка», «Морока», «Волки», «Сигнал»).

Многие кинематографисты того времени брались за остросюжетную разработку тем современности, создавали любопытные приключенческо-фантастические фильмы («Арсенальцы», «Коммунит», «Русский газ», «Укразия», «Аэро-НТ-54», «Наполеон-газ», «Крест и маузер», «Золотой запас» и многие другие).

Так ли уж все было плохо в этих произведениях?

Появись какое-то из них двумя-тремя годами раньше, оно в окружении не слишком выдающихся картин могло бы теперь, десятилетия спустя, сойти за мемориальную примету раннего развития нашего кино либо попало бы в обойму сверххранных его шедевров и не подвергалось бы коррозии. Но столь же справедливо и другое предположение: появившись такой





фильм не в 1925-м, а двумя-тремя годами позже он, глядишь, угодил бы на зуб... Маяковскому, тот обрушивался на консерватизм и неповоротливость кинематографического руководства.

Скажем еще об одной группе фильмов. Вот Л. Никулин и В. Гардин выставили «Крест и маузер». Пронзили зрителя приключенческим «Лучом смерти» В. Пудовкин и Л. Кулешов. А В. Туркин и Ю. Желябужский выдвинули на передний край артиллерию большой мощности — «Коллежского регистратора». И с кем? С И. Москвиным! К первой траурной ленинской годовщине Я. Протазанов поставил фильм «Его призыв», а следом выпустил «Закройщика из Торжка» с начинающими кинозвездами И. Ильинским, О. Жизневой, В. Марецкой, С. Бирман, А. Кторовым...

Мы упомянули здесь лишь несколько имен по фильмам одного года — тех, кто уже вступил в действие. А из глубокого тыла к переднему краю подтягивались новые, еще не обстрелянные кадры. В титрах двух картин того же года мелькнула неизвестная еще зрителям фамилия: «Пом. реж. И. Пырьев»... А кто, какие «будущие имена» таились за титрами других картин?

Пусть читатель не думает, будто мы уже исчерпали этот удивительный список картин.

Во-первых, мы не касаемся произведений короткометражных. А среди них были тоже заслуживающие внимания, например, экранизация известного рассказа И. Бабеля «Соль» или комическая, злободневная, связанная с приездом в Москву тогдашнего чемпиона мира Капабланки, «Шахматная горячка» В. Пудовкина (здесь снимались В. Фогель, А. Кторов, И. Коваль-Самборский, М. Жаров, Б. Барнет,

а также выступившие в качестве актеров Я. Протазанов, Ю. Райзман).

А во-вторых, год был юбилейный (1905—1925), и нам надо еще вспомнить историко-революционные картины «Девятое января», «Проклятьем заклейменный» («На жизнь и на смерть»), «Степан Халтурин», «Палачи».

Включим в этот же список работы Д. Бассалыго — только что выпустив «Мусульманку», он успел завершить в том же году... шесть серий (38 частей!) исторической эпопеи «Из искры пламя».

Что и говорить, список действительно крайне велик. А завершают перечень два шедевра молодого Сергея Эйзенштейна: в апреле он выпустил «СТАЧКУ», а через семь месяцев (!) — «БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН»!

До чего же в самом деле урожайный год!

Какой подобрался букет картин и фамилий!

Да и не только этот год — в ту пору поднималась мощная волна годов, приносящих за фамилией фамилию, за фильмом фильм.

Подъем нашей художественной кинематографии во второй половине 20-х годов обнадеживал и окрылял начинающих, молодых художников экрана. Вряд ли кого-либо из них смущало обилие соперников и конкурентов.

Калатозов, как мы уже отмечали, в ту пору только еще пробовал свои силы и в игровой и в документальной кинематографии, но успел уже приобрести порядочный профессиональный опыт. И для первой серьезной работы, когда речь зашла именно о сознательном, продуманном выборе, о произведении принципиальном и, как говорят, «программном», он избрал документальное кино.

В соответствии с ленинскими указаниями производство новых фильмов началось у нас с хроник. Наиболее ярко она проявила свои оригинальные черты в выпусках «Киноправды». Рождается «Ленинская киноправда» (кинопоэма о Ленине), выходит на экраны «Пионерская правда».

Мастера новаторского документального кино — Дзига Вертов (их вожак), операторы М. Кауфман и А. Лемберг, «киноразведчик» И. Копалин (под таким титулом он и выступал в титрах) — создают прекрасные, ставшие теперь классическими произведения: «Шестая часть мира», «Шагай, Совет!» и другие. В общий подъем кинематографа вносят тогда же свою долю вместе с другими документалистами Э. Шуб, В. Турин.

Но к тому времени, когда Калатозов готовил «Соль Сванетии», у документалистов появились и значительные неудачи («Человек с киноаппаратом» и некоторые другие).

...Мы оставили Калатозова в ту важную и интересную пору, когда он из зеленого юнца, неуча становился профессионалом.

Но еще не появился на свет тот Михаил Калатозов, чьим работам суждено было волновать и увлекать зрителей не только в Тбилиси, и не на Кавказе, и даже не только в нашей стране, а по всей земле.

Когда же, с какого фильма он, Калатозов, «начался»?

„Соль Сванетии“

Никто из историков кино, вероятно, не затруднится назвать сейчас первую значительную работу, которая обратила внимание знатоков на молодого грузинского кинематографиста. Ну, конечно же, это «Джим Шванте» — «Соль Сванетии»!

Именно это удивительное поэтическое произведение, вышедшее на экраны в 1930 году, знаменует собой рождение в Грузии большого и своеобразного художника экрана*.

...Как все же легко давать подобные определения задним числом, в порядке исторического экскурса, и как трудно было делать это по горячим следам кинематографических событий. А ведь прежде чем принять вид простой справки, такая истина прошла долгий путь, исчисляемый не месяцами, а годами.

Правда, прохладный прием, оказанный в свое время прессой этому произведению, объяснялся прежде всего тем, что оно принадлежало не к игро-

* Калатозов выступал в этой картине в качестве режиссера и оператора. В титрах указан также оператор Ш. Гегелашвили.



вой кинематографии, которая привлекала подавляющую часть внимания общественности, а к документальной. Играло здесь роль и то, что создал этот фильм не популярный уже режиссер, да еще не москвич, а какой-то начинающий из Тбилиси. В ту пору и такие обстоятельства могли определять, будет или не будет новый фильм иметь «большую прессу».

Так или иначе, детище Калатозова получило незаслуженно мало откликов прессы, и почти все они — мы увидим это ниже — оказались более чем скромными.

Отметим также, что эта работа до обидного долго оставалась мало известной за пределами нашей страны. Голландский кинорежиссер Йорис Ивенс, которому довелось еще в 30-х годах смотреть в Тбилиси фильм «Джим Шванте», свидетельствовал об огромном впечатлении, которое произвел на него «этот чудесный фильм», и подчеркивал, что он «безусловно достоин» широкой популяризации.

А вот, скажем, такой эрудированный историк кино, как француз Жорж Садуль, вообще-то достаточно хорошо знающий советскую кинематографию, только в 1961 году «открыл» для себя эту работу Калатозова, которую тогда показывали зарубежным делегатам и гостям Московского международного кинофестиваля в программе специального цикла просмотров — «Фильмы, которых вы не видели». Подлинной сенсацией этого цикла явилась «Соль Сванетии». Садуль несколько не преувеличивал тогда, написав: «Эти фильмы, неизвестные на Западе, мне кажутся более важными, чем те, что были произведены в то время во Франции, Германии или Соединенных Штатах». Откликаясь на самое злободневное событие, потрясшее тогда, в 1961 году, весь




мир, — предпринятый советской наукой первый про-
рыв в космос, — Садуль писал о замечательных филь-
мах, включенных в программу цикла: «Их, как мне
кажется, надо было бы больше показывать иностран-
цам. С помощью таких фильмов можно понять, ка-
кого гигантского труда и усилий стоило то, чтобы в
небо взлетели спутники...».

Конечно, в документальной картине 1930 года,
посвященной отдаленному уголку нашей страны, не
было, да и не могло быть речи о завоевании космо-
са. Так планетарно ни наука того времени, ни кино-
хроника еще не мыслили ни в прямом, ни в иноска-
зательном смысле. Но бесспорно, что Калатозов
поднял тогда свою кинокамеру на весьма значитель-
ную высоту и в буквальном (картина снималась в
высокогорном районе — Верхней Сванетии), а глав-
ное, и в переносном значении этого слова.

Материалу сугубо локальному, типично местному
(в краеведческом понимании), удалось придать та-
кую силу обобщения, которая и позволила Садулю
без всяких натяжек и с полным основанием связы-
вать фильм, созданный в далеком прошлом, с самым
актуальным событием современности.

Этот фильм так резко оторвался от других, что его
опережение осталось ощутимым даже с расстояния
более чем тридцати лет.

...Забравшись в труднодоступный район Верхней
Сванетии, где, отрезанное от мира отрогами Главного
Кавказского хребта, раскинулось по крутым склонам
селение общины Ушкул, Калатозов, молодой кинема-
тографист, вероятно, сетовал в душе на то, что ма-
териал, с которым ему пришлось сейчас связать свою
судьбу, оказался хотя и выигрышным для экрана,
но уж очень трудным. Легко было вертовскому че-



ловеку с киноаппаратом! — он волен был снимать все, что заблагорассудится: захотел — лег между рельс, под брюхо поезду, и снимай набегающий на объектив железнодорожный состав; вздумал — и забрался на заводскую трубу; показался Большой театр слишком большим — и разломил его надвое, чтобы стал он удобнее, портативнее...

Трюк следовал за трюком и вызывал восторги любителей острой формы.

А здесь, в Верхней Сванетии, кинематографист скован обстоятельствами. Ни паровозов, ни Больших театров. Здесь, в обманчивых просторах вечных снегов, надо осторожно пробираться по узенькой, но единственно надежной ниточке необходимости. Только так, а не иначе. Без художественных вольностей — оступишься! И снежная лавина, точно волна прибоя, захватит тебя, помчит по скалистому склону.


Может быть, Калатозов перед постановкой так и не думал.

Больше того: он наверняка так не думал.

Но эти мысли невольно возникнут у зрителя, если он сопоставит два произведения документального кино того времени: Вертова — «Человек с киноаппаратом» и Калатозова — «Джим Шванте».

...Приютившись в недоступном районе Кавказского хребта, община Ушкул спокон веку была отрезана от внешнего мира. Здесь никогда не знали дорог. Поколение сменялось поколением, а патриархально-родовой быт сохранялся неизменным.

Община вела натуральное хозяйство. Только соляной голод — страшный бич высокогорных районов — заставлял смельчаков время от времени спускаться в долину. Немногие выдерживали это тяжелое и



опасное путешествие. И когда Советская страна приступила к осуществлению первого пятилетнего плана, жители Ушкула начали с главного для них — вышли строить стокилометровую горную дорогу, чтобы связать родные места со всей Советской страной. По этой благоустроенной дороге Сванетия устремилась к новой жизни.

Таково краткое содержание этой необычной, оригинальной картины.

Необычность была заложена уже в очерке С. Третьякова, послужившем основой для картины. Друг и соратник Владимира Маяковского по ЛЕФу («Левому фронту искусств») — поэт и драматург, писатель и критик, публицист и трибун, — Сергей Михайлович Третьяков, безвременно ушедший из жизни как жертва репрессий в годы культа личности, имел большой авторитет у творческой молодежи своего времени и оказывал на нее огромное влияние.

Он запомнился всем знавшим его как человек большой культуры и разносторонних дарований. Оригинальный художник подлинно неумемной энергии, он, казалось, вечно сдерживал себя, взнуздывал свой творческий темперамент и излучал художественную фантазию малыми дозами, квантами, чтобы не захлестнуть бедного читателя, слушателя, зрителя. Он стал экономным от изобилия!

Нам, студентам, посещавшим его лекции по довольно необычному курсу, носившему название «Теория и практика речи», он часто говорил:

— Слова могут быть концентрированными, едкими и жгучими, как кристаллы борной кислоты. Так делал стихи Велемир Хлебников. Употреблять их в натуральном виде — значит сжечь слизистую оболочку. А для безопасного общего пользования надо

делать из них раствор. Чтобы можно было полоскать горло.

И убедительности ради он изображал, как человек полощет горло...

И все-таки вопреки этой рекомендации, призывающей к умеренности, сам он всегда тяготел к слову насыщенному, концентрированному, обжигающему. Со своими студентами он любил проводить такую языковую игру. Подробно, с обилием деталей, рассказывал какое-нибудь уличное происшествие, общественное событие, политический факт. Затем условно вручал каждому из нас ограниченную сумму. Мы должны были на отпущенные деньги, не добавив ни копейки (а желательно даже и сэкономить, за что получали условную же премию), послать возможно более исчерпывающее телеграфное сообщение для газеты. Третьяков очень радовался каждой нашей удаче.

Его многочисленные подписи к плакатам — не просто рифмованные лозунги; каждый построен на четкой внутренней драматургии. А его драмы — «Противогазы», «Слышишь, Москва?», «Рычи, Китай!» и другие — предельно плакатны.

Одного с Маяковским ранжира (совсем под стать жожаку — так и просится стоять на фланге!), шумный, с зычным, митинговым голосом, какой был ему очень нужен в ту пору, когда радио только углублялось в быт, с широким жестом, — сам Третьяков был какой-то плакатный, сошедший с «Окон РОСТА» — и по своей четкой, броской внешности и по лаконичной, концентрированной творческой манере.

Первая и большая победа молодого Калатозова заключалась в том, что ему удалось понять и освоить очень важные для всего произведения творческие,



стилевые особенности своего соавтора — тоже ^{моло-} ~~А. Глаз~~ дого, но уже знаменитого и прославленного. ^{А. Глаз} ~~А. Глаз~~ное, не только понять, но и сохранить на экране, найти им, очень «словесным», зримое выражение.

Стилевые особенности Третьякова как автора сценарного замысла «Джима Шванте» наиболее отчетливо и в форме, удобной для усвоения, прежде всего выражены титрами. Их не так много (всего около 150 на 6 частей фильма) и, вероятно, по мере разворачивания сюжета они не бросались бы в глаза, если бы не особенности их назначения и внутреннего построения.

Титры «незамечаемые», обычные для фильмов такого рода (эти титры можно было бы обозначить как «назывные», «номинативные»), здесь сведены до минимума — их едва ли наберется десяток из полутора часа.

«Внизу, — бесстрастно поясняет, например, одна из таких надписей, — жили феодалы князья, владели богатствами края».

Сообщить об этом надо, но *показать* на экране, оставаясь в сфере документального кино, показать князей, владеющих всеми богатствами, конечно, нельзя, то есть зрительно подкрепить сообщение *нечем*. Вот и возникают такие служебно-информационные титры.

Зато все остальные надписи представляют собой прямую противоположность этим. Они призывны, они эмоциональны и даже страстны.

Мало сказать, что они двигают сюжет, — нет, надписи Третьякова *выстреливают* сюжетным эпизодом, отправляют его в ракетный полет!

Познавательные обязанности титры выполняют при этом так же исчерпывающе и добросовестно, как

дважды появляющиеся на экране топографические
схемы Верхней Сванетии.

Вот, к примеру, как предваряет титр сцену сбора урожая каменными катками на круглом току: «Завертелся век каменный. Закружился день трудовой».

А вот четырехчленная с виду формула: «Сурова природа — непосилен труд. Непосилен труд — неподвижен быт».

Здесь и триады в чистом виде: «Есть пастбища, но мало молока, ибо пресна вода».

Четкая синтаксическая структура выражает мысль прямолинейно, без околичностей второстепенных членов предложения. Многие титры могут служить учебными эталонами афористического стиля. Логические связи отдельных звеньев, частей предложений, оголены. Все предельно ясно, все сложные, запутанные отношения людей упрощены и упакованы в формулы: «Нужда, одиночество и бессилие в борьбе с природой питают религию...»

Не случайно так много текстов строится в повелительном наклонении:

«Пусть бык обагрят могилу, конь разорвет сердце!» Это уже не то титр, не то команда...

«Близкие! — взывает священник на похоронах. — Раскошесьте! Покойному будет легче» (вряд ли это довольно бесцеремонное обращение действительно обрядовое: оно слишком откровенно вымогательское)...

А вот еще одна формула:

«Близкие! — снова взывает поп. — Воздайте честь, бросьтесь в могилу!»

Не только священник строит свою речь на афоризмах. От имени всех местных беременных, «не-

чистых» по туземным понятиям, измученная роженица восклицает возвышенно, совсем в духе Третьякова:

«Не хотим рожать! Не хотим землю поить молоком!»

Справедливость требует отметить, что иногда стремление к афоризмам не находит естественного выхода, и тогда возникают пустышки, заимствующие от афоризма лишь оболочку, которая ничем не заполняется.

Трудно понять такие, например, красивые фразы: «Башни не пускали князей — князя не терпели башен» (так говорилось о войнах грузинских племен) или: «Истекая кровью усталости...»

Явно замудрено, хотя внешне драматично и такое изречение: «Бездорожье душит Сванетию соляным голодом».

Словом, не обошлось в титрах без внешней красоты.

Многие стилевые особенности надписей, конечно, нашли самое непосредственное и самое прямое (без деформации) отражение в изобразительной части. Можно без ошибки указать кадры, идущие прямо «от Третьякова». Можно почувствовать влияние его манеры и в построении многих кадров, и в подборе изобразительного материала, и в темпе монтажных склеек — во многих прямых результатах работы Калатозова-оператора и Калатозова-режиссера.

И есть в фильме еще одно напоминание о Третьякове. Правда, оно не отчетливо. Это просто мимолетно мелькнувшее впечатление, и нельзя быть уверенным, что в фильме есть для него основание... Он заканчивается страстным призывом — скорее включить оторванную бездорожьем национальную

горную окраину в общий стремительный темп жизни Советской страны. С этим призывом обращается к зрителю молодой сван. Трудно требовать от такого проходного, в сущности, функционера в документальном немом фильме, к тому же от персонажа, по сути, лишённого колоритных национальных и возрастных примет, чтобы он чем-то *выделился* от своих соседей по массовке и запомнился зрителям. Между тем именно такого результата удалось достигнуть, — удалось и анонимному исполнителю и создателям фильма. Правда, исполнитель, лишённый речи, чересчур старательно выполняет простейшие актерские задачи, нажимает на мимику, артикуляцию, жесты — и явно переигрывает. Но он каким-то шестым чувством проник в задание, сумел постичь и выразить замыслы драматурга так полно, что будто слился с ним и чем-то стал.. похож на него.

Нет, Третьяков был масштабнее в целом, выше ростом, носил сильные очки в толстой оправе, отчего собеседникам глаза его всегда казались особенно крупными. Молодой сван — много габарита, очков не носит, только над бровями, прямо на лоб напяливает защитные очки-консервы. И вместе с тем ловишь свою неожиданную мысль: это он сам, Сергей Михайлович, — угловатый и назидательный, прячущий ненужную, по его мнению, нежность за напускной грубоватостью, обращается с экрана к зрителю и досаждаёт настойчиво, не боясь показаться назойливым:

«Слушай, Сванетия!» —
бесцеремонно теребит он тебя:

«Смотри, зритель!» —
и в каждого вбивает лозунг 30-х годов:

«Твой промфинплан — сильнее религии!»

Впрочем, повторяем, в фильме для такой ассоциативной связи, возможно, и нет оснований. Она, быть может, возникает от навеянных экраном теплых воспоминаний о Третьякове. Что ж, если так, запишем в актив фильму и это...

До сих пор мы говорили лишь о том, как бережно здесь сохранены основы замысла и образной системы писателя, его манера и интонация. Если у картины было бы только это достоинство, то она уже заслуживала бы внимания и уважения. Третьяков стоит того.

Но в фильме впечатляет, волнует, радует и то, что проросло, что поднялось над сценарной основой, что выдержало творческое соревнование при дружеской встрече с работой зрелого мастера-писателя, что кинематографически развило его замыслы. А кроме того — и это, быть может, главное! — все «третьяковское» так породнилось с «не третьяковским», что, кажется, убери чересчур «приметные» титры (авторская принадлежность которых безошибочно угадывается с первого же взгляда), и уже не различишь, что здесь от признанного «лефовского» патриарха, а что — от молодого кинематографиста.

Избрав колоритную и актуальную тему, Третьяков взял на себя ее алгебру и стал искусно оперировать отвлеченными величинами, которые обладают поразительной проникающей способностью. Он умел это делать в совершенстве. Калатозову досталась арифметика — все богатство чисел составных именованных, вся щедрая роскошь конкретного.

Во вступительных титрах к картине приводятся слова В. И. Ленина о том, как велика и как пестра наша Советская страна, где есть самые разнообразные уголки, еще хранящие признаки патриархаль-

ного хозяйства, родового строя. Это обобщающее географическое и историко-экономическое определение хорошо связывается с приведенным тут же отвлеченным иллюстративным материалом — схематической картой Кавказа. И от нее экран переходит к пейзажам.

Величественная и торжественная панорама Главного Кавказского хребта. Между гор, скал и утесов kloкочут реки — с крутым характером, непокорные, поровистые. Мы видим: чем дальше от снеговых вершин уходят реки, тем шире они становятся, тем спокойнее. И вот мы опять возвращаемся к горам и замечаем, что они стали какими-то другими, что-то в них изменилось... Сразу даже не поймешь, в чем дело. А потом мелькает догадка — нет, это не горы, а только чудесное их отражение в зеркале широкой, полноводной реки. Мы точно замкнули круг по вертикали, начав с вершин и закончив внизу их отражением.

И сразу камера попадает в удивительный, экзотический мир, показанный — давним традициям вопреки — без смакования экзотики. Это Кавказ, но не тот, не такой, к какому приучили кинозрителя многие псевдонациональные, салонно-костюмные драмы из жизни «таинственного» Востока.

«Неприступен вход» — эта надпись поясняет кадры, посвященные высокогорному селению, а мы невольно придаем титру расширительное толкование и думаем о том, что он служил как бы преградой, предупреждением для многих кинематографистов. Доступ в такие районы затруднялся не столько их особым географическим положением, сколько тяжким грузом художественных традиций. Ледники — это еще мы видели. Но люди, которые, не занимаясь вы-



«СОЛЬ СВАНЕТИИ»





«СОЛЬ СВАНЕТИИ»





«МУЖЕСТВО»



«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»





დარბაზი
ჩესტუბლო ქუჩი
ბიბლიოთეკა
* 56

«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»



«НЕПОБЕДИМЫЕ»



«ЗАГОВОР ОБРЕЧЕННЫХ»





«ЗАГОВОР ОБРЕЧЕННЫХ»



საქართველოს სსრ მხედრობის
რესპუბლიკური
ბიბლიოთეკა

«ВИХРИ ВРАЖДЕБНЫЕ»





ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՆԱԽԱՐԱՐԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ



«ВИХРИ ВРАЖДЕБНЫЕ»

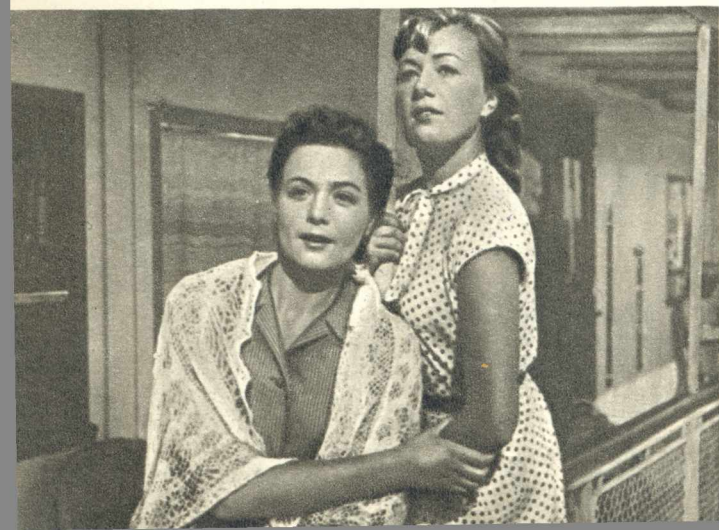


«ВЕРНЫЕ ДРУЗЬЯ»





«ВЕРНЫЕ ДРУЗЬЯ»



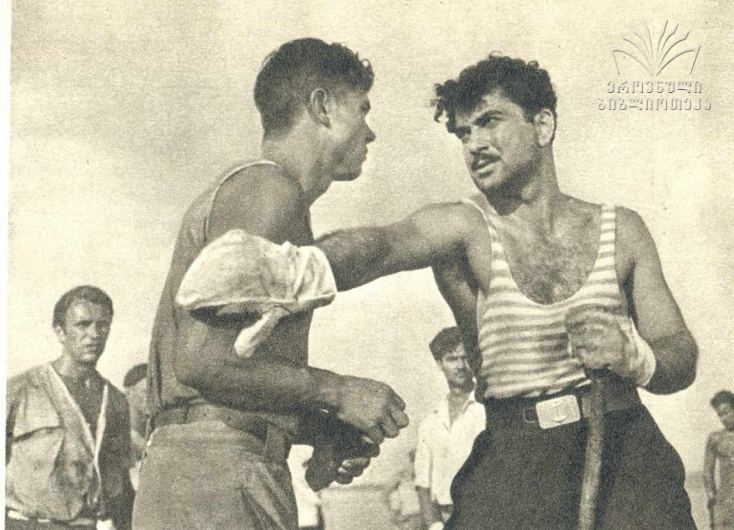


«ВЕРНЫЕ ДРУЗЬЯ»





«ПЕРВЫЙ ЭШЕЛОН»



«ПЕРВЫЙ ЭШЕЛОН»



ՀԱՄԱՅՆՔԻ
ՆՈՇՈՐՈՒՄՆԵՐ



«ПЕРВЫЙ ЭШЕЛОН»

сокогорным восхождением, живут среди ледников, быт этих людей, их суровая борьба за существование — этого на экране еще не было.

Кругом высоченные горы, а человек, словно соперничая с природой, тоже устремляется к небесам — строит по склонам за башней башню, одну выше другой. Особая, неизвестная равнинному жителю древняя кладка стен. И материал мало нам знакомый — какой-то слоистый, мягкий камень. Его можно щепать тесаком, как сосновую доску.

Смешно здесь, на склонах гор, чьи вершины подпирают облака, называть эти башни высокими. Но учтем: ведь перед нами — памятник архитектуры бог знает каких веков!

И тут нас начинает сверлить, тревожить назойливый вопрос: с помощью каких же древнейших механизмов, какими доисторическими кранами-подъемниками возносились под самые облака.. нет, выше облака стоячего, выше туч! — эти каменные монолиты?..

Загадку эту фильм оставляет нерешенной, по-нуждая зрителя к пытливым размышлениям и к уважительному любованию чудесами древнейшего высотного зодчества.

А чтобы показать, как действительно высоки эти стены, Калатозов применяет прием — не какой-либо особый, изысканно кинематографический, а старый, как мир: *бросает сверху камни...*

А мы следим за их падением и отсчитываем секунду за секундой, чтобы вычислить высоту.

Действительно, старо. Но почему же это оказалось для нас интересным? Почему мы так увлеченно, с таким восхищением приняли в этом участие?

Да потому, что этот древнейший прием нам пред-



ложили воспринять по-новому, необычно: мы не следи́м за летящими с высоты камнями, а сами *вместо* камней! И с такой падающей «точки» видим мир, стремительно уносящийся в небеса!.. Казалось бы, в этом приеме нет ничего мудреного, он на редкость прост. Но здесь в простоте таится удивительная сила необычности, и она, эта сила, властно покоряет нас.

Пока зритель переводит дух после головокружного «падения», оценим этот операторский прием: ради трюка он применен или ради чего иного. Ведь зрители действительно «переводят дух», они и впрямь были захвачены зрелищем, то есть восприняли его не только рассудком, но и сердцем — чувством. Они полнее пережили то, что и хотел автор, и теперь имеют полное представление, легко ли было штурмовать эту каменную громаду, которая поначалу показалась невысокой, и насколько легко, насколько в тактическом отношении выгодно было ее оборонять.

Среди экскурсантов и туристов всякого рода обычно есть много людей, которые в меру любопытны и весьма пассивны: что-то они посмотрят, что-то послушают. И есть, особенно среди молодых, иные. Им безотлагательно и всенепрерывно, ну просто «до зарезу» необходимо все на свете самолично перепробовать на себе, в многочисленных вариантах испытать, куда-то во что бы то ни стало залезть и убедиться, что это и впрямь высоко, что-то такое приподнять и заверить всех, что тяжесть — неподъемная! Представьте себе такого же симпатичного кинозрителя, который не любит верить на слово (не важно, в титрах оно, это слово, или в фонограмме), зрителя, который предпочитает более

активно воспринимать мир, и вы поймете, о ком думал Калатозов, создавая «Соль Сванетии».

Понятны и авторские усилия, направленные на то, чтобы всемерно драматизировать материал, показать активное отношение к нему людей.

Право, нельзя строго судить и упрекать молодого постановщика, если эти усилия порой не приводили к желаемому результату. Пролет аппарата по траектории камней, которые обрушивали защитники башен на головы врага, скажем, удался. Здесь, в кадрах, по сути дела, безлюдных, автор смог создать драматическую напряженность осады горной крепости. А вот подъем съемочной камеры с помощью древних крепостных блоков в бадье, которой запасали воду во время осады, получился не только не эффективным, но и просто невразумительным, кинематографически нечетким.

Ну и что же?

Даже в таком виде, ослабленном технической неудачей, этот кадр все-таки во много крат вразумительнее, эффективнее и интереснее иных удачных, но спокойных, пассивных, созерцательных кадров, знакомых по бледным киноочеркам. Да, хотя и не очень «результативен» кинорассказ, но ведь блокамото этим — лет тысячу, не меньше, а мы их увидели по-настоящему на экране впервые. Разве это не привлекает нашего внимания? Конечно, привлекает, потому что оно уже разбужено всеми иными кадрами и эпизодами.

И наоборот. Когда режиссер заставляет горцев наводить ружья прямо в объектив (а значит, с экрана — прямо в зал), чтобы у зрителя возникло ощущение, будто смертоносные стволы нацелены на него, — такая «активизация» оказалась ложной: зри-

тель ведь не провинился перед сванами, чтобы дрожать за свою судьбу и опасаться, что ружья палнут ему в лицо. Значит, острый прием применен впустую, он *не подготовлен и не оправдан*.

А рядом лежит полуигровой кусок, из которого режиссеру и оператору удалось выжать все, чтобы он стал эффектным.

...По склонам, занесенным снегами, идут дозорные — вооруженные сваны. Идут, растянувшись цепочкой, бдительно вглядываясь в склоны гор, осторожно ступая след в след..

Конечно, участники массовки только *изображают* бдительность. На самом же деле, по условиям съемки, им нет надобности быть зоркими, бдительными и так картинно брать ружья на изготовку: никто кроме режиссера им сейчас не угрожает. И эпизод с подобным несложным игровым заданием великолепно удастся Калатозову. Небо в кадре — предельно высокое (это ведь Кавказ, горы!). Цепочка людей движется по нижней кромке кадра. Смена кадров ритмична — это ритм трудного марша дозорных по узким горным тропам. Но сами люди (как, кстати, и во всем фильме) даны преимущественно в неподвижных портретах, статуарно — эффектно расположенные в кадре, эффектно освещенные, эффектно застывшие в раз и навсегда установленном свете.

Понятно, откуда возникает такая стилевая особенность: трудно ожидать от участников массовки выразительной и многоплановой актерской игры; легче режиссеру-оператору как следует повозиться со статистами, с установкой камеры, с подсветкой, а там снимай длинные куски и монтируй в свое удовольствие!

Красочный кинорассказ о далекой истории зану-
маст две части. Затем следует знакомство с совре-
менной жизнью общины, с ее примитивной экономи-
кой, с таким же примитивным бытом сванов.

«Лишенная связи с внешним миром, — предва-
ряет эту часть фильма титр, — община Ушкул обес-
печивает лишь простые и необходимые потребности
своих обитателей».

И далее следуют кадры, про которые позволительно было бы сказать, что они иллюстрируют эту мысль, если бы их содержание ограничивалось только задачами иллюстрации. На самом деле киноповествование продолжает оставаться подлинно напряженным — *иллюстративные* предложения постоянно теряют свою нейтральность и превращаются в *драматичные*.

Вот опять девять десятых экрана заняло небо — оно задрапировано облаками причудливого рисунка. А внизу на узкой кромке земли полусилуэтом даны какие-то фигурки. Вглядываемся и видим нечто необычное и крайне интересное: подвешенные на канатах над стремительной, кипящей рекой узенькие мостки; два свана гонят по ним ослов...

Эффектно? *Очень!*

Мы сказали: «гонят»... Но это явное преувеличение. Вероятно, из-за очевидной опасности переправы ослы проявляют крайнее, свойственное их роду упрямство. Ни шагу не хотят ступить по зыбкому, качающемуся сооружению!..

Драматично? *Да, и крайне.*

Фильм не звуковой, и мы не слышим, а только догадываемся, как до самых вершин Главного Кавказекого хребта долетают жалобы упрямых животных и брань их погонщиков...

Комично? *Безусловно!*



Мы начинаем понимать, что молодой автор обладает редкостным даром высекать искры из любого, даже самого *инертного* на первый взгляд материала.

Вот женщина начесывает на большой гребень клочки овечьей шерсти. Это действие-коротышка: оно длится всего секунды. Но после монтажной перерывки повторяется. Затем еще раз появляется на экране. И в чередовании кусков разной длительности зрителя захватывает *ритм* трудового процесса.

Заметим: перед нами материал, что называется, не выигранный. Работа монотонная, без эффектных движений, без красивых поз. Сидит женщина, сучит из клочков шерсти нить, сматывает ее в клубок.

Как это показать?


Аппарат располагается внизу, на полу, и снизу вверх, через вьющуюся нить, через растущий моток, видит главное в этом процессе: руки женщины — сноровистые, неутомимые. И ее лицо — внимательное, сосредоточенное, заботливое.

Некоторые могут сказать: искажение пропорций — крохотная голова, гигантские ручки, ноги-колонны... Вычурный *ракурс* — и ничего более!

Другие прежде всего увидят в этом кадре и высоко оценят *осмысленную* авторскую работу.

Как говорят, не всякому это дано. Не каждый сумеет так заинтриговать зрителя — чем? — событием без интригующего драматического сюжета, необычностью обыденного.

Парикмахер, скажем, есть парикмахер. Какой бы виртуозностью он ни поражал своих коллег-профессионалов, рядовые посетители их заведений вряд ли будут восторгаться ею, пока она не подключена к сюжету, пока от нее не будет в какой-то степени



зависеть судьба драматических или (что для этой профессии чаще) — комедийных героев. Калатозов показывает стрижку сванов, правда, необычную — «лесенкой», но никого из зрителей не волнует, удастся она или нет. Да, удастся. И это никак не повлияет на развитие драматического сюжета, потому что его, сюжета, здесь нет как такового, о каком принято говорить про игровые фильмы. Не следить за этой стрижкой, представьте, необычайно интересно.

Точно так же, безотносительно к сюжету, далее стригут не персонажей, а овец.

И это тоже интересно!

А потом начинают валять шерсть, при этом поливают ее водой через плетеную корзину.

И опять зрителю интересно, как будто не узнай он этого приема шерстобитов — и жизнь его в чем-то потускнеет, что-то интересное он в ней пропустил.


...Тут уместно вспомнить, как за год до выхода в свет этой картины потерпел неудачу опытный документалист Дзига Вертов, выпустивший «Человека с киноаппаратом».

Зрелый художник, он захлебнулся здесь в неисчерпаемом изобилии возможностей.

Молодому Калатозову пошла на пользу аскетическая «высокогорная диета»...

Только изредка, словно дразня взнужданное творческое воображение, Калатозов на миг отпускает повод и как бы вспоминает то, мимо чего постоянно заставляет себя проходить. Совершенно неожиданно он разворачивает перед нами живописное полотно — и какое!

Продолговатые плоскости выстраиваются рядами, чуть различаясь одна от другой по силе тона. Порой



они, точно колонны кораблей, «все вдруг» меняют фронт, и, все так же сцепившись, низвергаются в искосок, чтобы потом, перестроившись, вздыматься вверх...


И вот, увлеченные зрелищем, мы наконец-то обнаруживаем, что кажущаяся вольная игра фигур никакого отношения к абстракционизму не имеет и даже рядом с ним не находилась. Это плоды прозаического труда крестьян — миниатюрные, геометрически аккуратные пашни, посевы, раскиданные по ломаным склонам гор...

А вот и другой случай. Неожиданно весь экран заполняется какой-то странной, вытянутой по диагонали композицией плоскостей и объемов. Щиплешь свою руку, протираешь глаза, и вдруг мимолетное наваждение проходит.

Нет, и это не формалистические огрехи, не модный когда-то супрематизм и не какой иной модернистский выверт. Это документальная съемка — сваны кустарно разрабатывают местную сланцевую породу, мягкие и слоистые плоскости которой идут на строительство и на поделки. Мы видим, как листы камня настилают на дом — тяжелые, они не боятся ветров и не требуют гвоздей. Правда, добавляет автор, доставлять эти каменные пласты нелегко — представьте, сколько требуется изнурительного труда, чтобы дотянуть их волоком с места разработки до дому.

Почему волоком?

А вот почему. У сванов перевозки столь мизерны, что еще не родилась острая потребность изобрести... колесо. Здесь труд тяжел, мы это уже видели. Но очень дешев. Что-нибудь изобретать и осваивать — невыгодно; это обойдется общине много дороже, чем жить по старинке.



И чтобы скрепить в длинной цепи размышлений еще одно звено, автор утверждает: да, труд *сваков* тяжел и дешев, но и он прекрасен!

Ритмично, как в танце, как в неизвестной художественной гимнастике, движутся нагие торсы, расположенные по диагонали кадра (так они острее воспринимаются нами). Четко прорисована и отлакирована потом мускулатура. Эти люди, что добывают каменную кровлю для своих жилищ, красивы.

Красив, пластически прекрасен их напряженный, тяжелый труд. Чудится, будто вслед за ритмом *рабочих* движений с экрана льется в зал *музыка* — звучит гимн, славящий труд людей...

Запомним эти кадры! — много-много лет спустя они вернутся к нам преображенные — окрепшие, возмужавшие, уверенные в своей силе, вернутся в волнующих эпизодах «Неотправленного письма»...

А сейчас округлим рассказ об удивительном фильме — ведь идет к концу только вторая его часть.

Сланец — это мы уже усвоили из фильма — прекрасная кровля. И камера знакомит нас с тем, как завершается строительство дома.

Забравшись *под* недостроенную крышу, снимая в резком ракурсе, снизу вверх, оператор фиксирует, как все меньше и меньше становится просвет. Закрывается последняя щель, экран темен (запомним и этот прием: чернота экрана как выразительное средство); иначе в том же «Неотправленном» та же темнота поразит нас небывалой новизной... В сланцевой крыше нет ни щелочки, дом готов.

И вот на каменном ложе, как на пуховике, покоится спящий старик.

«Везде камень, — раздумчиво заключает надпись — До последнего дня жизни».

И экран расшифровывает поэтически обобщенную надпись. Сидит сван. Кинжалом вытесывает из плиты сланца могильный крест.

Мысль, развивающаяся в этой части, прекрасно закруглена. На дремлющие склоны опускается вечность...

Таким философским аккордом закончилась вторая часть.

Только вторая! Впереди — еще четыре. Они столь же интересны, как и первые, но мы вынуждены быть менее подробными.

После блестящих зрительных и текстовых обобщений, когда все то конкретное, что попадало в кадр, тут же обретало полную силу отвлеченности, Калатозов меняет строй изложения. Все, что до сих пор было показано на экране, происходило как бы вне времени — и ныне, и присно, и во веки веков, — то есть в абстрагированном «всегда». И вдруг в повествование резко, точно рубильником, включается время — изображение из вечного и всеобщего становится «сиюминутным» и привязывается к *date* с силой, на какую способен протокол.

Отмечая эту ломку в строе повествования, титр торжественно гласил:

«28 июля 1929 года. День был жаркий...»

Что же случилось в этот знаменательный летний день? Почему так изменился тон кинорассказа?

Мы видим — на склоны гор, на разбросанные по полю редкие копны волнами набегают тени облаков. А на ледяном гребне хребта легким газовым шарфиком треплется вьюжная завирушка... Буран! Июльский буран — шалость высокогорного климата,

тяжкое бедствие для общины Ушкул, строгий экзамен для киногруппы.

Этакого не инсценирует самый опытный новизник, не подготовят самые расторопные помрежи. Тут просто бегай с камерой и снимай репортажно, лови «уходящую натуру»!

И вот идут *уникальные* репортерские кадры. Застигнутые стихийным бедствием, крестьяне — «в поту и в снегу» — по колосику, по зернышку собирают... нет, не урожай, а свои разбитые надежды на него.

А следом — аварийная церковная служба. Моление о заступничестве и пощаде. Исступленные, страдающие лица...

Статичные кинопортреты — в резко контрастном освещении — прорастают из плоскости экрана в трехмерный мир. Это рельефные скульптуры — одна выразительнее другой!

Вот чудесно вылепленная, подсвеченная снизу, старая-престарая карга — просто удивительно, почему эта ведьма (а она *ведьма*, вне всякого сомнения!) проникла на богослужение и крестится по-православному.

...И снова знойное лето, снова такие же точные, снайперские кадры, хотя на этот раз снятые *не репортажно*.

Вот полная местного своеобразия сцена молотьбы. Если бы фильм был звуковой, мы услышали бы здесь не привычный нам стук тракторного мотора и даже не ржание, а... мычание. Парную упряжку (в прутяных намордниках, чтобы не кормились на ходу драгоценным зерном!) водит по току мальчик. А на каменной ребристой молотилке (чтобы она была потяжелее) восседает его молодая мать. Второй

ее ребенок здесь же, в люльке, а третий... в проеме / (она беременна)...

Ездит по току и оператор, а его камера передает и тряску, которую он испытывает, и ленивый темп ходящей в упряжке флегматичной скотины, и головокружение — от нескончаемой, монотонной езды по току. И все это мы покорно сопереживаем, видя, как дрожат и трясутся нечеткие, размытые кадры.

Предельно драматизирован также интереснейший кинорассказ о соляном голоде — специфическом лишении, которое досталось на долю жителей Верхней Сванетии.

За солью горцы спускаются в долину... Этот эпизод — едва ли не центральный во всей многочленной, сложной драматургической композиции. Его центровое, краеугольное положение подчеркнуто и тем, что именно он дал название всему фильму — «Соль Сванетии»...

Невозможно кратко изложить богатое кинематографическое содержание предпоследней части. Это не бытописание, а страстный публицистический протест против зла, которое приносят Сванетии религиозные обряды и предрассудки. Любопытнейший похоронный ритуал — с плакальщицами, повальным пьянством и жертвоприношениями — обстоятельно показан вперевивку с кадрами, говорящими о тяжком уделе беременной.

Сжатый метражом, который полагалось тогда расходовать на картины подобного рода, автор стремился превратить каждый метр пленки в «полезный» и добился таких удивительных результатов, которые, судя по всему, и не входили в его первоначальные замыслы. Это видно из того, что истинное содержание картины, которое и привлекает к ней современ-

ного кинозрителя, оказалось более широким, более пропагандистским, чем злободневные, агитационные «практические» лозунги о строительстве горно-посейной дороги, к которым сводится финал.

Действительно, перед самым концом картины диктор объяснял, что по местным понятиям беременность — это проклятие, и добавлял: «И все потому, что нет дорог». Далее следуют репортажные по характеру кадры: сваны вышли прокладывать дорогу в свой забытый богом уголок. Строй повествования меняется — необычно, выразительно, по диагонали кадра, по склонам гор стекаются колонны демонстрантов. Расцветают и замедленно осыпаются на склоны невиданные здесь доселе цветы взрывов. Сваны — на дорожном строительстве...

Правда, энтузиазм, разлившийся вокруг по этому поводу, показан не очень выразительно. Чтобы включить сюда что-то впечатляющее, масштабное, видимо, у режиссера не нашлось под рукой документального материала, и концовка, по сути дела, выглядит очень тощей, «цитатной», непродуманной. Но она, как уже говорилось, имеет, к счастью, отдаленное и косвенное отношение к истинному содержанию картины.

Задуманный киноочерк — помимо воли его создателей — перерос авторское задание, вышел за круг мыслей, изложенных в призывной «дорожно-строительной концовке», и за установленные рамки жанра.

Мы уже упоминали, что когда «Джим Шванте» вышел на экраны, отыскиались у него хоть и редкие, но все же ценители. Киноочерк о горах Кавказа неожиданно, что называется, брал их за живое, ибо глубоко проникал в суть жизненно важной проблемы и показывал трудную борьбу человека за сча-

стве. Произведение подкупало своей злободневностью, публицистической остротой и в то же время ^{Э. С. П. 10933} ~~время~~ ^{Э. С. П. 10933} распахивало необъятно широкий исторический кругозор. Пейзаж, жанровые сцены, своеобразные обряды, уникальные предметы быта — все здесь отобрано обстоятельно, со знанием дела, с точным авторским расчетом и все адресовано не только рассудку, как обычно в научно-популярных и документальных лентах, а прежде всего чувству, все вызывает к себе ответное заинтересованное, эмоционально окрашенное отношение.

Так расценила часть зрителей. А рецензии ортодоксально-рапповской, ведущей тогда части критиков, были заведомо предвзяты. Ведь создатель фильма — человек, еще неизвестный. Отметив на всякий случай, что картина смотрится с интересом, хотя-де в ней и отсутствует «любимая сердцу обывателя интрига», рецензенты противопоставили этим робким признаниям мощный список злодеяний. Чего только не было в списке! «Увлечение красотами природы» и «выхолащивание политической стороны проблемы». «Синтетические, умозрительные образы» и «непропорциональное распределение материала». «Уклон в показ старой Сванетии» и «затасканное противопоставление старого и нового». Автор-де находится «под влиянием» кого-то, а что-то такое «не преодолел». Автор «закрывает глаза» и «протаскивает идейки». «Склонен к психологизму» и «проявляет схематизм». Набитая на «измах» рука настрочила еще «натурализм», «биологизм» и вскрыла модную в ту пору «обезличку»*. Если бы

* Слова, поставленные здесь в кавычки, не фельетонная выдумка. Это точные цитаты из рецензий.

кто попытался составить представление о картине по этим рецензиям, он потратил бы время впустую. Сохранился от того времени и еще один отклик на «Соль Сванетии». Он мало чем поможет тому, кто хотел бы, ознакомившись с этим непосредственным откликом, лучше и точнее понять и оценить картину. Скорее этот критический документ безнадежно запутал бы ее оценку. И если мы все же предлагаем вниманию читателей эту «рецензию», то исключительно из-за того, что на ней лежит отчетливая, нестирающаяся печать времени. А понимание времени поможет нам лучше, точнее понять дальнейшую творческую судьбу создателя «Соли Сванетии», судьбу, во внутренней логике которой не так-то легко разобраться.

Отклик, который мы предлагаем вниманию читателей, — это коллективная рецензия на «Соль Сванетии». Вернее, это не столько рецензия, сколько своеобразный гибрид резолюции и директивы.

Документ этот «приняли» 7 января 1931 года участники просмотра картины — сотрудники Комкадемии и ГАИС (Государственной академии искусствознания).

Отметив, что новое произведение является «большой победой» Госкинопрома Грузии, резолюция утверждает, что «методологически режиссер еще находится под влиянием лефовской идеологии» («еще находится»!.. как будто «лефовская идеология» — это какая-то порядковая стадия)... Но в картине, отмечает резолюция, преодолены «экзотически-романтические и националистски-мистические тенденции», а также «материалистически раскрыта социальная сущность замкнутой жизни на основе натурального хозяйства»...



«Работники Комкадемии и ГАИС,— заключает документ,— единогласно считают картину первой категории. По поручению просмотра — Лелевич, Амаглобели».

Нет, от таких похвал не вскружится голова!

Сам Калатозов года через два будет публично утверждать, будто авторы «Соли Сванетии» «схематически разрешали проблему взаимодействия базиса и надстройки», будто они «пошли по линии плехановских ошибок в понимании роли географической среды» и т. д. и т. п.


Современный читатель должен понять, что и разносная критика, примеры которой мы приводили, и горькие самокритические покаяния пострадавшего от такой критики имели весьма отдаленное отношение к живой творческой практике большого художника, к реальному кинематографическому процессу того времени.

Многие из тех, кто дружески и доброжелательно оценивал в ту пору «Соль Сванетии», в глубине души считали, что стоило ему, немому фильму, появиться чуть раньше — годика на два, на три, — и по-иному сложилась бы его судьба. А он, видите ли, попал к завершению предзвукового периода, к самому шапочному разбору. Чутьчку запоздал...

На самом же деле «Соль Сванетии» забежала вперед. И ни много ни мало — лет на тридцать.

Это и станет ясным для всех, в том числе и для самого Калатозова, только три десятилетия спустя, когда звуковое кино, будто спохватившись, раскается в своем зазнайстве и поймет, что его прародителем-то был Великий Немой!

Нам сейчас не верится, что тогда, в начале 30-х годов, не какие-нибудь «обыватели» и «ретрограды»,



а люди вполне серьезные и уважаемые, имеющие самое прямое отношение к искусству экрана, ^{были} по-настоящему убеждены, будто в «говорящем кино» надобность такая же, как в «поющей книге» или «танцующей скрипке»... Это, мол, не более как забавная техническая новинка, аттракцион, кунштюк. Это, конечно, занятно, но вряд ли нужно, а скорее бесполезно и даже вредно; не следует, мол, серьезным художникам на пустяки отвлекаться.

А тем временем не успела между зрителями и критиками разнестись слава о немой «Соли Сванетии», как в двери уже постучались первые звуковые фильмы; они стучались все громче, все настойчивее, пока не переключили на себя все внимание кинообщественности. От первых, робких еще опытов, от картин, которые даже не имели имен собственных, а носили порядковую нумерацию (Экспериментальная программа № 1, № 2, № 3), звуковое кино вскоре же перешло к осязаемым успехам, затем — к победам и сразу же отправилось по триумфальному маршруту своей истории.

Этот расцвет займет по времени примерно лет двадцать. А затем у кинематографа начнут появляться все более резкие признаки переутомления. Пойдут разговоры о его общем малокровии, об образительно-сердечной недостаточности, о расстройстве речи, косноязычии. Все настойчивее будут раздаваться призывы к возрождению былой славы экрана, к подъему культуры его выразительных средств.

И знаменем этого возрождения взвоятся удивительные кадры дальних потомков «Соли Сванетии» — кадры замечательных фильмов Калатозова «Летят журавли» и «Неотправленное письмо».

Но мы, совершающие экскурсию по истории кино, пока еще очень далеки от этих произведений, все еще в начале 30-х годов.

„ГВОЗДЬ“

Следом за «Солью Сванетии» сразу же, без пауз, Калатозов ставит фильм «Гвоздь» («Гвоздь в сапоге»).


Сейчас, глядя издалека, сравниваешь оба произведения — и диву даешься: какими странными, ничем не объяснимыми скачками и пируэтами, как запутанно движется история кино! Уж не ошибка ли здесь — правда ли, что «Гвоздь» появился после «Джима»? И неужели у них один и тот же автор?

Да, проскальзывают же такие «опечатки» в истории!

Порой она, история, гораздо менее логична, чем кажется нам, глядящим на нее из прекрасного далека...

Случай с «Гвоздем» вряд ли кто знает и помнит даже среди специалистов — настолько он давний и для летописцев мало значительный. Тем более что фильм не был выпущен на экраны. И если мы отважились задержать на нем сейчас внимание читателей, то лишь по той причине, что он в какой-то степени поможет понять, как причудливо и порой неисповедимо складывались пути кинохудожников.

Не успев перевести дух после первого взлета, Калатозов сразу же терпит неудачу. И дело не столько в ней — ведь бывали у иных мастеров казусы и более огорчительные. Дело в том, как же сам он в неудаче относится, какие уроки извлекает.



За давностью лет сейчас уже трудно установить протокольно точно, какие именно задачи ставились перед авторами фильма. Но, видимо, если говорить округленно, зритель должен был усвоить не столь уж сложную мысль о том, что в военном деле нет пустяковых мелочей — всякая деталь важна, любое обстоятельство может стать решающим для победы.

Вот воинская часть не выполнила поставленную перед ней боевую задачу, потерпела поражение. Почему? Где причина? В чем гвоздь?

Фильм и указывал этот гвоздь — не метафорический, а самый вульгарный, сапожный гвоздь. Солдат натер им ногу, охромел и не смог выполнить боевого задания.

Бесхитростный правоучительный сюжет на эту тему можно было великолепно разработать в духе Демьяна Бедного или агитплакатов Маяковского — с теми специфическими художественными особенностями, которые наилучшим образом соответствовали бы ясной и четкой задаче. Это было бы вполне закономерно и ни у кого не вызвало бы ни сомнений, ни возражений.

Но кинорассказ, начавшийся бесхитростно, вдруг ни с того ни с сего перестраивается. От простейшего случая из лагерно-маневренного быта, от обстоятельств условных (как бывает условным «противник» на военно-тактических занятиях), но вполне реалистических он вздымается до высот символизма чуть ли не в духе Метерлинка и оттуда разит нерадивых «обувщиков», то есть сапожников-бракоделов, как прямых пособников и агентов мировой буржуазии.

«Я знаю, гвоздь у меня в сапоге кошмарней, чем фантазия Гёте», — писал в свое время Маяковский,



призывая собратьев сменить традиционные, «вечные», «мефистофельские» темы и образы на современные, актуальные, злободневные и «прозаические». Здесь сапожный гвоздь был всего лишь одной из художественных деталей огромной емкости, одним из прочих полемико-поэтических приемов, метафорой-носителем титанической подъемной силы. И всем была понятной суть озорного сопоставления (гвоздь — Гёте) и суть гигантского образа, втиснутого в две строки.

Гвоздь в фильме Калатозова — это не деталь, не вспомогательный образ, а главный стержень, основа сюжета. Скромный по физическим размерам и не поддающийся поэтическому преувеличению, гвоздь насильственно растягивался до международно-планетарных масштабов.

Останься Калатозов в заданных рамках «агитпрофильма» (этот «жанр» усиленно насаждался в ту пору), «Гвоздь» сейчас можно было бы только упомянуть в перечислении его ранних работ, не вдаваясь в подробности и не предъявляя молодому, «неустоявшемуся» режиссеру страшных обвинений в схематизме, примитивизме, утилитаризме и т. п. Ведь все эти свойства были органически, от рождения присущи «агитпрофильму» вообще. Режиссер самолично был в них не так уж повинен. Если и корить его, так за то, что он на той ранней стадии своего профессионального становления, видимо, слишком уж придерживался «моды» и мало доверял собственному творческому «я».

Но общепринятые «жанровые» рамки оказались для Калатозова слишком узкими — он решил расширить их и кое-что сделать по-своему. Начался «наворот».

Маневры успешно завершились в первой части, и вдруг условный противник становится реальным по сути, хотя остается таким же условно-плакатным по внешности. Орудия, только что бывшие условными, наносят вполне безусловное поражение. У красного бронепоезда крупные потери в личном составе (высланный красными связной не может доставить донесения).

Здесь, на интригующем сюжетном узле, действие прерывается.

Из предыдущего боевого эпизода связной переносится напрямик на скамью подсудимых.

Трибунал суров, ибо в его составе — солдаты бронепоезда, только что... отравленные при газовой атаке.

«Из-за тебя мы погибли в бронепоезде!» — обвиняют они.

Оказывается, покойники, то есть погибшие солдаты, вошедшие в состав трибунала, в то же время являлись «обувниками» (так написано в титрах).

Прокурором на суде выступает молодой человек (А. Хорава), который своей настойчивостью и проникающей назидательностью удивительно похож на... молодого трибуна из «Соли Сванетии», который в свою очередь напоминал нам... Сергея Третьякова! Но уж к «Гвоздю»-то поэт заведомо не имел отношения, хотя знакомые авторские интонации — и только они, — пожалуй, связывают два этих фильма.

Несмотря на то, что зрителю ясна полная невиновность подсудимого, заседание продолжается. Иезуит-прокурор клеймит несчастного за то, что он будто бы «ногу променял на Советский Союз», хотя не совсем понятно, как можно было произвести подобный товарообмен.



Пришедший на суд с делегацией пионеров карапуз бьет себя в грудь и заявляет от имени друзей по яслям: «Мы не будем трусами!» Пионеры провозглашают: «Нам не нужны такие отцы!» — и преподносят неповинному солдату метлу. Рабочий трибунал кровожадно провозглашает: «Убить его, гада!»

Свое последнее слово подсудимый превращает в обвинительную речь. Он строит ее по евангельскому принципу «врачу, исцелися сам»: вы судить не вправе — вы и есть преступники! Ведь солдата сгубили сапоги, а их изготовили вы, выступающие сейчас как судьи.

Итак, рондо, сюжетное кольцо изящно замкнулось — все по очереди побывали в незавидной роли «вредителей обороны» (был, оказывается, такой странный термин).

Из нашего пересказа вышали какие-то элементы картины, которые по отдельности, быть может, и заинтересовали бы зрителя. Калатозов (вместе с оператором Ш. Апакидзе) наделил картину эффектными кадрами: на ходу бронепоезда боевая башня вращается, отыскивая себе цели. Дробный монтаж нацеленного ствола и пустого, чистого кадра передает — в немом фильме! — пулеметную скороговорку (позже мы поразимся этому приему в работах других режиссеров). Лицо подсудимого вдруг покрывается крупной сыпью — это резкая тень от преподнесенной ему позорной метлы и т. д.

Картина не вышла на экраны. Казалось бы, в связи с этим о ней тем более можно было бы не вспоминать: «не состоялась», мол, и все. Но в прессе она оставила след: журнал «Пролетарское кино» поместил две резко критические рецензии. Бесплодной была бы наша попытка разобраться в существе

обвинений, предъявленных режиссеру. А вот познаться с ответным выступлением Калатозова надо: это поможет нам понять не столько его творческий путь, сколько отклонения от намеченных маршрутов.

Очень типичен, а потому и очень любопытен этот своеобразный документ эпохи, в котором режиссер безжалостно уничтожает противника. Он, противник, «покрыл не нас, а самого себя, обнаружив мелкобуржуазное нутро человека, далекого от пролетарской критики и пролетарской кинематографии».

В самокритической части статьи Калатозов писал: «Мы не избежали некоторых элементов механицизма, не всегда глубокого вскрытия связей и переходов отдельных единичных явлений друг в друга и в общее». А почему? «Это следствие недостаточности овладения... методом диалектического материализма». Оказывается, в основу «Гвоздя» был положен философский тезис о единичном и общем: гвоздь, мол, — это отдельное, единичное, а результат боя — общее и т. д. и т. п.

Каковы же были выводы статьи? Как и всюду, враг-де пытается протащить свои теории контрабандой. Выше бдительность! Не слушать! Не верить! «Не дискутировать, а разоблачать!» Ведь болтовня тех, кто критиковал наш фильм, — это все «вылазки», это все «полностью противоречит диалектическому творческому методу пролетарского искусства». Ведь идея «Гвоздя» правильная, ее разрешение в основном правильное, фильм в основном полезен. Вот и весь разговор с критиками. С ними ведь так: лучший вид обороны — нападение!

Словом, читатели журнала «Пролетарское кино», ознакомившись с критикой «Гвоздя», могли бы рас-

считывать, что они прочитают в ответ покаянную исповедь режиссера, а прочли его сильно ругательскую отповедь критику.

Разумеется, творческая неудача — вещь обидная. Но неудача непонятая, да к тому же защищаемая художником, да, сверх того, защищаемая с такой страстью — это фюрменное бедствие.

Вспомним, что ни по авторскому самоощущению, ни по оценке общественности того времени с «Соли Сванетии» Калатозов еще «не начался». Ведь вскоре же после незаслуженно резких отзывов об этой замечательной картине он, делая ненужную уступку назойливым критикам своего детища, публично признавал какие-то не совершенные им ошибки и отмежевывался от того, от чего и не следовало бы.

«Гвоздь» он защищал иступленно и самозабвенно, до неприличия страстно, хвалил в нем то, что похвалы совсем не заслуживало, хвалил потому, что ему казалось, будто без этого он очутится не на левом фланге искусства, а где-то в «среднячком болоте» (как тогда говорили).

Люди, знающие, что Калатозова трудно назвать словоохотливым, с удивлением читают статью. Ей полагалось бы стать адвокатской, самозащитной по сути, а она вдруг зазвенела прокурорским металлом и превратилась в громовержную, велеречивую, пространную — семиполосную! Да полно, не опечатка ли здесь в подписи? Калатозов? Не сонное ли это видение?

Нет, это само *время* (не важно, выступало ли оно в виде чистой абстракции или персонифицировалось в облике какого-то друга-наставника) — время водило рукой Калатозова! Возвышенное и тревожное, грозное и веселое, время поисков и плута-

ний, новых дорог и бездорожных маршрутов, грунто-
товых работ и профилирования, трудовых эшелонов
и стройплощадок, закладок фундаментов и пусков
гигантов, авралов и прорывов... Время бригад —
ударных, буксирных, сквозных, базовых, рейдовых...
Время динамичных реформ и смелых «новаций» в
искусстве. Время обострения всех противоречий,
время ярчайших индустриальных побед, время це-
ментной поземки, шлаковых пирамид, строительного
мусора. Время памятных побед нашего молодого
искусства и время пролеткультовского филистерст-
ва, рапповских загибов...

Да, сложная и пестрая обстановка была в ту по-
ру — обстановка в кинематографии и вокруг. Среди
прочих удивительных дел было тогда и такое *по-
ветрие*: обличать всех и вся. Болезнь косила не по-
вально, но многих, особенно — молодых. Вспышка
могла повторяться — рецидивировать, как выража-
ются врачи. И у кого-то даже входила в привычку,
становилась второй натурой.

Калатозов переболел модной болезнью, как дети
корью: бурно, однако один раз. Без рецидивов. На
всю жизнь.

ТАК СКЛАДЫВАЛСЯ ОПЫТ

„Мужество“

Статья Калатозова была наполнена такой страстной убежденностью и выдержана в таком наступательном духе, будто сразу же, подписав ее гранки, он поспешил на студию, снял начальный эпизод второй серии «Гвоздя» и подал заявку на три новые серии. А чего же там медлить, если открыт секрет, как поднять советское киноискусство на недосягаемую высоту, как «выстреливать» фильмами — такими же «боевыми, актуальными, трактующими политические проблемы», каким был (по самохарактеристике автора) «Гвоздь», поставленный (об этом извещали титры) «ударной бригадой АРКовцев».

Но в жизни сюжеты складываются не так искусно и гладко, как в кинематографе, и не всегда их распознаешь наперед. Нет, мужественно и самоотверженно расхвалив эту свою работу, Калатозов не развивал ее «достоинств» в своем следующем фильме. Более того, как это ни покажется парадоксальным, его, следующего фильма-то, и не было! То есть, конечно, он был, но далеко не сразу, не следом. Настолько не сразу, что даже сам автор, вероятно,



успел к тому времени основательно забыть «Гвозде».

Калатозов поступает в Ленинградское отделение Государственной академии искусствознания. А вскоре возвращается в Тбилиси и становится директором студии Госкинопрома Грузии. Так возникла, примерно, шестилетняя пауза в творческой деятельности режиссера, заполненная интенсивной учебной, административно-организационной и общественной работой. Заметим, что началась пауза в ту знаменательную пору, про которую И. Ильф и Е. Петров остроумно сказали: немое кино умерло, а звуковое еще не родилось... На экранах появлялись фильмы с непонятной для современного зрителя пометой: «озвученные». Это означало, что снимались они еще немыми, а звук был к ним «добавлен» в процессе производства.

Не один Калатозов засел в ту пору за книги. Потребность в этом испытывали многие работники экрана — видимо, развитие кинематографа достигло тогда такой стадии, когда от мастеров требовалось осмыслить накапливавшиеся исподволь изменения.

Так или иначе, количество кинематографических «событий» катастрофически резко упало. За весь 1931 год журнал «Пролетарское кино» включил в орбиту своего внимания только десяток (!) фильмов, считая игровые, документальные и научные, поместил десять рецензий (в том числе на «Джима Шванте»). И это вовсе не от скупости или нерадивости редакционного аппарата. Пауза в кинопроизводстве воцарилась почти повсеместно как законный накладной расход на творческую перестройку.

Обстоятельства сложились так, что у Калатозова эта пауза растянулась и оказалась более внушитель-

ной, чем у любого другого кинематографиста. Созданная на киностудии «Ленфильм» его первая звуковая картина — «Мужество» — выходит на экраны только через восемь лет после «Гвоздя».

К этому времени наша кинематография успеет создать почти весь свой золотой фонд (выпуска предвоенных лет). Списки этих картин по праву наполняют гордостью сердца зрителей. Но подумайте только, какие это неблагоприятные условия для того кинематографиста, который в эту пору намеревается вторично (после значительного перерыва и с таким опозданием против своих соседей!) подняться в зенит кинематографического небосклона! Ведь у Калатозова, вероятно, просто рябило в глазах от сонма соперников — блистательных творений нашего кино.

Может быть, для того, чтобы при дебюте в звуковом кино чувствовать себя увереннее, привычнее, Калатозов выбрал сюжет, который развивается в изведанной им обстановке. Это — горы. Правда, не Кавказские (как в «Соли Сванетии»), а Центральной Азии, но все же это что-то уже опробованное, испытанное. А раз уж зашла речь о некоторой преемственности, заметим, кстати, и то, что свяжет «Мужество» со следующей работой режиссера, с «Валерием Чкаловым». Это — блестящие съемки действующей авиационной техники, головоломных фигур высшего пилотажа.

Не беремся утверждать с уверенностью, но подобная «фактурная» преемственность, возможно, играла какую-то роль. Во всяком случае — и это уж можно утверждать с полным основанием, — не сюжет «Мужества» (мы бы сказали даже, что он довольно вялый для приключенческого фильма), не игра актеров (из «приметных» — их всего два-три, а роли

у них такие куцые, что «развернуться» негде), не какие-либо другие слагаемые, а натуральные высокогорные кинопейзажи и кадры виртуозных эволюций самолета — вот что самое привлекательное, самое эффектное в этой картине и что до настоящего времени не ослабило своей впечатляющей силы.

Это очень характерно для первой игровой работы режиссера, который выростал в документальном кино и испытывает страстную любовь к достоверности изображения. Его первая работа в художественной кинематографии привлекает тем, что он ранее прочно освоил, но не тем, что заново приобретал.

Трудно сказать, проявила ли история особую хитрость, искусственно ограничив надел, где могли бы поначалу расцвести режиссерские задатки дебюта, или здесь не было никакого ее особого умысла, а сыграла свою роль чистая случайность. Так или иначе, эту раннюю работу Калатозова не обвинишь в фабульной расточительности...

Фильм должен был прославить патриотический подвиг рядового летчика гражданской авиации, который, рискуя жизнью, обезвредил опасного агента иностранной разведки. Сценарий Г. Кубанского не заключал в себе, однако, достаточно материала для создания яркого, психологически глубокого образа летчика-патриота, одержавшего победу над хитрым, умным противником. Строго говоря, нельзя было отнести сценарий и к произведениям приключенческого жанра — его событийная канва была крайне заурядной (чтобы не сказать примитивной), и вышитые на ней узоры не отличались богатством рисунка, не блистали остроумной выдумкой.

Сейчас, взглядываясь в драматургию этого фильма задним числом и сопоставляя ее с драматургией




множества экранных соседей, отчетливо видишь, насколько крепко она была связана с печальным доветрием тех лет — со шпиономанией. Речь идет о подозрительности, опасливой настороженности и огульном недоверии к людям.

Если бы «Мужество» имело только эти обязательные «жанровые» признаки, о картине можно было бы сегодня и не вспоминать, как не вспоминают обычно о десятках таких же произведений того времени, которым выпала скоротечная прокатная судьба. Но свою первую работу в области художественной кинематографии Калатозов наделил качествами, *не обязательными* для произведения этого рода, — они-то и продлили ей жизнь.

...Характеристика главного героя «Мужества» летчика Алексея Томилина (артист О. Жаков) дана не драматически, а удивительно конспективно, схематично. Впечатление такое, будто авторы и не скрывают ее сугубо подсобной, вспомогательной роли — в сюжете как таковом она не будет иметь равным счетом никакого значения. Зрителю просто *сообщили* о том, что пилот гражданского воздушного флота Томилин, бывший отчаянный лихач, неоднократно подвергавшийся взысканиям за приверженность к алкоголю, вообще-то оказывается человеком хорошим, а сейчас он как раз ломает свой характер, и «с коньяка переходит на нарзан»...

По сути дела, Томилин лишь *заявлен*, он подан не действенно, не драматично, а отраженно, в скучных, сухих, информационных диалогах его и партнеров, подан в виде аванса, которому суждено было так и остаться «неотработанным».

Образ этот заслуживает внимания читателей не сам по себе (он явно слаб), а как пример интерес-



ного, но неосуществленного замысла. Он таит в потенции, неиспользованным, заряд драматизма, который при умелом обращении развил бы кинетическую энергию большой мощности. О том, что это именно так, свидетельствует следующая работа Калатозова — «Валерий Чкалов», впитавшая в себя многое из того, что осталось неосуществленным в «Мужестве».

На так называемую экспозицию (точнее — на самое беглое знакомство с персонажами, с расстановкой действующих сил и на завязывание узла сюжета) израсходован значительный метраж. Кроме Томилина нам представлены героиня Файзи — местная девушка, имеющая какое-то отношение к авиации (артистка Т. Нагаева), пилот Власов (совсем молодой и обаятельный К. Сорокин), буфетчик Юсуф (А. Бениаминов, который упорно и самоотверженно пытался здесь доказать, будто роль может делать актер без какой-либо помощи драматурга). О всех этих персонажах, пожалуй, и нельзя сказать подробнее, чем мы сказали: в фильме у них нет ни характеров, ни характеристик, ни сценарных обязанностей, ни даже паспортных особых примет — *ничего!* Можно только посочувствовать актерам, которым достались столь невыигрышные роли. Затянувшаяся экспозиция никуда, по сути дела, не вводит — сюжетный узелок завязывается позднее и как-то независимо ни от чего.

Пилот Томилин, хотя он служит в гражданском воздушном флоте, неожиданно и «неконституционно» получает боевое задание — доставить на пограничную заставу пакет (содержание пакета настолько засекречено, что утаивается даже от... зрителя). И тут же на самолет Томилина проникает обманым пу-

тем (прикинувшись больным)... японо-маньчжурский шпион. Угрожая пистолетом, он требует от летчика перебросить его через границу.

Конечно, Томилин вынужден лететь.

А далее логика сюжета начинает прихрамывать. Томилин *вдруг* разворачивает машину, кладет ее на обратный курс и летит к своему аэродрому.

Взбешенный диверсант направляет на летчика пистолет (хотя всем ясно, что убить его в *полете*, не умея управлять машиной, имеет не больше смысла, чем самому выброситься за борт без парашюта).

Но Томилин начинает крутить серию мертвых петель, чем будто бы мешает врагу произвести *прицельный* выстрел.

В ответ на мертвые петли диверсант применяет петлю не в переносном, а буквальном смысле, то есть пытается задушить врага как-нибудь покрасивее — не то поясом, не то каким-то шарфом.

Но Томилин все сносит, несмотря ни на что, стойко продолжает начатое дело и доводит противника до полного изнеможения.

После этого Томилин садится на свой аэродром (откуда давно уже все с восхищением наблюдают за пируэтами самолета) и спокойно сдает совершенно измотанного диверсанта кому следует...

Здесь надо, однако, честно признаться, что этот придирчивый пересказ является результатом «ума холодных наблюдений», но никак не «сердца горестных замет». Что касается сердца критика, то оно было полностью захвачено и покорено не столько драмой, разыгрывавшейся в воздухе (драматизм здесь и впрямь достаточно наивен), а каскадом головокружительных фигур высшего пилотажа.

И сами фигуры и безмерно глубокий фон, на ко-

тором они вычерчиваются, — то безмятежный, заоблачный, то суматошно изрезанный ледяными хребтами, острыми вершинами, пиками, то растянувшийся пестротканым ковром плодородных долин, — все восхищает, все производит неизгладимое впечатление! Разнообразные, необычно глубокие, беспредельные пейзажи сменяют друг друга в учащенном темпе. Этого, пожалуй, мы еще ни разу на экране не видели.

А главное, захватывает, производит прямо-таки гипнотизирующее воздействие безупречная *правдивость* причудливого, почти фантастического зрелища. И зритель с полным доверием принимает его за подлинное, даже если он и не знает, что здесь нет никакого кинотрюка. А в отличие от многих, входящих тогда в моду, и наших и зарубежных картин о летчиках, трюка-то в фильме Калатозова и не было. Здесь «работала» чистая *натура*.

Строго говоря, эти кадры являлись звеном игрового сюжета, фигурировал в них выдуманный пилот, роль которого играл артист, — все это шло от *художественного* кино, куда устремлялся сейчас Калатозов. И все это игровое хитросплетение — и по замыслу и по уровню исполнения — еле-еле достигало среднего качественного уровня.

А сами полеты как таковые выполнялись профессиональными летчиками так блистательно, что целиком завладевали зрителем, забывавшим о слабом сюжете, и оставляли неизгладимое впечатление.

Эти огромные плюсы шли от *документального* кинематографа — его Калатозов покидал, с ним он как бы прощался. И относясь с должным уважением к тем, кто помог ему сделать это прощание таким торжественным и зрелищно эффектным, Калатозов,

обычаям вопреки, расшифровывает инкогнито и пишет во вступительных титрах имена своих авиационных соратников.

В этой не очень уверенной пробе сил перед созданием полноценных художественных фильмов — пробе, творчески ограниченной скромными задачами и возможностями сценария, значительную помощь режиссеру оказал оператор В. Левитин.

Если бы не общая слабость фильма, вероятно, оказались бы более заметными достоинства музыки, написанной композитором В. Пушковым. Здесь любопытен, в частности, вальс в довольно неожиданной, «свежей» камерной оркестровке (фортепьяно и скрипка). Заслуживает особого внимания оригинальный переход от музыки к звуку урчащего винта. Постараемся запомнить этот оригинальный монтажный переход — мы встретим нечто подобное в более поздней работе Калатозова, музыку к которой писал другой композитор.

Несмотря на то, что в «Мужестве» все-таки можно было найти нечто заслуживающее серьезного внимания, в целом этот дебют в звуковом кино не назовешь удачным. И, словно стремясь самому себе доказать, что на эту тему и на этом материале можно создать более достойную вещь, Калатозов «повторяет» свой творческий опыт — ставит «Валерия Чкалова».

Любопытная и даже удивительная вещь! Если почему-либо не знать, что Валерий Чкалов — реально существовавший человек, прославленный летчик и личность историческая, можно предположить, что этот персонаж фильма Калатозова представляет собой *вариацию* или, скорее, как бы *эволюцию* образа пилота Томилина.

Но мы-то с вами, читатель, знаем, что это не так! Между столь близко взаимно соответствующими образцами кроме подобия есть огромное несходство. Несхожи, кроме того, и степени авторского укрупнения. Для Томилина авторы придумали, взяли *один* жизненный случай. Фактическая биография Чкалова вошла в фильм со *множеством* достоверных случаев, событий, обстоятельств.

„Валерий Чкалов“

«Валерий Чкалов» вышел на экран в 1941 году, за три месяца до Великой Отечественной войны, и вместе с несколькими другими картинами как бы завершал предвоенный период истории советской кинематографии.

В отличие от предшествующего «Мужества», новая работа Калатозова держалась вполне уверенно среди киноновинок года, хотя здесь были фигуры сановные и именитые, — был «Суворов» Г. Гребнера и Н. Равича, В. Пудовкина и М. Доллера, А. Головин и Т. Лобовой, был «Богдан Хмельницкий» А. Корнейчука, И. Савченко, Ю. Екельчика.

Уважительного упоминания заслуживают и другие фильмы того же года. Это две почтенные экранизации — «Маскарад» С. Герасимова и «Дело Артамоновых» Г. Рошаля, это веселые «Свинарка и пастух» И. Пырьева и «Сердца четырех» К. Юдина, это любопытные, обещавшие «Романтики» М. Донского и «Танкер «Дербент» А. Файнциммера.

Среди лучших картин года, любопытных в том или ином отношении, «Чкалов», поставленный Калатозовым по сценарию Г. Байдукова, Д. Тарасова,



Б. Чирскова, ничуть не тушевался — у него и/впрямь не было к тому оснований.


Но одна примета времени, которую никак не отнесешь к явлениям прогрессивным и от которой оказались свободными только что упоминавшиеся фильмы, к сожалению, наложила на «Чкалова» свою неблагоприятную печать. Признаки влияния культа личности на кино, поначалу появлявшиеся кое-где, робко и изредка, со временем приобретали черты всеобщности, категоричности и постоянства.

Поначалу Сталин мог еще и не появляться самоллично на экране (как в «Разгроме Юденича», 1941), а только упоминаться. В 1942 году он уже фигурирует не только в «Обороне Царицына», где фигурировать ему вроде бы и сам бог велел, но и в «Александре Пархоменко», где его могло бы и не быть, и даже в картине о легендарном вожде монгольского народа «Его зовут Сухэ-Батор».

Само собой разумеется, что в картине о Чкалове, который в решающих узлах своей удивительной биографии действительно испытывал высокое вмешательство, роль Сталина должна была найти «достойное отражение».

Все было на месте и все шло, как положено. Артист, специализировавшийся на изображении сталинского величия и мудрости, на этот раз тоже был величествен и мудр. Его герой поражал свое окружение афоризмами, окружение благоговело. Словом, казалось, что у картины есть все незыблемые приметы картин времен культа.

Но вот не так давно, когда картине стукнуло двадцать два года, она подверглась придирчивому анализу и решительной, смелой монтажной операции. К чему же привел этот любопытный эксперимент.



Неожиданно для многих оказалось, что удаление энцезодов, пораженных культом, произведено на редкость благополучно. Тщательный — микроскопический — анализ показал, что в своей основе «Чкалов» ближе к ранним, лучшим биографическим картинам («Суворов», «Минин и Пожарский», «Щорс»). После перемонтажа фильм стал годен к прокату безоговорочно.

Отрадный исход! С ним можно от души поздравить постановщика. И исполнитель роли Чкалова — артист В. Белокуров своеобразно отметил это новое рождение фильма. Весной 1963 года исправленная редакция фильма вышла на экран. И вот, когда в Центральный Дом кино приехала в гости группа героев-космонавтов, на сцену вышел одетый в рабочий костюм пилота... Чкалов — Белокуров и обратился к почетным гостям со словами приветствия. Многозначительность этого возвращения любимого киногероя к зрителю была как бы подчеркнута наглядным символом живой преемственности ранних успехов нашей авиации с первыми триумфальными историческими победами советских космонавтов. Встреча получилась исключительно торжественной, теплой и во многом символичной.

Фильмов о летчиках делалось порядочно — и нашими и зарубежными кинематографистами. Можно сказать, что в искусстве экрана это бродячие темы.

Объяснение тому лежит и в крайней выгодности, эффе́ктности фактуры (зрелище полетов так и просится на экран!), и в подкупающей зрителя героичности профессии летчика, и, наконец, в настоятельной государственной необходимости пропагандировать эту профессию, звать к ней молодежь. Словом, окружение калатозовского произведения бы-

ло значительное, и режиссеру, чтобы утвердить себя своим вторым авиационным фильмом (после довольно скромного резонанса от «Мужества»), надо было обладать известной творческой настойчивостью.

Правда, на стороне Калатозова было одно существенное обстоятельство — исключительная популярность Чкалова. Этих шансов на успех нет у тех кинематографистов, чьи герои — вымышленные. Но еще не известно, как обернется это преимущество! Ведь задача-то здесь нелегкая: надо добиться, чтобы экранный образ по крайней мере ни в чем не оказался ниже, легче, дешевле того, которого хранит живая память народа. Если же эти условия не соблюсти, если они нарушатся, пустопорожний образ — не жилец на белом свете!

Трудное дело — создать фильм про человека, память о котором была совсем еще свежа и потому не допускала вящих художественных вольностей. Эта память вообще чуждается упрощения и схематизации, ей претит украшательство, сусальность и лакировка. Авторам фильма о Чкалове поэтому все время приходилось прокладывать курс между Сциллой безудержной выдумки и Харибдой унылой протокольности.

Как же преодолели они эти трудности?

С какими показателями пришли к финишу?

...Стремительно, конспективно и совсем необычно наше знакомство с героем. Где-то идут военно-морские маневры. Неожиданно отказала связь с линкором. Надо бы послать к нему самолет, да кто же при такой погоде долетит? Кто?!

— Чкалов, — уверенно отвечают на аэродроме все, хотя взбешенный Батя, командир авиаотряда, запрещает произносить это имя.



Почему же? И где он, этот Чкалов?

Место для знакомства с ним выбрано не какое блестящее, прямо скажем — не помпезное. Это — «губа». Гарнизонная гауптвахта, полуподвал-полусклеп, где герой коротает унылое время жестоким романсом («Мне все равно — страдать или наслаждаться») и незатейливой игрой... в спички. Но, конечно, столь неприглядные обстоятельства места действия — не более как авторская хитрость. Наивная, но все же верно действующая хитрость — расчет на всеильный художественный закон контраста. И, конечно же, с первых кадров этот закон оправдывает себя: коротким и стремительным штурмом Чкалов — Белокуров покоряет зрителя, такой сильный (рукава гимнастерки лопаются от бицепсов!), такой энергичный (не усидеть ему, скованному, на «губе»), такой упрямый (своего добьется!) — и такой волевой. Одно слово — вылитый Чкалов! И внешне удивительно похож на знаменитого летчика — лобастый, пружинистый, крупнокалиберный...

И вот он на аэродроме... Но приглядитесь, какие удивительные были в ту пору аэродромы! — море разлитое из грязи, сплошное месиво! Здесь не то что самолет — человек, и тот завязнет... И как только ухитрились тогда вот эти машины — «летающие этажерки» — подниматься с таких крутояров!

Коротко говоря (почти так же коротко говорит об этом сам фильм), Чкалов труднейшее задание блестяще выполнил. Гордо отрапортовав об этом начальству, он с усмешкой отправляется «досиживать», отбывать ранее полученное наказание.

Освободившись от «губы», он вместе с Ольгой, своей любимой девушкой, идет в Летний сад. И опять

контрасты — летом здесь и не пахнет. Мокнут скульптуры, покрываются рябью дождя лужи, облетают листья. А у героев — бурная весна.

Признаться, после стремительного начала, сразу пробудившего наш интерес, действие вдруг замедляется, становится вялым. Любовная линия прорисована нечетко, запутанно. Ни с того ни с сего (видимо, просто «для интриги») Чкалов начинает ревновать Батю к Ольге — авторы старательно вышивают безвкусные узоры дешевого рукоделия.

А следом — интересный монтажный кусок: на глазах изумленной публики Чкалов виртуозно пролетает под мостом через Неву.

Наказание за это — самое строгое: Чкалова увольняют в запас. Логически мы, зрители, понимаем, что для военного летчика, тем более для такого, как Чкалов, — это высшая мера наказания. Но ни сценаристы, ни режиссер, да и ни актер не смогли передать исключительной серьезности положения героя.

С ветхозаветным дедом рыбачит Чкалов на Волге... Авторы, словно выбившись из колеи, не найдут подходящего занятия ни герою, ни себе... Пролетает самолет. Это зрелище вызывает у Чкалова припадок буйства: «Не жить мне без этого!» Только Волге под силу отвлечь его от тяжелых дум — броситься в нее и плыть, плыть, плыть, размахисто, саженками.

— Эй, — предупреждает дед, — куда ты, утонешь!..

Что за фальшь! Так могла пугать свое чадо заботливая мамаша, так боязливо могла крикнуть кнессейная барышня своему кавалеру, но не коренной волжанин коренному волжанину.

И тут же сценаристы расстаются с Волгой, даже не дав оператору достаточно времени, чтобы полюбо-

ваться как следует живописными пейзажами (что, вероятно, согрело бы охладевшее повествование, ведь оператором здесь был такой великолепный мастер, как А. Гинцбург!).

Но Чкалов уже снова в небе. Теперь в качестве летчика-испытателя. Он обрушивает весь свой крутой нрав на машину и выжимает из нее все, на что она способна, и даже больше.

От него достается не только машине, но и директору завода, где ее делали. Достается за то, что директор не верит в свое детище, приказывает прекратить испытания. А Чкалов требует — именно требует! — доводить дело до конца. Спор доходит до такого градуса, что слушающий за дверью аэродромный механик Пал Палыч, приятель Чкалова (актер В. Ванин), не раз вскипал и засучивал рукава.


Актерски трудная, но исполненная блестяще, эта сцена предваряет появление Орджоникидзе. Артист С. Межинский не пожалел ни красок, ни своего огромного обаяния, чтобы показать Серго живым, деловитым, знающим и по-детски, заразительно веселым.

— Хорошая машина! — резюмирует свой спор с директором завода Чкалов и, увлеченный, вдруг начинает *окаль* по-горьковски.

— Хорошая? — передразнивает его Серго.

— Хорошая, — не чувствуя подвоха, опять окает Чкалов...

Веселая, теплая, живая, эта сцена переводит действие на аэродром. Кстати, это уже не тот аэродром, который удивил нас в начале фильма своим первобытно-кустарным видом. Машин здесь — множество! И экипажи — как на подбор: ребята рослые, ладные, красивые, в новеньких, изящных военных формах.

И это особенно больно наблюдать Чкалову.  Ведь он-то штатский! Он в широких, мешковатых брюках, в пиджаке, так ему не идущем. И в шляпе. В фетровой шляпе! Бродит он по полю, напускает на себя равнодушный вид — не то дачник, не то турист-экскурсант. Ромашки собирает...

— Эй, шляпа! — взрывается вдруг грубоватым, насмешливым окриком напряженная тишина.

Нет, это еще не взрыв — это накапливается, запасается взрывчатка. Взрыв будет позже.

С этого пустякового скандала начинается знакомство «гражданского» Чкалова с военным летчиком Байдуковым. Они выступают сегодня в парном полете, показывая воздушный бой, — два аса, два способных и задиристых летчика.

Мы снова вспоминаем блестящие воздушные съемки «Мужества», когда начинается показательный бой Чкалова и Байдукова. Динамичные, сюжетно острые, захватывающие кадры теперь осмысленны и парным состязанием и высказанными ранее заботами выдающегося летчика о господстве советской авиации. Режиссерского темперамента и операторского блеска в этих кадрах — хоть отбавляй!

И не успели они промелькнуть, а сюжетная пружина, и без того уже взведенная, казалось бы, до отказа, закручивается еще туже. Закончив «бой», Чкалов не может посадить машину: ее «нога», шасси, не хочет высунуться из корпуса — заело!

Так вот где наконец произойдет взрыв, который так заблаговременно, так исподволь готовился!

Единоборство Чкалова с закапризничавшей боевой техникой идет над аэродромом, на многих ярусах. Экран то скашивается по диагонали, то переворачи-

ваются в мертвой петле, то уходит от зрителя в бес-
предельную высь, то угрожает ему катастрофиче-
ским приземлением, чтобы в последнюю секунду пе-
ред тем, как распластаться в лепешку, снова крутой
свечкой врезаться в зенит.

Не знаем, что здесь виртуознее — авиационная
или кинематографическая техника. Да и только ли
техника это? Нет, здесь мы наслаждаемся высоким
искусством построения «чисто кинематографиче-
ского» действия, взволнованностью экранного повест-
вования, живой прелестью монтажа, дыханием азар-
та, которым охвачен Чкалов в схватке с норовистой
техникой и который заражает нас.

И словно затем, чтобы мы полнее оценили вир-
туозность пилотирования, авторы с тонким юмором
напоминают нам о том, как слабо еще была тогда
развита техника. Командование принимает решение:
Чкалову надо покинуть самолет, выпрыгнуть на па-
рашюте. Но как передать ему этот приказ? И тут
прибегают к юмористически примитивному способу:
на борту какого-то самолета крупно пишут приказ:
«Прыгай!» Самолетик пристраивается к чкаловской
машине, пилот показывает пальцем на приказ...

Подумать только, как давно это было!

...Чкалов швыряет свою машину и так и сяк...
Наконец шасси вытряхнулось из гнезда, и... Здесь
следует великолепная живая деталь. Измочаленный,
обессиленный невероятным поединком, откинувшись
на спину и вытирая под шлемом пот, Чкалов заты-
гивает не совсем подходящую к случаю, но крайне
необходимую ему именно сейчас песню.

Какую?

«Распрягайте, хлопцы, коней...»

Прекрасная авторская находка! Она тем более

великолепна, что за секунду до нее Чкалов сам со-
бирался, фигурально говоря, распрягаться, то есть
«отдавать концы», и на этот случай нацарапал пилес
мишко-записку, свидетельствующую, что машина
все-таки великолепна!

Подъем, который вызывала эта динамичная сце-
на у зрителя, находит разрядку в последующих «се-
мейных» картинках. Возвращаясь с парада, возбуж-
денные Чкалов и Ольга вспоминают, что они еще
не справляли свою свадьбу, и решают сейчас же
наверстать упущенное. Правда, наверстать поти-
хоньку, чтобы не разбудить... маленького сынишку,
который появился на свет, не дожидаясь свадьбы
родителей.

К сожалению, дальше чувствуется спад, и сцены
перелета через Северный полюс в США, по смыслу
весьма значительные, оказались драматургически
обедненными. Сценаристы, не сумев драматургиче-
ски полноценно выразить величие такого перелета,
перенесли центр тяжести на ужасные лишения, ко-
торым подвергались его участники. Приходилось за-
бираться на большие высоты, а кислорода не хватало.
И все трудности свелись к тому, что один герой поль-
зовался кислородной маской, в то время как у двух
других иссякал запас воздуха, шла носом и горлом
кровь, угасало сознание. Выходит, все величие их
заключалось в том, что они испытали кислородную
недостаточность. Ничего иного экран — увы! — дей-
ствительно не выявлял. Изображая подвиг только как
мученичество, как страдание, сценаристы пошли по
наиболее легкому пути.

Но здесь их подделом подстерегла неудача.

Сцены встречи героев перелета в Америке по-
становочно скромны. В них центром тяжести слу-

жат, по сути дела, реплики, стычки с теми, кто брал у героев интервью.



Комичен, но опять-таки мелок один эпизод. Не зная американских бытовых привычек, Чкалов очень удивился, услышав при встрече свист. А когда ему объяснили, что у американцев это один из способов проявлять восторг, Чкалов осклабился, заложил в рот пальцы и своим свистом перекрыл всех. «Это по-нашему», — резюмировал он... Вероятно, авторы могли найти и другие формы проявления советского патриотизма. Повторяем, нельзя было бы возражать и против такого, будь он довеском к чему-то более солидному. Но этого «чего-то» здесь не оказалось.

Зато весьма эффектно выглядит встреча героев перелета в Москве — здесь щедро использованы фильмотечные хроникальные материалы. А в финале перекинут замечательный мостик к современности — Чкалов мечтает о полете в космос...

Это настолько удачно, что даже кажется: не позднейшая ли это редакционная вставка?

Но нет, так и было в картине выпуска 1941 года.

1941 год... В канун грозных событий вышел на экран «Чкалов». Но даже вспоминая об этом, не находишь оправдания одной детали, проскочившей в картину.

Высказывая друзьям свои заветные мечты, Чкалов вдруг с непонятым молодечеством восклицает:

— Эх, войну бы... Если бы сейчас война!!!

Конечно, герой — человек военный. Но он *советский* военный, и ему такие «мечты» не к лицу...

Сценарий включал в себя благодарный, эффектный материал. Самое ценное в нем — не хроника

важных памятных событий (хотя именно в такой картине и это безусловно весьма важно), а глубокий жизненный драматизм, яркая история становления характера великого летчика.

Калатозов выжал из сценарного материала, как видно, все возможное и поручил две ведущие роли — Чкалова и его верного друга Пал Палыча — великолепным актерам.

Белокуров настолько органично вошел в образ, настолько слился с ним, что и долгое время после «Чкалова» в его ролях разнообразного театрального репертуара нет-нет, да и прорывалось что-то чкаловское.

Что особенно радует и что отличает «Валерия Чкалова» от иных картин тех же лет — это полное отсутствие *лака*. Даже отрицательные черточки, присущие герою, удивительно органичны. Они срослись с ним, это его *родимые пятна* — никуда от них не денешься, никому не под силу их «отредактировать».

Чкалова и клеймят, и ругают, и журят за бесшабашность, за удалство, за любовь к «фортелям». Горько и задушевно он вдруг признается:

— А без фортелей я в жизни не могу!..

Милый Пал Палыч в исполнении В. Ванина поднялся выше скромного задания сценаристов и из наперсника превратился в существенное дополнение к главному образу. Колоритным, симпатичным, а под конец очень трогательным получился у Б. Жуковского Батя. Мы упоминали уже об удаче С. Межинского в небольшой по метражу, но яркой роли Орджоникидзе.

К большому сожалению, все остальное окружение Чкалова не поднялось до уровня этих ролей.

Особенно досадно, что ни Ольгу, ни дополняющих Чкалова до исторической триады — Байдукова и Белякова — не отнесешь к удачам фильма.

Если сказать, что для Калатозова эта картина явилась большой школой, это не будет преувеличением. Но надо при этом добавить, что окончил он ее с отличными отметками по многим, едва ли не по всем предметам. Прежде всего режиссер имел здесь самое непосредственное отношение ко всем актерским победам. Не забудем блестящее операторское прошлое Калатозова и отметим его несомненную причастность ко многим блистательным удачам А. Гинцбурга (о некоторых из них мы уже говорили). Это прежде всего захватывающие съемки самолетов и с самолета, головокружительные каскады пилотажа. Живым портретам персонажей под стать динамичные выразительные фоны — вспомним разнообразные и чрезвычайно живописные облака в авиакадрах, вспомним, как колышутся занавесы над постелью умирающего Бати, как трепещут и будто аплодируют победам Чкалова стяги и знамена.

Глубже постигая изюминку актерской сцены, Калатозов успешно учился композиции сюжетных эпизодов, приобретал большой опыт использования бытовых деталей, живых примет времени.

Он еще вернется ко многим «открытиям» этой картины в своих последующих работах, он не выпустит никаких «находок» из орбиты своего внимания — мы будем обнаруживать эту его индивидуальную особенность не раз.

Если вы заметили, как эффектно распахивались ворота ангара, когда Пал Палыч выводил из него самолет, то постарайтесь запомнить этот кадр, за-



помнить надолго — он не затеряется, не пропадет бесследно! Лет через десять неожиданно-негадано снова встретится вам, и вы найдете, что он вообще-то изменился, но, разумеется, к лучшему, что он похорошел и возмужал, что теперь он исполнен зрелой красоты и т. д. А встретитесь вы с ним в «Заговоре обреченных» (и там будет другой оператор), когда из темных заводских ворот вынесут на эффектно залитую солнцем площадь красное знамя.

А если уж в «Валерии Чкалове» нам так понравятся динамичные кадры с оградой Летнего сада и если мы ухитримся продержаться их в памяти более пятнадцати лет, то потом испытаем «нечаянную радость» от встречи со старым знакомым (тоже в работе другого оператора!). Догадываетесь, где? Ну, конечно, — в «Журавлях»!

Что ж, в этой переключке есть своего рода историческая справедливость, если прекрасные кадры приобретают таким сложным способом завидное долголетие.

И в заключение мы опять и опять, но с иной целью и в последний раз сопоставим «Мужество» и «Валерия Чкалова». Пусть читатели простят нам такую назойливость. Соседние по времени создания, эти картины очень удобны для сравнения и для выводов о росте их постановщика.

«Мужество» была для режиссера пробой только нескольких красок (авиационные полеты, динамичные высокогорные пейзажи) при ослабленном внимании к *характерам* и их *истории*, то есть, по Горькому, к *сюжету*.

Томилини летал виртуозно, неотразимо красиво. Но цель его полетов, в сущности, ничтожна и смехотворна. Он крутил сальто, чтобы вызвать тошноту

и головокружение у перепуганного диверсанта. Это патриотично, спору нет; но уж очень велик разрыв между средством и целью!


У Чкалова нет такого разрыва. Он летает красиво, исключительно красиво, но не для того только, чтобы кинозрителям понравилось. Ему такой полет жизненно необходим — не летать он не может. Его полет интересен и красив вдвойне, ибо служит величественной и благородной цели.

В ином эпизоде может показаться, будто непосредственная его цель не так уж и величественна. Ежесекундно рискуя головой, он безжалостно швыряет свою машину по неимоверным небесным кручам и ухабам, пока заевшее шасси не высовывается из своего чертова гнезда. Ну, не высунулось бы. Ну, не швырял бы. Ну, выбросился бы на парашюте. Тоже красиво...

Тот, кто видел «Валерия Чкалова», не может так рассуждать, если только он не безнадежный обыватель и не злостный пошляк. Тот, кто видел, наверняка понял, что у Чкалова, настоящего советского патриота, не было и не могло быть мелких дел и поступков. Забота о славе и могуществе Родины — вот какая великая цель рождала великую энергию летчика, вот откуда — в той же сцене укрощения строптивой машины — его страсть, и злость, и ярость, и упоение победой.

«Валерий Чкалов» был для Калатозова очень крупным шагом вперед. То, что мало интересовало режиссера при создании предыдущей картины, теперь выдвинулось в центр внимания зрелого мастера.

Не беремся судить и рядить, почему мастерство Калатозова развивалось именно так, от «Мужества»



к «Чкалову». Не будем гадать, куда пришел бы ре-
жиссер, распрощавшись с великим летчиком нашего
времени. Не беремся судить потому, что уже гря-
нула Великая Отечественная война и внесла корен-
ные поправки и в творческие и в жизненные планы
каждого советского человека.

„Непобедимые“

Каким застала война наш художественный кине-
матограф? Чем и когда он откликнулся на это круп-
нейшее событие современной истории?

Напомним, что незадолго до этого кинематограф,
случалось, варьировал тему «Если завтра война».
Но что это были за вариации! Какими они оказались
непохожими на грозную действительность...

А всего за месяц до нападения фашистской Гер-
мании на Советский Союз студия «Ленфильм» вы-
пустила интереснейшую полнометражную картину
В. Эйсымонта «Фронтовые подруги» — о войне с бе-
лофиннами (кстати, примыкающая к ней по сю-
жетным датам замечательная картина драматурга
Е. Габриловича и режиссера Ю. Райзмана «Машень-
ка» выйдет на экраны только в 1943 году!). А уже
через три недели после начала Великой Отечествен-
ной войны тот же Эйсымонт создал короткометраж-
ный киноплакат-призыв: «Подруги, на фронт!»
И следом Л. Арнштам, С. Герасимов, В. Петров на-
поминают кинозрителю броским, лаконичным кино-
плакатом: «Чапаев с нами!»

С августа 1941 года начинают заполнять экран
самые оперативные отклики художественной кине-
матографии на грозные события — «Боевые кино-

сборники». В создании выпущенного «Ленфильмом» первого номера приняли участие в качестве сценаристов и режиссеров кинематографисты и писатели Л. Арнштам, С. Герасимов, Г. Козинцев, Б. Ласкин, Л. Ленч, Л. Леонов, В. Петров, Л. Трауберг и другие.

Здесь происходит довольно любопытное, примечательное явление, которое надо иметь в виду, когда пойдет речь о продолжении творческой деятельности Калатозова. Одновременно с «Боевыми киносборниками» и под очевидным их влиянием бурно и пышно, хотя и на весьма непродолжительный срок (до восстановления «жанрового равновесия», то есть до выпуска больших художественных фильмов о войне), возрождается *короткометражная* разновидность художественной кинематографии — фильмы размером в одну, две, три части. За очень короткое время на экраны выходят более пятнадцати произведений, о характере которых дают известное представление уже их названия: «Кровь за кровь», «В сторожевой будке», «Мы победим», «Отважные друзья», «Сын Родины», «Урок советского языка».

Эти и другие произведения «малых форм» — целенаправленные, прямолинейные и разящие, точно лозунг, точно оружие ближнего боя, — взяли на себя ту задачу, которую не могла так оперативно и скоропалительно решить «большая» кинематография. Нет нужды оговаривать, что задача эта была вынужденно ограниченной — полезнее с благодарностью отметить, что она была успешно, а главное, молниеносно решена (многие современные зрители сроду не видели таких фильмов, а те, кто видел, по возрастным причинам успели забыть — так удивительно давно это было).



Медленно (и это, видимо, в природе вещей!) разворачивалась тяжелая кинематографическая артиллерия — полнометражные дальнобойные художественные фильмы. Пока еще только оттягивались на Восток, подальше от опасных зон переднего края орудия БМ, большой мощности. Где-то в Ташкенте, Алма-Ате, Ашхабаде только еще выбирала себе дальние огневые позиции готовящаяся эвакуироваться сюда АРГК — артиллерия резервов главного командования.

Закончится 1941 год, год, когда на нашу страну обрушилась война. Пройдет и 1942 год. Наступит 1943. И только где-то поближе к половине этого третьего военного года появятся один за другим большие художественные фильмы, которые по праву войдут светлой, памятной страницей в историю отечественного кино: «Партизаны в степях Украины» И. Савченко, «Она защищает Родину» Ф. Эрлера, «Во имя Родины» Д. Васильева и В. Пудовкина. Но, опередив по времени эти произведения, выйдут на экраны страны в самом начале 1943 года «Непобедимые».

Фильм этот (сценарий М. Блеймана, М. Калатозова, режиссеры С. Герасимов, М. Калатозов), посвященный героической обороне Ленинграда, снимался в основном в осажденном городе, на его неповторимой натуре (заканчивались съемки Центральной объединенной киностудией — ЦОКС — в Алма-Ате). Игровой по задуманному авторами строю, по избранному ими складу, он по всей своей творческой и производственной сути, по принципам съемок, по сложившимся условиям их организации был во многом документальным. И есть все основания полагать, что именно здесь Калатозов был, что

называется, в своей тарелке (хотя, разумеется, вряд ли кто возьмется провести здесь четкие и резкие разграничения между вкладками в общий труд сопостановщиков).

...Артиллерийский огонь, разрывы, трескотня врезаются в звуки взбудораженного оркестра.

— Воздушная тревога! — стараясь казаться как можно более спокойным, настойчиво и педантично выговаривает городской диктор.

А ленинградцы высыпали на улицы и как-то чинно, не по тревожному спешат — кто к посту ПВО, кто в убежище. Вглядываешься и не можешь понять, то ли это натренированные участники кинематографической массовки, то ли действительно ленинградцы, прошедшие жестокую муштру воздушных налетов. Ни панических физиономий, ни беспорядочных метаний, ни суматошной беготни!

И минутами позже снова и часто ловишь себя на том, что так и не можешь раскусить, чистая хроника перед тобой или прекрасная стилизация под нее, не можешь понять, поставлена вот такая-то уличная сценка или она доподлинная, одна из тех, что не раз и не два — десятками — без всяких знатных и незнатных режиссеров-постановщиков разыгрывались в ту пору на площадях и проспектах Ленинграда — приходи да снимай!

Так и не раскрывая, не обнаруживая своей истинной природы — игровой или фактографической, уличные сцены военного города покоряют зрителя, овладевают его вниманием.

Смотришь на упакованные, обшитые тесом прекрасные памятники, на огородившегося от пришлых чужеземцев горделивого Петра I и будто слышишь его резоны: не гоже-де строителю чудотвор-

ноту град свой в беде оставлять да по убежищам и подвалам хорониться!..

Жадно вглядываешься в такой знакомый и такой изменившийся питерский пейзаж, хочешь навсегда сохранить в памяти этот странный быт ленинградцев. Вот раздается самый желанный сигнал — отбой воздушной тревоги, вот заполнились опустевшие было трамваи и двинулись... Надолго ли?

Уверенно вписываются в древний и привычный городской пейзаж дерзостные новинки... Маскировочные сети на зенитках в парках... Колонна танков гроыхает по знаменитой брусчатке... Бронепоезда, уже привыкшие к городским вокзалам... И военные корабли, бросившие якоря в Неве — не как обычно, не перед Октябрьскими или Майскими праздниками... И всплывающие на ночь в тревожное небо аэростаты воздушного заграждения... И принявшие военное обличье, покрывшиеся маскировочными заплатами, гиганты славной питерской индустрии... Многочисленные — настороженные и подтянутые — патрульные моряки на улицах...

Живые, незабываемые картины! Здесь и то, что нетленно, что принадлежит истории. Здесь и преходящее — здесь быт и повседневность. Здесь и будни и памятные символы героической эпохи. Одно проникает в другое, и все нерасторжимо.

Все — важное, и нет ничего второстепенного. На каждый эпизод, в котором есть жизнь ленинградцев той тревожной и славной поры, указываешь пальцем и отмечаешь: это надо знать, это надо пережить!

Взволнованный всматриваешься и запоминаешь все детали! Вот в широкой панораме оборонительных работ подмечаешь колоритные группы — уче-

ные за рытьем окопов... А это — в который раз! вражеский воздушный налет. Привычно, сноровисто расправляются вчерашние мирные горожане с зажигательными бомбами... Бесстрашные, не по возрасту хозяйственные юнцы откапывают картофель в огородах, которые попали в зону обстрела и потому — на счастье! — стали вдруг «бесхозными»... А вот те же героини-ленинградцы застыли в безнадежных очередях за голодным хлебным пайком...

И никак не угадаешь, не определишь, какова кинематографическая природа того, что ты видишь сию минуту. Смотришь и удивляешься, как это удалось вместить в зыбкую рамку одного кадра и уставные армейские строи и порядки, что нескончаемо тянутся на передний край, и столь же неисчислимые, столь же структурно четкие колонны гражданских, «вольных», «частных лиц», следующих *противоходом* — в тыл. Да и где же он, тыл? Где фронт? Ведь тут наглядно, предметно познаешь сферичность пространства: здесь все, кого встречаешь в одном кадре, и «армейские» и «тыловики» — все «окружены»! Здесь фронт извернулся гигантским кольцом.

Все примеры, которые мы приводили из картины, по сути дела, играют в ней роль фона, характеризуют обстановку, в которой складываются элементы сюжета.

Но мы не случайно уделили этому, казалось бы, вспомогательному элементу картины так много внимания. Он и впрямь занимает в ней значительное место — и по объему и по силе воздействия на зрителя. Он поглощает много усилий сценаристов и постановщиков. Он требует исключительного мастерства от операторов А. Кальцатого, М. Магидсона.



И он по праву часто выдвигается на первый план киноповествования.


Именно фон — запечатленный на пленку ленинградских событий, живой киноочерк о городе-герое и его осадном военном житье-бытье, весь любопытный антураж, обстановка творящихся там эпизодов войны, — именно такой фон привлекал зрителей в первую очередь. Они, возможно, и видели не раз интересующие их подобные детали жизни обороняющегося города, но показывалось это отрывочно, измельченно или «в общих чертах», без необходимых деталей. Художественный кинематограф впервые брался за такую задачу — мудрено ли, если он решал ее обстоятельно, уделив положенное внимание и достойное место.

Но перед художественным фильмом, тем более перед *первым* художественным фильмом о ленинградцах военной поры, естественно, стояли, кроме того, и свои специфические и очень трудные художественные задачи.

Как же решались они?

Два начала — документальное и игровое — как-то не соединились между собой, и потому их художественные свойства, их идейные качества, их впечатляющие возможности оказались различными, они не стали общими, как — по простейшим законам физики — бывает единым и общим уровень жидкости в сообщающихся сосудах.

Грубо говоря, «документальная» часть забрала довольно большой метраж, а на часть «художественную», то есть на обоснованное, последовательное построение сюжетной триады от завязки до финала и на живые, подробные характеристики героев, просто-напросто не оставалось жилплощади.



...Один из ленинградских индустриальных гигантов должен решить военную задачу — перейти на выпуск танков. Работами руководит талантливый инженер-конструктор Родионов. Преодолевая трудности (близость фронта, воздушные налеты противника, начавшийся голод), он выполняет задание. С заводского конвейера сходят танки. С первым танком Родионов идет в атаку.

Такова несложная фабула «Непобедимых». По ее строению, по составу событий — это, строго говоря, такая же короткометражка, о каких выше шла уже речь, — это киноновелла с укороченным сюжетом, с облегченными, конспективными характеристиками. Полнометражной картиной она стала не за счет своей сюжетной части, а именно благодаря подробно разработанному, убедительному и впечатляющему фону.

Но такое нарушение пропорций не проходит даром. Обстановка стала солиднее, внушительнее, много интересней, чем схематично изложенные происшедшие в ней экранные события. Произошло катастрофическое смещение центров, сильные и слабые стороны непростоительно перепутались.

Авторы, видимо, чувствовали, не могли не чувствовать конструктивных просчетов и решили драматургически укрепить узлы фильма. Для этого прибегли к испытанному средству — вывели на сцену любовную пару.

История любовно-производственных взаимоотношений конструктора танков Родионова и инженера Ковалевой изложена удивительно конспективно и местами оставляет впечатление пародии. Домогаясь заполучить Ковалеву, специалиста с соседнего завода, в свое конструкторское бюро для разработки



сложной технической проблемы, возникшей в связи с тем, что завод обязан форсировать выпуск танков. Родионов, нимало не подготовив зрителя и саму Ковалеву, неожиданно переходит в наступление на нее и по любовной линии. А так как сюжетного времени у него на это в обрез, к тому же действуют и суровые условия военной поры, то ведет он себя в такой ситуации, можно сказать, *конспективно*, не вдаваясь в ненужные подробности. Эта схематичность в любовных делах, удивляющая зрителя, встречает, однако, полное понимание Ковалевой.

— Что вы гладите меня, как маленькую? — облегчая задачу сценаристов и героя, спрашивает в упор героиня.

И герой в упор выпаливает:

— Я люблю вас!

Взрыв радости...

Но счастью влюбленных героев мешают обстоятельства военного времени, мешают не просто, а с назойливым, корыстным авторским расчетом, чтобы зритель досадовал, чтобы он и по этому поводу пенял на «проклятых немцев» (как будто иных поводов для проклятий не так уж достаточно).

Предложенный сценарный материал мало что давал актерам. Вот ввели авторы любовь — испытанное и опробованное средство! — а времени на это не дали. Расстаются герои — вот уж, кажется, есть где отыграться! Но опять времени в обрез! Родионов только успеваает выпалить молодой жене заветное, самое сокровенное свое желание: «Садитесь за ходовую часть!»

Что это? О чем он?

Оказывается, и в драматический миг разлуки он думает все о том же, о танке, и разъясняет любимой,

над чем теперь надо задуматься, что следует ра-
онализировать.

Такая производственная одержимость охватывает героя вовсе не в результате военно-патриотического подъема. Это не какая-нибудь новинка военного времени, а типичный пережиток, возрождение худших традиций так называемых агитпропфильмов начала 30-х годов. Оказывается, они не умерли, эти дурные традиции, когда персонажи тратили драгоценное экранное время на скучные, нудные производственные и технологические дискуссии и дебаты...

С таким неблагоприятным драматургическим материалом негде было разыграться хорошим, опытным актерам Борису Бабочкину (Родионов), Тамаре Макаровой (Ковалева) и другим.

Мы уже отмечали большие и содержательные монтажные куски, напоминающие по характеру и силе выразительности документально-очерковые фильмы. И вот эти великолепные, впечатляющие куски странным образом уживались рядом с «романтическими» — явными фальшивками.

Появление таких фальшивок можно объяснить и тем, что в ту раннюю пору Великой Отечественной войны авторы слабо знали фронтовой быт; они старались не столько отобразить его в каком-то своем особом авторском понимании, сколько сочинить, сконструировать этот быт соответственно своим творческим потребностям. Этим объясняется также их склонность к использованию штампов, которые либо остались в наследство от предыдущего периода, либо заново получали развитие.

Из фильма в фильм кочевал непутевый танк, который беспощадно рушил... руины, ломал уцелевшие от пожаров печи, яростно набрасывался на остатки



глинобитных стен, валил ни в чем не повинные деревья — словом, делал что угодно, творил полиграфическую тактическую бессмыслицу, лишь бы это выглядело на экране пострашнее и поэффектнее. Такие неистовые и бестолковые танки заскочили и в «Непобедимых».

А вот пример плохого знакомства создателей фильма с реальным фронтовым бытом: в окопах на каждом шагу стоят *часовые* и придирчиво проверяют пропуск.

Или другой пример. Родионов идет по полю, кругом сыплются авиабомбы и артснаряды, а он при каждом взрыве, стоя (*стоя!*) в самой картинной позе и обнимая спутницу, укрывает *руками* ее голову, будто здесь моросит дождичек и спутница может... промокнуть. Это, конечно, трогательно, это очень похвально характеризует галантного героя, его храбрость и заботливость, но это же свидетельствует о полной неопытности и о некоторой военной наивности создателей фильма, об отсутствии у них грамотных и сведущих консультантов-фронтовиков. Таким поведением можно было наделять не героя военной картины, а какого-нибудь незадачливого комика-простака.

Не стоило бы сегодня и вспоминать о подобной мелочи, если бы в ней не отразился порок весьма крупного масштаба. Речь идет о том, что в ту пору по странной директиве Верховного главнокомандующего пропагандировалась мысль о возможности *скорой* и *легкой* победы над фашизмом.

Отсюда же, кстати, и фальшивинка в финале картины. Мало того, что герой почему-то забросил свои гигантские обязанности по выпуску танков для всей нашей армии, он еще начал носиться по полю боя

в погоне за каким-то полудохлым, паршивеньким гитлеровцем, неоправданно рискуя жизнью, чтобы вступить с ним в рукопашный бой.

Такой личный «героизм» был тем более неуместен, что показанная в финале наша танковая атака уже демонстрировала торжество дела, которым руководил герой.

И здесь авторы, увлекшись, тоже впали в типичную и досадную ошибку. Танковая атака показана ими так эффектно и внушительно — мы, оказывается, уже обладаем такой всеокрушающей мощью и подавляющим превосходством над тщедушным и дрожащим противником, — что доверчивый зритель, надо полагать, чесал в затылке: «И чего же мы с ними, с фашистами, чикались так долго? Надо бы сразу их и раздавить!..»

Лубочный финал никак не вязался с серьезной и содержательной «документальной» частью картины, определившей интерес к ней зрителя военных лет.

Напомним, что «Непобедимые» — это одно из первых больших произведений нашей художественной кинематографии, выпедших в Великую Отечественную войну. Одно из... но не первое. Если бы до него никто не рассказал об этом крупнейшем событии, возможно, работа Герасимова и Калатозова вошла бы в важнейший раздел кино в качестве лидера.

И возможно, мы вместе с историками искусств были бы более снисходительны к лидеру. Но эту картину опередила и по срокам и по художественной завершенности картина Ивана Пырьева «Секретарь райкома», премьера которой состоялась на два с половиной месяца раньше «Непобедимых», в

Октябрьские праздники 1942 года, и имела значительный общественный резонанс.

«Непобедимым» — картине торопливой и неровной, с приметными хроникальными взлетами и с очевидными игровыми провалами — осталась более скромная роль в истории нашего кино.

* * *

Следующую картину Калатозов создавал совместно с режиссерами С. Герасимовым и Е. Дзиганом (операторами были Е. Андриканис, М. Гиндин, Е. Ефимов). «Киноконцерт к 25-летию Красной Армии» — так называлось это своеобразное кинопроизведение. Оно включало в себя запечатленные на пленку выступления трех больших художественных коллективов (ансамбль красноармейской песни и пляски, хор имени Пятницкого, ансамбль народного танца СССР) и артистов В. Аксенова, И. Козловского, М. Михайлова, С. Образцова, С. Лемешева и других. Уже по составу исполнителей можно представить, как восторженно был встречен этот киноконцерт адресатом, какие горячие симпатии он вызвал у фронтовиков, на кого в первую очередь и был рассчитан. Нечего и говорить о том, что снят и смонтирован он был превосходно.

Картина была выпущена на экран в канун Дня Советской Армии — 22 февраля 1943 года. Мы не подчеркивали бы особо этой даты, если бы не видели в ней показателя исключительных темпов, характерных для деятельности наших кинематографистов в годы войны. Ведь ровно за четыре недели до «Киноконцерта» Калатозов вместе с Герасимовым выпустили на экраны «Непобедимых»!

Экранное искусство
1933

Между картинами, созданными в военное время, и последующими в режиссерской биографии Калатозова возникает вторая пауза, длительностью около семи лет. Не занимаясь непосредственно постановками, он не прерывает кинематографической деятельности, а своеобразно дополняет ее, как бы более четко прорисовывает свой сложный производственно-творческий профиль. Ко всем уже опробованным им специальностям, связанным с искусством экрана, он добавляет еще две.

В годы войны Калатозов едет в США в качестве своеобразного полномочного представителя нашей кинематографии. Вряд ли нужно обстоятельно разъяснять, какое огромное значение для режиссера имела эта поездка, его встречи с видными деятелями американского кино, близкое знакомство с Голливудом. В свое время сам он рассказал об этом в специальной книге.

В послевоенные годы Калатозов работает в качестве заместителя министра кинематографии СССР, а в 1948 году возобновляет прерванную творческую деятельность и вскоре выпускает на экраны свой первый цветной фильм — «Заговор обреченных».

Характерен и заслуживает внимания прежде всего уже сам выбор темы.

Один из главных итогов второй мировой войны — изменение политической карты мира — формирование в ряде стран строя народной демократии. Ко времени создания фильма процесс этот еще не завершился и представлял собой особо примечательное явление в международно́й жизни.



Страна, в которой происходит действие, не названа — и она и все ее политические деятели выступают, так сказать, под псевдонимом. Это давало бы нам известное право не устанавливать сейчас, насколько фильм не совпадает с современным пониманием и оценкой событий в послевоенной Европе. Но одно существенное обстоятельство необходимо все же иметь в виду: оценка этих сложных событий впитала в себя (да в ту пору, понятно, и не могла бы не впитать!) влияние культа личности. Правильно отражая важнейшие жизненные процессы, улавливая яркие характерные черты персонажей, воплощающих в себе любопытные политические тенденции того времени, экран искажал и роль отдельной личности и некоторые существенные детали наших взаимоотношений со странами социалистического лагеря в первые послевоенные годы.

Остропублицистическое, страстное по интонации произведение напоминало кинозрителям о том, что два лагеря, противоположные в идейно-политическом отношении, — непримиримы, что нейтралитета не может быть, что середина между полюсами существует только в географии, но такой середины нет между магнитными силами современной политики. Зрителю разъясняли, что в ряде стран Центральной и Восточной Европы создалась такая ситуация, когда разводить затяжные дискуссии о судьбах отечества стало уделом жалких болтунов-политиканов, а задача народных масс состояла в том, чтобы решительно брать эти судьбы в свои руки.

Политическая обстановка, сложившаяся в этих странах в первые послевоенные годы, была очень сложной, напряженной. Резкое обострение классовых противоречий усиливалось подрывной деятель-

ностью империалистической агентуры. Все это, естественно, требовало от художников, берущихся за такие темы, применения ярких, контрастных, плакатно-четких красок.

При переработке своей пьесы «Заговор обреченных» в сценарий драматург Н. Вирта учел преимущества кинематографа и внес известные поправки. Камерность изображаемых на сцене событий плохо вязалась с их сущностью. То, что могли показывать театры, очень походило на «дворцовые перевороты», в габариты сценических коробок никак не вписывались главные действующие силы этих событий — народные массы, демократия. Каким бы хорошим ни был исполнительский состав, от спектаклей складывалось впечатление, будто пьеса состоит только из вторых и третьих ролей, без главных.

Приспосабливая свою пьесу к требованиям экрана, Вирта выкроил много места для массовых сцен. Их стало больше, но от этого сами собой они еще не превратились в главные, ведущие. А сюжет, разряженный вставками, неизбежно приобрел вялость — фильм мог распасться на куски, как это бывало нередко при экранизации произведений, по-настоящему рассчитанных на сцену. Известно много случаев, когда герои пьесы, попав в неудобные и необжитые кинематографические просторы, простужались на сквозняках и к финалу погибали от малокровия, от истощения.

Калатозов правильно оценил задачу, выпавшую ему, и проявил незаурядное мастерство, чтобы в трудных условиях выйти победителем. Именно то, что сделал постановщик (а также оператор М. Магидсон и художник И. Шпинель), и принесло победу.

...Вот по ходу драматического действия наступает переломный момент: надо немедленно поднимать народ на борьбу за решительное упрочение строя народной демократии — враги не дремлют, если упустить время, они добьются своего!

Авторы могли бы сделать так, чтобы об исключительной остроте и тревожности положения говорил кто-либо из выступающих на митингах. Можно было в коротких, «рваных» монтажных кусках, набором газетных заголовков передать назревание драматических событий. Можно найти, вероятно, десятки разнообразных способов сообщить зрителю, что создается напряженное положение. Калатозов добивается этого, не прибегая к словам, не используя ни реплик, ни титров, добивается чисто кинематографическим *зрелищем*, которое вдоволь насыщено действием!

Освещенные с улицы (то есть со стороны кинозрителя), тяжело распахиваются гигантские заводские ворота. Поначалу мы и не подозреваем, какие они высокие и массивные, пока из затемненной глубины кадра не появляется в полосе яркого света спешащий рабочий с большим красным знаменем в руках. На миг он останавливается, оглядывается и призывно размахивает знаменем. Кадр этот высокий, и почти весь он занят темным прямоугольником распахнутых цеховых ворот. А на этом нейтральном, точно прикопченном фоне мерно покачивается вправо-влево, будто плывет по мощным воздушным волнам, и переливается мелкой ветровой рябью призывный и могучий стяг.


Трудно представить, будто здесь мог стоять какой-нибудь другой, более выразительный, более глубокий по смыслу кадр, чем этот!

Именно такие зрелищно очень эффектные куски пронизывают весь фильм, создают его изобразительную основу, из которой исходят все щедрые фабульные разветвления. Такое ярко-плакатное решение Калатозов применяет почти всякий раз, когда напряжение тока в сюжете, пересаженном из пьесы, падает. Почти все массовые сцены производят сильное впечатление — они скрепляют фильм.

Острая публицистичность содержания связана с плакатностью художественных приемов. Это не лубок, не изобразительный примитив и не преобладание броских крупных планов (наоборот, фильму свойственны многофигурные композиции, обилие массовых сцен). Речь идет о крайнем сгущении выразительных средств, о прямолинейности действия и об отсутствии в нем так называемых боковых ходов, сюжетных ответвлений.

Для иных постановщиков их дебют в цвете был слишком откровенным экспериментом, «пробой пера», когда содержание не только не связывалось и не дружило с празднично нарядной формой, но даже отступало на второй план, издали любуясь свалившейся с неба пестротой. В «Заговоре обреченных» яркий, локальный цвет был как бы прямым следствием «локальной», прямолинейной драматургии, не знающей полутонов и нежных переходов. Крайности бросались в глаза — да и должны были бросаться! — во всем: и в темпах развития драматизма, и в расстановке действующих сил, и в локальном, броском, контрастном цвете кадров.

Динамичной, бурной сценой побега из гитлеровского концлагеря начинается кинобиография героини — коммунистки Ганны Лихта (Л. Скопина). Эта же сцена служит увертюрой к фильму.



Крутые берега оврага, поросшего молодым лесом. Камера смотрит сверху на склоны, лежащие по диагонали к плоскости экрана. Ганна убегает стремительно, почти скатывается куда-то вниз и в глубину кадра, которая увеличена короткофокусной оптикой. Добавьте к этому цветовую динамику, листопад, осеннее буйство красок, и еще — ожесточенный лай собак, брошенных в погоню за беглой узницей... Какую заманчивую и обещающую визитную карточку предъявили авторы в начале фильма!

Начало действия отделено от этого пролога несколькими годами. Ганна уже заместитель премьер-министра, она открывает памятник советскому воину, освободившему народ братской славянской страны от ига фашистских захватчиков. Гремит торжественная музыка, звучат пламенные речи ораторов. Местные жители в ярких национальных костюмах живописно расположились на склоне холма. Все здесь красочно, все возвышенно.

И вот на могилу павших советских воинов народ возлагает венки... Эти кадры неизменно вызвали бурю восторгов у зрителей. Вот, оказывается, где наиболее сильное место сцены — цветы! Щедрая роскошь цветов самых ярких, самых пестрых красок — все великолепие, какое оказалась способной воспроизвести «начинающая» цветная киноплёнка! Пестрота здесь не имеет самодовлеющего значения, художников интересовали и увлекательные новые возможности, открытые для них техникой, и особенно драматургическое назначение цвета как сильного акцента в передаче чувств участников митинга в память павших борцов.

И сразу же, резким переходом (чтоб ярче был контраст) фильм знакомит зрителей с тем, кто

вдохновляет противоборствующий лагерь, — с американским послом Мак-Хиллом. Артист М. Штраух в этой роли великолепен — она вправе быть причислена к его лучшим экранным созданиям.

У Мак-Хилла, что называется, броская внешность. Крупные черты лица, густые, свисающие брови. У него эффектные позы и широкие показные жесты. У него развязные, ложно-простецкие, «демократические» манеры. Наглый тон...

Все это, казалось бы, стандартные черты, свойственные стандартному образу янки. Но артист не боится давать их такими: ведь стандарт — это тоже сущность янки! И не будем забывать особенностей фильма: индивидуализация, углубленно-психологическая характеристика здесь непригодны. Цитатному образу дана цитатная же характеристика. Мак-Хилл диктует шифровку: «Сегодня в пять часов... совершено покушение... на Ганну Лихта»... Не важно, что еще нет пяти. Мак-Хилл, подстрекатель убийства, знает, на какие часы оно запланировано: «Посылайте... Ровно в пять она будет убита».

Вирта несколько переиначил известный факт из биографии короля американской монополистической прессы Херста. Художник Ремингтон, посланный в 1898 году на Кубу для зарисовок военных действий, с удивлением сообщил, что здесь все тихо — придется возвращаться. Херст ответил: «Оставайтесь на месте. Ваше дело обеспечить рисунки, я обеспечу войну»...

Налаженная Мак-Хиллом машина сработала, покушение состоялось, но Ганна случайно осталась жива.

Здесь мы знакомимся еще с одним из заговорщиков — кардиналом, которого блестяще сыграл А. Вертинский. Этот образ — тонкий и злой шарж на кня-



зей римско-католической церкви, замешанных в грязных провокационных делах. Серьезность и опасность сильного врага подчеркивается монументальной, тяжелой, давящей роскошью обстановки, предметов быта, среди которых он живет. Здесь христианско-монашеским аскетизмом и не пахнет! Все дворцовое великолепие, вся веками накопленная показная пышность, все завитушки и украшения, которыми блистали гостинные и альковы выдавшей виды старушки Европы, все, что барокко, ампир и рококо придумали для роскоши, — все в состоянии мобилизационной готовности дислоцируется в покоях его святейшества. И сам он — благообразный, учтивый, елейный... Никак не ждешь, что в его молитвенно сложенных бархатных лапках таятся стальные когти.

Менее красочны, но также отчетливы все остальные экспонаты этой разнообразной галереи кинопортретов. Они, конечно, тоже имеют имена, но выступают на экране и запоминаются номенклатурно, как представители таких-то классов, политических групп и течений. Здесь есть и чистые пролетариинкоммунисты, и крестьяне — бывшие партизаны, и правые социал-демократы, и лидеры партии националистов, партии католиков, и озлобленные непартийные диверсанты и т. д.


Чем написаны эти кинопортреты?

Акварелью?

Нежной пастелью?

Нет, они скорее напоминают пестрые лаки народных художественных ремесел — по четкости красок, по яркости локального цвета, по блеску отделки.

Положительные фигуры — это положительные. Враги — это враги. Все персонажи либо с плюсом, либо с минусом. Без оттенков, градаций, нюансов.




И даже те, кто еще не сделал выбора, — вроде юного рядового социал-демократа или несознательной сознательного крестьянина, — обозначены не менее четко: «Колеблется, но в предпоследней части фильма делает правильный выбор».

Размежевание сил и их политические характеристики настолько отчетливы, что на экспозицию затрачивается минимум экранного времени. Почти все оно уходит на сюжетные события, которые логически прямолинейны. Здесь нет никаких неожиданностей и игры случайностей.

Художник, который пользуется такой железной логикой, крупно рискует: она может быстро наскучить зрителям, набить им оскомину. Но Калатозов здесь избежал этой опасности. Предоставив сюжету конструироваться так, как предусмотрено законами жанра для произведений подобного рода, он сосредоточил свои усилия на тех эпизодах, которые только примыкали к сюжету, но мало развивали его, а вместе с тем давали возможность режиссеру поднять интерес зрителей к фильму.

Сюжетные линии, слагаясь в легкий эскизный набросок, рассказывали о том, как сорвался подготовленный фашистско-националистический путч, имевший целью вернуть капитализму «заблудшую народно-демократическую овцу». При этом буржуазно-демократические партии саморазоблачились, а диктатура народной демократии окрепла и упрочила свои позиции. Конспективно изложенный здесь узел сюжетных ходов примерно столь же конспективно выглядел и на экране. Но здесь фабула имела мощное дополнение в виде внесюжетных сцен, и они оказались настолько интересны, что подчас приобретали самодовлеющее значение.




Сверхмасштабным и любопытным зрелищем оказалось в фильме богослужение, которое проводит кардинал. Калатозов связал эти кадры с подробным показом готической архитектуры. Подчеркнув свойственное ей динамичное устремление к небу и показав несметную толпу молящихся в храме и у храма, режиссер переходит от самых общих планов к первым и крупным, всякий раз подбирая любопытный, действительно заслуживающий внимания типаж.

Обращает на себя внимание прием, с помощью которого режиссер и оператор всемерно увеличивают емкость кадра: располагая фигуры первого плана в затененных местах огромной городской площади, они более интенсивно освещают людей, стоящих в глубине. Кажется, что от этого кадр стал более вместительным — он вбирает больше пространства, а значит, и большее количество людей.

Банкет в американском посольстве включает в себя всего две-три реплики, имеющие отношение к сюжету. А все мощное «наполнение» этой сцены решает откровенно плакатную задачу. В давние времена подобные сцены шли под титром: «Так разлагается буржуазия». И мебель, и утварь, и костюмы гостей — все это «сверхшикарно», все аляповато, все выглядит, как в грубом и откровенном шарже.

Веселым, но едким и язвительным шаржем выглядят также «поезда мира» — пропагандистско-провокационная затея американского посольства. Эшелоны с продуктами для «несчастливых», «голодающих» жителей народно-демократической страны (а под продуктами замаскировано оружие и боеприпасы для укрепления своей агентуры) стремительно несутся по полям, лесам, мостам, а на открытых платформах,




кривляясь, надрываются джазы — самые последние, самые модные буги-вуги, лучшее и незаменимое средство для поднятия духа бедного населения Восточной Европы, которого «ироды-большевики» якобы лишили житейских радостей.

Эти короткие сцены блестяще поставлены — авторский сарказм и едкость облечены здесь в крайне занимательную, зрелищно выигрышную форму.

Иногда изобретательность постановщика принимает довольно неожиданную форму. Так, среди демонстраций, разлившихся по городу в момент крайнего обострения политических событий, внимание зрителя привлекает колонна молодых матерей — они везут в колясках своих питомцев и вместе со всеми требуют мира.

Правильно стремясь к тому, чтобы экран заполняли не тезисы с резолюциями, а зрелища, авторы все же порой утрачивают чувство меры, и тогда вместо классовой борьбы мы видим эффектно поставленные... потасовки. Драки на улицах, в заводских интерьерах, в парках, на лестницах, за ресторанными столиками — вся страна схватилась врукопашную!.. Срежиссировано и снято это виртуозно, с подлинным блеском. Но по сути-то дела, в такие сюжетные куски не следовало вкладывать столько выдумки и энергии — они незаслуженно, напрасно выдвигаются на первый план.

Умея разработать, поставить и снять эффектную массовую сцену (а в этом, пожалуй, самая сильная сторона «Заговора обреченных»), Калатозов, видимо, еще не научился точно, безошибочно решать, а надо ли ее ставить. Он успешно постиг тайны «монтажа аттракционов», но еще не овладел умением вовремя отказаться от «аттракциона».



Гораздо важнее, впрочем, то, что одновременно Калатозов показал здесь, как он может наполнить душевной теплотой сложные многофигурные композиции, как он может взволновать зрителей силой и искренностью своего чувства.

Дошли до сердца зрителя и запомнились финальные сцены: народ гонит прочь демагогов-политиков и вверяет судьбу страны своим лучшим сынам. Первый план и всю глубину кадра заполнили ликующие народные массы — они празднуют свою победу.

Полноводные людские реки заливают площади и парки, вскипают лозунгами, бурлят и шумят. Это закономерный, величественный итог развития сюжета, это мощный мажорный аккорд — им органично и многозначительно завершается интересный фильм — острый, моментальный, почти газетный отклик на важнейшие события международной жизни. Он колоритен и сочен. В нем подкупали обостренность авторского восприятия, темперамент и динамика жизни тех лет — жизни, еще неустоявшейся после военных бурь.

Положительно оценивая многое из того, что вложил в фильм Калатозов, надо ясно представить и коренные недостатки этого произведения, представляющего собой как бы экранизацию тезисов, содержащих неверные политические формулировки того времени. Народ, показанный здесь ярко и экранно внушительно, не занял все же подобающего ему места в драматургии. Он обозначен лишь схематично, почти условно, «намеком», обозначен как некая «третья сила». На первом же плане действуют две главные противоборствующие силы. Они расположены *вне* этой страны, сама страна служит для

них лишь «объектом», своего рода жертвой. Эти силы: американский империализм и... Сталин. На фоне такой «схемы» деятели изображенной страны выглядели безликими, бледными, неодушевленными и не вызывали симпатий зрителя.

У этого фильма оказался совсем недолгий век...

* * *

Забываясь о предельной тематической и жанровой широте нашей кинематографии, нельзя не пожалеть, что ни сам Калатозов, ни кто иной из мастеров и молодых кинематографистов не разрабатывают сейчас актуальные и острые темы современной международной жизни в публицистической манере, в жанре памфлета, киноплаката.

Почему Калатозов занимался такими нужными изысканиями в конце 40-х годов, а теперь, в середине 60-х, на это желающих не находится?

„Вихри враждебные“

Впрочем, после этого призыва к политической злободневности заглянем опять в историю. Нам это сделать именно сейчас удобно, потому что и Калатозов обратил свои взоры на нее: только что выпустив сугубо современный «Заговор обреченных» (1950), он вдруг переключился на исторический лад и вернулся к событиям тридцатилетней давности. Это «Вихри враждебные» (о Феликсе Дзержинском).

Мы сказали «вдруг», как будто это произошло и впрямь внезапно, без каких-либо явных, очевидных причин. На самом же деле постановка картины

именно этого, а не какого-либо иного «профиля», меньше всего была похожа на случайность. Равным образом оказалась строго закономерной и ее — увы! — горькая судьба.

«Вихри враждебные» ставились в ту тяжелую пору нашего кинопроизводства, когда его продукция катастрофически резко сократилась. Пора эта носит унылое название: «малокартинье»... Не считая вошедших тогда в моду так называемых фильмов-спектаклей, вся наша кинематография выпустила в 1951—1952 годах (это не опечатка), — за два года едва полтора десятка полнометражных фильмов.

Николай Федорович Погодин, работая над сценарием «Вихрей враждебных», не раз подшучивал:

— Я должен выручить кинематографию. Что она будет ставить без моего сценария?..

Трудился он увлеченно, весело, продуктивно и по-настоящему влюбился в своего героя, биографию которого знал досконально. Конечно, она содержала в себе благодарнейший драматургический материал. Но Погодин обладал счастливым даром высекать из фактографического, документального материала живые искры высокого искусства.

Поистине великолепной была у него сцена, в которой решался вопрос, кому быть председателем создаваемой Чрезвычайной Комиссии.

Ленин, уже имея в виду назначение на этот высокий пост Дзержинского, вызывает его к себе и втягивает в обсуждение качеств, которыми должен обладать глава чекистов.

Не почувствовав подвоха, Дзержинский увлекается и яркими, сочными мазками набрасывает предположительный, гипотетический словесный портрет Железного рыцаря революции, беспредельно пре-

данного ей, человека кристальной чистоты и твердой воли, ясного ума и ничем не запятнанной репутации.

Дзержинскому и невдомек, что Ленин как бы уверяет, прикладывает каждую черточку этого портрета к Феликсу Эдмундовичу и восхищается: до чего же все в точности совпадает!

Наконец, Владимир Ильич торжественно провозглашает:

— Я знаю такого человека.

С живейшим любопытством будущий чекист наивно спрашивает:

— Кто же это?

И Ленин торжествует:

— Вы!!!

Мастерски сработанная драматургом, сцена эта была хорошо сыграна М. Кондратьевым (в роли Ленина) и В. Емельяновым (Дзержинский).

С подлинным блеском, свежими и сочными красками были написаны не только главные, но и второстепенные персонажи.

Погодин не скарденничал, когда накладывал краски.

Сошлемся хотя бы на такой пример. При аресте контрреволюционной группы один из ее главарей, вообразив, будто их выдала сестра видного заговорщика (а на самом деле она тоже должна быть арестована), стреляет в эту женщину. Чекист загоразживает ее, пуля попадает в чекиста. Воспользовавшись паникой, стрелявший убегает. Несколько чекистов бросаются в погоню. Раненый, переоценив свои силы и памятуя, что долг есть долг, берется сопровождать арестованную.

Они идут по мостовой, озлобленная женщина и раненый чекист, которого покидают силы. Вдруг она



замечает, что ему плохо, и... роли меняются. Теперь она «сопровождает» его — гуманность, интеллигентность, простая порядочность не позволяют ей бросить человека в беде.

Изумительно правдоподобно и с большой драматической напряженностью разрабатывает Погодин это сложное положение!

Выбившись из сил, женщина ловит наконец извозчика, усаживает своего конвоира, уже потерявшего сознание, подъезжает к зданию ЧК. Торопливо, сбивчиво объясняет она оторопевшему часовому, что не она привезла арестованного, а, наоборот, ее арестовали... Кто? Ну, конечно, же он... а она прибыла, так сказать, по месту назначения... но это сейчас не важно... дело в том, что ему плохо, вы же видите?.. Да, в него стреляли... а он должен был арестовать ее... Фу ты, господи, какой у нее пропуск? Пропуск должен быть у него — он же чекист... Но вы видите, он без сознания, ему надо немедленно помочь... а у меня и не может быть пропуска: он, понимаете? — меня — понимаете? — меня арестовал... и немедленно пропустите!..

В этой сильной, типично «погодинской» сцене глубокий драматизм сочетается с подлинно комедийным блеском.

Не боясь преувеличений, можно сказать, что и весь сценарий Погодин писал уверенной рукой, мастерски строил интересный сюжет, богатый разнообразными событиями, отрабатывал крепкие эпизоды, радовался каждой «придумке», а их оказалось больше, чем можно было бы поначалу предполагать. Еще в процессе работы он частенько с увлечением, рассказывал друзьям и знакомым о том, «что слышно от Феликса Эдмундовича»...

Мы упоминали уже об исполнителе центральной роли В. Емельянове. В его лице центральный образ, особенно удавшийся драматургу, нашел интереснейшего актера и обещал занять почетное место в ряду лучших созданий нашего киноискусства.

Нет нужды особо оговаривать несомненные достоинства и большие творческие возможности оператора М. Магидсона, композитора Д. Кабалевского и всех остальных участников творческого коллектива, чтобы доказывать, что не в них (как и не в сценаристе, режиссере, актерах) лежали причины злосчастий, которые обрушились на эту картину еще в процессе ее постановки.

Забегая вперед, оговоримся, что и в том виде, в каком после долгих мытарств картина все же появилась на экране, в ней оставалось нечто из отправных вариантов, что роднило ее с лучшими работами Калатозова и по чему мы можем теперь судить, какой значительной она могла бы стать. И вместе с тем теперь мы отдаем себе ясный отчет, почему же все-таки она не стала такой, почему оказалась безнадежно засорена всевозможными огрехами, опилками, стружками — следами бесчисленных вынужденных переделок, поправок, заплаток.

Калатозову не впервые пришлось иметь дело с такого рода произведениями. Его «Валерий Чаков», фильм несомненно «биографический», создавался еще в ту пору, когда они только-только начинали появляться на свет. А когда Калатозов занялся киубиографией Дзержинского, родовые признаки подобных картин быстротечно проявили свою полную готовность к вырождению.

Действительно, так называемый «биографический жанр», который так бурно расцветал в послевоенные

годы, вдруг за рубежом 1953 года исчез, обнаружив тем самым свою неоспоримую связь с культом личности.

Что же это был за «жанр»? И что за катастрофа с ним приключилась — куда он делся?

Если судить по точному, прямому смыслу названия, сюда, вероятно, относились фильмы, которые художественно излагали *биографии* их героев.

Но определение это настолько широкое и всеобъемлющее, что совсем непонятно, а что же в него не войдет?

Обратимся к предвоенному кинорепертуару. Скажем, «Том Сойер» — биография? Конечно. «Человек в футляре»? Тоже. А у «Доктора Айболита» есть биография? Представьте, есть. А у «Руслана и Людмилы»? Тоже, и даже две. Везде есть герой, и у каждого — биография, хоть самая куца.

А фильмы, которые мы только что перечислили, в «биографический жанр» не зачислишь.

Героев с именем, фамилией и биографией мы обнаружим и различим даже в тех фильмах, которые названы именами собирательными и герои которых объединены по признакам профессии, землячества или чего-либо иного. Возьмем наугад несколько фильмов выпуска 1937—1941 годов: «Трактористы» и «Танкисты», «Шахтеры» и «Боксеры», «Моряки» и «Сибиряки», «Истребители» и «Водители», «Бакинцы» и «Балтийцы»... Вот сколько! И все это — не биографические фильмы.

Может быть, наконец, речь идет о таких сочинениях, чьи герои — лица исторические?

Проверим и этот вариант. Правда, в самом термине это не отражено. К тому же художественные биографии исторических лиц часто и даже как

правило не совпадают с реальными. Скорее можно сказать, что, чем они «художественнее», тем ^{дальше} отклоняются от подлинных.

Но переберем несколько предвоенных картин. Вот «Арсен», «Амангельды», «Степан Разин», «Пугачев», «Минин и Пожарский», «Депутат Балтики»...

При всем том, что их объединяет (везде в основе лежит фактическая биография либо ее более или менее значительный отрезок), произведения эти настолько различны по многим иным существенным показателям, что даже трудно представить, как и чем можно их объединять, «обобщать».

Нам следует также расширить наши искусствоведческие экскурсии за пределы кинематографа, и тогда мы обнаружим многие отдаленные и достойные внимания примеры. Скажем, серию книг для юношества В. Авенариуса, включающую в себя беллетризованные биографии исторических лиц. Это уже что-то очень напоминающее «биографический жанр» в кино и в то же время — с каким-то существенным отличием.

Особенно большой интерес четкостью своих задач и близким сходством с профилем, который нас сейчас волнует, представляет предпринятая М. Горьким увлекательная серия книг «Жизнь замечательных людей». В ней что-то от художественной литературы, а что-то от очерка, от научной биографии...

Но нет! При всем кажущемся родстве этого интереснейшего литературного начинания с «принципиальными», «теоретическими» представлениями того времени о «биографическом жанре» на практике здесь не обнаруживалось ничего общего. Практика послевоенного кинопроизводства в этом направлении говорила о другом, очень определенном виде

экранный продукции, обеднявшем, а в ряде случаев искажавшем благородные замыслы художников.

Вот быстро утвердившиеся и принявшие почти всеобщий канонический характер непеременимые признаки этого «жанра».

Герой лишен быта как такового, живет исключительно высшими духовными интересами, парит над житейскими запросами и плотскими влечениями.

Рядом с ним — представитель народа (чтобы герой совсем не отрывался от почвы), носитель черноземной мудрости, он же наперсник, преданный слуга или добрый дядька. Человек он прямодушный и простецкий, отчего мудрость своего высокого друга порой постигает не сразу и тем соблюдает приличный случаю пафос дистанции.

Если же правилам вопреки народ и *проскакивал* за кем-то из героев на экран, то выполнял при этом роль подсобную, даже менее почетную, чем хор в античной трагедии.

Герою и наперснику противостоят враги. Чаще всего это американцы (вспомним, что черты этого «жанра» складывались после войны). Если Америка еще не была открыта, врагов комплектовали из немцев, преимущественно из обрусевших.

В заключительном слове герой еще раз обличал врагов, а иногда конспективно набрасывал и свою положительную программу...

В изложении этих жанровых примет современный читатель может почувствовать изрядный налет пародийности. Но пусть он поверит автору на слово: приметы и выглядели пародийными...

Историко-философская подоплека таких произведений вступала в конфликт с марксистско-ленинским учением о развитии общества, о движущих

силах этого развития и была своеобразным выражением обветшавших эсерско-землеволецких представлений о роли личности в истории.

Спрашивается, откуда бы взяться такому пережитку? Почему это он обнаружил столь удивительную живучесть? Кому это понадобилось?

Этот культ личности вообще, видимо, был удобной, деликатной предпосылкой и обоснованием культа личности Сталина. Ни у кого сейчас не должно быть сомнений в том, что и Калатозов и многие другие мастера кино, которым пришлось работать над подобными фильмами, не ставили перед собой тех задач, которые их произведения, независимо от авторских намерений, выполняли. В большинстве случаев серийность, шаблонность таких фильмов и то, что они лили воду на мельницу «культа», — все это возникало помимо личных намерений авторов и даже независимо от их творческих замыслов.

Здесь действовала сложная система «обкатки» фильмов и всех материалов на разных стадиях производства. Дальний прицел, на который «Вихри враждебные» были рассчитаны «свыше» (прославление Сталина), не зависел от усилий творческого коллектива, работавшего над фильмом. Прицел этот устанавливался, можно сказать, автоматически и автоматически же изменялся. Так, из двухсерийного фильм вдруг приказали свернуть до односерийного (хотя всем было вроде бы ясно, что две хорошие серии лучше одной плохой, скомканной). Было приказано соблюдать жесткую экономию — и финансовую и творческую.

Приказали сократить, упростить выигрышные для Дзержинского эпизоды, чтобы не проигрывал другой

герой. С этой же целью приказывали подумать о новой редакции некоторых сцен...

От этих директивных указаний целостная вещь уже разваливалась на глазах и в руках создателей, а они судорожно склеивали новые и новые варианты, употребляя универсальный клей чистого детектива (благо профессия героя позволяла это делать без особого насилия над материалом).

Обнаруживая сейчас памятные следы упорной борьбы постановочного коллектива за свое детище, мы не можем не восхищаться настойчивостью авторов. И все-таки настоять им на чем-то своем в ту пору было невозможно.

Мы уже говорили о скоропостижной кончине «жанра». Действительно, она не заняла какого-то отрезка истории, а протекала молниеносно, в виде скоротечной катастрофы, стихийного взрыва, детонации. Никакое пное понятие и определение, которое обычно употребляется в летописях искусства, сюда не подойдет: оно покажется чудовищно медлительным! Когда Калатозов приступал к постановке «Вихрей враждебных» (1952), «жанр» переживал пору пышного цветения, но не успел фильм дойти до экранов, как «жанр», в котором он был затеян и сделан, испытал редкостное ускорение и приказал долго жить. Этого еще не знала летопись кино!

Калатозов, спасая свое детище, создавал какой-то приемлемый («на сегодня!») вариант, но пока этот вариант доходил до стадии ответственных просмотров, выяснялось, что, по современным представлениям, сложившимся совсем недавно — после прошлого просмотра, — в фильме слишком много «пережитков культа». И режиссер садился за новый вариант, убирая из него то, что было недоубрано.

Мы приводили выше великолепную сцену, когда Ленин останавливает свой выбор на Дзержинском как на председателе вновь организуемой ЧК. В одном из вариантов (созданном в процессе постановки, но еще до 1953 года) сцена эта выглядела иначе. Ленин мучительно раздумывает о возможной кандидатуре, но так и не может решить вопроса. Тогда он звонит Сталину, просит его помощи, и Сталин сразу же называет Дзержинского.

— Ах, Дзержинский? — радуется Ленин этой мудрой подсказке...

В каком-то «срединном» варианте, созданном после 1953 года, Ленин хотя и звонит Сталину, но только для того, чтобы сразу же и решительно предупредить его:

— Я окончательно остановил свой выбор на Дзержинском!

В самом последнем варианте ни подсказки Сталина, ни самого его нет. Вся эта большая и *поначалу интересная* сцена назначения Дзержинского просто выброшена целиком. Зритель должен был догадаться, что назначение состоялось раньше, до начала киносеанса, и интереса не представляет.

Точно таким же путем за пределы фильма отправились многие другие эпизоды — и мелкие, проходные, и крупные, игравшие какую-либо существенную роль в первоначальной сюжетной конструкции. Из множества вариантов фильма, которые впоследствии оказались лишь промежуточными, во все стороны торчали, ерошились, щетинились малопонятные монтажные куски, обрывки чьих-то реплик.

Швы от изъятий и заплаток на живом теле фильма не зарубцовывались — они совершенно обезобразили, исполосовали первоначальный замысел.

Еще до 1953 года, натерпевшись со своим незадачливым детищем, споря (без всяких надежд убедить кого-либо в чем-либо), отстаивая свои замыслы, протестуя против их извращений, Погодин постепенно все больше и больше отходил от постановки.

Судьба столь трудно рождавшегося фильма целиком — со всеми драматургическими перекройками и заплатками — легла на плечи режиссера. А что тут мог сделать даже такой опытный и универсальный кинематографист, как Калатозов? Ведь, по сути-то дела, речь шла о том, чтобы спасти не фильм, но «жанр». А этого не дано никому, будь у него хоть тридцать три кинематографические специальности!..

Следы упрямой борьбы Калатозова с сопротивляющимся материалом чувствуются во всех остатках от бывших двух серий, «конспективно» уплотненных до одной. Многие эпизоды сохранились только в виде каких-то сюжетных скелетов — угловатых, без округлостей, без изящества.

Вот, к примеру, как стала выглядеть в фильме одна из сцен. Приехав в Донбасс и сидя в служебном вагоне, Дзержинский дает кучу текущих поручений чекисту Ковалеву. Тому звонит подруга — Вера Иволгина. Дзержинский неожиданно отбирает у него трубку.

— Верочка, приходите к нам в гости чай пить с украинской вишней...

И Верочка и зрители опешили от неожиданности.

— А вы что думаете, я день и ночь работаю и чаю не пью?

Дисциплинированный Ковалев, конечно, смущен таким оборотом дела. Но Дзержинский без лишних разговоров требует уточнить, любят ли Ковалев и Иволгина друг друга. А раз любят, то...

— Вы не возражаете, если сегодняшнюю встречу мы будем считать днем вашей свадьбы?..



Кто же возразит Дзержинскому?

А он, по контрасту, наспех вспоминает, как давным-давно, в Варшаве, мечтал о своей свадьбе. Будущая жена играла на рояле... что? — Шопена. А Дзержинский тогда декламировал... что? — Мицкевича...

Ну, хорошо. Допустим, Шопен и Мицкевич тут на месте. А что было тогда в Варшаве?

— Меня и жену арестовали за революционную деятельность. Начались тюрьмы, этапы, ссылки...

Вся эта длинная сцена, начавшаяся с деловых поручений Ковалеву, снята единым духом, средним планом, с одной точки и занимает ни мало ни много... 101 метр! (В фильме нет монтажных кусков длиннее этого — каждый из них не более 30—40 метров; есть только один такой же уникальный — 83 метра, это разговор с шахтером Никанором.)

Лирические воспоминания героя, ожидание гостей, сервированный стол, чай, цветы, вино... впрочем, упаси бог! — до вина дело все-таки не дошло... Зритель уже догадывается, что все это неспроста.

И вот в вагон вернулся Ковалев, принес вазу под цветы. Дзержинский продолжает нагнетать «лиричность» обстановки для последующего взрыва.

— Я, — говорит он Ковалеву, — вас теперь еще больше уважаю за вашу чистую и неизменную (?) любовь.

Раздается стук в дверь, Дзержинский ставит точки над «и» вполне театральным предувещанием:

— А вот и она!..

И тогда происходит тщательно подготовлявшийся разряд. Входит чекист Лемех и сообщает:



— Враги начинают открыто действовать.
Иволгина.

Расчетливо и долго готовившаяся сцена завершена...

Мы неспроста так задержались на этом длинном куске. Он словно бы представляет многочисленные драматургические натяжки и неудачи. Сюжет здесь движется весьма нарочито, по оголенным логическим тезисам. Драматургическая ткань для вящей прочности подкрахмалена до того, что утратила естественные очертания, обычную мягкость складок и приобрела неприятный лоск нарочитости. Режиссер прокручивал такой эпизод второпях, лишь бы угадывалась общая сюжетная канва! То, что у драматурга было всего лишь стометровкой, для режиссера и исполнителей превращалось в подлинный марафон.

К большому сожалению, ленинских сцен осталось очень мало и они плохо монтировались друг с другом, производили впечатление какого-то конспекта.

Узнав о провокационном убийстве германского посла Мирбаха, Ленин сначала «оценивает» событие:

— Мерзавцы!.. Это заговор против Советской власти!

А затем дает «директиву»:

— Прежде всего... необходимо арестовать убийцу...

Можно подумать, будто кто-то сомневался, стоит ли этим заниматься...

Сцена ликвидации мятежа эсеров поначалу казалась удачной, выигрышной. Не дожидаясь, когда будут стянуты необходимые для этого войска, Дзержинский сам, «в единственном числе», едет в логово врага, чтобы обличить заговорщиков, призвать одуроченную ими массу одуматься. Рассчитывая на

присущую ему силу убеждения, он полагал добиться таким способом скорейшей самоликвидации опасного путча.

Сцена была эффектно написана драматургом. Режиссер поставил великолепные массовки разгулявшейся и распоясавшейся «вольницы». Актер В. Емельянов уверенно повел своего мужественного героя наперекор бурному и опасному половодью.

Острейшая драматургическая ситуация впечатляет, захватывает зрителя. Он доверчив и взволнован.

И только в самый последний момент — даже трудно сказать, как и в чем именно — драматург, постановщик, актер чуть-чуть отпускают натянутые тросы, дают слабину и... Зритель прислушивается к тревожному звонку сомнений. Потом раздается второй, третий. И спрашиваешь себя: да могло ли так быть? Целесообразно ли это? Смелость? — Да, но где же трезвый расчет? Зачем такой риск? Такое легкомыслие? И это — Дзержинский?!

И вот уже чувствуешь, что не только в этой сцене (здесь оно как-то еще уместно), но и повсюду враги нарисованы совсем другими сортами красок, в другой манере, чем фигуры положительные. А чем дальше, тем больше разноразличных художественных приемов претит и раздражает. Да что же всем этим великолепным положительным героям делать в таком окружении дураков и пустышек?

Локкарт? — совсем не международная фигура, а доморощенный, жалкий фигляр, который заливается клюквенным соком злости, таращит глаза и распускает слюни: «Только не расстрел!»

Шредер? — цитата из скверных детективов.

Пятаков? — кривляка, петрушка (как только его держали на ответственных постах?).




И вся их шпионская, вредительская, антипартийная деятельность — это смехотворная миминация возня! Никто из них не достоин быть противником героя фильма — не того они полета, эти птицы!

Может быть, эти и прочие недочеты были свойственны фильму с самого первого его варианта, а может быть, это результат каких-то последующих доделок и уточнений — сейчас сказать трудно. Но скучно, должно быть, Феликсу Эдмундовичу иметь дело с таким ничтожным врагом, как скучно ему в интерьерах ЧК — необжитых, неуютных, холодных, куда заглядывают через окно островерхие башни, навязчиво напоминая: «Это Кремль, Кре-емль!»

Нет, отнюдь не обязательно, чтобы помещенные грозной ЧК дышало гостеприимством, хлебосольством: «Добро, мол, пожаловать!» Но нам показали покои настолько чинные и пустые, что чекисты в них и держаться-то по-человечески не могут: на собрании не сидят, а «занимают мизансцены», думая о том, чтобы выглядеть живописнее, а получается это у них довольно натянуто.

Изо всех сил стараются они вести себя вольно, только вольность эта тоже выглядит у них нарочитой, напускной. Пользуясь стульями, например, ставят их не у стен, как делают все нормальные люди, а в «поэтическом беспорядке», на середине комнаты, где им указали помрежи и где никто никогда стулья не ставит. И сидят они не так, как все, а вроде бы на коне верхом — спинку держат перед грудью... Да никогда чекисты — дисциплинированные, выдержанные, муштрованные — так не развинчивались, тем более в присутствии его, Железного Феликса!

Плохо, когда «живописность кадра» оказалась так вот оторванной от быта, от житейского здравого



смысла. Но не лучше и те случаи, когда она отдана в подчинение наивному и примитивному символизму. Мы видим на экране проводы молодежи на строительство Югостали. Сцена такая радостная и солнечная, веселая и шумная, что мы готовы простить чересчур пеструю нарядность толпы, хотя черточка эта явно *не исторична*. Здесь нет ничего от суровой простоты «нарядов» тех лет (ведь тогда в быту еще были стойки вынужденные аскетические вкусы времен гражданской войны).

Но вот в толпе появляется белогвардеец Шредер. Он нервничает, воровато озирается, перекладывает из кармана в карман револьвер — словом, всячески подчеркивает для окружающих, что он готовит *покушение* на Дзержинского.

Здравый смысл подсказывает простейшую истину: террорист не может быть одет как попугай, он должен иметь защитно-маскировочную одежду, то есть ничем *не выделяться* из толпы, не бросаться в глаза.

Требования кинематографичности (вернее, дурной кинематографичности) — прямо противоположны здравому смыслу. Врага надо, мол, резко противопоставить народу — во всем, даже в красках, в costume. И вот Шредер подан как «черное пятно»: и эта словесная метафора сделана зримой, одевают его в черный костюм, мажут сажей лицо. В праздничной толпе он один такой мрачный и темный, «черный», а значит, и такой... приметный, вызывающий к себе внимание. Здесь здравый смысл вступил в спор с ложно понятой кинематографичностью и наивным символизмом.

Но мало того, что такое распределение красок-антиподов, оправданное, скажем, в плакате, колет глаза в большом полотне. Авторы заставляют и глав-

ного героя решать их немудреный ребус да еще выдают это за подвиг его сверхбдительности. В топе Шредер наталкивается на Дзержинского, но то ли это получилось слишком неожиданно, то ли, как бывает, у злоумышленника в последнюю минуту духу не хватило, — словом, приторно-вежливо улыбнувшись, он бьет отбой. Покушение не состоялось.

Все ясней ясного, все авторы разжевали и положили зрителю в рот. Только Дзержинский продолжает многозначительно раздумывать.

— Странно, — мучается он над задачей, хотя, казалось бы, для чекиста ничего странного и сложного в ней нет. — Вокруг неподдельный энтузиазм, чистые, открытые глаза. И вдруг вижу какого-то подленького человека.

Это председатель-то ЧК недоумевает! Ему, видите ли, «странно», что есть еще «подленькие» людишки!

Можно вспомнить немало других примеров — провалов и удач. Вот, скажем, образец того, как глубоко проникал тогда яд лакировки в среду киноработников: даже беспризорники приглажены и припомажены — они поют свои блатные песни чистыми, роскошными голосами, «бельканто», совсем по-ангельски! Ведь эти чинные стилизованные беспризорники не могли ни охрипнуть, ни осипнуть!..

Во многих местах чувствуется, что экранного времени у авторов осталось в обрез и они комкают сцены, проглатывают мотивировки — лишь бы проскочить. Получив задание разведать, где ютятся беспризорные, чекист думает, что готовится облава, аресты, высылки и прочие привычные для него «мероприятия». На самом деле Дзержинский сам хочет посетить такую «хазу», побеседовать по душам с ее обитателями.

Забавное непонимание, возникшее между начальником и подчиненным, могло послужить основой для какой-то путаницы, разрешаемой либо драматически, либо комедийно. Но у создателей фильма времени нет; его только-только хватает на то, чтобы лишь словесно, в двух-трех репликах развернуть «песостоявшийся» конфликт. Получилась просто сценарная «трехминутка» — беседа недогадливого подчиненного с мудрым начальником.

Другой пример. Враги оклеветали Иволгину. Но опять-таки клевета не успевает войти в сценарную структуру — и здесь же, на этом же собрании, все выясняется и истина торжествует. На это потребовалось не какое-либо действие, не сцена, не эпизод, а всего лишь пять реплик.

Таких поспешных «склеек» и грубых сокращений расширенного варианта сценария — увы! — много.

Признаться, при перечислении многих огрехов «Вихрей» у нас сейчас возникла была такая инерция, что мы чуть-чуть не приписали им такие типичные для фильмов «биографического жанра» огрехи, как сверхбдительность героя, погоня за шпионами и т. д. Но вовремя спохватились: нет, на этот раз герой проявляет не «цитатные», не «жанровые» признаки — это ведь Дзержинский! Чекист! Бдительность — не «жанровый» его признак, а глубокое человеческое, личное качество!

Нет, не будем вменять этому фильму в вину то, что было его достоинством.

Нам остается сказать о работе оператора М. Магидсона. Мы говорим: «остается», потому что припной общей судьбе фильма операторская работа заслуживала бы более подробного разбора. Вылепленные светом, многие портреты Дзержинского уди-



вительно рельефны, трехмерны, многозначительны. Великолепны все массовые сцены — их много, играли бы в фильме более существенную роль, если бы не его коренные недостатки. Мы говорили вскользь о необжитых павильонах — здесь есть доля вины и оператора. Изъятие многих кадров при монтаже нескольких вариантов, обеднило картину и в изобразительном отношении — ведь многие из этих кадров были ударными и в операторской работе, на них падали существенные изобразительные акценты.

Отметим, кстати, один любопытный «памятник эпохи». В первоначальный период освоения цвета часто появлялись кинематографические варианты популярных произведений живописи. Кинематограф как бы «доказывал»: «И я так умею!» Показывая весну, Магидсон тоже прибег к такой цитате и использовал весьма удачные варианты природы на тему А. Саврасова «Грачи прилетели».

Мы намеренно не группируем сейчас вместе всех минусов и не противопоставляем их всем сгруппированным плюсам, чтобы не провоцировать напрасную попытку подсчета — каких, мол, больше?

Пусть, несмотря ни на что, много хорошего можно сказать об игре Емельянова в главной роли;

пусть есть здесь чудесная роль и ее чудесный исполнитель: шахтер Никанор — С. Лукьянов;

пусть оставляют сильное впечатление многие массовые сцены;

пусть врезается в память зрителя страшное паровозное кладбище — назидательный памятник истории;

пусть запоминается и другой памятник, стоявший от него неподалеку, — ночевка отряда беспризорников в подвалах.



Все эти плюсы не могут быть сведены вместе — они существуют только россыпью. Самое большое на что они пригодны, — это напомнить о том, каким хорошим могло бы стать это произведение, если бы оно при рождении не впитало в себя ядовитых испарений культа личности, от которых его уже нельзя было избавить.

Но труд, который был вложен в это серьезное произведение его создателями, был прекрасен. Он и сейчас напоминает, что наш кинематограф в долгу перед Железным Чекистом. И может быть, имеет смысл вновь вернуться к замечательной погодинской работе, внести в нее поправки, которые требует наше время, и по-настоящему порадовать кинозрителя интересной, глубокой работой о славном чекисте!..

...Завершала картину Калатозова речь Дзержинского. «Мы будем бдительны!» — вот тема этой речи. Для фильма о славном чекисте такой финал был вполне логичным и естественным, художественно закономерным. Но в пору, когда картина увидела свет, этот призыв слишком напоминал о только что ушедшем времени всеобщей подозрительности и повального недоверия. Этот заключающий призыв картины, ее основной резонанс, казалось, диссонирует с духом начавшегося нового времени. «Вихри враждебные», картина, которая оглядывалась в прошлое, не могла иметь успеха у зрителя, глубоко запасть в сердце, даже если бы ее бесчисленные переделки удалось произвести более гладко.

Начались новые времена.

НА ГРЕБНЕ УСПЕХА

„Верные друзья“

По всем научно-статистическим описаниям кинематографического небосклона — по всем атласам, указателям, справочникам и каталогам — входящие в созвездие калатозовских фильмов «Верные друзья» (1954) справедливо числятся в светилах первой величины. И действительно, своей исключительной популярностью с ними могут потягаться только «Летят журавли».

Работники кинопроката сообщат вам, что оба фильма давно уже стоят в передовиках финплана, и назовут цифры миллионного порядка.

Любители точности могут к этому добавить, что «Друзья» года на три старше «Журавлей» и за такой срок «формы» они, конечно же, накопили громадное преимущество в количестве зрителей. Если же вспомнить про радиовещание (а оно, как это ни покажется странным, не только конкурент кинематографу, но и его союзник-пропагандист, распространяющий полюбившиеся мелодии), то перевес в сторону «Друзей» будет астрономическим.

И опять же выходит, что космическая метафора, с которой автор отважился начать эту главу, совер-

шенно оправдана и не содержит в себе никакого преувеличения.

Здесь надо разъяснить, почему вдруг появилось несколько вольный стиль изложения: на автора, видимо, подействовало то, что творится на экране.

А что же там творится?

...Речники прикамского городка собрались в свой клуб, чтобы отпраздновать досрочное выполнение плана перевозок. Закончилась полагающаяся официальная часть. Зрительный зал в приятном ожидании: афиши широковещательно наобещали концерт с участием столичных артистов — не так-то часто они сюда заглядывают!

Но кто бы из зрителей знал, какая кутерьма идет сейчас за кулисами между участниками концерта по поводу его программы! Все дело в том, что по какому-то недоразумению за артистов приняли совсем случайных людей, не имеющих ровным счетом никакого отношения ни к концертам, ни к искусству вообще. И теперь эти ни в чем не повинные, честные и порядочные люди, обнаружив, что здесь произошла какая-то путаница, и не желая все-таки срывать вечер, чтобы не испортилось настроение у собравшихся, теперь эта тройка благородно ищет выхода из создавшегося глупейшего положения.

Один из мнимых артистов берется выступить... с докладом о перспективах развития животноводства — этот вопрос он знает в совершенстве и доклад будет исчерпывающим, квалифицированным, глубоко перспективным.

Второй не отстанет от друга и увлечет слушателей толковым рефератом об архитектуре новых городов.

— Вот тогда, — заговорщически убеждает он двух своих друзей, — будет очень интересно!

— Чрезвычайно! — не стесняясь, иронизирует третий, хирург по профессии, и еще раз поясняет пикантность положения: — Люди пришли на концерт, а попали в лекторий. Я думаю, что после этого нас вынесут на руках... до ближайшего колодца.

Во избежание такого конфузного финала пришлось отказаться от содержательных просветительных докладов.


Трио скороспелых, липовых артистов исполнило хоть и не ахти какие блестящие, но все же довольно веселые куплетики, в которых иносказательно высменвались люди, по оплошности и неопытности садящиеся на мель.

И то ли никто из зрителей, ожидая увидеть и услышать разрекламированных популярных комиков, не принял всерьез явного замешательства исполнителей импровизированного номера, то ли очень уж радостно и празднично было на душе у честно и хорошо поработавших речников, но только отзывчивая аудитория хохотала искренне, до слез и с увлечением принялась по просьбе потешных артистов подпевать нехитрые и веселые куплеты:

В каждом деле, двигаясь к цели,
Надо всюду видеть все мели...

А больше всего были довольны кинозрители.

Быть может, только что описанное событие — одно из многих забавных приключений героев «Верных друзей» — особенно нравилось потому, что таило в себе некий сокровенный смысл: оно весьма напоминало дела, которые вчера еще переживал кинематограф в своем важном разделе, отведенном под комедии. Ведь пока «Верные друзья» не вышли на экран, об этой комедии тоже долго спорили, и эти



споры чем-то напоминали забавные предложения героев фильма об уныло развлекательных лекциях.

Многие зрители имели достаточно ясное представление о том, что прежде чем трем верным друзьям стать героями экрана, программа их выступления тоже была предметом совещаний, обсуждений и споров.

И, согласно сложившимся давным-давно обычаям, кто-то из ревностных завсегдатаев подобных совещаний наверняка считал необходимым в соответствии с профессиями героев развернуть большое полотно, дать подробное и обстоятельное киноповествование о принципах нашего градостроительства («сюжетная линия Нестратова»), об исторических достижениях и успехах отечественной школы нейрохирургии («линия Чиждова»), о привлечении широких масс к уходу за элитными жеребцами («линия ученого Лапина»).

Остановись авторы «Верных друзей» на этом предложении, об их фильме писали бы, как принято, что хотя, мол, он и не свободен от «известных» недостатков, хотя в нем наличествуют элементы дидактизма и сухой нарочитости, хотя он перегружен цифровым материалом и хотя в нем кое-что пропущено из новейших достижений агротехники, а кроме того, ему не хватает занимательности, — все же это... *нисколько* не снижает его громадного познавательного и воспитательного значения. А зрители?

Не трудно предвосхитить их мнения. Если бы они, обманутые в своих бесконечно долгих ожиданиях, и не утопили бы сразу в колодце героев такой несмешной комедии, то разве потому только, что бесплотные экранные образы вообще обладают непотопляемостью.

Да и разве зрители не привыкли к этакому за последние годы, когда насаждались унылые и однообразные, лишённые юмора, но... «правильные» комедии, которые без риска можно было бы включать в официальную часть повестки дня собраний, заседаний и конференций...


Долго, очень долго ожидали зрители!

Нет, они просто заждались обещанных хороших, по-настоящему веселых комедий. Чего-чего, а таких обещаний и в ту пору хватало!

Из года в год все больше появлялось и деклараций, и рекомендаций, и диссертаций о путях развития комедий, о природе смешного, о пустом юморе и полновесной сатире, о горьком смехе и слащавом хохоте... Но по злой проницательности истории, чем больше появлялось на свет таких умных, доказательных статей и докладов, чем громче раздавался возглас: «Нам Гоголи и Щедрины нужны», — тем меньше и меньше было действительно смешных комедий. А возглас этот уже звучал почти столь же двусмысленно, как зазвучит впоследствии у Игоря Ильинского в чудесной комедии «Карнавальная ночь».

Кто лишен слуха, тому неудобно анализировать музыку. Страдающему дальтонизмом не положено судить о живописи. А к определению судеб комедии льнули почему-то именно те, кого природа начисто обделила чувством юмора.

«Не смешно!» — логически умозаключали они на просмотрах, да так дружно и громко, что заглушали самый мощный хохот кинозрителей. И почти всегда получалось именно так, как в хрестоматийном рассказике: «Мне совсем, ну ничуть не смешно!» — сказал кинокритик, и все засмеялись, а автор заплакал...



Неулыбчивые теоретики утверждали, что *все все!* — старые мерки смешного отжили свой век. Повсюду только и разговору было, будто наигному принципиально новому искусству свойственны принципиально новые, какие-то сверхспособности «трактовки проблемы комического». И в то же время дружным хором призывались на помощь и в подтверждение... Свифт, Аристофан и другие Мафусаилы смеха.

Иные комедиографы проявили постыдное малодушие и перебазировались на более спокойные, не такие взрывоопасные жанры и темы.

Самые стойкие отчаянно защищались. Не изменяя хрупкой мечте своей творческой юности, они продолжали ратовать за нее. Но делали это с таким усердием и аскетическим самопожертвованием, что ни времени, ни истощившихся в баталиях сил у них уже не оставалось на... создание комедий.

Когда-то, лет за пять до «Верных друзей», создателей веселого и милого фильма «Поезд идет на восток» Л. Малюгина и Ю. Райзмана обвинили в подражании американцам Роберту Рискину и Френку Капра. У тех в «Ночном автобусе» тоже, видите ли, незнакомые между собой молодые люди оказываются случайными спутниками и едут, переругиваясь, пока не... влюбляются. Но до чего же это беззастенчивые параллели! Они не имеют ровным счетом ничего общего с живым добросовестным анализом двух любопытных произведений искусства.

Любители облав на бродячие сюжеты пускали свои стрелы и в «Верных друзей», обнаружив здесь следы персонажей старинной повести англичанина Джером К. Джерома «Трое в одной лодке кроме собаки». Чем, спрашивается, не заимствование? — Самый что ни на есть натуральный криминал!



...Когда-то, в худшие кинематографические времена, этот сценарий был забракован, запрещен, да так крепко и категорично, что его авторы А. Галич и К. Исаев и рта не рискнули раскрыть не то что в его защиту (об этом нечего было и думать!), а хотя бы в свое оправдание. Сценарий лежал на полке смиренно, ни на что хорошее не надеясь.

Когда на «Вихри враждебные» свалились неприятности, руководители только что созданного Министерства культуры обратились к переживавшему эту беду Калатозову с неожиданным вопросом:

— Что вы будете сейчас ставить?

Он неуверенно высказал несколько своих предложений и совсем робко добавил:

— И еще... только это так, несерьезно... Еще очень хочется поставить комедию...

Комедию?!

Это было встречено буквально на «ура». Ставьте! Хоть сейчас! Их давно не было! Заждались! Крайне нужны! Ставьте, ставьте!

— Но дело в том, что...

Напрасно режиссер, отвыкший от такого обращения, осторожно подбирал выражения, чтобы сообщить, что он имеет в виду сценарий, однажды уже отклоненный.

— Ну и что же? Но ведь вам-то он нравится? Вот и ставьте. Вы художник. Не захотите же вы поставить ненужную, плохую, вредную картину?

— Не захочу.

— Ставьте хорошую! Комедию. Чтобы зрители улыбались. Смеялись! Хохотали!!!

Отступить Калатозову уже было некуда. Пришлось — впервые за свою творческую жизнь! — ставить хорошую, очень веселую комедию.

Вот так и получилось, что когда пришли новые времена и кинокомедиям открыли семафоры, первый рейс ринулся не кто-либо из ветеранов этого жанра, которые перед новыми маршрутами проводили переучет своих ран, ушибов и ссадин, а свеженький, зеленый, необъезженный новичок. Он еще не был «под следствием», «не обвинялся» и даже, как говорил один из самых опытных комедийных режиссеров Константин Юдин, не имел «приводов» по этому делу.

...Вспомним еще раз (наверняка читатель неоднократно видел и вспоминал эту комедию!), пореберем в памяти вступление и ответим себе на вопрос: как же получилось, что из тройки этих «уличных» мальчишек, этих сорванцов, двое стали профессорами, а один академиком архитектуры?

Признайтесь, что еще ни разу вы не задавали себе этого странного вопроса.

Как получилось? А как же могло иначе получиться? Тут ничего непонятного и странного нет.

А ведь какой-либо, скажем английский, кинозритель ощутит здесь в фильме пробел или сочтет сразу три такие блестящие карьеры неправдоподобными. Это, мол, «агитационное» преувеличение.

И как же это замечательно, что ни у одного советского зрителя не возникает ни грама сомнений в правдивости этих биографий! Они типичны и не нуждаются в пояснениях. В них даже нет допустимого преувеличения!

«Мы-то слесарята с лефортовской окраины. Деды наши кто? Молотобойцы, железных дел мастера... Отцы с дробовичками ходили на Пресню...» Так заявлял Чижев о себе и о своих друзьях в литературном сценарии.

Резонные, справедливые слова. Для зарубежного зрителя их, вероятно, стоило бы оставить в фильме ради вящей его ясности. А для советских — правильно постановщик сделал, что изъясил. Для нас это само собой разумеется.

Добрая закваска у героев фильма! Вот этих-то слесарят, как и более поздние поколения рабочего молодняка, Советская власть вывела в люди. И до того они прекрасны, до того нам дороги и близки, что встреча с ними на экране доставляет всем истинное наслаждение.

Не скупясь, всей полнотой огромного актерского обаяния наделяют своих замечательных героев и Борис Чирков (Чижев), и Василий Меркурьев (Нестратов), и Александр Борисов (Лапин), которых Михаил Калатозов, дебютант в этом жанре, увлек за собой в такой необычный поход, чтобы идти в актерских поисках непосредственно от жизни, а не от канонических приемов ее комедийного отражения, узаконенных традициями жанра.

Персонажи классических кинокомедий выработали, усвоили и возвели в жесткую традицию особые, несвойственные рядовым, обычным людям манерные ухватки, уморительные гримасы, ладно скроенные репризы, оснащенные заковыристыми словечками.

Старые, иссохшие, узловатые корневища всех этих приемчиков уходят так глубоко в слежавшуюся и утрамбованную многими актерскими поколениями почву, что разобраться в такой путанице и ощутить их житейское, бытовое происхождение уже не легко (чтобы не сказать — невозможно). Нужен немалый оригинальный талант, чтобы зритель почувствовал, будто весь этот тяжкий груз традиций — не так уж тяжек.

В «Верных друзьях» нам представили героев, в которых мы сразу же опознали живых людей, не похожих на условных комических персонажей.


Архитектор Нестратов — человек весьма занятый, перегруженный высокими и почетнейшими должностями, обязанностями и синекурами. Ведь вот ни начальник одной из подведомственных емустроек, ни даже энергичная комсомолка Катюша Синцова так и не смогли попасть к нему на прием. И если бы не кинокомедия, мы, по всей вероятности, так и не увидели бы Нестратова иначе, чем во всем блеске его величия.

А тут закадычные приятели детских лет, наградив этого уважаемого деятеля не особо почтительной, но весьма меткой кличкой «Индюк», по наущению авторов заставили академика Нестратова провести отпуск на каком-то первобытном плоту, хлебать пересоленную, самодельную, а не ресторанный уху, ходить босиком по острым камням, имеячи не совсем академический вид — в накинутой на голое тело довольно нереспектабельной спецовке, да к тому же — чужой!!!

Думается, что «Верные друзья» добились такого шумного успеха в значительной степени потому, что ни Калатозов на правах новичка, ни сценаристы, ни кто-либо из большого постановочного коллектива не особенно педантично придерживались регулирующих и ограничительных указателей, которыми густо обставлены злополучные пути развития комедии.

Авторы проявили такую свободу, такую непринужденность, такую широту в выборе приемов, будто хотели как можно больше их перепробовать.

Шутки и взаимные розыгрыши трех верных друзей, так необычно проводящих свой отпуск и с та-



ким блеском воплощенные на экране талантливymi артистами; полные прелести волжские и камские пейзажи, с таким вкусом и разнообразием снятые великолепным оператором М. Магидсоном; обилие веселых, легко запоминающихся мелодий Т. Хренникова (на слова М. Матусовского) — все это радует и по-хорошему веселит зрителей.

Здесь ясно выражены и чисто лирические элементы и остросатирические (разоблачение бюрократа, начальника строительства Неходы; перевоспитание Нестратова).

Здесь много от так называемой комедии положений и немало от комедии характеров (смешно не только падение Лапина с плота в воду, но и вопрос, который задал Нестратов совершенно деловым, спокойным, неаварийным голосом: «Саша, ты куда?»).

Здесь в среду кристально-бытовых сцен включена и откровенная эксцентриада, настоящий эстрадный аттракцион (Чижов и Лапин, реализуя ходовую метафору, влипают в неприятность — влипают в буквальном смысле слова: они нечаянно попали на только что залитый, неостывший асфальт и не смогли оторвать ног от земли, как ни старались, какие бы причудливые, изогнутые и выкрученные позы ни принимали).

Мы встретили в веселой и содержательной комедии даже признаки того, что носило устрашающее название утробного смеха.

Было бы странным ожидать, что из элементов с такими разнообразными и даже противоречивыми характеристиками получится вполне однородный и чистосортный комедийный сплав. Большинство вошедших в его состав элементов ведет себя превосходно — их, так сказать, не отнимешь от комедии.

Некоторые, однако, оказались тугоплавкими.

Паника, охватившая табуны лошадей, — зрелище, что и говорить, масштабное, темпераментное, динамичное — словом, крайне выгодное для экрана. Но, разумеется, оно ближе драматургии таких приключенческих фильмов, как, скажем, «Смелые люди» (режиссер К. Юдин), где и «работает» в полную силу своих стремительных темповых возможностей.

В комедии же это зрелище все-таки чувствует себя элементом инородным, случайным. Все время ждешь, что, конечно же, здесь какой-то подвох, что начавшееся всерьез действие вдруг окажется шуткой, розыгрышем, веселым надувательством. Ждешь, а пожар бушует, не стихая. Ждешь, а табуны бешено мчатся под бичами паники. Ждешь, а Катя, спасая коней, смята, травмирована ими.

А все-таки, веря в неодолимую силу жанровых законов, ты упрямо чего-то ждешь.


И вдруг понимаешь, что большая драматическая сцена уже завершилась, а ты со своими ожиданиями остался ни с чем.

Очень обидно.

Что касается Калатозова, так он просто влюбился в обезумевших лошадей и в стихию огня, да так, что этой своей влюбленности уже не будет скрывать ни в «Первом эшелоне», ни в «Неотправленном письме» (где, кстати говоря, она вполне приличествует сюжету).

Совсем чужеродным телом выглядит в «Верных друзьях» хирургическая операция, снятая всерьез, в манере санитарно-просветительных фильмов.

Драме и даже трагедии отнюдь не противопоказан юмор, если он используется с известным тактом и в разумных дозах, без увлечений и перегибов.



Куда большей тонкости обращения требуют драматические элементы, вводимые в комедию. Трешпанция черепа — не самый удачный мотив для веселого произведения... Тем более — для кинопроизведения. Ибо то, что не коробило глаз при чтении, здесь раздражает, превратившись в зримые образы, к тому же сопровождаемые ноющим, сверлящим, скобящим звуком трешпана.

Идя по пути такого мрачноватого юмора, нные постановщики «Ревизора» чего доброго не ограничатся гоголевской репликой о когда-то и где-то, вне сцены совершившемся событии, а покажут — грубо и зримо, при честном при всем народе — отсутствующую по какой-то оплошности автора красочную сцену *сечения* унтер-офицерской вдовы. Ах, как обстоятельно все это получилось бы на цветной пленке, с крупными планами, со стереозвуком!

Нет, не все надо экранизировать, что лезет на экран...

Чрезмерное обилие в «Верных друзьях» длиннометражных, некомедийных монтажных кусков, видимо, проистекает из известной робости некогда напуганных комедиографов, из их боязни, как бы родное детище не получилось слишком веселым. Сдобрим-ка мы его чем-нибудь серьезненьким.

Чувствуется в фильме и недоверие к комичности предлагаемого материала. Местами авторы нагнетают шутку за шуткой без продыха — нет даже пауз, рассчитанных на то, чтобы зрители шумно посмеялись. Поэтому многие реплики пропадают, заглушаемые хохотом зала по поводу предыдущей реплики. Фильм старается смешить даже в тех случаях, когда никаких к тому поводов ниоткуда не возникает.

Драматурги (то ли у них характер такой, чтобы в шутках знать меру, то ли они когда-нибудь, по «Друзей», пострадали за «пустое хохмачество») не отважились, например, возлагать на уважаемого секретаря комитета комсомола комическую нагрузку — ни в словах его, ни в поступках ничего особо комедийного нет. Вот он идет по изрытой, неприбранной территории строительства. На ходу ведет деловой разговор. И вдруг падает!

Что-то случилось? Это было как-то драматургически подготовлено? Или будет «отыграно»? Отсюда что-то проистечет? В поступках или репликах его или спутников? В развитии сюжета? В характеристиках персонажей?

Да ничего подобного! Падал он без драматургических поводов и без таковых же последствий. Это режиссер приказал — вот артист и послушался.

Правдоподобно? Не очень. Смешно? Нет. Имеет право на существование? Выходит, нет!

Значит, отсюда делаем обобщающий выв...

Ой, нет! Не будем делать. Не беремся. Это ведь все-таки очень трудно, а скорее всего и невозможно точно, на все случаи жизни предугадать и определить меру комедийной условности и правдоподобия! Да и главное: надо ли это определять? Что даст такое определение? Кого и чему научит?..

Вот Лапин и Чижов, утомленные долгими и бесплодными поисками по стройкам Москвы академика Нестратова, присели на бетонную плиту, а они возьми и поднимись на воздух вместе с ними!

Конечно, в действительности так произойти не могло: крановщик не будет работать вслепую, без наблюдения за грузом — он или ведет наблюдение сам, или через помощника, но ведет обязательно.

Значит, неправдоподобно? Нисколько! Смешно?..
Очень! Имеет ли право на... Да. Да! Да!!!



Можно, наконец, припомнить случай третьего порядка. Двигаясь *на остров по течению*, плот почему-то налетел на него *кормой*. Затем *волна* столкнула плот, и он ушел *от острова* в обратном направлении. Это ошибка досадная, но ее замечают только очень придирчивые критики; зритель к ней равнодушен.

И все-таки нельзя, вероятно, все так, до тонкости, самому постичь и другим объяснить, почему заведомую и нарочитую неправду с краном не только охотно прощаешь, но даже принимаешь на ура и безудержно хохочешь, а вот то, что плот вдруг отплыл вверх по течению или комсомольский секретарь попал ногой в рывину, вменяешь автору в вину.

Конечно, небрежности досадны. Но, право же, их гораздо меньше, чем могло бы оказаться после затянувшегося на годы перерыва в накоплении комедийного опыта. К тому же такие небрежности оказались не в состоянии омрачить большую радость, которую испытывали зрители от удавшегося комедийного дебюта Калатозова.

Постигая на практике тайны комического зрелища, сам он вряд ли загадывал заранее, придется ли ему и когда именно еще раз погрузиться в волны смешного. Может быть, это произойдет так же неожиданно, как случилось с «Верными друзьями».

Искры юмора нет-нет, да блистали, кажется, во всех прежних работах Калатозова, начиная с «Соли Сванетии». Только что, перед «Верными друзьями», он поставил «Вихри враждебные», и оказалось, что почти трагедийная судьба этой картины не лишила ее признаков тонкого юмора.

Но одно дело «искры» и «признаки», а другое стихия чистого юмора, которая должна властвовать в комедии. Решение Калатозова ставить именно «Верных друзей», признаться, многих удивило и озадачило. Молчаливый, сосредоточенный и неулыбчивый — эти известные бытовые черты режиссера не обещали «Друзьям» ничего хорошего...

Комедия по справедливости и тогда считалась и теперь считается труднейшим жанром. И тогда числился, как — увы! — и по сей день числится, сей жанр отстающим. Маститые, изменив своей прежней привязанности (а некоторые и призванию), перешли куда-то по соседству. Молодые, ожегшись на обещанных комедийных молочных реках с кисельными берегами, стали *дуть на воду* (занятие, по смыслу поговорки, — никчемное).

А Калатозов пустил *по воде* плот и довел его до победного финиша! Скептики, как это часто с ними случается, были посрамлены.

Читатели помнят общую мажорную тональность «Друзей», помнят изобилие подлинно комических ситуаций, ярких деталей.

А типаж? Один матрос в тельняшке чего стоит! У него только одна приметная деталь: хроническая простуда от волжских сквозняков. И он хрипит. Но как хрипит!!!

А вот резонер на концерте — только с одной назойливой репликой. Он получает удовольствие не от концерта, а от своей авторитетной оценки: «Хорошие артисты. Хорошие».

А как блистателен Нехода — Грибов! И какая блистательная у него немая деталь! Из-за путаницы он обличает Нестратова, приняв его за афериста. Миллионер резко бросает Нестратову: «Руки вверх!» —



и... Нехода покорно поднимает руки. Зритель же молчит на ус: не чиста, видать, совесть у обличившего!

А какая яркая волжская деталь — мерно хлопают плицы, ребра пароходного колеса!..

Разбросанные в изобилии, такие детали делают фильм особо интересным — он плотно насыщен живыми наблюдениями художников.

Но и этого мало.

В чем же все-таки *изюминка* фильма? Что обеспечило ему экранное долголетие?

Может быть, это лирическая сердцевина, питающая богатую песенную программу?

Музыка, согласимся, хороша и потому долго бытует на радио и эстраде, не старея. Но лирическая сторона фильма как-то не очень совпала с актерскими ампула: все-таки Борисов — не герой-любовник...

А подбор актеров вообще? Не в нем ли секрет долголетия? Подбор и впрямь великолепен. И превосходное главное трио, и почти все их партнеры — Л. Гриценко (Наталья Сергеевна), и Л. Шагалова (Катя), и А. Грибов (Нехода), и А. Покровский (милиционер), и многие, многие другие.

Но ведь бывали ансамбли и не менее именитые, а фильмам своим долголетия не принесли.

Да, мы сказали уже о многих положительных качествах фильма, но еще не назвали главного, а оно выше, чем их простая арифметическая сумма. И заключается оно вот в чем.

Удивительная, подкупающая и неотразимая прелесть, которая обеспечила ему шумный успех при рождении и долгую прокатную жизнь, заключена в присутствии ему, проникающем во все поры повествования, ярко выраженном духе животворного, подлинно советского демократизма.

Сценарий был написан еще в иные времена, и фильм ни разу не обмолвился о демократизме, не сказал буквально, в лоб. Но он, сценарий, каким-то художественным озарением предвосхитил те крупные, радостные перемены, которые суждено было пережить нашему обществу. И зрители воспринимают невысказанные ни словом, ни титром, но осязаемые сердцем живительные веяния того времени, которые порождены историческими решениями XX и XXII съездов партии.


...Чижев только что совершил операцию... нет, не операцию, а чудо хирургии! Вокруг приглушенный шум восторженных, почтительных голосов — мы наблюдали такое не раз. Незримо и бесплотно струится из кадра лучистая энергия славы, доносится беззвучная симфония научного подвига — и это нам наблюдать доводилось. Не раз. А когда, по законам биографических фильмов, казалось бы, должно уже произойти сошествие святого духа на избранника науки, он, избранник, вдруг остановился и совсем не торжественно хихикнул:

— Сашка-то без сапог сидит!..

И зрительный зал грохнул хохотом.

Что случилось? Что за художественный эффект?

Произошло Сошествие Героя к Зрителям. И все, давно уже отученные от такого общения, увидели, что он тоже человек, а не художественная абстракция, что ему присущи людские тревобления и радости, доступны приятельские розыгрыши и бытовые чудачества, взрослое ребячество и баловство, что он ходит не на котурнах, а в прозаических тапочках и даже босиком. И от этого он — почетный, уважаемый, заслуженный, оставаясь почетным, уважаемым, заслуженным, — стал своим, близким, приятельским.



Хирург, агроном, архитектор — милые и обаятельные советские интеллигенты, люди рабочей записки, верные и вечные друзья — плыли на плоту, ловили рыбешку, балагурили, вышучивая дутую величину — Индюка, и не замечали, что они — фигуры исторические, что на них лежит печать примечательного и славного этапа жизни нашего общества.

„Первый эшелон“

Приметной и веселой вехой стали «Верные друзья» на творческом пути Калатозова. А следующей работой он всерьез погружается в самую актуальную, самую злободневную тему нашей действительности.

Ярким и многозначительным символом новых больших дел советского народа стал крутой поворот в решении зерновой проблемы, связанный с освоением целинных земель.

За эту гигантскую задачу, выдвинутую партией, с энтузиазмом взялась молодежь. Тема целины не сходила со страниц газет. Поэты и песенники посвящали свои творения новоселам далеких земель.

Кинематограф только еще раскачивался, выслав вперед разведывательные группы документалистов. Лишь в одном художественном фильме («Испытание верности») появились те, кто тянулся на целину, но появились не надолго, в предотъездной суматохе, перед развязкой — так сказать, в порядке торопливого отклика на злобу дня.

В «Первом эшелоне» отъезд молодежи на целину — это начало фильма.

...Мчится поезд с молодежью мимо маленьких станций, больших городов, гигантских новостроек.

И всюду — стоящие шпалерами люди, всюду музыка оркестров, приветствия.



«Ждем от вас героических дел!»

Едет в том же поезде, рядом с будущими рабочими совхоза, его директор Донцов и хмурится. Жена заявила, что только мертвую ее привезут на эту целину, живую — не жди!.. Всю дорогу прислушивается, присматривается Донцов к молодым спутникам — и не радуется его их горячий энтузиазм.

— Такое дело задумано, а тут почти одна детвора. И даже есть много таких, просто беда. Отчаянные! — жалуется Донцов секретарю обкома партии во время торжественной встречи прибывших.

— А с ними даже веселее жить, даже с отчаянными, — полусхоту возражает ему секретарь и добавляет: — За ними удаля, за вами опыт. Молодежь ведь всегда была у нас застрельщицей!..

Не ответив, Донцов приказывает начать разгрузку эшелона.

И один из комсомольцев весело дает команду:

— Эй, герои будущего! Выходи!!!

...У авторов фильма — драматурга Н. Погодина и режиссера М. Калатозова — большой опыт художников, глубокое знание жизни. У их героев — непоказная, заражающая удаля, неумная энергия. Шутка, юмор, прония, меткое словцо — любимые погодинские краски; ими, не скупясь, пользуется и режиссер — ведь теперь за его плечами великолепная кинокомедия! — пользуется и когда правда жизни празднично светла, и когда она сурова.

Есть в фильме и лодыри, трусы, шкурники. Есть хулиганы, «мальчики с дымом», говорящие на блатном жаргоне. Есть трудные, есть просто слабые люди — «энтузиасты» из тех, кто шлет в далекую Моск-

ву слезницы: «Милая мамочка! Можно я пешком приду домой?...» Немало и таких, которые, не имея вкуса к земле, оправдываются в своей нерадивости: «Мы — пролетариат, а не деревенские!»

Да, пестрые кадры! Ну что ж...

— С ними вам работать и жить, — разъясняет тот же секретарь, когда у директора опустились было руки от первых серьезных срывов и неудач. — Не ждите, что с неба свалятся какие-то особенные люди...

Много трудностей обрушили необжитые края на молодежь, много испытаний пришлось ей пережить — и морозы с глубоченными снегами, и унылое бездорожье, и неналаженное снабжение, и крепкую тоску по далекому родному дому, и вспышки эпидемии анархизма, дикой вольницы...

Но кадр за кадром, эпизод за эпизодом зритель познает и чувствует, воочию видит, как решалась наиболее трудная задача — как перевоспитывались и закалялись самые разные и самые сложные люди, как складывался дружный, героический коллектив.

Не в манере грубого, плоского шаржа, а тонко, выпукло, сочно нарисованы кинопортреты «непутевых» и «отчаянных», нарисованы без боязни, что они окажутся художественно убедительнее, а потому привлекательнее всех остальных (как это нередко получается на экране). Ведь «остальные»-то здесь не одноцветные — они яркие, разнообразны и красивы, как сама жизнь, из которой они взяты наблюдательными кинохудожниками Погодиным и Калатозовым.

И хотя в фильме есть и драки, картежные игры, и пьянка, и кражи, есть невинные ошибки и есть проступки, перерастающие в преступление, — все же здоровый коллектив новоселов-целинников побеждает все наносное, чуждое, вредное.



Небезынтересно при этом вспомнить, что пьеса Погодина «Мы втроем поехали на целину» была поставлена в театре так, что оказались смещенными пропорции. Гнилое и отмирающее обрело привлекательность, а здоровое выглядело вяло и скучно. Драматургия Погодина была такой острой, такой контрастной по краскам, что требовала верного режиссерского глаза, твердой руки постановщика. Калатозов обладал этими качествами, и фильм получился страстным, острым, местами плакатным, а вместе с тем — художественно убедительным и по своему основному звучанию оптимистическим.

Особая привлекательность и покоряющая сила убеждения проявились в логике, с какой молодежь нового совхоза, минуя все ухабы и рытвины, все препятствия на избранном ею пути, приходит к славной победе. Фильм заставил почувствовать силу всенародного движения за подъем целины.

Манеру письма Погодина здесь с полным правом можно назвать полифонической — множество голосов ведут множество тем. От режиссера это потребовало прямо-таки виртуозного мастерства, хотя бы только для того, чтобы «свести концы с концами»... Но Калатозов еще более умножил фабульную емкость фильма, потому что многие персонажи, появляющиеся на экране, не имели никакой сценарной характеристики, никакой сюжетной обязанности, к тому же они немы как рыбы. И, несмотря на столь существенное обстоятельство, все-таки эти персонажи обзавелись тем или иным, хотя бы минимальным кинематографическим «я». Режиссер — вот кто наградил их экранной индивидуальностью!

Из молодых героев целины в титрах названы по имени девять человек. Их играют: О. Ефремов,



И. Извицкая, Э. Бредун, А. Кожевников, Н. Дорошина, Э. Леждей и другие. Примерно пятнадцать молодых целинников попали в титры без имени, без какого-либо обозначения — у них названы только фамилии исполнителей. И столько же, если не больше, не названы, не упомянуты вообще — попали в фильм полными анонимами. Но они существуют на экране, у них есть те или иные меткие характеристики, есть поведение. Меньше всего они похожи на безликий хор античных трагедий — да им и нельзя быть похожими! Никто из них не звучит в унисон с другим, никто не напоминает конвейерных сценических статистов — это яркая и разнообразная, живая толпа (не побоимся этого неточного слова!), это многоликая масса.

Учтем также, что во вступительных титрах сказано: «В съемках принимали участие работники новых целинных зерносовхозов «Щорсовский» и «Каскеленский» Казахской ССР». Они тоже и, может быть, в большей степени, чем актеры — участники массовок, укрепляли важнейшее качество фильма — жизненную достоверность. Укрепляли и советами, и правдой своего обыденного поведения при съемках массовых сцен, и антуражем, правдивым внешним видом, манерами непринужденного поведения.

Мы не случайно, обычаем вопреки, так выделяем вопрос о фигурах не первого плана. В кинопроизведении подобного рода он имеет принципиальное значение, ибо сама тема и ее правильное авторское истолкование, на наш взгляд, требовали именно такого решения, именно такой идеи множественности.


Слов нет, можно представить себе драму на четыре-восемь действующих лиц, живущих в целинном совхозе. Появляются и такие произведения. Но,



скорее всего, это и будет драма, случившаяся в совхозе, но никак не широкое полотно об освоении целины, как об одном из героических дел нашего народа. А фильм Калатозова и был широким художественным полотном с обилием колоритных и тщательно прорисованных фигур и первого, крупного, и общего плана.

Актеры старшего поколения переведены здесь как бы во второй эшелон, предоставив передний край молодежи. Наибольший интерес среди старших вызывает работа В. Санаева в роли директора совхоза Донцова. Вот пример полного слияния с образом! Теперь уже трудно себе представить какого-либо другого актера в этой роли — настолько все, что вложил в нее Санаев, стало подлинно донцовским! Крупный, медлительный, он не сразу решает какой-либо вопрос, словно примеряется, пробует. Человек преклонного возраста, он еще не дошел до того рубежа, когда исчезает пытливость — золотое качество юности. Он неустанно приглядывается к людям, ко всему окружающему, чтобы вернее, полнее узнать и понять. К сожалению, когда началось самое интересное в роли — новая оценка молодежи, с новым выводом для себя, — драматург словно утратил интерес к своему герою и не выкроил достаточного места для того, чтобы показать, как складываются отношения Донцова с молодежью, как он обогащает свой огромный житейский опыт. Если бы во второй половине сценария оказалось достаточно места и материала для Донцова, можно не сомневаться, что интереснейший образ, созданный Санаевым, намного обогатил бы галерею киногероев — наших современников.

На «Первом эшелоне» преждевременной смертью Юрия Екельчика оборвалось обещающее творческое



содружество Калатозова с этим превосходным оператором. Уже в разгар съемочного периода за камерой встал Сергей Урусевский. Так, с трагического обстоятельства начинается длительная и плодотворная дружба, замечательное сотрудничество Калатозова и Урусевского.

Здесь, в «Первом эшелоне», можно обнаружить немало интересных кадров и эпизодов, о которых следовало бы говорить особо, подробнее, если не знать последующего пути Урусевского. Дело в том, что на этой картине у него, по сути дела, заканчивался интересный и замечательный ранний период биографии, где наряду с обещающими заявками были и законченные, достойные внимания работы. Как бы ни значились тут удачи, они, однако, с точки зрения большого будущего художника, всего лишь предварительная проба сил, бурлящих в молодом операторе. Настоящий взлет ощутимо обозначится позднее.

Разумеется, если бы не блистательное продолжение этой творческой дружбы, с которым будут связаны ее наиболее замечательные плоды, следовало бы уже сейчас подробнее говорить о больших операторских удачах (и Екельчика и Урусевского), которыми отмечен «Первый эшелон». Но, памятуя, что за «Первым» идут и последующие «эшелоны», идут изумительные работы, которые оставят более заметный след в истории кино, сейчас ограничимся лишь упоминанием: удач было много и в этой, первой их совместной картине.

И главное в этих удачах — достоверность изображения. Многие кадры «Первого эшелона» ставят в тупик выдавших виды киноспециалистов: хроника это — чистая, натурная хроника — или мастерская

постановка «под хронику», в которой не замечаешь никакого авторского произвола, никакого стороннего вмешательства? Зритель (как это уже не раз бывало с ним при знакомстве с работами Калатозова) постоянно ощущает органический синтез, прекрасное и неожиданное слияние двух начал — документального и художественного, строгой, протокольной правды и самого удивительного, самого волнующего вымысла. Это ощущение возникает уже с начальных кадров. Мы сразу ловим себя на том, что чего-то не понимаем в их происхождении, чем-то сбиты с толку.

Или это сегодня на киносеансе до начала обещанного игрового фильма идет цветная хроника — всяма любопытный киножурнал «Новости дня»?

Или уже начался художественный фильм? Тогда, выходит, у него странное начало...

Дело не только в том, что в ту пору хроникальные журналы были забиты именно такими сюжетами (это было оперативной изюминкой, свежей злобой дня), а игровое кино целины пока еще не понимало.

Дело в том, что, сбивая зрителя с толку, *хроникальность* игрового «Первого эшелона» заключена и в самой изобразительной манере, и в строе повествования.

Но тут же, на каком-то кадре это ощущение взрывается, исчезает. И ловишь себя на мысли: нет, это *художественная* картина, высокого класса художественная!

Пусть читатель правильно нас поймет. Двойственная природа изобразительной манеры «Эшелона» никоим образом не означает, будто оба ее начала спорят один с другим, взаимно противоречат, проявляют неуживчивость.



Да ничуть не бывало!

Великолепно они уживаются! И западают глубоко в сердце, и поражают нас двуединой силой своей исключительной, волнующей выразительности. Это желание сочетать почти хроникальную манеру изображения с художественно-обобщенной (присущая большинству фильмов Калатозова) здесь проявилась наиболее зрело и выпукло.

Хроникальный изобразительный строй свойствен многим, да, пожалуй, всем натурным кускам и — что особенно важно, но трудно для режиссера и оператора — тем, в которых участвуют *массы*. Не спокойные и чинные (эти если волнуются, то разве только на заседаниях, в рамках, дозволенных регламентом) — таких мы перевидели на экране достаточно! — а бурные, а кипящие, а клопочущие! И опять за этим видимым «произволом» толпы, за буйными всплесками стихии чувствуется властная рука режиссера, взнуздавшая бушующую вольницу массовок.

В таких больших и малых кусках («постановочных», каких похвально называют на театре) едва ли не главная прелесть «Первого эшелона».

Вот, скажем, отличная подробность: на торжественной встрече эшелона новичков усердствует местный духовой оркестрик — некомплектный, хиленький, будто с простуженными или пропитыми головами... А вот в новорожденном совхозе закружились пары в вальсе. Только как ни старайся танцоры, они даже прицелкнуть каблучками не могут — какие уж у валенок каблук!

А вдруг с экрана, только что густо просоленного бытом, льется чистая поэзия — в кадре возникает березка. Да, нежная, тоскующая, одинокая березка — такая сиротливая в этом пейзаже, который от века

пустынен и безупречно гладок, будто его разравни-
вали, принимали гигантскими катками.

А на смену светлой печали пейзажа шумят и клю-
кочут пестрые краски, кипит южный темперамент —
колоритные ростовчане затевают «бузу», «пылят»:
«Давай работу по специальности!»

Да разве перечислишь все!

То это любопытный быт новоселов целины, кото-
рый только еще складывается, мир вещей, заново
входящих в их жизнь.

То изумительный *голубой* мороз.

То горделивые, ко всему равнодушные верблюды.

То страшный пожар на молодых полях и волны
огня, которые надо забороновать.

То унылая, иссушающая душу снежная пурга в
степи...

Их много, остающихся в памяти кадров, эпизодов,
монтажных планов!

Начав — не описывать даже, а хотя бы только пе-
речислять, — трудно выбрать, на чем же остано-
виться. И все же нельзя не сказать еще об одном эпи-
зode — весьма интересном, глубоко впечатляющем.

Прибывший на далекую железнодорожную стан-
цию крупный отряд энтузиастов освоения целины
продолжает свой путь по волнам снежного океана на
специальном виде транспорта — на *санных поездах*.

Что это такое?

Мощные гусеничные тягачи устремляются вперед,
словно танки по азимуту, без дорог, без тропинок,
без наезженных путей — прямо по нетронутым сне-
гам!

И волокут они за собой связанные из толстенных
бревен... плоты не плоты, сани не сани. Со скарбом,
с людьми, с песнями и тревожными ожиданиями.

Зрелище — исключительное! Дело даже не в операторских достоинствах и преимуществах этого зода (а они несомненны). Дело в полной новизне материала.

Его еще никто не видел! Этого еще никто не снимал, хотя бы потому, что такого явления ранее не существовало — оно рождалось в эти же дни, вместе с гигантскими фабриками зерна, в ходе яростных боев за изобилие хлеба, за новые пашни.

Судьба начертала санным поездам стать одновременно и жизненным новшеством и новинкой экрана. И, не успев родиться, они сразу же превратились в факт *эстетический*, в явление *большого искусства*. Эти кадры совершенны в техническом отношении. Они выглядят внушительно и впечатляюще — в соответствии с их жизненным значением.

И опять перед нами встает вопрос: что же в этих изумительных кадрах — факт, а что — вымысел? Где тут документ и где фантазия? Когда же именно, на каком кадре вдохновение протоколиста переходит в педантичность творца?

Подобные «контраверзы» срослись здесь воедино! И у сращения оказалась повышенная, изумительная прочность!

Особого, самого пристального внимания заслуживает эпизод степного пожара.

Как только взметнулось его буйное пламя, мы вспомнили похожие кадры... «Верных друзей». А зная факты последующей истории киноискусства, подумали и о «Неотправленном письме».

В самом деле, какое устойчивое пристрастие режиссера! Не оператора (они разные в этих работах), а именно режиссера.

А говоря всерьез, из этих наблюдений следует



заклучить, что тяга Калатозова к стихии огня во все не носит случайного характера, и нельзя сказать будто она ничем серьезным не обоснована. Наоборот, тяга эта весьма понятна и легко объяснима. Посмотрите внимательно трепетные, полные жизни, динамики, страсти кадры из трех разных его работ, и вы поймете, почувствуете истоки такой странной, на первый взгляд, и такой ясной, отчетливой и естественной повторяемости мотивов, поймете привязанность, пристрастие художника к особо ярким, трепетным и бурливым краскам.

А рядом... И тут нам трудно удержаться от резкого укора. Рядом — срывы, движение вспять.

Вот, скажем, авторы с полным основанием вознамерились изобразить, как у совхозной молодежи, пока она не была втянута в настоящую работу, нерасходуемая, избыточная энергия выливалась в уродливые и опасные формы.

Совсем неожиданно, без особой подоплеки в бараках целинников вспыхнула потасовка, правда, подрались ребята не зло, а по-глупому, без серьезных причин.

Вероятно, чтобы избежать упреков в чрезмерном сгущении красок, режиссер решил подчеркнуть легкомыслие драки, отсутствие серьезных «органических» поводов к ней. Повторяем, вероятно, у постановщика были благие намерения — не акцентировать на том, что это нечто злокачественное.

Вот он и перенес акцент с причин на технологию скандала. И здесь увлекся постановочной слаженностью и потешностью сцены, здесь он «блеснул».

— Учтите, кто был агрессором! — в пародийном духе оправдывается парень, прежде чем начать потасовку.

— Девочки, смотрите — меня убили! — вторя ему, культурно верещит одна из пострадавших.

— Поднявший меч, от меча погибнет! — принимает предложенный стиль третий...

В той же галантной манере, «по-интеллигентному», выдержал режиссер и сцену самой драки. Заняв положенную «позитуру», рыцари-целинники фехтуют рапирами-сковородками... По крутой траектории взлетают пачки гранат — связки эмалированных кружек... Кто-то смастерил рогатку из подтяжек и обрушивает на врага туфлю за туфлей... Безоружный живописно укрывается под раскладушкой... В ход пущен испытанный арсенал — веники, половники, ухваты...

Да, здесь было на чем отыгаться постановщику!

А мы смотрим и мучительно вспоминаем: где же нам все это показывали? Когда, в каком фильме мы все это видели?

Ба! — так это же «Веселые ребята»! Ну конечно, там-то мы впервые и увидели такую незлобивую, такую потешную, такую роскошную схватку. А какие там были темпы! Что за монтаж — молниеносный, увлекающий... да что там — увлекающий! Он просто хватал зрителя за живое и мчал, не давая опомниться!

Нет, хотя драка молодых целинников какими-то прямыми заимствованиями отдельных блестящих приемов и общим эксцентрическим характером очень напомнила классическое, почитаемое и любимое нами произведение Григория Александрова, но прямое сопоставление сразу, как и во многих подобных случаях, приведет — увы! — к не очень оригинальному выводу: давний-то оригинал много лучше поздней копии!

Дело, конечно, не в сроках появления на свет и не в том, что «Веселым ребятам» свойственна виртуозно отработанная техника или что их артисты оказались лучше натренированными.

В «Веселых ребятах» комический трюк был органичен, он плотнее привязан ко всему строю повествования.

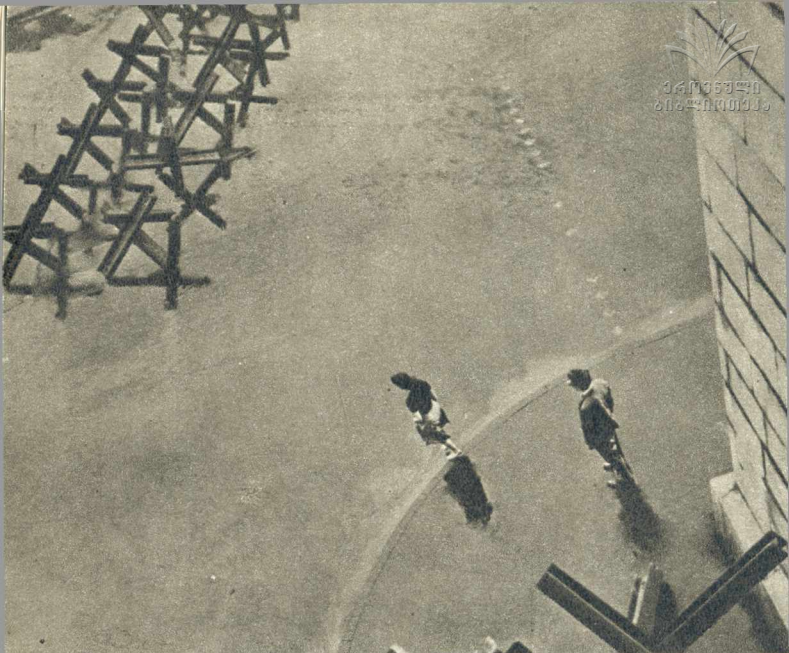
В «Первом эшелоне» — он «вставной» номер, он чужой, приبلудившийся, «на сем пиру он гость случайный». Такой откровенный трюк здесь мог быть, а мог и не быть, и, пожалуй, лучше, если бы его все-таки не было...

Но вспомним одно из главных достоинств фильма — оперативность отклика на важную животрепещущую тему — и постараемся правильно оценить, как много отличного, *нового* в этом произведении! Ведь оно создавалось в бурном темпе, чтобы поспеть за бурными событиями! Здесь ведь нелегко было удержаться от чего-то средненького, известного, старого, что не требовало времени на подготовку.

Одно из отличных качеств «Эшелона» — его музыкальное оформление. Здесь есть и изумительное, характерное для Д. Шостаковича усложненное симфоническое письмо, есть и элементы, тяготеющие к популярной массовой песне, к незатейливой частушке.

Про некоторые такие музыкальные номера фильма думаешь, что к ним композитор непричастен, что это подлинное, народное. Но вот слушаешь мелодичную женскую жалобу:

Ой, подруженьки, что я сделаю,—
Мне без милого нет житья!
Все зовут меня в жизни смелою,
А в любви оробела я! —



14106540
0164-110030

«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»



«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»

საბ. საბ. საბ.
ჩვენებელი კურო
ბიბლიოთეკა





ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ
ՖԻԼՄԱՎԱՅՐԱԿԱՆ
ԿԵՆՏՐՈՆ

«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»

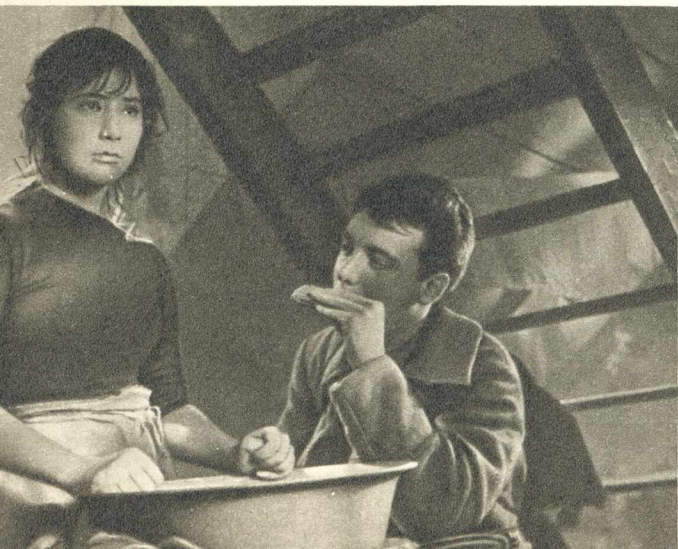


«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»



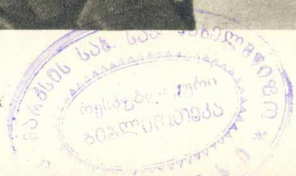


«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»





«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»





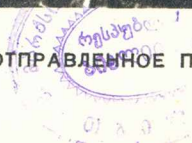
НАЦИОНАЛЕН
КИНОЦЕНТЪР



НА СЪЕМКАХ ФИЛМА «ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»



НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА «НЕОТПРАВЛЕННОЕ ПИСЬМО»





«НЕОТПРАВЛЕННОЕ ПИСЬМО»





«НЕОТПРАВЛЕННОЕ ПИСЬМО»



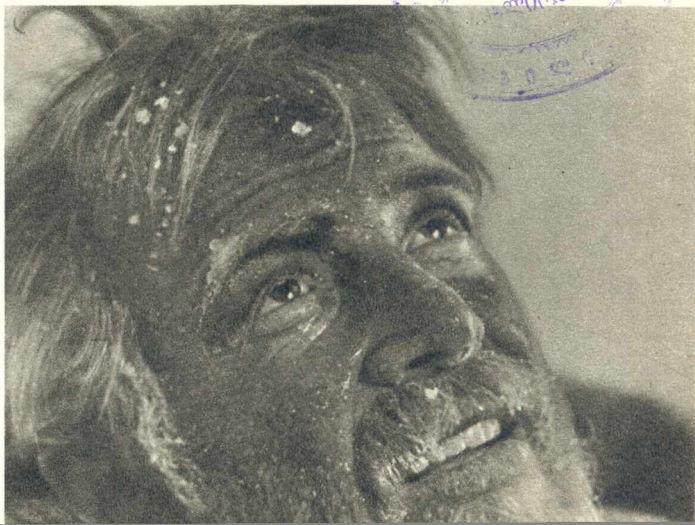


«НЕОТПРАВЛЕННОЕ ПИСЬМО»





«НЕОТПРАВЛЕННОЕ ПИСЬМО»





НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА
«НЕОТПРАВЛЕННОЕ ПИСЬМО»





32006650
8002010030



НА СЪЕМКАХ ФИЛМА «Я — КУБА»



и чувствуешь, как глубоко в народную почву уходит корнями творчество Шостаковича! Щедро и главное, разнообразно представленное в фильме, оно своим изумительно широким диапазоном соответствует широте и многообразию отраженных здесь явлений современной действительности.

...Довольно неожиданно для зрителя, проникшегося уважением к картине, она заканчивается эпизодом удивительно слабым, банальным и мало связанным со всей его фабулой. Последовательно, группа за группой, удаляются от объектива герои — исчезает с экрана обобщенный Главный Герой фильма, завоеватель целины. И остается... пара влюбленных! Остается для традиционного поцелуя в диафрагму... Такой финал плохо вяжется с экранными судьбами двух этих персонажей и в особенности со всей художественной логикой картины.

Искушенный кинозритель думает даже: не кроется ли здесь остроумный авторский розыгрыш? Вероятно-де, за этим предфинальным обманном вольтом последует собственно финал — новаторский, несущий в духе всего фильма какую-то крупницу подмеченной жизненной новизны.

Но нет, поединок двух персонажей идет всерьез к поцелую в диафрагму, чтобы этой банальностью и завершился фильм, интересный живыми и острыми наблюдениями и подлинными художественными открытиями.

„Летят журавли“

В начале книги мы вспоминали, что некоторые ранние картины Тбилисской студии, в создании которых Калатозов принимал то или иное участие, по

разным причинам не вышли на экран. Однако не их мы назвали бы самой горшей неудачей мастера, а ту, которая все-таки увидела свет, но при особых обстоятельствах.

Уже по кинотеатрам страны проплись с веселыми песнями «Верные друзья». Уже порадовал зрителя и «Первый эшелон». А ведь как ни грозно веяли созданные перед ними «Вихри враждебные», они еще не донеслись до органов кинопроката! Самая несчастливая, самая злополучная работа талантливого мастера словно дожидалась, чтобы в его «послужном списке» (вернее, перечне картин, выходящих в прокат) стать рядышком с его самой большой и самой бесспорной удачей — картиной «Летят журавли».

В ту пору, во второй половине 50-х годов, после длительного, почти застойного периода советская кинематография переживала полосу бурного подъема. Все больше и больше появлялось на экранах сценарных, режиссерских, артистических удач. Все чаще радовали зрителя молодые кинематографисты, вчера еще никому не известные. Что ни новый фильм — то новый яркий талант! И — такова уж обратная, неприглядная сторона медали! — все труднее становилось кому-либо из режиссеров «выделиться», обратить на себя внимание.

На минуту перенеситесь в 1956 год и представьте себя постановщиком фильмов. Вы, конечно, не эгоист, но вам присуще нормальное желание сделать картину не хуже, чем делают другие. А у этих других, — как на грех! — за одной удачей идет новая! Не говорим уж про работы старших мастеров — «Убийство на улице Данте» М. Ромма, «Дело Румянцева» И. Хейфица, «Отелло» С. Юткевича. Но

посмотрите, чем блеснули молодые: «Весна на Заречной улице», «Земля и люди», «Карнавальная ночь», «Крутые горки», «Лурджа Магданы», «Они были первыми», «Сорок первый», «Человек родился», «Чужая родня», «Это начиналось так...».

Подумать только, до чего же трудно стало обгонять тех, кто вырвался вперед!

А теперь представьте, каково это в условиях роста кинопроизводства и резкого подъема каждой из отраслей кинематографической культуры создать фильм, который не просто опередит других, а станет для них своего рода знаменем, зовущим вперед. От него ждут, что он воплотит в себе все прогрессивные черты поднимающегося к новым высотам советского киноискусства — передового отряда мировой кинематографии.

В ту пору многие деятели зарубежного кино, в том числе те, которые неизменно симпатизировали нам, склонялись к такому убеждению, что у нашего кино не так-то быстро зарубцуются раны, полученные им за годы малокартинья, не сразу сможет оно впитать в себя веяния нового времени, достойно выразить их и вновь занять свое авангардное место.

...И вот появилась на экране застигнутая ранним летним утром Москва. Мы, кинозрители, видели ее не менее миллиона раз. Видели — как сейчас — и утром. Смотрели на нее — как сейчас — глазами влюбленных киногероев. Поднимались — как сейчас — на Красную площадь.

...Нет, так не поднимались — этого еще никогда не было! Даже в безудержном веселье народных празднеств и демонстраций такого мы еще не видели. Подумать только! — герои, впад в состояние

крайнего легкомыслия, скачут козелком, на одной /
ножке.

Это по Красной-то площади!

Зрелище и впрямь из ряда вон выходящее.

Этого нам никогда еще видеть не приходилось.

Но признаемся, когда мы упивались весельем этих героев, рассудочные, урезонивающие мысли не осеяли нас. Борис и Вероника убедили, что они имеют право на такое легкомысленное поведение — любовь дала им это право, ей все можно! «Законов всех она сильнее» — недаром все мы с юности мурлычем эту музыкальную цитату.

Но оставим героев в их великолепном одиночестве и условимся о том, как нам вести разговор дальше. А сделать это необходимо, ибо случай тут представился совсем особенный.

До сих пор, вспоминая те или иные фильмы Калатозова, мы все время имели в виду, что среди читателей могут быть и такие, кто их не видел. Приступая к этой главе, мы вздохнули с облегчением — тут уж обойдемся без пересказа, будем считать, что «Журавлей» наверняка видел каждый читатель. Разве не так? Всякий, кто хоть сколько-нибудь интересуется кинематографом (а если не интересуется, то чего ради он стал бы читателем этой книги?), всякий, кто стремится получить от экрана наслаждение, всякий, кто гордится успехами мастеров нашего экрана, — видел «Журавлей». Мы говорим так совсем не «для рекламы» (право, «Журавли» в ней не нуждаются!) — просто мы искренне убеждены, что на долю этой картины выпал заслуженный и совсем необычный успех.

Мы условились на время оставить героев в одиночестве, но забыли, что еще пристальней, чем мы

и чем миллионный зритель, за ними следят два знакомых нам человека: Калатозов и Урусевский. Следят, ничем *не выдавая* своего внимания. То, как важно это последнее обстоятельство, мы особенно ясно почувствуем, когда пойдет речь о следующей их совместной картине, а сейчас запомним это.

И обратим внимание на то, что им предоставляются десятки случаев *обнаружить* себя, в чем-то подчеркнуть какую-либо свою особенность, необычность своей творческой манеры. И, конечно, они обнаруживают себя, подчеркивают и выявляют свои манеры, но делают это так, что мы не чувствуем ни нарочитости, ни манерности. Кажется, вот пережми они здесь чуть-чуть — и все пропадет! А сколько это — чуть-чуть? Критикам — определить словами *меру* так же трудно, как художнику — соблюсти этот строжайший закон искусства.

А сколько времени надо героям картины, чтобы накрепко привязать к себе зрителя? Сколько кадров?

До вступительных титров, из которых мы узнали, что Борис — это Алексей Баталов, Белка-Вероника — это Татьяна Самойлова, прошло не более 40 метров их ночной встречи.

Сейчас настало утреннее расставание — им на это отпущено 70 метров. А расстаться невозможно! Каждое слово может быть «заключительным» перед разлукой, но заключить это затянувшееся свидание нельзя, никак нельзя!

И нам, зрителям, тоже уже невозможно расстаться с Вероникой и Борисом — великое таинство искусства свершилось, теперь мы должны узнать о них все, что возможно, и даже больше того. Боль-

ше — это то, что мы сами сумеем домыслить, что нам подскажет разбуженная творческая фантазия.

А времени у нас нет — кончается ролик первой части. Нам только-только успеть мельком взглянуть на родителей Вероники и на семейное окружение Бориса.

И он и она, каждый в своем доме, одинаковым прыжком ныряют в постель.

Последние метры ролика.

Голос Левитана:

«Работают все радиостанции Советского Союза».

Это 22 июня...

— Слышишь, тормозит Бориса его двоюродный брат Марк.— Война!

И последний легкий штрих уходящего безмятежного молодого счастья: сквозь сон — а нет никаких сил открыть глаза! — Борис в ответ ворчит:

— Ну и пусть...

Меняются ритм и строй повествования. Монтажная суматоха. Начало оборонительных работ. Обрывки разговоров. Ожидание мобилизации. Запись в ополчение. Марк думает получить бронь.

И еще: оказывается, Марк влюблен в Веронику.

Снова ломается ритм — идет большая сцена Вероники и Бориса. Они приспособливают затемнение на окно, и каждый «темнит» — каждый утаивает от другого, «маскирует» невинной болтовней то, что его тревожит.

Борис пока скрывает, что уже подал заявление как доброволец, что ждет команды для отправки на фронт. Ему не хочется раньше времени огорчать Веронику, тем более что завтра — ее день рождения.

А Вероника... Сколько еще в ней детского, наивного, сколько от мирной жизни! Конечно, ее гло-

жуг тревожные мысли, но она гонит их прочь — ей хочется, ей необходимо быть веселой, бороться, бороться — тать наивные стишки о журавликах-кораблнках, разжигать шуточными угрозами ревность Бориса, бороться-дурачиться с ним, будто вокруг ничегошеньки не случилось!

И только иногда сами собой срываются с губ слова о войне:

— А тебя могут взять в армию?..

Но надо прогнать отчаянные мысли! Лучше думать о том, что ей шить к свадьбе.

...Нет, долго притворяться нельзя.

Приходит друг Бориса, приносит новость, которую они, добровольцы, ждут: их зачислили, уже надо отправляться. Не на неделе, не на днях — сегодня!

Разве это было неожиданно для Вероники? Разве она могла думать, будто Борис останется в тылу?

И вот он уходит на фронт.

— А я?

Сцена заканчивается пустяковыми фразами-коротышками: надо идти — конечно — ничего не случится — иди — мы еще успеем попрощаться..

А за фразами — негрянувшие бури. За словами-рифмами — невидимые, подводные штормы чувств.

И опять, как сегодня утром, невозможно сказать последнее, самое последнее слово! Невозможно расстаться. Невозможно повернуться и уйти. Ведь они не сказали друг другу самого главного, еще не сказано *ничего!*

Наконец он решительно говорит:

— Ну, ладно...

Вот эти-то самые пустые словечки и завершают, *многозначительно* завершают сцену, которая там,

под «поверхностью», под напускным спокойствием, безразличием бурлит, клокочет, словно лава в кане!

А ведь это последняя сцена героев! Вместе мы их больше не увидим. Пустяковая случайность (Вероника не сумеет вовремя пробраться на сборный пункт), ничтожная, глупейшая, дурацкая случайность просочится в сюжет и разведет героев в разные стороны именно в тот момент, когда им безотлагательно, всенепременно, во что бы то ни стало надо быть вместе, надо говорить и говорить все, что не успели еще сказать. А именно оно-то, несказанное, и есть самое, самое главное!

Но сейчас зритель должен усвоить, что это только кажется героям, будто они ничего не успели сказать друг другу, и должен — без слов — понять, что же именно они не сказали. И этот их безмолвный разговор должен клокотать таким внутренним жаром, чтобы накал их чувств не остыл долго-долго, до самого финала, когда Бориса уже не будет в живых. И чтобы не изгладилось из памяти зрителя обаяние этого полюбившегося ему героя с такой короткой экранной судьбой.

...Удивительны эти несостоявшиеся из-за опоздания Вероники, эти сорвавшиеся проводы Бориса — вероятно, ни один зритель их не забудет!

Мы видим воочию причину, задержавшую Веронику: колонна танков парализовала весь городской транспорт.

Крупным планом мы видим, как изнутри застрявшего автобуса, нервничая, выглядывает в окно Вероника. Потом она решается, выбегает на улицу, забитую машинами и людьми, пересекает ее, пробегает между танками...

Позвольте, а когда же крупный план перешел на общий? Ведь вначале мы вроде бы сидели с Вероникой рядом в автобусе и выглядывали из окна, а теперь мы уже видим глубокую перспективу какого-то проспекта, но не заметили перебивки, не заметили монтажной склейки.

А ее и не было!

Камера на руках у оператора «выпрыгнула» из автобуса и, влившись в Веронику, ни на секунду не выпуская ее из поля зрения, проталкивалась через плотную толпу, перебегала улицу, ныряла между боевыми машинами.


А перед зрителем открылся удивительный, трепетный и пульсирующий кусок жизни Москвы первых военных дней, снятый не с одной застывшей точки, не с чинного штатива, не с плавно движущегося операторского крана — нет, снятый торопливо, нервно, страстно — ведь такой — страстной, нервной, торопливой — и была тогда любая столичная улица.

Впечатление, которое неизменно производит эта сцена на зрителя, настолько сильное, настолько глубокое, что просто не верится, будто длина монтажного куска всего 17 с небольшим метров — вот как много в него вместили режиссер и оператор!

В этой короткой сцене — не только исходная точка последующего глубочайшего драматизма всей судьбы героини; здесь первые яркие и сильные, масштабные мазки широкого исторического полотна, которое запечатлело жизнь народную на крутом ее изломе.

А следом — большая сцена: проводы народного ополчения.

Если говорить на языке живописи — это удивительно пестрый, нескончаемый калейдоскоп жанро-



вых зарисовок, тщательно выполненных, любовью фиксирующих подробности жизни людей, примечательные драматические и комические сценки. Но в совокупности это сливается в широкое историческое полотно — оно уходит вдаль, за видимый горизонт, и вбирает в себя всю страну, поднявшуюся на защиту от злейшего врага. А больше всего это похоже на большую панораму — с прекрасными, подернутыми дымкой дальними планами и с объемными, укрупненными фигурами на первых планах.

Однако ни одно из сравнений не передаст, не выразит всех особенностей того исключительного зрелища, которое развернулось перед нами на экране. Оно как бы вобрало в себя признаки многих живописных жанров, а главное — добавило к ним свое, особое.

Короче говоря, перед нами образцовое, тщательно выполненное, накаленное гражданской страстью, замечательное произведение мастеров художественной кинематографии! Его глубина и многоплановость поражают! Оно оказывается гораздо более емким, чем можно себе представить. Все гигантское содержание этой сцены, которого, думается, хватило бы на самостоятельное кинопроизведение из жанра малых форм, заняло меньше чем половину ролика!

Это кажется невероятным!

А в то же время перебираешь в памяти все, что случается в этой сцене, и видишь, что изложить ее драматическое, действенное содержание можно в одной фразе: добровольцев провожают на фронт.

Можно сказать подробнее — тогда надо добавить, что на проводы Бориса пришло три человека, а Вероника опоздала. Можно, наконец, выписать все

слышимые в этой сцене реплики. Пусть не пугается читатель, не любящий подробностей, — реплики не займут много времени, их крайне мало.

Два раза, успокаивая Бориса, говорят: «Да придет она!»

Два раза подбадривают: «Веселей, курносый!» и «Мы вас встречать придем».

Отчетливо прослушиваются две реплики каких-то безымянных персонажей: «Пиши, каждый день пиши!» и «Накладные на цветную капусту у кого?»

И, наконец, отчетливо слышны команды: «Становись!.. Равняйся!.. Смирно!.. Шагом марш!»

И это все?


Невероятно. Просто поразительно.

В самом деле, долгие-долгие годы в кинематографии укоренялся недуг особого рода. Сценаристы и режиссеры выражали все самое сложное содержание фильма в *репликах* действующих лиц.

Калатозов своими «Журавлями» напомнил забытую истину: фильм не должен выглядеть как пьеса, перенесенная на экран. У фильма есть свои мощные выразительные средства и есть свое кинематографическое содержание. Вот таким содержанием, которое не укладывалось в реплики, диалоги, титры, декорации, пейзажи, освещение, цвет и которое не исчерпывалось ими, и была богата сцена проводов добровольцев.

Ни одного патристического возгласа, лозунга, призыва не услышали мы от ее участников. Ораторы не бросали в толпу ни клятв, ни угроз, ни проклятий в адрес ненавистных зачинщиков войны.

Но разве возникла у кого-нибудь из нас хоть капля сомнений в готовности всех увиденных на экране людей добиться победы?



Все люди, заполнившие экран, вели себя уверенно, деловито — кто с молодым задором, кто с трезвой прикидкой, с расчетом, и все они сливались в единый собирательный образ великого народа, поднявшегося на защиту своей свободной, независимой, счастливой жизни.


Настроение массы — и то, которое она обычно выражает с прямою, даже с показной откровенностью, и то, что угадываешь по неписанным приметам, по безошибочно точно и недвусмысленно, и то, что трудно передать тонко и правильно в репликах, в митинговых речах, — все это сложное, многообразное, «симфоническое» понятие авторы фильма выразили щедро и предельно ясно.

Переполнившая экран толпа — новобранцы, отправляющиеся на фронт, и провожатые, остающиеся в тылу, — вся эта масса пестра и многолика. И в то же время она прекрасна своим единством и своим неисчерпаемым разнообразием.

Она едина в своей патриотической мощи.

Из тысячи признаков (и это не преувеличение — действительно, из тысячи!) создавался единый собирательный образ народа, поднявшегося на смертный бой.

И вот что замечательно: ни разу, ни в ком мы не заподозрили «статиста», покорного, бесстрастного, незаинтересованного участника массовых съемок, — создавалось впечатление, будто это кадры хроникальные, виртуозно снятые расторопным, сноровистым оператором-документалистом. Не отрываясь, смотрим мы ленту и поражаемся, как много любопытнейшего материала подмечено аппаратом в этой огромной, масштабной, впечатляющей и безыскусственной массовке.



Создается впечатление (подчеркиваем; дело об-
стояло не так — речь идет только о впечатлении)
будто режиссер обошелся в этой народной сцене
без драматурга, потому что здесь за драматургию
взялся сам народ, а Калатозов дал только первый
толчок, только просигналил: вот, мол, знакомые всем
обстоятельства — живите в этих обстоятельствах,
действуйте, ведите себя просто, свободно, естествен-
но, не «играйте»!

И оказалось, что всем эти обстоятельства так зна-
комы и понятны, что никому ничего и придумывать
не пришлось. Тут ведь не надо ни себя, ни других
уверять, будто я — веронец или галльский солдат.

Приглядитесь-ка к духовому оркестрику... Какая
абсолютная правда поведения! Ни грана нарочи-
тости, ни намек на позу! В поведении — не в
музыкальной игре, а именно в поведении! — этих
скромных трубачей и валторнистов чувствуется
предельный артистизм, обнаруживается истина стра-
стей и правдоподобие чувств. А разгадка проста. На
98 процентов они заняты своим обычным, профессио-
нальным делом. И только на 2 процента — «живут в
образе». Превысить эту скромную норму им не раз-
решают прямые музыкальные обязанности.

Также профессионально, без актерства, ведут себя
участвующие в этой большой сцене танкисты, води-
тели автомашин. И никого из зрителей не удивляет
это мастерское «перевоплощение». Не удивляет пото-
му, что здесь, по сути дела, и нет перевоплощения
как такового. Есть опять те же 2 процента «игры»,
а все остальное — обычное поведение.

Но нет никакой разницы — ровно никакой! —
между их «игрой» и естественным поведением «тол-
пы»! А ведь участники «толпы»-то все-таки играют!

Она-то все-таки снималась не хроникально, не в дни войны!

Как добился постановщик этой удивительной увлеченности, этого «проникновения» в образ, этого полного «перевоплощения»?


Мы можем только гадать об этом. Гадать и восхищаться совершенной правдой любой детали, правдой поведения народа — правдой, ставшей основой занимательнейшего сюжета!

Теперь вспомним смерть Бориса.

При всей важности этой сцены для построения сюжета в спектакле она не стала, да по техническим возможностям театральной площадки и не могла бы стать таким гигантом, каким получилась на экране, и не заняла такой ключевой позиции, какую уверенно заняла в фильме, став едва ли не главной.

Чтобы мы острее ощутили ее особенности, предшествующая сцена во всех своих деталях выдержана как описательно-бытовая. Ее ситуация (воинская часть Бориса пробивается из кольца вражеского окружения) драматична в своей основе, но драматизм этот — внутренний, и в каких-либо зримых действиях не проявляется.

Надо заметить, что эта картинно-описательная интонация тоже привлекает внимание зрителя, так как материал, о котором идет речь, представляет известную новизну. Напомним, как в свое время, решая в иных условиях иные творческие задачи, тот же Калатозов совместно с Герасимовым показали героя «Непобедимых» в боевой обстановке. Статный и бравый, в образцово пошитом полувоенном обмундировании, с обаятельной улыбкой, их герой пренебрегает опасностью, глазом не ведет при налете вражеской авиации и не кланяется пулям. Рядом



с ним Борис выглядел бы грубым шаржем, плакатным перяхой и разгильдяем, но уж никак не ^{поло} жительной фигурой. Изможденное и обросшее ^{лицо} лицо. Полусонные, ввалившиеся глаза. Съехавшая набок пилотка. Захлюстанная и жеваная шинелишка. О бравой выправке и речи не может быть! Он ползет, прижимаясь к земле — не к земле, а к киселю из гнилой воды и грязи. Но он находит — несмотря ни на что! — находит в себе запас оптимизма, чтобы подбодрить шуткой раскисшего солдата, его напарника:

— Мы еще на твоей свадьбе гулять будем!

И вот, словно судьба не стерпела этого вызова и решила обрушить на дерзкого свою кару, раздается выстрел.

Он звучит как сигнал — описательный строй повествования сменяется образно-экспрессивным.

Во весь экран — лицо Бориса. Он вглядывается вверх: что такое там случилось? Только что солнце пряталось за облаками, а сейчас, видимо, решило покинуть землю — стремительно улетаая от нее, становится все меньше и меньше. Не спуская глаз с солнца, Борис неверными шагами пятится к береге — может быть, она его поддержит, спасет? А может быть, скользя спирально по стволу, надо ввинтиться в землю?..

Борис не слышит, как где-то вдали надрывается его напарник по разведке:

— Что с тобой?.. Эй, кто-нибудь, помогите!.. Помогите!

А мы смотрим на рощу глазами Бориса — будто он не падает навзничь, а медленно, словно опавший лист, опускается на землю, кружась в последнем, прощальном вальсе. И нам кажется, будто это бере-

зы, запрокинув кроны в зенит, а стволами уставясь на нас, закружились в задумчивом вальсе.

Как прекрасен этот мир, с которым сейчас прощается Борис!

Прекрасен балет стройных деревьев. Прекрасны кадры, повествующие о смерти героя...

Березы еще продолжают свой мечтательный вальс, а Борис мгновенно переносится в дом Вероники — в неразрушенный бомбами, в такой, каким он выглядел до войны, — вбегает по лестнице. И не успели мы подумать о том, до чего же странно выглядит в довоенном доме этот небритый, неряшливый, неухоженный фронтовик, как Борис обретает лощеный, шикарный жениховский вид.

А с ним — Вероника. Боже, и до чего она прекрасна в подвенечном наряде! И как же они счастливы, жених и невеста!

Снятые рапидом (ускоренная съемка — замедленная проекция), они изящно парят в воздухе, их движения плавны и величавы.

Ах, как не вовремя опять доносится до нас истошный крик фронтовика, наблюдавшего гибель Бориса:

— Помогите!.. Кто-нибудь!

Нет, разве Борис погиб! Мы же видим торжественное шествие новобрачных, видим их счастливый ритуальный поцелуй, видим их гостей. А вот тосты, поздравления, опять поцелуй. И снова, прозрачные, как призраки, кружатся в вальсе деревья. Кружатся быстрее. Еще быстрее. И вдруг они будто падают — аппарат успевает подметить последний миг падения Бориса.

— Ты ранен? — в испуге кричат подросшие друзья-фронтовики.



Помертвевшее лицо Бориса. СтеклЯнный взгляд.
И губы делают последнее усилие:

— Я не ранен... я...

И медленное затемнение договаривает за Бориса.

Нет, мы не беремся придирчиво и дотошно вымерять и подсчитывать, не допустил ли режиссер-постановщик ошибки и правильно ли он поступил, когда эту сцену постановочно превратил в кульминационную, в высшую точку фильма (а что именно она выступает как высшая точка, в этом мы уверены). Ведь сцена эта размещается не где-то поближе к финалу, как рекомендуют учебники драматургии, а геометрически точно на середине метража — в начале шестой части фильма (а их всего десять).

Да и уместно ли приставать с какими-либо правилами к режиссеру, который, одержал *чистую победу*? Уж коль речь зашла о нормативах, то не разумнее ли кроить их по фигуре победителя, чем предъявлять к нему какие-то ранее бывшие в употреблении?

Нет, разумеется, «Журавли» — это не пересмотр *всего*, что сделано нашей кинематографией за последнее время, это не полная отмена ранее действовавших норм и правил. Как бы эта картина ни была хороша — а она очень хороша! — не надо делать из нее какую-то хоругвь, какое-то священное полотнище. Но признаем, что она ярко осветила кинематографические магистрали и проселки последних лет и после нее многим стало отчетливее видно, куда им следует двигаться.

Приведенные и разобранные выше отдельные примеры из фильма, как нам кажется, достаточно ясно проиллюстрировали эту мысль.

Можно было бы многое сказать еще о том, как пала героиня, — об удивительной сцене воздушного налета на Москву, когда лай зениток, страшные взрывы, вой сигналов воздушной тревоги, скрежет разбитых вдребезги стекол — все сливается в некий какофонический протест, который, казалось, должен остановить, удержать, предупредить героиню от рокового шага.

А рядом следовало подробно описать и проанализировать другую сцену, когда Вероника терзается сознанием своей вины. Оставив дежурство в госпитале, она панически бежит неизвестно куда, а режиссер и оператор отрывистым и стремительным монтажом передают и темп бега, и тревогу истерзанной ее души, и все бурлящие чувства.

Камера, пристраиваясь к бегущей героине в разное время и на разных от нее расстояниях, выхватывает то всю фигуру, то ноги, то голову, то часть туловища, и эта быстрая смена кинематографических планов тоже передает учащенный, порывистый и тревожный темп сцены, подчеркнутый музыкой.

Временами только этот темп и остается на экране — он нужен, ибо великолепно выражает напряженность эпизода, но он как бы отделяется от предмета изображения и остается «сам по себе»: темп слишком учащен, у зрителей нет времени — они не успевают разглядывать дробные части мелькающего изображения.

По мосту проходит поезд. Темп, темп... Мчится автомашина. Успеваем заметить — на дороге малыш! Визжат тормоза. Вероника успевает чуть не под радиатором схватить ребенка, оттянуть его в сторону...



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՆԱԽԱՐԱՐԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

Оказалось, его зовут Борькой.

Борис?.. Что это — сценарная нарочитость? стика?

Да нет же, заурядное, повседневное совпадение. Оно значительно только для Вероники...

Их много, таких сильных сцен, и они разнообразны по выразительным средствам. В одной — «работает», впечатляет только звук (страшно, оглушительно тикают ходики в доме Вероники, разрушенном при воздушном налете); в другой — подкупает улыбка художника-жанриста, блеск бытового юмора (притаившихся влюбленных пугает громадный дог, которого спозаранку вывел гулять злой, невыспавшийся хозяин); в третьей — поражает уплотненность, спрессованность драматургического материала (блестящая сцена в госпитале — истерика раненых, мастерски «потушенная» отцом Бориса)... да в каждой части, в каждом эпизоде есть великолепные образцы сценарного, режиссерского, операторского мастерства.

Разумеется, кое-где есть и слабила — не все же состоит из жестких, негнущихся конструкций. Но так ли уж это важно? Так ли существенны всякие творческие оплошности в громадной и прочной работе?

Мы вернемся все-таки к подобным слабым местам ниже. А сейчас скажем о тех мастерах, кто со- здавал этот фильм вместе с Калатозовым.

Взаимоотношения драматурга В. Розова и кинематографа могут считаться образцовым примером капризности художественной судьбы.

«Фильм по лучшей пьесе Розова, — писал об экранизации «В добрый час» критик Р. Юренев, — оказался одним из типичнейших примеров оскудения

кинematографической культуры, забвения специфических выразительных средств киноискусства.

Фильм по худшей пьесе Розова «Вечно живые» оказался ярким свидетельством неисчерпаемых возможностей и великой силы кино»*.

Это очень верно и точно подмечено. Но как могла случиться такая парадоксальная трансформация?


Здесь нет нужды скрупулезно сравнивать пьесу со сценарием — надо смотреть фильм и понимать режиссера.

Дело совсем не в том, какие сцены и эпизоды сохранились, а какие погибли при экранизации. И не в том, что пьеса была более милостива к некоторым персонажам, а экран обкорнал их судьбу.

Вероятно, «знойная женщина» Антонина Монастырская, на вечеринке у которой непредвиденным и роковым образом встретились Вероника и Марк, могла иметь на экране более подробную биографию. А могла и совсем не иметь — это мало что изменило бы в биографии фильма. Все дело в том, что его авторы — и сценарист и режиссер с оператором — заменяли сценическое содержание экранным. И там, где это удалось, там звучали победные фанфары!

В самом деле, сюжетная судьба экранной героини могла полностью уподобляться судьбе ее сценического прообраза, а могла отличаться от нее еще более резко — это дела не меняло. Вероника и в фильме могла быть, скажем, покладистой, могла быстрее примириться со своей трагической судьбой, и жизнь снова обрела бы для нее всю притягательную силу.

* «Искусство кино», 1957, № 12.



Не думаем, однако, что такой сюжетный ход существенно изменил бы судьбу экранных «Журавлей». Эта судьба определилась не тем, что первичную редакцию финала заменили на вторичную. И не тем, раздает ли Вероника вернувшимся фронтовикам живые цветы или не раздает. Подобного рода редакционные поправки и варианты могут послужить костылями какому-нибудь слабенькому, дистрофичному фильму и помочь ему кое-как дохромать до экрана, но они никогда и никому не заменяли крылатых коней, которые мчат триумфаторов дорогами славы.

Мы бы сказали, что пьеса Розова «Вечно живые» трудна для экрана потому, что слишком театральна. Но деятели сцены говорят, что это специфическое свойство не так уж отчетливо в ней развито. И в доказательство приводят пример: спектаклем «Вечно живые» открывался московский театр «Современник», но премьера не превратилась в событие.

Мы опять вспоминаем сценическую судьбу пьесы, чтобышний раз подчеркнуть, что «Журавли» — явление кинематографическое, а стали таким явлением главным образом усилиями Калатозова.

Какими бы дружескими, идеальными ни были личные взаимоотношения сценариста этой картины и ее режиссера, нам приходится быть невежливым и — объективности ради — вбивать между ними клин своим противительным утверждением: фильм «взошел» не на розовско-театральной закваске, а на калатозовско-экранных дрожжах.

Нет, эти два несхожих начала открыто не спорят одно с другим, не враждуют между собой, но и не сливаются воедино. Будучи разными по своей природе, они мирно сосуществуют, но мы временами

чувствуем их взаимную неприязнь, за что и сетуем, ворчим на авторов.

Самое сильное впечатление Марк — А. Шворин произвел в большой сцене с Вероникой во время воздушного налета — здесь чувствовались характер самобытный и драма оригинальная. А дальше он сразу же показался беспредельно скучным. Не потому, что стал мужем Вероники, — нет. И не потому, что артист стал играть хуже, чем вначале. А потому, что из яркого образа, с сильной кинематографической характеристикой, Марк вдруг превратился в тривиальную «рольку», цитатное «амплуа». Это неоднократно мелькавший на экране и сцене преуспевающий обыватель, наделенный самыми общими приметами. Марк вызывает антипатию не своей отвратительной мещанской сущью, а тем, что эта сущь — не его, она заимствована откуда-то, с чужого плеча, взята напрокат.

Разумеется, поступив так, то есть дав своему персонажу довольно шаблонную характеристику и судьбу, драматург очень облегчил свою задачу — он уже не должен долго разъяснять зрителям, почему Вероника уходит от Марка. Но зритель ощущает здесь сценарный огрех. А самое главное, у персонажей неизбежно возникает разноречивой исполнительских манер. Вероника продолжает вести свою роль всерьез, на выигрыш. А Марк вдруг начинает играть в поддавки — с каждым ходом он все более и все откровеннее саморазоблачается, из кожи воп лезет, чтобы убедить зрителей, что он подлый, низкий, трусливый, гаденький и никак не пара Веронике.

Какая наивная авторская нарочитость! Зачем она понадобилась — чтобы облегчить героине выбор?

Неужели без этого зрители не согласятся с героиней, когда она уйдет от Марка?


В спорах, которые велись по этому поводу, кто-то сказал: «А почему вы разрешаете Наташе Ростовой безрассудно отклонить симпатичного Андрея Болконского и увлечься несимпатичным Анатолем Курагиным?»

Да, Наташе можно, а Веронике нельзя.

Дело не в том, что сравнение это коробит своей нескромностью. И не потому Наташу не заподозришь в какой-либо фальши, что это было бы неуважительно и неприлично по отношению к классике. Рассуждать так, значит переворачивать логику на голову, а надо ее поставить на ноги. Потому-то Наташа и классика, что нет в ней ни капельки фальши, а есть одна чистая и покоряющая правда реалистического искусства!

Идеальная в художественном отношении, Наташа такая живая, что нам трудно представить, будто ее не было в действительности. Не верится, что кто-то выдумывал, подбирал, навязывал ей то или иное поведение, свойство, качество. Кажется, что ни во внешности, ни в поступках, ни в настроениях, ни в мыслях своих она не могла быть никакой иной, кроме такой, какая есть.

Действительно, некоторые образы, созданные классиками, настолько реалистичны, что кажутся... реальными, то есть наделенными собственной, независимой от художника жизнью. Притом они кажутся такими не только читателям-зрителям, но даже самим авторам. Как известно, Пушкин, заканчивая «Евгения Онегина», был удивлен, какую штуку Татьяна выкинула — замуж вышла! Каза-лось, будто судьба ее от него не зависила...



Поэт был единственным человеком, для кого это событие показалось неожиданным и удивительным, ведь сам он рассказал о нем так, что все приняли этот поворот сюжета за нечто естественное и вполне закономерное.

Это как будто не вяжется с тем, что классики, работая над произведениями, создавали иной раз множество вариантов, разнящихся в деталях, а иногда и в существенных частях.

Да, Лев Толстой правил, улучшал, отделял рукопись нескончаемо. Но какой бы вариант мы ни прочитали, любой нам покажется последним — до такой степени он завершен, закончен в себе. Поэтому он и убеждает, заставляет нас принимать все за чистую, ясную правду и не докучать всякого рода глубокомысленными предположениями и вопросами: «Правильно ли герой поступил вот так? Не лучше ли, если бы он сделал эдак? Почему умная Наташа увлеклась пустым Анатодем?»

Почему? Да потому что *увлеклась!*

И больше гадать здесь нечего. Этим все сказано!

А вот в поведении Вероники есть какие-то существенные частицы, которые не служат пищей для приятных и полезных размышлений и неизменно порождают недоуменные и скучные вопросы, ибо не ясны в своей основе. На подобные вопросы может ответить только сам фильм и никто больше, а если он этого не делает, то искать ответы на стороне, вне фильма, бессмысленно!

«*Не верю!*» — перебивал актеров в таких случаях Станиславский, и переубедить его нельзя было ни хитроумными полемическими приемами, ни словесным блеском, ни эрудицией и ссылками на авторитеты — ничем! Был только один-единственный спо-

соб выйти победителем из этого трудного спора с высоким авторитетом: сыграть сцену еще раз, да так, чтобы он *поверил*.

Случалось, что подобным способом исправляли даже *готовые* спектакли.

В кинематографе эта возможность исключена. Если зритель чему-то в фильме не верит (в том смысле, в каком говорил об этом Станиславский) и если повторные просмотры его все-таки не убедили,— пусть он не ищет ответа у съемочной группы на обсуждении, в журнальной критической статье, в письме режиссера, которое охотно напечатал журнал. Такой случай надо прямо, без уточнений и дискуссий, относить к недостаткам, просчетам фильма.

Сюда же запишем встречу Вероники с Володей, свидетелем гибели Бориса. Драматург построил эту сцену на довольно примитивной и банальной путанице: Володя привозит отцу Бориса трагическую весть, но сообщает ее... Веронике. Видимо, чувствуя наивную *подстроенность* этой сцены, автор специально разъясняет ее и как бы оправдывается устами Володи: «Вам-то (то есть, Веронике) я могу сказать, вы человек *посторонний*...» Но от этого оправдания ситуация не становится менее наивной.

Не спасает, а, наоборот, только усугубляет, подчеркивает общую искусственность, натянутость и то обстоятельство, что для вящего оживления сцены автор и постановщик заставляют Володю при выполнении нелегкого, деликатного поручения играть на губной гармошке. Веронике придумано здесь очень хорошее *поведение* (она стирает белье), а ему дали довольно искусственное *занятие*.

Уместна ли в этой сцене столь необычная музыка? И почему выбран именно такой инструмент?

Это никак не мотивировано развитием сюжета, а кроме того, ни в какой степени не оправдано в бытовом отношении.

Действительно, такие гармошки были в большом ходу в немецкой армии. Но в тот период войны (наступление гитлеровцев) в наши войска они почти совершенно не попадали, а позднее (наше наступление), попадая вместе с прочими трофеями, в армейском быту совсем не прижились. Поэтому, уж если вытаскивать на экран такую колоритную, но странную деталь, ее следовало бы как-то особо мотивировать, разъяснить, оправдать. Но на это у режиссера уже совсем нет экранного времени — идет к концу девятая, предпоследняя часть. И гармошка возникает как револьверный выстрел — без какого-либо ощутимого повода, внезапно и навязчиво.

Узнав при этом визите, что отца Бориса нет дома, Володя из вежливости задает два пустяковых вопроса и вдруг сразу же, ни с того ни с сего, начинает музицировать перед незнакомой ему женщиной, даже не потратив ни одной реплики на объяснение столь экстравагантного, удивительного своего поведения.

Оторвавшись на миг от малоуместных музыкальных экзерсисов, Володя выпаливает служебную, «поворотную» реплику:

— Мне его невесту теперь разыскать надо. Ох, и любил он ее!

— Это я,— открывает наконец свое инкогнито Вероника.

Авторы полагали, что произвели магическое действие на зрителя, и потому следом заставляют опростоволосившегося и якобы пораженного Володю совершить несвойственный ему сверхгалантный поступок. Фронтвик склоняется перед застывшей в

скорби Вероникой и целует ее руку, покрытую мыльной пеной!



В следующем коротком эпизоде, уже после войны, в Москве, Володя довольно неожиданно переходит в наступление и двумя репликами хочет убедить Веронику, что она-де напрасно ждет Бориса.

Для чего Володе нужны эти реплики? Что из них вытекает, да и успеет ли вытечь? Ведь до финала уже рукой подать!

На эти недоуменные вопросы любителя кино может ответить только театральный зритель. Дело в том, что в пьесе, как и в промежуточных киновариантах, существовавших в процессе изготовления фильма, судьба Вероники была иной, чем она известна по экрану. Иной была и сценическая судьба Володи. Между ним и Вероникой разгоралась любовь, примиряющая с жизнью молодую женщину, которой война принесла так много страданий.

Не беремся судить, хорошо ли это выглядело на сцене, но в кино наверняка было бы плохо, фальшиво. Думается, кинозрители не одобрили бы такой умильной и несколько дешевой театральной эффектности. Вероятно, на экране — в строгом и суровом киноповествовании — казалось бы надуманным и нарочитым, если между этими героями, которые в меру пострадали и в меру помучились, разгорелась бы в виде компенсации всеисцеляющая и умиротворяющая любовь.

Все эти перипетии пьесы в киноварианте отпали. Но в нем и сейчас еще можно обнаружить недочищенные, случайно застрявшие «пережитки» — своего рода «рудиментарные остатки» прежних вариантов.

Эти и другие, сходные с ними шероховатости и небрежности, конечно, в какой-то степени снижают

ценность фильма. Но его плюсы настолько велики, что просто несоизмеримы с подобными потерями. К тому же потери замечаешь позже, когда остынешь от счастливого возбуждения, на которое способен зритель, и вернешься к скучному ремеслу критика. А в этих ремесленных делах случаются у нас и «цеховые» ошибки.

Некоторые мои коллеги по профессии явили такой пример в оценке прекрасного эпизода проводов добровольцев. Наши с ними мнения о знаменитой решетке, разделившей ополченцев от провожающих, резко разошлись — мы сами очутились как бы по разные стороны этой ограды. Сведущие историки кино заявили, будто означенная решетка — это, так сказать, чугунная цитата: она, мол, уже была нам показана в фильме Де Сантиса «Утраченные грезы» («Дайте мужа Анне Дзаккео») и разделила его симпатичных героев, которых играли Сильвана Пампанини и Массимо Джиротти. Но у Де Сантиса это, мол, оправдано непримиримостью противоречий показанного им буржуазного общества (флот для героя Джиротти был как бы тюрьмой), а у Калатозова решетка — это, мол, некритическое заимствование, искажающее природу свойственных нашему укладу взаимоотношений фронта и тыла.

Но, во-первых, решетки эти, хотя они могут быть отнесены к недвижимому имуществу, давно уже обрели способность к бродяжничеству: эффектные и крайне выгодные для драматичных мизансцен, они фигурируют не в двух, а во многих фильмах. Напомним хотя бы еще один из более ранних: американскую экранизацию романа Драйзера «Дженни Герхард». Там решетка играет еще более драматическую роль — она четко символизирует классовые



и бытовые противоречия, разделившие героиню и ее любовника, добропорядочного буржуа.

А во-вторых, неправильно утверждать, будто авторы «Журавлей» не имели права применять этот образ, поскольку, мол, у нас фронт и тыл едины.

Нет, они все-таки противостоят один другому! Ну, конечно, противостоят, хотя и не в политическом отношении, но весьма и весьма остро и трагедийно, так что имеют все основания на сильный и обостренный образ. Один уезжает на войну, другой (другая) остается в тылу... Эта разлука — самая массовая: ее переживают не двое «избранных», а миллионы. Эта разлука — самая трагедийная; она, быть может, не на время, а навсегда!

Словом, у Калатозова были, конечно, все основания, все права на такой сильный образ!

Работа оператора Сергея Урусевского представляет собой... Однако тут придется просить прощения у читателя. Справившись с первой половиной фразы, но так и не перейдя ко второй, мы безнадежно застряли, раздираемые сомнениями. А что, собственно, можно, вспоминая «Журавлей», сказать об Урусевском в этой книге, помимо всего сказанного о Калатозове? Вероятно, было бы правильным всюду, где в этой главе встречается фамилия режиссера, приписать фамилию оператора. Труднее, чем в каком-либо ином случае, здесь можно отделить работу одного от работы другого.

Знатоки и любители кино назовут десятки наших выдающихся операторов, которые вошли в историю своими примечательными работами. Но в ней есть значительный пробел: в послевоенные годы одновременно с резким свертыванием кинопроизводства едва ли не столь же резко сократился и приток




новых операторских сил, затормозился рост мастерства. Серость, унылое, казенное однообразие равнодушие к изобразительной культуре — становились, пожалуй, типичными чертами картин. Единичные удачи проскакивали как-то случайно и чувствовали себя одинокими.

С разворачиванием кинопроизводства положение начало меняться. Однако отдельные участвовавшие успехи не сливались в общую картину и еще не выражали резкого подъема операторской культуры.

Надо заметить, что кроме этих особых условий снижения изобразительного мастерства, характерных для нашей кинематографии, сказывались и причины общие, давние, возникшие еще с началом звукового кино.

Если от истории нашего киноискусства 20—30-х годов, украшенного именами изумительных операторов Э. Тиссэ, А. Головни, Л. Косматова, А. Москвина и других, обратиться к более позднему опыту зарубежной кинематографии, то здесь, пожалуй, был известен только один случай, когда оператор резко вырвался вперед от своих собратьев, — в мексиканском кино.

Обычно у широких зрительских кругов интерес к людям кинематографа сосредоточивается лишь на актерах. Значительно реже — в особых случаях экранизаций — интерес привлекает фигура драматурга. Только выдающиеся кинорежиссеры — буквально единицы! — удостоиваются популярности у массового зрителя. И никогда — за единственным исключением — не было случая, чтобы зрительским массам становился известным оператор. Это примечательное исключение — мексиканец Фигероа. Продолжительное время он представлял перед широкой



публикой своих коллег по профессии, обратив на себя всеобщее внимание удивительно живописными, своеобразными и полными очарования пейзажами родной страны. (Кстати, творчество этого мастера имеет самую непосредственную связь с успехами советской кинематографии, ибо во многом опирается на опыт Эйзенштейна, Александрова, Тиссэ, работавших в Мексике в 1930—1931 годах.)

И вот долгие годы монополярной популярности мексиканского оператора закончились — вместе с «Журавлями» взошла в зенит ослепительная звезда Урусевского.

Видно, пришло время появляться молодому. Заметим, однако, что с Урусевским случилось это именно в ту пору, когда он работал совместно с Калатозовым, и не случалось при прежних его партнерах. Слов нет, оператор работал и ранее очень интересно («Сельская учительница», «Возвращение Василия Бортникова», «Кавалер Золотой Звезды», «Сорок первый»; кто помнит эти картины, скажет, что сняты они великолепно!) и партнеры-постановщики у него были превосходные (М. Донской, В. Пудовкин, Ю. Райзман, Г. Чухрай), а все-таки успех этих картин не идет ни в какое сравнение с успехом... нет, с триумфом «Журавлей».

Кстати уж заметим, что и Калатозову, доводилось ранее работать с замечательными операторами.

Словом, если бы причины необычайного успеха «Журавлей» мы попытались вывести из анализа прежнего творчества режиссера и прежнего творчества оператора, а также из какой-нибудь алгебраической суммы качеств того и другого, ничего путного и толкового не получилось бы. Выслушав наши объяснения, каждый мог бы привести в при-

мер *другую* творческую пару, и у нее оказались бы ровно такие же шансы на успех, а все-таки, как говорят золотоискатели, «фарт» выпал не им, а именно Михаилу Калатозову с Сергеем Урусовским.


Не повторяя того, что уже было написано о необычайной глубине и содержательности кинематографического изображения в «Журавлях», мы скажем лишь обобщенно: впервые эти вопросы стали предметом внимания широких кругов кинозрителей, впервые после огромного перерыва массовый посетитель кинотеатра вновь заговорил об искусстве оператора. Этого яркого показателя успеха нельзя недооценить.

Приведем и другой, не менее яркий.

Один из ветеранов кинотехники, француз Дебри, признавался, что был потрясен виртуозностью съемок «Журавлей». Кадры кружащихся берез в сцене предсмертных видений Бориса натолкнули старого кинематографиста на конструирование специального приспособления, с помощью которого любой оператор сможет применить этот чрезвычайно выразительный способ съемки. Так техники-конструкторы помогли творческим работникам множить успехи, достигнутые авторами «Журавлей», внедрять их приемы.

Авторы... Мы опять сливаем воедино работу постановщика и оператора! В театре давно уже в ходу поговорка: режиссер умирает в актере.

Она верна и в кинематографе. Но про некоторые фильмы можно было бы сказать иначе: режиссер умирает в... операторе. А про «Летят журавли», если уж быть совсем точным, надо говорить по-другому (не боясь громоздких конструкций фразы, а



преследуя лишь цели точности). Сказать, допустим, так: «Режиссер при своей фигуральной ^{кончине} раздвоился — он умер, как и многие его коллеги, в актере, но, кроме того и главным образом (если только можно умирать главным и неглавным образом), — умер в операторе».

Пожалуй, еще ни в одном калатозовском фильме не ощущалось так явственно операторское прошлое постановщика.

Мы опять вынуждены напомнить, что при подлинно творческом содружестве режиссера и оператора почти невозможно установить, где кончается первый и начинается второй. Но если режиссер когда-то сам был оператором, притом — незаурядным, установление творческой преемственности облегчается.

Изобразительная культура «Журавлей» так велика, что ее с лихвой хватает и на Калатозова и на Урусевского, но приоритет первого надо все же иметь в виду. Многие из того, чем когда-то поражал «Джим Шванте» и что основательно забылось за время звукового кино, мы неожиданно обнаружили в «Журавлях». За двадцать семь лет, разделивших тот немой фильм от позднего звукового, появилось, конечно, кое-что новое в операторском искусстве — слишком уныло было бы предполагать, что никакого прогресса здесь не наблюдалось. Но одновременно незаслуженно позабылось, растерялось, растряслось и очень многое из прекрасного старого.

Новый взлет кино требовал, чтобы кто-то основательно напомнил о неосвоенном наследии. И с этой почетной задачей «Журавли» справились настолько блестяще, что люди, не очень сведущие в



истории кино, все восприняли и разрекламировали как «новации», как нечто, появившееся впервые.

Чтобы перейти от оператора к актерам, всего сказать об их изобразительной характеристике и начать этот разговор с одного из действующих лиц — оно не главное, но играет очень значительную роль. Мы имеем в виду... природу.

Здесь необходимо вспомнить тот отрезок истории кино, который непосредственно предшествовал появлению «Журавлей». Почти стандартные, «открыточные», не просто эффектные, а нарядные и пышные, но всегда драматургически нейтральные пейзажи в ту пору превратились в чуть ли не обязательную принадлежность фильма, независимо от его жанровых особенностей. Пейзажные заставки и виньетки, а главным образом романтические багряные закаты чуть ли не заимствовались из архивных фильмотечных материалов и вызывали на просмотрах дежурные овадии.

Драматургически осмысленный пейзаж?.. Примеры таких тонкостей можно было по пальцам пересчитать.

А обычно, когда об этом заходила речь, чаще ссылались лишь на классиков. Был-де такой пейзаж у Эйзенштейна — любил он «неравнодушную природу». Или вот Шекспир — у того в «Макбете» Бирнамский лес шел в наступление на перепуганных персонажей..

В «Журавлях» природа ведет себя в сюжете значительно активнее, чем во многих других фильмах. А ее поведение в сцене гибели Бориса (очень скромный метраж!) впечатляет зрителя сильнее, чем сотни дежурных прилизанных пейзажей. Забегая вперед, оговоримся, что в следующей работе

Калатозова, в «Неотправленном письме», пейзаж, как бы увлеченный успехом «Журавлей», поднимет бунт против диктатуры человеческого образа. К чему это приведет, мы увидим в дальнейшем. А сейчас скажем о потрясающем успехе двух образов — Вероники и Бориса.

Самойлова и особенно Баталов вложили в образы много своего, актерского, в частности наградили героев огромным личным обаянием, чего не в состоянии сделать ни режиссер, ни оператор, как бы они ни старались и какими бы исключительными профессиональными навыками ни обладали. Однако нас сейчас интересуют центральные образы именно тем, что вошло в них непосредственно от режиссера и оператора.

Чтобы ощутить это яснее, вспомним обаятельного отца Бориса.

Все или почти все, что мы узнали об этом человеке, рассказал нам своим талантом артист В. Меркурьев. Мы бы сказали, что этот сильный и яркий образ создан прекрасными, но традиционными актерскими средствами. Оператору, собственно, здесь оставалась скромная задача: поточнее зафиксировать и без потерь донести до зрителя всю интересную работу исполнителя, ничего или почти ничего не добавив от себя.

От меркурьевского Федора Ивановича фильм как бы перенял ироническое отношение к шаблону, к казенщине. Вспомним проводы Бориса на фронт.

— Нас просили передать вам вот эти подарки,— сухим, «заседательским» тоном начинает дежурную речь делегация молодежи завода, но вдруг обнаруживается, что пакеты перепутаны.— Ой, ой, извините... И просили сказать...

Федор Иванович перебивает незадачливого оратора и с какой-то с горечью передразнивает: — «Держитесь, мол, до последней капли крови. Бейте проклятых фашистов, а мы на заводе, здесь в тылу, будем выполнять и перевыполнять»... Все это нам известно и знакомо. Лучше садитесь, де-вушки, и выпьем за моего сына Борьку.

И эта, и другие сцены, и вся роль Федора Ивановича очень эффектны в лучшем смысле этого слова. Однако они типично театральны — к тому, что делает актер, ничего не добавлено от экрана, от кинематографического зрелища.

Иная, более сложная природа у образов Бориса и Вероники. Если отнять от них сделанное непосредственно исполнителями, то в остатке обнаружатся значительные величины, которые дополняли, дорисовывали, обогащали образы средствами режиссерского и операторского мастерства.

О том, как терзалась душа Вероники в ночь бомбежки, мы меньше узнали от Самойловой, чем от Калатозова и Урусевского. Они же — своими, а не актерскими средствами! — рассказали о предсмертных видениях Бориса больше, чем нам поведал об этом с экрана Баталов и чем вообще мог поведать любой другой актер.

Это было привлекательным, совсем необычным, свежим.

Надо вспомнить, что за долгие годы депрессии кинематографической выразительной культуры зрители оказались приученными ко многим странностям, когда содержание экранного действия рассказывалось актерами — «рассказывалось» не в фигуральном, образном смысле, а в буквальном: все действие втискивалось в диалоги и реплики.

Получалось это почти так же, как в «Царе Максимилиане», древнем народном «действе», где персонаж проговаривал то, что ему надлежало сделать: «Пойду и приведу вашего непокорного сына Адольфа»...

Напомнив, что экранный образ много богаче того, на создание которого способен всякий актер, хорошо читающий текст роли, Калатозов добился исключительных, впечатляющих результатов в создании образов Вероники и Бориса.

До этого Самойлова снималась только однажды, в эпизодической роли, Баталов уже появлялся на экране трижды и довольно удачно. Но «Журавли» вывели молодых актеров в звезды мирового класса.

Мы говорим о решающих достоинствах «Журавлей» так безоговорочно и недискуссионно, будто им давали высокую оценку всегда и абсолютно. Нет, это не так. Но ворчанье недоброжелателей буквально тонуло в мощном гуле овадий, восторженных откликов и рецензий.

В подлинный триумф превратился и зарубежный прокат «Журавлей» — они облетели едва ли не весь свет, а по количеству зрителей побили рекорды своего времени.

Впервые Международный кинофестиваль в Канне (1958) удостоил своей самой высокой наградой советский фильм, к тому же «Журавли» получили здесь сразу три премии: «Золотую пальмовую ветвь», специальный диплом актрисе Т. Самойловой за исполнение роли, оператору С. Урусевскому приз Высшей технической комиссии Франции. На I Всесоюзном кинофестивале в Москве (1958) картина также была удостоена особого приза.



И вот награды хлынули проливным дождем...

Фестивали, смотры и конкурсы, кинообъединения, ассоциации и союзы — все считали своим долгом отметить «Журавлей», воздать им должное, оказать честь.

Стало уже похоже на то, будто сместились как-то привычные, но устаревшие представления и не такой-то фестиваль удостаивает своим высоким вниманием эту картину, а она, молчаливо и мило-стиво соглашаясь наградить себя, тем самым поднимает его авторитет, свидетельствует о его полной респектабельности — он-де не устарел, не отстал от моды.

Мы уже отметили многие особенности фильма, которые и впрямь дают основания для таких высоких оценок.

Стремясь к возможно более полной объективности, упоминали и о многих черточках со знаком минус.

Нам осталось в заключение подчеркнуть очень важную и едва ли не главную положительную особенность. Видимо, она-то и помогла «Журавлям» Калатозова стать на долгое время вожаком дружной стаи интересных, хороших и очень хороших кинопроизведений. Для этого мало впитать в себя сумму художественно-творческих и технических новинок, мало повторять, дублировать добродетели ближних, мало блистать и разнообразием ракурсов, планов, фокусных расстояний, и самыми широкоугольными панорамами, и эффектными укрупнениями, и плавными либо скачкообразными переходами от своего рода микро- к телекадрам.

Все или почти все это так или иначе можно обнаружить и в «Журавлях». Но есть у них и дру-

гая — важная и едва ли не главная — монополярная особенность.



Начавшись, как и в пьесе Розова, поэтично и камерно (хотя, опять-таки, по-особому, по-кинемаграфически камерно: утро влюбленных — утро Москвы — двое на Красной площади), действие резко *расширилось* до необычных пределов, до ощутимой бесконечности, и *вобрало в себя* огромный, глубокий, объемный мир.

Самыми сильными, самыми впечатляющими местами оказались при этом те, где пьеса, почти не меняя звеньев сюжетной цепи, ощутимо превращалась в удивительный фильм. И зритель обнаружил, почувствовал, увидел, как в этих ярких, сочных, трепетных кадрах пульсировала полнокровная *жизнь народа*.

Фон, который должен был украситься затейливыми узорами судеб главных и второстепенных персонажей, словно бы взвалил на себя новую задачу — вообще-то ему несвойственную и независимую от биографий действующих лиц. Но именно от этой необычности он обрел самодовлеющую драматургическую ценность, собственную — величественную и мужественную — красоту. У него завязались побочные к прежним и по-новому любопытные узлы, и они выстроились в шеренгу особого сюжета: 22 июня — военная Москва — фронт — тыл — Победа — встреча.

Вспомним еще раз, как показана гибель героя. Вероятно, о ней можно было бы сообщить лишь внешне-событийно, так сказать сухо-информационно и даже конспективно, как, скажем, сообщают в пьесе Розова, — без постановочных «онеров».

Но и этот и многие иные эпизоды фильма, кото-



рые, по сути дела, лишены *событий* в общепринятом смысле этого слова и не представляют собой узла, то есть зримого сплетения анкетных судеб персонажей, — все это режиссер превратил в полюсы мощных силовых линий — невидимых, «не визуальных». Они-то, эти линии, в помощь и в дополнение обычному сюжетному костяку организуют, скрепляют, усиливают многогранный и разнообразный материал фильма.

А в финале происходит удивительное художественное явление: то, что возникало на правах «фоновых», то есть вспомогательных, второплановых элементов, изменяет своей природе и выдвигается на первый план, становится самым интересным.

Драматическое соло героини, которое временами превращалось в главную ось повествования, теперь словно бы истощилось, утратило прежнюю силу звучания и уступило место мощному хору.

Вот почему подмеченное иными наблюдательными критиками упущение, которое совершили-де авторы, ничем, по сути дела, не завершая линию Вероники, на самом деле не оказало сколько-нибудь ощутимого расхолаживающего воздействия на зрителя и не могло испортить общего прекрасного впечатления от выдающейся кинокартины.

И едва ли не самые стойкие краски, которые определяют и долго хранят в памяти колорит этого впечатления, положены режиссером именно в финале, центром которого стал образ народа, одержавшего победу в тяжчайшей из войн.

Как сложился этот величественный образ?

Можно подробно, скрупулезно, кадр за кадром описать и проанализировать 175 метров пленки последней части фильма.

Можно исследовать все приемы сюжетосложения, можно исчислить пропорции событийных звеньев.

И опять, как при анализе удивительной сцены проводов на фронт, мы будем поражены: какие бесхитростные и, казалось бы, мелкие, дробные события могут срастаться в величественные картины жизни народной, если художник владеет секретом живой и мертвой воды, если ему подвластны тайны творчества!

Кинематографическое содержание финала, которое западает в душу каждого зрителя, неизмеримо богаче самого скрупулезного и самого квалифицированного литературно-критического описания. Это содержание много шире того, что непосредственно открывается сейчас на экране. Непонятным, даже таинственным и вместе с тем совершенно очевидным образом оно как-то повторяет, включает в себя содержание предшествующих частей и эпизодов и представляет собой не только финал, как таковой, но и весь нелегкий, богатый событиями и размышлениями *путь* к финалу.

Зритель опознает здесь среди тысячной толпы, вероятно, не более десятка лиц, встречавшихся ему на этом пути. Но, странное дело, кажется, будто все-все эти люди ему знакомы, все хорошо известны, все близки и дороги: такое трепетное чувство симпатии рождают они в его сердце.

Вот этих он, помнится, провожал тогда на фронт, с пресненского призывного пункта...

С теми — попал в окружение и чавкал рваными сапогами по заболоченному бездорожью. Только тогда у нас погон еще не было, не ввели...

А этих, гляди, и не узнать! Повстречался с ними в госпитале у Федора Иваныча, забинтованные тог-

да были по макушку, а сейчас — ишь какие кра-
савцы!..

Многоликая толпа — незнакомые и близкие лю-
ди! Долгожданные и нечаянные встречи. Вокзаль-
ные нервные ожидания. Суматоха объятий. Уча-
щенные пульсы оркестров. Радость, радость, ра-
дость Победы!

Оператор знает свое дело, умеет подчеркнуть что
надо, и мы удивляемся: а где же винтовки, авто-
маты? В руках цветы, цветы, цветы.

Объятия. Поцелуи. Слезы.

Опять поцелуи.

И опять перестрелка восклицаний, живая бесто-
лочь реплик.

Никого не стесняясь — ведь кругом свои! —
усач-фронтовик поднимает малышку — «Ах ты, вну-
ченька, — хороша!» — и целует ее в попку...

Оркестры — тушь!

Гомон! Смех!..

Великолепный, просто великолепный портрет
толпы!

И Степан, взгромоздившись на паровоз, начинает
речь — не митингово, а по-родственному, по-семей-
ному:

— Дорогие матери, отцы, братья и сестры!..

Он говорит о победе и о том, что все от радости
головы потеряли. Его слушают внимательно — при-
тих бурливший перрон. Говорит о тяжких по-
терях.

— Никогда не угаснет лютая ненависть к вой-
не!..

Его слушает заплаканная Вероника.

— Мы победили, — заключает речь Степан. —
Победили во имя созидания новой жизни!..

И снова бурлит людское море.

Да, жизнь продолжается.

Пройдя через страдания, народные массы будто испытали очищение. Позади — разрушения и гибель, тяжесть невосполнимых утрат.

Но жизнь продолжается! Жизнь, которая приносит не только горе и страдания, но и радость, светлое счастье.

Жизнь это жизнь. Она всегда и повсюду. Всмотритесь в небо: рассеялись тучи, отгремели грозы — и снова, как прежде, как сотни и тысячи лет назад и столько же спустя, летят и будут лететь журавли. Несмотря ни на что! Летят, повинаясь великому и вечному закону жизни...

„Неотправленное письмо“

Следующая картина Калатозова... какой-то она будет?

Никто из читателей, разумеется, не ломает сейчас над этим голову. А в свое время, в 1957, 1958 годах, по горячим следам небывалого успеха картины «Летят журавли», такой вопрос задавал себе каждый, у кого был хоть какой-нибудь интерес, хоть самое простое любопытство к экрану, хоть вульгарная жажда щегольнуть перед друзьями-подругами своей осведомленностью о том, когда вновь появится на экране их новый кумир — Татьяна Самойлова.

Но что говорить о любителях и поклонниках кино, об их бескорыстном интересе! Напомним другой, незнакомый для нас, но очень точный показатель. После исключительного успеха «Журав-

лей» на мировом экране иностранные фирмы, опережая конкурентов, бросились заключать с нами договоры о прокате следующей работы Калатозова. Еще не видя картины! Еще когда она была в проекте, когда снималась!!!

В атмосфере парило *ожидание* блистательного успеха.

Калатозов не испытывал этого за всю свою долгую режиссерскую жизнь. Да, пожалуй, и вообще в практике нашего кино подобная обстановка ожидания складывалась только очень давно, только вокруг очень популярных кинематографистов. Ветераны из кинопублики помнили времена, когда зритель ждал нового выступления Игоря Ильинского или Любви Орловой, ждал нового веселого фильма Ивана Пырьева. Но ведь с комедиями — это дело понятное, а вот чтобы ожиданиями окружалась кинодрама, к тому же не просто драма, а поставленная именно таким-то режиссером, — этого мало кто помнил.

Шум, поднявшийся вокруг непоставленного фильма о неотправленном письме, привлек многих, в том числе работников прессы, своей необычностью.

Начиналась цепная реакция...

У журналистов имя создателя «Журавлей» вошло тогда в «обойму» — в первую пятерку тех кинематографистов, которые поминаются при любых обстоятельствах. Интервью с ним или собственные его выступления по вопросам, имеющим самое отдаленное отношение к искусству экрана, стали постоянными гостями на страницах газет и журналов.

Против обыкновения теперь он довольно часто делился с читателями своими творческими планами.

Интерес к его очередной постановке был так значителен, что с ней прямо и непосредственно связывались все высказывания режиссера по самым общим вопросам.

«Искусство — не отображение жизни, а одна из форм жизненного творчества. Нетленно в веках только искусство, живо откликающееся на самые глубокие, общественно-значимые явления современной ему действительности», — писал тогда в газете «Советская Россия» (23 декабря 1958 года) Калатозов, осовременивая один из старых лефовских тезисов об искусстве как особой форме жизнестроения.

«Путь один, — уточнял Калатозов, — тесная связь с жизнью. Столь тесная, чтобы можно было говорить не об «искусстве» и «жизни», а об искусстве как специфически выражаемом результате творческих процессов самой жизни».

А читающая публика, не приученная к литературным выступлениям Калатозова по общетеоретическим вопросам, непосредственно, по способу «короткого замыкания», соотносила такие высказывания с будущим фильмом. Зрители укреплялись в своих ожиданиях увидеть через месяц-два если не шедевр, нетленный в веках, то, во всяком случае, вещь еще более значительную, чем «Журавли». Публика ожидала обещанного знакомства не просто с «отражением жизни», а с новой, еще никому неизвестной формой «жизненного творчества», впитавшей в себя «самые глубокие, общественно-значимые» явления современности.

Пока «Журавли» продолжали летать по маршрутам громкой славы из страны в страну, от одной почетной премии к другой, еще более почетной, у

широкой публики все возрастал, подогревался и интерес к «Неотправленному письму».

Какой-то он будет, какой-то получится, этот следующий фильм Калатозова?

Ожидание сенсации — так можно определить отношение прессы и широких кругов художественной общественности к будущей картине.

Необычным и обещающим было содружество сценаристов: в удивительное *трио* входили такие интересные и такие разные, несхожие один с другим авторы, как Г. Колтунов, В. Осипов, В. Розов.

У журналистов ожидание кинематографического события «экстра-класса» порой перехлестывало через край и принимало формы неприличные. Одна из московских газет писала на полном серьезе: «Каждый день приближает нас к тому моменту, когда...» и т. д.

Но дело не только в чрезмерно ретивых репортерах. Интерес к новой работе Калатозова принял такие размеры, а режиссера допрашивали распросами так назойливо, что когда стало известно о выезде съемочной группы в какую-то глухомань, куда-то в глубь сибирской тайги, то об экспедиции начали поговаривать тоже как о своего рода сенсации, как о демонстративном и даже чуть ли не рекламном бегстве от «шумного света».

Цепная реакция продолжалась.

...Здесь, вдали от «света», на заболоченный таежный кочкарник высадились с вертолета четыре героя фильма — поисковая геологическая партия, охотники за алмазами — Сабинин, Андрей, Сергей и Таня.

Камера, запечатлев высадившуюся группу, вновь поднимается на вертолете. По топи бежит рябь от воздушного винта. Четверка героев машет улетаю-

щей от нее машине, а сама словно опускается ниже и ниже, становится все меньше, неразличимей.

В рокот мотора врезаются фанфары — они переводят на свой серебряный трубный глас поэтическое посвящение, которое одновременно проплывает надписями по экрану, посвящение всем, кто шел и идет трудной дорогой *первых*.

А следом за патетикой по экрану проходят будни геологов — романтические, наполненные юношеской мечтой и влюбленностью в мир, будни упорных, томительных поисков, которые, может быть, и не ведут ни к какому открытию...


Контрастные краски смешиваются смело и неожиданно. А общий строй повествования — темпераментный, сочный — захватывает, не может не захватить зрителя.

И опять, как это уже было с нами не раз при анализе творчества Калатозова, мы вспоминаем что-то давнее — давнее. Пристально, еще пристальней всматриваемся в кадры этой дикой, мощной и властной природы, с которой вступил в единоборство Человек.

И впрямь — знакомая каждому, древняя, извечная тема. Она взволновала Калатозова, вероятно, в ту далекую пору, когда он только еще думал выбирать свои маршруты в жизни, когда знакомство с миром и знакомство с книгой — путеводителем по этому миру — протекало у него единым, буйным и мощным потоком. Джек Лондон — вот кто открыл когда-то перед юношей удивительную страну Клондайк с ее богатейшими россыпями сильных характеров!

Случилось у Калатозова так, что однажды жизнь освежила эти давние книжные впечатления.

1943 год... Далеко-далеко от фронтов, от блоки-



рованного Ленинграда, от московских кинотеатров, где идут «Непобедимые»... Под крылом самолета Аляска. В самолете — Михаил Калатозов. Он летит для переговоров об американско-советском киносотрудничестве... Впереди Юкон. Пассажира обуревают воспоминания о книгах, с юных лет вошедших в его жизнь.

«Страна зверобоев и золотоискателей, романтика Джека Лондона! — писал в книге «Лицо Голливуда» Калатозов об этом памятном ему перелете. — В очертаниях проносящейся внизу земли чудится что-то знакомое... За ревом моторов чудится лай Белого Клыка».

Тогда, в год войны, эти трепетные воспоминания юности были грубо прерваны всякими неприятностями, которые возникли у русского гостя при встрече с американскими пограничниками. Но память об увиденном с самолета ландшафте, о земле, которая овеяна образами Джека Лондона, надолго пережила эти неприятности.

И вот снова ожили, встрепенулись давние, много лет дремавшие впечатления. Видно, пробили мурочный час, пришла пора, чтобы зрелый мастер извлек их из глубинных тайников времен своей романтической юности, пришла пора им — неясным и бестелесным — обрести плоть экранных образов.

Удивительное это явление, таинственный и неопостижимый механизм творческой памяти! Какие-то образы вдруг обнаруживаются в ее дальних-предальних кладовых, а ведь зритель и не заметит, не обнаружит в сочных и на редкость свежих кадрах, что заготовки для них (заготовки на случай, впрямь) хранились мастером десятки лет!

По крупницам — по эпизодам и кадрикам — кропот-

ливо монтируется сейчас образ суровой северной природы.

Этот образ внушительный, впечатляющий. Он целостный и единый, хотя натурные съемки велись в нескольких местах — где-то в бассейне Енисея, в районе стройки Красноярской ГЭС, в таежных ущельях Саянского хребта, на Усинском тракте...

А с экрана вновь звучит певучее серебро фанфар, точно напоминая искателям алмазов, что высокая цель близка, что не надо падать духом, если трудные будни порой заставляют забыть о ней, торопят примириться с неудачами, отступить.

Вроде бы споря с призывными взлетами фанфар, замедленно и успокоительно раздается в оркестре нисходящая гамма, крупные звуковые капли (размеренное пиччикато щипковых инструментов) — день за днем скатываются куда-то в ничто уныло одинаковые будни: поиски, поиски, поиски...

Здесь надо особо сказать о том, что вложил в фильм композитор Николай Крюков: это, может быть, лучшая, по-современному оркестрованная и самая оригинальная из многих его работ для экрана.

Еще говоря о «Мужестве» (1938), мы просили читателя запомнить, как интересно и необычно сравнился с музыкой В. Пушкина звук урчащего авиационного винта. И если читатель это запомнил, то он не удивится, обнаружив в музыке Н. Крюкова к «Неотправленному письму» (1959) такой же, очень к месту использованный эффектный прием.

Надо сказать, что, вспоминая отдельные слагаемые «Неотправленного письма» как кинематографического зрелища, мы — больше, чем в любом ином случае, — совершаем насилие над его природой, ибо — больше, чем в любом ином случае — оно здесь

целостно, едино, синтетично и с трудом поддается логическому ножу препаратора.



Причудливостью и силой сцепления самых, казалось бы, разнородных своих составных частей оно очень напоминает невообразимо запутанные, друг в друга проникающие и навечно сцепившиеся коряги, которыми щедро и даже, мы бы сказали, с известным изыском представлена на экране своеобразная таежная флора. Хаотичность этих коряг, их полнейший графический произвол придают своеобразное очарование пейзажам, которые последовательно развертываются перед нами на экране.


Признаться, порой в твою правоверную зрительскую душу закрадывается сомнение (такое же, как то, что, помнится, терзало нас еще на просмотре «Соли Сванетии»): а не формалистические ли тут выверты — все эти перепутанные узоры?

Но через секунду ты совершенно успокаивался, убеждаясь в их безусловно ботаническом происхождении, в органической, природной основе неправдоподобной, удивительно нарочитой асимметрии и прочих зрелищных «вывертов».

Известная новизна, и, главное, заведомая географическая подлинность, а не вычурная красивость декоративного пейзажа с самого начала киноповествования пробуждают у зрителя естественное познавательное любопытство: «Как это там у геологов, в экспедициях, складывается быт?»

Однако киноповествование, действительно богатое таким познавательным материалом, несколько не сбивается на унылое бытописание, а развивается в остродраматичном ключе, в страстной *диалектике* событий.

Именно о ней, о диалектике, неустанно, философ-



ски-художественным повтором напоминают обильно разложенные по низу кадра костры, в которых, дышит, бьется, трепещет, играет вечно живой огонь — по Гераклиту — «мерами вспыхивающий, мерами угасающий»...

Рядом с эпизодами неустанных, но все еще бесплодных геологических поисков складывается драматический треугольник: юные, восторженные, несколько наивные романтики, геологи-новички Таня, Андрей и — третий угол — Сергей, бывший фронтовик, неудачник в любви, десятый раз ведущий геологическую партию за алмазами и не верящий в их малящие россыпи.

Можно было бы ожидать, что именно этот треугольник, как довольно часто бывает, подменит своими разнообразными драматическими комбинациями этапы геологических поисков и станет сюжетным костяком, к которому авторам удастся прижить не очень «стойкую» собственно поисковую фабулу.

Казалось бы, первая половина фильма к этому и ведет.

Но дальше сюжет претерпевает неожиданный излом. В нем образуются новые кристаллизационные центры, вокруг которых, перестраиваясь совсем по-иному, группируется весь хоровод фабульных элементарных частиц.

Когда уже были исчерпаны последние надежды на успех экспедиции, Таня находит алмаз — не какой-то «шальной», случайный, а верный признак богатейшего месторождения.

Группа торжественно отмечает свою трудную победу. На утро назначено возвращение. Но под утро геологов застает страшный таежный пожар.



Нет, это не пожар, который мы у того же Калатозова видели не раз, видели и у других мастеров.

Это не просто более эффектное и укрупненное по масштабам страшное зрелище разбушевавшейся огненной стихии (а на съемках стихия действительно бушевала вовсю, так что Калатозову и Урусевскому, чтобы уберечься от опасного жара, от искровых пулеметных очередей и от трассирующих зажигательных снарядов-головешек, приходилось укрываться за толстенными защитными костюмами).

Сверхмасштабное, внушительное зрелище лесного пожара производило необычайно сильное впечатление, волновало зрителя, вселяло в него настоящую тревогу, подавляло еще и потому, что несло в себе зловещую, тревожащую и пугающую идею жестокого *возмездия* природы за попытку вырвать у нее извечные тайны.

Быть может, авторы и не ставили своей специальной задачей запугивать зрителя. Скорее всего, они этого не добивались.

Быть может, к такому мистическому обобщению зритель приходил самостоятельно, независимо от их воли и памерений.

Быть может, авторы и не погружались в философские глубины, а, как это порой бывает, просто увлеклись открывшимися перед ними богатыми изобразительными возможностями и, грубо говоря, не свели концы с концами.

Все эти «быть может» обладают большой степенью достоверности.

Нетрудно увеличить их количество.

Но докапываться до истины, застрявшей где-то между теми или иными возможными вариантами, не имеет особого смысла. Здесь гораздо важнее само

следствие, чем его причины. А следствие можно утверждать почти непреложно: экран пугал, подавлял, травмировал зрителя.

Посмотрим, однако, что же тем временем происходит, что случается с героями.

...Кончился страшный пожар. Но нет, людям еще рано торжествовать победу над разбушевавшейся стихией — это не победа, не замирение, а только передышка перед новой, еще более страшной, изнуряющей схваткой.

О коварстве их противника мы узнаем позже, а сейчас, вместе с тремя оставшимися в живых — с Таней, Андреем и Сабининым — наслаждаемся хлынувшим дождем. Как он отраден, как необходим после пожара!..

Гибель Сергея уничтожает сложившийся было треугольник, как испытанную основу развития сюжета.

Одновременно с этим исчерпывает себя тема геологического поиска, которая как бы вторила треугольнику.

Словом, к *середине* фильма у него отказывает прежняя конструктивная основа — возникает надобность срочно, на ходу, заменить ее новой, более прочной.

Теперь основой сюжета становится неизбежная, так сказать, predeterminedенная свыше *гибель* героев, посягнувших на тайну природы. Последовательная, медленная, мучительная гибель.

Можно изобразить ее на экране красиво, даже потрясающе красиво, как это и сделано в фильме. Подобная красивость, пусть без особой драматической глубины, сама по себе в состоянии увлечь, захватить, взволновать.



Можно разжалобить зрителя тяжелой, безысходной судьбой героев, их обреченностью. Авторы с особым усердием используют и эту возможность.

Вот Сабинин и Таня, выбиваясь из сил, несут на носилках ослабевшего Андрея. Но так все трое не спасутся, и Андрей, готовый к подвигу самопожертвования, умоляет бросить, оставить его.

А однажды ночью, собрав последние силы, он покидает товарищey и оставляет им записку:

«Я должен поступить так. Здесь простая арифметика. Лучше умереть одному, чем троим. Не ищите меня».

...Ночь. По экрану проходит черная пленка. Темноту пререзает настойчивый голос Тани:

— Андрюш-а-а! Зачем ты молчишь? Где ты? Вернись! Ты не имеешь права!.. Я же люблю тебя! Люблю! Люблю! Люблю!..

Молнии на миг совершенно выбеливают пленку — и снова черный-черный экран...

Можно было подобрать, вероятно, и какие-то иные варианты, проявить еще большую операторскую изобретательность.

Но надломившуюся сюжетную конструкцию нельзя этим мелким ремонтом и шпункой укрепить настолько, чтобы ее прочности хватило на всю вторую половину фильма.

Фатальная, предопределенная роком, провидением гибель героев, вероятно, не может стать основой сюжета с современными героями. Основа, видимо, должна бы стать иной. А она не стала. Просто герои последовательно, один за другим погибают — с железной необходимостью — в порядке *расплаты* за свою дерзость, за неуважительное отношение к законам и тайнам природы.

...Дожди сменяются снегом.

По рекам идет лед.

Однажды утром Таня не проснулась...

Остался один Сабинин. Но сил у него почти нет.

Только-только связать бы подобие плота.

Засыпанный снегом (нет сил стряхнуть его), тянется плот по замерзшей реке.

Сабинину мерещатся оживленные берега, индустриальные пейзажи. Он *будто бы* беседует с женой, *будто бы* кричит людям, зовет их спасти — не его, а карту месторождения...

Глубокой зимой с вертолета обнаружили вмерзший в реку плот Сабинина.

А с экрана призывно, торжественно звучат фанфары.

Почему?

В честь кого же?

Они славили подвиг Человека....

На этом фильм завершился (завершался еще в «студийном» варианте, до того, как ему появиться на экранах). Экипаж вертолета, забирал у *мертвого* Сабинина карту так называемой алмазонасной трубки.


Значит, подвиг совершен не впустую — люди все-таки воспользуются плодами героического, самоотверженного труда геологов.

Вот о чем пели фанфары!

Вариант, который пошел в прокат, отличался от того, что мы здесь рассказали.

Был тот же вертолет. Та же карта алмазного месторождения. Но в самую последнюю минуту, даже не минуту, а на короткий миг, с экрана громко застучало сердце Сабинина, и он чуть-чуть приоткрыл окаменевшие веки.

Предполагалось, что эти миниатюрные, буквально



микроскопические редакционные поправки в (корис/ изменят баланс большого и сложного фильма, а всея его философия из пессимистической превратится в мажорную, бодрящую...

Вот ведь как переоценивается могущество редакторского карандаша!

А на самом-то деле такие поверхностные поправочные штришки ровным счетом ничего не меняли да, конечно, уже и не могли менять в мощном, гигантском корпусе спущенного на воду корабля. Он пошел в плавание...

Возможно, что его создатели, как это частенько случается, и не отказались от мысли внести, хоть в самый последний момент, еще, еще и еще одно, какое-то весьма важное, до крайности необходимое, но почему-то второпях не произведенное изменение.

Но — поздно!

Теперь о фильме судит зритель. Судит как о сложном единстве, если оно достигнуто, или как о разнотойной мешанине. Судит целиком, по совокупности множества показателей. В том числе судит и по досадным поправкам — потребным, но неосуществленным.

И теперь, если уж на то пошло (таков закон кинематографической природы!), каждый зритель спрашивает себя: почему же авторы не сделали лучше, не исправили вот так-то, мол, и так-то?

Почему, например, допустили, чтобы умирающий Андрей справлял торжественно, да еще так «ужасно красиво» день рождения Тани? Действительно, у авторов получилось это примерно так. Андрей слабым голосом просит Сабинина сорвать цветок и поясняет, что очень любит Таню. Начинаются воспоминания: «Мы с ней познакомились в институте.

На ней было голубое платье с короткими рукавами». Сцена эта, до предела приторная, душещипательная, совсем неуместная, выпадает из общего тона повествования о случившейся трагедии, не оттеняет этой трагедии.

А за этим огорчением рождается другое. Почему, — придиричиво размышляет зритель, — почему в тот день, когда чувствуется страшная сибирская стужа и когда замерзла Таня, Сабинин бродит по тайге без шапки, подставляя морозу уши? Что это — смятение его души? Непохоже. Скорее — постановочная небрежность.

И тут в зрителе просыпается скептик, придира. Начинается двойная, тройная бухгалтерия, идет нудный подсчет плюсов и минусов.

Вот — плюс. Замечательная операторская находка: Андрея несут на носилках, и кадры показывают, как видит сейчас тайгу Андрей, покачиваясь от неровных, сбивчивых шагов Сабинина и Тани. А вот (опять с «точки» Андрея) мы видим, вернее — ощущаем, как Таня, «несущая нас», но невидимая объективу, упала...

Вот — плюс. Фон закатного неба — раскидистый и глубокий фон — причудливо изрезан силуэтами самых немислимых, самых фантастических деревьев...

Вот — плюс. Спасительным дождем потушен лесной пожар. Герои, — измученные борьбой с огнем, иссушенные палящим зноем, обессиленные — лику-ют, подставляют лицо под струи, ловят ртом капли, торжествуют победу, пьют, пьют...

Это великолепно! Но когда в искусстве дело доходит до арифметики, до баланса, до перечисления и сопоставления плюсов и минусов, — это дело пропащее!

Мы упоминали трех людей, которые участвовали в написании сценария «Неотправленного письма», вспоминали так, как они приводятся в титрах и афишах, — без «индивидуального подхода», а сразу всех, «чохом». Но больше чем в каком-либо ином случае, здесь надо учитывать, что каждый из них — это какое-то «имя», а не простое и покорное «слагаемое», и что результат их общего авторства не есть «составное именованное число». Здесь каждый входит в «сумму» с нарушением простых правил арифметики, входит с собственным, с особым мнением, то блокируясь, то споря с соавторами и нарушая добрососедский мир.

Кто же и какие они?

Осипов — сугубо журнальный, очерково-публицистический; подчас звенья его замысла становятся короткими и прямолинейными, как газетные строки.

Розов — сугубо театральный; он остро чувствует сценичность, а в драматических эффектах больше всего ценит неожиданность, которую и подготавливает исподволь и заблаговременно.

Колтунов — сугубо экранный; он привержен жизненной правде, как съемочный объектив; он любит не броскую с виду, а внутренне напряженную, тугую драматичность; всему, что рассчитано лишь на внешний эффект, предпочитает глубокую жизненную правду.

Каждый из них, имея двух других пристяжными, мог бы ходить в этой упряжке коренником, и никто, видимо, не хотел отказаться от этой возможности.

Что же в итоге?

Когда в соавторах согласия нет, то... Словом, если авторский триумvirат не состоялся, власть берет кто-то иной, четвертый. Этим иным стал дуэт режис-

сера с оператором — они были к тому подготовлены предшествующей дружной работой.

Казалось бы, увеличенное против обыкновения количество сценаристов, да к тому же таких разных, самостоятельных, несхожих друг с другом, должно было бы иметь следствием катастрофическое увеличение текста, реплик, диалогов. Фильм должен бы стать насквозь разговорным.

А на деле?

Количество реплик здесь просто ничтожно. Вероятно, ни в одном фильме последнего времени персонажи так подолгу не молчат. Речь их сведена до минимума. За них говорит изображение.

Читатель, надеемся, понимает, что это произошло вовсе не из-за «разобщенности» сценаристов и «расторпности» режиссера-оператора. Говоря о «захвате власти», мы просто пользуемся метафорой, образом, который облегчает понимание того, что происходило на самом деле. Трудно определить, когда же, в какой прежней постановочной группе началась эта режиссерско-операторская диктатура, но что она полностью сформировалась и ярко проявилась именно при работе над «Неотправленным письмом» — в этом сомнений нет.

Более наглядно, чем в случае с драматургами, то же видно в работах исполнителей.

Действительно, что можно сказать про актеров? Чем примечательна их работа в этом фильме? Чем она радует?

Казалось бы, квартет подобрался здесь отменный. Ведь и Иннокентий Смоктуновский (Сабинин), и Татьяна Самойлова (Таня), и Евгений Урбанский (Сергей), и новичок на экране — Василий Ливанов (Андрей) — все они безусловно обаятельны, притом

каждый по-своему. Кажется, им не стоит особого труда с самого начала приковать к себе внимание, они пробуждают живейший интерес зрителя и желание глубже, полнее понять героев.

Подумать только! Четыре роли на фильм, и все четыре — ведущие! Этому наши киноактеры давным-давно не видывали. Для них подобный сценарий — прямо-таки майский день, именины сердца! Не сценарий, а хрупкая мечта! Такая экранная нагрузка выпадает им, актерам, лишь в сладких сновидениях.

Но между ролью и зрителем стоит не только режиссер, как в театре.

В кино сюда же вклинился оператор, что очень существенно.

А если в качестве оператора выступает Урусевский, сблотившийся с Калатозовым, — это для актера уже не просто существенно, но и... катастрофично.

Вспомним прекрасную сцену открытия алмазов — она лежит в центре, на главной оси замысла. Вспомним, как здесь ведет себя Таня — ведь вокруг нее сейчас сплетаются венком все фабульные цветы и листья.

Гонимая радостью открытия, она бежит стремглав, бежит все быстрее, бежит уже так, что в кадре остается одно — бешеный темп. Как бы чистая абстракция темпа. За ним не поспевает никто. Отстает наш глаз — он уже не может сливать воедино, в нечто целое и понятное, рвущиеся контуры, пятна и линии.

Сдерживая предательскую одышку, не в силах вынести предложенный темп, уважительно сходят на обочину, в сторону сценаристы — их сейчас сов-

сем не чувствуется, ибо то, что творится на экране, не ими придумано, к ним отношения не имеет. Кажется, что и звук еле поспевает вдогонку.

Можно ли сказать, что в этой интересной, взволнованной сцене талантливо сыграла актриса?

Нет.

Хотя она вроде бы является здесь главным действующим лицом и расположена в центре событий, мы ничего толкового не можем сказать о ее действии, а уж тем более — о ее игре. Бежала и бежала. Как могла. Вот оператор, тот действительно бежал *талантливо*, сноровисто управляясь на бегу со съемочной камерой. А рядом с оператором талантливо бежал неистощимый на изобретения режиссер. Это они — «звезды» удивительной сцены открытия алмазных россыпей, они — «звезды» множества иных сцен, украшающих картину.

Но чем больше похвал мы им расточаем, тем настойчивее становится наше желание видеть на экране не пассивные «объекты» виртуозных съемок, а все-таки активных «субъектов» драматического действия, видеть актеров, создателей образа человека.

Вот одна из самых сильных, предпоследних сцен. В живых остался только один — Сабинин. Он уже совсем без сил. Его плотик лениво тянется по замерзающей реке. Медленно проплывает он мимо съемочной камеры, выделяясь из пейзажа — очень глубокого, живописного, полного очарования. Здесь что ни кадр, то *шедевр!* Режиссерский и операторский.

А зрители теряют интерес к такому необычному пейзажу.

То есть они, разумеется, могут высоко оценить и то, что это не безупречно сооруженная деко-

рация, а безусловная и великолепная «натура», съемка на природе, и то, что она, натура, здесь не просто искусно подобрана из подходящего подмосковного пейзажа (как некогда был удивительно искусно подобран пейзаж «под Аляску» для постановки Л. Кулешовым фильма «По закону», который представлял собой экранизацию рассказа Джека Лондона «Неожиданное»), и т. д. Но все-таки даже самый непосредственный и самый доверчивый зритель здесь как бы «перерождается» и становится скептиком. Всех волнует — не может не волновать! — посторонний вопрос: что такое этот замерзающий геолог Сабинин — артист он или хорошо изготовленная бутафория? Ведь он весь, с головой, с лицом, засыпан густым петающим снегом; его руки опущены в ледяную воду!

А кадр длинный-предлинный!..

Артист?

Не может быть все-таки...

В кинематографе есть такой неписанный, но строгий закон: как бы ни был зритель захвачен драматизмом сцены, подобного рода загадочные кадры неизбежно порождают у него пытливые технологические вопросы о том, как же это сделано, как снималось.

И в борьбе за зрительский интерес технология в таких случаях чаще всего одерживает победу над драмой.

Нет, а все-таки: артист или бутафория? Зрителю кажется, будто заинтригованный его кадр длится нескончаемо долго. А потом, оправдывая томительные ожидания, эпизод завершается разгадкой: Сабинин «слабым мановением руки» убеждает, что он — не макет.

Зритель удовлетворен.

А артист?

В постановке и в съемках этой сцены очевидны и бесспорны заслуги режиссера и оператора. Вызывает уважение исключительный трудовой, производственный подвиг актера — каждому, даже неспециалисту понятно, что сниматься в таких условиях нелегко. Зрители, вероятно, слышали про ожоги рук и ног Т. Самойловой при съемке таежного пожара.

Но царившая в экспедиции атмосфера творческого подвига помогала переносить все невзгоды и лишения, а молодость исполнителей словно бы прописывала им спасительный бальзам юмора. На вагончиках, в которых жила в тайге съемочная группа, красовались шуточные вывески:

«Огнеупорный Смоктуновский»...

«Водонепроницаемый Ливанов»...

Что ж, и впрямь, искусство требует жертв — это надо ценить.

А вот творческие заслуги исполнителей в создании именно этих, особо впечатляющих кадров весьма сомнительны. Они несоизмеримы с физическими затратами. А положение актеров, надо сказать, явно незавидное, крайне неблагоприятное в метеорологическом, «погодном» отношении.

Иногда говорят, будто операторская работа выдвинулась здесь на первый план потому, что сценарные образы оказались бедны и маломощны.

Иные (в том числе, надо полагать, и сами сценаристы), наоборот, утверждали, будто образы маломощны из-за того, что вся их сила ушла на зрелищный блеск и будто оператор в сговоре с режиссером узурпировал, незаконно присвоил права

драматургов. Отсюда, мол, и пошли все беды кар-
тины.



А истина скорее всего лежит где-то в середине между этими крайними точками зрения. В середине, но все-таки поближе к тем, кто заступает за сценаристов.

Примерно такова была и общая оценка прессы. О ней надо сказать особо и более подробно, чем мы это делали во всех прежних случаях, хотя бы потому, что ни один из фильмов Калатозова не имел столько отзывов прессы, сколько «Неотправленное письмо».

Знакомисься с этим журнально-газетным изобилием — и поражаешься: до чего же образно, до чего возвышенно и поэтично все статьи написаны!

Уже один этот факт, взятый сам по себе, безотносительно к степеням и градациям критической резкости, косвенным образом свидетельствует, так сказать, о высоком «ранжире», о серьезности показателей рецензируемого произведения.


Средненький фильм можно пожурить или кислотовато похвалить, особо не заботясь о достоинствах изложения и оставаясь на уровне журналистского середняка.

Чтобы разнести дежурный фильм низкого качества, достаточно дежурных навыков разбитного и едкого газетчика.

«Неотправленное письмо» — явно не тот и не другой случай!

Чтобы дать этому фильму отрицательную оценку, требовалась достаточно высокая литературно-критическая квалификация.

Именно такое качество прежде всего и бросается в глаза почти во всех рецензиях.




С крайне резкой критической статьей выступила «Комсомольская правда». Без обиняков и не особенно деликатно рецензия начиналась так: «Когда в зале зажигаются огни, то испытываешь облегчение: пришел к завершению тягостный эксперимент, который почти два часа проделывали над тобой»... Не важно, что в фильме есть «несколько удачных деталей» — они никогда не решали в искусстве, не влияли на общую оценку. Главное — это «длительное, суматошное мелькание на экране и так и этак переkreщивающихся ломов, рук, ног, торсов, искаженных гримасами лиц, языков пламени, косых древесных стволов... У одних зрителей это вызывает просто-напросто головокружение, а другими воспринимается как лихой трюк кинематографической техники, и в зале порою слышен азартный смех, будто при катании на санках с крутой горы».

А в целом-де это фильм-гибрид, в котором сугубо натуралистический эпизод сменяется сугубо формалистическим.

Иные рецензенты прямо называли картину «бес-темной», а динамику ее — «внешней». Упрекали авторов в «угнетающем, мрачном колорите». Отмечали, что в картине «нет движения драмы, а есть движение оператора», что «равнодушные авторы к героям передается зрителю».

«Литературная газета» опубликовала рецензию не столько на фильм, сколько на два его *просмотра*, отметив противоречивость впечатлений, сложившихся у рецензента. От первого просмотра «осталось ощущение бескрайности холодных пространств и прорезающие это почти лунное безмолвие тревожные, светлые вскрики фанфар». Но и эти кадры, и «фантазмагория горячей тайги, и жуткая графич-



ность обгорелых ветвей» казались-де недостаточными, чтобы оценить картину. Потребовался второй просмотр. И здесь на первый план выдвинулось то, что солнце «оборачивается к людям не добрым своим теплым лицом, а древним и страшным пещерным ликом». Теперь, после второго просмотра, рецензент предлагает иное, более оптимистическое толкование замысла авторов фильма: «В великом противостоянии Человека и Природы, Человека и Вселенной Человек остался непобежденным»...

Показательной и типичной можно назвать оценку, данную «Вечерним Тбилиси». Написанная очень уважительно (режиссер-то земляк!), рецензия деликатно передает интонацию всеобщего разочарования. Автор подмечает, что почти в каждом кадре зрители видят солнце: «С удивительной отчетливостью мы ощущаем, что оно не греет, это — холодное око вселенной, наблюдающее страдания людей».

«И в целом, — подводит грустные итоги статья, — картина во всем своем кинематографическом блеске напоминает холодное солнце, которое ослепительно светит, но не греет».

Были, правда, оценки безоговорочно положительные и даже восторженные, как бы продолжающие по инерции ту интонацию, которая сложилась при появлении «Журавлей». Но на этот раз такие похвальные оценки тонули в потоке несхожих с ними мнений, отзывов, реплик, суждений — то прямодушно и чистосердечно соболезнующих мастеру, который-де потерпел горькую, досадную неудачу, то вежливо-холодных, демонстративно-сдержанных, с многозначительными «фигурами умолчания», с недомолвками и ехидными паузами, с учтивыми реверансами, поклонами и расшаркиваниями, за которыми прочиты-

валось либо разочарование, либо злорадство — ругательное и разносное, шипящее и негодующее, брызжащее слюной...

Среди всех прочих откликов особый интерес представлял связанный с «Неотправленным письмом» раздел большой статьи «Вместе со своим героем» («Литературная газета», 16 мая 1963 года). Интерес заключался не столько в существовании ее критических положений, сколько в том, кто их высказывал. Особенности образов автор ставил в прямую связь с возрождавшимся в ту пору среди наших кинематографистов «дешевым» способом вызвать у зрителей интерес с помощью ракурсов, необычных положений объектов съемки и прочих приемов из арсенала «внешних выразительных средств». При этом «происходит подмена сути формой», а голая форма по-настоящему волновать зрителя не может. Никогда ни к чему путному не приводило и не может привести, если «в погоне за «выгодным» ракурсом, положением, построением кадра теряется Человек, раскрытие его характера, социальной природы, мысли, во имя которой он живет».

С горечью писал автор статьи, что «Неотправленное письмо», которое снимал талантливейший мастер и которое великолепно по операторским поискам, по особенностям процесса съемок, тем не менее многих и многих зрителей оставляло равнодушными. Это, по мнению автора, происходило потому, что к бесспорному операторскому мастерству не были добавлены яркие человеческие характеры, не было их сложных взаимосвязей, их развития. «Если бы глубина человеческих отношений и виртуозность съемок шли в ногу, поздря в поздря, — фильм стал бы удивительным, человеческим, — говорилось в статье. —

Он не мог бы оставлять равнодушным. А он остав-
лял. Потому что процесс показа героев оказался
тоньше и глубже, чем процесс жизни их. Акценты
смещены».

Рассуждения в основе правильны и сами по себе
любопытны. Но, повторяем, самое интересное (из-
за чего мы и цитируем их сейчас) заключается в
том, что принадлежат они члену... творческого кол-
лектива «Неотправленное письмо», одному из светил
этого яркого актерского созвездия, исполнителю роли
Сабина — Иннокентию Смоктуновскому.

Не очень-то часто в практике нашего кино члены
съемочной группы публично выступают с такой отри-
цательной оценкой работы, в которой они принимали
участие и играли не последнюю роль. По этому га-
зетному выступлению Смоктуновского точнее, чем
по иным рецензиям, можно судить об общем харак-
тере, направлении и силе реакции нашей общест-
венности на «Неотправленное письмо».

Из множества примеров читатели, надо полагать, уже усвоили, что Калатозов принадлежит к тем художникам, у которых какие-то творческие зерна могут отлеживаться долго-долго, не теряя всхожести. Иной раз пройдут десятилетия (не преувеличивая, десятилетия), пока не проявится их жизненная сила. А нагрянет урочный час, глядишь, какое-то из них неожиданно, внезапно, без видимых и объяснимых причин набухнет, и зародыш, годами покоившийся словно мумия, вдруг проклюнет иссохшую оболочку, глотнет свежий воздух, пойдет в рост...


Когда-то мы залюбовались тем, как весело играет мускулатура на спине строителя горной дороги («Соль Сванетии», 1930). Но оказалось, что эта игра была только увертюрой, только завязкой. На тех кадрах можно было бы надписать: *«Продолжение следует»*. И оно в самом деле следовало. Правда, медленно-медленно. Вторично мы увидели подобные кадры почти... три десятилетия спустя (!), увидели в «Неотправленном письме» (1959), когда упрямый геолог Сергей, дальний экранный потомок свана-дорожника, откапывал алмазный тайник.

Кто знает, может быть, когда-то появятся, удивят и порадуют кинозрителя вторым, более пышным и разнообразием какие-то кадры, которых мы прежде, по первому разу, почему-либо не очень заметили, — появятся в работе самого Калатозова, или у его соратника Урусевского, который начнет сотрудничать с другим режиссером, либо у каких-то молодых, сегодня еще неизвестных кинематографистов — воспитанников Калатозова — Урусевского, их последователей, их преемников.

И может быть, — как это уже было однажды с мексиканским оператором, в кадрах которого мы улавливали близкие отзвуки творческих поисков съемочной группы Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!», — мы обнаружим что-то хорошо нам знакомое, хотя и трудно поддающееся определению, но несомненно «калатозовское» в работах мастеров кино революционной Кубы.

...Впрочем, нет — не *«может быть»*, а *наверняка* увидим! Ведь двадцать месяцев, проведенных на Острове Свободы съемочной группой Калатозова «Я — Куба» (1963—1964), конечно же, не прошли, не могли пройти бесследно для наших друзей — кубинских кинематографистов.

Не воздушные, не морские пути привели Калатозова на Кубу, его не занесли сюда прихотливые и капризные ветры дальних странствий. Нет, обращение режиссера к материалу кубинской действительности основано на подлинно железной необходимости. То, что он прибыл сюда, — столь же закономерно, как и то, что там же оказались со своими неизменными репортерскими кинокамерами и наш вечно кочующий документалист Роман Кармен и «летучий голландец» Йорис Ивенс.



Калатозов всегда внимательно и чутко прислушивался к тому, какие важные, боевые темы время. Он не из тех художников, кого влекут неведомые силы ко всяким грустным берегам, в подернутые ряской заводи, в тематическое захолустье.

Правда, случалось, порой он терял меру, чересчур увлекался, и тогда его малость «заносило»; порой он чего-то недотягивал, мельчил, а другой раз что-то пережимал, увлекаясь без меры. О таких случаях мы упоминали. Но отдадим мастеру должное! — никогда он не сворачивал с тематических магистралей, не блуждал по кривым, путаным, хотя и любопытным закоулкам. Он не из тех, кто предпочитает петлять по обочинам, развлекая либо интригуя замысловатостью своих эволюций.

И «Мужество» и «Валерий Чкалов» отвечали насущным задачам времени — наша страна становилась в ту пору великой авиационной державой, экран был призван известить народ об этом, воспеть героев, штурмующих небо.

В Великую Отечественную войну Калатозов познакомил нас с людьми, готовящими победу.

О важнейших новостях послевоенной Европы, о победе народной демократии над реакционными силами, пытавшимися повернуть вспять колесо истории, рассказал «Заговор обреченных».

Мы уже говорили, какой отрадной, точной и многозначительной приметой времени явились «Верные друзья», как злободневен был «Первый эшелон», когда страна приступала к освоению целины.

А «Летят журавли»? А «Неотправленное письмо»? Не будь они продиктованы временем, не будь так прочно связаны с ним, разве сложилась бы о них такая громкая слава? Облетела бы она все страны?



Нет, фильм «Я — Куба» появился на свет не случайно, он — не плод любви случайной, не результат какого-то мимолетного увлечения, не вспышка слепой страсти или шалость творческой судьбы. Все эти определения сюда не подходят. В самом лучшем, в самом высоком и благородном смысле этого слова фильм злободневен, как все предыдущие работы Калатозова, — разве возникновение Острова Свободы в американских водах не есть злоба дня мировой политики последнего времени? В новеллах о сынах и дочерях свободолюбивой, героической Кубы мы ощущаем точные приметы нашего времени и его насущные задачи, ощущаем так же отчетливо, как всегда, во всех прошлых работах Калатозова. Интересы и желания, волнения и страсти, повседневные заботы и вековечные чаяния людей далекой Кубы становятся на экране удивительно близкими и понятными нам. За рассказанными с экрана событиями из быта пастухов и сборщиков сахарного тростника, рабочих и воинов, мы видим жизнь народа-борца.

Властная сила художественного обобщения покоряет нас в каждой новелле, в каждом эпизоде.

Четыре крупные части картины — это как бы четыре главы истории кубинской революции.

Несчастливая судьба молодой кубинки Марии, героини первой части, символизирует трагедию прекрасной страны, алчные руководители которой приносили ей лишь горе. Здесь все продавалось и все покупалось. Здесь чванливые туристы-американцы наслаждались в Гаване сказочной роскошью.

Вторая новелла рассказывает печальную историю крестьянина-бедняка Педро — невыносимые условия жизни довели его до самоубийства.

О том, как закалялся в борьбе мятежный дух



Кубы, рассказано в третьей новелле. Эти впечатляющие кадры отражают назревание революционного взрыва против ненавистой тирании Батисты, против порабощения и эксплуатации.

Духом вооруженной освободительной борьбы, мятежным живительным духом, вскипевшим над годами Сьерра-Маэстра, овеяна четвертая, заключающая новелла.

Словно бы оживает на экране история — недавняя, знакомая, пережитая; с нетерпением листаешь страницу за страницей — волнующий кадр сменяется новым, еще более волнующим...

Масштабна и внушительна эта картина, любопытны и знаменательны обстоятельства ее создания. «Мы, — рассказывал Калатозов, — объездили всю страну. Побывали в самых отдаленных ее уголках... Неизгладимое впечатление осталось от пребывания в местах, где недавно происходили ожесточенные революционные бои». Кубинцы, считая помощь съемочной группе своим кровным, гражданским, патриотическим делом, наперебой старались помочь — рассказать какой-то пережитый удивительный боевой эпизод, предложить интересный для сюжета случай, запомнившееся событие. Вспоминали, как выглядели те или иные люди, какими были разговоры, каким был быт. Исколесив страну, создатели фильма собрали ценнейший достоверный материал. Это не только «черновые», эскизные кадры о людях и природе далекого острова; это записанные на пленку страстные, увлекательные рассказы, свидетельства, показания участников исторических событий; это и незаписанные, но сохранившиеся в памяти создателей фильма драматические эпизоды; это непередаваемый колорит



ночных бесед с героями боевых эпизодов; это трепет и волнение нечаянных, «неплановых» это неисчислимое множество драгоценного материала — и того, который вошел в фильм, и того, который пока отлеживается, хранится в памяти, чтобы когда-то заново вспыхнуть на экране (мы уже по прошлому знаем, как случается это у Калатозова — порой неожиданно-негаданно и всегда поразительно увлекающе, взволнованно).

Вот так, на далеком Острове Свободы, в обстановке повышенного, пристального внимания бывших героев событий, а будущих героев фильма, создавали это кинопроизведение Михаил Калатозов, 16 советских, около 50 кубинских кинематографистов и тысячи их преданных друзей и помощников, ревностно следивших за правдой изображения.

Соблюдая традиции романтического, поэтического кинематографа, авторы фильма сумели интересно и с большой художественно-публицистической силой рассказать о кубинской революции. Сочным и впечатляющим языком, мужественно и страстно рассказали они о людях Кубы. Мы говорим об авторах, имея в виду дружную и до крайности темпераментную в творческих спорах группу сотрудников Калатозова. Это прежде всего — неразлучный с ним оператор Сергей Урусевский, а также два автора сценария — советский поэт Евгений Евтушенко и кубинский поэт-драматург-режиссер Энрико Пинедо Барнет (сам Барнет признавался, что спорила эта группа часто и упорно, «до хрипоты», и что всякий раз роль авторитетного и непререкаемого арбитра в этих спорах безукоризненно выполнял Калатозов).

Долго можно рассказывать об этом фильме...

А книга идет к концу. Осталась всего страничка,
другая. Пора расставаться с читателем.



Помнится, в начале книги мы поставили вопрос: «Когда начался Калатозов?» — И не дали прямого ответа. Уклонились, опасаясь упрощенчества.

А теперь?

Теперь, надеемся, читатель и сам справится с этим вопросом. Да и так ли важен ответ? Гораздо важнее, если читатели усвоили, что Калатозов — в пути.

Ведь то лучшее, что он впитал в себя от предшественников и от соратников, не пропадет бесследно — оно жило и будет жить, пока есть на свете искусство.

Ведь будет жить и то, что развил он в своих работах и что справедливо числится его вкладом в общую сокровищницу кино.

Ведь в новых работах нового поколения советских кинематографистов мы видим, какое плодотворное наследие они получили, как с одной возрастной ступени на другую, из рук в руки передается творческая эстафета.

Ведь Калатозов продолжается!

А какой же путь он выберет?

Какие победы его ожидают?

От каких поражений он не уберется?

Ах, если бы можно было строить свою биографию, как автор строит сюжет, пробуя в натуре несколько вариантов и выбирая лучший из готовых! По всей вероятности, тогда Калатозову следовало бы, к примеру, сначала поставить «Гвоздь», а за ним — «Соль Сванетии», сначала «Неотправленное письмо», а следом — «Летят журавли»... Не правда ли? Ведь так было бы значительно логичней. При этом соблюда-



лось бы последовательное наращивание успеха критика не испытала бы досадного ощущения манутых ожиданий.

Почему, в самом деле, нельзя вносить поправки в прожитое? Ведь было же в работах Калатозова что-то такое, о чем сам зрелый мастер не может вспоминать без снисходительной улыбки.

Может быть, откорректировать, подчистить, пригладить все то, что в свое время вышло в свет? Так сказать, перемонтировать заново? А то, что выстрадано и что некогда радовало, представить в какой-то новой редакции?

Нет! Не знаем, кто как, а мы против.

Это, вероятно, очень утомительно и скучно — все прожитое читать во втором, в отредактированном издании, с назидательной пометой: *«Исправленному верить»*.

Может быть, с ними, с капризами, причудами, шалостями судьбы, жить и творить интереснее? С ними все-таки разнообразнее и веселее!

И пускай пройденный путь был где-то необструганным, выщербленным, шершавым, в чем-то несуразным и странным, — его неоценимое достоинство в том, что он *был таким*, а не в том, что *мог быть иным...*

* * *

Художник точно путешественник: поучительно и назидательно не столько то, какого именно рубежа он сегодня достиг, а и то, как, какими путями шел.

Знакомишься с жизнью крупного мастера кино и заключаешь: *вот как это бывает...*

Пусть при этом не кажется, будто узнал ты самую малость.

Нет, это очень, очень много!

Дело Таризла Мклавадзе. Экранизация рассказа Э. Ниношвили «Рыцарь нашей страны». 6 ч., 2 000 м, Госкинопром Грузии, 1925 г.

Авт. сцен. и реж. И. Перестиани; опер. А. Дигмелов; худ. С. Губин-Гун.

В ролях: К. Микаберидзе (учитель), Н. Вачнадзе (его жена), М. Катагидзе (князь Мклавадзе), М. Калатозовшвили (Саморе, духанщик), Д. Кишани.

Гюлли. По мотивам одноименной повести Шио Арагвиспирелли. 8 ч., 2060 м, Госкинопром Грузии, 1927 г.

Авт. сцен. Н. Шенгелая, Л. Пуш, М. Калатозов; реж. Л. Пуш, Н. Шенгелая; опер. М. Калатозов; худ. В. Сидамон-Эристов.

В ролях: Н. Вачнадзе (Гюлли), М. Вардашвили (Кучук, ее отец), Ц. Цуцунава (мачеха), А. Имедашвили (Али), К. Каралашвили (Кербалай, сын Али), А. Такайшвили (торговец сыром), Г. Мелиава (его помощник), Д. Кишани (друг Гюлли).

Цыганская кровь. Экранизация одноименной повести К. Берковичи. 7 ч., 1700 м, Госкинопром Грузии, 1928 г.

Авт. сцен. П. Морской, А. Такайшвили, М. Калатозов; реж. Л. Пуш; опер. А. Гальперин, М. Калатозов; худ. М. Шавишвили; ассист. реж. Ш. Комерики.

В ролях: М. Ширай (Аника; вторая роль — ее дочь Миора), А. Такайшвили (Мурдо), З. Териев (Влад), Я. Зарукели (сын трактирщика).



Их царство. Госкинпром Грузии, 1928 г.

Автор сцен. и режиссер-оператор М. Калатозов.

Джим Шванте (Соль Сванетии). Киноочерк. 5 ч., 1500 м, Госкинпром Грузии, 1930 г.

Авт. сцен. С. Третьяков; реж. М. Калатозов; опер. М. Калатозов, Ш. Гегелашвили; ассист. реж. С. Палавандишвили.

В картине использованы материалы не выпущенного на экран этнографического фильма М. Калатозова «Слепая».

Гвоздь (Гвоздь в сапоге). Военно-оборонный агитфильм, 5 ч., Госкинпром Грузии, 1932.

Авт. сцен. Л. Перельман; реж. М. Калатозов; опер. Ш. Апакидзе; худ. С. Васадзе.

В ролях: А. Джалиашвили (Рабочий, С. Палавандишвили (Красноармеец), А. Хинтибидзе (Начальник бронепоезда), А. Хорава (Прокурор).

Фильм не вышел на экраны.

Мужество. Драма. 7 ч., 2008 м, «Ленфильм», 1939 г.

Авт. сцен. Г. Кубанский; реж. М. Калатозов; опер. В. Левитин; худ. Е. Хигер; композитор В. Пушкив; звукоопер. И. Волк.

Ассист. реж. С. Деревянский, Л. Дубенская; ассист. опер. М. Шуруков, В. Богданов; опер. воздушн. съемок Г. Шуркин, Н. Вихирев; ассист. по монтажу Д. Ландер; консульт. И. Шебанов, В. Лузев.

В ролях: О. Жаков (пилот Томилин), Д. Дудников (Мустафа-Хаджи), К. Сорокин (Власов, пилот), А. Бонди (командир отряда), А. Бениаминов (Юсуф, буфетчик), В. Федоровский (Быстров, капитан), Зула Махашкиев (Дугар), Т. Нагаева (Файзи, пилот), П. Никашин (бортмеханик).

Валерий Чкалов. Биогр. 12 ч., 2783 м, «Ленфильм», 1941 г., март.

Авт. сцен. Г. Байдуков, Д. Тарасов, Б. Чирков; реж. М. Калатозов; опер. А. Гинцбург; худ. А. Блэк; композитор В. Пушкив; звукоопер. А. Шаргородский, Е. Нестеров.

2-й реж. С. Деревянский; ассист. по монтажу А. Гольдбурт, Д. Ландер; худ.-грим. В. Горюнов; опер. комб. съемок

Б. Хренников; самолеты пилотировали майор Т. Чигирев, ст. лейтенант В. Шишкин, лейтенант В. Горбулин; директор картины Я. Анцелович.

В ролях: С. Межинский (Г. К. Орджоникидзе), В. Белокуров (В. П. Чкалов), К. Тарасова (Ольга), В. Ванин (Пал Палыч), П. Березов (Г. Ф. Байдуков), С. Яров (А. В. Беляков), Б. Жуковский (Алешин, командир отряда), И. Смысловский (конструктор), Ф. Богданов (дед Ермолай).

Непобедимые. Драма. 11 ч., 2594 м, «Ленфильм» и ЦОКС (Алма-Ата), 1942 г. (вышла на экран 25. I. 1943 г.).

Авт. сцен. М. Блейман, М. Калатозов; реж.-пост. С. Герасимов, М. Калатозов; опер. А. Кальцатый, М. Магидсон; худ. А. Босулаев; композитор В. Пушкив; звукоопер. И. Дмитриев.

В ролях: Б. Бабочкин (Родионов, инженер), Н. Черкасов-Сергеев (его отец, рабочий), Т. Макарова (Настя Ковалева), А. Хвыля (Пронин, инженер), П. Кириллов (Красношеев), Н. Дубинский (Власов), Б. Блинов (Бондарец), П. Алейников (Гриша), Н. Митрушенко (Сережа).

Киноконцерт к 25-летию Красной Армии. 9 ч., 1771 м, «Мосфильм», 22. II. 1943 г.

Реж. С. Герасимов, Е. Дзиган, М. Калатозов; опер. Е. Андриканис, М. Гиндин, Е. Ефимов.

Участвуют: Краснознаменный ансамбль красноармейской песни и пляски (под упр. А. Александрова), В. Аксенов, И. Козловский, М. Михайлов, С. Образцов, А. Редель и М. Хрусталеv, С. Лемешев, Л. Русланова, хор им. Пятницкого, ансамбль народного танца СССР и др.

Заговор обреченных. Экранизация одноименной пьесы Н. Вирты цв. 11 ч., 2828 м, «Мосфильм», 1950 г.

Авт. сцен. Н. Вирта; реж. М. Калатозов; гл. опер. М. Магидсон; худ. И. Шпинель; композитор В. Шебалин; звукоопер. В. Богданкевич.

Реж. Т. Лукашевич; второй реж. С. Казаков; ассист. реж. Е. Скачко, О. Герц; 2-е опер. В. Домбровский, К. Бровин; ассист. опер. Э. Гулидов; худ.-декор. Ю. Волчанецкий; худ.-грим. М. Маслов; худ.-костюм. В. Чулович, В. Этингер, Ш. Быховская; монтаж. Г. Славатинская; дирижер Г. Гамбург; директор картины И. Зайонц.

В ролях: Л. Скопина (Ганна Лихта), П. Кадочников (Макс Вента), В. Дружников (Марк Пино), Б. Ситко (Коста Варра), В. Аксенов (Словено), Р. Плятт (Бравура), И. Бобров (Ясса), Л. Кошукова (Магда Форсгольм), Л. Врублевская (Мина Варра), И. Пельтцер (Стебан), И. Судаков (Иохим Пино), С. Пилявская (Христина Падера), А. Вертинский (кардинал Бирч), М. Штраух (Мак-Хилл), В. Марут (Гуго Вастис). О. Жаков (Куртов), В. Серова (Рейчел).

Фильм удостоен Государственной премии II степени (1951).

На V Международном кинофестивале в Карловых Варах (1950) присуждена Премия Мира.

Вихри враждебные. Ист.-биогр. цв. 12 ч., 3449 м, «Мосфильм», 1953 г. (вышел на экраны в 1956 г.)

Авт. сцен. Н. Погодин; реж.-пост. М. Калатозов; гл. опер. М. Магидсон; худ. М. Богданов, Г. Мясников; композитор Д. Кабалевский; звукоопер. В. Лещев.

Реж. Н. Досталь; худ.-грим. В. Яковлев; комб. съемки: опер. П. Маланичев, худ. Н. Звонарев; авт. текста молодежи песни А. Сурков; дирижер С. Сахаров; директор картины В. Циргиладзе.

В ролях: М. Кондратьев (В. И. Ленин), В. Емельянов (Ф. Э. Дзержинский), Л. Любашевский (Я. М. Свердлов), В. Соловьев (М. И. Калинин), И. Любезнов (Лемех), А. Ларионова (Вера), В. Авдюшко (Ковалев), Г. Юматов (Баладин), В. Борискин (Лунатик), И. Бизяев (Виноградов), С. Лукьянов (Никанор), С. Ромоданов (Медведев), П. Мухин (начальник шахты), А. Попов (Локарт), Н. Гриценко (Шредер), А. Хохлов (Фрэнсис), Г. Кириллов (Пашков), О. Жаков (Пятаков), А. Ходурский (Коломатьяно), А. Дегтярь, К. Лучко, П. Тарасов, Л. Пирогов, Е. Моргунов и др.

Верные друзья. Комедия, цв. 10 ч., 2799 м, «Мосфильм», 1954 г.

Авт. сцен. А. Галич, К. Исаев; реж.-пост. М. Калатозов; опер. М. Магидсон; худ. А. Пархоменко; композитор Т. Хренников; звукоопер. В. Попов.

Реж. В. Герасимов, Л. Брожовский; худ.-декор. С. Воронков; худ.-костюм. О. Кручинина; худ.-грим. В. Яковлев; худ. комб. съемок В. Голиков; авт. текста песен М. Мату-

совский; дирижер С. Сахаров; директор картины В. Цирк-ладзе.

В ролях: В. Меркурьев (Нестратов), Б. Чирков (Чирков), А. Борисов (Лашин), А. Грибов (Нехода), Л. Гриценко (Наталья Сергеевна), Л. Шагалова (Катя), А. Покровский (лейтенант милиции), Л. Геника (врач), Ю. Саранцев (Сергея), А. Дударов, А. Лебедев, Н. Сморгчов, В. Ратомский, В. Вольский, Г. Георгиу, Г. В. Белов, Ю. Леонидов, В. Корнуков, М. Пуговкин, К. Нассонов, Б. Жаворонков, В. Дуров, В. Бутылин, М. Смирнов, Г. Гумилевский.

На VIII Международном кинофестивале в Карловых Варах (1954) присуждена Большая премия.

Первый эшелон. Драма, цв. 11 ч., 3111 м, «Мосфильм», 1955 г. (вышла на экраны 29. VI. 1956 г.).

Авт. сцен. Н. Погодин; реж.-пост. М. Калатозов; опер. Ю. Екельчик, С. Урусевский; худ. М. Богданов, Г. Мясников; композитор Д. Шостакович; звукоопер. В. Попов.

Реж. Н. Досталь; ассист. реж. Г. Баландина, А. Дударов, Е. Ташков, Н. Юдкин; ассист. опер. Б. Нагорный, Ю. Транквилицкий; худ.-костюм. В. Перелетов; худ.-грим. М. Маслова; монтаж. Э. Веревкина; комб. съемки: опер. И. Фелицын, А. Ренков, худ. Н. Звонарев; авт. текста песен С. Васильев; дирижер А. Ройтман; директор картины Я. Анцелович.

В ролях: В. Санаев (директор совхоза), С. Ромоданов (Шугайло, бригадир), Н. Анненков (секретарь обкома), О. Ефремов (Алексей Узоров), И. Извицкая (Аня Залогина), Э. Бредун (Монеткин), А. Кожевников (Солицев), Н. Дорошкина (Нелли), Э. Леждей (Тамара), А. Кириллов (Петя), В. Кузнецова (Катя), В. Воронин (Троян), Х. Абрамян, Б. Беляков, В. Новосельский, В. Печников, С. Швардыгулов (ростовчанин), Т. Доронина, Н. Жантурин, С. Кожамкулов, П. Кирюткин, В. Лясколо, А. Лялин, Д. Нетребии, Л. Персиянинов, И. Радченко, Ю. Рожнев, К. Старостин, В. Чаева, С. Юртайкин, Л. Ярошенко.

Летят журавли. Драма. 10 ч., 2652 м, «Мосфильм», 1957 г.

Авт. сцен. В. Розов; реж.-пост. М. Калатозов; опер. С. Урусевский; худ. Е. Свидетелев; композитор М. Файнберг; звукоопер. И. Майоров.

Реж. Б. Фридман; опер. Н. Олоновский; худ.-костюм. М. Наумова; монтаж. Б. Тимофеева; грим. О. Струнцова;

авт. текста песен В. Коростылев; ред. Г. Марьямов; дирижер А. Ройтман; директор картины И. Вакар.

В ролях: Т. Самойлова (Вероника), А. Баталов (Борис), В. Меркурьев (Федор Иванович), А. Шворин (Марк), С. Харитонова (Ирина), К. Никитин (Володя), В. Зубков (Степан), А. Богданова (бабушка), Б. Коковкин (Чернов), Е. Куприянова (Анна Михайловна), В. Ананьина, В. Владимирова, О. Дзисько, Л. Князев, Б. Куликов, Д. Нетребин, Саша Попов, И. Прейс, Н. Сморгчов, Г. Степанова, Г. Фролова, Г. Шамшурин.

На XI Международном кинофестивале в Канне (1958) фильм присужден Большой приз — «Золотая пальмовая ветвь»; артистке Т. Самойловой — специальный диплом за исполнение главной роли, оператору С. Урусевскому — приз Высшей технической комиссии Франции. На I Всесоюзном кинофестивале в Москве в том же году фильм удостоен особого приза.

Неотправленное письмо. По мотивам одноименного рассказа В. Осипова. 10 ч., 2668 м, «Мосфильм», 1960 г.

Авт. сцен. Г. Колтунов, В. Осипов, В. Розов; пост. М. Калатозов; гл. оператор С. Урусевский; худ. Д. Виницкий; композитор Н. Крюков; звукоопер. В. Попов.

Реж. Б. Фридман; худ.-костюм. М. Наумова, худ.-грим. М. Маслова, монтаж. Н. Аникина; ред. Ю. Шевкуненко; опер. Ю. Зубов, П. Терпсихоров; консульт. Б. Ерофеев, Д. Овчинников; оркестр Управл. по производству фильмов и группа электронных инструментов Института звукозаписи, дирижер А. Ройтман; директор картины В. Цируль.

В ролях: И. Смоктуновский (Константин Федорович Сабинин), Т. Самойлова (Таня), В. Ливанов (Андрей), Е. Урбанский (Сергей Воронов), Г. Кожякина (Вера).

Я — Куба. 16 ч., 4266 м, «Мосфильм» и Кубинский институт киноискусства и кинопромышленности, 1964 г.

Авт. сцен. Энрике Пинедо Барнет, Е. Евтушенко; реж.-пост. М. Калатозов; опер. С. Урусевский; худ. Е. Свидетелев; композитор Карлос Фариньес, авт. текста песен Энрике Пинедо Барнет; второй реж. Б. Фридман; звукоопер. В. Шарун; директоры картины С. Марьяхин, М. Мендоза.

СОДЕРЖАНИЕ

О новаторстве и его древних корнях	5
Два старта	
«Соль Сванетии»	21
«Гвоздь»	50
Так складывался опыт	
«Мужество»	58
«Валерий Чкалов»	67
«Непобедимые»	82
«Заговор обреченных»	95
«Вихри враждебные»	107
На гребне успеха	
«Верные друзья»	128
«Первый эшелон»	147
«Летят журавли»	161
«Неотправленное письмо»	203
Калатозов продолжается	229
Фильмография	237

Кремлев Герман Дмитриевич

МИХАИЛ КАЛАТОВ

М., Искусство, 1964, 244 стр. 778 С.

Редактор Л. А. Ильина. Оформление художника Л. А. Витте.
Художественный редактор Г. К. Александров. Технические
редакторы Е. Я. Рейзман и Е. И. Шилина. Корректоры
З. Д. Гинзбург и Р. М. Кармазинова

Сдано в набор 23/VI 1964 г. Подп. в печ. 22/X 1964 г.
Форм. бум. 70×108¹/₃₂ печ. л. 8,75 (условных 11,99). Уч.-изд. л.
11,554 Тираж 10 000. Изд. № 15281 А 08664. Зак. тип. 421.
Цена 60 к.

«Искусство». Москва И-51, Цветной бульвар, 25,
Московская типография № 20 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, 1-й Рижский пер., 2.

376

