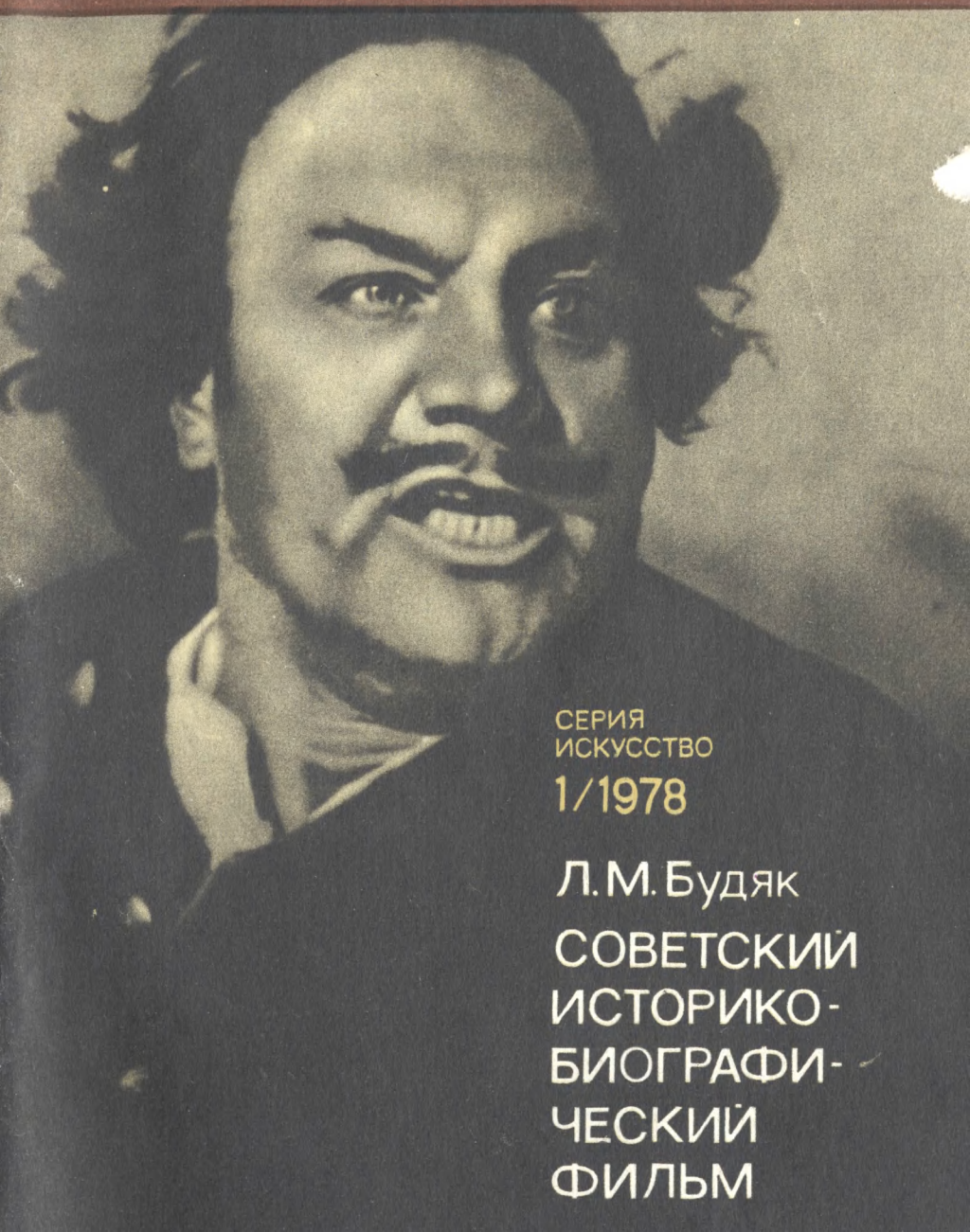


ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ



СЕРИЯ
ИСКУССТВО

1/1978

Л.М.Будяк
СОВЕТСКИЙ
ИСТОРИКО-
БИОГРАФИ-
ЧЕСКИЙ
ФИЛЬМ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

Серия «Искусство»
№ 1, 1978 г.
Издается ежемесячно с 1967 г.

Л. М. Будяк

СОВЕТСКИЙ
ИСТОРИКО-
БИОГРАФИЧЕСКИЙ
ФИЛЬМ

Издательство «Знание»
Москва 1978

778С
Б90

Будяк Л. М.

Б90 Советский историко-биографический фильм.
М., «Знание», 1978.

56 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 1. Издается ежемесячно с 1967 г.)

В брошюре рассказывается о современном историко-биографическом фильме, об особенностях осмысления исторического материала в нем, о выборе героя, о специфике создания художественного образа, об особенностях зрительского восприятия документального материала, о характере связи историко-биографического фильма с сегодняшним днем, о соотношении исторической правды и художественного вымысла.

80106

778С

На биографической волне

Биографический фильм занимает особое место в истории многонационального советского киноискусства. Не потому, что биографических лент очень много. Они составляют сейчас всего около пяти процентов картин, находящихся в прокате. Не потому даже, что фильмы эти внесли наибольший вклад в сокровищницу советского и мирового кино. Известно, что наряду с замечательными работами немало было в этой области и неудач.

Но если мы вспомним, какой интерес вызвали в свое время такие фильмы, как «Ленин в 1918 году» М. Ромма, «Чапаев» братьев Васильевых, «Александр Невский» С. Эйзенштейна, «Суворов» В. Пудовкина, «Тарас Шевченко» И. Савченко, «Сюжет для небольшого рассказа» С. Юткевича, «Андрей Рублев» А. Тарковского и многие другие, даже не столь уж значительные ленты, то вынуждены будем признать, что у кинематографических биографий есть какая-то особая притягательная сила.

Впрочем, не только у кинематографических. Мгновенно исчезают с прилавков магазинов книги таких серийных изданий, как «Пламенные революционеры», «ЖЗЛ», «Пионер — значит первый», «Жизнь в искусстве», мемуары политических руководителей и военачальников, почти любые историко-краеведческие работы.

Пустеют улицы, когда на телевизионном экране ожидается новая биографическая лента. Особенно, если это сериал такого высокого класса, как, например, «Жизнь Леонардо да Винчи» итальянского режиссера Ренато

Кастеллани, показанный несколько лет назад Центральным телевидением. Деятели театра тоже не могут пожаловаться на равнодушные к спектаклям, созданным на биографическом материале.

Как видим, интерес к биографиям повсеместен. Но почему? Почему в наш столь динамичный, заполненный уймой неотложных дел век, когда зачастую нет времени спокойно поразмыслить о своей собственной жизни, вдруг появляется настоятельная потребность окунуться в прошлое, приобщиться к чьей-то великой судьбе, отделенной от нас порою сотнями лет? Что это? Неосознанное желание прикоснуться к «истокам» или вполне осознанное намерение поверить свой жизненный путь чужой выдающейся биографией? Стремление разобратся в сегодняшнем дне, тысячами невидимых нитей связанном с прошлым? А может быть, следствие возросшей культуры народа, когда тяга к новым знаниям становится повседневной потребностью?

В общем, так или иначе, но факт остается фактом: сердце современного зрителя настроено на биографическую волну.

Биографический фильм, в свою очередь, располагает самым разнообразным арсеналом воздействия на многомиллионную зрительскую аудиторию. Он позволяет в границах одного произведения ставить целый комплекс идеологических, эстетических, воспитательных и культурно-просветительных проблем. «Мы добились немало в улучшении материального благосостояния советского народа,— подчеркива-

лось в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду.— Мы будем и дальше последовательно решать эту задачу. Необходимо, однако, чтобы рост материальных возможностей постоянно сопровождался повышением идейно-нравственного и культурного уровня людей. Иначе мы можем получить рецидивы мещанской, мелкобуржуазной психологии».

Обращение к биографиям выдающихся общественных и государственных деятелей, военачальников, писателей, художников, артистов, являющих пример бескорыстного служения Родине, безграничной любви в своем народу, творческого горения, самоотверженности, благородства и оптимизма, несомненно может оказать большую помощь в идейном и нравственном воспитании нового человека — строителя коммунизма, в борьбе с потребительской психологией, мещанством и безответственностью. Мы стремимся к тому, чтобы каждый советский человек имел отчетливое представление о своем месте в обществе, о своих многообразных и сложных связях с окружающим миром, глубоко сознавал, что от его идейной убежденности, от его отношения к труду и своим товарищам, от того, как он понимает свой гражданский долг, в значительной степени зависит успех общего дела.

Герой биографического фильма, по мнению А. В. Луначарского, — это узел течений, сил, принципов данной эпохи в их соприкосновении и борьбе. С его помощью авторы биографических лент, вооруженные марксистско-ленинской методологией, имеют возможность глубже проникать в процессы общественного развития,

ставить вопрос о генезисе личности и ее роли в истории.

История — это та конкретная среда, в которой реализует себя личность. Конечно, любой человек, тем более выдающийся, интересен и сам по себе. Но во взаимоотношениях с внешним миром, в контексте социальной жизни он приобретает особую значительность. И чем крупнее личность, тем важнее для нас уловить эту связь героя с эпохой. Понять, как формирует человека время, в которое он живет, как отражается оно на его судьбе, в его деятельности.

А через это глубже познать и саму эпоху.

Наряду с телевидением кинематограф имеет сейчас самую массовую аудиторию. Правда, в отличие от телевидения кино — по преимуществу молодежное зрелище. Согласно социологическим данным наиболее активная часть киноаудитории — дети, подростки и молодежь в возрасте от 11 до 24 лет. Этот факт свидетельствует о растущей ответственности киноискусства в воспитании подрастающего поколения.

Биографический фильм, как уже говорилось, таит в этом отношении колоссальные возможности, которые, к сожалению, реализуются еще не в полной мере. Бесспорно, если положительный пример подается не как сухое и навязчивое морализаторство, а в форме эмоциональной, будоражающей мысль, рождающей жадный интерес к жизни, то его воспитательный эффект будет достаточно высоким.

Но говоря о широких возможностях биографического фильма, нам не хотелось бы умалчивать и о тех объективных трудностях,

которые возникают у авторов биографических лент.

Начнем с того, что далеко не всякую жизнь можно уложить в отведенные полтора или три часа. Существует свое биографическое время, которое трудно согласуется с временем экранным.

Предположим, писатель задумал написать книгу о великом художнике. Причем не о каком-то отдельном периоде его биографии, а обо всем жизненном пути — от рождения до смерти. Каждому ясно, что автор едва ли обратится при этом к жанру рассказа, скорее всего он попытается написать роман или хотя бы повесть.

У режиссера кино в аналогичной ситуации нет выбора. Какой бы отрезок жизненного пути ни предстояло ему перенести на пленку, он должен вложить его в прокрустово ложе киносеанса.

Это первая трудность. Предположим, что она позади, и найдена счастливая гармония между биографическим и кинематографическим временем. Но тут возникают осложнения другого рода, кстати, актуальные и для телеэкрана.

Герой биографического фильма — это реальное историческое лицо, о котором зритель имеет, как правило, вполне конкретное представление. Для писателя это положительный момент: та новая информация — и фактографическая, и эстетическая, — которую он предложит читателю, попадет на благодатную почву и будет иметь тем больший эффект. Она дополнит и скорректирует прежние читательские представления, оставляя при этом благодаря многозначности слова определенный простор для домыслов и

фантазии, то есть для завершения художественного образа.

В кинематографе дело обстоит иначе. Кино выдвигает, если можно так выразиться, более жесткие условия. Перед нами герой «в натуре»: определенного роста, с определенным цветом волос, со свойственным ему одному выражением глаз, с индивидуальной манерой держаться и говорить.

Соотнести свои прежние представления с таким героем значительно сложнее. Нам как бы заранее заданы параметры восприятия, причем без расчета на активное зрительское сотворчество. Не случайно актеру кино в такой ситуации приходится преодолевать гораздо больший психологический барьер на пути к зрителю, чем писателю на пути к читательской аудитории. Словом, как остроумно заметил один критик, киноискусство для биографии слишком реально.

При перенесении биографического материала на киноэкран возникают и многие другие трудности. Мы акцентируем на этом внимание вовсе не для того, чтобы оправдать в последующих наших рассуждениях те неудачи, которые случались в истории биографического фильма. В конце концов успех произведения искусства определяет прежде всего талант художника, о чем совершенно четко говорилось с трибуны XXV съезда КПСС.

Но для того чтобы получить объективную картину кинопроцесса со всеми его сильными и слабыми сторонами, противоречиями и поисками, достижениями и просчетами, необходим учет как можно большего количества факторов — и объективных, и субъективных.

История советского биографического фильма дает немало ярких примеров, свидетельствующих о несомненных достижениях в этой области, несмотря на определенные жанрово-тематические ограничения и трудности.

Об этих достижениях — и прошлых, и современных, о месте биографического фильма в истории советского кино и в сегодняшнем кинопроцессе, в духовных поисках нашей эпохи, в историческом самосознании народов нашей страны и пойдет речь ниже.

И еще: сразу же хотим оговориться, что в этой брошюре рассматривается только художественный кинематограф. Документальный и научно-популярный биографический фильм — это уже тема другого разговора.

Рождение традиций

В дни Октябрьских торжеств 1934 года состоялась премьера новой звуковой картины братьев Васильевых «Чапаев». Зрители, заполнившие зал ленинградского кинотеатра «Титан», не могли тогда даже предположить, что они присутствуют при рождении кинематографического шедевра, которому суждено стать легендарным. Правда, когда промелькнули на экране последние кадры и в зале зажегся свет, все молча остались сидеть на своих местах: столь ошеломляющим было впечатление от картины.

«Чапаев» открыл новую страницу в истории советского кино и блистательно начал биографию советского историко-биографи-

ческого фильма. Все кинобиографии, созданные прежде, в свете «Чапаева» показались серыми и незначительными.

За сорок с лишним лет, прошедших с той памятной премьеры, картине братьев Васильевых посвящены сотни работ — от коротких газетных заметок до серьезных статей и монографий. К сказанному о фильме трудно добавить что-нибудь новое и оригинальное, не рискуя при этом все-таки повториться. Поэтому, определяя место «Чапаева» в советском кинематографе, просто напомним читателям два высказывания. Одно из них принадлежит Сергею Эйзенштейну, другое — Александру Довженко.

В статье «Наконец!», опубликованной в «Литературной газете» через несколько дней после первой демонстрации фильма, С. Эйзенштейн так определил новаторский характер этой картины: «Взяв весь опыт поэтического стиля и патетического строя, характерного для первого этапа (имеется в виду первый этап развития советского кино.— Л. Б.) и всю глубину тематики, раскрываемой через живой образ человека, стоявший в центре внимания второго пятилетия, Васильевы сумели дать незабываемые образы людей и незабываемую картину эпохи».

Александр Довженко в своем выступлении на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии через два месяца после премьеры обратил внимание на огромный эмоциональный заряд фильма и высокую художественную убедительность образа Чапаева: «Мы видели в кино очень много всадников, начиная с Вильяма



Кадр из фильма
«Чапаев»

Харта*, — говорил он с некоторым полемическим задором. — Однако с тысячами, сотнями тысяч зрителей ничего не происходило. Но когда вылетел из-за бугра Чапаев в бурке на сером коне, с мечом, вложенным в его руки Коммунистической партией и социальной революцией, страна зарукоплескала и даже Эйзенштейн забыл о том, на общем ли плане рубит Чапаев врага, рубит ли Чапаев врага на среднем или на крупном плане...

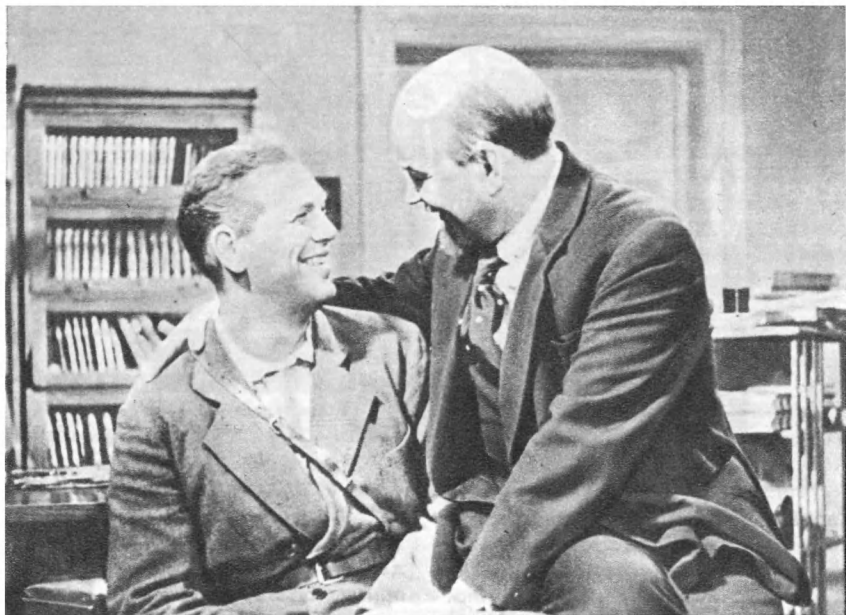
Васильевы сделали огромную историческую работу, они сумели воскресить человека. Воскресить человека — я говорю в том смысле, что потерялось представление: кто Чапаев — «тот» Чапаев, или книга о Чапаеве, или Чапаев на экране... Имя, фамилия, оригинал и образ слились воедино.

Современная критика, осмысливая опыт «Чапаева», пытается понять и другое: причины увя-

даемой славы и вечной молодости ленты братьев Васильевых. Она упорно ищет источники стойкого эмоционального воздействия фильма. Киноведы и кинокритики обращают внимание на поразительную глубину исторического осмысления эпохи в «Чапаеве», на характер самого героя, в котором удивительным образом переплелось легендарное и обычное, романтическое и будничное, на художественное совершенство; на те нравственные уроки, которые дают авторы и которые не потеряли своей остроты и в наши дни.

Может быть, особую жизненную силу придало этому фильму и то обстоятельство, что он был создан по следам «горячих событий» людьми, которые сами участвовали в гражданской войне. Не только талантливая повесть

* Вильям Харт — американский актер, снимавшийся в немых ковбойских фильмах.



Дмитрия Фурманова, его дневники, архивные документы, свидетельства очевидцев, но и жизненный опыт самих режиссеров питал этот фильм, рождал его эмоциональное звучание — возвышенное и правдивое одновременно.

На материале историко-революционной действительности вскоре родились и другие биографические фильмы: «Депутат Балтики» А. Зархи и И. Хейфица (1936), «Яков Свердлов» С. Юткевича (1939), «Щорс» А. Довженко (1939) и, что для нас особенно важно, возникла художественная кинолениниана, которую открыли «Ленин в Октябре» (1937), «Ленин в 1918 году» (1939) М. Ромма и «Человек с ружьем» С. Юткевича (1938).

Прежде всего отметим, что пристальное внимание киноискусства

Кадр из фильма
«Ленин в 1918 году»

второй половины 30-х годов к эпохе Октябрьской революции и гражданской войны едва ли можно объяснить чисто историческим интересом. Для историко-революционных, как, впрочем, и исторических картин этого периода, характерна прямая связь с современностью, с мировоззрением и мироощущением, свойственным предвоенному поколению.

Оптимистическое восприятие истории стало лейтмотивом всех биографических лент, созданных накануне войны.

Кого бы мы ни взяли: Чапаева — в классическом произведении братьев Васильевых, Щорса — у Довженко, профессора Полежае-

ва, прототипом которого был великий естествоиспытатель Климент Аркадьевич Тимирязев (фильм «Депутат Балтики»), мы увидим, что все они — люди незаурядные, яркие и значительные. Каждый из них четко представлял цель, к которой стремился, и шел к ней со всей решительностью.

Борис Щукин, исполнявший роль Владимира Ильича, прежде всего подчеркивал в своем герое целеустремленность, революционную одержимость, волю к победе, жизненную энергию и силу.

Столь же ясный и цельный характер создает Николай Черкасов в образе профессора Полежаева. «Яркую индивидуальность великого ученого, — рассказывал актер впоследствии, — надо было сочетать с его общественно-политической сущностью, показать его отношение к революции, соответствующим образом осветить все его поступки. Нужно было показать страстного человека, выдающегося ученого, принявшего Великую социалистическую революцию сразу и всем существом, счастливого, по его (К. А. Тимирязева. — Л. Б.) собственному выражению, «быть современником великого Ленина».

Но вот что характерно: несмотря на свою приподнятость герои первых биографических лент не кажутся нам оторванными от жизни, от повседневной действительности. Больше того: их трудно представить вне революционной стихии, их породившей.

Не потому ли самыми достоверными и убедительными рисуются нам сцены, изображающие В. И. Ленина среди народа в Смольном после победы револю-

ции или во время митинга на заводе Михельсона, Полежаева — на трибуне Петросовета, Чапаева — на сером коне во главе атакующей колонны. «Чапаев именно и замечателен тем, — говорил по этому поводу С. Эйзенштейн, — что был показан героической личностью, но в которой каждый чувствовал, что мы все — такого же склада».

Историческое значение первых биографических фильмов заключалось не только в том, что в их недрах родился герой, до того времени малоизвестный киноискусству и ставший затем эстетическим идеалом на многие годы. Фильмы эти, каждый на конкретном историческом материале, ставили серьезные философские проблемы, имевшие прямой выход в современную жизнь. Они говорили о нравственных принципах, рожденных в условиях новой социальной формации, о революционном долге, о взаимоотношениях личности и общества, руководителя и народа, интеллигенции и государства.

С другой стороны, герои этих фильмов, как уже отмечалось в критике, «были запрограммированы на обычное, неусложненное восприятие». Это делало их понятными миллионам зрителей, той массовой аудитории, на которую с начала 30-х годов и ориентировался кинематограф. Невиданный успех «Чапаева» показал, что главная сила киноискусства в его доступности самым широким слоям народа. Эта установка на массовое восприятие и обусловила в значительной мере ту ясность и определенность, которая стала примечательной чертой героев биографических лент предвоенного времени.

Сосредоточив внимание на отдельной личности и судьбах отдельных людей, авторы этих фильмов не пытались передать весь масштаб событий, в которых участвовали их герои. Они ставили перед собой другую задачу: показать революционную эпоху через лучших ее представителей. И надо сказать, что с этой задачей на том историческом этапе кинематограф успешно справился.

Во второй половине 30-х годов на экранах появился целый ряд биографических картин исторического содержания — «Петр Первый», поставленный В. Петровым (1937), «Александр Невский» С. Эйзенштейна (1938), «Минин и Пожарский» (1939) и «Суворов» (1940) В. Пудовкина, «Богдан Хмельницкий» И. Савченко (1941), «Пугачев» П. Петрова-Бытова (1937), «Степан Разин» О. Преображенской и И. Правова (1939), «Салават Юлаев» Я. Протазанова (1938).

Появление этих фильмов не было случайным. Они были созданы в то время, когда гитлеровский фашизм, восторжествовав в Германии, превратился в реальную угрозу всему человечеству, и на первый план у нас выдвинулись проблемы военно-патриотического воспитания трудящихся. Поэтому, обращаясь к русской истории, авторы биографических лент выбирали тогда такие события, которые помогали им с наибольшей полнотой выразить идею патриотизма. И Петр Первый, и Александр Невский, и Богдан Хмельницкий, и Александр Суворов показаны в переломные моменты истории, когда решаются судьбы Родины, когда самыми главными и животрепещущими оказываются проблемы нацио-

нальной независимости и государственной самостоятельности.

Конкретными историческими обстоятельствами объясняется в какой-то мере и получившая довольно широкое распространение в предвоенных биографических фильмах трактовка героев — военачальников и государственных деятелей — как народных вождей.

Приступая к съемкам фильма «Минин и Пожарский», В. Пудовкин писал: «Летопись сохранила нам имя Козьмы Минина, посадского человека — мясника, сразу ставшего во главе этого народного движения... Мудрый организатор, весьма дальновидный, решительный и энергичный, он сумел понять исторический смысл и значение огромного взрыва народного патриотизма. Минин сумел возглавить его, организовать и развить, сумел собрать воедино разрозненные силы».

Объясняя замысел фильма «Богдан Хмельницкий», И. Савченко говорил: «Мы поставили перед собой задачу... осветить его (Хмельницкого. — Л. Б.) образ как вождя народного...»

С. Эйзенштейн писал, что герой его фильма «Александр Невский» силен не только своей гениальностью, но и кровной связью с народом. Эйзенштейн, по словам Р. Юренева, старался «сделать Александра не присноблаженным, святым, не ясновельможным феодалом и не купеческим вождем, а выразителем общерусских, народных и даже крестьянских интересов».

Можно понять и объяснить такую позицию режиссеров того времени в осмыслении исторической действительности и исторической роли выдающихся



Кадр из фильма
«Александр Невский»

деятелей прошлого. Но с высоты сегодняшнего дня ясна и определенная ограниченность подобного истолкования исторических фактов. Художникам 30-х годов не доставало порой понимания диалектики исторического процесса. Сосредоточив внимание на положительных сторонах деятельности своих героев, на тех действиях и тех человеческих качествах, которые должны были рождать у зрителей чувство патриотической гордости, они сознательно или бессознательно упрощали реальную социально-историческую картину. Классовые противоречия уходили на второй план, ибо на первый выдвигалась идея единения вождя и народа во имя общего блага: «Суров я был с вами, дети мои,— говорит Петр Первый в заключительных кадрах фильма,— не для себя я был суров, но дорогá мне была

Россия. Моими и вашими трудами увенчали мы наше отечество славой, и корабли русские плывут уже во все гавани Европы... Не напрасны были наши труды, и поколениям нашим надлежит славу и богатство отечества беречь и множить».

Правда, эта идея единения вождя и массы соседствовала с другой, может быть, не столь выразительно воплощенной на экране, но гораздо более значительной по своему общему смыслу: народ — творец истории.

Мы это чуть ли не физически ощущаем, например, у Эйзенштейна в сценах боя на Чудском озере. С успехом используя то, что было столь гениально найдено в «Броненосце «Потемкине» и в «Октябре», режиссер построил массовые батальные сцены таким образом, что они благодаря пре-

дельной обобщенности приобрели почти философский смысл. «Самый разгром «псов-рыцарей» на Чудском озере был неожиданным и потрясающим «чудом», — писал Эйзенштейн. — Летописцы искали ему объяснения в сверхъестественных явлениях и в какой-то небесной рати, якобы принимавшей участие в бою. Но дело, конечно, не в этих сомнительных предшественниках будущей авиации: единственным чудом в битве на Чудском озере была гениальность русского народа, впервые начинавшего ощущать свою национальную, народную мощь, свое единение».

Игорь Савченко в фильме о Богдане Хмельницком последовательно проводил ту же мысль о созидательной исторической роли народа. Но следуя другому художественному принципу — «дать массу как цельный образ во всем многообразии, конкретности, единстве и различии ее», — создал целую галерею индивидуальных характеров представителей народа.

Фильмом о великом русском народе назвал свою картину «Минин и Пожарский» В. Пудовкин, героизм русских солдат пытался воскресить он и в «Суворове».

Но все-таки в центре этих лент стоят конкретные исторические деятели. Больше того: именно яркость, глубина и правдивость экранного воплощения главных героев как раз и явилась важнейшим условием, обеспечившим этим фильмам столь долгую жизнь в искусстве. Своим небывалым успехом историко-биографические ленты 30-х годов в значительной мере обязаны актерам, сыгравшим главных героев. Не только Борис Щукин в роммов-

ской лениниане и Борис Бабочкин в «Чапаеве», но и Николай Черкасов в роли Суворова, Николай Мордвинов в роли Богдана Хмельницкого, Николай Симонов в роли Петра Первого были в полном смысле слова непревзойденны. Даже Александр Невский, задуманный С. Эйзенштейном как характер обобщенный и несколько условный, благодаря игре Н. Черкасова стал живым и многогранным.

Удивительна дальнейшая судьба этих фильмов. Известно, что на их долю выпал огромный успех в тот момент, когда они появились на экране. Но еще большее значение они приобрели в годы войны. Одно дело, когда пламенный клич Александра Невского: «Кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет. На том стояла и стоять будет русская земля», — звучит под мирным небом, и совсем другое, когда он раздается под взрывы и грохот настоящей, отнюдь не кинематографической войны. Фильмы эти были бойцами, и это не дежурная фраза. Их роль в патриотическом воспитании народа в годы суровых военных испытаний стала еще очевиднее.

Когда началась Великая Отечественная война, производство фильмов, естественно, значительно сократилось. Но среди нескольких десятков картин, созданных в этот период, были и биографические ленты: «Его зовут Сухе-Батор» А. Зархи и И. Хейфица (совместное советско-монгольское производство, 1942), «Георгий Саакадзе» М. Чиатурели (1942), «Александр Пархоменко» Л. Лукова (1942), «Котовский» А. Файнциммера (1943), «Кутузов» В. Петрова (1944) и др.

Ничего принципиально нового

в разработку биографического фильма эти картины не внесли. По своей стилистике и драматургическим принципам они напоминали многие предвоенные исторические и историко-революционные ленты. Исключение составлял только один фильм — «Иван Грозный» С. Эйзенштейна.

Иван Грозный в изображении Эйзенштейна — личность сложная и трагическая, впитавшая в себя все противоречия эпохи. Великая забота о благе родины, об укреплении ее границ сопровождалась у него террором, казнями и жестокостью. И опричина, на которую царь возлагал столько надежд, не могла стать для него прочной опорой. Там господствовали те же ложь, измены, подстрекательство и доносы. Трагическое одиночество героя стало лейтмотивом фильма.

Надо отметить, что, работая над «Иваном Грозным», режиссер больше ориентировался на разум зрителя, чем на его чувства. Он в столь усложненной форме выразил некоторые мысли, что они не доходили не только до широкой аудитории, но и до более подготовленного зрителя. Лента в конечном счете получилась несколько условной, рациональной и «холодной».

И тем не менее значение «Ивана Грозного» в истории биографического фильма огромно. Не будет особым преувеличением, если мы скажем, что Эйзенштейн на десятилетие определил те поиски, которые начал потом биографический кинематограф. В то время как киноведа питались открытиями, сделанными в 30-е годы, что привело к созданию однообразно клишированных лент, Эйзенштейн уже

пытался направить наше мышление, столь падкое на стереотипы, совсем по другому, непроторенному руслу. Опередив свое время, он предлагал задуматься над многообразием жизни, сложностью социально-исторических процессов. Он не дал прямых и точных ответов на поставленные вопросы, он и не мог их дать: в этом смысле опередить эпоху действительно трудно. Но как выдающийся художник он поднялся на новую ступень в осмыслении прошлого. Не случайно целиком появившийся на экранах только в 1958 году «Иван Грозный» был воспринят зрителем как глубоко современный фильм.

В первое послевоенное десятилетие выпуск картин резко сократился. «Рекордным» в этом смысле явился 1951 год, тогда на экраны вышло всего девять фильмов. Причины резкого сокращения кинопроизводства были различные, в том числе, конечно, и финансовые. Разоренной войной стране надо было восстанавливать экономику: реконструировать и строить новые заводы и фабрики, налаживать транспорт, поднимать сельское хозяйство.

Тем не менее для биографического фильма этот период был довольно «урожайным». Никогда, ни до, ни после, не было в прокате столько историко-биографических лент, как во второй половине 40-х — начале 50-х годов. И вот что показательно: создавали эти картины крупные, признанные мастера.

А. Довженко поставил «Мичурину» (1949), В. Пудовкин — «Нахимов» (1950) и «Жуковско-го» (1951), Г. Козинцев — «Пирогова» (1947) и «Белинского» (1951), Г. Рошаль — «Академика Ивана

Павлова» (1949), «Мусоргского» (1950), «Римского-Корсакова» (1953).

Ряд фильмов появился на национальных студиях: «Тарас Шевченко» И. Савченко (1951) — на Украине, «Константин Заслонов» В. Корш-Саблина и А. Файнциммера (1949) — в Белоруссии, «Давид Гурамишвили» Н. Санишвили и И. Туманишвили (1946) — в Грузии, «Алишер Навои» Р. Хамраева (1948) — в Узбекистане, «Райнис» Ю. Райзмана (1948) — Латвии и др.

Всего на этом этапе было выпущено около 20 биографических фильмов. Большинство из них посвящалось людям мирных профессий: ученым, писателям, художникам, композиторам.

Увлечение «культурной тематикой» в биографических фильмах психологически вполне объяснимо. Это и размышления об истоках недавней победы (народ, имеющий такие культурные традиции, не мог не победить) и в то же время определенная символизация мирной жизни: наконец-то можно думать не о войне, а о музыке, литературе, живописи, науке. «Работа над циклом картин, которые еще полнее раскрывали бы не только военную историю, но и историю всей культуры нашего народа, является нашей большой задачей», — писал В. Пудовкин еще в 1945 году.

Особое место среди послевоенных биографических фильмов занимает последняя работа замечательного украинского режиссера Игоря Андреевича Савченко «Тарас Шевченко».

Кадры, рассказывающие о



жизни поэта в ссылке, не только самые сильные в этом фильме, но, по всеобщему признанию, это наиболее яркое достижение всей художественной кинематографии тех лет. Удивительное режиссерское мастерство Савченко проявилось в том, что он сумел с помощью лаконичных, емких и точных деталей передать сам дух мрачной николаевской эпохи, превратившей Россию в «тюрьму народов» и родившей протест против бесправия и мракобесия и среди крестьянства, и в среде передовой интеллигенции.

Фильм строится на контрастах — пластических, эмоциональных, драматургических. Живописным, ярким, наполненным светом и жизнью пейзажам Украины в первой части фильма режиссер противопоставляет строгий, замкнутый рисунок форта, сухой песок и ровную поверхность плаца — во второй.

По плацу, словно пешки, двигаются невзрачные однообразные фигуры солдат. Вот и поэт слышит столь привычный здесь окрик: «Тя-

ни носок!.. Тяни носок!.. Выше ногу!» А потом снова одуряющий рубленый ритм барабана и оступевшие от палящего солнца и бесчеловечного обращения лица. Вот она — николаевская Россия и символ ее — далекий, заброшенный в горячих песках Кара-Кумов Новопетровский форт!

Савченко показывает, как постепенно зреет в его герое протест против унижения, жестокости, тупости и одновременно укрепляется всепобеждающая вера в человека.

Шевченко изображен в этом фильме как народный герой, выстоявший в жестокой схватке с самодержавием, как верный сын Украины.

Образ поэта-революционера — несомненная удача и исполнителя роли Шевченко Сергея Бондарчука, и режиссера картины Игоря Савченко.

В то же время в фильме «Тарас Шевченко» можно найти недостатки, типичные для историко-биографических лент того времени. Та психологическая глубина, с которой разработан образ главного героя, или, скажем, капитана Косырева (его роль исполняет Марк Бернес), отсутствует, к сожалению, при обрисовке многих других персонажей.

Это особенно чувствуется в конце фильма в трактовке образов русских революционных демократов Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова. Вместо живых людей перед нами возникают безликие канонизированные персонажи, произносящие длинные монологи, сконструированные с помощью цитат, извлеченных из статей великих критиков. У этих героев нет никаких индивидуальных примет: они «холодны» и

непроницаемы, как мраморные изваяния.

Столь же иллюстративно показан в фильме Савченко народ: стандартные массовые сцены с участием крестьян, бунт, изображенный весьма «картинно», и вереница безликих эпизодических персонажей, призванных олицетворять народную массу.

Как рождался такой канон, можно в какой-то мере понять, обратившись, например, к истории создания другого фильма тех лет — «Мусоргский».

В 1954 году режиссер картины Г. Рошаль написал статью «Слово о Мусоргском», в которой рассказал о том, как трансформировался замысел его фильма. Оказывается, идея картины, посвященной одному из гениев русской музыки, появилась у режиссера еще до войны — в 1939 году. В первых вариантах сценария (а вариантов этих было несколько) «основной конфликт был обозначен главным образом как конфликт с окружающей средой». «Могучая кучка», — пишет Г. Рошаль, — была в основном показана нами в ее противоречиях, в столкновениях: Мусоргский — Римский-Корсаков, Мусоргский — Балакирев, Мусоргский — Кюи, Стасов — Балакирев. В этот сложный рисунок конфликтов включались и неудачи личной жизни Мусоргского. Однако с каждым новым вариантом сценария, — продолжает режиссер, — мы удалялись от подобного решения. Оно не оставляло места большой творческой теме, мало раскрывало историю создания произведений композитора».

В последнем варианте реальные взаимоотношения членов «Могучей кучки» фактически исчезли

с экрана. Вместо столкновения характеров, по словам самого автора, появились дружба и общение гениев. В личной судьбе Мусоргского осталась лишь его жизнь в искусстве, а «бедность, мимо прошедшее счастье, — по словам Рошала, — только дополняли и оттеняли путь художника к его высокой творческой цели».

В результате музыкальная часть картины режиссеру, действительно, удалась. Вставки из опер довольно органично вошли в сюжет фильма. Музыкальному сопровождению было найдено адекватное изобразительное решение. Игру А. Борисова, исполнявшего роль Мусоргского, тоже можно считать несомненной удачей картины. И все-таки фильм этот не поднялся над общим «средним» уровнем.

Стремление показать героя в главном деле его жизни не было чем-то новым для нашего кинематографа. Этого принципа придерживались авторы всех биографических лент предвоенного времени. Но там герой находился в таких обстоятельствах, что это главное дело на том этапе действительно было единственным. Здесь же оно просто механически вычленилось из всей остальной жизни героя. В итоге Мусоргский, каким он показан на экране, оказался в значительной мере обедненным, а его человеческая трагедия ни в коей мере не связанной с творчеством.

Кстати говоря, в эти годы появился весьма устойчивый штамп и в изображении самого творческого процесса, который рассматривался не иначе, как непосредственный отклик на реальные впечатления. Так, «тема Юродивого» в «Борисе Годунове» рождает-

ся, по фильму, сразу же после того, как композитор оказался свидетелем избиения мальчика и бунта мужиков. «Тема Годунова» оформляется вслед за песней няни «Тут возникла туча темная...» и т. д.

Можно было бы отметить и другие характерные для биографических фильмов того периода недостатки в картине Г. Рошала: упрощенность социального конфликта, схематизм в изображении народа, многочисленность и искусственную высокопарность диалогов и т. д. И все-таки было бы, наверное, крайне несправедливым представлять «Мусоргского», а вместе с ним и биографический фильм 40—50-х годов в целом, преимущественно в негативном свете. Нельзя забывать, что почти десятилетие именно биографические картины в значительной мере удовлетворяли зрительскую потребность в кинематографической продукции. Они открыли новый жизненный пласт, до того почти неизвестный киноискусству.

Не менее важно, на наш взгляд, и другое: советский биографический фильм тех лет активно отстаивал содержательность киноискусства. В противовес западному кинематографу, с удовлетворением смаковавшему интимные подробности жизни великих, а очень часто и не столь уж великих людей, наше киноискусство пыталось показать главное: тот действительный вклад, который внесли герои биографических фильмов в сокровищницу мировой культуры и в историю народа.

Наконец, любой даже негативный опыт полезен искусству. Оказавшись в середине 50-х годов в тупике, биографический фильм вынужден был пересмотреть весь

арсенал художественных средств, которыми он пользовался до этого. И хотя студии все еще пытались планировать большое количество биографических лент, они как-то незаметно стали исчезать с экранов. Главное место отводилось фильмам, исследующим современную действительность и на новом этапе осмысливающим наш исторический опыт: «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова и Я. Сегеля, «Чужая родня» М. Швейцера, «Весна на Заречной улице» М. Хуциева, «Сорок первый» Г. Чухрая и, наконец, в 1959 году — «Судьба человека» С. Бондарчука.

В поисках художественной выразительности

«Второе рождение» биографического фильма произошло только в середине 60-х годов. Кинобиографии, на какое-то время почти исчезнувшие с экрана, снова появились в прокате. И уже к концу 60-х годов стало ясно, что в этой области киноискусства произошли глубокие внутренние перемены.

В отличие от фильмов 40 — 50-х годов, в которых показ творческого потенциала личности удавался меньше всего, в картинах этого времени процесс создания произведений искусства, творческие искания героев стали объектом особого внимания авторов биографических лент.

В 1969 году Сергей Юткевич ставит фильм «Сюжет для небольшого рассказа», в котором делает откровенную попытку уйти от традиционной конструкции биографического фильма. И дело

не только в том, что в отличие от прежних биографических лент из всей жизни А. П. Чехова он берет всего один драматический момент — провал «Чайки» в Александринском театре, предшествующую ему поездку на Сахалин и последующее за ним бегство в Мелихово. Знаменательно другое: режиссер, может быть, впервые после «Ивана Грозного» С. Эйзенштейна делает смысловым центром картины духовную драму героя, причем пользуется при этом довольно непривычными кинематографическими приемами.

Персонажи фильма — сам Чехов, его сестра Мария Павловна, ее подруга Лика Мизинова, приятель Антона Павловича модный в те годы беллетрист Игнатий Потапенко и все остальные действующие лица заключены автором в условную, подчеркнuto стилизованную среду. Рисованные поезда и вокзалы, гостиницы с рисованной мебелью, «оживающие» фотографии — это не только режиссерская страсть к дерзким экспериментам. Благодаря подобным новациям автор, как ни странно, добивается главного — он помогает нам глубже почувствовать духовную драму своего героя.

Об этом очень интересно писал несколько лет назад Е. Сурков в статье, посвященной фильму Юткевича. Он подчеркивал, что Юткевич пользуется приемом, ошарашивающим своей неожиданностью. Вместо того, чтобы, согласно чеховской манере, дать житейски достоверную среду с подробностями и деталями, режиссер ставит своего героя в заведомо конфликтные отношения с окружающим миром и даже больше: прямо противопоставляет



Кадр из фильма

внешним обстоятельствам. «И Чехов,— рассуждает далее критик,— по законам оптики, начинает восприниматься по-особому укрупненно, как бы обособленно. Вырастает из фона, с которым при другом решении он неизбежно в той или иной степени сливался бы.

Что же касается художественной закономерности такого эстетически отчужденного восприятия мира, окружающего Чехова, то оно только в первую минуту кажется противопоставленным чеховской стилистике. На самом деле оно верно, хотя, разумеется, и по-иному, на иных эстетических меридианах следует внутренней логике чеховского мировосприятия. Ведь и Чехов тоже отчужденно воспринимал мир, в котором осужден был жить».

Так внутренняя драма героя вырастает из особенностей изображения решения фильма. Послевоенные биографические

«Сюжет для небольшого рассказа» ленты в этом отношении больше доверяли музыке и актерской игре — мимике, позам, жестам, непосредственно и прямо воздействующим на зрителя.

Стилистика «Сюжета для небольшого рассказа», несомненно, более сложна и причудлива, требует ломки привычных стереотипов восприятия. На внешние обстоятельства жизни А. П. Чехова «накладывается» его внутренняя биография, чеховская «жизнь духа».

В «реальной» жизни на первый план выступают отношения писателя с Ликой Мизиновой. Отношения эти, по-своему драматические, были облечены, как известно, в форму веселую и несколько ироническую. «Откуда в тебе столько иронии? Его школа?» — спросит сбжавшую с ним в Париж Лиду Потапенко.

Ирония была своего рода защитной реакцией в отношениях

Чехова и Лики. Если что-то не ладилось между ними, нарушался душевный контакт, любой самый серьезный порыв можно было обратить в непринужденную шутку. Игра да и только.

Во взаимоотношениях Лики и Антона Павловича режиссер постоянно подчеркивает эту эфемерность, какую-то вопиющую ненадежность и полную бесперспективность. В этой своей трактовке автор исходит не столько из реального положения: известно, что Лидия Стахиевна Мизинова испытывала к Чехову самые глубокие и серьезные чувства,— сколько из финала этой истории — несостоявшейся любви. Хотя, впрочем, и в фильме Лика прямо говорит Антону Павловичу: «Я любила вас, но вы не любили меня. В том нет ни моей, ни вашей вины».

Марина Влади, исполняющая в картине роль Лики Мизиновой, почти так же условна, как и декорации фильма. Она далека от реальной Лики — это просто несуществующая мечта, еще больше подчеркивающая отчужденность Чехова, его трагическое одиночество.

Стержнем же внутренней драмы писателя становится провал «Чайки». Это куда большая трагедия, чем несостоявшаяся любовь Антона Павловича и Лики: она связана с главным жизненным призванием художника. Не ради ли этого высокого предназначения пожертвовал Чехов своей любовью, не захотел увидеть «настоящую» Лику, отогреть и приветить ее, когда она под осенним дождем примчалась к нему в Лопасню? «Писание забирает жизнь человека целиком, без остатка», — так говорит Чехов в

фильме, и именно это стало лейтмотивом «Сюжета для небольшого рассказа».

Стоит вспомнить напряженную фигуру писателя в Александринском театре, когда «Чайка» столкнулась с глухой стеной непонимания и откровенного неприятия, а потом, после трагической премьеры, его, сникшего и обессиленного, с глазами, полными нечеловеческого страдания уже у себя в Мелихове, и станет ясно, насколько потряс Чехова этот провал.

Артист Н. Гринько в роли Антона Павловича провел эти сцены с таким внутренним накалом, с такой вдохновенной силой, что они поднялись чуть ли не до трагического звучания. Невидимая жизнь духа стала почти осязаемой.

Так за легкой, иронической атмосферой, которая, на первый взгляд, прочно и надежно охраняет писателя, по воле режиссера открывается другой мир, обычно недоступный глазу,— далеко не такой радужный, а точнее, и вовсе драматический, мир душевной борьбы и страданий. Там живет и та «настоящая» Лика, там и рожденная кровью сердца «Чайка».

История с «Чайкой» важна режиссеру не только как кульминационный момент в биографии писателя, резко отделяющий один этап жизни от другого. «Чайка» — это своеобразный ключ к пониманию душевной драмы Чехова, его творческих исканий.

«Сюжет для небольшого рассказа» ломал наши привычные представления о биографическом фильме. Такой меры условности не знали прежние картины, нацеленные на «житейскую досто-

верность». Пластические и музыкальные коллажи, так смело примененные С. Юткевичем, заставляли по-новому взглянуть на выразительные возможности кинематографа и отказаться от многих привычных изобразительных решений, уже не срабатывавших на новом этапе развития киноискусства.

Картина С. Юткевича показала, как много возможностей таит в себе биографический фильм, и это убедительно подтвердило творчество другого талантливого режиссера — Андрея Тарковского.

В том же 1969 году Тарковский завершил работу над фильмом «Андрей Рублев». Надо сказать, что режиссер сразу же попытался «откреститься» от биографического жанра. Только еще приступая к работе над фильмом, не зная определенно во что в конечном счете выльется их со сценаристом А. Михалковым-Кончаловским замысел, он говорил: «...Будущий фильм ни в коем случае не будет решен в духе исторического или биографического жанра».

Впрочем, так оно и случилось: ни в духе привычного исторического, ни в духе привычного биографического жанра фильм этот не был решен. Как и лента Юткевича, он стал в определенном смысле антитрадиционным, но это вовсе не значит, что он не был биографическим, конечно, если не понимать под этим выстроенную в хронологическом порядке череду фактических событий из жизни героя.

Хотя, между прочим, хронология была, и довольно точная, даже вынесенная в заголовки новелл, из которых строился фильм: «Скоморох. 1400», «Феофан Грек.

1405», «Страсти по Андрею. 1406», «Праздник. 1408», «Страшный суд. 1408», «Набег. 1408», «Молчание. 1412», «Колокол. 1432». Обозначенные таким образом даты, надо полагать, должны были соответствовать важнейшим вехам в жизни и творчестве Андрея Рублева.

Мы говорим «надо полагать», ибо достоверных данных о жизни великого русского художника у нас очень мало. История, к сожалению, не сохранила каких-либо значительных сведений о фактах его биографии. Более или менее надежными ориентирами здесь могли служить работы самого художника да те сведения об эпохе XIV—XV веков, которыми располагает наша историческая наука.

Не случайно поэтому замысел авторов пошел по иному руслу: «Нас интересует другое,— уточнял тогда же А. Михалков-Кончаловский.— Исследование характера поэтического дара великого русского живописца. На примере Рублева нам хочется исследовать вопрос психологии творчества. Нас также интересует анализ душевного состояния и гражданских чувств художника, создающего моральные ценности огромного значения. Этот фильм должен будет рассказать о том, как народная тоска по братству в эпоху диких междоусобиц и татарского ига родила гениальную рублевскую «Троицу». Это основное в идейно-художественной концепции нашего сценария».

Здесь отражена вся программная установка фильма, но не учтен только один момент, который, судя по всему, в начале работы учесть было довольно сложно. Все-таки, несмотря на решительные декларации авторов, в конечном счете мы получили биографи-



Кадр из фильма
«Андрей Рублев»

ческий фильм. Правда, получилась, скорее, не биография жизни, а биография творчества или, вернее, творческих исканий Андрея Рублева, что, впрочем, вполне соответствовало традициям биографического фильма.

Вспомните, как рождался замысел «Мусоргского», об этом рассказывалось выше. Ведь Г. Рошаль, по его собственным словам, тоже хотел поведать «историю создания произведений композитора». Да и большинство других биографических фильмов выдвигало на первый план ту же проблему твор-

чества. Все дело в том, как она была реализована. И в этом смысле лента А. Тарковского настолько своеобразна, что эта ее связь с традицией почти не ощущается. Поэтому, говоря о новаторском характере «Андрея Рублева», его «антитрадиционности», мы имеем в виду не исходные позиции художника, а конкретное кинематографическое воплощение.

В фильме Тарковского сюжет строится таким образом, что герой как бы выключен из событий,

происходящих на экране. Он не активный участник действия, а только сторонний наблюдатель. Таково по крайней мере первое впечатление. Но по мере того как разворачивается сюжет фильма, мы понимаем, что Рублев включен в события ничуть не меньше, чем те, кто участвует в них непосредственно. Эти события оставляют неизгладимый след в его душе, ими определяется мироощущение художника, именно они, своеобразно преломляясь, проецируются на все его творчество и определяют направление, в котором оно развивается.

Перед нами герой, терпеливо ищущий истину и на пути к этой истине испытывающий то горечь разочарования, то просветление.

Еще недавно твердо убежденный в глубокой человечности человека Андрей Рублев говорил Феофану Греку: «Сам ведь знаешь, не получается что-нибудь или устал, намучился, и вдруг с чьим-то взглядом в толпе встретился, с человеческим и словно причастился и все легче сразу».

И так сильно был уверен Андрей Рублев в своей правоте, что никак не мог взяться за заказанный ему церковью «Страшный суд». Не устрашать людей, а пробуждать в них светлые чувства, веру в добро и справедливость хотелось художнику.

Но вот заказ выполнен, выполнен в какой-то мере вопреки своим убеждениям, и идея «Страшного суда» неожиданно находит как бы свое реальное осуществление. Татары захватывают русскую землю, князья предают свой народ. Сцены эти в фильме самые трагические, порой дышащие излишним натурализмом, нарочито заостряющие тему страданий

и долготерпения русского народа.

Оказавшись, таким образом, непосредственным свидетелем надругательства над человеческим достоинством, художник начинает сомневаться в истинности своих идеалов. Раз люди могут дойти до такого состояния, может, они и впрямь не заслуживают ничего другого, как страшного суда? В разграбленном врагами Успенском соборе Владимирского Кремля на фоне погибшего иконотаса Рублев мысленно продолжает спор с «тенью» Феофана Грека. И теперь не он Грека, а Грек его убеждает, что нельзя терять веры в добро и справедливость. Но после всего увиденного и пережитого Андрей Рублев не может уже согласиться с этим.

Художник дает обет молчания. Он становится отшельником. Перестает писать, перестает общаться с людьми и отказывается, таким образом, от собственной идеи служения народу.

Пройдет еще немало лет, прежде чем «возродится» Рублев. Это будут годы страданий, годы лишений, годы мучительных поисков истины. Но они не пройдут даром. Вместе с народом, объединившимся для того, чтобы сбросить татарское иго, освободится Рублев от гнетущих его сомнений. Потом появится его знаменитая «Троица», самое музыкальное и самое поэтичное произведение художника — символ человечности, чистоты и гармонии. В это свое творение Рублев вложит возродившуюся веру в силу деятельной любви, мечту о том, чтобы искусство пробуждало в людях только самые высокие и прекрасные чувства.

Конечно, этим не исчерпывается

идейное содержание фильма А. Тарковского. Но мысль о служении искусства народу здесь главная. Правда, как отмечал критик Е. Громов, в фильме она несколько гипертрофирована другой идеей: вечного одиночества гения, находящегося в конфликте со своим временем.

Размышляя об уроках «Андрея Рублева», автор сценария А. Михалков-Кончаловский писал: «Глазами художника мы должны были видеть весь мир — радость, горе, надежду, отчаяние, человеческое величие, человеческую низость. Но, как мне думается, Тарковский попал под обаяние материала вправду впечатляющего, мощного: фактура земли, бревен, ливни, раскисшая земля, монахи, татары, кровь, огонь... Он всем этим настолько увлекся, что подчас перестал уделять достаточное внимание тому, чтобы окрашивать все отношением Солоницына — Рублева, и какие-то важные куски оказались не пропущенными через его внутренний мир. Оттого по временам пропадает оценка материала героем — материал расползается. Хотя сам по себе он очень интересен. А вот в новелле про колокол эта мера субъективизации изображаемого найдена замечательно точно, и оттого эта новелла так нас захватывает».

«Сюжет для небольшого рассказа» и «Андрей Рублев» стали поворотными явлениями в судьбе историко-биографического фильма. Это были явные попытки отказать от привычных клише старых биографических лент, что выразилось и в более самостоятельном прочтении авторами самого биографического материала, и в ориентации на более сложное и глубокое зрительное восприя-

тие. Не случайно авторы этих фильмов придавали такое большое значение монтажу, композиции кадров, декорациям, костюмам и т. д. Это свидетельствовало о росте изобразительной культуры нашего кинематографа, о более высоком уровне мышления пластическими образами.

С другой стороны, как мы уже отмечали, фильмы С. Юткевича и А. Тарковского были в определенной мере и традиционны. В этих работах идея служения народу, как и в лентах прежних лет, продолжала оставаться центральной. Из многочисленных жизненных фактов авторы отбирали те, которые могли с наибольшей полнотой показать историческую роль героя.

Не случайно в «Сюжете для небольшого рассказа» личная драма противопоставляется «общественной» драме героя как более значительной и важной.

Явления, происходившие в 60-х годах в русском кинематографе, перекликались с аналогичными процессами в искусстве национальных республик. Еще в 1964 году в Туркмении появился биографический фильм Булата Мансурова «Состязание», который наряду с другими работами того времени — «Иваново детство», «Поэма о море», «Повесть пламенных лет» — продолжил поэтическое направление в советском киноискусстве.

Расцвет же поэтического кино пришелся на конец 60-х — начало 70-х годов и был в определенной мере связан с «возрождением» биографического фильма. Именно тогда параллельно с «Андреем Рублевым» была завершена работа над такими интересными биографическими лентами, как «Пи-

росмани» Георгия Шенгелая и «Мольба» Тенгиза Абуладзе.

Фильм Георгия Шенгелая посвящен жизни и творчеству талантливого грузинского художника Нико Пиросманишвили. Картина эта прошла по экранам многих стран мира, получила премию Британского киноинститута как «за самый оригинальный и образный фильм 1973 года», была награждена золотым призом X Международного чикагского кинофестиваля.

О самом Пиросмани в Грузии сложено много легенд, но достоверных фактов, проливающих свет на его жизненный и творческий путь, на редкость мало. У авторов фильма, взявшихся восстановить биографию художника, как и в случае с «Андреем Рублевым», практически не было других более надежных источников, чем работы самого Пиросмани.

И хотя в подобной реконструкции всегда есть значительный элемент риска, нам кажется, что авторам фильма удалось избежать прямолинейной трактовки проблемы «жизнь — творчество», хотя, конечно же, мир, в котором живет Пиросмани, и мир, который он создает в своем воображении, а затем переносит на полотно, в значительной мере сближаются друг с другом. Сближаются, но ни в коем случае не совпадают, ибо, творчески перерабатывая жизненные впечатления, художник создает новую реальность, лишь отдаленно напоминающую то, что он видит вокруг. «Жираф», «Желтый лев», «Медведь в лунную ночь» на полотнах Пиросмани в такой же мере похожи на настоящего жирафа, настоящего льва и настоящего медведя, как сказка на действительную жизнь.

Страница за страницей открывается перед зрителем фильма трагическая и одновременно прекрасная судьба талантливейшего человека. Вот Никала уходит из когда-то приютившего его дома в мир, который влечет своей неизведанной тайной. Он пытается обрести обычную человеческую радость в обычном человеческом труде и начинает работать на железной дороге. Потом, скопив немного денег, ищет счастья в торговле и открывает молочную лавку. После, правда, уже по настоянию сестры, решает жениться, но в самый ответственный момент сбегает от неприглянувшейся невесты. Женитьба не удастся, торговля, кстати говоря, тоже, и Никала приходит к твердому убеждению: единственный смысл его жизни в искусстве.

Искусство это приносит ему и величайшую радость, и величайшие страдания. Оно роднит его с людьми будущего, но отдаляет от людей настоящего. В одиночестве бродит художник по городу, в одиночестве поднимает свой бокал в духанах, в одиночестве проводит долгие ночи на жестком ложе в коморке под лестницей.

Личная драма художника наполняется философским содержанием и приобретает более обобщенный характер. На первый план выступают общечеловеческие проблемы — Любви и Страдания, Сочувствия и Одиночества, Добра и Зла, Жизни и Смерти.

Вот Никала сидит за столом, перед ним стакан вина, и он грустно размышляет:

— Бего, друг, интересно, много ли вина отпущено на мою долю? Может, выпить его поскорее — пусть сразу подточит мою жизнь, или пить его медленно, не спеша,

Кадр из фильма
«Пиросмани»

и тянуть эту лямку подольше? Трудно решить, что лучше, я все время думаю об этом.

— Пей, дорогой Нико,— говорит ему Бего,— пей, в этой жизни надо пить, чтобы идти в ногу с ней. И в гору с ней вместе лезть и под гору катиться вместе, без этого не выдержишь ее превратностей.

— Знаю, Бего, но не получается у меня, как у других. Застрял я комом в горле у жизни, ни проглотить меня не хочет, ни оставить в покое.

Авторы фильма показывают своего героя человеком большого таланта, тончайшей духовной организации, кристальной честности, исключительной доброты, титанического трудолюбия.

И нет ничего удивительно в том, что в фильме о художнике уделено огромное внимание визуальной выразительности повествования, пластическому решению — строго продуманному, четкому и завершенному. Форма приобретает здесь особый метафорический смысл, демонстрируя колоссальные живописные возможности киноискусства. Для режиссера и оператора в этой ленте существенно все: и композиция кадра, и каждая деталь в ней, и цвет.

В кругу этих же поисков находился и другой грузинский фильм того времени: «Мольба» Тенгиза Абуладзе.

Эта картина поставлена по мотивам произведений известного грузинского поэта Важа Пшавела. Таким образом, это не биографический фильм в привычном его значении, это, скорее, как уже отмечалось в критике, опять же «биография» души поэта, «биогра-

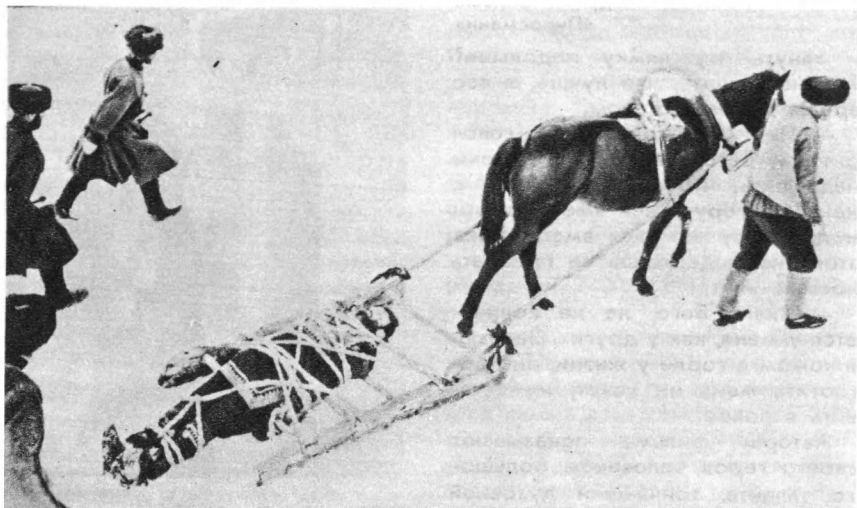


фия» его творений.

Сюжет картины построен на двух исторических новеллах, посвященных кровавой мести. Но смысл фильма, разумеется, гораздо шире этого конкретного сюжета. Тут и судьба поэта, удалившегося от цивилизованного мира и размышляющего о вечной борьбе Добра и Зла в жизни и в душе человека, тут и аллегорический рассказ о тщетности земных усилий, тут и «Дева Истины,— по выражению одного из критиков,— единственная, кто вечен в этом мире, где ничто не вечно, горящая и не сгорающая, умирающая и бессмертная».

Символика, навеянная поэзией Важа Пшавела, и конкретные образы его поэм существуют рядом, объединенные общей идеей и общей структурой фильма. Абстрактные категории, по замыслу Т. Абуладзе, находят подтверждение в жизни, а конкретные явления призваны подняться на уровень философского осмысления.

О художественном решении



Кадр из фильма
«Мольба»

«Мольбы» очень подробно и убедительно писал в свое время М. Блейман. Он подчеркивал, что характеристики персонажей в фильме даны преимущественно визуально, о сущности человека мы часто узнаем не по его поступкам, а по его портрету. Драматургия «Мольбы» — это драматургия сопоставлений, когда на первый план выдвигаются зрелищные компоненты: живописные пейзажи, живописные портреты. «Графика фильма, — отмечал М. Блейман, — выразительна и точна. Больше — очень красива. Красивы переходы белых и черных тонов, красивы снежные горы с рассыпанным на их фоне пунктиром старинных башен, красивы черепичные крыши, красивы люди, красиво все». Причем «красота эта, — говорит далее критик, — не самоцель, она выразительна и складывается в некое аллегорическое зрелище. Свет становится

благом и добром. Темнота злом и враждой».

В «Мольбе» визуальное решение является доминирующим, оно подавляет и движение, и речь.

Фильм Т. Абуладзе, как и картина Георгия Шенгелая, очень показателен для поэтического кинематографа конца 60-х — начала 70-х годов, стремившегося «реабилитировать» живописную природу фильма, особенно подходящую для воплощения поэтической мысли и лирико-философского содержания.

Правда, язык многих поэтических картин оказался настолько зашифрованным, аллегорическим и абстрактным, что поставил массовую зрительскую аудиторию в тупик. Тогда же в критике появился термин «трудный фильм», подчеркивающий художественную усложненность такого рода лент.

«Трудный фильм», хотя и не

стал понятным широкому зрителю, но, несомненно, оказал благотворное влияние на дальнейшие поиски художественной выразительности в киноискусстве и в биографических лентах, в частности. Во многом благодаря поэтическому кино расширился (или возродился в новых условиях, продолжая традиции Эйзенштейна и Довженко) арсенал кинематографических средств, способствующих придавать повествованию эпический размах, высокую эмоциональность и образность.

Кстати говоря, эти перемены коснулись не только фильмов, посвященных поэтам, писателям или художникам. Они затронули биографический кинематограф в целом. В каком направлении шли поиски художественной выразительности в других биографических лентах, можно проследить, в частности, на решении ленинской темы в киноискусстве.

Страницы современной Киноленинианы

Ленинская тема в искусстве, несомненно, одна из сложнейших и ответственных. Передать на экране величие ленинского образа, грандиозность ленинских идей роль В. И. Ленина в истории человечества, с одной стороны, чрезвычайно почетно, а с другой — необычайно трудно. В 1920 году в одном из выступлений А. М. Горький говорил: «Есть люди, значение которых как-то не объемлется человеческим словом... Таким человеком ...для всего мира, для всей нашей планеты является Владимир Ильич. Я думаю что, сколько бы ни говорить нам о нем

красивых слов, нам не изобразить, не очертить то глубокое значение, которое имеет его работа, которое имеет его энергия, его проникновенный ум для всего человечества».

Не случайно неудачи при создании фильмов о Ленине ощущаются гораздо острее, чем в любых других картинах: они всегда оборачиваются и дискредитацией темы. Но и успех приобретает особый смысл: он подчеркивает, кроме всего прочего, величие идеи.

Кинематографическая Лениниана пополнилась в последние годы рядом интересных работ, свидетельствующих о современном осмыслении ленинской темы, актуальной трактовке исторического материала и образа Владимира Ильича Ленина, о своеобразных художественных поисках в этой области, в значительной мере связанных с общими тенденциями развития киноискусства последних лет.

После бесспорных достижений 30-х годов ленинская тема в кино долгое время разрабатывалась только эпизодически. Поворотным в этом смысле был 1957 год, когда на экранах появился фильм Сергея Юткевича «Рассказы о Ленине».

Картина эта находилась в русле исканий кинематографа конца 50-х годов с его пристальным вниманием к духовному миру отдельного человека, человеческой психологии и нравственным вопросам. Киноискусство этих лет, как, впрочем, и литература, избегало глобальных проблем, отдавая явное предпочтение локальным темам и камерным сюжетам.

Не случайно поэтому, говоря о своей работе, Сергей Юткевич подчеркивал: «...мы старательно

избегали всякой помпезности, официальности и даже большие и важные исторические события оставили на долю других художников, которые, несомненно, отражат их в своих фильмах. Наша задача гораздо скромнее — в трех небольших рассказах выразить частицу той огромной любви и веры, которую пробуждал в сердце народа В. И. Ленин.

Задумав создать образ «живого Ильича», сконцентрировав внимание на Ленине-человеке — ведь именно в этом состоял ведущий эстетический принцип киноискусства тех лет, — авторы вполне намеренно отстранили героя от тех событий, которые могли его заслонить. В первой новелле действие происходит летом 1917 года, когда В. И. Ленин скрывался от сыщиков Временного правительства в Разливе под Петроградом, во второй — осенью 1923 и зимой 1924 года в Горках, куда он был привезен уже смертельно больным.

Такая структура позволяла сосредоточить внимание на внутреннем мире героя, его мыслях, чувствах, настроениях, переживаниях. На первый план выступали человеческие качества Ленина — жизнелюбие, гуманность, простота, доброжелательность, благородство, скромность. Они проявлялись и в отношениях Владимира Ильича с родными и близкими — Надеждой Константиновной Крупской, сестрой Марией Ильиничной, и в его контактах с товарищами по борьбе — Феликсом Эдмундовичем Дзержинским, рабочим Емельяновым и с теми, кто был постоянно рядом с ним в Горках или приезжал сюда на время (медсестра Саша, уральские рабочие, бывший солдат Мухин).

Это, по замыслу авторов, должно было осветить новым светом и образ Ленина — вождя мирового пролетариата.

Не все одинаково удалось в этом фильме, особенно в первой его новелле, но поиск, начатый С. Юткевичем, несомненно, был интересен и плодотворен, что убедительно подтвердила следующая работа режиссера — картина «Ленин в Польше» (совместное советско-польское производство, 1965 год).

Знаменательно, что и в этом фильме был избран самый, казалось бы, «бездейательный» период жизни В. И. Ленина. События, показанные в картине, относятся к августу 1914 года, когда Ильич по обвинению в «шпионаже в пользу русского царя» был заключен в новотаргскую тюрьму в австрийской части Польши.

С. Юткевич и автор сценария Е. Габрилович поставили перед собой труднейшую задачу: показать Ленина-мыслителя. Кстати, это опять же было связано с общими тенденциями кинематографа тех лет, с развитием так называемого «интеллектуального кино», с его «думающими героями» («Девять дней одного года», «Три дня Виктора Чернышова» и др.).

«В картине нет сюжета в общепринятом смысле слова, — говорил в своем тогдашнем интервью С. Юткевич. — Она состоит из цепи эпизодов, не всегда связанных хронологически. Строй нашего фильма определяется логикой ленинских воспоминаний и размышлений, его думами о войне и мире, о политике и искусстве, о людях и природе, о вечных и простых человеческих чувствах».

В картине явно доминирует философская стихия. В течение полу-



Кадр из фильма
«Ленин в Польше»

тора часов герой ведет своеобразный внутренний монолог, написанный для фильма на основе писем, статей и дневников Ленина, раскрывающий перед зрителем лабораторию ленинской мысли, рождающейся как результат постижения общественных и социальных процессов, свидетелем которых он является.

Перед нами страстный революционер, борец за народные интересы. Четыре тюремные стены не в силах изолировать его от мира, где ежеминутно сталкиваются идеи, бурлят страсти, разыгрываются драмы, разражаются скандалы, где любят и ненавидят, возвеличивают и унижают, борются и предают. Кажется, тысячами невидимых нитей связан Ильич с окружающим миром. Он реагирует на политические новости так,

будто находится не в тюремных застенках, а в самом водовороте событий. Узнав случайно во время очередного допроса, что немецкие социал-демократы проголосовали за войну, Ленин решительно заявляет: «Ну, так вот что: с этого дня я перестану быть социал-демократом и становлюсь коммунистом», а когда выясняется, что фракция большевиков в Государственной думе голосовала против военных кредитов, он искренне радуется: «Ну и молодцы! Ни разу черт те с какого времени я не был так счастлив... Вот вам и русские пролетарии!»

Авторы фильма «Ленин в Польше» упорно отстаивали свое право на собственное прочтение биографии Ленина, они сделали героя

таким, каким его видели и чувствовали сами.

Значительный вклад в разработку ленинской темы внес и другой крупный советский мастер — Марк Донской. Многие его произведения хорошо известны зрителям: трилогия по автобиографическим повестям М. Горького, фильмы «Радуга», «Непокоренные», «Сельская учительница», экранизация горьковского романа «Фома Гордеев» и, наконец, интересующие нас в данном случае историко-революционные ленты «Сердце матери», «Верность матери», и «Надежда». Дилогия «Сердце матери» и «Верность матери» посвящена Марии Александровне Ульяновой, «Надежда» — жене Владимира Ильича Надежде Константиновне Крупской.

Конечно, обе героини и сами по себе заслуживают того, чтобы об их судьбе рассказать с экрана. Но для М. Донского это не самоцель: он пытается через людей, близких и дорогих Ильичу, глубже проникнуть в существо ленинского образа, понять и объяснить своим собеседникам, как рождалось «ленинское» в Ленине.

«Передо мной стояла двойная задача,— говорил режиссер о дилогии,— показать прекрасный, высокий образ Марии Александровны и одновременно тот духовный климат, во многом создаваемый ею, в котором созревал характер Владимира Ульянова. Ведь это была удивительная семья, в которой с наибольшей полнотой выразилось все лучшее, что было в подлинно русской интеллигенции. Там царил дух свободымыслия, справедливости, весь строй жизни в семье прививал детям чувство прекрасного, доброты, товарищества».

В «Надежде» на первый план выдвигалась другая мысль — о великой силе любви, большого взаимного чувства, которое движет людьми, вселяет в них веру в свои силы, помогает выстоять в самых тяжких испытаниях, делает человека добрее и чище. Художнику именно эта идея представлялась особенно актуальной в условиях, когда происходит определенная девальвация чувств и рационализация душевной жизни, когда западный кинематограф захлестывают фильмы, изображающие жестокость, насилие и секс. Картины М. Донского созданы с твердым убеждением, что такой разговор необходим людям.

В. И. Ленин в фильмах Донского показан на фоне широкой социальной жизни и в то же время в семье, среди родных и близких. Две эти стихии не спорят между собой, а как бы уравнивают друг друга, дополняют и корректируют. Для режиссера герой важен во всех его проявлениях: и личных, и общественных — одно продолжает другое, одно вытекает из другого. «Лишь любящий сын способен любить народ и быть им любимым. Только из Человека вырастает Коммунист», — говорил по этому поводу один из критиков.

Создавая образ Ленина, Донской стремился к предельной достоверности, которую искал не только в характере героя, но и в обстановке, гриме, костюме. На эту особенность режиссерской работы Донского указывают и Родион Нахапетов — исполнитель роли Володи Ульянова в фильмах «Сердце матери» и «Верность матери», и Елена Фадеева, игравшая Марию Александровну.



Кадр из фильма
«Верность матери»

У Донского в этих картинах ясная, я бы сказала, традиционно реалистическая манера письма, овеянная поэзией и романтикой. Но и на этом изведанном пути он добивается значительных успехов, ибо делится со зрителем не только своей любовью к героям, которых изображает на экране, но и своими раздумьями о жизненном призвании человека.

В 1968 году появился еще один фильм, входящий в Лениниану, — «Шестое июля» Ю. Карасика.

Эта картина довольно точно отразила характерные приметы киноискусства тех лет.

Картина Карасика посвящена одному из важнейших моментов борьбы большевиков за сохранение и упрочение Советской влас-

ти: тем драматическим событиям, которые разыгрались на V Всероссийском съезде Советов в июле 1918 года. Здесь в острейшей борьбе фактически столкнулись две идеологии, два мировоззрения, два взаимоисключающих взгляда на революцию, ее цели и задачи: большевистский и левозерсовский.

От имени левых эсеров на съезде выступила Мария Спиридонова (эту роль в фильме прекрасно сыграла Алла Демидова). В своей темпераментной речи она призвала молодую Советскую Республику аннулировать Брестский мир и «зажечь огонь мировой революции».

Естественно, что подобная дек-

ларация вызвала решительный отпор большевиков, считавших, что аннулирование Брестского мира равнозначно подписанию смертного приговора революции. «Люди не хворост, их нельзя бросать в костер», — гневно парировал В. И. Ленин.

Эта политическая дискуссия закончилась, как известно, тем, что большинством голосов съезд принял резолюцию фракции большевиков, на что левые эсеры ответили рядом террористических актов и вооруженным мятежом.

Не случайно мы так подробно остановились на сюжетной основе этого фильма, ибо уже сам выбор исторического момента в этой картине свидетельствовал о новых веяниях в киноискусстве, которое в конце 60-х годов стало довольно решительно обращаться к самым сложным проблемам как в современной действительности, так и в прошлом. При этом кинематограф избегал упрощенной трактовки событий, облегченных решений и пытался изобразить явления во всей их сложности и противоречивости. В качестве примера можно вспомнить хотя бы фильм А. Салтыкова «Председатель», в котором повествуется суровая правда о послевоенной деревне и создан далеко не однозначный образ руководителя колхоза, недавнего фронтовика (артист М. Ульянов).

В фильме Ю. Карасика это стремление понять многогранность явлений выразилось и в изображении большевиков, и в показе врагов Советской власти. Так, левозсеровский лидер Мария Спиридонова меньше всего напоминает «неврастеничку с пистолетом в сумочке», по меткому выражению Сергея Герасимова. Она умна, решительна, по-своему

самоотверженна, способна на самопожертвование и при этом искренне убеждена в своей правоте, что, кстати говоря, еще больше подчеркивает трагизм ее положения. Идейный антипод Ленина, она помогает нам острее почувствовать и величие ленинского гения, и масштаб его личности.

Приступая к реализации образа Владимира Ильича, Ю. Карасик так определял свое творческое кредо: «Хотелось, чтобы Ленин в фильме был безраздельно отдан тем великим делам, которые составляли сущность всей его жизни. Именно в делах может быть по-настоящему раскрыта многогранная личность Ильича».

Новая эпоха дает новое дыхание историческому материалу. Ленин и окружающий мир предстают в фильме Карасика в сложном своем единстве, в движении и борьбе. Ленин (артист Ю. Каюров) показан и в моменты страстного одушевления, и в минуты тяжелой усталости, он добр и беспощаден, рассудителен и горяч. Актер не придает особого значения портретному сходству, не пытается «утеплить» роль бытовыми подробностями. Для него важнее другое: передать смысл образа, самое его существо, лучше всего выразившееся в словах Ленина, произнесенных им с экрана: «Я знаю только одну великую цель — счастье людей».

Ю. Каюров исполняет роль В. И. Ленина с документальной достоверностью. Он старается избегать додумывания и домысла — по возможности только одна историческая правда, соответствующая духу документа.

Фильм «Шестое июля» был изначально ориентирован на документальную достоверность. Не



Кадр из фильма
«Доверие»

случайно многие кадры этой ленты напоминают хронику. С хроникальной точностью показаны V Всероссийский съезд Советов, сцены, изображающие мятеж левых эсеров, заседание фракции большевиков и т. д.

В 1976 году по сценарию Михаила Шатрова (в соавторстве с Владимиром Логиновым) В. Трегубовичем был поставлен фильм «Доверие» (совместное советско-финское производство).

В центре картины снова образ Владимира Ильича (его играет Кирилл Лавров), но теперь уже показанный в повседневной обстановке, в трудовых буднях, правда, завершающихся таким знаменательным событием, как

подписание 31 декабря 1917 года официального протокола Совета Народных Комиссаров о признании государственной независимости Финляндии. Не надо, наверно, объяснять, насколько актуальна эта проблема и в наши дни, когда главным фактором международной жизни является вопрос о продолжении процесса политической и военной разрядки, установления добрососедских отношений больших и малых государств. Не случайно логическим завершением фильма становятся документальные кадры, запечатлевшие исторический момент — совещание по безопасности и сотрудничеству в Европе, проис-

ходившее в Хельсинки в 1975 году и продемонстрировавшее плодотворность ленинской политики мира и равноправия народов.

В «Доверии» В. И. Ленин предстает перед нами как крупный государственный деятель, прозорливый политик, широко мыслящий человек. «Я считаю,— говорит финский режиссер Кайса Корхонен,— что важнейшей художественной победой фильма является верный и глубокий портрет В. И. Ленина, созданный и сценарием, и режиссурой, и актерской игрой. Трактовка образа Ленина отвечает моему представлению о Владимире Ильиче как о человеке, которому при решении задач огромного общественного значения не чуждо было чувство юмора, внимательное и заинтересованное отношение к окружающим. Большой заслугой создателей фильма, по-моему, является то, что в фильме передана необычайная гуманность этого великого человека».

Картина В. Трегубовича еще раз подтвердила, что ленинская тема в искусстве практически неисчерпаема. Сколько бы ни обращался кинематограф к жизни и деятельности Владимира Ильича, он будет находить в его биографии такое, к чему не прикасалось еще сердце художника: «...нельзя дать лучшего совета людям,— писал Г. М. Кржижановский, сотрудничавший с Ильичем более 30 лет,— чем совет почаще заглядывать в творения Ленина, изучать то неизмеримое богатство, которое он оставил людям в своих трудах, в примере своей жизни». И дальше: «Без преувеличения можно сказать, что, знакомясь с Владимиром Ильичем, мы как бы заглядываем в будущее: вот именно таким мо-

жет и должен быть человек этого лучшего будущего!»

Биографический фильм сегодня

Биографический фильм, так оживившийся в конце 60-х — начале 70-х годов, продолжает свои поиски. Не проходит года, чтобы на экранах страны не появилось несколько биографических лент. Причем одинаковую активность проявляют в данном случае как центральные, так и республиканские студии. Впрочем, количество удач и число неудач тоже примерно равное.

Первое, что бросается в глаза при анализе потока биографических фильмов последнего десятилетия,— это значительно возросший, по сравнению с прошлым, диапазон исторического обозрения. В прежних биографических лентах был довольно устойчивый для каждого этапа именной реестр: сначала герои революции и гражданской войны, чуть позже — крупные государственные деятели и военачальники, в послевоенные годы — преимущественно представители науки и культуры. Были, конечно, в этих привычных перечнях и свои исключения, но не они определяли суть явлений.

Современный биографический фильм не приемлет регламентации: перед нами многоцветье исторических эпох и разнообразие исторических имен. Первые годы Советской власти («Последний подвиг Камо» С. Кеворкова и Г. Мелик-Авакяна, 1973; «Доверие» В. Трегубовича, 1976) и Великая Отечественная война («Родины солдат» Ю. Чулюкина, 1975;

«Дума о Ковпаке» Т. Левчука, 1973—1976), петровское время («Сказ про то, как царь Петр арапа женил» А. Митты, 1976; «Дмитрий Кантемир» В. Иовицз и В. Калашникова, 1973) и тысячелетняя давность («Абу Райхан Беруни» Ш. Аббасова, 1974), восстание декабристов («Звезда пленительного счастья» В. Мотыля, 1975) и покорение Северного полюса («Георгий Седов» Б. Григорьева, 1974), создание атомной бомбы («Выбор цели» И. Таланкина, 1975) и ракетной техники («Укрощение огня» Д. Храбровицкого, 1973).

Такое увеличение плацдарма поисков имеет, на наш взгляд, большое значение для дальнейших судеб биографического фильма. На узком историческом материале, под строго определенным углом зрения на прошлое нетрудно оказаться в тисках схемы, начать топтаться на месте или повторяться. Ограниченность выбора всегда, в той или иной мере, и ограничение творческих возможностей художника.

У современных кинематографистов в этом плане возможности практически безграничны. Правда, при такой широте выбора возникают свои трудности. Раньше общее направление развития биографического фильма как-то ориентировало авторов, нацеливало их на определенный круг имен и соответствующий комплекс проблем. Теперь подобных ориентиров нет.

Впрочем, это не означает, что поиски в области биографического фильма ведутся бессистемно. Насколько бы многоликими и противоречивыми они ни казались на первый взгляд, в них, как мы увидим дальше, есть своя внутренняя логика и целесообразность. Поис-

ки эти связаны и с конкретными политическими и идеологическими задачами нашего общества, и с духовными потребностями советских людей, и с общей культурной ситуацией в стране, и с современным уровнем развития кинематографа, и с творческой индивидуальностью и интересами отдельных художников.

Важно подчеркнуть при этом, что сегодняшний биографический фильм, отказываясь от канонического мышления и избранных стандартов, особенно характерных для первого послевоенного десятилетия, творчески осмысливает, бережно сохраняет и плодотворно развивает лучшие традиции прошлого.

И наиболее ярко, на наш взгляд, проявляется эта тенденция в выборе героя.

Герои биографических фильмов стали разнообразнее — это факт. Но наш кинематограф сохранил при этом как непреложный принцип интерес к личности действительно крупной, исторически значимой, духовно богатой. Экран продолжает рассказывать о судьбах людей, чья жизнь — высокий образец служения Родине и народу. Киноискусство пытается таким путем внести свой посильный вклад в дело коммунистического воспитания трудящихся, добиться того, чтобы высокие нравственные принципы, общественная сознательность, чувство коллективизма, патриотизм и трудолюбие становились внутренней потребностью человека развитого социалистического общества.

Следует при этом обратить внимание на такое примечательное явление, как совершенно явно определившееся в последнее время сокращение исторической

дистанции при выборе героев биографических фильмов.

Из произведений 40—50-х годов можно, пожалуй, припомнить только две-три биографические ленты («Чкалов», «Мичурин»), так или иначе связанные с текущим днем. Героями сегодняшнего биографического фильма все чаще и чаще становятся наши современники. Появилось несколько картин о героях Великой Отечественной войны (например, о Ковпаке и о Карбышеве), вышли на экраны фильмы о замечательных ученых нашего времени С. М. Королеве и И. В. Курчатове, завершена работа над лентой, посвященной детству Юрия Гагарина («Как начиналась легенда» Б. Григорьева). Современное звучание истории, таким образом, в значительной мере достигается ее приближением к нашим дням.

Выбор героя-современника для авторов биографических лент имеет и свои преимущества, и определенные трудности. Несомненно, легче делать фильм о человеке, о котором можно получить информацию от живых свидетелей, а не реконструировать его образ только по историческим источникам. Но с другой стороны, на пути любого домысла, пусть даже идущего на пользу произведению киноискусства, встает в таком случае живая человеческая память.

Не этим ли в какой-то степени объясняется тот факт, что создатели таких биографических лент стремятся сейчас к более точному и документированному изображению исторической действительности. Вот что говорит по этому поводу режиссер И. Таланкин — создатель фильма «Выбор цели», посвященного выдающемуся уче-

ному-атомщику Игорю Васильевичу Курчатову.

Сравнивая новый фильм со своими прежними работами «Дневные звезды» и «Чайковский», режиссер подчеркивает, что «там была попытка создать эмоциональный образ эпохи, воспроизвести атмосферу времени, соединить события с поэтической метафорой, часто — гиперболой, но без стремления к документальной точности». В «Выборе цели» автор, по его собственному признанию, шел от тщательного, дошного изучения всех имеющихся документов.

Эту тягу к художественно обработанному документу И. Таланкин отмечает и у Михаила Ромма в «Обыкновенном фашизме», и в «Освобождении» Л. Озерова, и в «Укрощении огня» Д. Храбровицкого, где «самое интересное, — по его словам, — происходит тогда, когда показывается дело, которому посвятил себя Сергей Королев».

Вспомним в связи с этим хотя бы документально воспроизведенный в фильме «Укрощение огня» сборочный цех, пульт управления полетами, космический корабль.

Поисками художественной достоверности озабочены и другие режиссеры. «Во время работы над «Доверием», — подчеркивает постановщик фильма с финской стороны Эдвин Лайне, — мы старались как можно ближе подойти к реальности. Мы строго стремились к тому, чтобы события, составившие содержание нашего фильма, снимались там, где они на самом деле происходили. Есть исторические места — там и надо снимать».

О попытке создать строго документированное повествование

рассказывает и Юрий Чулюкин — режиссер фильма о легендарном герое Д. М. Карбышеве. Авторы картины «Родины солдат» встречались с людьми, которые знали Карбышева по концлагерю, беседовали с узниками Освенцима и Маутхаузена, познакомились с родными и близкими Дмитрия Михайловича.

Конечно, все это само по себе еще не обеспечивает художественной достоверности характерам, событиям и ситуациям, изображенным на экране. Великая правда искусства, как известно, в постижении сути предмета. Но нет сомнения и в том, что для биографического фильма правдивое воссоздание исторических реалий имеет принципиальное значение.

С другой стороны, сегодняшний биографический кинематограф, в отличие от киноискусства конца 60-х — начала 70-х годов, занатого, как мы помним, активными поисками визуальной выразительности, дает нам разнообразные и весьма любопытные образцы жанрово-стилистических образований, свидетельствующих если не о крупных достижениях в этой области, то во всяком случае о дальнейшем движении эстетической мысли.

Рассмотрим в качестве примера несколько фильмов последних лет.

Известный украинский режиссер Тимофей Левчук недавно закончил свою новую работу — трилогию «Дума о Ковпаке».

Первый фильм трилогии «Набат» рассказывает о зарождении партизанского отряда Ковпака и его путивльском периоде, второй «Буря» повествует о героическом походе партизан в правобережную Украину, третий «Карпаты,

Карпаты...» задуман как история карпатского рейда соединения генерала Ковпака. Одним словом, перед нами киноэпопея, которая должна воскресить жизнь замечательного человека, дважды Героя Советского Союза Сидора Артемьевича Ковпака в органической связи с судьбой всего народа, поднявшегося на защиту Отечества от гитлеровского фашизма, в связи с героической историей крупнейшего партизанского соединения периода Великой Отечественной войны.

Как режиссер Т. Левчук следует в этой картине лучшим традициям историко-биографического фильма 30-х годов и прежде всего таких его блестящих образцов, как «Чапаев» братьев Васильевых и «Щорс» А. Довженко. «Работая в последнее время над трилогией «Дума о Ковпаке», — писал недавно Т. Левчук, — я неизбежно обращался в своих раздумьях к урокам «Чапаева». Партизанский командир Великой Отечественной войны Сидор Артемьевич Ковпак и герой гражданской войны Василий Иванович Чапаев связаны не только общей борьбой с беляками (Ковпак был начальником боеснабжения чапаевской дивизии). Связь их гораздо глубже. И Чапаев и Ковпак, так же как и Щорс, вышли из народа, из крестьянской массы, вышли, чтобы стать крупными военачальниками. Революция, гражданская война раскрыли в них талант полководцев».

«Дума о Ковпаке», таким образом, — это произведение о народном герое: вышедшем из народа, защищающем его интересы и кровно связанном с ним. Не случайно опытный военачальник Семен Васильевич Руднев именно С. А. Ковпаку предлагает принять

командование сводным партизанским отрядом.

Ковпак и народ — эти понятия с самых первых кадров неотделимы для нас друг от друга. Да и сила ковкаковского соединения именно в этой кровной связи с народом. Рассказывая о взаимоотношениях ковкаовцев с местным населением, создатели фильма постоянно подчеркивают, что партизанское движение могло приобрести такой гигантский размах только благодаря поддержке и бескорыстной помощи простых советских людей, воспитанных нашей партией в духе беззаветного служения Родине. Местное население снабжало и обогревало партизан, за счет местного населения пополнялись его ряды.

Самой большой и бесспорной удачей этого фильма является, на наш взгляд, образ Ковпака, созданный талантливым украинским актером Константином Степанковым, известным зрителям своими работами в кино- и телефильмах «Комиссары», «Захар Беркут», «Как закалялась сталь».

Когда К. П. Степанкова спрашивают, трудно ли было ему «перевплощаться» в такого легендарного человека, как Сидор Ковпак, он неизменно отвечает: «Нет, не трудно!» И поясняет при этом: «А потому не трудно, что мне по-человечески очень близка «щедрая и щира» душа этого человека, его убежденность в правоте своего дела, его простота и скромность при всей незаурядности его ума и безусловном таланте военачальника».

Работая над образом Ковпака, Степанков, по его собственным словам, пытался как можно лучше узнать своего героя, его судьбу, привычки, манеру держаться и

манеру говорить. Сохранилась магнитофонная пленка с записью рассказа Сидора Артемьевича о своей жизни. Актер не раз прослушивал эту пленку, пытаясь уловить интонацию и ритм речи своего героя.

Таким образом, тот характерный и, может быть, поэтому особенно запоминающийся зрителям «говорок» Ковпака является результатом упорного и кропотливого труда, помноженного, разумеется, на высокое мастерство актерского перевоплощения.

Ковпак Степанкова удивительно похож на реального Ковпака не только типичной для него речью, излюбленными словечками, но и всем своим обликом человека сугубо гражданского, чрезвычайно обаятельного, душевного, доступного, нетерпимого ко всякой «показухе».

Но самое главное в том, что этот внешний рисунок роли обеспечен, если можно так выразиться, психологической адекватностью герою. Дело не только во внешнем сходстве, но и в том, что Степанков как человек и актер, мы бы добавили к этому — и как гражданин, постиг внутреннюю суть характера Ковпака, которого с полным правом можно отнести к категории людей цельных и сильных.

И вот что еще особенно важно: образ легендарного Ковпака прочно вписан в свое окружение. Героя нельзя понять по-настоящему, если рассматривать его изолированно, вне среды, в которой он существует, вне событий, которыми руководит. Понять сами события, логику их развития, эволюцию стратегии и тактики партизанского соединения, разобраться в друзьях и врагах Ковпака — это значит

постиж и самого героя. Образ этот в большей мере определяется обстоятельствами жизни героя, чем логикой развития его характера. Характер Ковпака в фильме дан уже сложившимся и довольно статичным, но не однообразным. В различных жизненных ситуациях он проявляется различными гранями.

Картины, подобные «Думе о Ковпаке», открывают новые возможности перед биографическим фильмом. Известно, что в кульминационные моменты народной истории полнее и глубже всего выражается дух нации, проявляются устойчивые элементы национального характера. В трудную минуту резко отделяется добро от зла, чистота от подлости, героизм от трусости, с людей слетают все их «красивые одежки», и они предстают такими, каковы на самом деле. Вот эту «первооснову» советского человека, его нравственный потенциал и пытается выявить биографический фильм, обращаясь к материалу Великой Отечественной войны. Лет десять назад талантливый белорусский писатель Василь Быков писал: «В этой войне мы не только победили фашизм и отстояли будущее человечества. В ней мы еще осознали свою силу и поняли, на что сами способны».

Понять, на что «сами способны», важно, разумеется, не только для осмысления исторического пути, пройденного Советской страной, но прежде всего для определения перспектив дальнейшего движения нашего общества.

В другой жанрово-стилистической манере сделан фильм В. Мотыля «Звезда пленительного счастья». Он появился на экранах в канун 150-летия восстания

декабристов. В этом фильме авторов интересовали прежде всего нравственные истоки декабризма, исследуя которые, они сосредоточили внимание на судьбах трех жен декабристов — Марии Волконской, Екатерины Трубецкой и Полины Гельб-Анненковой, последовавших за своими мужьями в Сибирь.

Такой поворот темы не был случаен: нравственный подвиг, который совершили декабристки, проливал дополнительный свет на само декабристское движение.

Вспомним тот разговор, который происходит между князем Волконским и его тестем знаменитым генералом Раевским незадолго до восстания 14(26) декабря 1825 года. Боевой генерал обвиняет Волконского и его друзей в намерении, уничтожив монархию, захватить власть. «Знайте, Николай Николаевич,— отвечает на это Волконский,— ежели сужден нам жребий удачи, в тот же день мы все удалимся от политической жизни. Мы представим избрать образ правления не лицам отдельным или обществам, а сбору от всех сословий России. И даже во временном правлении будут лишь те, кто славен в русском народе, но никогда не входил в тайные наши сообщества».

Вот эта самоотверженность, это самоотречение, когда не личный интерес или честолюбие, а только гуманная идея всеобщего счастья и обостренное чувство долга руководят всеми поступками и помыслами человека — одна из характернейших черт декабризма, ставшая предметом особого внимания в «Звезде пленительного счастья».

Все жены декабристов, отправившиеся в ссылку вслед за свои-



Кадр из фильма
«Звезда пленительного счастья»

ми мужьями, в той или иной степени продемонстрировали ту же самую самоотверженность. Но своеобразным символом подобного самоотречения несомненно стала Мария Волконская.

Если для Екатерины Трубецкой и Полины Гебль, при всех других обстоятельствах, основным мотивом, побудившим пуститься в долгий и томительный путь по неприветливым и опасным сибирским дорогам, стала любовь, то для Волконской исключительно чувство долга.

Известно, что двадцатилетняя Мария Николаевна, по настоянию отца, была выдана замуж за тридцатисемилетнего Волконского незадолго до восстания декабристов. «До свадьбы я его почти не знала... не имела понятия и о

существовании Тайного общества, которого он был членом», — признавалась она впоследствии. Но вот что удивительно: стоило Волконской узнать о пожизненной ссылке, к которой был приговорен ее муж, и она сразу же твердо решила последовать за ним в Сибирь. Ничто уже не могло ее остановить: ни просьбы и угрозы отца, ни материнское благообразие (Марии Николаевне пришлось оставить дома малолетнего сына). Единственным чувством, овладевшим ею в этот момент, было чувство долга, подкрепляемое ее представлениями о чести и супружеских обязанностях.

На первый взгляд, совсем по-другому выглядит история французки Полины Гебль и декаб-

риста Ивана Анненкова. Страстно влюбленная в красавца кавалергарда, героиня (всего-навсего модистка) решительно отказывается выйти за него замуж, пока он свободен, богат и знатен. Стоило же ему оказаться в тюремных стенах, и она предпринимает самые невероятные усилия, чтобы отправиться на нерчинские рудники и обвенчаться там со своим суженым. Теперь уж никто не посмеет сказать, что она вышла замуж за «мешок с деньгами»! И снова перед нами тот же принцип свободного и бескорыстного выбора.

Не эти ли высокие представления о долге и чести, не эта ли одухотворенная любовь, не это ли твердое убеждение в правоте своего дела и в верности избранному пути привели на Сенатскую площадь и лучших сыновей России?

Есть в фильме такой эпизод. В Зимнем дворце император Николай I самолично чинит дознание и вершит суд над декабристами. Перед дежурным офицером появляется штабс-капитан кавалергардского полка. «Кто доложит обо мне государю?» — спрашивает он.

— Господин штабс-капитан? — удивляется дежурный офицер, — Я вас знаю. Ваше имя не значится в перечне на арестованье.

— Так означьте.

— Что за шутки? В день присяги вы были в полку, а не с мятежниками.

— Я состоял в тайном обществе, — заявляет штабс-капитан. — И разделю участь всех.

Этот эпизод по своему внутреннему смыслу перекликается с другим: борьбой, которую ведет Екатерина Трубецкая с иркутским губернатором Цейдлером. «Вам

будут разрешены встречи только раз в неделю на один час в присутствии офицера... — запугивает Цейдлер княгиню, едущую к мужу на сибирскую каторгу. — Если у вас родятся дети, они будут крепостными... Вы пойдете в Сибирь по этапу вместе с каторжниками... Вас закуют в кандалы!» «Несите кандалы...» — решительно обрывает Цейдлера Трубецкая.

Интересно, что линию Трубецкой авторы ведут, фиксируя внимание на внутреннем рисунке роли, движениях души. Трубецкая в исполнении Ирины Купченко сдержанна, сосредоточенна, несуетлива, сильна не внешними эмоциями, а глубоко запрятанным огнем, внутренней своей убежденностью.

В этом смысле она полная противоположность Полине Гебль, в которой польская актриса Эва Шикуньска подчеркивает как раз ее внешне проявления: женское обаяние, непосредственность, темперамент и живость натуры.

История любви Гебль и Анненкова подана в «Звезде пленительного счастья» скорее в форме водевильно-романтической, чем трагической, несмотря на драматические коллизии, лежащие в ее основе: сословные различия героев, отказ Анненковой дать сыну благословение на их брак, внебрачный ребенок (это не вошло в фильм) и, наконец, ссылка. Недаром же лейтмотивом этой необычной истории становится незабываемый романс Булата Окуджавы: «Кавалергарды, век недолог, и потому так сладок он, Труба трубит, откинут полог, и где-то слышен сабель звон...»

Таким образом, почти для каждой судьбы в этом фильме найдена своя «мелодия». Это придает отдельным жизненным историям,

на первый взгляд таким схожим, свое неповторимое звучание.

Но подобные жанровые напластования, когда проза жизни идет вперемежку с поэзией, а достоверные бытовые детали соседствуют с откровенно условными, иногда без всякой внутренней логики, к сожалению, рождают одновременно и некоторую эклектичность фильма. Отсюда не покидающее зрителя ощущение фрагментарности, эпизодичности, мозаичности ленты.

Приходится признать, что авторам не удалось в полной мере добиться органичности картины, ее жанрового единства. Некоторым оправданием этому может служить только тот факт, что путь, избранный создателями фильма, был во многом нов и неизведан. Традиционный биографический фильм строится, как известно, вокруг одного главного героя. В картине Мотыля несколько равноправных центральных персонажей, и соответственно несколько сюжетных линий. Объединить их, действительно, не так просто.

Фильм «Дмитрий Кантемир» В. Иовицэ и В. Калашникова (Молдова-фильм) посвящен историческому содружеству русского и молдавского народов. В центре картины — Дмитрий Константинович Кантемир — человек очень интересной и необычной судьбы.

Дмитрий Кантемир происходил по прямой линии от Тамерлана. Об этом свидетельствует, в частности, и его фамилия: Кан-Тимур, то есть родственник Тимура. В XV веке предки Кантемира покинули татарскую орду, приняли христианскую веру и поселились в Молдавии.

Став молдавским правителем, Дмитрий Кантемир страстно меч-

тал освободить Молдавию от турецкого ига и присоединить ее к России (что, кстати говоря, произошло лишь сто лет спустя). В 1711 году Кантемир открыто перешел на сторону Петра I, покинул родину и принял русское подданство. Некоторое время Кантемиры жили в Харькове, затем переселились в Москву.

Петр I, считавший Кантемира «зело разумным и в советах способным», пожаловал ему подмосковное имение Черная Грязь (при Екатерине II переименовано в Царицыно) и дом в Москве на Никольской улице.

Дмитрий Кантемир был одним из самых просвещенных людей своего времени, знал несколько языков, в том числе русский, турецкий, персидский, арабский, греческий, латинский, итальянский, французский, молдавский, являлся автором тринадцати сочинений, как ученый был известен и за границей. Говорят, что Петр I, решив основать в Петербурге Академию наук, подумывал о том, чтобы назначить Дмитрия Кантемира на пост президента.

Фильм В. Иовицэ и В. Калашникова посвящен тем девяти месяцам, в течение которых Дмитрий Кантемир находился на молдавском престоле. За короткий срок он попытался вооружить народ, изнывавший под гнетом Османской Порты, и стал готовить его к решительной схватке с турками. «Кто не может защитить себя, не свободен», — так считал Кантемир. Правда, борьбе этой не суждено было завершиться победой. В июле 1711 года произошло сражение, в котором войско Кантемира было разгромлено турками.

В фильме, таким образом, речь идет о самых драматических



страницах в судьбе этого выдающегося общественного и государственного деятеля, мыслителя, философа и писателя. Исполнитель роли Кантемира артист В. Волонтир создает строгий и благородный образ человека, преданного своему народу, мечтающего о вечной дружбе с Россией, готового принести в жертву общему делу свои личные интересы (по сюжету фильма, герой вынужден подвергнуть смертельной опасности своего сына, оставленного туркам в качестве заложника).

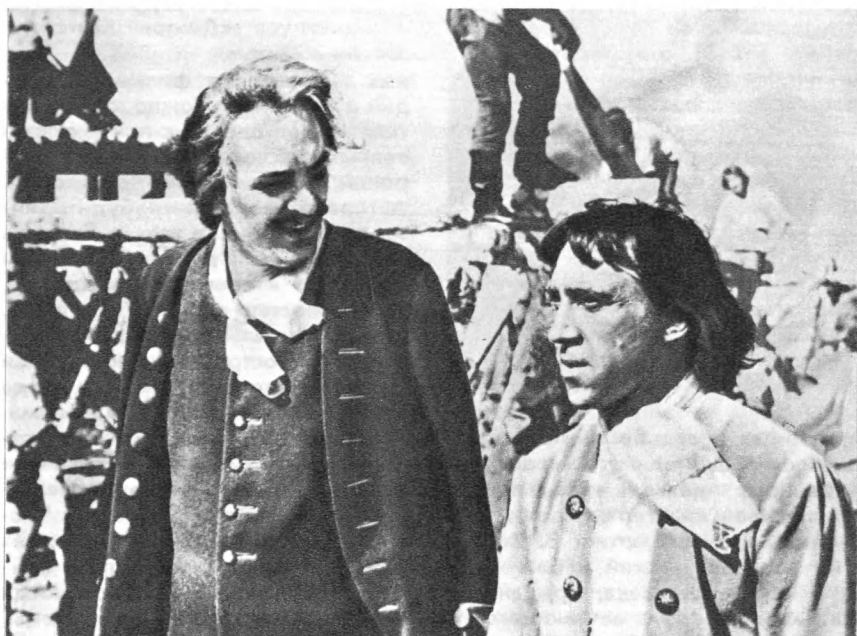
Но это только одна стихия фильма, один самый драматический его пласт. Большое место занимают в картине батальные сцены, снятые красочно, динамично, притом без излишнего натурализма. Не случайно одни критики относят эту ленту к исторической кинодраме, а другие утверждают, что «Дмитрий Кантемир» — это батальный фильм. Некоторые же видят в этой картине мелодраму. Впрочем, это тоже вполне справедливо: в сложнейшие исторические коллизии фильма введены и мелодраматические элементы.

Такое сочетание разнохарактер-

ных моментов в фильме «Дмитрий Кантемир» можно объяснить тем, что он сделан с почти откровенным расчетом на успех у широкой зрительской аудитории. Авторы пытаются пробудить интерес к картине не только показом напряженной духовной жизни героя, но и восточной экзотикой, загадочностью сюжета (например, тайная связь Кантемира с Петром I), острыми фабульными столкновениями и разного рода мелодраматическими коллизиями.

Кстати говоря, во всем этом отразилось, как нам кажется, еще одно интересное явление, связанное с тенденциями развития биографического фильма последних лет. После «горького» опыта конца 60-х — начала 70-х годов, когда даже такие талантливые ленты, как «Андрей Рублев», «Пиромасмни» или «Мольба», не имели прокатного успеха и в значительной мере так и остались только фактом искусства, кинематографисты с большим вниманием стали прислушиваться к запросам массовой аудитории. И вот теперь на смену фильмам-картинам, фильмам-поэмам, которые возникли в свое время как реакция на фильмы-пьесы, фильмы-портреты, начали приходиться фильмы-зрелища, фильмы, в которых развлекательный момент играет далеко не последнюю роль.

Трудно предугадать, насколько плодотворней будет эта тенденция, но то, что она уже сейчас становится все определеннее, подтверждается не только «Звездой пленительного счастья» или «Дмитрием Кантемиром», но и рядом других биографических



Кадр из фильма
«Сказ про то, как царь Петр арапа женил»

лент. Наиболее показательны из них, думается, две: «Последний подвиг Камо» и «Сказ про то, как царь Петр арапа женил».

«Последний подвиг Камо» завершает кинотрилогию о легендарном герое революции Симоне Аршаковиче Тер-Петросяне (первые два фильма «Лично известен» и «Чрезвычайное поручение»). В основу сюжета последней части трилогии легли события, связанные с разведывательной деятельностью Камо в Персии летом 1922 года.

Перед нами авантюрно-приключенческая лента с острыми коллизиями и психологическими поворотами, с неожиданными ситуациями, с ярким и сильным характером главного героя в центре.

Фильм рассчитан не просто на массовую аудиторию, он предназначен преимущественно молодёжному зрителю, которому импонируют и замысловатые сюжетные ходы, и смелые, решительные герои.

«Сказ про то, как царь Петр арапа женил» А. Митты сделан в другой жанрово-стилистической манере. Фильм привлёк широкую аудиторию тем, что он с самого начала был задуман как зрелище праздничное и приподнятое, веселое и романтическое, немного «балаганное» и грустно-ироническое. Одним словом, и буффонада, и комедия, и мелодрама, и лубок, и сказ, как, кстати, утверждают сами авторы.

«Каким жизнелюбием, жизне-радостью веет от фильма, и в то же время сколько мысли, самой серьезной, самой тонкой», — пишет один из восторженных поклонников этой картины в журнал «Советский экран». «Поиски новых форм в искусстве можно только приветствовать», — вторит ему другой. «Очень понравилась работа художников, которые расцвели и оживили старые гравюры. Этот прием приближает нас к тому далекому времени», — уточняет третий зритель.

Насколько актуальна для современного кинематографа «зрелищная проблема», свидетельствуют, в частности, и дискуссии об интересном фильме, которые почти одновременно (в январе — феврале 1977 года) начались в журнале «Искусство кино» и в «Литературной газете».

Участники дискуссии подчеркивают, что вопрос о привлечении зрителей в кинотеатр с каждым годом становится острее. Аудитория кинематографа сейчас очень требовательна и отличается даже от той, которая была десять-двенадцать лет назад. Сегодняшний кинозритель, например, уже не «попадает», как это было еще совсем недавно, на удочку «элитарного» киноискусства, пусть зачастую и непонятного ему, но свидетельствующего о его «утонченных духовных потребностях». «Бум», связанный со сложным философским фильмом, «интеллектуальным» кинематографом завершился во всем мире; судя по всему, он уходит в прошлое и у нас.

Казалось бы, альтернативой «сложному» искусству должно было стать теперь искусство доступное, ясное и понятное. На

первый взгляд, обострившийся зрительский интерес к детективам, приключениям, мюзиклам, комедиям, мелодрамам, кажется, как раз и свидетельствует об этом. Но это только на первый взгляд. И в «легких» жанрах сегодняшний зритель ищет не только отдохновения, разрядки, развлечения, «стресс-профилактики», но и серьезности содержания. «Этот извечно живой интерес народов к остросюжетным жанрам», — пишет В. Мотыль, вспоминая историю искусства, — определялся не одной тягой к развлекательности, но стремлением человеческого духа к идеальному, возвышенному, к романтическому».

Особенно преувеличивать значение «зрелищного» начала в современном биографическом фильме, вероятно, столь же неразумно, как и преуменьшать его. Важно, чтобы фильм был значительным по мысли, глубоким и новаторским по содержанию, ярким и талантливым в своем изобразительном решении. Важно, чтобы герои фильма аккумулировали новые идеалы времени, чтобы на экране мы видели сильные человеческие характеры и эпоху, запечатленную интересно и достоверно. И еще очень важно, чтобы историко-биографический фильм сохранял при этом свое современное звучание и не только тогда, когда берет нашего современника в качестве своего героя, но и обращаясь к историческим эпохам, отдаленным от нас значительным отрезком времени.

«Что такое интересное кино?» — говорят участники дискуссии. — Видимо, ответ стар и прост: интересное кино — это кино талантливое, кино талантливых режиссеров, талантливых актеров, талант-

ливых художников, композиторов, звукооператоров, гримеров и т. д.

С этой точки зрения, нам кажется, весьма показательным фильм «Псевдоним: Лукач» (совместное советско-венгерское производство), появившийся на экранах в дни шестидесятилетия Великой Октябрьской социалистической революции.

Белю Франклю (это уж потом он стал Матэ Залка и Пауль Лукач) было восемнадцать лет, когда он ушел на фронт. Будущий легендарный генерал знаменитой 12-й Интербригады в Испании начинал свою военную карьеру в годы первой мировой войны вольноопределяющимся в австро-венгерской армии. В 1916 году венгр Бела Франкль попал в русский плен и оказался в Сибири. Здесь под влиянием великих идей свершившейся в России революции недавний военнопленный стал коммунистом, участником партизанского движения. Затем он вступил в регулярную Красную Армию, воевал против Колчака, Петлюры, Махно и Врангеля, сопровождал знаменитый «золотой эшелон». В эти годы Бела Франкль стал красным командиром Матэ Залка. Имя это появилось не случайно: Матесалка — название небольшого венгерского городка, в котором учился будущий писатель.

В двадцатых годах Матэ Залка стал чекистом, был дикпурьером, руководил Театром революции, создал известное в те годы Литературное объединение Красной Армии и Флота. Когда же началась гражданская война в Испании, он снова ушел на фронт.

О трагических событиях, разыгравшихся на испанской земле, Залка узнал в Беликах, тихом, ма-

леньком селе под Полтавой, куда он вместе с семьей уехал из Москвы отдыхать. «С того дня, — вспоминает жена писателя, — как Матэ прочел в газетах о мятеже в Испании, кончилась для нас тихая, безмятежная жизнь. Матэ стал плохо спать, ворочался, вздыхал. Нервничал, пока не приносили газеты. Часто, не дождавшись, сам бежал на почту. На прогулках был задумчив. Стал лихорадочно работать над романом (речь идет о последнем романе Матэ Залки «Добердо». — Л. Б.). Я начала догадываться: Матэ задумал ехать в Испанию».

Об испанском периоде жизни Залки, коротком, но прекрасном, и рассказывает фильм «Псевдоним: Лукач», поставленный режиссером Маносом Захариасом, греческим коммунистом, нашедшим в Советском Союзе свою вторую родину, по сценарию Юлия Дунского и Валерия Фрида, уже не раз прикасавшихся к исторической тематике.

О том, почему создатели фильма обратились именно к этому периоду жизни венгерского писателя-коммуниста, очень убедительно говорил в одном из своих интервью режиссер-постановщик картины М. Захариас. Он подчеркивал, что богато насыщенную событиями биографию Залки нельзя уложить в один фильм. Здесь, кроме беглой фиксации фактов, едва ли чего-то добьешься. Испанский же период привлекателен по многим причинам и прежде всего безграничными возможностями для исследования человеческой души в ситуации выбора.

...Фильм начинается прологом: маленькая деревня Матольч в одном из отдаленных районов Венгрии, 1914 год. Роскошная девст-

венная природа, чистые, аккуратные крестьянские домики, мужчины и женщины в национальных костюмах. Таким запомнит генерал Лукач родной край, куда он уже никогда не вернется, но память о котором сохранит на всю жизнь. Он так и останется венгром, хотя все сознательные годы проживет на чужой земле, да и умрет в чужом краю за чужую свободу. Интернационализм Лукача питался глубоким национальным чувством. Мы не раз ощутим это в фильме: и в коротких воспоминаниях детства, кстати говоря, с ними он уйдет из жизни, и в каком-то особенно родственном отношении к венграм из Интербригады, и в том, с каким удовольствием и наслаждением произносит генерал такие замысловатые для постороннего слуха венгерские слова.

Авторы подчеркивают, что у этого человека, долгие годы оторванного от родной земли, было обостреннейшее чувство родины. И это весьма существенно и для понимания характера Лукача, и для осмысления его поступков.

...1936 год. Альбасете. Генералу Паулю Лукачу предложено возглавить 12-ю Интербригаду. И вот он с глазу на глаз с теми, с кем предстоит ему пройти нелегкий путь по опасным фронтовым дорогам до Мадрида, Гвадалахары и Уэски. Что сказать братьям по оружию, представляющим ни много ни мало двадцать национальностей? И на каком языке? После короткой, едва уловимой заминки Лукач выбирает язык страны Октября, язык народа, возвестившего о наступлении новой эры: «Мы, представители прогрессивного человечества, идем в открытый бой с фашизмом, — говорит

он по-русски. — Здесь на испанской земле мы будем драться не только против фалангистов Франко, но и против фашизма, опутывающего своей паутиной Европу...»

Нет сомнения, что в этот момент генерал думает и о родной Венгрии, и о своей второй родине — Советском Союзе.

Роль Лукача исполняет очень популярный сейчас венгерский актер Андраш Козак. Его Лукач несколько моложе, да и вообще имеет мало внешнего сходства со своим прототипом. Но вот что важно: все, близко знавшие Матэ Залку, утверждают, что герой фильма удивительно достоверен. Думается, что достоверность эта достигается благодаря тому, что актер акцентирует внимание на самом существенном и значительном в характере Лукача, на внутреннем сходстве, а не на внешней похожести.

В жизни Лукач был человеком, в котором удивительным образом сочеталось, казалось бы, несочетаемое: романтика и трезвый расчет, широта мышления и внимание к мелочам, доброта и сердечность с требовательностью и строгостью. Причем черты эти не противоречили друг другу, не составляли человека терзаться сомнениями, а, напротив, были проявлением редкой цельности. Все зависело от обстоятельств, в которых находился Лукач. Была возможность быть добрым — был добрым, надо было быть строгим — был строгим.

Первое, что поражает, когда видишь Лукача на экране, — это внешняя его подтянутость, даже щеголеватость. Замшевая куртка песочного цвета, элегантные бриджи в тон, высокие мягкие сапоги

и неизменная трость. Всегда чисто выбрит, собран, аккуратен. Да, таким он был на самом деле: не мог появиться перед людьми неопрятным или неряшливо одетым.

Кстати говоря, это его внимание к мелочам жизни, этот его педантический порядок в быту вскоре весьма пригодились для общего дела. Едва возглавив бригаду, Лукач начал наводить порядок: установил телефонную связь, организовал лазарет, оружейно-ремонтные мастерские, создал автопарк и библиотеку, сформировал кавалерийский дивизион. Зная, что в бригаде у него почти нет кадровых военных, он заставлял командиров обучать своих солдат искусству боя, как только наступало затишье. И все это потому, что он, как никто другой, понимал, что без строгой дисциплины, порядка, знания, опыта с хорошо обученным и оснащенным врагом не справиться.

Лукач обладал замечательными организаторскими способностями, и это убедительно показано в фильме. В Испании он проявил себя как крупный военный стратег. И вот что удивительно: лет пятнадцать до этого Лукач уже не имел никакого отношения к воинским делам, единственным его оружием было перо. А тут в Испании для многих весьма неожиданно в нем открылся необыкновенный воинский талант. И дело было не только в его ставшей почти легендарной храбрости, но и в том, что он понимал и чувствовал складывающуюся ситуацию намного глубже, чем иные кадровые военные.

Лучший пример тому события под Уэской, имевшие роковой исход и для генерала Лукача, и для всей его бригады. В фильме пока-

зано, как сопротивлялся Лукач взятию Уэски, ибо понимал, что с двумя фашистскими корпусами ему не справиться. В отличие от испанского генерала, возглавлявшего Арагонский фронт и упорно настаивавшего на сражении, легендарный генерал понимал, что наступили новые времена и воевать старыми методами — это просто безумие. «Губят республику не только генералы, которые подняли мятеж, но и такие, как вы», — бросает он с горечью и гневом командующему Арагонским фронтом. Лукача, как известно, не послушали, приказ о взятии Уэски, бессмысленный и преступный, так и не был отменен. Но конец этой истории, закончившейся фактической гибелью Интербригады, показал, как прав был Лукач.

И еще одну особенность генерала Лукача в исполнении Андраша Козака хочется подчеркнуть: это необыкновенное его обаяние. Добрый, сердечный, веселый, жизнерадостный и удивительно контактный, он пользовался огромной любовью у окружающих. Все его приказания выполнялись беспрекословно, а что касается просьб, то и с огромной готовностью. Лукача любили, ибо он сам безгранично и самоотверженно любил людей.

Фильм Захариаса подкупает не только образом главного героя, хотя именно это, наверное, особенно существенно. В этой картине с большим мастерством воспроизведена и историческая атмосфера тех лет, и сложность международной обстановки, и разногласия среди республиканцев.

Фильм этот привлекает и своим современным пафосом. Сама

структура фильма такова, что в нем перекинут мостик от прошлого к настоящему. Большинство героев — реальные люди, и авторы знакомят нас не только с испанским периодом их жизни, но и с будущим. Вот советник бригады Пабло Фриц обнимает Лукача. Кадр застывает, превращаясь в фотографию, и дикторский текст поясняет, что Пабло Фриц — это дважды Герой Советского Союза генерал армии Батов. Потом мы узнаем, что заместитель коменданта Флаттер — это Ференц Мюнних, впоследствии глава правительства ВНР, а начальник штаба Белов — Карло Луканов, будущий министр иностранных дел НРБ и т. д.

Фильм заканчивается знаменательными словами о том, что битва с фашизмом продолжается, и кровь, пролитая на испанской земле, не пропадет даром.

Картина «Псевдоним: Лукач» лишена внешней занимательности, хотя сам исторический материал и легендарная, богатая яркими и разнообразными событиями биография генерала Лукача располагали к этому. Авторы фильма предпочли строгий, серьезный разговор. И этот разговор со зрителем, думается, удался, еще раз подтвердив старую истину: интересное кино — это кино талантливого.

В заключение

Как мы видели, биографический фильм на протяжении всей своей истории привлекал крупнейших мастеров советского киноискусства: С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, братьев Васильевых, А. Довженко, И. Савченко, М. Ромма, С. Ютке-

вича, Г. Козинцева, Г. Рошалья. Во многом именно благодаря их усилиям кинобиографии стали тем, чем они являются сегодня: надежным подспорьем в идейном и нравственном воспитании трудящихся, в эстетическом образовании народа, в расширении культурного кругозора советских людей.

Подтверждением этого постоянного интереса могут служить нереализованные в силу тех или иных причин планы кинобиографий в творческом наследии наших больших мастеров, не сказать о которых было бы несправедливо, ибо они чрезвычайно важны для понимания истории биографического фильма и, быть может, даже для определения дальнейших путей его развития.

Решение снять цветной фильм о великом русском поэте Александре Сергеевиче Пушкине возникло у Эйзенштейна незадолго до Великой Отечественной войны. К декабрю 1941 года было сделано множество набросков и заметок, которые вылились затем в известную теперь «цветовую разработку фильма «Любовь поэта».

Следует сразу же оговориться, что в этих материалах речь идет не только о цветовой разработке картины, хотя преимущественно об этом, но и о двух других важнейших, по убеждению Эйзенштейна, компонентах произведения киноискусства: музыке и предметно-сюжетном ходе, если пользоваться терминологией режиссера.

Больше того, смысл цветовой разработки фильма, по словам самого Эйзенштейна, заключался именно в том, чтобы показать, как «движется к трагической развязке

судьба поэта от беззаботности одесского приволья к холодной снежной пелене (у Черной речки)», то есть к неминуемой гибели.

Для того, чтобы получить хотя бы некоторое представление о характере этого своеобразного сценария Сергея Эйзенштейна, проследим, например, как разработана режиссером сцена дуэли, на наш взгляд, одна из самых убедительных в этих предварительных набросках к фильму.

Двое — Пушкин и Данзас (секундант поэта на дуэли с Дантесом) — едут в санях по заснеженному январскому Петербургу. Они раскланиваются со встречными, среди которых попадаетеся им и жена Александра Сергеевича Наталья Николаевна, не узнавшая мужа только из-за своей близорукости.

Данзас держит на коленях ящик с пистолетами. Он старается привлечь внимание встречных к этому плоскому, несущему смерть ящику. Но все тщетно: знакомые, казалось бы, лица, но среди них нет ни одного, в ком можно найти хоть каплю сочувствия. Вокруг только блеск нарядного великосветского катания на Островах, веселый смех, да игривая танцевальная музыка.

Дальше, по замыслу Эйзенштейна, в это буйство красок и бравурные звуки должны были вплестаться музыкальным подтекстом нарастающие аккорды «Реквиема» Сергея Прокофьева. Режиссер надеялся, что именно Сергей Прокофьев напишет музыку к его фильму.

«Реквием» ширится... — развивает свою мысль Эйзенштейн. — Усиливается великосветским хороводом.

Гаснет, блёкнет. (Внешний мотив голубая морозность воздуха, поглощающего краски, иней, приглушающий рыжее пламя усов и бак, снег, осыпающийся с ветвей и своеобразным тюлем тушащий фейерверк красок).

Неуверенная вспышка вишневым атласом муфты Натальи Николаевны — «косой мадонны».

Окончательно туманно-серая гамма

И резко: черное с белым.

Снег.

И силуэты дуэлянтов.

И одно цветное пятно.

Кровавое.

Красное.

Не на груди.

Не на рубашке.

Не на жилете поэта.

— В небе!

Кроваво-красный круг солнца.

Без лучей».

Так представлял себе гибель А. С. Пушкина Сергей Эйзенштейн, подчеркивавший в своем сценарии, что великий поэт стал прежде всего жертвой господствующего строя.

Фильм свой режиссер хотел посвятить «безымянной любви Пушкина к жене Карамзина». По убеждению Эйзенштейна, следовавшего гипотезе Ю. Тынянова, высказанной им в журнале «Литературный критик» в 1939 году, «это была самая прекрасная, самая строгая и великолепная тема внутри возможных тем на материале биографии поэта».

Концепция эта, несомненно, спорна и, с нашей точки зрения, в значительной мере безосновательна. Она зиждется на той идее, что А. С. Пушкин всю свою жизнь, начиная с лицейских лет, любил только одну женщину — Екатерину Андреевну Карамзину, а все

другие его увлечения, в том числе и привязанность к Наталье Николаевне, были отсветом той единственной любви. «Несомненно,— пишет С. Эйзенштейн,— что Наталья Николаевна наиболее полно несла воплощение тех черт, которыми незабываемо вошла в необузданно пылкие чувства влюбленного лица более взрослая дама, супруга уважаемого человека, который в ее же присутствии и, кажется, даже при ее участии читал ему ироническое наставление о неуместности и нелепости его увлечения».

Не будем вдаваться в суть литературных споров: замысел фильма не был осуществлен, и неизвестно еще, как бы он трансформировался в процессе работы. Важнее, на наш взгляд подчеркнуть другое: судьбу Пушкина в этом произведении предполагалось рассмотреть не только в свете любви поэта, но и сквозь призму его великих поэтических творений. Персонажи «пушкинских произведений» должны были стать полноправными героями фильма, объяснить превратности судьбы поэта, помогать проникновению в таинственный мир его духовных исканий и творческих порывов.

Свою картину Эйзенштейн предполагал построить на цепи ассоциаций: Борис — герой драмы «Борис Годунов» — должен был ассоциироваться у него с императорами Александром I и Николаем I, поездка Пушкина на юг — перекликаться с атмосферой поэмы «Руслан и Людмила», а заточение в Михайловском — с «Борисом Годуновым». Шпоры на сапогах мужа Татьяны из будущего «Евгения Онегина» должны были мы увидеть на графе Ворон-

цове, с которым А. С. Пушкин встречался во время своего путешествия на юг, а самого поэта — среди шатров «Цыган». Предполагалось, что цыгане на Черной речке незадолго до дуэли споют Пушкину его же песню «Старый муж, грозный муж...» И прочее, и прочее.

Замысел, прямо скажем, чрезвычайно смелый. Но, пожалуй, и наиболее близкий, адекватный, как говорят теперь, самому существу биографии художника, в которой так трудно отделить реальное существование от жизни духа.

Фильм «Любовь поэта» не был поставлен. Для съемок цветного фильма — а он мог быть только цветным — тогдашний кинематограф оказался технически не подготовленным. Но, думается, замысел этой картины опережал не только практические возможности кинематографа. Едва ли и зритель был готов тогда к восприятию такого сложного, многомерного, многоструктурного и необычного фильма, намного опередившего эстетику своего времени.

Образ А. С. Пушкина волновал и другого выдающегося советского режиссера — Григория Козинцева. В 1974 году в журнале «Новый мир» были опубликованы его заметки к задуманным фильмам о Пушкине и Льве Толстом.

Фильм о Пушкине режиссер предполагал поставить на основе маленьких трагедий: «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость». Говорить о том, во что должен был вылиться этот замысел, основываясь только на беглых заметках и черновых вариантах сценарной разработки, конечно, трудно. Но тем не менее общее направление режис-

серского поиска все-таки определить можно.

Сюжеты маленьких трагедий Пушкина, по существу, были для Г. М. Козинцева, как это уже отмечалось в нашей печати, лишь поводом для того, чтобы осмыслить жизнь поэта, «проникнуть в его сокровенные мысли, которые волшебной силой искусства трансформировались в речи и поступки выбранных им героев». «Пир во время чумы», «Моцарта и Сальери», «Каменного гостя» режиссер, по его собственным словам, предполагал «окунуть» в среду пушкинской жизни. Сам Пушкин должен был у него активно участвовать в действии, входить в игру и выходить из нее, иногда становясь героем, иногда оставаясь самим собой,— замысел, как видим, в чем-то схожий с идеями, изложенными С. Эйзенштейном в сценарной разработке картины «Любовь поэта». Обратим на это особое внимание, ибо здесь, как нам кажется, мы сталкиваемся с попыткой соединить жизнь художника с его творчеством, исходя из каких-то более сложных представлений и о жизни, и о творчестве. Это поиски новой формы, новой кинематографической выразительности, новых принципов художественного осмысления действительности. Конечно, их нельзя считать реализованными, и вопрос, который задает себе Козинцев в этих заметках,— «как изблужать надоевшего чтения стихов и документов во время статических портретов автора или гравюр эпохи?»—тоже в значительной мере остается без ответа. Но тот факт, что два крупных мастера независимо друг от друга вели однородные поиски, свидетельствует об определенной потребности време-

ни и самого развивающегося искусства.

Подобно Эйзенштейну, Козинцев предполагал рассмотреть судьбу Пушкина в конкретном социально-историческом контексте. Трагедия гения: смерть Пушкина на дуэли, метания Гоголя, духовная драма Достоевского или мучительные поиски истины Львом Толстым — в глазах режиссера это, прежде всего, трагедия времени.

Вместе с тем Козинцев упорно подчеркивает и другую на первый взгляд, в общем, банальную, но по существу очень глубокую мысль о том, что истинный гений неподвластен времени. В Болдине Пушкин был заперт царем, холерой и был совершенно свободен, потому что мысль, говорит режиссер, нельзя было запереть. Можно поэта силой заставить замолчать, но заставить заговорить его по-другому, если он этого не хочет, нельзя.

К пониманию гениальной натуры Пушкина Козинцев и предполагал подвести зрителя как раз с помощью его маленьких трагедий, показав гения искусства, беззлобного, легкого, доброго — Моцарта, гения любви — Дон Гуана, гения поэзии — бесстрашного перед чумой Вальсингама в «Пире во время чумы».

Дон Гуан, Моцарт и Вальсингам — это фактически три ипостаси одного героя (недаром Козинцев хотел, чтобы их играл один актер), три различные формы проявления гениальности.

Дон Гуан, по Козинцеву,— это символ радостного, «карнавального» восприятия жизни, поэтизация чувств, антитеза смерти, шутки с небытием. Играть эту трагедию, говорил режиссер, нужно

«в сумасшедше быстром темпе», «чтобы не перевести дыхания». Доброе, светлое начало должен был воплощать Моцарт — гений музыки, совершенная гармония которой дается ему легко и свободно. Мужество и решительность приносил в фильм Вальсинагам.

Трем ипостасям гения должен был соответствовать и тройной образ смерти: командор в «Каменном госте», Сальери — в «Моцарте и Сальери» и чума в трагедии «Пир во время чумы».

На этих столкновениях Добра и Зла, Бессмертия и Смерти, Свободы и Рабства, контрастах света, музыки, цвета, ритма и предполагалось построить весь фильм, содержание которого в конечном счете сводилось, по словам Козинцева, к «мыслям о жизни, смерти, женщинах, судьбе искусства, мировой культуры», к выяснению того, какой ценой дается бессмертие художнику, гордо бросающему вызов судьбе:

Итак — хвала тебе, Чума!
Нам не страшна могила тьма.

Основным мотивом другого задуманного Козинцевым фильма «Уход Толстого» должна была стать тема беспросветного одиночества великого писателя: один человек и весь мир — вот дерзкий масштаб режиссерского исследования.

По своей структуре картина должна была, как говорит сам Козинцев, образовывать круги: маленький — семья, большой — народ, огромный — мир. Эти «круги» накладывались на очень простую, незамысловатую сюжетную линию: споры вокруг наследства Толстого и уход писателя из Ясной Поляны.

Что касается семейной жизни героя, то ее предполагалось изобразить как беззвучно-однотонную, тупо-утомительную, бессодержательную и бездушную, из которой начисто (это подчеркнуто режиссером) изъято все духовное.

Драматизм ситуации, в которой оказался великий писатель, усугублялся тем, что его мучали не только обитатели Ясной Поляны, но и многочисленные «почитатели» таланта и представители властей, все время от него чего-то требовавшие, в чем-то убеждавшие, куда-то звавшие.

Наконец, главная трагедия: непрестанный спор Толстого с самим собой, безрезультатные поиски истины, тонущей в море повседневной суеты: «величие человека и малость идей, которые он превращает в вериги для себя», — так определял это состояние своего героя режиссер.

И вот логический итог: уход Льва Толстого из Ясной Поляны. Побег от близких, мучающих его своей мелочной опекой, от многочисленных поклонников, от самодержавной России, от самого себя, от своих нерешенных проблем и так и не прояснившихся для него истин.

Но Козинцев меньше всего хотел при этом, чтобы Толстой в его фильме выглядел жертвой. Он мечтал показать сильного человека, может быть, самого крепкого из всех. «Не дай бог, если получится сочувствие замученному старику, — пишет режиссер. — Он выше всех. И живет как-то поверх их всех». И суть замысла: «Старый человек ушел из своего дома искать места, где он может в покое кончить свои дни.

Великий человек ушел из мира, где жил. Все было неправдой:

государство, религия, семья, учение, которое он создал.

Он пошел к народу, к которому он принадлежал. В правду жизни которого верил».

Тайно покинув Ясную Поляну, Лев Николаевич отправился в полном смысле слова, куда глаза глядят.

Эти кадры, показывающие писателя в поезде, мчащемся через огромную страну, среди людей, занятых самыми будничными делами («играют в карты, пьют, матерятся, женщина кормит грудью ребенка»), должны были стать глубоко символическими. Мчащийся в ночи поезд — это образ России, устремленной в свой завтрашний день.

Л. Н. Толстой со страниц заметок Григория Козинцева предстает перед нами во всей сложности своей судьбы, противоречивости великой натуры, глубине и парадоксальности мышления. Фильм должен был строиться на контрасте: обыденность, отсутствие напряжения, пустота внешней жизни и надрыв внутренних. «Драматургия, — говорит режиссер, — в этом несовпадении пластов внутреннего и внешнего. Внешний пласт, условно говоря, реалистичен, внутренний — современное понятие реализма с его смещением границ между видимым и сущим, натуральным и призрачным, сознательным и подсознательным».

Конечно, заметки Григория Козинцева к задуманным им фильмам о Пушкине и Толстом — это всего лишь заметки. Они важны не столько как замысел к конкретным картинам, сколько как определенный принцип в освоении биографического материала, попытка создать новую конструкцию биографического фильма, соответст-

вующую уровню современного мышления и характеру современной эстетики.

О завтрашнем дне биографического фильма более или менее определенно говорить трудно. Но тематические контуры его ближайшего будущего уже проясняются.

Как и прежде, значительное место будут занимать киномбиографии героев революции и гражданской войны. Е. Габрилович и С. Юткевич задумали многоплановую художественно-публицистическую ленту «Ленин в Париже» — о пребывании Владимира Ильича во Франции в 1908—1912 годах, о его работе в школе Лонжюмо, ставшей важным этапом в формировании кадров большевиков-ленинцев.

Студия «Молдова-фильм» делает ленту о М. В. Фрунзе, Свердловская киностудия готовит картину о соратнике С. М. Буденного Оке Городовикове — участнике гражданской и Великой Отечественной войн, об одном из организаторов Вооруженных Сил СССР. Фильм будет называться «Переход длиною в долгую жизнь». На киностудии имени А. П. Довженко готовится картина, посвященная видному партийному и государственному деятелю — Г. И. Петровскому.

На «Ленфильме» снимается лента «Убит при исполнении...», посвященная В. В. Воровскому — видному деятелю Коммунистической партии, известному советскому дипломату, павшему от пули белогвардейца в 1923 году в Лозанне (Швейцария). Литовская студия работает над фильмом о верном ленинцем, крупном деятеле партии Ю. Варейкисе. На «Узбекфильме» совместно с югославскими кинематографистами снима-

ется картина «Любовь и ярость» — о герое гражданской войны сербском интернационалисте Г. Марковиче.

Это ближайшие планы, а в более отдаленной перспективе фильмы о выдающемся революционере-большевике Степане Шаумяне, о председателе ЦИКа Узбекской ССР Юлдаше Ахунбабаеве, кинодрама о четырнадцати туркестанских комиссарах, погибших во время контрреволюционного мятежа, лента о М. И. Калинине и т. д.

Из биографических фильмов на исторической основе следует отметить такие находящиеся в процессе производства картины, как «Пугачев» и «Смерть Вазира Мухтара» — экранизация одноименного романа Ю. Тынянова о Грибоедове. В перспективе фильм о Степане Разине (по сценарию В. Шукшина), картины о Пушкине, Рахманинове, Льве Толстом, Бородине и т. д.

Продолжит галерею героев Великой Отечественной войны украинский режиссер Тимофей Левчук, приступивший к осущест-

влению своего давнего замысла — создать фильм о полководце И. Д. Черняховском.

Даниил Храбровицкий, постановщик фильма «Укрощение огня», готовится к работе над новой картиной из этого же цикла. В фильме «Поэма о крыльях» он собирается рассказать о становлении отечественного авиастроения, о главном конструкторе самолетов А. Н. Туполеве и его друзьях и соратниках.

Насколько интересным и продуктивным будет реальное осуществление этих планов, покажет время. Следует только подчеркнуть, что, судя по всему, советский биографический фильм и впредь будет придерживаться своего главного направления: показывать на экране выдающихся государственных и общественных деятелей, героев революции, гражданской и Великой Отечественной войн, великих писателей, художников, композиторов, актеров, словом, тех, чья жизнь является примером самоотверженного служения Родине и народу.

Содержание

- 3 На биографической волне
- 6 Рождение традиций
- 17 В поисках художественной выразительности
- 27 Страницы современной Киноленинаны
- 34 Биографический фильм сегодня
- 49 В заключение

Людмила Михайловна Будяк

Советский историко-биографический фильм

Зав. редакцией **М. Новиков**
Редактор **Л. Ильина**
Мл. редактор **Л. Михайлова**
Художник **М. Дорохов**
Худож. редактор **М. Гусева**
Техн. редактор **Л. Кирякова**
Корректор **Н. Мелешкина**

A08833. Индекс заказа 87101. Сдано в набор 21/IX-77 г. Подписано к печати 25/XI-77 г. Формат бумаги 60X84 1/16 Бумага по глуб. печати. Бум. л. 1,75. Печ. л. 3,5. Усл. печ. л. 3,26. Уч.-изд. л. 3,83. Тираж 95 000 экз. Издательство «Знание», 101835. Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ 812. Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, г. Калинин, пр. Ленина, 5.
Цена 15 коп.

