44 (2М)
П53

Маргарита Полюхова

# Легендарное прошлое на экране

Маргарита Полюхова

# ЛЕГЕНДАРНОЕ ПРОШЛОЕ НА ЭКРАНЕ

КИШИНЕВ
ЛИТЕРАТУРА АРТИСТИКЭ
1983

85. 53(2М)
П 53

Начав с первой картины студии «Молдова-филм»— «Атаман кодр», автор шаг за шагом прослеживает, как создавалась кинолетопись республики, рассматривает основные направления творческого поиска, тенденции и особенности решения темы легендарного прошлого молдавского народа. Подробный анализ игровых фильмов исторического и историко-революционного жанра позволяет увидеть также становление и развитие молдавской кинематографии на протяжении трех десятилетий.

П $\frac{80106-14}{М\ 756(12)-83}$ 240—83 4910020000

© Литература артистикэ, 1983

# ПРЕДИСЛОВИЕ

Непреходящий интерес к героическому прошлому народа, стремление художественно отобразить его освободительную борьбу за торжество социальной справедливости, его революционные традиции, помогающие нам сегодня строить коммунизм,— одна из характерных черт искусства Молдавии. Борьба против турецкого ига, движение трудящихся масс за социальную свободу и справедливость, кровью скрепленное братство молдавского народа с русским и украинским народами, немеркнущие страницы революционной борьбы за власть Советов — все это стало источником вдохновения для художников в литературе, изобразительном искусстве, музыке, театре. Важное место занимает историко-революционная и историческая тема и в нашей кинематографии. Невозможно представить молдавское кино без таких фильмов, как «Атаман кодр» и «Ждите нас на рассвете», «Сергей Лазо» и «Это мгновение», «Красная метель» и «Взрыв замедленного действия», «Лаутары» и «Дмитрий Кантемир», «Последний гайдук» и «Долгота дня», «По волчьему следу» и «Большая-малая война». Кстати, как не раз отмечалось, именно историко-героический фильм «Атаман кодр» возвестил о рождении самобытного молдавского киноискусства.

С 1957 года, когда Кишиневская киностудия хроникально-документальных фильмов была реорганизована решением Правительства МССР в киностудию **художественных** и хроникально-документальных фильмов «Молдова-филм», нашим кинематографом создано свыше двадцати игровых картин на историко-революционную и историческую тематику, что составляет значительную долю всей его художественной продукции. Показателен и качественный уровень этих фильмов, которые по своей идейно-художественной значимости, самобытности, стилевым особенностям во многом определяют лицо молдавского советского киноискусства, направление и уровень его творческих исканий.

Уже первые шаги нашей кинодокументалистики свидетельствуют о том, что внимание кинематографистов в равной степени приковывалось и к историческим по своему значению фактам современности, и к имеющим самое непосредственное отношение к нашему сегодня событиям истории. Характерно это и для последующего развития кинематографа республики. Причем произведения документального кино («Памятники боевой славы», «Здесь печаталась «Искра», «У истоков великой дружбы», «Легендарный комбриг» и другие) по выбору тематики и по общей идейной направленности материала нередко прокладывали пути, по которым шло художественное кино. Во всяком случае, к темам тех или иных документальных лент впоследствии обращались и мастера игрового кино. Достаточно хотя бы сопоставить ленту «Здесь печаталась

«Искра» (1961 г.) и вышедший на экраны к 100-летнему ленинскому юбилею художественный фильм «Взрыв замедленного действия», также повествующий о деятельности революционеров-ленинцев, печатавших в Кишиневе газету «Искра» (сценарий М. Мельникова, Б. Саакова при участии В. Гажиу, постановка В. Гажиу); «Легендарный комбриг» (1981 г.) и созданную в 70-е годы сценаристом и режиссером В. Гажиу дилогию о Котовском — «Последний гайдук» и «По волчьему следу»; документальную картину режиссера А. Кодру «Дмитрий Кантемир» (1960 г.) и художественный фильм с тем же названием (по своему сценарию его поставил в 1974 году писатель и кинорежиссер В. Иовицэ в содружестве с В. Калашниковым).

Собственно говоря, пример молдавского кино, уделяющего большое внимание исторической и особенно историко-революционной тематике, отнюдь не единичен и не случаен. Для молодых социалистических кинематографий обращение к истории всегда было очень важным, так как оно служит утверждению прогрессивных национальных традиций, способствует формированию исторического самосознания народа и художественного своеобразия искусства, в котором рождается диалектическое единство национального и интернационального.

Стоит, например, вспомнить, какую огромную роль сыграли в становлении русской советской кинематографии фильмы «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Чапаев», украинской — «Звенигора» и «Арсенал», грузинской, армянской, азербайджанской— «Элисо», «26 бакинских комиссаров», «Пэпо» и «Зангезур»...

«Настоящее всегда по дороге из прошлого в будущее,— писал А. П. Довженко.— Почему же я должен пренебрегать прошлым? Не для того ли, чтобы научить внуков пренебрегать когда-то дорогим и светлым моим настоящим, которое для них тоже станет прошлым в великую эпоху коммунизма?»[1] В этих словах выдающегося советского кинематографиста отчетливо выражен историзм художественного мышления, для которого история и современность находятся в неразрывной связи.

Заметим, что в своем становлении и развитии молдавское кино проходило путь во многом сходный, но и в чем-то отличный от других национальных кинематографий страны. Оно родилось позже всех других — в конце 50-х годов. У него не было собственного кинематографического наследия. Однако время рождения нашего кино пришлось на период бурного подъема всего советского искусства. Это обстоятельство в условиях ленинской национальной политики нашей партии, братской дружбы и взаимопомощи народов Страны Советов позволило кинематографу республики в кратчайший срок пройти путь становления и достигнуть современного уровня развития. Перед нашими кинематографистами были открыты все возможности изучить и щедро воспользоваться творческим опытом, а зачастую и непосредственной помощью братских кинематографий страны, и прежде всего русской и украинской. Относится это, разумеется, и к освоению молдавским киноискусством исторической и историко-революционной тематики.

Нашим кинематографистам не приходилось начинать с азов. Были взяты на вооружение достижения многонационального советского искусства, начиная с творчества Сергея Эйзенштейна, Вселовода Пудовкина, Александра Довженко и включая завоевания 50—70-х годов, продолжавших и развивавших лучшие традиции советского кино.

Но опыт нужно было освоить, сделать «своим» в практической работе. Даже при самых благоприятных условиях потребовались годы — и на подготовку творческих кадров, и на оснащенность технической базы. Это не могло не сказаться на самом кинопроцессе, на самой кинопродукции.

Анализируя киноленты «Молдова-филм», автор этой книги пытался проследить основные, на его взгляд, направления творческих поисков, основные тенденции и особенности в решении темы героического прошлого. На первый план закономерно вышли вопросы поиска и воплощения характера героя — социально активной личности, выражающей умонастроения и волю революцион-

ного народа; эволюция в изображении героя-революционера и его взаимоотношений с массами и в изображении самого народа как коллективного героя революции.

Рассматривая эту проблематику (герой—народ—революция), автор стремился показать, какое значение имело обращение к этой теме для становления и развития молдавской кинематографии в целом, обобщить накопленный на этом пути опыт и выявить наиболее характерные недостатки.

Развитие нашего кино менее всего похоже на последовательное — за перевалом перевал — восхождение к вершине, на постоянное накопление лишь положительного опыта, который определял бы каждый новый шаг. Творческие взлеты студии «Молдова-филм» связаны не только с последним временем, но и с первыми годами ее работы, так же как и неудачи ее мастеров не являются порождением только начального этапа ее деятельности. И все же, говоря об освоении исторической и историко-революционной темы молдавским киноискусством, мы различаем этап первоначальных опытов и период более широкого, целенаправленного художественного исследования пройденного народом исторического пути в его связи с проблематикой дня сегодняшнего.

Первый этап пришелся на конец 50-х — конец 60-х годов. Это было время становления, накопления опыта, подготовки собственных творческих сил (прежде всего кадров режиссеров и операторов, воспитывавшихся во ВГИКе, а затем и на Высших режиссерских курсах), созревания национального художественного коллектива, которому становилось по плечу решение серьезных творческих задач.

Конечно, опыт освоения эпических форм, предполагающих масштабность художественной проблемы, значительность обобщений, углубленность анализа взаимоотношений человека и истории, личности и народа, был накоплен не сразу. Смысл событий революционной истории раскрывался поначалу нашими кинематографистами на материале довольно локальном, с преимущественным вниманием к характерам и судьбам отдельных людей, без анализа их взаимосвязи с судьбами народа.

Сказывалось здесь не только то, что молдавское кино делало лишь первые свои шаги, но и то, что в это время (с конца 50-х годов) внимание всего нашего многонационального искусства было обращено на исследование личности человека, его индивидуальности, характера, через который прошло и в котором отпечаталось Время. Проявлялось это и в освоении исторической, прежде всего историко-революционной тематики, интерес к которой в этот период вновь заметно возрос. В лучших из многочисленных фильмов, разрабатывавших эту тематику, повышенное внимание уделяется психологическому раскрытию характера человека, оказывавшегося в живой сопричастности к бурным историческим событиям. В зависимости от конкретных задач, решаемых художниками, их творческих пристрастий, опыта, мастерства, пристальность в изображении личности героя, его индивидуальности сочетается с той или иной мерой подробности и широты воссоздания атмосферы эпохи. Драматическое начало, предполагающее многогранное психологическое выявление характеров, насыщает и эпические формы киноповествования, в которых показаны исторические судьбы народа через судьбы и характеры его представителей, его героев. Заметно проявляется в фильмах и лирическое начало.

В общем русле развития многонационального советского киноискусства этого периода шло и становление молодой молдавской кинематографии, уже в первое свое десятилетие получившей возможность включиться в общий процесс решения новых задач, к которым старейшие национальные кинематографии страны шли поэтапно, начиная с 20-х и 30-х годов. Вполне объяснимо (и неподготовленностью кадров, и отсутствием ярковыраженных литературных и театральных традиций), что первым молдавским фильмам недоставало желаемой глубины психологического анализа, что они еще не представляли собой значительных художественных достижений. Но реальный материал революционного прошлого народа давал самый непосредственный и мощный им-

пульс для поиска и утверждения социально активного героя, обращения к к социально острым конфликтам, правдивого, конкретно-исторического отображения жизни в ее революционном развитии.

Человек и революция — так самым кратким образом можно охарактеризовать проблематику первых историко-революционных фильмов, созданных в республике. Поиски героя шли в разных направлениях: как в судьбе и характере человека отпечатывалось Время, как приходил человек в революцию, сбрасывая с себя путы прошлого, как проявлялся он в остродраматичных революционных событиях, почему оказалась возможной и закономерной победа революции.

И обращение к героическим страницам давней истории (вспомним, что первый фильм рассказывал о гайдуцком движении начала прошлого века) было связано с поисками и утверждением социально активного героя-борца, как и с осмыслением закономерности борьбы народных масс за свое социальное освобождение и справедливость. Первые опыты творческих исканий, которые велись кинематографистами республики на путях освоения широчайших возможностей искусства социалистического реализма, относились, естественно, не только к области идейно-тематической, к выбору общественно значимой проблематики, но и к способам ее художественной разработки и подачи, к области стилистики.

Анализ исторических и историко-революционных фильмов студии «Молдова-филм», созданных в первоначальный период (как впрочем, и в последующий) позволяет говорить об использовании кинематографистами республики двух основных стилевых палитр. В одних фильмах ощутима явная тяга их авторов к возможностям поэтического кинематографа. В других заметно сказывается приверженность к кинопрозе, они характеризуются привычным для зрителей сдержанно-повествовательным тоном в изложении экранных событий[2]. Сказанное не означает, что во всех кинолентах каждая из стилевых манер обязательно предстает в своем «чистом виде». Часто в фильмах используются возможности и тех и других стилевых средств. Но и в таких случаях обычно нетрудно бывает обнаружить преобладающие стилевые признаки. По ним мы можем объединять и различать такие, к примеру, фильмы, как «Атаман кодр», «Ждите нас на рассвете», а позднее «Красная метель», «Лаутары», «У чертова логова» — с одной стороны, и «При попытке к бегству», «Сергей Лазо» или созданные в 70-е г.г. «Взрыв замедленного действия», «Зарубки на память», «По волчьему следу» — с другой.

При всей относительности границ между этими стилевыми течениями (современная художественная практика все больше свидетельствует о взаимопроникновении и взаимообогащении стилей) молдавский кинематограф более всего зарекомендовал себя поначалу как искусство в основном поэтическое, романтическое, лирическое[3].

Заметно проявилось это в фильмах на историческую и историко-революционную тему. Причем поэтичность здесь приобретает отчетливо выраженную романтическую окрашенность[4]. Этому есть свое объяснение. Прежде всего, сказывается сам исторический материал, к которому обращаются кинематографисты,— исключительный, яркий, героический. От овеянного романтикой гайдуцкого движения, в котором находила выход в далеком прошлом извечная и страстная мечта народа о свободе и человеческом достоинстве, до широкого движения народных масс, вооруженных и воодушевленных революционными коммунистическими идеями,— на всем протяжении история молдавского народа была отмечена событиями, полными драматизма и героики, остроконфликтными ситуациями, рождавшими героев, которые навсегда вошли в историю народа, его память, его легенды.

Атаман кодр — бесстрашный гайдук Тодор Тобулток... Знаменитый народный музыкант — скрипач Барбу Лэутару, восхитивший в свое время своей игрой Ференца Листа... Легендарный Григорий Котовский... Эти и подобные им не забываемые в истории молдавского народа личности не могли не привлечь

внимания художников, открывая возможности для создания романтически-возвышенных, отмеченных печатью поэтического видения произведений.

Героико-романтическая окрашенность исторического материала, отметим далее, как нельзя более отвечала самому духу поисков молодого молдавского кино, одним из истоков которого является богатый национальный фольклор, где многие произведения воспевают героев народно-освободительной борьбы, изображая их в романтическом ореоле. И поэтика этого фольклора, в свою очередь, не могла не влиять — особенно на первых порах — на соответствующий подход кинематографистов к материалу и способ его подачи. Интересно, что литературной основой ряда исторических и историко-революционных фильмов являются если не непосредственно сами легенды о героях национально-освободительного движения, то их современное поэтическое претворение. Как весьма показательный пример отметим, что один из признанных мастеров молдавского кино Эмиль Лотяну является не только кинорежиссером и кинодраматургом, но и поэтом. Это обстоятельство во многом определило стилистику его фильмов «Ждите нас на рассвете», «Это мгновение», «Лаутары»,— поставленных им, как известно, по собственным сценариям, созданным в поэтическом ключе.

В свете сказанного становятся более понятными и жанровые особенности фильмов молдавского кино, посвященных исторической и историко-революционной тематике. Кинематограф республики сделал свои первые шаги в освоении героико-романтической баллады, поэмы, романтической киноповести, социально-психологической драмы, драматической и героико-приключенческой киноповести. Причем именно первые три из этих жанров, характерные для романтического течения, наиболее показательны для начального периода молдавского киноискусства. Вполне закономерным представляется тот факт, что первым фильмом молдавской художественной кинематографии, получившим признание у широких кинозрительских масс страны, явилась героико-романтическая кинобаллада «Атаман кодр».

Поскольку с этой картиной связано становление молдавского киноискусства, поскольку в ней впервые выявились некоторые существенные его особенности, мы рассмотрим ее подробно.

## ПОЭТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ЛЕГЕНДАРНЫХ СТРАНИЦ ИСТОРИИ

Пожалуй, нет в истории молдавского народа прошлых веков страниц более легендарных, чем те, что связаны с гайдучеством, в котором с наибольшей полнотой отражалось неугасавшее стремление трудящихся масс к социальной свободе и справедливости. Восставая против жестокого гнета местных бояр и чужеземных эксплуататоров, десятками и сотнями уходили крестьяне в молдавские леса — кодры, чтобы, организовавшись в повстанческие отряды, вести непримиримую борьбу с угнетателями. Ни тяготы и невзгоды, ни кровавые расправы карателей не могли сломить мятежный дух народных мстителей, поколебать их веру в святость борьбы за свободу.

Несмотря на историческую ограниченность гайдучества, заявившего о себе в XVI веке и довольно широко распространившегося в Молдавии в XVII, XVIII и начале XIX веков, оно сыграло свою немаловажную роль в истории национально-освободительного движения трудящихся масс Молдавии, в формировании социального самосознания народа, в укреплении его интернациональных связей с русскими и украинскими крестьянами, одной семьей встававших на борьбу с угнетателями.

Неудивительно, что деяния гайдуков — заступников трудового люда и его героев — запечатлелись не только в истории, но и в художественном сознании молдавского народа. Во множестве поэтических народных преданий и легенд, песен и баллад воспеваются храбрые и благородные народные мстители, единственным пристанищем которых были могучие кодры. Любимыми героями молдавского фольклора стали Санду, Захария, Бужор, Унгуряну, Дарие, Урсу, Грозеску, Тобулток, Кирджали и др.

События героического прошлого молдавского народа, поэтически отраженные в обильном фольклорном материале и зафик-

сированные в исторической литературе, архивных документах, естественно, привлекли пристальное внимание мастеров профессионального искусства Советской Молдавии — театра[5], литературы, музыки.[6]

Вполне естественно, что и самое молодое искусство Молдавии — кино — не прошло мимо того, что так прочно и ярко запечатлелось в народной памяти. Тем более, что экран открывал огромные возможности для красочного, динамичного, предельно зримого и емкого воссоздания картин гайдуцкой жизни и образов народных героев на широком социально-историческом, бытовом и природном фоне.

Материалом первого молдавского игрового фильма, вышедшего на всесоюзный экран, стали овеянные легендой страницы деятельности гайдуцкого отряда Тодора (Тоадера) Тобултока, являвшегося в 30-х годах прошлого столетия в Бессарабии грозой не только для помещиков, но для царских сатрапов и полиции. Этот выдающийся гайдук — фигура историческая, и исторически достоверны многие запечатленные в фольклоре его подвиги в защиту обездоленных. В архивах бессарабской жандармерии сохранилось немало документов о «возмутительных действиях разбойника Тобултока», от которых «у полиции седели волосы»[7], как писал один современник.

Деяния Тобултока «стали известны далеко за пределами Бессарабии». Его поимки «требовал губернатор, министр внутренних дел, шеф жандармов Бенкендорф и, наконец, царь»[8].

Прославленный гайдук стал героем многих народных поэтических сказаний, баллад, легенд и песен. И это в значительной мере обусловило поэтику фильма, его близость к фольклорным традициям и его героико-романтический характер, отнюдь не противоречащий духу переданных в фильме событий и фактов.

Подобно большинству произведений народного поэтического творчества о временах гайдучества, фильм «Атаман кодр», решенный в жанре героико-романтической баллады, основывается в своей драматургии на материале, который сразу привлекает внимание подчеркнутым драматизмом ситуаций, резкостью, непримиримостью конфликтных столкновений, максимальной обобщенностью обстановки, коллизий и характеристик действующих лиц и, наконец, как это свойственно фольклору, предельно открытым выражением социального, этического и эстетического идеала, авторского отношения к изображаемому.

С чего начинается фильм? С того же, с чего начинаются десятки народных легенд, поэм, песен. Нет житья простому люду под властью боярина-изувера. Вот и любви Иустинии и Тобултока грозит опасность: подарками и силой домогается похотливый боярин девушки, сердце которой отдано другому. Кому же и заступиться за беззащитную девушку, как не возлюбленному ее —

Тобултоку. Но что справедливо возмущенное чувство простолюдина против власти и силы имущего! За благородное заступничество свое Тобулток подвергается жестокому наказанию плетьми. И остается только один выход — в кодры, в гайдуки.

Острота конфликта, непримиримость позиций обозначается совершенно определенно. С эпизода, когда в доме боярина Леликовского распахивается окно и на фоне зловещих туч появляется внушающая боярину страх фигура гневного Тобултока, начинает отчетливо звучать, подчеркнутая и в музыкальной партитуре, тема борьбы и возмездия.

Так, с самого начала фильм набирает силу повествования социально заостренного и подчеркнуто романтического по своей окрашенности. Следуя духу сценария, написанного молодыми литераторами С. Молдованом и О. Павловским, постановочный коллектив — режиссеры-постановщики Б. Рыцарев и О. Улицкая, главный оператор В. Дербенев, художник А. Матер, композитор Д. Федов — широко и, как правило, удачно пользуется принципом контрастности в осмыслении и подаче материала. Мы видим четкую разграниченность и непримиримость мира угнетателей и мира угнетенных, мы проникаемся тягостными картинами подневольной жизни крестьян и решительной устремленностью героев к свободе и справедливости, мы восторгаемся отчаянной храбростью и мужеством гайдуков и испытываем щемящую боль, осознавая их неминуемое поражение и гибель. Здесь нет места полутонам и мягким переходам. На экране властвует определенность и концентрированность красок, делающих картину яркой, выпуклой, насыщенной. Чопорной роскоши и холодности барских покоев здесь противопоставляется живая многокрасочность народной ярмарки, возвышенной любви и братской верности — низкое коварство и предательство, усадьбе боярина, где истязают плетьми,— вольготно раскинувшиеся по молдавской земле прекрасные и могучие кодры, укрывающие гайдуков. Эти контрасты подчеркнуты и в музыке, то задушевно лиричной, нежной, то тревожно суровой, и в движении камеры — то плавном, неторопливо всматривающемся в образы героев, то подчеркнуто динамичном и экспрессивном, и в логике монтажных переходов.

Использование фольклорных традиций, романтико-поэтическое видение событий проявляется и в драматургии фильма, во многих его эпизодах. Все, кто смотрел картину, наверняка по достоинству оценил романтическую сцену свадьбы Тодора и Иустинии. Как и свойственно подобным произведениям, герои экранной баллады обручаются не в церкви, а под зелеными сводами могучих кодр. И благославляют их хлебом и солью на мир и любовь, на счастливую жизнь не отец и мать, а боевые соратники, благородные гайдуки, разделившие с Тобултоком вольную и опасную жизнь народных мстителей.

Продуманна и очень образна режиссура этой сцены. Предельно внимательна и чутка камера оператора. И притихший в торжественной задумчивости величавый лес, и исполненная грации «хора» гайдуков вокруг костра, и сдержанно-счастливые, вдохновенные, словно проплывающие перед нами в этой «хоре» лица жениха и невесты, их друзей — все это сливается для нас в целомудренный символический образ Любви и Счастья. А затем, когда камера долго провожает медленно удалящиеся фигуры новобрачных, нас охватывает светлое чувство: как бы ни был долог или короток их путь, этот путь прекрасен!

Уже по этому эпизоду можно судить о том, что создатели «Атамана кодр», следуя фольклорным традициям, делают ставку не на подробную психологическую разработку событий, складывающих сюжет произведения, а на выявление их романтически-обобщенной сути. Для решения этой задачи в данном эпизоде вполне достаточным и очень выразительным оказался сплав изобразительно-пластических, темпо-ритмических и музыкальных средств. В иных случаях важнейшую выразительную роль играют ситуационные ходы. Наиболее показательна в этом отношении сюжетная линия: Тобулток — офицер Богдеску.

Подчеркнуто романтически, в духе народных баллад, сводят авторы судьбы этих людей в самые острые, опасные для жизни того и другого моменты. Поистине добрым гением оказывается для Тобултока благородный офицер Богдеску, сочувствующий декабристским идеям. Казалось бы, ждет Тобултока неминуемая гибель под розгами боярских приспешников. Но, как и в фольклоре, герой этого фильма не может принять такую смерть. В последний момент появляется нежданный избавитель — Богдеску, приказывая отпустить мужественно переносившего пытку героя. И в другой раз, когда схваченного атамана кодр, против которого брошены были царские войска, ждала смертная казнь, из-под стражи выпускает его, беря на себя всю тяжесть ответственности, все тот же Богдеску.

И не случаен в фильме эпизод, когда на лесной дороге уже Тобулток спасает проезжавших в карете Богдеску и его спутницу от расправы, которую были готовы учинить над ними гайдуки. Не мог герой романтического произведения, тем более легендарный гайдук, оказаться ниже в своем благородстве, чем спасавший его дворянин. Так, в линии взаимоотношений этих героев открыто выражается нравственный идеал создателей фильма — подобно тому, как в сцене обручения Тобултока и Иустинии поэтично выражается эстетический идеал авторов.

В общем ключе фольклорных традиций подаются в фильме эпизод в корчме, раскрывающий широту души сподвижников Тобултока, их веселость и чувство товарищества, их смелость и смекалку в отношениях с жандармами; тема роковой любви Алексы

к Иустинии, который впоследствии предал Тобултока; наконец, сам финал картины — гибель героев, изображаемая величаво, возвышенно. О последнем эпизоде следует сказать подробнее, потому что в нем, как в фокусе, выражено отношение авторов к своим героям, красоте их короткой, но яркой и самоотверженной жизни. В медленном, исполненном значительности ритме развертывается этот трагический финал, с каждым кадром усиливается его патетическое звучание.

Иустинию, Тобултока и его ближайшего сподвижника цыгана Диордия преследуют конные жандармы. Все больше и больше сокращается расстояние между ними и преследуемыми. И когда положение героев становится явно безвыходным, Диордий, чтобы спасти своих товарищей, останавливает коня и медленно разворачивает его навстречу врагам. И вот уже не ружье, а скрипку держит он в руках. Последний крупный план его лица — отрешенно-победный взгляд, развевающиеся по ветру смоляные кудри. В жгуче темных глазах цыгана отчетливо прочитывается и прощание с жизнью, и торжество несломленной души. Это же слышим мы в берущих за сердце звуках музыки. Поет и плачет скрипка. Словно зачарованный этими звуками замер осенний лес, застыло в изумлении багровое заходящее солнце. И даже враги оцепенели.

А затем мы видим на экране причудливый остов могучего кряжистого дуба. Это последний оплот, последняя крепость героев. Ни растерянности, ни озлобления нет в их мужественном облике. В исполненном значительности молчании ведут они последний бой. Камера заставляет зрителей надолго запечатлеть в своей памяти образы мужественных, красивых и сильных духом людей. И когда очередная вражеская пуля вслед за Иустинией поражает Тобултока, время, кажется, и вовсе останавливает свой ход. В глубину кадра, в воды седого Днестра медленно уходит Тобулток, бережно неся на руках убитую Иустинию. Даже издали будет попрежнему нам виден кровавый цветок, проступивший под сердцем на белоснежной сорочке героя. Романтический финал при всей трагичности изображаемых в фильме событий утверждает идею бессмертия народных героев.

Здесь представляется уместным провести параллель с фактами истории. Как известно из исторической литературы, «с конца 1834 г. по распоряжению губернатора Федорова для поимки Тобултока были снаряжены крупные военно-полицейские силы. Повсюду посылались циркуляры с описанием примет славного гайдука... положение Тобултока делалось все более трудным, преследователи искали его повсюду. В последних числах декабря 1834 г. около села Корбу в Леовском уезде он попал в засаду и, тяжело раненный, был схвачен. Под усиленным конвоем этого, как писалось в тогдашних донесениях, «отважного мужества узника» пе-

ревели в кишиневскую тюрьму и в начале 1835 года казнили в Кишиневе».[9]

Передав суть реальных исторических событий,— стихийную, неравную, но героическую борьбу повстанцев с мощным государственным аппаратом насилия, поражение гайдуцкого отряда и гибель Тобултока,— авторы фильма «Атаман кодр» уходят от точного воспроизведения подробностей, ибо в их задачу входило не строгое следование страницам истории, а воплощение кинематографическими средствами народного героического эпоса. Жанр героико-романтической баллады потребовал от них переосмысления обстоятельств гибели Тобултока. Не схваченный и казненный врагами, а, как в легенде, уходящий в воды седого Днестра — таким в последний раз запечатлевает экран прославленного гайдука.

Сказалось здесь, в финале «Атамана кодр» (кстати, выгодно отличающемся от сцены гибели героя в тематически сходной украинской киноленте «Олекса Довбуш»), творчески осмысляемое авторами влияние довженковских фольклорно-романтических героев, в частности, бессмертного Тимоша («Арсенал»), которого не берут гайдамацкие пули.

Традиции народного поэтического творчества ощутимы в трактовке действующих лиц произведения. Герои показаны в их, можно сказать, фольклорной каноничности, выражающей максимальную степень обобщения. При этом они не лишены конкретной индивидуальности, что делает их достаточно живыми фигурами. Поэтому зрителей не покидает вера в их реальность.

Сказанное следует прежде всего отнести к главному герою — Тодору Тобултоку. Его образ по праву становится смысловым и эмоциональным центром картины в силу своей незаурядности, яркости и полноты воплощения в нем духа гайдучества. В Тобултоке (как он воссоздан на экране московским актером Л. Поляковым) ощутимы, кажется, все определяющие черты традиционного народного героя-богатыря. Он статен и красив, бесстрашен и справедлив, наделен недюжинной физической силой и благороден. Он удалой воин и нежно любящий муж, опытный предводитель и верный товарищ. А главное, он — защитник и надежда обездоленных, человек, готовый всегда встать на бескомпромиссную борьбу с угнетателями. Не случайно к Тобултоку сходятся все сюжетные линии, и через отношение к нему выявляются характеры других действующих лиц произведения.

Из ближайшего окружения «атамана кодр» наиболее рельефными оказались в фильме образы Иустинии (артистка И. Кмит) и цыгана Диордия (актер Я. Казибеев). Нежность и целомудренность в сочетании с твердостью характера, умением мужественно переносить невзгоды делают Иустинию достойной подругой и сподвижницей Тобултока. Правда, исполнению актрисы не всегда, на наш

взгляд, достает типажной точности и емкости, что особенно ощущается в первоначальных эпизодах. Иустиния—Кмит предстает несколько изнеженной, временами скорее похожей на барышню, чем на крестьянку.

Больше чуткости и внутренней наполненности, зажигательности в исполнении Я. Казибеева, во всех эпизодах рисующего своего Диордия отчаянно храбрым и ловким гайдуком, больше жизни преданного боевому товариществу.

Представляется вполне закономерным, что в фильме, пронизанном пафосом героики народно-освободительной борьбы и развивающем традиции национального фольклора, образы положительных героев (включая и демократически настроенного офицера Богдеску в исполнении А. Ширвиндта, и многие эпизодические фигуры из крестьянской массы в исполнении молдавских актеров Т. Грузина, К. Крамарчука и др.) оказались наиболее выразительными и запоминающимися. Ненавистные народу супостаты-бояре и священники, военные чиновники и жандармы, выражающие отрицательное начало, мало чем отличаются друг от друга. Люди страдающие и борющиеся, при общности их судеб и устремлений, показаны в фильме более развернуто и разнообразно.

Воплощая сцены гайдуцкой жизни, рисуя связи народных мстителей с крестьянскими массами, создатели фильма фиксируют внимание не только на тяготах, страданиях простого люда. Не случайно крестьян, вступающих в отряд Тобултока, мы запоминаем не столько по их исполосованным нагайками спинам, сколько по гневным и решительным взглядам.

Народ не сломлен. Проявляя достоинство и мужество, чувство социальной солидарности и взаимовыручки, крестьяне, как это показано, скажем, в сценах ярмарки и в корчме, делают все, чтобы помочь Тобултоку и его товарищам в их справедливой борьбе. В другом эпизоде мы видим гайдуков, раздающих крестьянам отобранные у бояр деньги. Используются в обрисовке масс и юмор, и лирические краски. Так исподволь складывается в фильме мозаичный портрет народа — движущей силы, которая выдвигала на авансцену истории героев, подобных Тобултоку, и которая так страшила угнетателей.

Заслуживает внимания и тот весьма характерный факт, что в первом молдавском фильме ненавязчиво, но отчетливо прозвучала тема интернациональной солидарности и боевого товарищества представителей народных масс. В соответствии с историческими фактами в фильме показано, что под знамя социальной борьбы, которую вели молдавские гайдуки, вставали беглые русские солдаты, украинские крестьяне и крепостные цыгане. Классовое чутье, общность социального положения и интересов объединяли их в единую дружину, обрушивающую на богачей и их военную силу народный гнев.

Следуя прочно утвердившимся традициям советского исторического фильма, «Атаман кодр» воскрешал страницы героического прошлого народа и его легендарных героев с учетом реального соотношения классовых сил и перспектив исторического развития, не игнорируя сложности событий минувшего и не впадая в идеализацию тех или иных их сторон. Яркими, волнующими художественными образами кинолента убедительно подводила зрителей к выводу о решающей роли народных масс в истории, о бессмертной красоте подвигов тех героев, которые отдавали себя служению интересам народа. К тому же это был первый фильм, создавший романтически-приподнятый образ Молдавии, ее природы, ее красивых, гордых и мужественных людей.

Картина полюбилась широкой зрительской аудитории, ее достоинства были отмечены на Всесоюзном кинофестивале в Киеве (1959 г.) первой премией за лучшую операторскую работу и второй премией за музыкальное решение.

Это был первый и вполне заслуженный успех, который укрепил веру кинематографистов республики в свои силы. Это было признание радостного факта рождения молдавского киноискусства, пополнившего семью многонациональной советской кинематографии.

Фильм сыграл существенную роль в последующем развитии молдавского киноискусства, утверждая интерес его мастеров к героическому прошлому и эстетике национального лирико-эпического фольклора.

От «Атамана кодр» пролегли потом пути молдавского кинематографа к жанрам романтической киноповести и романтической кинопоэмы. И если, осваивая первый из них, молдавские кинематографисты делали упор на героические традиции революционно-освободительной борьбы народных масс (в таких, например, фильмах, как «Ждите нас на рассвете», «Красная метель» или «У Чертова логова»), то главным в жанре романтической кинопоэмы («Лаутары») стали, естественно, поэтические традиции лирико-эпического фольклора.

Для примера можно провести некоторые параллели между материалом, характером его осмысления и трактовки в таких, столь разных по темам фильмах, как «Атаман кодр» и «Лаутары». И в том, и в другом фильме авторов привлекают наиболее яркие страницы истории Молдавии, запечатлевшиеся в народных легендах. Так же, как и бесстрашные гайдуки, музыканты-лаутары всегда были гордостью молдавского народа. Кстати, в «Лаутарах» среди населяющих его героев наряду с музыкантами-лаутарами мы видим и гайдуков. В этом фильме даже подчеркивается общность между ними, выражающаяся в любви к ним простого люда, в страхе, который они вызывали у помещичьей знати, и в преследовании их властями. Как в одном, так и в другом фильме вопло-

щены народные судьбы, и главными действующими лицами оказываются фигуры одновременно исторические и легендарные, а потому изображаемые в романтических традициях (в последнем фильме за образом и судьбой Томы Алистара стоит широко известный в прошлом столетии молдавский скрипач Барбу Лэутару). И в том, и в другом фильме исключительно важное значение имеет изобразительная и музыкальная стихия.

Явившись первой значительной вехой на пути становления молдавского киноискусства, «Атаман кодр» открывал собой начало плодотворных творческих поисков, которые неустанно вели и продолжают вести кинематографисты республики, осмысливая страницы героического прошлого народа.

Эти поиски, которые шли различными путями, были связаны преимущественно с разработкой историко-революционной тематики.

## ПОСТИГАЯ СОБЫТИЯ И ХАРАКТЕРЫ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭПОХИ

В свое время критика дала весьма сдержанную оценку созданной на «Молдова-филм» картине «При попытке к бегству» (1965 г.). Это вполне объяснимо. Действительно, к значительным достижениям молдавского киноискусства, на счету которого к середине 60-х годов были такие ленты, как «Атаман кодр», «Ждите нас на рассвете», «Последний месяц осени», этот фильм быть отнесен не мог.

Однако без него и, тем более, без созданной двумя годами позже картины «Сергей Лазо», трудно было бы представить тот путь, которым шло молдавское киноискусство, постигая события и характеры революционной эпохи. И дело не только в том, что каждое из этих произведений обращалось к новому, не освещавшемуся на экране жизненному материалу. В этих фильмах проявился иной, чем, скажем, в вышедшей ранее картине «Ждите нас на рассвете» или позже «Красной метели», художественный подход к избранному материалу, сказались иные принципы его экранного воплощения. Не прельщаясь метафорической образностью, авторы этих картин стремились к предельной достоверности, заботились прежде всего о возможно более точном воссоздании минувших событий и образов их участников на основе подробного исследования социально-психологических мотивов поведения и действий людей.

Эта тенденция в контексте своего времени была закономерной. На пути, которым шло в своем развитии многонациональное советское кино 50-х—60-х годов, в том числе и молодые националь-

ные кинематографии, было немало значительных достижений именно в этом русле. Достаточно сослаться хотя бы на примеры литовского и киргизского кино, причем не только на широко известные картины «Никто не хотел умирать» или «Первый учитель», но и на такие, как «Игнатос вернулся домой» (Литовская киностудия) или «Выстрел на перевале Караш» («Киргизфильм»), о котором Чингиз Айтматов сказал, что «прошлое в нем предстало как реально существующая эпоха, без шаблонных представлений о нем»[10].

Правда, углубленность психологического анализа в этих лентах берет свое начало в крепкой литературной первооснове (первая из них поставлена по мотивам романа А. Гудайтиса-Гузявичуса «Правда кузнеца Игнатоса», вторая — по повести классика литературы Мухтара Ауэзова). Вообще надо отметить, что в становлении многих, в частности, молодых кинематографий страны, существенную роль играли опыт и авторитет национальной литературы. Вот, к примеру, одно из подтверждений сказанному: «История киргизского кино,— свидетельствует режиссер Болотбек Шамшиев,— сложилась таким образом, что его главным катализатором и одновременно камертоном стала литература.

В те годы, когда наш кинематограф делал первые, еще неуверенные шаги, национальная художественная литература, особенно проза, переживала бурный расцвет, оказывая мощное влияние на экранное искусство. И новый этап развития киргизского кино оказался тесно связанным с творчеством лучших писателей республики. В первую голову — Чингиза Айтматова»[11].

Аналогичную мысль высказывает и киноисследователь С. Фрейлих: «Не будет преувеличением сказать, что без творчества Айтматова и национальной кинопромышленности не было бы современного киргизского кино»[12].

Молдавская советская литература, судя прежде всего по прозе, к началу 60-х годов была еще только на пути к своей зрелости и не являлась «главным катализатором и одновременно камертоном» киноискусства республики. Неудивительно, что освоение возможностей глубокого социально-психологического анализа нашими кинематографистами шло медленнее, чем в экранном искусстве некоторых других республик.

Первым опытом повествовательного кинематографа Молдавии в осмыслении революционной эпохи явился фильм «При попытке к бегству». Обратившись к художественному исследованию темы неизбежности крушения уходящего мира и прихода нового, авторы киноленты акцентируют основное внимание на формировании революционного сознания у простого труженика, нарастании общественного протеста против социальной несправедливости и жесткости «порядков», установленных в оккупированной королевской Румынией Бессарабии.

При всем своеобразии конкретного материала, по своей основной проблематике этот фильм примыкает к ряду довольно многочисленных лент, созданных в эти и последующие годы на различных киностудиях страны, в которых подробно исследуется так называемый «срединный» герой. Как отмечала в своем докладе на Всесоюзной конференции по проблемам развития социалистического реализма в советском киноискусстве (декабрь 1975 г.) Л. Маматова, таких экранных героев — будь то старик Ибрагим в узбекском фильме «Без страха» или рыбак Каспарас в литовской ленте «Чувства», Вайткус и Марцинкус в «Никто не хотел умирать» или Карабалты в киргизской картине «Алые маки Иссык-Куля» — объединяет типологически сходное поведение. Находясь в некоем «срединном» положении между двумя социальными станами-антагонистами, они стремятся выйти из него, определиться в своих классовых интересах и позиции.

Характерно это — правда, при том, что мы не увидим здесь той резкой противоречивости поведения, которая столь очевидно проявляется в действиях упомянутых выше персонажей,— и для героев «При попытке к бегству».

Какая изначальная коллизия положена в основу фильма?

Судят коммунистов-подпольщиков за подстрекательство крестьян к выступлению против королевскй армии. Защита требует вызова в суд свидетеля — заключенного в тюрьму солдата, отказавшегося стрелять в крестьян, для усмирения которых было прислано его воинское подразделение. Если он покажет против ложно обвиняемых коммунистов, сфабрикованное жандармерией и охранкой дело может принять явно не желательный для властей оборот. Тюрьма, где содержится вызываемый как свидетель солдат Штефан Бребу, находится далеко от Кишинева. И жандармское руководство отдает приказ: по дороге в Кишинев либо обработать Бребу таким образом, чтобы он дал суду угодные показания, либо «убрать» его, якобы при попытке к бегству.

Как видим, в самом замысле картины ее создатели исходили из расчета на подробное психологическое киноповествование, на пристальное исследование характеров и взаимоотношений немногочисленных действующих лиц, сведенных в ситуации социально острой и драматичной. И надо сказать, что, когда авторы не отступают от избранной ими позиции, фильм — в целом неровный и далекий от совершенства — обретает художественную значительность и силу идейно-эмоционального воздействия.

В первую очередь это относится к разработке образа Штефана Бребу, его поединка с сержантом-юристом Тутовяну и его взаимоотношений с солдатом-конвоиром Бачу. Драматургия фильма позволила молодому актеру В. Брескану, исполняющему роль Бребу, раскрыть многогранность состояний своего героя, напря-

женно осмысляющего ход событий, в которые он оказался втянутым.

Штефан Бребу не был связан с подпольщиками. Мобилизованный в королевскую армию, он, молодой рабочий, отказался стрелять в крестьян не по идейным убеждениям, а просто в в силу элементарного человеческого сочувствия им. Отправляемый на суд, он еще не знает, как будет себя вести, какие будет давать показания.

Им владеют невеселые мысли, и он поначалу невнимательно слушает Тутовяну, который, не откладывая, приступает к его обработке. Немалый путь пройдет тюремная машина по дорогам Бессарабии, немало усилий предпримет делающий себе карьеру сержант-юрист, сначала посулами, а потом угрозами пытающийся склонить арестованного к ложным показаниям, прежде чем начнут открываться глаза Бребу на то, в чем он раньше не отдавал себе отчета. И он приходит к пониманию того, что в стране царят несправедливость и беззаконие, которые насаждают те, кто приказывал ему стрелять в неповинных крестьян, и те, кто добивается от него ложных показаний.

Психологический поединок Бребу с Тутовяну все явственнее приобретает характер социально-нравственного столкновения. Выразительные крупные планы (оператор Л. Проскуров), часто используемые в центральных сценах, позволяют нам «читать» во взглядах, мимике исполнителя внутреннюю жизнь его героя, следить за движением его создания, за растущей ненавистью к Тутовяну и рождением решимости рассказать на суде всю правду. Эта вызревшая решимость оказывается сильнее даже соблазна воспользоваться возможностью побега, которая не раз ему предоставлялась — разумеется, не без умысла — Маковеем, жандармским офицером, сопровождающим машину с арестованным. Уж как манил своим укрытием напоенный воздухом и мягким светом зеленокудрый лес, как пьянило после темноты тюремной машины яркое солнце, как подзадоривающе-призывно и вольно парила в безбрежной синеве неба птица. Бешено колотилось в эти мгновения сердце арестованного, жадно устремлялся вдаль его взгляд. Но побеждало, в конечном счете, чувство долга — долга, который уже ясно осознавал Бребу.

Дополнительную глубину и значительность победе Штефана в нравственно-социальном поединке с продажным юристом придают образы солдата-конвоира Бачу (артист С. Дворецкий) и водителя тюремной машины (артист И. Музыка).

Водитель — не в пример Бребу и Бачу, быстро догадывается о намерениях жандармского офицера, который, очевидно, не раз на его глазах «убирал» неугодных арестантов, якобы при попытке к бегству. Чувство справедливости и стихийно-классовой солидарности с такими же, как он, тружениками, не дает шоферу по-

коя, и он начинает незаметно, но пристально следить за действиями Маковея. Конечно, ни о каком открытом конфликте с офицером он не помышляет. В трактовке И. Музыки солдат-водитель — человек справедливый и добрый, наблюдательный и смекалистый, немало на своем веку повидавший, не строящий никаких иллюзий, но далекий от того, чтобы встать на путь активной борьбы. Затаив в себе недовольство, он исправно выполняет свои шоферские обязанности, чтобы прокормить свою семью. И все же, когда он увидел в зеркальце машины, что Маковей держит на прицеле арестованного, готовый уже нажать курок, он делает единственно возможное, что может спасти Бребу и не выдать его самого — отчаянно давит на клаксон, привлекая внимание всех протяжным гудком. К протесту — пусть тоже пока неоткрытому, замаскированному — приходит и этот тихий, незаметный человек.

Психологически убедительно прослеживаемая в фильме тема солидарности трудового люда, пробуждения в них стремления протестовать, действовать получает подкрепление и в образе солдата-конвоира Бачу.

Бачу, как он был задуман авторами и каким предстал на экране в исполнении С. Дворецкого,— забитый крестьянский парень, не умеющий да и не желающий разобраться в происходящих событиях. Его помыслы — о родном селе, о клочке земли, на которой можно было бы хозяйствовать. Ничто другое его не интересует, ни о чем другом он не думает. А пока Бачу действует, слепо повинуясь приказам начальства. Ситуация в тюремной машине — это настойчивое стремление Тутовяну склонить арестованного к нужным показаниям, и сам этот арестованный, упорно не поддающийся уговорам и угрозам,— воспринимается Бачу как нечто стороннее и не очень серьезное. Он даже недоумевает: зачем этот симпатичный парень усложняет себе жизнь. И когда они остаются наедине, Бачу со всем простодушием говорит Бребу: «Слушай, ну что ты такой упрямый? Сказал бы им так, как они хотят...»

Однако по мере продолжения поединка Бребу с Тутовяну уверенное спокойствие первого, его убежденность в своей правоте начинают все больше импонировать Бачу. А полученная от офицера пощечина становится еще одним поучительным уроком для Бачу. И если еще не рассудок, то чувство решительно отталкивает его от тех, чьи приказы он выполнял, и делает его моральным союзником арестованного солдата, который своим мужеством и доброжелательностью дает ему пример истинной человечности.

Пробуждение личностной самостоятельности Бачу, его социального сознания психологически убедительно раскрывается и в одном из последующих эпизодов. Бребу, разгадавший, наконец, намерения Маковея, совершает побег для того, чтобы обязательно добраться до суда и рассказать там всю правду. Начинаются розыски беглеца. И вот его, спрятавшегося за огромной каменной глыбой,

замечает Бачу. Их взгляды встречаются — испытующий взгляд Бребу, как бы вверяющего теперь свою судьбу совести Бачу, и взгляд последнего, в котором прежде всего прочитывается нерешительность и смятение: надо выполнять служебный долг, но это значит погубить хорошего человека и оказать помощь своим классовым врагам. Мгновения внутренней борьбы — и улыбаются глаза Бачу, впервые решившегося пойти против начальства, следовать велению совести. Он устремляется дальше, мимо Бребу, будто его здесь и не было.

Так, по мере развертывания событий, мы убеждаемся в том, что и у Бребу, и у Бачу закономерно пробуждается понимание своих социальных интересов, своей классовой солидарности. Показ этого и является самым интересным, что заключено в фильме.

К сожалению, не все, что могло способствовать более широкому звучанию этой темы пробуждения солидарности трудящихся в оккупированной Бессарабии (события происходят в 30-е годы), нашло в фильме художественно убедительную разработку. Авторам не хватило мастерства для подробного психологического исследования характеров героев (в сценах, связанных со стариком-крестьянином и его дочкой, укрывшими в телеге бежавшего от конвоиров Бребу, в эпизодах заседания суда). Здесь, как и в некоторых других эпизодах, не достает драматургических и психологических мотивировок поведения действующих лиц, появляется скороговорка, приблизительность в обрисовке отдельных персонажей, прямолинейность сюжетных решений. Не выразителен в картине фон, на котором развертываются события. Фильму в целом явно не достает эмоциональной взволнованности, накала, необходимого для решения подобной темы.

И все же опыт этого фильма в освоении проблематики крушения старого мира и неминуемого рождения мира нового небезынтересен. Создатели картины стремились так или иначе выйти на широкий простор жизни, деталями фона способствовать воссозданию общей социально-политической обстановки оккупированной Бессарабии. И это им в известной мере удалось. А главное — объектом внимания стали простые труженики, в которых пробуждается чувство классовой солидарности и гражданская активность. Правда, Штефан Бребу, а тем более Бачу и солдат-водитель делают только первые шаги по направлению к сознательной революционной борьбе. Но показан был в фильме этот **путь к утверждению героического начала** достаточно убедительно.

Представляется вполне закономерным, что следующим шагом в освоении историко-революционной темы стала попытка молдавского киноискусства показать уже **проявление героики, дать образ сознательного борца за народное дело,** вывести на первый план подлинного героя эпохи, ярко и глубоко показать его личность, его характер, целостность его отношения к миру. Такой небез-

успешной попыткой стал фильм «Сергей Лазо» (1967 г.), рассказавший о замечательном сыне молдавского народа, прославленном герое гражданской войны. Создатели фильма продолжили традиции прежних поколений советских кинематографистов, создавших образы героев революции и гражданской войны в картинах «Чапаев», «Щорс», «Котовский», «Кочубей» и других.

Стремление к документально точному воссозданию исторических событий определило и характер драматургии фильма, и характер ее режиссерского воплощения. Кстати, и в дальнейшей разработке темы, связанной с Сергеем Лазо, драматург Г. Маларчук остался верен своему основному принципу. В пьесе «Дни огня, воды и земли», поставленной на сцене республиканского молодежного театра «Лучафэрул» (она рассказывает о последнем периоде жизни и деятельности легендарного героя во Владивостоке с апреля по конец мая 1920 г.), автор постоянно вводит документальный материал, связанный с жизнью Лазо, включает в текст пьесы фрагменты из его писем и дневника.

Фильм «Сергей Лазо» менее всего можно характеризовать как произведение собственно биографического жанра. Авторы не ставили перед собой цели показать детские и юношеские годы Лазо, его становление как сознательного борца за народное дело, проследить весь его яркий путь, его героическую жизнь. Лазо появляется на экране как вполне сформировавшийся революционер, в разных ситуациях проявляющий те или иные грани своей незаурядной личности. Картина строится как хроника исторических событий, в центре которых находится замечательный революционер. По принципам своего драматургического построения фильм «Сергей Лазо» близок к такой известной ленте советского киноискусства 60-х годов, как «Шестое июля» М. Шатрова и Ю. Карасика.

Четыре части, каждая из которых имеет вполне конкретное, вынесенное в титры обозначение, составляют картину — «Красноярск, июль 1917 года», «Иркутск, декабрь 1917 года», «Забайкалье, июль 1918 года, «Владивосток, февраль—апрель 1920 года». Им предшествует и в то же время связывает между собой открывающий фильм и перебивками в него вклинивающийся сквозной эпизод — в арестантском вагоне в сопровождении солдат-конвоиров везут на расправу схваченного Лазо. Долог путь по бескрайним забайкальским просторам. И во время этого пути в мыслях героя, его памяти воскрешаются события недавнего прошлого. События, о которых вспоминает Лазо, и становятся содержанием новелл-частей фильма.

...Наэлектризованная атмосфера июльских дней 1917 года в Красноярске. На дверях лавок наклейки «Хлеба нет», «Керосина нет». Длинные очереди у магазинов. На улицах — жертвы империалистической войны, безногие инвалиды. И плакаты: «Долой

войну!», «За войну до победного конца!» «Да здравствует воля народов!»

Горит склад зерна, подожженный саботажниками. В эпизоде тушения пожара мы знакомимся с Сергеем Лазо — председателем Военной секции Красноярского Совета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов. Подтянутый, сосредоточенный, решительный — таким предстает Лазо в исполнении артиста Р. Адомайтиса и в борьбе против саботажников, и в психологическом поединке со своим дядей — реакционным публицистом Мелкованом и с женой арестованного губернатора, которые возлагают на него, человека «своего круга», выходца из дворянской среды, большие надежды. Почтительный, мягкий в обхождении, он оказывается непреклонным, когда дело касается его убеждений.

Новыми гранями раскрывается незаурядная личность Лазо в иркутской и забайкальской новеллах.

Декабрь 1917 года в Иркутске, куда прибывает Лазо со своим отрядом на помощь революционным силам, ведущим неравную борьбу против белогвардейцев. Местный совет осажден силами контрреволюции, против большевиков действует офицерский резерв военного округа, кадетский корпус, артиллерийская бригада, казаки. Мост через Ангару, по которому может прийти подкрепление красным, сильно укреплен юнкерами. Борьба за захват моста составляет драматургическое «зерно» новеллы.

Кинематографически выигрышен эпизод ночного взятия моста лазовцами. И постановщики эмоционально-выразительно воссоздают этот эпизод, используя интересные кадровые композиции, острые ракурсы, игру света и тени, смену ритма. Но подчеркнуто выразительно выстраивая событийный ряд, авторы не выпускают из поля своего зрения характер героя, его проявления — и не только в непосредственных действиях, но и в их осмыслении, их подготовке.

В этом же отношении весьма интересны эпизоды, где действуют два командира — Лазо и Комаровский. Уместно использованный прием сопоставления героев помогает рельефно раскрыть их характеры, проявляющиеся в сложной военной обстановке.

В трактовке актера И. Унгуряну командир иркутских красногвардейцев Комаровский — фигура вполне достоверная и колоритная. Это человек беззаветно преданный революции. Крупный, порывистый, импульсивный, он сразу привлекает внимание. Комаровский — признанный военком иркутских красногвардейцев, и это придает ему уверенность. Отсюда его размашистая походка и жесты, и командирские интонации, и, главное, сознание своей особой ответственности за исход дела. «Наша сила в чем, знаешь? — втолковывает он одному из бойцов. — В революционной сознательности и революционной самоотверженности».» И сам он действительно исполнен этой революционной самоотверженности.

«Если бы я мог в каждом месте присутствовать сам, я бы... Но не могу же один за всех!» — с глубочайшей искренностью и какой-то надрывностью выпаливает он.

Исподволь и очень тактично показывает актер, что при всей своей силе, энергичности, неустрашимости Комаровский внутренне растерян. Способный увлечь за собой бойцов, когда действительно нужны энтузиазм и самоотверженность, когда действия диктуются коротким призывом «Даешь!», он оказывается недостаточно способным разобраться в сложной обстановке, требующей не только энтузиазма, но и знаний, хладнокровия, владения тактикой.

В сопоставлении с Комаровским еще более рельефно проступают качества центрального героя фильма, его собранность, его военная грамотность, его способность оценить обстановку и принять оптимальное решение. Именно эти черты четко выявляет Р. Адомайтис в сцене встречи Лазо с Комаровским.

Развертывающиеся вслед за этим сцены взятия моста через Ангару получают таким образом не только логически смысловое, но и необходимое психологическое обоснование.

И позже, в другом эпизоде, мы вновь ощущаем разницу характеров двух командиров, взволнованно наблюдающих за неудачным передвижением красноармейцев, обстреливаемых белогвардейскими пулеметчиками, увидим и разницу их командирских потенциалов.

...Комаровский и Лазо обосновались на командном пункте, прямо на одной из уличных баррикад. Комаровский руководит ходом боевых действий. Один за другим следуют его нетерпеливые приказы: «Приготовиться к атаке!», «Артиллеристы, будьте готовы!», «Максима переместите правее-правее, еще правее!» А в это время атака одним из взводов уже начинается, но вскоре захлебывается в пулеметных очередях белых. Грозно обрушивается Комаровский на взводного, но это приводит лишь к тому, что взводный, побежавший исправлять положение, тоже гибнет, сраженный очередью все того же вражеского пулемета.

На выразительном среднем плане кадра мы видим искаженное яростью и бессильным отчаянием лицо Комаровского и напряженно сосредоточенный взгляд Лазо, взгляд, в котором прочитывается интенсивная работа мысли. Бурное состояние первого ищет немедленной разрядки. Возбужденный Комаровский, словно желая затушить горящую от ярости душу, сглатывает прямо с пистолета хлопья снега, ищет глазами, откуда бы пришла помощь, а затем в отчаянии кричит солдату: «Предупреди людей... Да нет, поди сюда... Давай пушку, пушку пусть катят...» Темперамент Лазо обуздан волей и мыслью. Он прежде всего анализирует обстановку, и это позволяет ему найти и принять верное решение. Он же-

стом останавливает Комаровского и дает задание своему бойцу «снять» белогвардейских пулеметчиков.

Идти к победе не любой ценой, а наиболее рациональным в данной ситуации путем, с наименьшим числом жертв, минимальным кровопролитием — таково не просто командирское кредо Лазо, а глубоко осознанная позиция революционера-гуманиста.

Так, в новых обстоятельствах мы видим и новые, и уже знакомые нам черты характера героя, который от эпизода к эпизоду, от новеллы к новелле предстает перед нами все более полно и многогранно.

Правда, третья новелла — «Забайкалье, июль 1918 года» — мало что прибавляет к характеристике Лазо. Центральное место в этой, пожалуй, самой короткой новелле заняли сражения лазовцев с казаками Семенова, и стихия боя отвлекает внимание зрителей от образа героя. Разумеется, мы и здесь видим Лазо, находящегося в гуще событий, своей волей и революционной дисциплиной, своим полководческим талантом, выдержкой и решительностью способствующего победному исходу сражения, но раскрытия новых черт характера героя по существу нет. Разве только больше жесткости увидели мы тут в Лазо, больше страдания за гибель десятков зверски замученных семеновскими головорезами людей и ненависти к врагам (эпизод с вагоном, за дверью которого с надписью «Привет от Семенова» — десятки повешенных бойцов, и сцена разговора с Ольгой, начавшей было рассказ о том, как вырезают звезды на теле захваченных в плен красногвардейцев).

Наиболее полно и ярко раскрывается личность легендарного героя гражданской войны в заключительной части фильма — «Владивосток, февраль—апрель 1920 года». Здесь Лазо предстает перед нами уже и как государственный деятель и политик, и как опытный большевик-конспиратор, и как страстный трибун. Р. Адомайтису удается показать, что все эти качества его героя, как и постоянное его самообладание, сила духа, решительность действия — не просто черты незаурядной многогранной натуры, а прежде всего выражение его беззаветной преданности революции, веры в правоту ее исторической миссии и непреложности ее победы. Особенно проявляется это в эпизоде «На Русском острове», где Лазо один, безоружный, выступает перед своими классовыми врагами — белогвардейскими офицерами, убеждая их не препятствовать вводу во Владивосток революционных сил. Этот трудный — в силу «разговорного», «митингового» характера — эпизод актер проводит так убедительно, что он становится едва ли не самым значительным в фильме.

Скованный наручниками, Лазо выходит духовным победителем и в психологическом поединке с командующим японскими войсками генералом Ооем. Для убежденного большевика-революционера не может быть ничего нелепее и омерзительнее, чем ценой

измены делу, Родине сохранить жизнь. Прекрасно понимая суть дипломатических маневров, которые предпринимает генерал Ооой, Лазо уличает его в неблаговидной игре и открыто заявляет ему, что о выборе между изменой и смертью не может быть и речи. Избрав смерть, Лазо остается верен своим высоким человеческим идеалам. И это приносит ему бессмертие.

В последних кадрах фильма доминирует огонь. Это не только во весь экран полыхающий огонь паровозной топки. Его сменяют языки пламени вечно живого огня славы, сквозь которые проступает одухотворенное лицо героя. Его дела, его революционная убежденность завещаны новым поколениям.

Нельзя сказать, что картина лишена недостатков. Не лучшим образом найден и использован прием композиционной связи новелл, прямолинейна и иллюстративна в ряде мест режиссура, чрезмерно фрагментарна забайкальская новеллла, наконец, эскизным и маловыразительным получился образ Ольги Лазо. Но при всем том фильм (впервые он был показан в Кишиневе в канун 50-летия Великого Октября) снискал заслуженный успех у зрителей. В первую очередь этому способствовала удачная разработка и яркое экранное воплощение образа главного героя. Показательно, что единодушными в принципе были на этот счет и мнения кинокритиков. «Наибольшая удача фильма — образ самого Лазо... Картина о Лазо явилась еще одной победой молдавских кинематографистов»,— читаем в работе В. Андона «Путешествие на «Молдова-фильм»[13]. В. Широкий в своей книге «В зеркале экрана», давая общую характеристику фильму, в частности, пишет: «Образ заглавного героя — принципиальная и самая важная удача новой ленты... Как первый опыт историко-биографического фильма в молдавском кино, он по праву занесен в актив студии. Большая заслуга в этом принадлежит Андрею Тарковскому, в качестве художественного руководителя картины приложившему немало усилий к тому, чтобы сделать ее достойной темы, которой она посвящена»[14].

Совокупный опыт фильмов «При попытке к бегству» и «Сергей Лазо» был весьма поучительным для развития молдавского киноискусства. Он показал, что успешное постижение прошлого требует глубокого изучения исторических судеб народа, правдивого воссоздания исторической обстановки, подробной и убедительной психологической разработки характеров. Он выявил и перспективность, и одновременно не преодоленную еще их создателями сложность повествовательно-психологического направления, предполагающего и доскональное знание жизненного материала, и точность наблюдений, и способность к подробному исследованию и характеров героев, и обстоятельств, в которых эти герои раскрываются.

Успехи, достигнутые в этом направлении, по праву должны

быть разделены между сценаристами, режиссерами и актерами, воплотившими образы главных героев. В каждом из фильмов — в соответствии с основным замыслом — был опробован свой подход к раскрытию изображаемых характеров. В одном случае это был путь исследования становления характера в ходе исторической борьбы (Штефан Бребу и Бачу в картине «При попытке к бегству»), в другом — стремление раскрыть все духовное богатство убежденного героя-революционера («Сергей Лазо»).

Правда, авторы сценариев делали лишь первые шаги в кино, и их профессионально-кинематографическая неопытность наложила свой отпечаток на фильмы. Сценаристам (особенно ощущается это в первом фильме) не всегда доставало профессионального умения органично вписывать героев в среду, четко выстраивать материал. Не хватало еще опыта и режиссерам-постановщикам, к тому же им, приглашенным со стороны, был мало знаком жизненный материал фильмов. Все это вместе взятое, очевидно, и не могло не привести к тем недостаткам в картинах, о которых идет речь. При всем том положительном и новом, что несли в себе рассмотренные фильмы, они оказались несколько холодноватыми и недостаточно выразительными. Им явно не хватало эмоциональной заразительности, яркости и лирической взволнованности, которые и прежде — в «Атамане кодр» и после — отличали молдавское киноискусство.

В этом отношении вполне закономерным и имеющим свои преимущества оказалось другое стилевое течение, которое настойчиво осваивал кинематограф республики, не отказывающийся от романтико-поэтических традиций.

## ГЕРОИКА РЕВОЛЮЦИОННОЙ БОРЬБЫ СКВОЗЬ ПРИЗМУ РОМАНТИКИ

Отнюдь не случайно, что первый в молдавском советском киноискусстве историко-революционный фильм «Ждите нас на рассвете», поставленный в 1963 году молодым, только что окончившим ВГИК режиссером Э. Лотяну, отличался явно выраженной романтической направленностью. Это объяснялось рядом причин. И тем, что, впервые обращаясь к событиям революционного прошлого своего народа, кинематографисты Молдавии, естественно, стремились прежде всего рассказать о величии духа людей, проложивших путь к победе. И тем, что в молдавском кино, с момента его становления, плодотворно проявила себя романтическая традиция (вспомним «Атамана кодр»). И тем, наконец, что творческой личности режиссера этого фильма органически присущ пафос романтики, стремление к открытому утверждению идеала, тяга и метафоричности. Его интересовали такие реальные истори-

ческие факты, в которых находила свое воплощение героика открыто выраженного и целенаправленного подвига. И не случайно его внимание привлекли обнаруженные в архивах материалы об отряде Красной Армии, оказавшемся весной 1919 г. в тылу королевских румынских войск, оккупировавших территорию Бессарабии, и героически пробивавшемся на советский берег Днестра. Этот отряд под командованием одного из сподвижников легендарного Котовского — Иллариона Няги, чтобы вырваться из окружения, должен был во что бы то ни стало раздобыть боеприпасы. В отряде их явно не хватало. Зная местоположение тайного склада боеприпасов, командир отправляет туда бойцов-разведчиков. Боевое задание, несмотря на исключительно сложные условия и постоянные препятствия, было выполнено. И отряд Няги, вновь вступив в бой с врагом, сумел переправиться через Днестр.

Эти события стали основой сюжетного каркаса фильма. Понятно, что сами по себе они еще не предопределяли будущую трактовку материала. Они давали достаточно оснований для ярких романтических обобщений, хотя не исключали возможности создания исторической кинохроники или остро динамического приключенческого произведения. Э. Лотяну увлекла возможность романтического истолкования исторического материала. Не просто полная тревожных неожиданностей история, не просто индивидуальные характеры нескольких бойцов, выполняющих трудное и опасное задание — творческому воображению художника рисовалась яркая революционная «Одиссея шестерых» (так назывался первоначальный вариант сценария Э. Лотяну, переработанный им в содружестве с И. Прутом). Воплощению этой исполненной революционной романтики одиссеи подчинены сюжетное построение и характеристика действующих лиц, ритмико-монтажный и изобразительный строй фильма.

Пожалуй, не было ни одного критика, который, рецензируя в свое время фильм «Ждите нас на рассвете», не упомянул бы экспозиционного эпизода, вводящего зрителей в атмосферу событий и знакомящего с героями ленты... Медленным панорамирующим «взглядом» обводит кинокамера сурово-каменистую пещеру, в которой собрались измученные неравными боями и длительными переходами красноармейцы отряда Торни (так назван в картине участник реальных событий командир-котовец Илларион Няга). Уже определились шесть разведчиков, которых командир отряда отправляет на опасное и трудное боевое задание. И камера оператора Л. Проскурова мягко, тактично выделяет их лица из выразительной обобщенно-портретной галереи бойцов. Вглядываясь в эти лица, мы одновременно слышим лаконичный закадровый диалог командира отряда и комиссара, дающих шестерым бойцам краткую характеристику: крестьянин Кулай Дору — «хочет земли, но без помещика...», Лайош Вароди — «музыкант, солист

Будапештской оперы...», Штефан Мугуре — «этот хочет земли любой ценой — ему и помещик не помешает», цыган Фане Фелинар — «этому и самому многое не ясно...», Мирчя Ласку — «бывший офицер румынской армии», Алексей Демин —« рабочий, железнодорожник, этот не подведет...». Что же объединяет этих столь различных людей? «Революция»,— говорит комиссар.

В оценке этого эпизода мнения критиков резко разошлись. Одни его безоговорочно принимали, другие столь же категорично отвергали; у третьих обнаженность его пафоса вызвала некую настороженность. Однако как бы — положительно или отрицательно — ни относиться к этому эпизоду, надо подчеркнуть, что в нем уже заключена заявка на романтическую трактовку событий и действующих лиц. Эпизод содержит в себе не только экспозицию действия, он становится определяющим в понимании общей творческой позиции постановщика фильма.

Драматургическое развитие ленты и его пластическое воплощение определяются прежде всего поэтической трактовкой революции как могучей очистительной силы истории, силы, которая озаряет путь к новой жизни и поэтому собирает под свои знамена всех обездоленных тружеников, всех благородно мыслящих и честных людей. В свете исторической перспективы, с позиций сегодняшнего времени обращаясь к центральному социальному конфликту революционной эпохи — смертельной схватке двух миров, Э. Лотяну показывает жестокую суровость, бескомпромиссность борьбы. В картине, как это свойственно романтически окрашенным произведениям социалистического искусства, живет притягательная, манящая мечта о достижении идеала. В ее образной ткани разлито сознательно подчеркиваемое автором предчувствие грядущего рассвета новой счастливой жизни, за которую герои фильма идут в бой и погибают.

Фильм не случайно так и назван — «Ждите нас на рассвете». Эти слова — дважды — в начальных и завершающих эпизодах — звучащие в картине в устах Кулая Дору, сначала отвечающего на вопрос командира, затем обращающегося к водам Дуная, заключают в себе явно символический смысл. В них ощутима та романтическая тональность, которая столь характерна для стилистики фильма. Мечта о естественно гармоничной, справедливой и прекрасной жизни часто звучит в словах и думах героев, движет их побуждениями и действиями, ведет их на борьбу.

Героико-романтическое начало, несломленность духа человека-борца активно поддерживается и подчеркивается музыкальной партитурой фильма. Композиторы Г. Няга и В. Сырохватов написали музыку, основанную на ярких фольклорных мотивах. Не случайно, в частности, используется мелодия «Мугур-мугурел», давно ставшая символом героического народного характера.

Взволнованная пристрастность авторской позиции ясно «чита-

ется» в исполненных экспрессии портретах, создаваемых оператором Л. Проскуровым. Оператор широко пользуется контрастами. Сурово-тревожный колорит пещеры, скрывающий красноармейцев — и бездонность ясного бессарабского неба, безбрежность холмистых просторов... Мрачная густота темных туч — и проблески солнечных лучей... Фигура безумца со вскинутыми вверх руками, которая воспринимается на фоне придорожного креста как распятие... Плывущие по широко разлившимся весенним водам каски убитых солдат... Пепелище на месте села, где жил один из героев — с единственно уцелевшим очагом да чуть покачивающимися детскими качелями... Красные всадники на фоне огромного шара заходящего солнца — на миг остановившиеся, словно зачарованные его колдовской силой, а затем скачущие к нему по необозримой равнине...

Немало выразительных кадров пройдет перед зрителями до конца фильма, но этот символический образ красных всадников не уходит из памяти, поддерживая романтическую настроенность зрителей на восприятие экранных событий. Невольно вспоминается потом, что здесь воздействует то особое художническое мироощущение, которое в свое время так неповторимо свежо и ярко воплотилось в героико-эпических экранных образах Довженко или так проникновенно выразилось в словах Назыма Хикмета: «Что ждет меня... на родине? Романтика! ...Кто знает, быть может очень мучительная, кровавая. Та же романтика, что и у красного партизана, во весь опор скачущего на коне. Куда мчится всадник? Чаще всего к смерти. Но для того, чтобы жить еще лучше, еще справедливее, еще полнее...» [15]

Романтическая установка автора отчетливо сказывается в выборе героев фильма и их раскрытии. Это не просто разные характеры, разные темпераменты. Э. Лотяну важно подчеркнуть, что это представители разных социальных слоев и разных национальностей. И каждый из героев со своими заветными мечтами и устремлениями по своему приходит в революцию, твердо веря, что только она в состоянии их осуществить.

Жаждет с винтовкой в руках отстоять свое право на землю молдавский бедняк-крестьянин Кулай Дору. Его ведет в революцию весь прошлый опыт горькой жизни, изнурительного подневольного труда на помещика. Для него победа революции — это земля крестьянам без помещиков, жизнь без хозяина-мироеда. В этом сказывается глубокая внутренняя связь его позиции с жизненной программой молодого железнодорожника Алеши Демина — представителя самого боевого революционного класса России.

А рядом с ним — перешедший на сторону революции румынский офицер Мирчя Ласку. Человек чести, человек действенного анализа происходящих в мире событий, он порывает с прошлым,

чтобы сознательно и до конца защищать то, что он признал наиболее правым и справедливым. Теперь он верный боевой товарищ и Кулаю Дору, и Алеше Демину, и покинувшему табор цыгану Фане Фелинару, который решил бороться за полноправную жизнь своего народа, и бойцу венгерского революционного полка Лайошу Вароди. Последний из шестерки отважных героев — Штефан Мугуре. Потомственный землепашец, он, может быть, и не ведая, что творится за пределами его родного села, взялся за винтовку, чтобы скорее принести мир земле, стосковавшейся, как и он сейчас, по крестьянскому труду.

Этих людей с разными судьбами объединила революция. Потому что суть революции — интернациональна, потому что цель ее воистину гуманна и всеобъемлюща — дать человеку радость духовного озарения и творческого созидания. Именно таким ее пониманием, а не стремлением к экзотичности или сентиментальности, объясняется включение в группу героев фильма цыгана Фани Фелинара, поклявшегося раз и навсегда покончить со своим анархическим прошлым, и музыканта Лайоша Вароди, для которого борьба за победу революциии — это борьба за торжество Красоты в жизни людей.

Заметим здесь, что вообще увлечение максимальной обобщенностью образов революции, ее героев — особенность, которой нередко бывают отмечены первые шаги той или иной национальной кинематографии. Сошлемся, например, на свидетельство киноисследователя А. Ахророва, который, анализируя особенности таджикских историко-революционных фильмов, заключает: «Диалектика развития национального кино такова, что сперва создавались обобщенные образы революционной эпохи и героев, выступающих как типичные представители своего времени. Достигая в определенной степени творческих успехов в этом плане, таджикские кинематографисты нынче смело ведут поиски новых героев, отличных именно конкретностью, претерпевающих в своем характере момент перелома. Каким бы ни был этот момент в развитии образа, он пробуждал в герое сильные ассоциативные чувства, требовал от него его собственного отношения к жизни[16].

Подобная диалектика прослеживается и в молдавском кино, в частности, в творчестве Э. Лотяну, как мы увидим это, рассмотрев его первый фильм и созданную пятью годами позже картину «Это мгновение».

Романтическая тональность в «Ждите нас на рассвете» явилась яркой дополнительной краской в общей палитре реалистического воссоздания действительности, ее исторической достоверности, конкретности его отдельных событий, характеров, деталей обстановки и т. п. Собственно, фильм явился первым творчески интересным и перспективным шагом молдавского кино по пути романтико-поэтического воплощения реальных фактов революционной

истории. Отметить это, подчеркнуть сложность, небезупречность и в то же время творческую плодотворность такого опыта для развития кинематографа республики гораздо важнее, чем просто констатировать присущие ленте черты романтической поэтики.

Отмеченная особенность фильма Э. Лотяну становится особенно заметной при сопоставлении с картиной «Атаман кодр», где материал, относящийся к далекому историческому прошлому, получал значительно более вольную трактовку. Сюжет «Ждите нас на рассвете», основанный на относительно недавних событиях революционной борьбы народа, еще свежих в памяти старших современников, более точно следовал правде исторических фактов, был отмечен большей определенностью социального и психологического истолкования жизненных коллизий, событий, характеров. Это-то и определило романтико-психологический склад повествования. (Заметим здесь попутно, что по жанру ленту «Ждите нас на рассвете» следует определить именно как героико-романтическую **киноповесть**, а не как эпопею[17], для чего явно не достает оснований).

Опыт первого молдавского историко-революционного фильма вновь подтвердил то, о чем не раз свидетельствовала практика киноискусства: достоверность воплощения исторических событий и обстановки, психологическая убедительность повествования не исключают романтического пафоса. Здесь можно было бы сослаться не только на классические образцы советского кинематографа, такие, как, скажем, довженковский «Щорс», но и многие другие ленты нашего многонационального советского кино, созданные в 50—70-е годы. Например, «Комиссары» и «Как закалялась сталь» украинского режиссера Н. Мащенко, «Буря над Азией», «Всадники революции» и «Гибель черного консула» узбекского режиссера К. Ярматова, «Неуловимые мстители» (1 серия) армянского режиссера Э. Кеосаяна... Более того, достоинство фильма «Ждите нас на рассвете», собственно, и определилось тем, что романтическая приподнятость, укрупненность событий и героев в фильме органично сочетаются с внимательным вглядыванием в естественное течение исторических событий.

Уже в первой своей картине Э. Лотяну проявил себя кинематографистом, который умеет передать на экране психологические мотивы поведения действующих лиц и нюансы их отношений, историческую атмосферу, бытовую среду. Сказалось это не только в правдивой передаче событий и в деталях киноповествования, но и в способе выстраивания целых эпизодов, в тщательной разработке отдельных характеров. Особенно показательны в этом отношении эпизоды, связанные с образом Штефана Мугуре. Этот образ молдавского крестьянина более других привлекает внимание обстоятельностью психологического его раскрытия.

Вот Мугуре, выполняя разведывательное задание, оказывается

вблизи своего села. Перед ним поле, на котором прокладывает первые борозды его односельчанин. Как живо отозвалась на эту с детства привычную картину душа землепашца Мугуре! И вот он уже не воин, а мирный пахарь, каким всегда был и остается. Как о великом одолжении просит он своего односельчанина уступить ему хоть на несколько мгновений плуг. Жадно потянулись к плугу натруженные руки Штефана и с привычной силой сжали его рукоятки. Легко врезались лемехи в податливую весеннюю землю.

Эпизод решается лаконичными кинематографическими средствами. В кадровых композициях, как и в звуковом ряде, нет ничего, что украшало бы или подчеркивало их значительность. Они просты и естественны. И эта осмысленная простота и естественность позволяет постановщику и актеру Ю. Кодэу привлечь зрительское внимание к внутреннему миру героя, к психологическому состоянию человека, истосковавшегося по привычному мирному труду. Эта подробно выстроенная психологическая сцена «работает» не только на раскрытие характера героя. Она несет в себе и важную для фильма мысль: радость, истинное счастье приносит человеку труд, казалось бы, повседневный и будничный. И мы понимаем и верим, что за эту возможность мирного труда на своей земле не только мог, но и должен был пойти сражаться с оружием в руках крестьянин Мугуре.

Стремление и умение постановщика использовать для раскрытия художественного замысла произведения не только романтически броские изобразительно-выразительные средства, но и возможности повествовательно-психологического анализа характера в различных его проявлениях не раз сказывались на протяжении фильма.

Это можно было бы проследить и по многим сценам, раскрывающим взаимоотношения героев в их полном опасностей пути, и в эпизоде, когда, пренебрегая опасностью, Штефан тайком пробирается в свое, занятое сейчас врагами село, чтобы повидать жену и новорожденного сына (этот естественный человеческий порыв привел героя к гибели), и во впечатляющем эпизоде танца среди пуль Кулая Дору, отвлекающего от своих товарищей внимание врагов.

Разумеется, в первой постановке молодому режиссеру далеко не все удалось. Так, возможности психологического исследования характеров он сумел использовать далеко не всегда, когда это требовалось логикой развития действия. Постановщик порой сбивался на путь нагнетания чисто внешне-приключенческой динамики, а то и иллюстративности и внешней красивости, что особенно сказалось в заключительной части картины, в эпизодах перестрелки и погони в Килийском порту и смерти Алеши Демина. В результате стилевое единство фильма оказалось невыдержанным, и

далеко не все в воплощении замысла оказалось художественно убедительным и значимым.

И все же недостатки работы молодого режиссера не должны заслонить от нас главного — Э. Лотяну положил начало в молдавском кино художественной разработке темы революции, воспринимаемой как воплощение всенародных надежд и устремлений. Как показала дальнейшая практика, именно на этом пути кинематографисты Советской Молдавии достигли наиболее значительных творческих результатов.

Картина «Ждите нас на рассвете» была хорошо принята зрителями. Объяснить это можно не только привлекательностью тематики, но и ее воплощением, своеобразие которого проявилось прежде всего в раскрытии характеров основных героев. Здесь сказалась оправдавшая себя смелость приглашения постановщиком на главные роли молодых молдавских театральных актеров И. Гуцу, Ю. Кодэу, И. Шкури, Д. Карачобану. Актеры овладели спецификой кинематографического исполнительства и создали достоверные и интересные образы людей, отдавших свою жизнь революции.

Картина получила и весьма благосклонный прием у критики. Не закрывая глаза на недостатки фильма, многие рецензенты дали ему положительную итоговую оценку.

«Режиссер Эмиль Лотяну делает лишь первые шаги в кинематографе. Фильм «Ждите нас на рассвете» свидетельствует о верности творческих позиций, взятых молодым кинематографистом на старте» — так писал критик Т. Осипов[18].

«Будучи по существу первой полнометражной игровой лентой на историко-революционную тему в молдавском кино, фильм Лотяну занял в нем достойное место. К тому же это было очень характерное для творчества студии тех лет произведение. Если существо ее тогдашней продукции состояло в стремлении показать «романтику в деталях быта» (так называемый «поэтический» кинематограф), то теперь тот же ярко выраженный романтический настрой сообщил неповторимую окраску революционной теме.

Разработка традиционной для советского кино темы вылилась в произведение глубоко национальное по духу, что и явилось его главным достоинством»,—это заключительная характеристика фильма в цитировавшейся уже книге В. Широкого «В зеркале экрана»[19].

«Режиссер Эмиль Лотяну, на мой взгляд, взволнованно рассказал нам одиссею шестерых. Ненавязчиво поведал он нам то, что знает о каждом герое. В фильме есть улыбка, волнение, боль за народное страдание. Фильм романтичен и в этом его основная черта. Нас не может не радовать, что в лучших эпизодах картины отчетливо проявляется творческая индивидуальность режиссера»,— читаем мы в «Заметках о молдавском кино» Н. Гибу[20].

Думается, что в подобных суждениях о картине гораздо больше правоты, чем в безоговорочно резкой его оценке, которая содержится в рецензии Л. Гуревича, опубликованной в свое время в журнале «Искусство кино»[21]. Конечно, каждое произведение искусства нуждается в самом строгом критическом анализе. Однако очень важно, особенно если речь идет о произведении молодого художника, только начинающего свой путь в столь же молодом киноискусстве, суметь разглядеть ведущие тенденции, основу его идейно-творческой направленности. Этого-то, на наш взгляд, не сумел сделать Л. Гуревич, усмотревший в фильме лишь модничанье и псевдоноваторство, претенциозность и эпигонство. Между тем картине присущ живой дух поисков на пути осмысления идеалов революционной эпохи и художественного претворения диалектики национального и интернационального. Пусть не во всем эти поиски удались. Но сама их гражданская направленность была безусловно оправданной и обещающей. И доказательством этого явился новый историко-революционный фильм Э. Лотяну «Это мгновение», поставленный через несколько лет после картины «Ждите нас на рассвете».

Откликаясь на эту ленту рецензией Д. Орлова, журнал «Искусство кино» свидетельствовал, что «в основе своей фильм органичен и целен. Э. Лотяну режиссер молодой, ему, естественно, многое хочется попробовать из того, что уже опробовали другие, временами он слишком откровенно любуется тем, что у него в кадре все так четко организованно — процесс естественный и объяснимый. Важно, что при этом художник, преодолевая стоящие перед ним трудности, сумел не потеряться, а решительно и дерзко заявить о своей самостоятельности в главном, в решающем, сумел создать произведение, волнующее своей искренностью и благородством»[22]. И еще: «Фильм «Это мгновение» выходит на экраны как нельзя более своевременно. Граждански смелый, политически важный, эмоциональный, он займет достойное место в ряду боевых, наступательных произведений нашего искусства»[23].

Широкое признание достоинств картины (она получила положительную оценку и в общесоюзной, и в молдавской критике, была удостоена II приза за лучший историко-революционный фильм и приза журнала «Искусство кино» — «За яркое, вдохновенное раскрытие темы пролетарского интернационализма» на IV Всесоюзном кинофестивале в Минске в 1970 году) было свидетельством успехов молодой национальной кинематографии, подготовленной предшествующими поисками. В этом смысле нельзя не говорить о внутренней связи между фильмами «Это мгновение» и «Ждите нас на рассвете» при всех их различиях.

Год 1919-й и конец 30-х годов, оккупированная королевско-боярской Румынией Бессарабия и далекая, но близкая сердцу каждого прогрессивно мыслящего человека республиканская Ис-

пания, принявшая на себя первый удар фашизма... Разное историческое время, разные географические широты, разные события и герои. Но оставалась главная, волнующая художника тема революционной борьбы, властно вовлекающей в свою стихию всех, в ком живо стремление к свободе, справедливости, гуманности. И неизменными оставались ярко выраженная гражданственность творчества, стремление раскрыть характеры революционеров в труднейших испытаниях, выпадающих на их долю. Обращаясь в подвигам людей старшего поколения, Лотяну взывает к социальной активности молодого поколения.

Как и «Ждите нас на рассвете», фильм «Это мгновение» интернационален по своему духу. В этом своя глубокая закономерность: говоря о революционной борьбе, Э. Лотяну не может не подчеркнуть, что она объединяет и ведет к победе людей разных народов. В этом ее сила, в этом ее навсегда сохраняемый значение исторический урок. Как донести эту мысль до сегодняшнего кинозрителя? В фильме «Ждите нас на рассвете» был сделан первый опыт. Тема интернациональной солидарности, входящая как одна из составных в общее русло романтического киноповестования, укрупняющая и подчеркивающая внутреннюю масштабность переданных на экране событий, вырастала из характеристики нескольких героев. В новом фильме тема боевого интернационального содружества получает гораздо более широкое и концентрированное выражение. Собственно, она является главной и ведущей в картине, обуславливает не только выбор жизненного материала и способы его подачи, но и в значительной степени ее гражданственное начало и актуальность.

Характерен уже сам факт обращения молдавского кинематографиста к историческим событиям, разыгравшимся более тридцати лет назад в Испании, где в борьбе против фашизма активное участие приняли интербригадовцы, представители многих народов и в том числе народов нашей Советской Родины. Но дело не только в обращении к этому историческому материалу, но и в том, что тема интернациональной солидарности определяет сюжетное развитие фильма, характеры и судьбы его героев.

Именно здесь, на земле борющейся Испании, среди людей, для которых борьба за выполнение своего интернационального долга стала делом жизни и смерти, совершается столь закономерная и убыстренная эволюция мировосприятия центрального героя — летчика-бессарабца Михая Адама, приводящая его к осознанию своей сопричастности борющемуся испанскому народу. Рядом с ним мы видим его соотечественников, бессарабских коммунистов Мирчу и доктора Кристю, и безымянного русского танкиста, и поляка Хенрика, хладнокровно стреляющего в пикирующий фашистский самолет, и юную испанку Ампаро, в которой столько же женственности, сколько непоколебимой твердости и

выдержки... У каждого из этих героев фильма выбор четкой и окончательной жизненной позиции позади. Суть ее та же, что выражена в решительных и искренних словах доктора Кристи, высказанных на митинге республиканцев: «Если наша смерть изменит ход событий, если клочок земли, которую каждый из нас защищает, останется нашим, каждый из нас будет счастлив умереть за тебя, Испания!..»

Персонажам фильма «Это мгновение» свойственна индивидуальная определенность характеров. И в то же время эти герои неотрывны от той борющейся массы интербригадовцев, частицей которой они являются. Собственно, о разноплеменной, разноязычной народной массе можно и должно говорить как о главном герое фильма «Это мгновение». С этим героем-массой — сильными духом, жизнерадостными интербригадовцами, в недолгие часы перед боем отдыхающими на морском берегу,— мы встречаемся уже в первом эпизоде картины. Силу их духа, их сплоченность и решимость бороться до конца мы будем ощущать потом на протяжении всего фильма, включая и трагическую сцену расстрела борцов-республиканцев фалангистами — того самого расстрела, свидетелем и едва ли не жертвой которого стал Михай Адам, впервые понявший в тот момент, как гордо и достойно могут принимать смерть люди, верящие в бессмертье своего дела.

Кульминационными эпизодами фильма, в предельно обобщенном виде выражающем его интернациональную суть, стали эпизоды митинга республиканцев перед отправкой на фронт и, особенно, принятие присяги интербригадовцами. Последний может служить одним из наиболее ярких примеров органичной слитности публицистического накала и художественной образности. Суровую торжественность эпизода подчеркивают многократно повторяемые слова клятвы, поочередно на разных языках звучащих с экрана: «За свободу Испании, за свободу на целом свете, за нашу и вашу свободу!», и строгая, эмоционально-емкая лаконичность изобразительного ряда, в котором нет ничего лишнего, ничего отвлекающего от главного. Перед нами открывается сперва снятый с высокой точки графически четкий и выразительный общий план: в овале внутренней площадки круглого здания казармы литыми колоннами батальонов стоят, готовые к принятию присяги, интербригадовцы. Затем, на фоне звучащей клятвы, камера неторопливо панорамирует по шеренгам бойцов, позволяя нам всмотреться в их мужественные лица, крепко сжимающие оружие руки. И после мы увидим, как с освещенного южным солнцем двора, где только что гремела присяга на верность революции, бойцы проходят поочередно, словно через ожидающий их смертельный мрак боев, под густой, скрывающей их лица тенью портальной арки. Не о победе республиканской Испании и ее многочисленных верных друзей, но о победе тех идеалов, за которые

шли на смертный бой революционеры-интернационалисты — вот о чем говорит своей сутью лента «Это мгновение».

В этом эпизоде, как и в фильме в целом, наряду с драматургом и постановщиком Э. Лотяну, с лучшей стороны показал себя и главный оператор картины — к тому времени недавний выпускник ВГИКа Влад Чуря. Работа в картине «Это мгновение» не случайно выдвинула его в один ряд с такими ведущими операторами молдавской киностудии, как В. Дербенев, Л. Проскуров, В. Калашников. Камера В. Чури, то экспрессивно-динамичная, то строгая, внимательная и всегда чуткая, выразительно передает героико-романтическую патетику того или иного экранного образа и разнообразие психологических нюансов; эпическое дыхание событий и проникновенную лирику интимных отношений героев; фактурную достоверность среды и одухотворенность человеческой натуры.

Романтическое начало, присущее фильму, позволяет представить расказанную историю не в будничном свете. Эта небудничность сказывается уже в самом замысле картины — уловить и остановить мгновение человеческой жизни, раскрыть вместившуюся и спрессованную в нем огромность событий, чувствований, прозрений. Но далеко не только в этом. Нас захватывает своей внутренне оправданной прихотливостью ритмика монтажа; и поэтичность изобразительного ряда таких эпизодов, как, например, игра молодых героев с мячом на необозримом и безоблачном морском побережье; и гравюрная выразительность внутрикадровых композиций; и полет поэтической авторской мысли, которая вольна в одном из заключительных кадров воскресить погибших героев и свести их, неумирающих в нашей памяти, за праздничным столом... И конечно же, своеобразные рифмы-повторы, звуковые и изобразительные, которых немало в фильме и которые придают ему внутреннюю целостность и значительность. Нельзя не вспомнить, в частности, повтора кадров, которые высокой нотой начинают и кончают фильм—камнем летящий вниз, объятый пламенем самолет с убитым летчиком Михаем Адамом и оставляющий за собой на темном фоне неба белый след. Нельзя не вспомнить многократно и многоязычно звучащей присяги интербригадовцев, в которой отразилась сила и энергия фильма...

Еще более, чем в первой своей картине, стремится Э. Лотяну к органичному сплаву возвышенного начала и пристального внимания к суровой и убеждающей даже в мельчайших подробностях правде действительности. Почти документально строгая достоверность в воссоздании хода исторических событий, места и атмосферы действия, поведения людей, их внешнего вида так же характерна для стилистики фильма, как и его романтическая окрашенность и поэтическая обобщенность.

Уже с самого начала картины режиссер настраивает нас на то,

что мы приобщаемся к живым страницам трагически суровой и прекрасной в своей реальности истории. Прибегая к приему хроники, Э. Лотяну сопровождает первые же кадры — кадры летящего на фоне солнца самолета, объятого пламенем,— лаконичными субтитрами: «Четырнадцатое февраля 1939 года. После ожесточенных боев Каталония оккупирована фашистами. Днем раньше этот самолет вылетел на боевое задание. Сбит над морем недалеко от города Фигероса. Имя пилота Михай Адам». Аналогичные субтитры, документальными строками истории врезающиеся в киноповествование, подчеркивают его достоверность — как и звучащий на испанском языке закадровый дикторский текст, как и многоязычная речь персонажей, переводом дающаяся в титрах.

Естественно, что такая творческая установка предполагала и максимальную достоверность изображаемого ряда, музыкальной партитуры, точность типажного подбора исполнителей. И в этом отношении фильм оказался на высоте. Прежде всего здесь надо отметить тщательно и с любовью выполненную работу специально приглашенных для участия в создании картины художников-постановщиков Луиса Фернандеса и Энрике Родригеса и архитектора Марселино Галена. Это их в первую очередь заслуга, что на экране мы видим такую достоверную — в ее природной и предметной среде — Испанию, хотя снимался фильм в нашей стране. Почувствовали мы Испанию и в музыке Г. Тер-Татевосяна — щемяще грустной и темпераментной, сдержанно-лиричной и мужественной. И, конечно, немалую лепту в убеждающую достоверность изображаемого на экране внесли привлеченные к съемкам десятки испанцев — тех, кто еще детьми были вывезены из своей страны, тех, чьи отцы шли защищать республику от фашизма. Теперь они как бы заново проживали жизнь отцов, неся на экран столь необходимую ему правду. Многие из них отлично справились со своей задачей — не только в массовках, но и в эпизодах и ролях. В качестве одного из примеров сошлемся на шофера по профессии Херардо, который, не уступая актерам-профессионалам, занятым в фильме, создал запоминающийся образ водителя Пепе Гарроте, убежденного республиканца, гибнущего от рук палачей-фалангистов, но делающего все, чтобы спасти жизнь Михая Адама.

Масштабность событий, воссозданных в картине, романтическая приподнятость и одновременно историческая достоверность в их изображении придали весомость каждому из образов героев фильма, оказавшихся в центре повествования. Большинство из них, в частности, коммунисты — молдаване Мирчя и доктор Кристя, посвятившие себя борьбе против фашизма, Ампаро и Гарроте — сложившиеся цельные характеры, разными своими гранями раскрывающиеся в ходе событий. Иным является образ центрального героя картины — Михая Адама.

В связи с этим уместно вспомнить соображения критика В. Широкого. Анализируя картину, он писал: «...в фильме не просто сталкиваются два мира в своей пробе сил, но выявляется исподволь «динамика роста» антифашистского сопротивления, закручивания той могучей пружины, которая, несмотря на поражение на испанской земле, развернувшись во всю мощь, сметет через шесть лет фашизм в помойную яму истории.

При очевидном пристрастии к герою и автора, и исполнителя, заражающих и нас симпатиями к нему, нельзя не ощутить за внешним течением событий подспудную мысль, пронизывающую ткань фильма. Она сводится, если хотите, к ненавязчивому раскрытию всей пагубности внешне объективистской, а по существу обывательской позиции по отношению к фашизму, которая в те годы была свойственна не одному Михаю Адаму. В ней, в этой позиции, и коренилась самая большая опасность для мира»[24].

Последнее положение нуждается в определенном уточнении. Основной пафос фильма не столько в обличении пассивности по отношению к борьбе с душителями свободы, сколько в утверждении закономерности прихода в лагерь активных борцов тех, кто, воочию познав непоказную героику борьбы республиканцев, уже не мог не встать с ними рядом, поднимаясь на высшую ступень нравственного и гражданского самосознания. Именно в этом суть образа Михая Адама, наиболее подробно раскрываемого в картине, и смысл самого названия ее. Именно то озаряющее жизнь мгновение, когда человек постигает — как главное — необходимость своего участия в народной борьбе за социальную справедливость, и делает его героем. Об **этом мгновении,** о непростом пути к нему бессарабского летчика Михая Адама, ставшего к концу своей жизни, так рано оборвавшейся, одним из сознательных героев борющейся Испании, взволнованно поведал нам фильм.

Кем же он был, этот сбитый недалеко от города Фигероса пилот? Героем,— говорим теперь. Но героем стал поначалу авантюрист, любитель острых ощущений. И путь его становления, как показывают автор фильма и исполнитель роли М. Волонтир, был в такой же степени непростым, в какой и закономерным.

Многое нужно было увидеть, пережить, осознать Михаю Адаму (опытный пилот и не боящийся риска человек, он занимался тем, что за хорошую плату доставлял в Испанию самолеты и грузы, необходимые республике), прежде чем поколебалась и рассыпалась в прах под ударами жизни его установка на полную независимость и «политическую незавербованность». Было здесь и прекрасное чувство к юной республиканке Ампаро (эту роль сыграла Мария Сагайдак), раз и навсегда завладевшее Адамом, были и встречи с испанскими крестьянами, ненавидящими фашистов и больше всего ценящими крепкое товарищество, было и потрясение перед смертью от рук фалангистов, смертью, которую так

гордо приняли попавшие в западню республиканцы и которой только чудом избежал он сам... Тогда Михай был еще не с ними, он думал только о собственном спасении — он попал сюда случайно, ко всему происходящему он не причастен. Но уже открылось ему величие этих мужественных людей, выше жизни ценящих свои идеи, уже запали в душу слова одного из республиканцев о том, что нет хуже смерти случайной и бесцельной.

Новая встреча и разговор с доктором Кристей (Г. Димитриу), отправляющимся во главе эшелона интербригадовцев на фронт, бомбежка эшелона, гибель Кристи и других товарищей, похороненных тут же в могиле, укрытой республиканским флагом, завершают уже начавшийся перелом в сознании Адама. Да, главное — «точка опоры жизни», как говорил Кристя. С этого момента, вернее, с того момента, когда, вновь придя за заданием к полковнику, Адам потребует, чтобы впредь ему платили не больше чем обычному летчику, мы уже видим героя другим, знающим, как и во имя чего он должен жить. Вот почему в последующем эпизоде, когда нужно будет прикрыть с воздуха колонны беженцев с детьми и отходящие войска, Михай Адам, не раздумывая и не бравируя, сядет в кабину единственного самолета, чтобы там, в небе, встретить свою смерть и свое бессмертье.

Надо отдать должное актеру М. Волонтиру — он сумел психологически убедительно, без скачков и «пережимов» показать эволюцию незаурядной личности своего героя, передать ту человеческую и гражданскую цельность, к которой пришел его Михай Адам. Эта работа в кино послужила ему хорошей школой художнического мужания, подготовившей его к новым значительным ролям. Одной из них стала сравнительно небольшая, но очень важная и содержательная роль шахтера Карлоса — «панцирной спины» в ленте В. Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода», получившей, как известно, Золотой приз VIII Московского международного кинофестиваля.

Снятая за несколько лет до появления этого фильма (и созданной на тему испанских событий ленты И. Хейфица «Салют, Мария!»), картина Э. Лотяну «Это мгновение» с успехом шла на экранах нашей страны, демонстрировалась и за рубежом. Она получила весьма обширную положительную прессу. Правда, критика вполне справедливо отмечала и некоторые недостатки фильма — не до конца разработанную линию Ампаро—Мирчя, пунктирность в выстраивании судеб отдельных персонажей, затянутость тех или иных эпизодов. Однако отмечались эти недостатки как частности, не могущие поколебать общего положительного впечатления от картины. В целом эта молдавская кинолента, как и упомянутые картины В. Жалакявичуса и И. Хейфица, вышедшие вслед за ней, свидетельствовали о том, сколь живы лучшие традиции советского революционно-политического фильма.

* * *

Как мы могли убедиться, уже в первое десятилетие (1958—1968 гг.) в молдавском киноискусстве отчетливо проявилось внимание молодых мастеров к исторической и, прежде всего, историко-революционной тематике, их стремление художественно осмыслить разные страницы героического прошлого народа — от далекого гайдуцкого движения до участия в историческом сражении с фашизмом. В творческих поисках истолкования исторического материала были опробованы возможности как романтическопоэтического, так и повествовательно-психологического кинематографа. Наметился и круг основных тем, связаннных с обращением к историческому материалу,— тут и неизбежность крушения старого мира под напором поступательного хода истории, и становление характера сознательного борца-революционера, и интернациональный характер, и гуманистическая сущность революционной борьбы, величие характеров людей, посвятивших жизнь борьбе за свободу, за победу народного дела и т. д.

В работе над созданием фильмов — как это было и в других молодых национальных кинематографиях страны — все более активное и широкое участие принимали национальные творческие кадры Советской Молдавии. Относилось это не только к области кинодраматургии и актерского исполнительства (нелишне отметить, что сценарии всех созданных фильмов рассматриваемой тематики были написаны литераторами республики, что в каждой из картин все чаще и чаще в центральных ролях снимались, наряду с приглашенными актерами, молдавские артисты старшего и младшего поколения), но и — что очень важно — к области режиссуры и операторского искусства.

Возникли ростки собственно молдавского кинематографа, заявившего о себе как об одном из дееспособных творческих отрядов многонационального советского киноискусства.

Опыт первоначальных шагов, первой «пробы сил» осмыслялся и совершенствовался, знаменуя процесс творческого созревания коллектива кинематографистов республики. Определенным пиком в этом процессе явилось создание фильма «Это мгновение». Закрепляя и развивая основные достижения предшествующих работ, он нес в себе новые качества, свидетельствующие о том, что молдавскому кино становилось по плечу обращение к углубленному изображению человека в его широких взаимосвязях с эпохой, с историческими судьбами народа. Это было тем более важно, что сама жизнь выдвигала перед художниками необходимость большой и планомерной работы по созданию художественной кинолетописи революционной истории молдавского народа, работы, которую можно было бы оценить уже без скидок на молодость и неопытность киноискусства республики.

## ВЫХОД НА НОВЫЕ РУБЕЖИ

Конец 60-х — начало 70-х годов явился знаменательным рубежом в жизни многонационального советского общества. Была принята программа развернутого коммунистического строительства, утвержденная XXIV съездом КПСС. Шла подготовка к достойной встрече 100-летнего юбилея В. И. Ленина и 50-летия образования СССР. В этих условиях огромные задачи вставали перед советским искусством, призванным запечатлеть грандиозность свершений нашего народа, величие его сегодняшнего созидания и весь его героический революционный путь. В решение новых задач, как и все художники страны, включились молдавские кинематографисты, которым предстояло также прийти с достойным творческим отчетом к исполнявшемуся в 1974 году 50-летию образования Молдавской Советской Социалистической Республики и Компартии Молдавии.

Выходя на новые рубежи, кинематографисты республики, как и все деятели советского искусства, испытывали потребность, оглянувшись на пройденный путь, осмыслить обретенный опыт, наметить новые перспективы, четко определить конкретные предстоящие задачи, проникнуться ответственностью за своевременность и успешность их решения. Эта потребность нашла, в частности, свое отражение в ходе работы Второго съезда кинематографистов Молдавской ССР, состоявшегося в 1969 году. В отчетном докладе правления Союза кинематографистов республики, в выступлениях делегатов и гостей съезда был охвачен довольно широкий круг вопросов. Как наиболее характерное явление рассматриваемого периода был отмечен приход в кино Молдавии большой группы творческой молодежи. Действительно, к этому времени полногласно заявил о себе как режиссер Э. Лотяну, поставивший три полнометражных игровых картины,[25] дебютировали как постановщики сценарист В. Гажиу,[26] выпускник режиссерского факультета ВГИКа В. Паскару,[27] закончившие в Москве Высшие режиссерские курсы писатели В. Иовицэ[28] и Г. Водэ.[29] Отлично проявили себя как операторы В. Калашников, В. Чуря, В. Яковлев, И. Болбочану (работающий преимущественно в документальном кинематографе). Плодотворно работали в кино композиторы Э. Лазарев, Е. Дога, художники А. Роман, С. Булгаков, Ф. Хэмурару, В. Ковриг и другие творческие работники. Все увереннее осваивали специфику кинематографической работы многие молдавские актеры. Уже можно было говорить о том, что первый отряд кадров национальной кинематографии широко и активно включился в работу.

Естественно, что много внимания было уделено в ходе съезда анализу творческих свершений и поисков, как и причин неудав-

шихся замыслов. Как было подчеркнуто в докладе, наиболее энергично заявили о себе молдавские кинематографисты, обращаясь к историко-революционной тематике, тематике большого социально-гражданского и героического наполнения. Пусть не все замыслы осуществились с желаемой художественной точностью и полнотой (скажем, «Последняя ночь в раю», «При попытке к бегству»), но сама активизация в разработке историко-революционной темы и то лучшее, что удалось достичь в фильмах, прежде всего «Ждите нас на рассвете», «Сергей Лазо», «Это мгновение»,— во многом характеризовало путь развития молдавского кино, гражданскую направленность и профессионально-художественный уровень его творческих исканий.

Примечательной чертой съезда была его обращенность в завтрашний день, забота об успешном выполнении задач, которые еще предстояло решать кинематографу республики, атмосфера взыскательности и требовательности к труду художника. Как итоговый вывод прозвучали слова принявшего участие в работе съезда секретаря правления Союза кинематографистов СССР А. В. Караганова о том, что в молдавском кино период юности завершился, наступила пора возмужания, и это обязывает его соединить порывистость молодости с мудростью зрелости, обретя твердую партийную целенаправленность, добиваться успеха у зрителей, решая на экране масштабные проблемы современности[30].

С конца 60-х — начала 70-х годов кинематографисты республики заметно активизировали разработку социально-гражданской тематики, подвергая художественному анализу общественно значимые явления в жизни молдавского народа. Наряду с освоением современной тематики важно было — и на это нацеливала кинематографистов республиканская партийная организация — сосредоточить пристальное внимание на осмыслении и воссоздании страниц героической революционной истории народа тех страниц прошлого, которые закономерно вели к замечательным главам сегодняшней жизни республики. На основе опыта всего советского кино и уже созданных молдавских лент в этой области в первой половине 70-х годов велись все более активные поиски. Они были направлены как на расширение идейно-тематических рамок, на углубленный анализ обширного исторического материала, так и на совершенствование приемов и средств художественной выразительности.

В создание фильмов на историческую, главным образом историко-революционную тему включаются многие ведущие кинематографисты студии, а также дебютируют и молодые драматурги и режиссеры. Так, один из ведущих ныне режиссеров республики В. Гажиу по сценарию М. Мельника и Б. Саакова создает к юбилейному ленинскому году кинокартину «Взрыв замедленного действия» [31], повествующую об организации в Кишиневе тайной боль-

шевистской типографии, которая печатала ленинскую «Искру», начавшую уже на заре века великую работу по сплочению революционного народа. Двумя годами позже по собственному сценарию В. Гажиу ставит фильм «Последний гайдук», где прослеживается путь в революцию прославленного героя гражданской войны Григория Котовского. В 1974 году к 50-летию образования Молдавской ССР и создания Компартии Молдавии он по сценарию, написанному им в содружестве с В. Иовицэ, создает эпическое кинополотно «Долгота дня», в котором раскрываются судьбы молдавского народа на полувековом пути его исторического развития после победы Великой Октябрьской социалистической революции.

После картин «Марианна» и «Риск», посвященных теме Великой Отечественной войны, осуществляет в 1971 году постановку фильма «Красная метель» (по сценарию Г. Маларчука[32]) режиссер В. Паскару. В ленте воскрешаются героические страницы сражений за установление Советской власти в Молдавии, борьбы с буржуазно-националистическим самозванным правительством «Сфатул цэрий» и румынскими королевско-боярскими интервентами. Вскоре этот же режиссер, ставший наряду с Э. Лотяну и В. Гажиу одним из ведущих в молдавском кинематографе, осуществляет экранизацию романа известного молдавского писателя И. Чобану «Мосты» (сценарий Э. Володарского при участии В. Паскару) о жизни и судьбах жителей молдавского села Кукоара, переживших и тяготы боярско-румынской оккупации, и радость воссоединения с советской Родиной, и суровые испытания войны.

Две киноленты о тяжелой участи Бессарабии, оккупированной королевской Румынией, о непрекращавшейся героической борьбе молдавского народа за свое освобождение и воссоединение со Страной Советов — «Зарубки на память» (1972 г.) и «Гнев» (1974 г.) были созданы в основном дебютантами. Здесь пробовал свои силы в кино как режиссер один из сопостановщиков той и другой картины Н. Гибу (первая постановка совместно с М. Израилевым, много лет работающим в молдавском кино, вторая — с одним из опытнейших операторов республики Л. Проскуровым); впервые проходил школу кинодраматургии В. Худяков, написавший сценарии обоих фильмов.

Исторический диапазон созданных в этот период в республике картин охватил не только основные вехи революционной эпохи. Наряду с упомянутыми лентами на студии «Молдова-филм» в эти годы были созданы и картины, относящиеся по своему материалу к более отдаленному историческому прошлому. Речь идет о романтической кинопоэме Э. Лотяну «Лаутары» и о масштабном историческом полотне «Дмитрий Кантемир» (постановку фильма осуществил по своему сценарию В. Иовицэ совместно с В. Калашниковым). И в этих картинах осмысливались далекие, но живи-

тельные истоки устремленности молдавского народа к социальной и духовной раскрепощенности, к полноте и многокрасочности своего национального бытия, к братскому единению с великим русским народом в решении своих исторических судеб.

Уместно в связи с этим вспомнить программный замысел Всеволода Вишневского, который в 1940 году, приступив в Молдавии совместно с Эсфирь Шуб и Эдуардом Тиссэ к созданию документальной киноленты «Земля бессарабская»», писал: «Надо рассказать **историю этого народа** целиком — буквально от палеолита до наших дней. Это не преувеличение. **Это естественное стремление** вместе с советской наукой и искусством заново открывать народу его собственную мощь и славу»[33] (подчеркнуто нами). Безусловно, что и в «Лаутарах», вдохновенно рассказавших о музыкальном гении молдавского народа, и в картине о выдающемся государственном деятеле Молдавии, прогрессивном и дальновидном политике, ученом Дмитрии Кантемире, как и в вышеназванных фильмах, повествующих о незабываемых годах революционной борьбы в этом крае, ощущается естественное и благородное стремление «заново открыть народу его собственную мощь и славу».

Есть все основания утверждать, что в первой половине 70-х годов молдавский кинематограф по широте охвата исторической и историко-революционной тематики и целенаправленности ее разработки уже ничуть не уступал другим, более старшим по возрасту искусствам республики. Они в отмеченный период тоже активно разрабатывали эту тематику, добавляя новые произведения к тем, что были созданы на протяжении предшествующих четырех десятилетий. Можно найти параллели уже в самом выборе жизненного материала, который привлекал и кинематографистов и представителей театрального, изобразительного, музыкального искусства и литературы.

Так, одновременно с появлением фильма «Гнев», повествующего о трагедии и героике татарбунарского восстания, в Бельцах, на сцене молдавского драматического театра им. Александри был создан по пьесе местного литератора П. Ананко спектакль «Татарбунарская трагедия», музыкальное искусство республики пополнилось написанной композитором А. Муляром ораторией «Татарбунары», в литературе художественная интерпретация этого материала дана в поэме Б. Истру, а в изобразительном искусстве— в созданном еще в 40-е годы живописном полотне М. Гамбурда «Татарбунарское восстание», в одноименной картине М. Греку (50-е годы). Вслед за кинолентой «Последний гайдук», рассказывающей о пути в революцию Григория Котовского, образ этого прославленного героя был воссоздан на сцене Кишиневского русского драматического театра им. Чехова. Любопытно, что литературной первоосновой постановки «Котовский» явился сценичe-

ский вариант известного киносценария А. Каплера. Следует отметить, что личность и революционная деятельность Котовского и раньше вдохновляла художников республики на создание произведений в различных видах искусства — назовем хотя бы симфонию С. Лобеля, полотна живописцев К. Китайки и серию акварельных листов Л. Григорашенко, спектакль «Котовский» Молдавского музыкально-драматического театра им. А. С. Пушкина, поэму И. Ульяновой «Песнь о Котовском». Фигурой и судьбой скрипача Барбу Лаутара, стоящим за ним щедрым и прекрасным миром молдавского музыкального фольклора навеяно не только создание фильма «Лаутары», но и оперы Г. Няги «Глира». Над воссозданием образа Дмитрия Кантемира работали параллельно и в молдавском кинематографе, и в литературе, и в театральном, и в изобразительном искусстве. Количество примеров можно было бы увеличить.

Говоря об общей направленности идейно-тематических поисков, которые велись в различных сферах художественного творчества, небезынтересно одновременно отметить и то обстоятельство, что порой именно в киноискусстве, а не в литературе или театре прокладывались первые пути в освоении тех или иных пластов историко-революционной и исторической тематики. Нередко именно на киноэкране получали в это время свое первое осмысление те или иные проблемы, сюжеты, образы, прежде чем они появились на театральной сцене или в литературе. Например, работа Г. Маларчука над киносценарием «Сергей Лазо», погружение в обилие интереснейшего материала предопределило появление впоследствии оригинальной пьесы этого автора — «Дни огня, воды и земли», которая была поставлена на сцене молодежного театра «Лучафэрул». Один из сценаристов картины «Взрыв замедленного действия» М. Мельник, продолжив творческую работу над материалом о деятельности революционеров-искровцев в Кишиневе, написал роман, получивший положительные отклики в прессе. Также после экранной апробации получили свою литературную жизнь (в романе Г. Маларчука «Бадя Козма») герои «Красной метели».

Подобные факты могут служить дополнительным свидетельством самостоятельности — по отношению к литературе и театру — пути развития молдавского киноискусства, его гражданственной активности. И эти черты молдавского киноискусства в значительной мере проявляются именно в освоении историко-революционной тематики.

Обращаясь к героическому прошлому народа, воскрешая наиболее значительные страницы его революционного прошлого, кинематографисты Советской Молдавии, основываясь в своем творчестве на принципах искусства социалистического реализма, осмысляют и воссоздают жизнь в ее революционном развитии, в

ее ведущих тенденциях. Сама революция трактуется нашими художниками как объективная и неизбежная историческая закономерность. Отвечая сокровенным чаяниям самих творцов истории — широких трудящихся масс, революция вовлекает в свое движение эти массы. Она пробуждает в них самосознание и активность общественно-исторического деяния, выдвигая из народа подлинных героев революционной эпохи, в которых зримо воплощается гражданский и нравственный идеал человека-борца, человека-хозяина жизни. И художникам здесь — поистине безграничные возможности для творческих исканий. Нам предстоит сейчас на ряде конкретных фильмов рассмотреть, какими путями шли эти искания в молдавском киноискусстве в конце 60-х — первой половине 70-х годов.

## ГЕРОЙ — НАРОД — РЕВОЛЮЦИЯ

Общепризнано, что в историко-революционных фильмах основополагающей является проблематика, охватываемая триадой **герой—народ—революция.** В той или иной мере решается эта проблематика и в молдавских фильмах рассматриваемого периода— «Взрыв замедленного действия», «Красная метель», «Зарубки на память», «Последний гайдук», «Мосты», «Гнев», «Долгота дня». Однако это не делает их одинаковыми. Они разнятся между собой и конкретными художественными задачами, которые ставили перед собой их создатели, и хронологическими рамками осваиваемого материала, и стилистическими особенностями его экранного превращения, и степенью художественной убедительности. Эти различия в их совокупности позволяют выявить определенную эволюцию киноискусства республики по пути все более широкого охвата проблемы **герой—народ—революция** и емкости ее разработки.

Представляется вполне объяснимым, что при обращении к историко-революционному материалу наши кинематографисты вдохновлялись прежде всего наиболее яркими фактами героического прошлого, зафиксированными в исторических документах и материалах, стремились взволнованно рассказать о величии духа героев, вставших на путь борьбы за революционное обновление мира. Именно таким был первый молдавский историко-революционный фильм «Ждите нас на рассвете». Этим же в принципе путем шли впоследствии создатели киноленты «Сергей Лазо» и — на новом этапе — авторы картины «Взрыв замедленного действия». Однако нельзя не видеть той эволюции, которая обнаруживается в самом подходе к изображению героев в этих фильмах. В «Ждите нас на рассвете», при всей психологичности в передаче отдель-

ных состояний персонажей, они интересуют Э. Лотяну главным образом не столько как герои-характеры, сколько как герои-символы. Показывая героический поход шестерых бойцов — людей, представляющих разные национальности, разные социальные слои, но объединенные общей целью, фильм ставит своей главной задачей утвердить мысль об интернационалистском духе и гуманистическом характере революции.

Основной замысел киноленты «Сергей Лазо» — раскрыть именно характер героя, различные грани личности прославленного революционера в конкретных и разнообразных исторических обстоятельствах. Сверхзадачей создателей картины «Взрыв замедленного действия» является такое изображение героев, которое при всей конкретности их действий и характеров служило бы обобщенному осмыслению эпохи. Образ эпохи, той новой революционной эпохи, неизбежность прихода которой уже отчетливо осознавали прозорливые умы, становится полноправным героем фильма.

Интересно в этом отношении сопоставить уже то, как начинается каждый из этих фильмов, как вводится зритель в атмосферу действия. В первых, еще до титровых кадрах картины «Ждите нас на рассвете» мы видим панораму сумеречного бессарабского пейзажа с силуэтами часовых и конных жандармов, с выстроившимся кавалерийским подразделением королевской армии и слышим закадровый голос, зачитывающий телеграфное донесение: «...мятежники, поднявшие восстание на юге Бессарабии, разгромлены. Немногочисленные группы, лишенные боеприпасов и продовольствия, окружены...» Так экспозиция фильма вводит нас в довольно четко обозначенную среду и время действия. Весь упор здесь делается на событийной конкретности.

Иное дело — пролог во «Взрыве замедленного действия». Событийная конкретность есть и здесь. Более того, она подробно драматургически разработана. В одном из купе международного экспресса пассажиры отмечают наступающий 1901 год. Провозглашаются велеречивые тосты за начало XX века, ведется непринужденный разговор — с шутками, комплиментами. Появляются полицейские: они проверяют документы. И тут один из пассажиров внезапно сбивает со своего пути представителя власти и вырывается из купе. Избавляясь от стреляющих преследователей, он прыгает с мчащегося на полном ходу поезда. Этот энергично поставленный и органично сыгранный эпизод несет в себе достаточно конкретную информацию о напряженности политической атмосферы в стране, дает первое представление об основных персонажах ленты — подпольщике-революционере Александре Ивановиче Касьяне, перевозящем из-за границы в Россию тираж номера ленинской «Искры», и жандармском полковнике Меньшикове, следователе по особым поручениям секретного отдела царской охранки.

Однако постановщик не ограничивается этой событийной конкретностью. Стремительными и внутренне вполне мотивированными монтажными перебивками он «вписывает» эпизод «В купе» в прекрасно снятые кадры движущегося в ночной темноте поезда. Появившись вдали, все увеличивается, стремительно приближается к нам его ярко святящаяся фара. Луч света победно разрезает окружающий мрак. А в усиливающемся перестуке колес мы все явственнее слышим напористые ритмы и интонации революционных песен, зовущие к нелегкой, но победной борьбе. Образная мысль режиссера, нашедшая подкрепление в искусстве оператора Л. Проскурова и композитора Е. Доги, стала выразительным кинематографическим переосмыслением знаменитого эпиграфа ленинской «Искры»: «Из искры возгорится пламя!»

Так драматургия вступительного эпизода, звучащие из уст героя слова о начале XX века, продуманное изобразительное и звуковое решение пролога, слившись воедино, выросли в цельный и емкий образ эпохи, неотделимый от общей образно-смысловой структуры и направленности фильма.

Образ эпохи, образ того времени, когда в темном царстве бесправия и несправедливости появился луч света, зажглась искра осознанной борьбы, которую повели революционеры-ленинцы, неоднократно возникает на экране. Одним из наиболее выразительных в этом отношении является, пожалуй, следующий эпизод. На явочной квартире герой (в картине он назван Касьяном, а не по имени реального своего прототипа — организатора типографии «Искры» в Кишиневе И. И. Радченко) ждет встречи со связной Ленина. В ожидании берет для чтения книгу, подходит к окну — решетчатому окну полуподвального помещения. За решеткой мелькают ноги марширующих по лужам солдат и слышится хриплый голос, без конца повторяющий одно и то же: «Нале-во! Раз-два! Кругом! Раз-два! Левой!» Монтажная фраза несет емкое образное наполнение: образованная Россия, ее передовые люди — за решеткой, в подполье, а вокруг — тупая сила муштры и солдатчины.

Однако этот образ отнюдь не вызывает чувства пессимизма и безысходности. Да, мрачна российская действительность, жестоко пресекается всякое проявление свободы мысли и действия. Но несмотря на то, что почти весь тираж первого номера «Искры» перехватила охранка и многие курьеры арестованы и брошены в тюрьмы, герои полны решимости продолжать святое дело. Под «аккомпанемент» военных команд за окном, здесь, в подполье, уверенно и твердо звучат слова ленинского письма, свидетельствующие о том, что большевики не сидят сложа руки, они действуют. И создание подпольной типографии в России, издание революционной газеты явится далеко идущим шагом в систематическом ведении политической работы, тем «фитилем, который при-

ведет к взрыву замедленного действия». (Эти ленинские слова вынесены в заглавие фильма.)

Зримый образ эпохи, ощущаемый в ряде других эпизодов или отдельных кадрах, безусловно, укрупняет масштабность образов героев. С другой стороны, развертывание характеров героев дает емкое представление о неизбежности революционных преобразований, о начале того предначертанного Лениным пути, которым пошла передовая часть России еще на заре XX века. Герои и время, люди и эпоха представлены на экране в их взаимообусловленности. Это время требовало особого проявления героизма. И ведущей в фильме становится тема самоотверженности людей, которые вступили на путь борьбы неимоверно сложной, опасной и долгой, которые движимы непоколебимой верой в историческую необходимость и правоту своего дела. Авторы показывают, что революционная самоотверженность предполагает не только готовность к яркому порыву, не только мужественную решимость и отчаянную смелость. Здесь обязательны трезвый ум и воля, не позволяющие опустить руки при неудачах и поражениях, здесь ничем не заменим опыт, терпеливость и расчет, здесь необходимы и находчивость, и способность удержаться от соблазна внешне эффектных действий, могущих лишь повредить делу.

Свой взгляд на сущность героического авторы утверждают и непосредственно — прежде всего созданным А. Азо образом Касьяна—и опосредованно, через поступки и характер молодого подпольщика Валентина. В соответствии с авторским замыслом актер В. Брескану показывает своего героя человеком мужественным, честным, преданным избранному им пути революционера. Однако эти столь ценные и необходимые качества его характера легко сочетаются у него с идущей от молодости и неопытности чрезмерной порывистостью, азартностью. Он еще во многом во власти внешне романтического восприятия революции и себя в ней. Он упоен своей причастностью к великому делу. И если в одних случаях его экзальтированность и бравада может лишь вызвать снисходительную улыбку его товарищей (например, когда он с жаром заявляет Касьяну и Лене: «Если что-нибудь случится, я возьму всю вину на себя»), то в других случаях это приводит или едва не приводит к самым нежелательным последствиям. Так, в частности, было, когда, обуреваемый рыцарскими чувствами, Валентин побежал за букетиком цветов для Лены, оставив на перроне чемодан с листовками, который чуть было не стал добычей полиции. И только находчивость и решительность Касьяна спасли от беды. Валентин же стал объективно виновником того, что сыщикам удалось напасть на след типографии. Хотя, разумеется, расклеивая листовки в городе по собственной инициативе, он полагал, что делает доброе дело, доказывая к тому же собственную смелость.

Раскрывая образ Валентина, создатели фильма довольно отчетливо проводят мысль о том, что только романтикой подвига, только дерзновенной смелостью героика революционной деятельности далеко не исчерпывается. Новое время, новая революционная эпоха требовала и рождала новых героев, чья легендарная личная смелость и изобретательность прочно опиралась на глубокое осознание целей и путей борьбы, на быструю ориентацию в ее тактических ходах. Центральным в картине становится образ опытного революционера, руководителя подпольной типографии Касьяна.

Уже сам реальный жизненный материал — незаурядные личности революционеров, их дерзкая и опасная работа под самым носом у жандармерии, постоянная слежка грозного врага, сложность конспирации — предполагал создание кинематографического произведения, построенного на напряженной интриге, острых конфликтных столкновениях, идейными победителями из которых выходят герои-революционеры. Кстати, такого рода фильмов создано в советском кино немало. Можно назвать художественную киноленту «Николай Бауман», фильмы о легендарном Камо, картину советско-болгарского производства «Первый курьер». В этом русле находится и работа молдавских кинематографистов, по своему материалу особенно близкая «Первому курьеру».

Объективности ради следует признать, что при всей своей зрелости, профессиональной добротности эта лента студии «Молдовафильм» небезупречна. Она, как это местами заметно, не свободна от иллюстративности, некоторые образы искровцев довольно схематичны. Отдельные сцены, как, например, встреча связной Конкордии Захаровой с рыбаками, не только не обязательны, но и лишены хорошего вкуса. Это, конечно, не могло не сказаться так или иначе на глубину решения темы фильма, на силу художественного воздействия. Но было бы несправедливым не увидеть последовательного и плодотворного стремления авторов использовать самые разнообразные возможности материала для выявления ведущей темы — многоликости революционной героики, столь полно воплощаемой в образе центрального персонажа фильма.

С должной мерой художественной убедительности раскрывают авторы и исполнитель героические черты Касьяна во многих эпизодах. Тут и его столкновение с полицейскими в поезде, и крайне рискованная переправа через пограничную реку, и перевозка газетных гранок через границу в железнодорожной цистерне, и интеллектуальный поединок с жандармским следователем и другие эпизоды, в которых героика поступка, героика духа выражены впрямую, в решительных, единственно возможных и оправданных действиях и столкновениях.

Есть в картине и иные, внешне спокойные, казалось бы, уводящие от главной темы сцены. Они связаны с воссозданием быта

провинциального южного городка. Мы становимся, например, очевидцами пышно организованной охоты, которую устроил в честь приезда важного петербургского чина кишиневский реакционный публицист Рошкован (артист К. Константинов), или жалко-комичной игры, которую ведет одержимый стремлением разбогатеть домовладелец (артист Е. Весник), решивший, что его квартиранты печатают фальшивые деньги. Но подобные эпизоды или целые сюжетные линии отнюдь не дань развлекательности, отнюдь не средство «оживления» серьезной темы. Они необходимы и как приметы времени, и как приметы той конкретной среды, в которой приходилось действовать героям. Органично включенные в структуру фильма, они способствуют более многомерному и рельефному выявлению характера Касьяна. Так, его умение найти, скажем, возможность избавиться от назойливого и опасного внимания к их работе домовладельца (психологически точно продуманная версия о некоем Франце-Иосифе, требующем внесения огромного пая) не менее важна для характеристики героя-подпольщика, чем находчивость, проявленная в тот чрезвычайно опасный момент, когда оставленный Валентином чемодан едва не попал в руки полиции. И вынужденное внимание, которое оказывает Касьян дочери полковника Чернолусского, и рискованная игра, в которую он включается, принимая участие в охоте,— все это необходимые звенья его сложной и опасной борьбы за возможность успешного функционирования подпольной типографии.

Собственно, основу драматургического развития фильма и составляют эти две основные постоянно скрещивающиеся линии: с одной стороны — борьба за возможность успешного выполнения революционного дела, с другой стороны — яростные преследования и неотступная слежка за подпольщиками царской охранки, постоянные сложности и непредвиденные помехи. С наибольшей полнотой этот конфликт воплощается в действиях и контрдействиях Касьяна и следователя по особым поручениям Меньшикова. Авторы не упрощают сложности и драматичности этой конфликтной коллизии. За Меньшиковым стоит сильная и жестокая система, власть. Да и сам он, как его рисует актер С. Соколовский,— человек умный, опытный, убежденный в своей правоте и силе. С тем большей основательностью утверждаешься в подлинно высокой героике тех целеустремленных борцов революции, которые, подобно герою «Взрыва замедленного действия», невзирая ни на какие преграды, упорно шли к великой исторической цели.

Как бы драматично ни складывались обстоятельства, герой не отказывается от своих идеалов, он выходит духовным победителем даже из явно неравной борьбы, потому что за ним правда, за его делом — будущее. В картине есть достаточно выразительный в этом отношении эпизод. Местонахождение типографии в Кишиневе выслежено, арестованы подпольщики, во дворе типогра-

фии полыхает костер сжигаемых жандармами прокламаций и номера «Искры». «Уж не это ли пламя они имели в виду?» — довольный своим каламбуром, спрашивает прибывший сюда начальник особого отдела генерал Ротаев. Однако Меньшиков уже не склонен считать, что сражение выиграно. У него есть все основания серьезно ответить генералу: «Ошибаетесь, Петр Силантьевич, сражение только начинается», ибо он знает: новые «Искры» уже вспыхивают то в одном конце России, то в другом, и они предвещают победоносный грядущий пожар революции.

Думается, постановщику не было необходимости завершать фильм откровенно иллюстративным эпилогом, в котором нам показали героев рассказанной истории на площади перед Зимним дворцом в памятные дни 1917 года. И без этой заставки мысль о непременности победы революции, героизме ее борцов вполне отчетливо и убедительно прозвучала в картине. Потому что, хоть и в довольно суженных рамках изображаемого материала, создатели ленты сумели передать образ времени, сумели показать характер героя-революционера — в его деле, в его взаимоотношениях с товарищами по борьбе, в его противоборстве с противниками.

Другой разговор, что фильм мог выиграть за счет более широкого охвата действительности той эпохи. В частности, хотелось бы, чтобы в картине было больше уделено внимания изображению трудящихся масс, их бедственному положению и атмосфере революционной наэлектризованности. Эпизода митинга заводских рабочих с разбрасыванием листовок (невольно вызывающего в памяти кадры из классической «Юности Максима») и сцены читки рабочими газеты «Искра» оказалось здесь недостаточно. Это, видимо, осознавал и постановщик, который учел урок «Взрыва...» в следующей своей работе — фильме «Последний гайдук» (1972 г.)

В этой киноленте, воссоздавшей первые героические страницы жизни прославленного народного героя Григория Ивановича Котовского, продолжаемая режиссером тема героики революционной борьбы уже довольно часто, хотя еще и не столь непосредственно, переплетается с темой народа в революционном движении. И это, конечно, способствует большей исторической полноте изображаемого.

В отличие от известной картины о Котовском, поставленной А. Файнциммером по сценарию А. Каплера еще в годы Великой Отечественной войны, Котовский в «Последнем гайдуке» показан в тот малоосвоенный искусством период его жизни, когда будущий герой гражданской войны еще только искал пути в революцию. Тогда шло еще только становление его как сознательного революционера, переходящего от несостоятельной в новую историческую эпоху позиции стихийного социального протеста, проникнутого духом гайдучества, на позиции большевизма. Важным

здесь было подчеркнуть, что и в раннюю пору своей легендарной деятельности Котовский не был ни «разбойником», ни «уголовником», как усиленно пыталась внушить общественному мнению буржуазная пресса, а защитником обездоленного люда, борцом за его счастье.

Авторский замысел находит довольно четкую «раскладку» в драматургической структуре фильма. В произведении весьма ощутимы те основные этапы, те ступени, которые проходил Котовский в своей бескомпромиссной борьбе за социальную справедливость.

Первый этап — пора убежденного гайдучества. «Что нам дорого на свете?— Конь, ружье и вольный ветер!»— пароль Котовского и его сподвижников рефреном звучит в первой части картины, символизируя их стремление защищать интересы бедняков и наказывать несправедливых и жестоких богатеев. Не случайно именно в этой части произведения мы столь явственно ощущаем колорит удалой, даже экзотической гайдуцкой жизни, вовлекаемся в оправданную уже самой биографией, самой личностью героя приключенческую стихию фильма — погони, перестрелки, переодевания отчаянно смелого и изобретательного Котовского, появляющегося там и тогда, где и когда его меньше всего ждут. Программа действий героя ясна, и он убежден, что путь борьбы, избранный им, единственно возможный и верный.

Но вот следует эпизод встречи Котовского с группой пожилых крестьян с юга Бессарабии. Рассказывая ему о крестьянских волнениях, вызванных произволом помещиков, о том, что все попытки с вилами в руках добиться справедливости кончаются жестокой расправой над восставшими, они спрашивают Котовского: как жить, как действовать дальше? Ответа Котовский не дает. «Стыкующиеся» с этим эпизодом кадры показывают, что Котовский сам хочет получить этот ответ от большевика-рабочего Богдана (этот привлекательный и важный в структуре фильма образ создает актер П. Кард). Так фильм подводит зрителей к мысли о том, что только соединение крестьянского движения с сознательной борьбой пролетариата, руководимой партией большевиков, может привести к победным результатам. Однако далеко не сразу приходит к этой мысли Котовский. Уже начиная задумываться о возможности разных путей борьбы, внимательно присматриваясь к борьбе рабочих и принимая в ней участие, Котовский все еще остается верным духу гайдучества. Им движет импульсивный порыв немедленных активных действий, и он порой не осознает их последствий.

Акция запугивания заводчика Ланге, которого Котовский заставляет пойти на уступки рабочим, как и «наказание» князя Манук-бея, вынужденного на глазах смеющихся крестьян собственноручно косить для них хлеб,— в конечном счете трагически оборачивается для тех, за кого заступался Котовский. Эти акции, не при-

несшие желаемых результатов, разговоры с Богданом, скептическое отношение рабочих к действиям Котовского побуждают его вновь и вновь переосмысливать те формы и методы борьбы, которых он придерживался прежде. Вот почему, вновь встретившись на каторге с Богданом, с такой болью скажет Котовский: «Да, все было не так».

В соответствии с историческими фактами фильм показывает, что и новый этап в формировании героя как борца за народное дело (приход его к активному участию в политически осознанном движении солдатских масс) был для Котовского не гладким. Нужно было разглядеть вредность позиции эсеров, прикрывающихся ультрареволюционными фразами, понять глубинную правду программы большевиков, отражающую и осуществляющую жгучие интересы трудящихся. Именно под таким углом зрения — от стихийной тяги к большевизму, к осознанному приятию его — и показан Котовский, для которого главной заботой всегда были интересы народа. В этом отношении вполне естественным финальным аккордом фильма звучат закадровые слова самого Котовского: «Еще не осознавая и не охватывая умом всей работы большевиков, я по интуиции присоединяюсь к ним как к партии, которая мне наиболее близка и к которой я близок по своей психике...

Я был по натуре и психологии человеком реального действия. Я насилием и террором отбирал от богача-эксплуататора ценности, которые ему по праву не принадлежали, и передавал их тем, кто эти богатства создавал своим трудом, своей кровью и потом. Я, не зная партии, уже был большевиком...»

Таков драматургический остов произведения, последовательно раскрывающего тему становления народного героя-революционера. Таковы основные опорные пункты, определяющие смысл и направленность фильма. Постановочный коллектив, все участники создания кинокартины сделали немало для того, чтобы запечатленная в фильме история доносила до зрителей реальные приметы и атмосферу того времени и вызывала интерес к раскрывающимся на экране событиям и участвующим в них героям.

Внимательное изучение материала, прежде всего исторического, архивного, ценные сведения, полученные от сына легендарного героя — Григория Григорьевича Котовского и от научного консультанта А. С. Есауленко, исследователя революционной деятельности Г. И. Котовского,— позволили В. Гажиу соединить в художественном образе правду и воображение, документ и домысел. Постановщик не следовал протокольно точно за историческими фактами, оставаясь при этом верным духу истории, правде исторически-реального образа прославленного героя.

В значительной мере этому способствовали и художники фильма — С. Булгаков и А. Роман. Удачно найденные и решенные городские комплексы и интерьеры, Нерчинский рудник и Ганчешты,

костюмы, грим создают в целом достоверный колорит времени, который так необходим в картинах подобного рода.

Существенным образом сказался удачный выбор режиссером многих исполнителей — как на главные, так и эпизодические роли,— и ровный, добротный уровень актерского исполнения. Это, конечно же, весьма важно для такого «населенного» фильма, каким явился «Последний гайдук». Сподвижники Котовского и его односельчане, рабочие и солдаты, представители власть имущих и их прислужники — целая галерея социально-заостренных портретов проходит перед зрителями, делая реально ощутимой картину предреволюционной жизни южной окраины России. Естественно, наибольшая нагрузка пришлась на долю актера Валерия Гатаева, выступившего в центральной роли. Можно по-разному относиться к мере сдержанности его игры, но несомненно, что в предложенных драматургических обстоятельствах артист сумел передать человеческую привлекательность и незаурядность своего героя, его активность и решительность, проницательность и благородство, его близость к народу и стремление облегчить его долю. Собственно, одно из приметных достоинств фильма как раз и состояло в том, что в нем последовательно проводится линия единства героя и народных масс.

Историко-познавательное начало, заложенное в фильме, извлекается из довольно занимательного и динамического экранного зрелища, созданного с достаточной профессиональной умелостью. Правда, в некоторых эпизодах фильма ощущается излишнее увлечение ковбойской лихостью, картинностью в подаче героев и их действий. Нельзя не отметить четкость, оправданность монтажных переходов, выразительность мизансценирования эпизодов, порой их символичность (например, большевик Богдан освобождает Котовского от оков), ритмическую упругость повествования. Зрелищности фильма способствует в целом удачная операторская работа В. Чури, камере которого удается в равной степени передать и стихию динамики действий, и психологизм внутренних состояний героев, создать впечатляющие панорамы и выделить необходимые детали. В некоторых сценах вызывает сомнение только цветовое решение (например, излишне живописна панорама стоящих под балконом Манук-бея крестьян, излишне мягок, лиричен колорит в изображении рабочего барака).

Органична и выразительна музыкальная партиура, созданная композитором Э. Лазаревым.

Картина не случайно нашла довольно широкую зрительскую аудиторию, особенно среди молодежи.

И все же можно утверждать, что сценаристу и постановщику картины В. Гажиу, как и коллективу студии «Молдова-филм» в целом, по плечу было гораздо большее. Ведь если вести речь о степени глубины художественного постижения жизни и художниче-

ских раздумий, о степени эмоциональной взволнованности и заразительности, без чего нет произведения большого искусства, то тут фильму можно предъявить претензии. При всей своей занимательности, экранное действие не будоражит мысль, не вызывает глубоких сопереживаний, оставляет зрителя спокойным, как бы сторонним очевидцем изображаемого. В этом «виновна» известная рационалистичность, «итоговость» драматургии произведения и пошедшей вслед за ней режиссуры, потому что те или иные важные положения ее не исследуются в их неповторимой конкретности, психологической глубине, а подаются тезисно, информационно. Это и снижает эмоциональный «градус» отдельных эпизодов и фильма в целом. Скажем, мы не ощутили по-настоящему ни бедственного положения крестьян, ни трагизма расстрела демонстрантов или гибели Иона Кодряну, ни истинного драматизма народной сцены у здания военного суда, хотя все это так или иначе заявлено в фильме.

Хотелось, чтобы с большей художнической страстностью раскрывалась и главная тема — прихода Котовского к большевизму, отказ его от тех или иных заблуждений, от несостоятельных форм борьбы. Образ легендарного героя стал бы в этом случае более волнующим.

Трудно сказать, что в творческой эволюции В. Гажиу фильм «Последний гайдук» явился заметным шагом вперед по сравнению с его предыдущей работой. Скорее это был прежний уровень, отмеченный уверенным «кинематографическим письмом», но не претендующий на художественное открытие. Не случайно критика, воздав должное тому положительному, что заключал в себе фильм, довольно единодушно признала, что ему не хватало художественной глубины, страстности, самобытности поиска.

Публикуя в «Советском экране» заметки о фильмах Всесоюзного кинофестиваля 1973 года, Е. Габрилович, в частности, писал: «И последняя, самая скучная группа фильмов, где до сих пор еще царит одноплановость, где все ограничено привычным набором образов и давно всем известным пучком сюжетов. Я отнес бы — мы ведь условились говорить по совести — к такого рода работам даже ленту такого замечательного автора, как В. Гажиу, «Последний гайдук»[34].

Немало упреков содержалось в адрес фильма и в выступлениях республиканской прессы. Например, в рецензии «Высокая тема обязывает» (авторы — А. Кутырева и А. Сабадырев), опубликованной в газете «Советская Молдавия», отмечались такие недочеты, как недостаточно выявленное развитие образа главного героя, заданность фигуры рабочего-большевика Богдана, надуманность некоторых сюжетных линий, избитость ряда сцен и другие. Эти и иные недостатки, резюмировали авторы рецензии, «в значительной мере снизили как воспитательную, так и художественную

ценность фильма, фильма на очень важную и нужную тему. Образ Григория Котовского не стал художественным открытием...» [35]

И все же одно обстоятельство представляется нам несомненным и важным. Оно заключается в том, что, продолжая наряду с другими кинематографистами республики разрабатывать историко-революционную тему, В. Гажиу уделяет уже более пристальное внимание изображению народных масс. В одном из своих интервью, касаясь основной творческой задачи, которую задумывалось реализовать в фильме, постановщик говорил: «Хочу «растворить» Котовского в народной жизни». Как показала картина, замысел этот был осуществлен довольно удачно.

Во «Взрыве замедленного действия» из общей проблемы **герой—народ — революция** избирались по существу два звена — **герой и революция.** Исключительность изображаемой ситуации требовала личность неординарную, героическую. Причем героика должна быть не только оправданна, но и многолика в своем проявлении — таков круг художественного исследования в фильме. Главным объектом изображения становится личность и деяния героя как носителя идей революции, как предвестника широкого и победного революционного движения. Очень немногие сцены, в которых представлена рабочая масса, используются не более как фон, с которым у героя нет сколько-нибудь непосредственных связей.

В «Последнем гайдуке», при всем том, что главным действующим лицом и здесь является яркая личность героя, народные сцены занимают видное место, становясь не только активным фоном, но и средой, вне которой не мыслим Котовский. Не случайно в упоминавшейся уже рецензии из «Советской Молдавии» обращалось внимание на то, что «Народ в фильме — действительно один из главных героев. Народ на экране трудится, и мы ощущаем благоговейную любовь крестьянина к своей кормилице земле, народ протестует, страдает, радуется. И этой жизненности, достоверности массы людей в картине немало способствует широкое участие в небольших, а то и просто эпизодических ролях ведущих артистов молдавских театров...»

Действительно, тема народа звучит в фильме довольно отчетливо. Достаточно здесь было бы сослаться на такие эпизоды, как встреча Котовского с земляками в Ганчештах, отмеченная чувствами социального братства и личных симпатий, несмотря на висящую в корчме листовку, возвещавшую о розыске беглого каторжника — преступника Котовского и о крупном вознаграждении за его выдачу; народное волнение у здания суда, где идет процесс над Котовским — в знак протеста против несправедливого приговора одна из ганчештских женщин бросает к ногам генерала Брусилова солдатские награды убитого сына; похороны рабочими жертв

демонстрации; организованный протест амнистированных политзаключенных против произвола властей в отношении Котовского; революционное брожение солдатских масс и другие.

## ЭКРАН СТАНОВИТСЯ ЭПИЧНЕЕ

Отмеченная в предыдущем разделе особенность фильма В. Гажиу «Последний гайдук» отражала общую тенденцию развития молдавского киноискусства. Разрабатывая историко-революционную тематику, оно в конце 60-х — первой половине 70-х годов (собственно, начиная с «Этого мгновения»), как и другие кинематографии страны, все настойчивее обращалось к углубленному изображению героя, судьба которого органично вплетена в исторические судьбы народа, в общий интернациональный процесс революционно-освободительного движения. И это понятно. «В героике борьбы за победу революции,— справедливо подчеркивает кинокритик А. Караганов,— ...судьба человеческая особенно полно соединяется с судьбой народной»[36]. Примерами такого рода фильмов, созданных нашим многонациональным искусством кино в 60-е—70-е годы, могут служить узбекская лента «Буря над Азией», где, как и в «Последнем гайдуке», прослеживается эволюция вождя стихийного движения, который становится убежденным воином революции, пламенным защитником социалистических идей, азербайджанская — «26 бакинских комиссаров», киргизская — «Выстрел на перевале Караш» и другие.

С накоплением опыта, с расширением идейно-тематического угла зрения и у молдавских кинематографистов появилось творческие возможности и стремления рассказать не только об отдельных героях, не только о человеке в революции, но и о народе в революции. Интересная яркая личность героя не исчезла с экрана, но теперь она вплеталась в многоликую и активно действующую массу.

Наиболее яркой картиной такого рода явилась лента «Красная метель», повествующая о революционных событиях в Бессарабии в конце 1917 — начале 1918 гг. Уже сама тема фильма — становление Советской власти в крае, борьба народа, возглавляемого большевиками, со своими внутренними и иноземными угнетателями за утверждение новой жизни — предполагала эпический размах произведений. Это не могли не учитывать авторы.

Если в предыдущих наших фильмах в центре повествования стоял один или несколько героев, как, скажем, группа подпольщиков во «Взрыве замедленного действия» или шестеро бойцов в картине «Ждите нас на рассвете», то в «Красной метели» главным действующим лицом оказывается не только солдат-большевик

Козма Калмацуй, посланный в родное село с боевым партийным заданием, но и собирательный образ вовлекаемого в революционную борьбу крестьянства. На примере населения правобережного приднестровского села Бурсук в фильме прослеживаются судьбы молдавского народа в тот исключительно сложный период, когда, боясь усиления роли Советов в дальнейшей революционизации народных масс, самозванное буржуазно-националистическое правительство «Сфатул цэрий» в сговоре с белогвардейским командованием румынского фронта и украинской Центральной Радой открыло в Молдавию дорогу войскам королевской Румынии и Антанты.

Перед нами проходят характеры и судьбы разных людей в этот поворотный период истории. Мы видим представителей разных социальных сил, различных по своим устремлениям — скажем, кулака деда Фанаса и безземельного цыгана Балабана, солдата-большевика Калмацуя и сына местного священника Леонаша и т. д. Мы видим множество действующих сил, часто появляющихся в ходе повествования и играющих в нем немаловажную роль. Помимо только что упомянутых лиц следовало бы назвать и русского солдата Мишу Артюхова, оставленного в Бурсуке охранять склад полкового оружия, и известного всему селу удальца Иона Еникэ, и молодую крестьянку Теклу, и мечтающую стать учительницей Илуцу, и хитрого трактирщика Кужбэ, и преданного Калмацую юного Костэкела и еще многих других.

Одни из них, такие как Козма Калмацуй, активно действуют в революции и вовлекают в нее других, иным (а таких большинство) нужен только небольшой толчок, весомое слово убежденного человека, чтобы следовать за ним в революцию. Таковы и крестьянин Фока, и солдат Миша Артюхов, и многодетный кузнец Балабан — вся бурсучанская беднота. Они понимают, что от личного участия зависит их дальнейшая судьба, зависит: быть или не быть в их селе новой свободной жизни.

Иное представление о революции у Еникэ. Для него это скорее азартная игра, чем серьезное жизненное дело. В ней Еникэ готов проявить бесшабашную, только вредящую общему делу храбрость, опасное удальство, а заодно удовлетворить и свои эгоистические желания. Ведь именно он стреляет в румынского офицера, навлекая смертельную опасность на все село. Именно он, стремясь добиться Илуцы, выпускает из-под стражы ее брата — заклятого врага революции — Леонаша. Это оборачивается кровавой драмой, жестоким убийством нескольких бурсучан. Как видим, образ Еникэ оказывается весьма немаловажным в художественной концепции произведения. Это не просто еще одна индивидуальность, жизненно достоверная и убедительная. За характером и действиями этого героя стоит важная мысль: революция несовместима с авантюризмом, самолюбованием и корыстолю-

бием. Такая позиция не совместима с интересами большинства, она всегда ведет к неизбежному предательству общего дела.

Важную для произведения мысль несет и образ Илуцы. Ей непонятны и чужды все те, заключающие большой социальный смысл события, которые происходят в селе. Она пребывает в наивном заблуждении, что можно устроить свою судьбу, свое личное счастье, скрывшись в тишине, переждав этот страшный для нее вихрь событий. Но тщетны ее усилия остаться в стороне, ибо вихрь суровой революционной борьбы властно втягивает в свой круговорот всех людей, независимо от личных планов и желаний. Неизбежной трагедией оборачиваются для Илуцы ее иллюзии.

Наконец, довольно широко представлены в «Красной метели» и враги революции. Здесь и богатые заправилы села Бурсук, и румынские оккупанты, и правящая верхушка предательского националистического «Сфатул цэрий».

Сохраняя присущие сценарию эпический размах, углубленность социально-психологического анализа характеров и обстоятельств, динамичность и драматическую напряженность событий, постановщик стремится к яркости и экспрессивности в подаче материала, к романтической укрупненности и приподнятости изображения, что более всего проявляется в изобразительном и монтажно-ритмическом строе картины. В этом отношении у фильма «Красная метель» немало родственного с рассматривавшейся уже нами лентой «Ждите нас на рассвете» — в символике названия картины, в метафоричности изобразительного ряда, в приподнято-романтической трактовке раскрываемых событий и характеров, в выявлении их героической сущности.

Не избежал также постановщик этого фильма и некоторых издержек в романтизации изображаемого. Здесь заметно, в частности, увлечение внешней эффектностью (сцена избиения крестьянина Фоки румынским офицером, жестокий поединок Еникэ и Леонаша), ощутим перебор в использовании сцен погонь и перестрелок, к тому же нередко весьма шаблонных; искусственны некоторые метафоры, отнюдь не углубляющие смысл событий (например, мечущаяся в сарае Илуца— бегущие по кругу лошади или поданные крупным планом трепещущие голуби в параллель сцене встречи Илуцы и Еникэ в сарае).

В целом же тот романтический строй, в котором выдержан фильм, вполне оправдан, ибо придает киноповествованию явно возвышенную интонацию, делает его ярким, захватывающим. Уже само своеобразное обрамление фильма — открывающая и завершающая его панорама — настраивает нас на восприятие рассказа о прекрасном, необычном, героическом. Меж высоких белоснежных холмов торжественной поступью и, кажется, бесконечно, движется красная конница, и нет силы, могущей остановить ее. Это зримо воплощенная мысль о неодолимости силы революции, несущей

миру обновление (та самая «красная метель» революции, которая вынесена авторами в название фильма) в ходе экранного повествования постоянно находит подтверждение и развитие.

Неодолимость революции в том, что она отстаивает интересы широчайших народных масс, несет им радость новой, свободной жизни. Отсюда то чувство братства, солидарности людей, то чувство весеннего обновления жизни, которое особенно впечатляюще передано в таких, например, эпизодах, как встреча Козмы в корчме с товарищами, завершающаяся выразительным по своей силе, лаконически сдержанным мужским танцем «бэтута», или, скажем, в эпизоде «Наделение крестьян землей»... По огромному белоснежному полю, уже пригретому первыми лучами весеннего солнца, идут ликующие бурсучане во главе с Козмой. Впервые в жизни эта земля будет принадлежать им! Им, бедным крестьянам, а не местным богатеям деду Фанасу и священнику, на которых они всю жизнь гнули спину. Оттого-то так заметно охватившее их радостное волнение, оттого-то так празднично принарядилась Текла, которой дано право первой отмерить свой надел.

Камера не только предельно внимательна к героине, она трепетно чутка и подвижна. Ракурсы, которые выбирает в этой сцене оператор В. Чуря, явственно выражают восторженное отношение к происходящему. Сияющая Текла широкими шагами начинает отмерять себе землю. Этот, казалось бы, прозаический момент, вырастает в емкий поэтический образ. Ее шаги воспринимаются как движение танца. И похож этот танец на полет вырвавшейся на свободу птицы. Возвышенный тон этой значительной по смыслу и поэтической по изображению сцены (на наш взгляд, одной из лучших в фильме) еще более подчеркивается щемящей нотой: этот необыкновенный «полет» внезапно обрывается предательской кулацкой пулей.

Не случайно и в финале фильма — на сей раз в проносящихся калейдоскопом воспоминаниях Калмацуя, только что окончившего победный бой,— мы видим вновь этот возвышенный образ, сменяющийся затем финальным кадром: движется по белоснежным холмистым просторам неодолимая красная конница революции. Так романтически утверждается (вспомним для параллели и финал «Атамана кодр») идея торжества революционного движения.

Успешно развивающий героико-романтическую линию в молдавском кинематографе, фильм «Красная метель» занял в нем видное место как первое эпическое полотно, ярко воплотившее тему «народ и революция». Картина получила единодушно положительную оценку критики.

Опыт «Красной метели», давшей яркие индивидуализированные характеры героев и широко выведшей на экран народные массы, не мог не учитываться в дальнейшей работе молдавских кинематографистов над историко-революционной темой. Общей чер-

той всех последующих фильмов, созданных на киностудии республики, стало стремление их авторов к широкому охвату событий революционной эпохи, к показу судьбы народа через множественность его представителей.

Сказывался здесь опыт не только собственного киноискусства. Как уже отмечалось выше, эта тенденция довольно отчетливо проявилась в 60—70-х годах и в других национальных кинематографиях страны. На это обращал внимание, в частности, украинский киновед И. Корниенко. «Тяготение к широкому, эпическому освещению событий революционной эпохи проявилось в целом ряде фильмов-экранизаций»,— писал он, анализируя такие киноленты, как «Гибель эскадры» В. Довганя, «Бурьян» А. Буковского, кинотрилогию Н. Макаренко по романам М. Стельмаха «Кровь людская — не водица», «Дмитро Горицвет», «Люди все знают»). При этом подчеркивалось стремление режиссеров соединить изображение судьбы больших народных масс с внимательным исследованием психологии характеров их конкретных представителей[37].

Немалые художественные возможности открывало освоение этого пути и перед молдавскими кинематографистами. Правда, возможности эти, к сожалению, далеко не всегда успешно реализовывались. Об этом свидетельствует, в частности, опыт фильмов «Зарубки на память» и «Гнев».

Первый из них, поставленный режиссерами Н. Гибу и М. Израилевым по сценарию В. Худякова, ставил своей задачей воскресить одну из незабываемых страниц борьбы молдавского народа против боярско-румынской оккупации за воссоединение на вечные времена с матерью-Родиной—Страной Советов.

С первых же кадров пролога авторы стремятся воссоздать обобщенный образ разоренной, нищенской бессарабской деревни, передать драматичность подневольной жизни народа.

Вот сборщики налога силой отнимают у крестьян последние пожитки, уводят скот... Крестьяне в поисках лучшей доли с семьями уходят в город...

Мысль постановщиков, что жизнь деревенской бедноты невыносимо жестока, несправедлива и что назревает гнев народный, близится его пробуждение, звучит в экспозиции довольно отчетливо, но и декларативно. Здесь не хватает психологической убедительности и эмоциональности.

Вот кульминационная сцена пролога — столкновение между бедняком Жэрданом (в фильме он будет одним из главных героев) и закабалившим его односельчанином-богатеем. Доведенный им до отчаяния, Жэрдан взрывается гневом. Он срывает с себя нательный крест и швыряет его под ноги мироеда с криком: «Если нет на тебе креста — на, возьми его!»

Мысль эпизода предельно ясна. Между тем сцена эта не доведена до того эмоционального накала, какого требовала логика

происходящего. Дело здесь в том, что конфликт лишен психологической полноты, в нем действует только одна сторона — Жэрдан. Мы не видим ни угрожающей силы противника, ни его ответной реакции на гневный порыв бедняка. Поэтому эпизод оставляет зрителя довольно спокойным.

Бесстрастной получилась и сцена ухода семьи Жэрдана из села, прощание с тетушкой Илуцей. В прощальных словах, тоне, жестах старой женщины нет и тени какого-либо определенного отношения к уходящим в город соседям. Ощущаемая односторонность во взаимоотношениях действующих лиц, некоторая авторская заданность, конечно же, снижают художественную значимость изображаемого на экране.

Так, уже в прологе проявляется та двойственность, которая пройдет потом через весь фильм, определяя к нему наше отношение. С одной стороны — содержательность тематики, четкость социально-политических акцентов и выводов, обогащающих зрительские представления о важных страницах революционной истории молдавского народа. С другой — явная художественная неровность в воплощении заявленной темы, когда удачно решенные сцены и эпизоды сосуществуют с иллюстративно-информационными кадрами, когда фильм теряет свою безраздельную власть над чувствами и помыслами зрителей, порой вызывая сомнения, несогласие с авторами.

Вслед за прологом, изображающим бедственное положение крестьянства, киноповествование вводит нас в атмосферу одного из небольших правобережных городков Приднестровья. И здесь царит несправедливость, жестокость и насилие, которые насаждают румынские оккупанты на бессарабской земле. Их страх перед нарастающей революционностью народа так велик, что даже любое проявление человеческих чувств сурово карается.

Но ни бесчинства «железногвардейцев», ни аресты сигуранцы, ни оружие королевской армии не в силах были сдержать исторический ход событий. К этой главной мысли — тем более важной, что современные буржуазные историки продолжают попытки фальсифицировать так называемый бессарабский вопрос, историю молдавского народа — авторы стремятся подвести зрителей всем ходом изображаемых в картине событий и взаимоотношений действующих лиц.

...Рыщут на вокзале офицеры сигуранцы в поисках руководителя коммунистов-подпольщиков... Решительное сопротивление оказывают рабочие-железнодорожники королевским солдатам, выполняющим преступное распоряжение властей о вывозе мастерских... С насмешками выпроваживают крестьяне из своего села главаря «железногвардейцев» Чербуну, надеющегося найти у деревенской бедноты поддержку в предстоящей предвыборной компании... Охваченные чувством солидарности и веры в правоту сво-

его дела, идут по улицам с красными знаменами трудящиеся города...

Эти и многие другие эпизоды говорят о широком размахе народной борьбы. Организует и направляет ее в единое русло группа революционеров-подпольщиков, возглавляемая коммунистом Петрей Радуканом. Радукан — центральный образ фильма. По замыслу авторов — это человек целеустремленный, преданный делу партии и народа, бесстрашный революционер, энергично действующий, готовый на любые лишения и самоограничения ради дела, которому служит, и ведущий за собой людей. Правда, многие положительные качества этого героя в фильме чаще называются, чем раскрываются. Менее всего повинен в этом актер В. Дворжецкий, исполнитель роли Радукана, который вызывает у зрителей чувство симпатии к своему герою. Актер не располагал, к сожалению, таким драматургическим материалом, который позволил бы ему раскрыть глубину и богатство незаурядного характера, сделать образ психологически убедительным. Достаточно вспомнить, например, эпизод встречи героя с любимой или сцену допроса Радукана в застенках сигуранцы, где герой декларирует свою позицию, а его противники остаются пассивными слушателями.

Довольно интересно намечена в фильме важная тема роста самосознания масс, их активного приобщения к справедливой борьбе, которую целенаправленно ведут коммунисты. Она воплощается прежде всего в образе Николая Жэрдана и в линии его взаимоотношений с Радуканом, а также в действиях и характерах молодых героев — Сергея, Семки и Ленуцы.

Под воздействием Радукана приходит Николай Жэрдан (его темпераментно играет Б. Зайденберг) от стихийного, неосознанного протеста против социальной несправедливости (эпизод, когда он с ножом бросается на солдат) к ясному пониманию необходимости организованной классовой борьбы. Правда, сам процесс гражданского становления этого характера не раскрыт в картине, мы видим лишь его контуры, его обозначения.

В этом отношении гораздо более психологически насыщены образы молодых героев, в первую очередь, Сергея Жэрдана. Здесь драматургический материал позволил актеру А. Снькову создать достоверный и обаятельный образ молодого человека, всем существом протестующего против насилия и тянущегося к участию в героической борьбе, которую ведет старшее поколение. Судьба героя волнует, радует духовное возмужание, переданное в фильме художественно убедительно и тактично.

Ощутимо передают авторы картины и атмосферу разложения, бешеной злобы и все менее скрываемого бессилия тех, чья гибель предрешена историей. Обличительной силой и выразительностью отмечена сцена бесчинств, учиненных фашистскими молодчиками

на кладбище, эпизод посвящения в «железногвардейцы», от которого веет мрачным фанатизмом. Различные темы, затрагиваемые в фильме, говорят о стремлении авторов широко, панорамно охватить сферы социального организма, показать действенную силу народа. Жаль только, что стремление это далеко не всегда успешно осуществляется. Рядом с интересными, пластически выразительно решенными эпизодами, воссоздающими реально ощутимую жизнь и судьбу конкретных героев (скажем, кадры, повествующие о жизни семьи Николая Жэрдана), в картине сосуществуют сцены, где народные массы представлены, но не действуют, где не ощущается подлинного дыхания жизни. От таких сцен веет бутафорностью, подчас они статичны, действие в них подменяется словом (например, сцена изгнания жителями села главаря железногвардейцев Чербуну).

Тема борьбы народных масс не нашла, на наш взгляд, должного подкрепления в музыкальной партитуре фильма. Музыка Е. Доги лирична, народна по своей образности, по своему интонационно-мелодическому строю. Но ощутима ее камерность. Она создает лишь образ пробуждения, весеннего обновления жизни, рассвета, не развивая необходимую здесь тему драматической напряженности и накала социальной борьбы.

Ценный по своей познавательной и идейно-воспитательной значимости, фильм в художественном отношении оказался весьма неровным.

В еще большей мере, чем в «Зарубках на память», проявилось расхождение между возможностями, таящимися в реально-историческом материале, и художественной их реализацией в картине «Гнев».

Поставленная режиссерами Н. Гибу и Л. Проскуровым по сценарию, написанному В. Худяковым при участии Э. Володарского, она впервые в нашем кинематографе обратилась к трагическим событиям Татарбунарского восстания, вспыхнувшего в 1924 году на юге Бессарабии, оккупированной королевско-боярской Румынией.

Исходя из исторических фактов, авторы фильма стремились со всей определенностью показать жестокую захватническую политику оккупантов, доведшую край до предельного разорения и бесправия, что и вызвало пламя народного гнева, затопленного карателями кровью восставших.

Гражданственная активность наших кинематографистов проявилась уже в самом факте обращения их к этой трагической странице прошлого, богатого традициями непрекращавшейся борьбы народа за свое социальное и национальное освобождение. Верны идейно-политические акценты в картине, утверждающей мысль о том, что трудным, но неостановимым было движение трудящихся масс Бессарабии к своему законному и желанному праву на воссоединение с матерью-Родиной.

Но, говоря об идейно-воспитательном пафосе и познавательной наполненности того или иного произведения искусства, мы не можем, естественно, не принять во внимание и меру его художественности, силу его эмоционального воздействия, ибо в сфере искусства только верной мировоззренческой позиции и добрых авторских намерений еще не достаточно. Насколько образно и психологически глубоко выражена авторская мысль, насколько ярок и впечатляющ язык произведения, насколько волнует оно душу — без ответов на эти вопросы не может быть объективной оценки того, что создано художником. И вот в этом-то отношении фильм, к сожалению, оказался довольно уязвимым.

Чем же объяснить художественное несовершенство ленты?

Как это обычно случается, недочеты фильма идут прежде всего от его литературной первоосновы. Сценарию, при всей верности авторов исторической правде, не достает глубины образного проникновения в суть изображаемого материала, емкости художественной концепции, которая по-настоящему взволновала бы, заставила бы ощутить обжигающее дыхание народной трагедии.

Было бы неверным не видеть в сценарии необходимой последовательности в сцеплении составляющих его эпизодов, его смысловой цельности и завершенности. Но эта цельность и завершенность чаще всего не идут дальше внешних обозначений событий и действующих в них персонажей. Ощущается здесь недостаточная психологическая разработка характеров, каждый из которых обрисован, в основном, одной краской, бедность и иллюстративность диалогов, неразвернутость, фрагментарность многих, даже интересно задуманных эпизодов. Наконец, очень существенно, что в сценарии нет ярко выраженного нарастания действия, по своему эмоциональному накалу кульминационные эпизоды мало чем отличаются от начальных.

Понятно, что на такой литературной основе трудно было создать значительное художественное произведение. И как показал фильм, постановочный коллектив не сумел преодолеть основные недостатки, заложенные в сценарии, а местами и усугубил их. Картина получилась, в целом, информационно-иллюстративной, маловыразительной. Проследить это можно было бы на многих эпизодах.

Как, например, могли раскрыться характеры главного героя Леонте Чеботару, вернувшегося в Татарбунары после политзаключения, и других коммунистов-подпольщиков в ряде эпизодов их тайных сходок, если эти эпизоды исчерпываются, как правило, лишь информативными диалогами такого характера (цитируется по монтажной записи фильма):

Леонте: А где Матвей?

Тарас: У килийских рыбаков.

Леонте: Слушай, Тарас. Позиция Южбеспарткома остает-

ся прежней — вместе с народом Бессарабии бороться за воссоединение с Россией и восстановление Советской власти.

Тарас: Ясно.

Леонте: На, держи — это листовки. Раздай руководителям пятерок в Нерушае и Николаевке. Будь здоров.

Тарас: Угу.

Или следующий за этим эпизод у рыбаков, к которым пришел Леонте:

Леонте: Оккупанты придумали новую политику. Здорово, дед.

Дед: Доброго здоровья.

Мужик (за кадром): Заноси.

Леонте: Экономическая блокада. Король запрещает Бессарабии торговать, изолирует край совершенно.

Матвей: А если кругом грабят, народ разоряют начисто, создается прекрасная возможность для жуликов и спекулянтов.

Удручающая бедность подобных диалогов очевидна. Но дело не только в этом. Здесь, как и в ряде эпизодов, нам не достает ощущения живой атмосферы действия. Режиссуре не удалось оживить эти эпизоды, сделать их художественно убедительнее и интереснее. В них нет ни образности, ни фактурной очерченности среды действия, мизансцены нередко не выразительны и психологически не разработаны, актеры, «проговаривая» текст, часто скорее обозначают чувства и состояния своих персонажей, чем живут ими.

Сказанное относится и к довольно многочисленным эпизодам, воссоздающим картины бедствия народа, насилия оккупантов. В результате сцены, которые должны были бы потрясать, оказываются эмоционально вялыми. Они не рождают ощущения всевозрастающего накала трагических коллизий, назревания той силы народного гнева, которая неминуемо привела к пожару народного восстания, обреченного в тот период на поражение. А ведь именно в этом заключалась одна из главных задач создателей фильма, не случайно давших ему такое емкое обязывающее название — «Гнев».

Немногое удалось в фильме и в тех случаях, когда, выходя за рамки литературной первоосновы, постановщики пытались найти более образное и впечатляющее решение материала. Вот, например, эпизод самоубийства. Василины, помешавшейся от надругательства над ней солдатами-оккупантами. Кажется, замысел режиссеров должен был бы привести к созданию потрясающей своей трагичностью сцены. Но эпизод этот вызывает иную реакцию. Дело в том, что помешавшаяся Василина мгновенно вызывает ассоциации с Офелией — юное существо, облаченное в рубище, распущенные по плечам светлые волосы, обрамляющий прелестную головку венок из полевых цветов и отрешенное напевание-

мурлыкание. Конечно же, такое решение эпизода, причем на искусственно опоэтизированном фоне, никак не соответствует общей стилистике фильма и не несет в себе жизненной достоверности. Или же лирические кадры воспоминаний о счастливых мгновениях юношеской любви Донки и Леонте. Сами по себе поэтичные, хорошо снятые оператором Л. Проскуровым, они не имеют отношения к логике развития основных событий фильма, а потому не органичны.

Конечно, анализируя причины недостатков фильма, мы далеки от намерения не заметить всего того, что удалось его авторам. Можно с уверенностью говорить, что удачным получилось в картине воссоздание атмосферы и хода судебного процесса-фарса над татарбунарцами. Правда исторических фактов облечена здесь в художественно убедительную форму, органически слита с правдой художественной. Мы ощущаем должный эмоциональный накал, нам интересно следить за поединком сталкивающихся здесь воли и характеров. Очень точным оказался выбор исполнителя роли видного прогрессивного деятеля Франции, писателя-коммуниста А. Барбюса, специально приехавшего на этот процесс, чтобы в своей гневной книге «Палачи» рассказать всему миру о кровавых злодеяниях боярско-румынских оккупантов. На эту роль был приглашен известный актер Н. Олялин, который так органично сумел войти в образ, что с первого момента появления и до конца зрительское внимание приковывается к его герою.

К сожалению, других актерских удач в фильме немного. Даже такому интересному актеру, как О. Янковскому (в роли Леонте) материал не дал возможности в полной мере проявить свое творческое дарование. В стане врагов наиболее рельефными получились образы жандармского капитана Фалкэ и лейтенанта Осмокеску в психологически достоверной трактовке Д. Карачобану и А. Цодикова.

Картина «Гнев» еще раз показала, как непросто создать художественно значимое произведение на историко-революционную тему. Фильм — не серия более или менее удачных иллюстраций. Правда исторических фактов в нем должна сочетаться с убедительностью образного обобщения, с глубоким постижением и развитием народного характера в его соотнесенности с событиями эпохи.

В зависимости от того, насколько удачно решают кинематографисты эту задачу, рождаются принципиально разнящиеся произведения — либо такие, как только что рассмотренная лента «Гнев», либо как картина «Мосты» (1973 г.).

Разумеется, разные художественные результаты в значительной степени предопределялись разным уровнем литературной основы того и другого фильма (роман лауреата Государственной премии МССР И. К. Чобану «Мосты» — одно из лучших произве-

дений молдавской советской литературы). Однако многое зависело и от постановщиков.

«Много нужно пройти человеку мостов, чтобы дойти до своего счастья» — эта простая и мудрая метафора из романа стала отправной точкой и внутренним камертоном картины, сценарий которой написал драматург Э. Володарский при участии постановщика ленты В. Паскару. Не следуя в точности за всеми перипетиями романа, не иллюстрируя его, но сохраняя верность духу литературной первоосновы и всячески заостряя его социальную направленность, создатели фильма развертывают перед нами эпическое полотно о жизни и судьбах жителей молдавского села Кукоара. Как сказались исторические события на судьбах и характерах людей, как выдержали они свой человеческий экзамен перед сложностями времени — на этот вопрос стремятся дать ответ кинематографисты.

Скажем, забегая вперед, что не все зрительские ожидания оправдал фильм, не во всем убедил и повел за собой, но в главном свою задачу авторы решили. Экран дает нам возможность увидеть во всей сложности людские взаимосвязи и отношения, проследить за судьбой разных по социальному положению и психологии жителей села, стремящихся к различным целям, по-разному понимающих счастье, ищущих к нему свои «мосты».

Крупным планом проходит перед нами трудовая семья крестьянина Фрунзе. Своей психологией тружеников и своим бесправным существованием Фрунзе подготовлены к борьбе за новую справедливую жизнь. Они ждут ее, они готовы способствовать ее приближению и торжеству.

Сформировавшимся уже бойцом, для которого ясны не только цели и задачи борьбы, но и пути борьбы, видим мы кузнеца Штефэнаке. Актер И. Унгуряну создает обобщенный образ народного вожака, сила и привлекательность которого — в цельности натуры, политической убежденности, естественной слитности с интересами односельчан.

А вот единоличнику Негарэ (артист Голдаев) чужда всякая мысль о человеческом братстве. Круг его интересов замкнулся на одном — неутолимой жажде накопительства. Ради приумножения достатка работает он сам в поте лица, даже в праздничные дни, и не дает передохнуть своему батраку Петраке. В фильме довольно убедительно показано, что вот такое собственническое понимание счастья ведет человека лишь к опустошенности и одиночеству, эгоизму и ожесточенности. Нажитое добро или возможность обогащения становятся для Негарэ самыми значительными ценностями, и ради них он готов измордовать родного сына (эпизод в зимнем саду), приневолить дочь на брак с ненавистным и подлым человеком (эпизод сватовства Гицу). Пожалуй, в эпизоде сватовства обрела наибольшую психологическую глубину трактов-

ка образа Негарэ как жертвы частнособственнических взглядов на жизнь.

Время огромных исторических перемен, время, предъявляющее свой счет, свои требования к людям, обнажает их социальную суть, испытывает прочность их нравственных ценностей, закаляя сильных, подминая и откидывая на кривые тропы слабых. Одним из впечатляющих стал эпизод расстрела кузнеца Штефэнаке. Согнав жителей села, гитлеровцы требуют, чтобы кто-нибудь из односельчан расстрелял своего «большевистского председателя». Скорбны лица крестьян, полны негодования и ненависти их взгляды. Тверд исполненный человеческого достоинства взор Штефэнаке. «Держись, парень»,— подбадривает он поставленного рядом с ним Гицу, отказавшегося было выполнять требования немецкого офицера. Однако одни и те же обстоятельства предельно обнажают суть каждого. Остаться жить любой ценой, пусть подлостью, пусть ценой жизни другого — таким, в противовес остальным крестьянам, проявился в критический момент дрогнувший, сломавшийся Гицу. Следует отметить, что актер М. Боярский точно и убедительно показывает моральную деградацию Гицу и полную его обреченность даже в те моменты, когда он, кажется, наделен силой и властью.

В упомянутых эпизодах, как и во всем произведении в целом, сказывается стремление его создателей не избегать сложностей в воссоздании ставшей уже историей картины жизни крестьянского села начала 40-х годов, в воспроизведении и анализе социальных процессов и характеров людей. Тем отраднее и весомее общий вывод, к которому ведет фильм: крепкие, достойные люди кукоряне, умеют они работать и любить, бороться и шутить, оставаться самими собой даже в самых трудных обстоятельствах. Это и центральный персонаж бадя Тоадер (актер Б. Закариадзе), подкупающий спокойной мудростью и простотой, душевной искренностью, крестьянской смекалкой, а то и озорством (в минуту опасности он не боится сыграть с врагами, разыскивающими оружие, злую шутку, вручая им крестьянскую косу); это и порывающий с отцом и вступающий в борьбу за новую жизнь Митря Негарэ (артист Ю. Рашкин); бескомпромиссный Костаке Фрунзе (артист В. Чутак); и преданная своей горькой любви Ирина (артистка М. Балан); и привлекающий своей тонкой душевной организацией, тягой к прекрасному молодой Тоадер (артист Ю. Меньшагин). Все они изображены в картине с любовью и вниманием.

Успеху картины способствовала плодотворная работа оператора П. Балана, художника-постановщика А. Матера, композитора В. Загорского и, главное, уверенная в целом режиссура В. Паскару. Режиссер сумел драматургически выстроить фильм, где главным героем становится народ с его неудержимым стремлением— через испытания, выбор и преодоление преград — идти к завет-

ной цели. Эту целеустремленность и использует режиссер как цементирующее начало, связывающее воедино все линии сюжета, добиваясь цельности произведения.

Повествованию фильма присуща и отмеченная выше панорамность изображаемых событий, и отчетливо прочерчивающаяся динамичность, и лирическая взволнованность. Изобретательная, пластическая разработка ряда эпизодов производит впечатление своей свежестью, поэтической образностью. Здесь и полный светлого лиризма запев фильма (под раскидистым дубом сидят, тесно прижавшись, дед с внуком, а вокруг шумит весенний очистительный ливень). Здесь и метафорически емкий, глубоко осмысленный эпизод начала войны. По трем сбегающим с холма дорогам ползут фашистские машины и танки, их стальные гусеницы готовы перемолоть на своем пути все живое. Словно от дыхания надвигающейся смерти никнет трава, гнутся к земле ветви деревьев — все застилается густой серой пылью, как зловещей мглой небытия. Это состояние неотвратимости зла, холодящей душу тревоги выразительно подчеркнуто музыкальным решением эпизода. Пластическая и цветовая драматургия кадра в сплаве с музыкальным развитием темы рождает неповторимый по силе эмоционального воздействия образ войны.

Стилистике «Мостов», как и предыдущему фильму В. Паскару «Красная метель», присущ синтез романтическо-поэтического и повествовательно-психологического начал. Внимание режиссера к психологии события, к психологии характера отчетливо ощущается во многих эпизодах (первый киносеанс в Кукоара, допрос кузнеца Штефэнаке, свадьба у Негарэ со скорбной песней Ирины и др.). Это придает ленте необходимую основательность, убедительность воссозданной конкретно-исторической реальности.

При всей положительности впечатления, которое производит кинокартина, следует обратить внимание на некоторые недочеты и спорные моменты. Фильм порой грешит иллюстративностью, тавтологичностью слова и изображения. Довольно искусственным, лишенным необходимой художественной убедительности и вкуса получается эпизод, показывающий поспешное бегство из села его верхушки перед приходом советских воинов.

Весьма спорным — в плане типажном — представляется выбор режиссером исполнителей на роли деда Тоадера и Вики. У нас нет претензий к игре известного грузинского актера Б. Закариадзе и И. Борисовой. Они играют вдохновенно, в обусловленном сутью произведения плане. Но типажно — все-таки грузинский, а не молдавский крестьянин получился у Б. Закариадзе, и городской, а не сельской девушка у И. Борисовой. Их герои, на наш взгляд, заметно выбиваются из общего колорита фильма. Вызывает некоторое недоумение трактовка образа районного руководителя Шеремета (артист И. Шкуря), особенно в первой половине фильма. Он пред-

стает каким-то холодным, отчужденным от людей. Больше загадочным, чем внутренне значительным получился очень трудный для воплощения, почти бессловесный образ Петраке (артист М. Волонтир). Суть этого образа — широта души, целиком отдающей себя людям — нами воспринимается, но ее развернутой глубинности все-таки недостает.

Конечно, отмеченные недостатки досадны, они снижают ценность фильма. Тем не менее сознаешь, что это — недостатки в целом содержательного и интересного произведения молдавского кинематографа.

Одной из наиболее значительных картин республиканской киностудии первой половины 70-х годов стала лента режиссера В. Гажиу «Долгота дня» (сценарий написан постановщиком совместно с В. Иовицэ). И здесь, рассказывая о судьбах жителей молдавского села (разделенного—в силу оккупации Бессарабии королевской Румынией — пограничным Днестром), авторы прослеживают путь непрекращавшейся борьбы за воссоединение молдавского народа и торжество Советской власти.

Созданная к 50-летнему юбилею МССР и Компартии Молдавии, эта картина явила собой масштабное эпическое кинополотно, охватившее события полувековой истории молдавского народа, начиная с 1920 года и вплоть до наших дней. Эпический характер киноповествования, открыто заявленный авторами уже в первых кадрах, достигается не только за счет хронологически-емкого показа развертываемых на экране событий. Этому способствуют и довольно многочисленные, удачно разработанные массовые сцены с яркой обрисовкой того или иного народного характера (такого, например, как дед Кэприян) и введение в фильм кадров кинохроники, которые придают дополнительную масштабность, достоверность и историческую значимость экранному действию. Но главным, определяющим эпичность этого произведения является то, что основные коллизии воссоздаваемой истории, характеры и судьбы героев, в первую очередь коммуниста Штефана Бардэ, даются в их максимальной обобщенности, концентрированно выражающей суть исторических судеб молдавского народа. В нелегком, но верном пути Штефана Бардэ, его судьбе, его несломленности и торжестве экран дает нам возможность увидеть преданного идеалам революции конкретного героя и — в равной степени — судьбу народа в целом.

Основной драматургический ход, избранный авторами «Долготы дня», заметно отличает фильм от предыдущих молдавских кинолент этой тематики. «При попытке к бегству», «Зарубки на память», «Гнев» повествовали о тяготах и социально-политической борьбе той части народа, которая оказалась насильственно отторгнутой королевско-боярской Румынией от Советской Родины. В центре картины «Красная метель» и «Мосты» — крутые историче-

ские переломы в судьбах правобережных молдавских сел, когда, как от мрака к свету, воспаряла их жизнь от бесправия и подневолья к революционному обновлению, от ига оккупации к светлым дням освобождения и окончательного воссоединения. Действие каждого из названных фильмов ограничивалось небольшим отрезком времени.

В «Долготе дня» избран не только иной временной масштаб. Здесь — в параллельном изображении — дается срез жизни двух миров по обе стороны Днестра. На долгих двадцать два года стала река пограничной, разделив расположенное на ее берегах село Вэдены. По разным социальным руслам развело время жизнь односельчан. И только единственный час в неделю, установленный для их общения, давал возможность родным и близким, хоть на расстоянии, поделиться своими радостями и заботами, узнать о новостях.

Эти предстающие на экране общие панорамы, сопровождаемые закадровым голосом повествователя, как и вплетаемые в сюжет емкие бытовые детали — будь то пограничный столб и колокол, созывающий вэденцев на берег, или сами переговоры их — позволяют зрителям с первых же эпизодов за конкретностью изображаемого ощутить ее масштабный историко-политический смысл.

С той же мерой лаконичности и обобщенности изображается в фильме и обыденное течение жизни сельчан в каждой из частей села. В коротких, по принципу параллельного монтажа развертывающихся на экране эпизодах перед зрителями предстают два мира, две контрастирующие среды. В левобережных Вэденах мы видим коммунаров, воодушевленных хозяев своей судьбы. Здесь налаживается новая жизнь, здесь празднично и торжественно прокладываются первые весенние борозды в земле, ставшей для крестьян коллективной собственностью. В правобережных Вэденах крестьян, оторванных от хлебопашеских забот, вынуждают рыть военные траншеи к инспекционному приезду короля. Подневольность, бесправность, отупляющая работа да окрики плутоньера — вот что видят крестьяне здесь, и потому их взоры устремляются на левый берег, туда, где осуществляется их общая мечта.

Этот принцип «переброски» действий, развертывающихся на левом и правом берегах Днестра, последовательно и вполне правомерно используется авторами картины на протяжении всей той части фильма, которая завершается эпизодом братания односельчан в памятный день 28 июня 1940 года. (Показательно, что игровой этот эпизод — встреча «левых» и «правых» вэденцев на мосту, переброшенном через Днестр,— сопровождается и кадрами кинохроники, запечатлевшей освобождение правобережной Молдавии и воссоединение ее с Советской Родиной.) Такое драматургическое построение картины дает возможность зрителю

многое из жизни левобережья и правобережья увидеть, осознать и почувствовать, сколь противоестественным было их насильственное разъединение и сколь закономерным и желанным было воссоединение.

Экран воссоздает немало выразительных эпизодов, художественно емко и свежо характеризующих народную жизнь (главным образом это касается изображения жизни левобережных вэденцев). О некоторых из них стоит сказать особо. В первую очередь хотелось бы вспомнить эпизод пахоты, к которой приступают вэденские коммунары. Он разработан и подан на экране как фрагмент подлинно эпического киноповествования.

...Приподнятое, праздничное настроение чувствуется во всем — в торжественных и улыбающихся лицах коммунаров, в кумаче знамени и транспарантов, в зажигательности и значительности слов, с которыми обращается к коммунарам демобилизованный боец революционной бригады Котовского Берекет (актер В. Пинчук): «...Мы, ее демобилизованные бойцы, призваны на новый фронт коллективного сельского труда. Мы собрались сегодня с вами для того, чтобы на землях бежавшего пана зажечь красный маяк нашей коммуны... Пусть он будет виден далеко на том берегу, вселяя в сердца наших братьев и сестер надежду и гордость за нас...»

И вот уже берется за рукояти плуга Штефан Бардэ, которому, как испытанному в боях красному коннику, нынешнему пограничнику, оказана честь проложить первую борозду. Торжественность момента очевидна. Но создатели фильма счастливо уходят от сухости, официальности, пресности в его подаче на экране. Ничуть не снижая значительности происходящего, они идут на его художественное развитие, углубление, многомерность, в которой есть место и беззаботной шутке, коллективному подзадориванию, и щемящей грусти, и высокой поэзии. Именно в такой полифоничности воспринимается развитие эпизода, которое связано с впряженным в плуг конем. Не реагируя ни на понукания, ни на ласку, он не трогается с места. Это-то и вызывает, с одной стороны, смех и шутки крестьян («дай ему пучок травы», «лучше пряников»), с другой стороны, урезонивающее пояснение Берекета о том, что не к упряжке, а к боевым походам привык этот конь. И когда, поразмыслив, решили проиграть на трубе походный сбор,— рванулся ретиво конь, далеко позади оставив пахаря. И подобно тому, как комедийный мотив сплетается здесь с мотивом героическим, так и этот последний оттеняется, приобретая еще большую глубину и значимость, таким понятным для хлебопашца вздохом мудрого Кэприяна: «С этими войнами отвыкли от крестьянского труда все— и человек, и скотина».

Выразителен и эпизод «Перевод на молдавский язык «Интернационала». По контрасту с последующими сценами (где показа-

но, как, словно отбывая повинность, на правом берегу в церкви молодежь вынуждена разучивать песнопение во славу короля), здесь царит творческая атмосфера. Самые грамотные люди села бьются над тем, чтобы революционный гимн трудящихся зазвучал и на родном для вэденцев языке. Не без юмора изображенные муки творчества разрешаются благополучно: дед Кэприян (именно он, а не учитель и не священник) сначала несколько робко, а затем все увереннее начинает петь на знакомый мотив сердцем подсказанные слова. И пусть литературно шероховат пока этот перевод,— он выполнен с душой, и очень скоро стоголосно прозвучат его слова над Днестром как обещание народного торжества во время необычной свадьбы Штефана Бардэ и девушки с правого берега — Санды.

Эпизод этой свадьбы — один из наиболее ярких и впечатляющих в картине. Его воспринимаешь как кульминацию в своеобразном триптихе панорам обоих берегов Днестра («Свидания-переговоры односельчан» — «Свадьба» — «Братание на мосту в 1940-м году»). Да, необычной, горькой была эта свадьба, проходившая, по инициативе Кэприяна, одновременно на левом и правом берегах родной реки,— на одном жених со своими родственниками, на другом — невеста со своими близкими. Только так, используя час свиданий-переговоров односельчан, можно было сыграть свадьбу двух по-настоящему полюбивших друг друга людей.

Следуя драматургическому замыслу сценаристов и постановщика, оператор В. Яковлев стремится здесь (впрочем, как и в других аналогичных по смыслу эпизодах) к органичному совмещению психологически-бытовой детализации и социального обобщения в изобразительном ряде. Его камера внимательна и подвижна. Выразительные панорамы и сменяющие друг друга крупные планы участников свадьбы дают кинозрителям возможность сочувствовать героям и осмыслять происходящее на экране не менее, чем игра актеров и звучащее слово.

Множество разнообразных чувств вбирает в себя эпизод «красной свадьбы». И все же, как ни горьки изображаемые события, пронизаны они светлым, жизнеутверждающим началом, верой в воссоединение не только жениха и невесты, но всех, кто в этот час разделен пока пограничной рекой. Танцуют под звуки оркестра с левого берега и левобережные, и правобережные. А когда до окончания часа положенного свидания остается пять минут и коммунары, встав из-за столов, запевают «Интернационал», его подхватывают, невзирая на разгон «манифестации», учиняемый румынскими пограничниками, и вэденцы с правого берега. Далеко и победно звучит над Днестром, над обоими его берегами «Интернационал» как символ единой, неделимой народной воли.

Массовым сценам народной жизни уделяется немалое внимание и на всем последующем протяжении фильма. Перед нами

проходят и многие эпизодические персонажи, представляющие вэденское крестьянство, и людская масса как единый коллективный герой повествования, и подробно выписанные образы — такие, как дед Кэприян, в котором ярко типизируются черты народного характера. Образ этот воссоздает на экране — воссоздает убедительно, полнокровно — популярный молдавский актер Константин Константинов. В его трактовке дед Кэприян предстает перед нами как выразитель лучших нравственных основ народа. Прежде всего это — человек-труженик, который видит и оценивает мир через призму трудовой крестьянской жизни. Это придает ему социальную зоркость и активность, веру в силу коллектива и доброту, смелость в словах и поступках. К тому же ему не чужда склонность и к лирическому философствованию, и к шутке. Не случайно с этим многогранным персонажем связаны многие важные для содержания фильма эпизоды и его активная роль в них (праздник первой борозды и перевод «Интернационала», «красная свадьба», инициатором и вершителем которой он был, рассказ про Ленинский субботник, открытая оппозиция оккупантам и др.).

И все же наиболее заостренно передается судьба народа через образ Штефана Бардэ. Его характер, его личная судьба, вплетенная в судьбу народа, определяет главную линию сюжетного развития фильма. Правда, первый хронологический пласт киноленты дает скорее лишь экспозицию образа Бардэ (его характеристика как бывшего конника-котовца, как активного строителя новой мирной жизни на освобожденной молдавской земле). Но и здесь движение сюжета связано преимущественно с Бардэ, линией его взаимоотношений с Сандой — их первой случайной встречей, их тайными свиданиями и, наконец, столь необычной свадьбой.

В последующем, когда события фильма «перебрасываются» в 40-е годы, раскрытие характера и судьбы Штефана Бардэ становится доминирующим. В новый драматический узел завязываются его взаимоотношения с Сандой. Сначала он узнает, что Санду еще тогда, в молодости, вынудили выйти замуж за румынского прихвостня Аргира и что рожденный ею сын его, Бардэ, сын, так же, как и он, названный Штефаном — был отправлен Аргиром в бухарестскую жандармскую школу. А позже, когда началась война, и оставленный на подпольную работу Бардэ был схвачен оккупантами, расстрелять его должен был родной сын — начальник жандармского поста в Вэденах Штефан Делимарц. И только Санда, остановившая казнь своим признанием сыну в тайне отцовства, спасла Бардэ от смерти.

Можно себе представить, какие сложные задачи стояли перед актерами, исполняющими эти роли. И В. Малявиной и особенно В. Чутаку предстояло убедительно передать не только новые возрастные характеристики героев, но и — главное — драматизм их

внутреннего мира. И надо сказать, что эти творческие задачи были успешно выполнены. Внутренняя сила и достоинство уверенного в правоте своего дела человека, которые мы ощущаем в Бардэ — В. Чутаке, как и смятенность чувств, взрыв страстей, таившихся в глубинах души Санды — В. Малявиной, придают эпизоду готовящегося расстрела должную эмоционально-психологическую наполненность и выразительность.

С большим тактом, отточенной лаконичностью ведет В. Чутак свою роль и в эпизодах, рассказывающих о патриотической деятельности Бардэ после «помилования», когда его как бывшего председателя колхоза Делимарц (актер И. Бордияну) задумали использовать для руководства ударной работы вэденцев на врагов; и в драматических сценах с раненым сыном-врагом, когда Бардэ вернулся с фронта в навсегда освобожденные Вэдены; и в эпизодах встреч с районным руководством.

Высшего накала достигает актерское исполнение в завершающей части фильма, время действия которого — памятные осенние дни 1974 года, когда наша республика празднично отмечала свое 50-летие.

...Сидя перед телевизором, Бардэ смотрит передачу о праздничных торжествах, о награждении республики орденом Октябрьской Революции. Из-за парализованных ног он не смог быть в эти минуты там, где чествовали лучших сынов и дочерей Молдавии. Но по его молодому, просветленному, по-прежнему полному жажды активной жизни взгляду мы чувствуем: душой он там — и в том зале, и в тех вспоминаемых диктором трудных и счастливых годах, когда строилась, боролась с врагом, восстанавливалась и расцветала его земля. Это — его судьба. Ради нее он не жалел жизни. Вот почему, когда пришедший к нему Аргир (артист Д. Фусу) пытается иронизировать над святыми революционными понятиями и откровенно выражать сомнение в продолжении дела первых коммунаров, Бардэ, как говорится, взрывается всем своим существом. При помощи резкого поэтического монтажа мы видим на экране крупные планы и молодого Бардэ, скачущего на коне с решительно вскинутой шашкой, и в напряженнейшем порыве Бардэ нынешнего. «Врешь! Не перевелись еще на нашей земле коммунары!» — эта невиданная, до высочайшего предела сконцентрированная сила убежденности вздымает Бардэ с кресла, к которому он был прикован параличом в течение нескольких лет. Пораженный и смятый этой силой, ретируется Аргир. Штефан Бардэ выходит на крыльцо. Во весь экран видим мы его незабываемое лицо — смеющееся, ликующее, со счастливыми слезами на глазах лицо человека-победителя.

Образ Бардэ, как и фильм в целом, не мог не обратить на себя внимания широкой кинематографической общественности. На состоявшемся в 1975 году в Кишиневе VIII Всесоюзном кинофестива-

ле картина «Долгота дня» была отмечена специальным дипломом жюри «За отображение героической борьбы молдавского народа по установлению в крае Советской власти», а актер В. Чутак, ныне заслуженный артист МССР, удостоен первой премии за лучшее исполнение мужской роли.

Это явилось достойным признанием новых успехов молдавских кинематографистов.

Важно подчеркнуть и то, что лента «Долгота дня», как и ряд предыдущих картин студии «Молдова-филм», дают дополнительное основание говорить о плодотворных тенденциях, которыми отмечено развитие нашего историко-революционного фильма.

Каковы же эти тенденции?

Прежде всего следует подчеркнуть, что революционная история народа стала осваиваться нашими кинематографистами более широко, планомерно и целенаправленно. Была воссоздана, по существу, художественная кинолетопись всех основных этапов революционно-освободительного движения в Молдавии на протяжении XX века. На нашем экране были запечатлены и деятельность в Бессарабии первых марксистов-ленинцев («Взрыв замедленного действия»), и пути в революцию народа, его лучших представителей в период обострения социальных противоречий накануне и в период первой мировой войны («Последний гайдук»), и вооруженная борьба народа за утверждение в крае Советской власти в памятную зиму 1917—1918 гг. («Красная метель»), и непрекращавшаяся борьба трудящихся оккупированной Бессарабии за воссоединение с Советской Родиной («Зарубки на память», «Гнев», «Мосты»).

Наметился и закрепился интерес наших кинематографистов к изображению народных масс, участвующих в событиях революционной эпохи, что вело к укрупнению внутренней масштабности фильмов. Видоизменились — в соответствии с избираемым историческим материалом и идейно-тематическим замыслом — задачи показа героя и его взаимоотношений с народными массами.

На первых порах это было понятное и оправданное стремление утвердить героя-революционера как героя нового типа, суть которого раскрывается в глубокой осознанности им целей и верных путей и методов революционной борьбы. Методов, не имеющих ничего общего с увлечением внешне-романтическими эффектными действиями героя-одиночки. Этим объяснялось то полемически заостренное внутреннее столкновение героев, разное понимание ими героики, которое столь явственно обнаруживается, например, в фильмах В. Гажиу (вспомним сюжетно сходные линии Касьян—Валентин во «Взрыве замедленного действия», рабочий-большевик Богдан—Котовский в «Последнем гайдуке»).

Видим мы это и в «Красной метели», где авторы со всей определенностью вскрывают несостоятельность и вредность для успе-

ха общего дела бесшабашного удальства, бездумного геройства Иона Еникэ. Противопоставляя ему не менее смелого и энергичного, но обдуманно и дальновидно действующего Козму Калмацуя, авторы утверждают, таким образом, свое понимание подлинного героя революции. Это понимание — как и требовал реально-исторический материал,— шире, многограннее, чем в фильмах «Взрыв замедленного действия» и «Последний гайдук». Козма Калмацуй показан не только как самоценная яркая личность героя-революционера, но и как партийный вожак, организатор и воспитатель революционных масс. Это было новое качество героя молдавского историко-революционного фильма.

В самом деле, ни в одной из предыдущих картин такой задачи их создатели перед собой не ставили. Характерно, что во «Взрыве...», где, как уж отмечалось нами, авторы преднамеренно заостренно — на примерах Касьяна и Валентина — показывают разное проявление и разное понимание героики, на дальнейшее драматургическое развитие этого сюжетного зерна они не идут. Мы видим только, что Касьян, как и Лена, явно не доволен опрометчивыми действиями Валентина, который, расклеив по городу листовки, навел сыщиков на след подпольной типографии. Показывать героя, воспитывающим своего молодого товарища по борьбе, авторы сочли необязательным — не в этом виделось им главное в утверждении героя. В последующих фильмах, создаваемых на другом историческом материале, подобные возможности не упускались. В «Последнем гайдуке» сам замысел картины предполагал четко выраженную реакцию большевика Богдана и других рабочих-партийцев на бесперспективность гайдуцких действий Котовского и его соратников. Но эта реакция не идет в фильме дальше информативно-назидательных диалогов. В «Красной метели» аналогичная реакция Калмацуя на бесшабашность действий Еникэ, приведшую к гибели нескольких бурсучанских бойцов, переводится в действенный драматургический ряд. Следует одна из сильнейших в фильме народных сцен. Бурсучане прощаются с погибшими товарищами. С рыданиями бросаются к гробам мужей, братьев и сыновей женщины; стоят, словно оцепеневшие, с крепко сжатыми кулаками и обнаженными головами, мужчины, и плывет над сельской площадью еще более морозящее душу скорбное, веками складывающееся причитание плакальщицы. Вот уже и настает минута заколотить крышки гробов. Напряжен воспаленный взгляд Калмацуя, и вдруг он передает молоток и гвозди стоящему рядом Еникэ. Можно ли было найти более действенное воспитывающее решение?!

Разумеется, это лишь один из примеров, и мы привели его, чтобы нагляднее провести параллель между решениями сходных ситуаций в различных фильмах. В картине немало и других эпизодов, в которых под тем или иным углом Калмацуй раскрывается

как политический воспитатель масс, словом и делом умеющий разъяснить каждому суть происходящих событий и необходимость тех или иных конкретных действий.

Внимание наших кинематографистов к показу этого нового качества героя (прослеживается это — правда, бледнее, схематичнее — и в ряде других картин, вышедших после «Красной метели») впрямую связано с тем, как вообще эволюционировала на экране соотнесенность героя и народных масс. Поначалу эта соотнесенность была минимальной. Так, во «Взрыве замедленного действия» авторов интересовала прежде всего деятельность небольшой группы подпольщиков. Сколько-нибудь развернутого изображения контактов героев с массами не было. В дальнейшем все полнее обнаруживается тенденция к показу деятельности героев не только **для людей, но и среди людей.** Не случайно именно в «Красной метели», созданной на материале народной борьбы за утверждение советской власти, за претворение в жизнь ленинского декрета о земле, эта тенденция впервые проявилась с такой полнотой и яркостью. Удачная драматургия и режиссура, вдохновенное исполнение роли Калмацуя актером М. Голубовичем позволили создать один из самых выразительных в молдавском кино образов коммуниста — вожака масс. В этом герое видишь человека совершенно конкретной исторической эпохи, определившей уровень его социально-исторического мышления, обусловившей его самобытный характер. Революционная эпоха раскрыла в нем, вчерашнем батраке, а затем солдате, незаурядные способности убежденного борца за народное дело, за коренное переустройство жизни. Эта убежденность, сочетающаяся с цельностью натуры, способностью борца и агитатора, организатора и воспитателя, делают его вожаком масс.

Стремление показать действия героя как выражение умонастроения масс, как его реакцию на контакт с ними заметно ощущается в «Последнем гайдуке». Скажем, визит Котовского к помещику Манук-бею с требованием выдать крестьянам зерно — следствие его встречи и разговора с односельчанами, которые жалуются на свое бедственное положение; ультиматум заводчику Ланге определен тем, что увидел и услышал Котовский, побывав в бараках рабочих и т. д. Этот контакт с трудовым народом, столь естественный для героя, вышедшего из его среды, носит двусторонний характер. Действуя для людей и среди людей, Котовский и движет и движется ими, и воспитывает их (вспомним, например, линию взаимоотношений с одним из соратников — Иваном Бугром), и сам воспитывается политически среди них (будь то Богдан или безымянный солдат, приоткрывший Котовскому глаза на расхождение целей эсеров и интересов солдатской массы).

В связи с массами, с опорой на них показаны и герои других фильмов — коммунист Петря Радукан, руководитель подпольного

революционного движения в одном из городков оккупированной Бессарабии («Зарубки на память»), Леонте Чеботару и другие вожаки Татарбунарского восстания в картине «Гнев» (мы оставляем сейчас в стороне разговор о художественном уровне этого показа).

Примечательно и то, как изображались в рассматриваемый период сами народные массы. Здесь тоже ощутима определенная «восходящая» тенденция, вполне объяснимое движение. Так, во «Взрыве...» народ показан самым общим планом, нерасчлененной социальной массой. В «Последнем гайдуке» народные массы, в первую очередь крестьянство, уже в значительной мере индивидуализированы. Здесь довольно широко применен принцип типажности, используются более или менее развернутые сюжетные характеристики представителей народной массы. Крупным планом, например, проходят перед нами сподвижники Котовского, особенно Ион Кодряну (артист В. Чутак), Иван Бугор (артист Л. Марков), односельчане, среди которых не могут не запомниться образ матери погибшего солдата в исполнении одной из лучших актрис Домники Дариенко и образ жены Кодряну (артистка М. Балан). Фигурам этим, правда, отводится все же не столько самостоятельная, сколько подыгрывающая, «аккомпанирующая» главному герою роль. Сюжетные структуры фильмов «Красная метель», «Зарубки на память»», «Гнев», «Долгота дня» уже в значительной мере строятся на прослеживании характеров и судеб различных людей, складывающих обобщенный образ народа. Киноповествование ведется в равной мере и об отдельных героях — центральных персонажах, и о народе, как коллективном герое. Наконец, в «Мостах» народная масса как таковая, как совокупность индивидуальных воль, характеров и судеб в ее соотнесенности с ходом истории становится главным объектом художественного анализа.

Эта эволюция во внимании наших кинематографистов к изображению народа (разумеется, не исключающая создание фильмов об интересных, ярких личностях героев) не могла не сказаться на поэтике рассматриваемых произведений, по крайней мере, лучших из них. Заметно стала появляться в них эпическая широта в охвате событий и многонаселенность экрана, синтез повествовательно-психологического принципа сюжетосложения и лирико-романтического авторского отношения к воссоздаваемым событиям, выражаемого в изобразительном и музыкально-звуковом ряде, в монтажно-ритмических построениях.

Осваивая лучшие традиции многонационального советского киноискусства, молдавская кинематография — не без срывов и не без неудач — обогащалась новым творческим опытом. Он сказывался не только в решении историко-революционной темы, но и в художественном осмыслении страниц далекого исторического прошлого народа.

## ДУХОВНЫЙ ОПЫТ ИСТОРИИ, ОБРАЩЕННЫЙ В СЕГОДНЯ

Советские художники, стоящие на позициях социалистического реализма, неоднократно обращались к материалу многовековой истории своего народа, стремились вобрать в себя прогрессивные традиции социальной и духовной жизни, которые каждый народ несет с собой из прошлого в будущее. Эта потребность оказывается тем сильнее, чем более зрелым становится искусство. В 60—70-е годы, отмеченные расцветом национальных кинематографий, появилось большое число фильмов исторической тематики, созданных на республиканских киностудиях. Это и украинский фильм «Захар Беркут», и туркменский «Состязание», и литовский «Геркус Мантас», и узбекский «Звезда Улукбека», и белорусский «Я, Франциск Скорина» и таджикские «Сказание о Рустаме» и «Рустам и Сухраб», и азербайджанский «Насими» и многие другие.

К ряду таких картин относятся и две ленты, созданные в начале 70-х годов молдавскими кинематографистами — «Лаутары» (1970 г.) и «Дмитрий Кантемир» (1973 г.) Показательно, что после первого молдавского фильма «Атаман кодр», выпущенного еще в 1958 году, к исторической теме наши кинематографисты, вплоть до появления этих картин, не обращались. В этот более чем десятилетний период киностудией «Молдова-филм» решались первоочередные задачи, связанные с проблемами сегодняшней жизни и революционной борьбы народа, накапливался творческий опыт. Немаловажное значение для развития исторической темы имел опыт наших историко-революционных лент, опыт показа реальных героев недавнего прошлого и народных масс. Совершенствовалось профессиональное мастерство наших драматургов и режиссеров, более зрелой становилась их художественная мысль. Таким образом, обращение к материалу далекого прошлого в картинах «Лаутары» и «Дмитрий Кантемир» было совсем не случайным и не поверхностным. Это было обращение к темам и проблематике, давно волновавшим кинематографистов, за плечами которых, кстати, был уже немалый творческий опыт и растущая потребность сказать в искусстве свое слово. Картины, как и следовало ожидать, получились интересными, непохожими друг на друга.

К фильму «Лаутары» — одному из лучших своих созданий — Э. Лотяну, как сценарист и режиссер, шел давно. Можно сказать, что первым шагом к этой картине была еще двухчастевая лента Лотяну — студента ВГИКа. Она называлась «Большая хора» и являла собой восторженно-поэтический и темпераментный рассказ о молдавском народном творчестве — вихревых зажигательных танцах, чарующих мелодиях. Здесь вполне отчетливо проявилось авторское отношение к избранному объекту и свойственное Лотя-

ну поэтическое видение мира. После «Ждите нас на рассвете» была картина «Красные поляны», где тоже во многом через стихию народной культуры — музыку, танцы, легенды — воссоздавался духовный облик молдавской земли. И во всем строе картины, ее метафорах, ритме, красках чувствовался поэт. И было «Это мгновение», о котором довольно подробно шел разговор в первой главе и о котором сам автор сказал: «В фильме «Это мгновенье» я старался найти поэтическое начало. Меня более всего волновал духовный порыв людей, собравшихся со всего света сражаться за Испанскую республику. Они шли на смерть так, как можно умирать лишь за мечту, за самое дорогое в жизни — легко, бесстрашно, красиво. Я хотел показать непоколебимых людей, оставшихся несмотря ни на что, верными идеалу...» [38]

В «Лаутарах», как и в предыдущих работах, общим моментом является авторская симпатия к красивым, сильным и щедрым людям, верным своим идеалам.

Картина успешно прошла на всесоюзном экране и за рубежом. На XX Международном кинофестивале в Сан-Себастьяно (Испания) она была удостоена одной из главных премий фестиваля — «Серебряной раковины» и двумя национальными премиями.

В прессе появилось множество откликов-рецензий, интервью и статей, вызванных картиной и — более широко — творчеством ее автора. «...Мы имели возможность увидеть молдавскую картину «Лаутары». Прежде всего нужно отметить поэтичность фильма... Цвет, актерское исполнение и прежде всего музыка, полная поэзии, являются главными достоинствами фильма» — с такой оценкой выступила испанская газета «Унидад»[39].

«Можно заранее утверждать, что изобразительная стихия фильма, сливаясь с музыкальной, не оставит равнодушным никого из зрителей, какое бы впечатление ни было вынесено от картины Лотяну в целом... Его почерку присуща повышенная экспрессия формы, ярко выраженная поэтичность, тут не просто прием стиля — это сам стиль, в нем весь Лотяну как художник», — писал на страницах журнала «Искусство кино» критик В. Широкий[40].

«Фильм Эмиля Лотяну принадлежит бесспорно к поэтическому кинематографу. В истории кино он станет в том же ряду картин, который открывает бессмертная «Земля» Довженко и который в последние годы так блистательно продолжили киевляне... Фильм Лотяну — произведение в высшей степени самобытное, своеобразное и индивидуально неповторимое», — это утверждение мы находим на страницах ежегодника «Экран» в статье, которой ее автор Р. Соболев дает характерное название «Песня о песне»[41].

Аналогичные оценки содержатся в материалах, опубликованных как в союзной, так и в республиканской прессе. И уже это единодушие в общих оценках особенностей картины весьма показательно. Действительно, картина очень своеобразна. Чтобы пере-

дать зрителям свое представление о красоте и щедрости души народной, о его незаурядном творческом таланте, который, пробиваясь через все тяготы жизни, полногласно заявлял о своей чудодейственной силе, сценарист и постановщик картины Э. Лотяну строит фильм на коллизиях возвышенно-романтических.

Уже с картины детства героя фильм вводит нас в атмосферу необычную, можно сказать, по-своему экзотическую, где резко сталкиваются доброта и жестокость, любовь и ненависть, захватывая нас яркостью своих контрастирующих красок.

...По огромной заснеженной поляне бежит, чуя недоброе, волчица. И тут же монтажным контрастом — горящие состраданием и испугом глаза мальчика. Первозданная тишина лесных зимних просторов — и гулкие выстрелы охотника, взрывающие эту тишину. Вмиг покраснел белый снег под телом убитого зверя. Видно, впервые стал мальчик очевидцем такой жестокой сцены, видно, впервые приблизился он по приказу стрелявшего отца к волчьему логову, опасливо протягивая руку за волчонком... А потом мы видим дружбу между маленьким Томой Алистаром и волчонком. Она приносит мальчику и дополнительные ребяческие беды, она же послужит потом и славе юного лаутара, вызывая удивление и восторги посетителей ярмарки.

Нет, не жестокость, не ожесточенность унаследовал маленький Тома от своего отца — потомственного лаутара. Он унаследовал от него неодолимую тягу и любовь к скрипке, талант народного музыканта и — обреченность на вечные скитания. Отец знал, что мало радости сулит путь лаутара, безжалостно облагаемого налогами, презираемого и преследуемого властями. Оттого-то и хотел он отвратить сына от общения с маленькой скрипкой, которая таила в себе не только радость и счастье творчества, но и неумолимо жестокую, горькую судьбу музыканта-лаутара.

Так, казалось бы, в побочном эпизоде, где отец в сердцах, словно проклиная судьбу свою, ломает и бросает в огонь маленькую скрипку сына, совершенно определенно намечается основной конфликт произведения: духовное богатство и щедрость искусства, отдаваемого людям, и — сознание своей социальной отверженности, клейма касты гонимых.

Выходящим за рамки обычного материалом, его поэтическим изложением, проявляющемся и в композиционном строе, и в щедром использовании красок и музыки, и в метафоричности киноязыка, и, главное, в позиции художника,— фильм резко отличается от обычных повествовательных лент, с первых же кадров заявляя о себе как романтической поэме. Две основные темы, постоянно переплетаясь, определяют содержание и смысл кинопоэмы — Любовь и Творчество. И та, и другая тема подаются в ореоле романтической обобщенности.

Кажется, сама судьба послала Томе Алистару страстную лю-

бовь к юной цыганке Лянке. Послала, чтоб, подарив короткие мгновения волшебного чувства, всю жизнь затем испытывать героев на верность этому чувству — сначала угрозами братьев Лянки, потом розгами разгневанного непослушанием дочери родителя, наконец, разлукой после насильственной выдачи Лянки замуж за богатого человека. Но факел волшебной любви, навечно зажженный в сердцах героев, не могли погасить ни впивающиеся в тела свистящие розги, ни холод долгих лет разлуки.

Не счесть дорог, которые остались позади у Томы Алистара и его друзей, бродячих музыкантов, не счесть людей, с которыми сводила его за эти долгие годы судьба, но нигде не встретил он черноокую красавицу цыганку, и никто, даже лавочник Мозес, ни за какие вознаграждения не мог подсказать Алистару, где искать Лянку.

Только в частых мечтах-видениях лаутара является к нему попрежнему красивая, юная и счастливая Лянка. Словно парит она навстречу ему над разноцветьем полевых трав. И шаловливый ветер играет шелком ее кудрей, овевающих прелестное лицо, озаренное белозубой улыбкой. В замедленной проекции кадров она не бежит, а будто плывет навстречу Томе. «Лянка»,— выдыхает Алистар. Но исчезает видение, и снова перед его взором — лишь залатанный полог кочевой лаутарской кибитки да бесконечно вьющаяся среди холмов дорога. Так за годом год, до конца жизни. Поистине в романтическую легенду о любви, бережно пронесенной через всю жизнь, вырастает в фильме эта тема.

Так же укрупненно и внутренне конфликтно (нет гармонии там, где гармония должна быть) раскрывается и вторая, ведущая в фильме, тема творчества. Уже отмечалось выше, что истоки будущей творческой судьбы героя внутренне конфликтны. Наделен он незаурядным даром музыканта, только бы развивать, совершенствовать его на радость людям. Мы же видим, что, желая сыну добра, отец стремится погасить его любовь к скрипке. Но всемогущим тавром мечены руки мальчика — руки музыканта, которому суждено будет удивлять и восхищать своим искусством людей.

Первые радости любви Томы сливаются с первыми радостями от сознания своей власти над скрипкой, способной передать и всю восторженность его мироощущения, и все многоголосье с детства близкой ему природы. «Хочешь, я покажу тебе, как поет жаворонок, как воет волчица, как падает, кружась, осенний лист?» — осыпает он вопросами Лянку. И льются в небо, сменяя одна другую, чарующие, полные жизни мелодии. И так же завороженно, как Лянка, слушают его везде — на свадебных празднествах, народных гуляниях, на шумных ярмарках, потому что, когда брал Тома в руки скрипку и вкладывал в нее свое вдохновение художника. трепетало в струнах его молодое горячее сердце.

Кажется, улыбается судьба юному музыканту. Его незаурядный дар находит признание даже в концертных салонах Петербурга и Вены, куда он попадает, опять-таки волей романтического случая. В экстазе восторженно прикалывает венский вельможа к груди Алистара свою орденскую звезду. Однако для светского общества великолепный талант народного музыканта-самоучки не больше, чем вызывающая удивление экзотика, оно равнодушно к его судьбе, его творчеству. И продолжается для Томы Алистара, как и для его товарищей-музыкантов, скудная на радости, полная невзгод и лишений жизнь бродячего лаутара.

По законам тогдашнего общества лаутарам отказывают в правах даже посмертно, отказывают в обычном кладбищенском месте. Их можно хоронить только рядом с заброшенными могилами гайдуков. Кстати, мысль о схожести, о переплетении судеб гайдуков и лаутаров — любимцев народа и отверженных официальным обществом — неоднократно подчеркивается в фильме: и в сцене на кладбище, и в очень выразительно поставленном эпизоде обмена заложника на сдающегося полицейским властям гайдука Раду Негостина, сопровождаемого лаутарами, в прощальной песне которых — и скорбь, и сила несломленности духа.

Фильм «Лаутары» воспринимается прежде всего как гимн неумирающему музыкальному гению народа, щедрой красочности его искусства, открытого людям. Мы слышим это и в богатой музыкальной партитуре картины, созданной композитором Е. Догой на основе обработок молдавского фольклора; мы ощущаем это и в показанной на экране жизни главного героя; мы чувствуем это и в символической преемственности, единности самого имени — Тома Алистар.

Это имя носил не только отец героя, но и сам герой. После его смерти имя славного музыканта наследует самый молодой скрипач «банды Томы Алистара». Эта символика преемственности, символика бессмертия замечательного народного искусства находит свое выражение и в образном строе финального эпизода.

...Шумный ярмарочный дух царит на площади у постоялого двора, разместившегося на бойком месте — перекрестке больших и малых дорог. Здесь, в пестрой толпе, встретим мы и загадочную, со следами былой красоты старую цыганку (это, как впоследствии становится ясным, давно вернувшаяся в свой табор Лянка), и знакомых нам музыкантов, еще недавно игравших вместе с покойным Томой Алистаром. Это его имя, возглашаемое зазывалой, звучит над притихшей толпой. И мы увидим, как блеснет огонь надежды в глазах старой цыганки, как устремится она сквозь толпу навстречу музыкантам. Ужели увидит она, наконец, после стольких лет разлуки и ожидания, своего любимого? Увы, незнакомым ей молодым человеком оказался скрипач. И готова были уже вознегодовать она на самозванца! Но взлетел в этот миг смычок,

коснулся трепетных струн, и полилась мелодия, которую мог извлекать из скрипки только Тома Алистар. Да, это осталось жить навечно среди людей его искусство.

Постановочному коллективу — сценарист и постановщик Э. Лотяну, оператор В. Калашников, художники Г. и М. Димитриу, композитор Е. Дога — удалось создать яркое, самобытное, высоко профессиональное произведение, подкупающее возвышенной поэтичностью, богатством художественной фантазии.

И все же, нам думается, драматургия фильма, его философия не лишена существенных недочетов. Они сказываются прежде всего в определенной замкнутости, неразвернутости основного конфликта и характера главного героя.

Драма Томы Алистара подается в фильме как некая роковая предрешенность — без раскрытия социальных связей и обусловленности.

Конечно, в произведениях, подобных «Лаутарам», выстраивающихся в условно-романтическом ключе, напрасно было бы искать исчерпывающей житейской конкретности. У каждого жанра свои законы. В данном случае речь идет о полноте и точности воплощения мысли художника — в каком бы жанре она ни решалась.

Как рождался, как формировался будущий талант народного музыканта Томы Алистара? Судя по фильму, об этом позаботилась одна природа. Экран постоянно внушает нам, что Тома — меченый судьбой музыкант. Но какое направление получит этот талант, о чем будет петь его скрипка — это уже зависит от комплекса условий, от той среды, которая его окружает, от всего того, что он слышит и видит, чувствует и осмысляет. Нам не достает в фильме и того богатства лаутарского наследия, которое питало творческие силы Томы Алистара, и которое им совершенствовалось и обогащалось. Получается, что проводимая самим автором фильма мысль о преемственности лаутарского искусства реализуется только наполовину. Как мы уже отмечали, в фильме эта мысль звучит очень четко и выразительно. Мы увидели молодые, сильные побеги на вечнозеленом дереве лаутарского искусства, но ничего не узнали о питающих его корнях.

И второй очень важный момент, на который следует обратить внимание. В теме творчества основной акцент сделан на конфликте народного искусства с официальным обществом того далекого времени. Это само по себе вполне правомерно для избранного материала, но и односторонне. Ибо в стороне остались взаимоотношения художника и народных масс.

Для кого и во имя чего творит художник? Во имя чего готов терпеть он лишения, нужду, а то и гонения? Испытывает ли он то огромное удовлетворение, ту радость общения с народом, которая и дает заряд жизнестойкости, питает талант творца? Это, к сожалению, оказалось в произведении нераскрытым, а потому

снизило в фильме философское звучание столь важной темы.

Подробный анализ «Лаутаров», его несомненных достоинств, как и тех или иных издержек этой романтической кинопоэмы мог бы составить содержание специальной работы.

Поэтому сознательно ограничивая себя в разборе многих конкретных пластов и компонентов картины, мы должны подчеркнуть сейчас лишь наиболее существенное, что она несла в себе как кинематографическое явление.

Отметим прежде всего, что среди всех фильмов о прошлом, созданных на киностудии «Молдова-филм», это было произведение самое яркое — в своей истинной самобытности, в своих по-настоящему художественных качествах. Это был один из подлинных взлетов молдавского советского кино. Фильм стал необходимым для студии ориентиром в уровне мастерства и в мере вдохновенности творчества. Фильм стал и новым выразительным показателем возможностей кинематографа республики. Он сразу и прочно утвердился в ряду наиболее интересных произведений многонационального советского кино, свидетельствуя к тому же, сколь вообще неисчерпаемы возможности современного поэтического советского кинематографа.

Рассказывающий о духовной красоте и стойкости народа, о его музыкальном гении, фильм Лотяну, глубоко патриотичный в своей основе, приобретает интернациональное значение. В этом отношении нельзя не согласиться с автором уже цитировавшейся рецензии «Песня о песне» Р. Соболевым, который замечает: «Этот фильм нужен Молдавии. Но еще, пожалуй, нужнее он русским и грузинам, украинцам и узбекам, всем национальностям, составляющим громадную дружную семью под названием Советский Союз. Фильм нужен потому, что он всем помогает понять душевные богатства и внутреннюю красоту трудолюбивого и гостеприимного молдавского народа. И еще потому, что рассказывает об эстетическом вкладе Молдавии в общую сокровищницу красоты советских людей. От этой необходимости «Лаутары» приобретают своеобразную современность» [42].

Конечно, современное звучание, обращенность в сегодняшний день — тоже принципиальный урок фильма, построенного на материале прошлой жизни. И в этом отношении рядом с «Лаутарами» справедливо поставить и другой фильм, повествующий о далеком прошлом,— «Дмитрий Кантемир». В этой картине воссоздаются исторические события почти трехсотлетней давности. Воскрешается эпоха, когда зарождались в совместной борьбе с врагом дружеские отношения между русским и молдавским народом. И здесь еще более явственно ощущается современная мысль художника, который, воссоздавая картины прошлого, четко и определенно выявляет отношение к сегодняшним проблемам.

В отличие от «Лаутаров», картины, которую в строгом смысле

исторической не назовешь (у автора была иная творческая установка», «Дмитрий Кантемир» задумывался драматургом и режиссером Владом Иовицэ именно как историко-биографический фильм об одном из выдающихся молдавских государственных деятелей, который сыграл огромную роль в исторических судьбах своего народа. Это не исключало приверженности В. Иовицэ к заметно выраженной романтизации, сказывающейся, например, в образе капитана Декусарэ и линии его взаимоотношений с Родикой. Но в основе своей это психологическое повествование, построенное на исторически достоверном материале.

Следуя плодотворным традициям советского историко-биографического фильма, постановщики «Дмитрия Кантемира» (режиссура осуществлялась Владом Иовицэ совместно с главным оператором картины Виталием Калашниковым) направили усилия на то, чтобы, раскрывая образ главного героя — личность значительную, чья жизнь как бы аккумулировала в себе мудрость и волевые устремления народа, опыт его истории — расширить, по возможности, сюжетные рамки киноповествования, создать эпически широкое историческое полотно. Усилия эти в значительной степени оправдались и увенчались успехом. Впервые в молдавском кино, правда, с технической помощью кинематографистов России, Украины, Азербайджана и Народной Республики Болгарии, был создан такой постановочно сложный и действительно масштабный исторический фильм. Именно за это он и был отмечен дипломом состоявшегося в 1974 г. в Баку VII Всесоюзного кинофестиваля.

В киноленте воссозданы эпизоды крупных военных сражений и рукопашных схваток молдавских школяров с турками, картины бедственного положения порабощенного народа, открытых конфликтов и закулисных игр в Молдавском Диване. В ней, в числе многочисленных действующих лиц, мы видим такие исторические фигуры, как сам Дмитрий Кантемир и Петр Великий, турецкий султан Ахмет III, шведский король Карл XII, молдавский летописец Ион Некулче и др. Действие в фильме перебрасывается с площади перед дворцом султана в Стамбуле на берег Дуная, из-под гулких сводов господарских палат — во двор грозной сорокской крепости или на ратные поля под Станилештами...

Конечно, в процессе работы над фильмом у постановочного коллектива и исполнителей возникала из-за этого масса трудностей, преодолевать которые было не так просто. Мера художественности в картине оказалась, к сожалению, далеко не всегда высокой. Скажем, недостаточно выразительными, а местами сумбурными получились сцены Станилештской битвы. В большей убедительности нуждались бы некоторые эпизоды, где изображен народ, его каторжный труд. Да и сюжетно тема народа оказалась, на наш взгляд, недостаточно развернутой. Бутафорски-театральным получился синклит бояр, не лучшим образом представлен на

экране Петр (артист А. Лазарев) и его окружение. Есть в картине и некоторые другие недочеты. Они заметны и обидны, потому что соседствуют с тем ярким и убедительным художественным материалом, который делает киноленту значительным созданием молдавского кинематографа.

Главное достоинство фильма — художественно интересно задуманный и соответствующим образом воплощенный актером М. Волонтиром образ Дмитрия Кантемира. Мы увидели на экране крупную, цельную, многогранную личность. Увидели не всю жизнь этого человека, а лишь небольшой отрезок времени, когда он после двадцатидвухлетнего пребывания в Стамбуле добился титула господаря Молдавии и, вернувшись на родину, возглавил национально-освободительное движение. Но этот небольшой отрезок времени в интересной и значительной жизни Дмитрия Кантемира был самым ярким, самым характерным, самым взлетным для этого выдающегося мыслителя и государственного деятеля. Этот взлет Кантемира, эту кипучую деятельность (при всей внешней сдержанности, даже замкнутости) выдающейся личности, сумевшей слить свои помыслы и интересы с интересами нации и заглянуть далеко вперед, авторы картины и исполнитель передают с полной мерой гражданственной и художественной страстности.

Одним из наиболее показательных в этом отношении является в фильме эпизод посещения Дмитрием Кантемиром школы-академии — развернутый эпизод, в который вмонтированы сцены рукопашной схватки школяров с янычарами. Кажется, это единственный эпизод, где мы увидели Кантемира по-молодому воодушевленного, задорного, с весело улыбающимися глазами. Здесь в школе, глядя на здоровых молодых людей, которым предстояло стать просвещенным будущим родины, он, великий ученый, мыслитель, чувствует себя поистине воодушевленно и легко. Впрочем, как выясняется, причина не только в этом. Главное — задуманное им великое дело освобождения родины от ига Оттоманской империи и сознание того, что народ готов на это. М. Волонтир прекрасно передает чувство исторического оптимизма, которым охвачен его герой. Причем актер находит ту чудодейственную грань, которая позволяет убедительно передать состояние героя. Ни в словах, ни в действиях нет никакой прямолинейности, они даже как будто маскируют истинное состояние его, но оно тем не менее угадывается безошибочно ясно и определенно.

Узнав о вторжении во двор школы янычар, требующих нескольких заложников за убитого турка, и видя боевой патриотический порыв школяров, Кантемир не выдает своего волнения, кажется, ничем. Он не проявляет ни гнева, ни возмущения. Но в его изучающем и понимающем взгляде школяры читают благословление на решительный вызов рабству. И именно здесь вмонтированная сцена бурной рукопашной схватки вполне естественно

воспринимается как некая материализация тех чувств, которыми был охвачен и Кантемир, и молодежь, мгновенно сменившая учебники на оружие. Финал, а скорее эпилог этого скоротечного боя — кто оттаскивает со двора трупы врагов, кто роет могилу для убитых собратьев, а кто смывает кровь с мощеных дорожек двора или обмывает свои раны — мы уже видим из окна учебной комнаты как бы вместе с Кантемиром. Сюда возвращаются разгоряченные боем школяры. Эпизод получает свое завершение разговором, возникающим у господаря с будущим прославленным летописцем Некулче и учителем Какавеллой. Возбуждены они все трое, но по-разному. У Какавеллы возбуждение соотнесено с прошлым, у Некулче — с днем сегодняшним, а у Кантемира оно, подкрепленное сегодняшним боем, связано с недалеким уже будущим. Он вполне удовлетворен решимостью Некулче, который на вопрос, как же он думает теперь продолжать молдавскую летопись — пером или саблей, с достоинством отвечает: «Не моя вина, государь, что между пером и саблей приходится выбирать саблю!»

Это состояние готовности к защите родины как нельзя более гармонирует с тем, что испытывает Кантемир. И им сделан окончательный выбор, правильность и своевременность которого лишь подтвердила сегодняшняя схватка с янычарами. Вот почему так наступательно, весомо и окрыленно ведет он диалог с учителем, который упрекает школяров в неразумности, ссылаясь на потопленные в крови предыдущие восстания против турок: «Учитель, не восстание готовлю я, а войну! Такую, какой еще никогда не бывало. Войну народную, священную!

— Опомнитесь! Кто будет воевать? Они, что ли? Безоружные, необученные?

— Я их вооружу и обучу.

— Но подумай, на кого собираешься ты идти войной? На Порту Оттоманскую? В мире не было и нет такой силы, которая могла бы одолеть Порту!

— Не было прежде, но есть теперь. После Полтавы... Теперь Молдавии есть на кого опереться!»

Рассмотренный эпизод очень важен в драматургической структуре фильма. Он раскрывает образ Кантемира в момент его самой высокой озаренности и в самом тесном контакте с теми, кто решительнейшим образом проявляет свою готовность защищать свободу и независимость страны.

В других эпизодах мы видим Кантемира в иных, довольно разнообразных психологических состояниях. И везде наше внимание приковано более всего именно к внутренней жизни героя, к миру его мысли, ее ходу, ее страстному проявлению.

В этом отношении фильм, приближающийся по своей структуре к монодраме, ставил перед исполнителем трудные задачи. Тем отраднее, что замечательный актер Михай Волонтир, ныне народ-

ный артист республики, с честью решил эти задачи. Его Кантемир предстал перед зрителями как личность истинно значительная, как национальный герой, прозорливо проложивший дорогу к свободе и независимости молдавского государства в дружбе и единстве интересов с Россией.

Как видим, своей проблематикой исторический фильм «Дмитрий Кантемир» оказался близок к ряду историко-революционных картин нашей киностудии, в которых на материале сравнительно недавних событий революционной эпохи также утверждаются идеи свободолюбия и интернационального братства народов в борьбе против поработителей, идеи величия человеческой личности, посвятившей себя служению народу на пути его исторического прогресса.

## ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ ПРОДОЛЖАЮТСЯ

К началу 80-х годов киноискусство республики пополнилось новыми фильмами исторической и историко-революционной тематики. Они показали, что творческие поиски наших кинематографистов, столь очевидно проявившиеся в предшествующем периоде развития молдавского кино, продолжаются. В ряде кинолент, поставленных в последние годы, заметно ощущается их преемственная связь с предыдущими картинами студии — в выборе и трактовке материала, жанрово-стилевом его решении, в обращении к наиболее ярким событиям и героям легендарного прошлого.

Первым и наиболее показательным в этом отношении примером может служить картина Валериу Гажиу «По волчьему следу», поставленная им по своему сценарию в 1976 году. Она явилась второй (после фильма «Последний гайдук») частью кинодилогии режиссера о Григории Ивановиче Котовском. Новое обращение к образу прославленного полководца, рожденного молдавской землей, представляется вполне закономерным: жизнь и деятельность этого народного героя, в которых ярко запечатлелись и сама выдающаяся по своей незаурядности личность Котовского, и героическая революционная эпоха, его сформировавшая, дают богатейший, не исчерпываемый в одном произведении материал для художественного творчества. Собственно, еще приступая к работе над «Последним гайдуком», В. Гажиу знал, что это только первая ступенька, первый этап в воссоздании образа героя, что работа эта будет непременно продолжена. И киностудия пошла навстречу творческим планам режиссера.

На этот раз как и следовало ожидать, В. Гажиу избрал иной, по сравнению с предыдущим фильмом более поздний исторический период жизни и деятельности Котовского, поставил перед со-

бой новую конкретную задачу. В «Последнем гайдуке», как мы помним, преследовалась цель проследить эволюцию героя, преодолевающего романтику стихийного бунтарства, показать путь становления его как сознательного революционера-большевика. Фильм «По волчьему следу» задумывался и решался как произведение о видном красном полководце, прославленном герое гражданской войны. В первой картине образ Котовского раскрывался во многих, самых разнообразных событиях, происходивших на протяжении более чем десятилетнего периода (1905—1918 гг.) Хронология действий, развертывающихся во втором фильме, ограничивается несколькими сутками лета 1921 года, когда Котовский блестяще провел операцию по ликвидации остатков антоновских банд, действовавших на Тамбовщине.

Основывающаяся на конкретных исторических фактах, почерпнутых в архивных документах, в воспоминаниях Котовского и его боевых соратников, драматургия произведения вобрала в себя наиболее напряженные коллизии борьбы с контрреволюционной бандой атамана Матюхина — последним оплотом антоновщины. Фильм смотрится с неослабным вниманием и интересом именно потому, что как сценаристу и постановщику В. Гажиу удалось верно отыскать и художественно убедительно воплотить на экране идейно-смысловую и эмоционально-психологическую суть воссоздаваемых событий и участвующих в них персонажей. Лаконичное, внутренне насыщенное киноповествование выстраивается как напряженное противоборство воли, характеров, позиций, в котором есть и свои неожиданности, непредвиденности, и своя неумолимая логика.

Начальные кадры фильма вводят нас в атмосферу ожесточенной, не на жизнь, а на смерть борьбы революционных и контрреволюционных сил на Тамбовщине. Зверски расправляются бандиты с летчиком сбитого ими самолета, который разбрасывал обращенные к крестьянам листовки с призывом бросить оружие и признать Советскую власть... Переодеваясь в форму красноармейцев, матюхинцы совершают разбойничьи налеты на мирное население, грабят, убивают непокорных и вновь скрываются в лесных чащах... Следы этих злодеяний видит Котовский. Страдание, гнев и дерзкая мысль отражаются в его воспаленном взгляде. «Ну, погоди, Матюхин! Дорого же ты заплатишь за свои маскарады!» — эти слова звучат как клятва Котовского и жертвам бандитов, и самому себе. Так экспонируется в киноленте главный герой, так подготавливаются зрители к диктуемому святой целью ответному «маскараду», который решил устроить Котовский матюхинским бандитам.

Уже сама по себе эта рискованная, но многообещающая акция, задуманная Котовским,— под видом белоказачьего полковника Фролова вместе со своими конниками встретиться с прячущимся в лесах Матюхиным и там разгромить его банду — предопредели-

ла захватывающий характер сюжетного развития. Удастся ли выйти на волчий след умело скрывающейся банды, выманить на «союзнические» переговоры очень осторожного и хитрого атамана?.. Убедить Матюхина и его окружение в «натуральности» своего вида и нетерпеливого стремления «дать решительный бой большевистским войскам»?.. Эти вопросы заставляют зрителей активно сопереживать герою, с трепетным волнением следить за каждым поворотом экранного действия.

Разумеется, эффект притягательности фильма обусловлен не только самой по себе удачно найденной сюжетной конструкцией, но и — в определенной степени — ее умелой материализацией, постановочным воплощением. Достоверна и колоритна сама атмосфера развертывающегося в картине действия, вся фактурность экранной жизни (художники С. Булгаков, А. Роман, оператор В. Яковлев), убедительны актеры, исполняющие и главные, и многие эпизодические роли. Этот высокий профессионализм и творческая слаженность постановочной группы в целом и обеспечивает естественно возникающий и ничем не нарушаемый контакт между зрителями и экраном, живой интерес к тому, что происходит на экране.

Стержневой линией киноповествования по праву становится своеобразный идейно-психологический поединок Котовского с бывшим начальником штаба антоновских войск Эктовым, захваченным чекистами. От того, согласится ли верный офицерскому и дворянскому кодексу чести Эктов «подыграть» Котовскому в задуманной маскарадной операции против Матюхина, зависит ее успех или провал. Ставка слишком велика. Позиции каждой из сторон по-своему убедительны. Здесь нет места игре в поддавки — столкнулись волею судьбы достойные друг друга антагонисты, сильные и цельные характеры. Именно такими предстают они в исполнении московских актеров Евгения Лазарева, создающего емкий, литой образ Котовского, и Александра Ромашина, психологически тонко ведущего роль Эктова.

Ряд интересно разработанных, напряженных сцен, связанных то с открытым столкновением взглядов, то с внутренним осмыслением противоборствующих мотивов, пройдет перед зрителями на экране, прежде чем увидят они (и поверят в это), как постепенно начнет сникать в Эктове — А. Ромашине его априорное неприятие «красных», его абстрактное понимание чести и справедливости под воздействием незаурядной личности Котовского, под напором цельности, благородства, исторической осмысленности и убежденности его слов и поступков. Именно эта морально-психологическая победа Котовского позволила ему, используя старые связи и авторитет Эктова, выйти на след, ведущий к Матюхину, и довести до успешного конца дерзкую по своему замыслу, сопряженную со многими опасностями операцию по ликвидации банды. Следует

1. «Атаман кодр»

2. «Сергей Лазо»

3. «Сергей Лазо»

4. «Сергей Лазо»

5. «Ждите нас на рассвете»

6. «Ждите нас на рассвете»

7. «Ждите нас на рассвете»

8. «Ждите нас на рассвете»

9. «Это мгновение»

10. «Это мгновение»

11. «Взрыв замедленного действия»

12. «Красная метель»

13. «Красная метель»

14. «Последний гайдук»

15. «Последний гайдук»

16. «Зарубки на память»

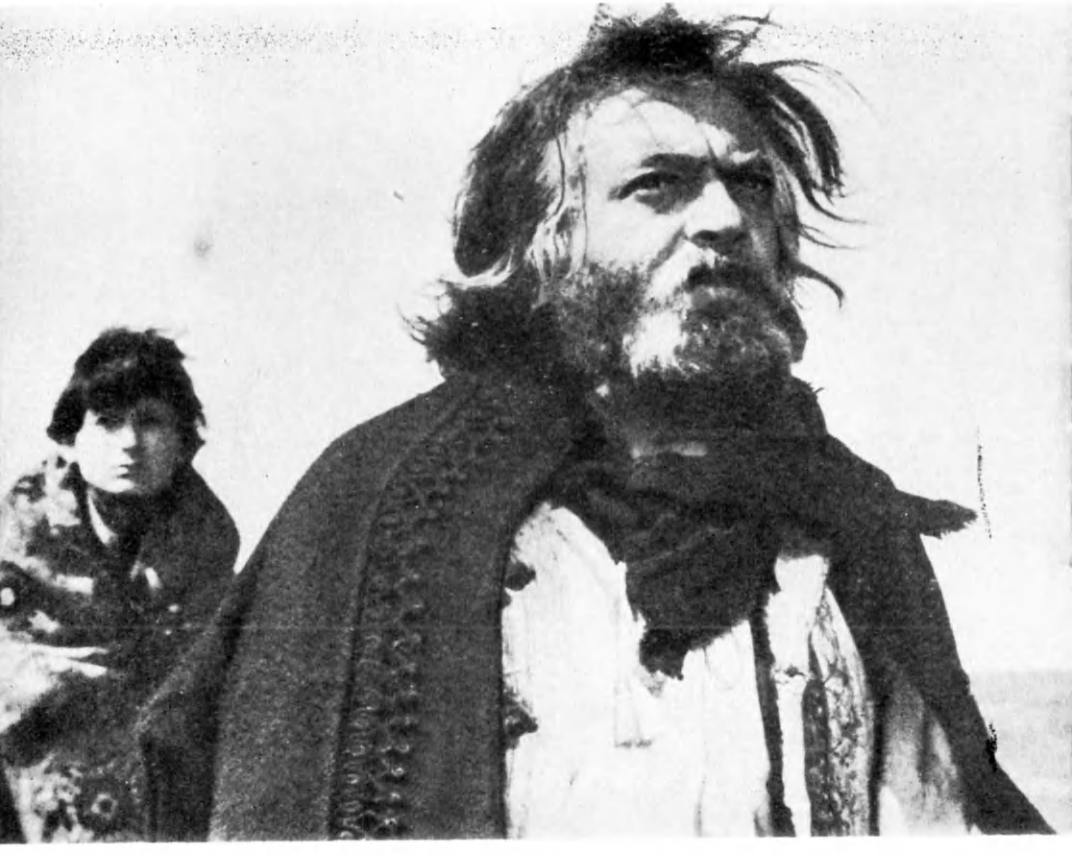
17. «Гнев»

18. «Мосты»

19. «Мосты»

20. «Долгота дня»

21. «Долгота дня»



22. «Лаутары»

23. «Лаутары»

24. «Лаутары»

25. «Лаутары»

26. «Дмитрий Кантемир»

27. «Дмитрий Кантемир»

28. «У Чертова логова»

29. «У Чертова логова»

30. «По волчьему следу»

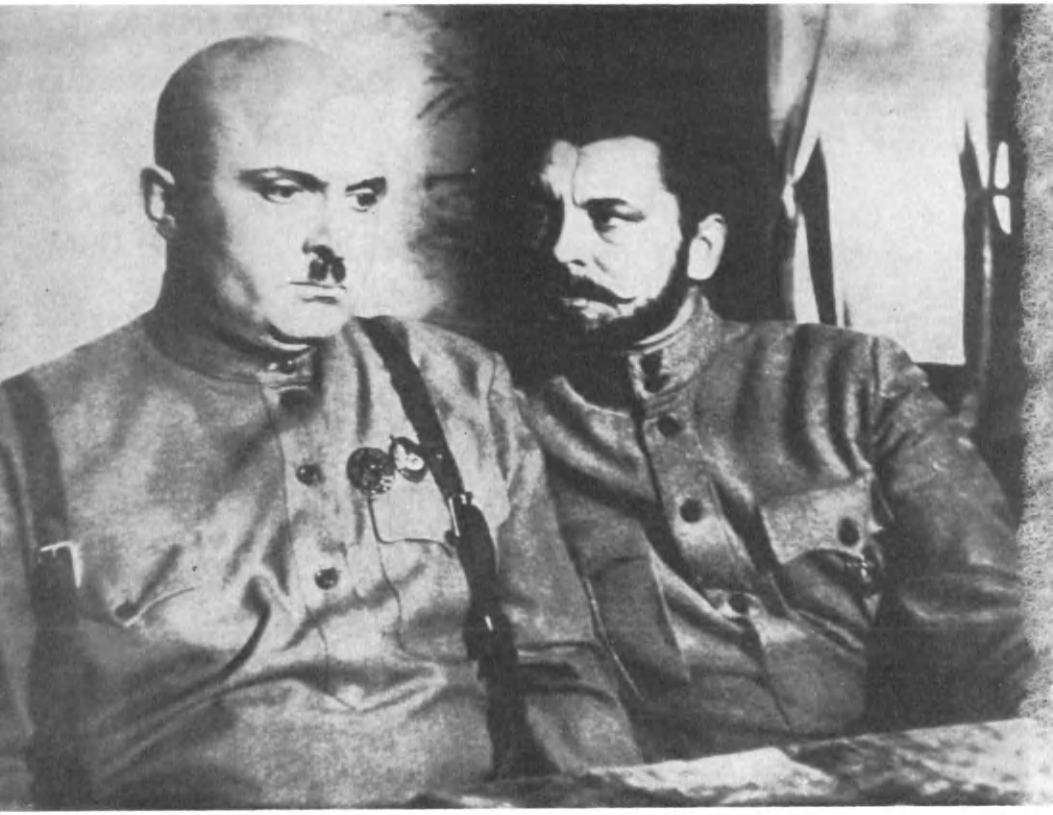
31. «По волчьему следу»

32. «Подозрительный»

33. «Эмиссар заграничного центра»

34. «Эмиссар заграничного центра»

35. «Большая-малая война»



36. «Большая-малая война»

отметить, что и в серии «маскарадных» эпизодов (посещение дома лесничего — связного Матюхина, принятие хлеба-соли от богатеев станицы, куда входит «войско Фролова», переговоры с посланцами атамана, обсуждение «совместных действий» с самим Матюхиным и его советниками) Е. Лазарев очень четок и убедителен в раскрытии образа Котовского. Прославленный полководец показан как человек высокого интеллекта, сильной страсти и воли, как великолепный военный тактик и глубокий психолог.

Важнейшая в сюжетном развитии фильма линия Котовский—Эктов, в которой психологически-доказательно проводится идея о закономерности победы благородных помыслов и чистота намерений, своеобразно варьируется, получая дополнительное развитие в романтически поданной на экране линии взаимоотношений молодого бойца-красноармейца Пэвэлаша и немой дочки лесничего Варвары. Добрые и нежные чувства пробудила она в молодом воине. И когда представился случай, он вполне выказал их, защитив Варвару от унижений и расправы со стороны наглого брата атамана Матюхина. Благородство, доброта и деликатность чернокудрого «донского казака» произвели впечатление на замкнутую, дичащуюся Варвару, отнюдь не избалованную, как по всему видно, участливым к себе вниманием. И это сыграло не последнюю роль в том, что, заподозрив в Пэвэлаше красноармейского разведчика, она не выдала его тем, с кем до сих пор была связана.

Эту органично вплетенную в общую ткань киноповествования романтическую историю, отмеченную и лиричностью, и драматизмом психологических состояний, очень искренно и естественно, с большой творческой отдачей воплотили на экране молодые актеры Василе Зубку и Ирина Бразговка. Особенно впечатляюще проводит И. Бразговка сцену потрясения своей героини, когда, при виде почудившейся ей смерти Пэвэлаша, она бросается к нему, и из ее годами молчавших уст вдруг вырывается крик отчаяния и протеста.

Вообще надо сказать, что в картине немало значительных, запоминающихся актерских работ. Интересный ролевой материал, драматургическая разработанность основных образов (к сожалению, менее всего это относится к образам соратников Котовского) давали возможность артистам решать серьезные и увлекательные художественные задачи. Несомненно, что роли, сыгранные в этом фильме, стали заметными вехами в творческой биографии не только Е. Лазарева и А. Ромашина, И. Бразговки и В. Зубку, но и некоторых других артистов, в частности, Владимира Шакало, создавшего колоритный образ атамана Матюхина, и популярного актера Игоря Ледогорова, в остро характерной манере представившего на экране фигуру одного из приближенных атамана — эсера Макарова.

Во всех составляющих кинематографическое произведение

компонентах — содержательности драматургии, убедительности художественно-постановочного решения, выразительности съемок и актерского исполнения — кинолента «По волчьему следу» оказалась на высоком профессиональном уровне. К тому же, подчеркнем это еще раз, в ней нашло яркое выражение героико-приключенческое начало и психологическая насыщенность борьбы, в ней выпукло представлен центральный герой — мужественный, широко мыслящий, активно действующий на благо народа. А это, как известно, всегда импонирует зрительской аудитории, особенно молодежной.

Картина получила заслуженное признание. Об этом свидетельствует и тот факт, что она удостоилась чести представлять молдавскую кинематографию на X Всесоюзном кинофестивале, и то, что только за первый год ее демонстрации на экранах страны ее посмотрело свыше 20 миллионов зрителей.

Конечно, каждое удачное кинопроизведение, выпускаемое студией «Молдова-филм», нас не может не радовать. В данном же случае, успех фильма «По волчьему следу» особенно важен и принципиален, ибо он повествует нынешнему поколению об одном из любимых народных героев, об одной из ярчайших фигур в истории Великой Октябрьской революции и гражданской войны. Художественное воссоздание образов таких героев, тем более наших земляков, славных сынов молдавского народа,— почетная и исключительно ответственная задача работников нашего искусства. Ее умелое решение в огромной мере способствует коммунистическому воспитанию молодежи. Ибо на примере ярких, конкретно-исторических личностей как нельзя лучше постигается героическое прошлое народа и его устремленность в будущее, а сама жизнь и деятельность реальных героев учит высокой человечности, подлинному патриотизму и интернационализму, беззаветному служению идеалам революции, несущей людям мир, правду и счастье.

Как показывает практика, молдавское киноискусство с ответственностью относится к выполнению этой своей миссии. В заслугу нашим кинематографистам мы с полным основанием можем отнести то, что впервые в истории художественного игрового кино они воплотили на экране образ легендарного героя гражданской войны Сергея Лазо, что создали два интересных фильма о Г. И. Котовском, что на протяжении ряда лет настойчиво вели и продолжают вести поиски творческих путей к воссозданию экранных образов других прославленных героев нашей революционной истории — Михаила Фрунзе, Ивана Федько, Павла Ткаченко...

Активность этих творческих поисков не могла не принести успехов. Принимая эстафету 70-х годов, год 1980-й пополнил молдавское киноискусство новым примечательным в этом отношении произведением — фильмом «Большая-малая война», завершившим

упорную и плодотворную работу по созданию кинематографического образа Михаила Васильевича Фрунзе.

Постановщик этой картины Василе Паскару (он же вместе с Борисом Шустровым принимал участие в написании сценария) располагал уже к этому времени определенным опытом в разработке историко-революционной тематики, в создании образов большевиков — подлинных героев своего времени, самоотверженных борцов за народное дело. В одном из предыдущих разделов книги шла, в частности, речь и о замечательном образе революционного солдата Козмы Калмацуя в картине «Красная метель», и о другом сельском коммунисте — кузнеце Штефэнаке в ленте «Мосты». Разумеется, имевшийся опыт помогал режиссеру в новой работе, ставившей перед ним еще более сложные и ответственные творческие задачи.

«Большая-малая война» задумывалась и осуществлялась как масштабное кинополотно, осмысливающее величие революционной эпохи, величие ее героев — людей могучей ленинской когорты, которые умели слушать дыхание истории и глубоко понимать ее ход, которые своей прозорливостью и мечтой, мужеством и многогранной титанической деятельностью строили и защищали новый мир и потому навсегда вошли в народную память, вызывая восхищение и благодарность потомков. Такой широкий подход к трактовке образа М. В. Фрунзе явился лучшим аргументом в пользу правомерности постановки новой картины о выдающемся герое нашей революционной истории, образ которого был уже воплощен в ряде кинолент других студий страны («Товарищ Арсений», «Крушение эмирата», «Гроза над Белой», «Маршал революции»).

Основное действие в фильме В. Паскару развертывается в тот период, когда молодая Советская Республика, разгромив основные силы интервентов и внутренней контрреволюции, победно выходила из большой войны. Первые эпизоды киноленты сразу дают возможность ощутить события и дух времени, почувствовать, что перед нами раскрывается живая картина истории. Выразительные панорамы отступающих по дороге на Феодосию врангелевских войск... напряженные разговоры (в том числе и о Фрунзе), которые ведут белый генерал Слащев, Врангель и начальник военно-морской французской миссии полковник Бертран... емкие фразы читаемой ими красной листовки о победах РККА над полчищами Колчака, Деникина, Юденича... походный вагон командующего Южным фронтом и звучащая в дикторском тексте обращенная к Фрунзе ленинская телефонограмма... жесткие кадры расстрела врагами раненых бойцов... драматургически подробно разработанная массовая сцена у лазарета на морском берегу, где с таким воодушевлением красноармейцы встречают появление Фрунзе — вся эта отлично снятая и смонтированная мозаика начальной части фильма дает четкое представление о расстановке сталкивающихся

сил и одновременно является впечатляющей экспозицией образа Фрунзе — главного героя событий, о которых повествует кинолента.

Активные и, как признали даже враги, полководчески мудрые военные операции, проведенные Фрунзе в Крыму, позволили ликвидировать Южный фронт. Но еще предстояло дать решительный бой разбушевавшейся мелкобуржуазной стихии, различным контрреволюционным бандам, в частности, бесчинствовавшим в то время в степях Украины бандам «батьки» Махно, прикрывавшегося левоанархистскими фразами о борьбе за «безвластное общество». Насколько серьезной для Советской власти, для судеб социализма была угроза этих сил, можно судить по тому, как оценил их В. И. Ленин: «...Эта мелкобуржуазная контрреволюция, несомненно, более опасна, чем Деникин, Юденич и Колчак, вместе взятые». Вот эту «малую» и в то же время большую, важную не только по военному, но и политическому, идеологическому значению войну нужно было еще провести и выиграть. Возглавить столь ответственное дело партия и лично В. И. Ленин поручили выдающемуся полководцу, видному партийному и государственному деятелю Михаилу Васильевичу Фрунзе.

Проведение операций по разгрому махновских банд составляет сюжетную основу фильма. Глубоко освоив исторический материал, создатели картины наполнили сюжет значительными и волнующими коллизиями борьбы между людьми, представляющими противоположные социальные и исторические силы, стоящими на различных идейных и нравственных позициях. Относится это не только к главным противоборствующим фигурам — Фрунзе и Махно, о которых речь еще впереди, но и их окружению. В произведении немало интересно выписанных и колоритно сыгранных актерами персонажей, чьи судьбы и характеры органично вплетены в сюжет и еще более высветляют основную мысль картины. Среди них в первую очередь следует выделить комиссара Бочарова, цельный и привлекательный образ которого воссоздал на экране актер Роман Громадский.

Спокойной силой, уверенностью, добротой веет от всей фигуры этого человека. Крепкий, статный, с открытым и ясным взглядом, широкой приветливой улыбкой он как-то сразу и естественно входит в контакт с людьми, внушая полное доверие и беря на себя диктуемую обстоятельствами ответственность. Органичность вживания актера в образ такова, что зритель безусловно верит: да, это действительно надежный, опытный и, как говорится, от народной кости человек. Таким проходит Бочаров — Р. Громадский и в драматическом эпизоде ожидания эшелона с хлебом, и во многих сценах, связанных с выполнением им миссии посланца Фрунзе к Махно для передачи ультимативного письма.

...Привычный для махновцев разгул в Гуляй-поле. Стреляют,

тащат из домов приглянувшиеся пожитки и снедь, пьяно горланят: «Эх, яблочко да ананасное, к ногтю — белого, к ногтю — красного». И каким же разительным контрастом появляется здесь тачанка с подтянутым, улыбчивым, уверенным в правоте своего дела, ничуть не робеющим перед устрашающими бандитами Бочаровым! Не мудрено, что часть махновцев — таких, как Митя Бородин (актер Г. Чулков), по недоразумению попавших сюда крестьян — с вниманием и надеждой слушают смелого красного посланца, спокойно разъясняющего, что не гоже, как это у махновцев водится, не видеть разницу между революционерами и уголовниками.

Миссия передачи письма органично для Бочарова перерастает (пока письмо читается Махно и его «генералитетом») в пропагандистскую миссию. И его слова, в том числе и о том, что «боец Красной Армии страшен только для врагов, но он рыцарь по отношению к тем, кто сдается в плен», кое-кого побуждают всерьез задуматься о своей судьбе.

Своеобразно отыгрывается это в одном из последующих эпизодов, когда попавшего в плен комиссара спасает от зверской расправы махновского приближенного Левчика (актер А. Сысоев) тот самый Митя Бородин, который когда-то так внимательно слушал Бочарова.

Отметим, что и в этом, как и во всех других эпизодах, герой Р. Громадского показан покоряюще убедительно, сочно, выразительно. Это тем более отрадно и принципиально важно, что порой вражеский стан, отрицательные герои подаются в тех или иных фильмах более выпукло, чем герои положительные, ролевой материал которых оказывается беднее, суше. В «Большой-малой войне» этого «ролевого неравенства» в основном удалось избежать. И те, и другие персонажи, которым отведено значительное место в сюжете, представлены на экране как характеры достоверные и с точки зрения познания человеческой сущности интересные. (Жаль только, что таким самоценным драматургическим материалом не оказались наделены роли Котовского, который и внешне подан неудачно, и некоторых других персонажей из окружения Фрунзе).

Понятно, что особое внимание создатели фильма уделили образу главного героя. В сложных, напряженных событиях, воскрешаемых в киноленте, Фрунзе должен был предстать уже многоопытным, вполне сформировавшимся полководцем, видным партийным и государственным деятелем. Напряженная работа мысли, накал духовной жизни, постоянная сосредоточенность, собранность воли, готовность принимать ответственнейшие решения, касающиеся судеб страны и жизней тысяч людей — вот что в первую очередь нужно было воплотить на экране, воссоздавая образ этой значительной исторической личности. Как ни важен здесь способ отраженной подачи образа — через отношение к герою и ха-

рактеристики его со стороны других персонажей, через события как следствия его деятельности (все это широко используется в драматургии произведения) — определяющим оставалось явление самой личности. Не только рассказать о ней, но и явить, показать, что называется во плоти и крови самое эту личность как активно действующего героя — такой сложности задача стояла перед создателями киноленты и исполнителем. И надо сказать, что в целом эта задача оказалась успешно выполненной.

В фильме есть эпизоды, которые, будучи лишены внешне эффектных драматургических ходов, оставаясь во многом разговорными, позволяют все же выявить глубину и масштабность героя, определенными черточками показать и его личное мужество, и политическую дальнозоркость, и высоту нравственной позиции, заботу о людях и многие другие свойства его многогранной незаурядной личности. Не менее важной предпосылкой для успешного создания образа явился и счастливо точный выбор исполнителя и плодотворная работа с ним. Актер гастролировавшего несколько лет назад в Кишиневе Пермского драмтеатра, заслуженный артист РСФСР Виктор Саитов оказался не только чисто внешне, портретно похож на Фрунзе. Главное, что ему удалось достичь — это передать внутренную весомость, значительность героя.

Воплощение удивительной человеческой целостности, действенного гуманизма, глубокого понимания времени и высших революционных целей постоянно ощущаешь во Фрунзе — В. Саитове, в каких бы различных ситуациях он ни появлялся. Забота о раненых бойцах при посещении лазарета... Сдержанное благородство и завидный такт в обхождении с госпожой Бертран и в телефонных переговорах с иностранными дипломатами... Продуманная решительность в отдаваемых распоряжениях и предпринимаемых действиях... Задушевность, лирическая теплота в общении с женой... Принципиальность и жесткая бескомпромиссность в словесном поединке с Махно... Готовность сделать все, чтобы избежать ненужного кровопролития одурманенных анархистами крестьян... Каждое из многообразных проявлений героя исходит из монолитности его характера, взращенного революцией.

Это скромное в своем выражении величие нового типа личности, руководствующейся прежде всего интересами революции, проявляется не только в общении и разговорах Фрунзе со своими сподвижниками, но и — что особенно остро воспринимается — в столкновении с теми, кто не смог вовремя понять или откровенно не хочет понять и принять истинную суть революции. Таков, например, эпизод решения Фрунзе судьбы вернувшегося в Россию из Стамбула белого генерала Слащева (актер С. Десницкий).

Нет, отнюдь не месть, не желание расправиться с бывшим врагом руководит Фрунзе, а стремление использовать военный талант

Слащева, направив его на пользу революционного государства. Актеру В. Саитову удается передать не только перспективный, далеко идущий ход мысли своего героя («Хочу,— как признается потом Фрунзе Кутякову,— чтобы он вел тактику в академии»), но и по-чапаевски живую игру ума командующего, поглощенного конкретной задачей — как найти наиболее верный ход против избранной Махно тактики партизанской войны. Напористо «экзаменуя» Слащева, Фрунзе утверждается в правильности своего решения.

Очень показателен и другой — один из ключевых в фильме — эпизод. Желая испытать последний шанс, чтобы не допустить кровопролития, Фрунзе идет на встречу с Махно... Степь. Бескрайная южная степь, бездонное голубое небо над ней. Выразительно снятая оператором В. Чурей, она воспринимается не только как конкретное место действия, но и как обобщенный образ земли. Здесь, на земле, решается судьба новой жизни. Здесь, на земле, будет мирно взращиваться хлеб или литься кровь людей, втянутых по безрассудной амбиции в жестокое сражение. Здесь, на земле, сталкиваются различные идейно-нравственные позиции. Фрунзе предлагает Махно отступиться от своего анархистского атаманства и влиться со своими людьми в состав Кавказского фронта, предлагает вернуться на истинный путь революционности. Но нет, не желает понять и проникнуться величием поступи новой истории бывший красный командир Нестор Иванович Махно (эту роль интересно, темпераментно, глубоко ведет актер Геннадий Сайфулин, способствуя тем значительности изображаемого противоборства Махно и Фрунзе). Явно переоценивший свою личность, упивающийся властью, ради которой готов на обман, подлость и убийство, он заслуживает жестокую, но справедливую характеристику Фрунзе: «Ты бандит, Нестор Иванович. Политический бандит».

Мастерски срежиссированный и снятый, этот эпизод — с выразительным монтажом крупных и средних планов, впечатляющей панорамой — смотрится (не только слушается, но именно и смотрится!) с большим интересом. Образно и завершение его. Разъяренный суровой правдой, Махно удаляется восвояси. И чем меньше становится его удаляющаяся фигура, тем ничтожнее воспринимаются его злость и угрозы, бросаемые на ходу. И уж совсем явственно проступает его сущность отнюдь не героя, а комедианта, демагога, когда он, оборачиваясь всей своей мелкой фигурой, истерично выкрикивает: «Имей в виду, Фрунзе, я снимаю с себя всякую ответственность перед историей... за последствия нашего разговора!» Ответственность перед историей берут на себя такие люди, как Фрунзе. Его крупным планом логически заканчивается эпизод, который неспроста был отмечен во многих рецензиях.

Впрочем, справедливо было бы упомянуть и немало других ярких эпизодов картины, различных по своему внутреннему смыс-

лу, фактуре и настроению. Такова, например, одна из начальных в фильме сцен — лирическая по своей тональности и вызывающая важные для понимания произведения ассоциации сцена разговора бывалого краснофлотца и молоденького крестьянина-солдата, впервые увидевшего море и поразившегося его огромностью. Таковы почти все эпизоды, связанные с образом Бочарова. О некоторых из них говорилось выше. Стоит только вспомнить еще пронзительную по настроению и колориту сцену конвоирования захваченного в плен комиссара Митей Бородиным и его немым братом Федей (артист В. Шакало).

Выразительны, каждая по-своему, сцены грабежа и пожара, учиняемых махновцами в Бердянске, и сбора анархистского воинства в степном лагере. Неподдельно драматичен эпизод предпринятой Фрунзе разведки и погони за ним махновцев...

Не удивительно, видимо, что в таком сложном фильме кое-что и не удалось его создателям, что-то получилось слабее на фоне более ярких и по-настоящему удачных (и, добавим, преобладающих в картине) эпизодов. Но в целом эпос победной борьбы в «большой-малой войне» передан в киноленте убедительно и зрительски интересно.

Авторам и исполнителям удалось рельефно передать главную мысль произведения. А она, на наш взгляд, сводится к следующему. Именно революция и ее глубокое понимание сделали Фрунзе (в отличие от того же Махно или Слащева, людей тоже неординарных) подлинным героем, позволили во всю ширь развернуться этой многогранной одаренной личности. Понимание революционной истории, опора на ее движущие силы помогли Фрунзе стать первоклассным полководцем, что вынуждены были признать даже враги. А полководческой деятельности он посвятил себя, чтобы скорее обеспечить условия для строительства новой, счастливой жизни народа.

Эта мысль и побудила, видимо, создателей картины раздвинуть ее рамки, не ограничиваться основным сюжетом, исчерпывающимся победой в «большой-малой войне». Отталкиваясь от последних военных побед Фрунзе, они хотели сказать о нем больше, показать его полнее, многограннее. Так появляется эпизод поездки Михаила Васильевича в Молдавию — посещение им отчего дома (это, правда, нашло не лучшее экранное воплощение) и встреча в Тирасполе с другими делегатами III съезда Советов МАССР, одним из инициаторов создания которой он был. Оригинально найденным способом режиссер чередует здесь игровые сцены с фотодокументами. Тем самым как бы подчеркивается: то, что показано в фильме,— подлинная правда истории; но мы показали лишь толику этой истории, этой жизни человека, который за недолгие годы, отпущенные ему судьбой, сделал так много великого.

И на фоне подлинных фотографий звучит дикторский текст:

«Командующий вооруженными силами Украины, член политбюро КП(б) Украины, народный герой Михаил Васильевич Фрунзе... возглавит чрезвычайное посольство в Турции... будет назначен Заместителем Председателя Совета Народных Комиссаров Украины... А позднее — председателем Реввоенсовета СССР и народным комиссаром по военным и морским делам, а также членом Совета Труда и Обороны... Проведет коренную реорганизацию Красной Армии, заложит основы военного искусства...

...В обращении ЦК РКП(б) по поводу смерти великого полководца ко всем членам партии, рабочим и крестьянам будут такие слова: «Личная история Фрунзе есть отражение истории нашей партии, мужественной, беззаветно храброй, до конца преданной пролетариату»...

Этот финал воспринимается как кинематографический памятник Михаилу Фрунзе от восторженных и благодарных потомков.

...Фильм «Большая-малая война», явившийся новым знаком движения молдавского киноискусства в освоении историко-революционной темы, в обращении к образам легендарных борцов за народное счастье, был заинтересованно встречен кинозрителями, на него живо откликнулась республиканская и всесоюзная пресса, в том числе и газета «Правда», отметив принципиальные достоинства ленты. А на очередном представительном смотре достижений многонационального советского киноискусства — XIII Всесоюзном кинофестивале фильм был удостоен специального диплома жюри. В этом нельзя не увидеть нового свидетельства того, что тема высокой революционной героики продолжает по-прежнему волновать кинематографистов республики и плодотворно разрабатываться.

Более скромными, чем у наших ведущих, наиболее опытных режиссеров, оказались результаты у тех постановщиков, которые впервые обращались к историко-революционной тематике. Речь идет о созданных в конце 70-х годов фильмах «Подозрительный» (режиссер М. Бадикяну) и «Эмиссар заграничного центра» (режиссер В. Брескану).

Собственно, о первом из них вообще трудно говорить как об активе нашей киностудии. Разумеется, мы отдаем себе отчет в том, что не все картины могут получаться в равной степени удачными, что не все замыслы осуществляются в ходе постановки с необходимой художественной точностью и полнотой. Даже в лучших из наших фильмов есть свои недостатки. Однако, имея в виду такую киноленту, как «Подозрительный», резонно предъявить его создателям значительный критический счет, сказать о принципиальной неудаче.

Цельным, самостоятельным произведением его вообще трудно

назвать. Как нередко бывает в таких случаях, изначальная причина этого была заложена в сценарии (он создан А. Григоряном при участии М. Бадикяну). Сценарий, как и фильм, повествует об одной важной акции большевиков Бессарабии, которые в сложных условиях конца 1917 г.— начала 1918 г. добыли подлинный документ, разоблачающий предательскую деятельность самозванного буржуазно-националистического органа «Сфатул цэрий», вошедшего в сговор с королевско-румынской военщиной. Документ этот помог большевикам активизировать народную борьбу за восстановление Советской власти. Но первоосновной для этого кинопоповествования послужил... один из романов писателя Хаджи Мурат-Мугуева, в котором рассказывается о событиях, происходивших в годы гражданской войны в Крыму. Нетрудно понять, что уже сам по себе подобный метод приспосабливания к определенным конкретно-историческим ситуациям неких готовых, да еще чужих фабульно-сюжетных конструкций и ходов отнюдь не предвещал плодотворных художественых результатов.

К тому же худосочный сценарий с его приблизительностью, декларативностью, шаблонностью в разработке ситуаций и характеров действующих лиц получил столь же поверхностное экранное воплощение. Это обнаруживает себя и в статичности массовых сцен, и в откровенной плакатности обрамляющих фильм современных эпизодов, и в отсутствии единого, соответствующего теме стиля.

Поверхностность экранной трактовки, склонность к внешней обрисовке, а не глубинному изображению характеров и обстоятельств проявляется даже в том, как одномерно дается пластический рисунок роли главного героя — большевика Димитриу (артист Р. Нахапетов), который под видом беззаботного барона Каранфила проникает в стан врагов народа и выполняет важное партийное задание. Вальяжность и беззаботность «барона», отпечатывающиеся в походке, жестах, мимике героя, не исчезает и тогда, когда он остается самим собой и наедине с собой.

Столь же ощутимо преимущественное подчеркивание «светскости» в подаче героини фильма. Зрителям нужно предпринять немалые усилия, включить максимум воображения, чтобы признать в изнеженно-томной салонной красавице Анне Сабуровой (артистка С. Тома) опытную большевичку-подпольщицу, снабжавшую «барона» сведениями о местонахождении важного документа.

Говорить о каком-либо движении, накоплении опыта в разработке историко-революционной темы, в создании образов героев-революционеров, основываясь на картине «Подозрительный», просто не приходится.

Иное дело — лента «Эмиссар заграничного центра». При всех издержках, которых не лишено произведение, здесь в центре ос-

тросюжетного героико-приключенческого киноповествования находится герой, который привлекает своим духовным обликом, обусловленным благородством революционных целей, которым он служит. Именно благодаря своей духовности, высокой нравственности, а не только традиционных для чекиста личному мужеству и воли, удается ему выполнить ответственнейшую миссию, подключив к своей «игре» вражеского контрразведчика.

Эта одерживаемая героем-революционером победа возвышенной и просветленной человечности, взращенной конкретно-исторической почвой начавшегося революционного обновления мира,— главное и самое ценное, что удалось показать в фильме. Тот мотив, который, как мы отмечали, звучал в картине «По волчьему следу» (сюжетные линии Котовский — Эктов и Пэвэлаш — Варвара), в «Эмиссаре заграничного центра» получает дальнейшее развитие, приобретая явно выраженную романтическую тональность.

К тому же фильм в целом режиссерски грамотно, уверенно выстроен, в нем привлекают отличное изобразительное и музыкальное решение (художник К. Балан, оператор Л. Проскуров, композитор В. Логинов) и многие удачные актерские работы, в том числе роли, сыгранные нашими молдавскими актерами — В. Брескану, И. Шкурей, Б. Миронюком и другими, что в значительной мере скрашивает недостаточную драматургическую проработанность произведения.

Напомним фабулу картины, события которого происходят в острый период завершения гражданской войны на врангелевском фронте. Под видом задержанного чекистами белого офицера Крупенского, направлявшегося эмиссаром заграничного центра из Парижа к Врангелю, эту миссию поручают выполнить чекисту Марину. Ему предстоит проникнуть в ставку Врангеля и с помощью его агента Лохвицкой раздобыть секретные сведения о дислокации войск и военных планах «черного барона», что послужит скорейшему разгрому врага. Дорога в Севастополь лежит через Харьков, где по поручению Менжинского Марин должен проверить деятельность начальника особого отдела 12-й армии Рюна, на которого поступили обвинения в недопустимых злоупотреблениях властью. В Харькове Марин — «Крупенский» оказывается схваченным чекистами Рюна. Будучи в заключении, Марин с помощью надежного чекиста получает неопровержимые свидетельства злоупотреблений Рюна. Здесь же, в тюрьме для «контры», он встречается с Лохвицкой и, внушив ей доверие к себе, совершает с ней побег. Теперь ему надлежит выдержать все испытания, которым он подвергнется со стороны начальника врангелевской контрразведки генерала Климовича, заподозрившего в прибывшем не того, за кого тот себя выдает...

Реализуя сценарий (автор — Р. Гребенской), режиссер и вся постановочная группа ставили своей задачей достоверно передать

колорит эпохи, ее атмосферу, создать убедительные характеры героев. В главном эта задача оказалась успешно выполненной. Образ трудного, противоречивого и героического времени складывается из многих удачно найденных художественных деталей и решений, он выпукло предстает в преобладающем большинстве эпизодов и отдельных сцен фильма. К их числу можно отнести и начальный эпизод в вагоне с разношерстной теснящейся публикой, и передающие суровую драматичность времени кадры тюремного двора харьковской тюрьмы, и живые массовые сцены на улицах Севастополя,— в одном случае ярмарочно пышные (когда толпы обывателей восторженно приветствуют вельможного «спасителя»), в другом — исполненные мрачного колорита народной драмы (когда многосотенный трудовой люд города собирается на площадь, с которой отправляют на расстрел рабочих) и многие другие.

Не менее достоверны и различные по своему конкретному содержанию интерьерные сцены. Прежде всего хочется вспомнить те из них, в которых наиболее сильно выражен драматизм не на жизнь, а на смерть ведущейся борьбы, в которых в напряженных психологических поединках сталкиваются люди не просто разных характеров и темпераментов, но разных мировоззрений и нравственных принципов.

Выразителен, например, и по режиссуре, и по съемке, и по актерскому исполнению эпизод в тюремной камере, где трое белых офицеров самым жестоким образом испытывают лже-Крупенского, боясь, что под видом «своего» к ним подсадили чекиста. «Нерв» эпизода чутко передан каждым из исполнителей этих ролей — В. Сучковым, Л. Гавриловым, А. Брайманом и В. Брескану, который, ставя фильм, сам воплотил образ Марина.

Безусловно веришь в поединок Марина и Рюна, который с леденящим цинизмом ставит перед лже-Крупенским альтернативу: подлость или смерть. Страшный в своей злой силе образ этот мастерски создан актером В. Паулсом.

С напряжением смотрится от начала до конца весь эпизод облавы явочной квартиры севастопольских подпольщиков. Драматизм безоружных людей, над которыми садистски издевается мастер пыток врангелевской контрразведки полковник Скуратов (артист Г. Чулков), передан на экране так же убедительно, как и высокое достоинство этих людей, каждый из которых — кто словом, кто, как чекист Зотов, физической силой — вступает в противоборство со Скуратовым и его вооруженными приспешниками. Роль Зотова с полной творческой отдачей играет в фильме Борис Миронюк, которого мы привыкли видеть в других картинах в совсем ином амплуа. И в этом, и в одном из последующих эпизодов, уже в скуратовском подземелье, где продолжаются пытки, актер психологически точно передает истинное мужество и человеческую индивидуальность своего героя. Особенно волнуют и надол-

го западают в память кадры, в которых мы видим окровавленного, едва держащегося на ногах и нервно смеющегося Зотова — Миронюка, которому только что удалось ценой невероятного усилия дотянуться в кутерьме рукопашной схватки до пистолета и выстрелить в борющегося с Мариным дюжего охранника.

Удачны в картине не только остродраматичные и героические сцены, но и сцены иного плана, иной тональности. Для лучших из них свойственна все та же правдивость атмосферы действия, состояний того или иного персонажа. В этом отношении одинаково интересно смотрятся и эпизоды, где основное внимание приковано к напряженному внутреннему состоянию главного героя, которому приходится искать беспроигрышный выход из той или иной сложной ситуации (например, когда ему поручают осуществить расстрел рабочих), и, скажем, психологически тонко разыгранный актерами И. Шкурей и Г. Чулковым диалог между светски вышколенным генералом Климовичем и его подчиненным Скуратовым, который довольно метко характеризует себя как «работника, а не паркетного шаркуна».

С подобающим тактом и настроением (не очень, правда, подготовленных в самом начале) решены в картине лирические эпизоды, связанные со сложными взаимоотношениями Марина—Крупенского и Лохвицкой. Эта линия привлекала режиссера не менее, чем линия героико-приключенческая. Именно их слитность, переплетение открывало путь к новому ракурсу в художественном осмыслении неких существенных граней и черточек эпохи и ее героев, прослеживании точек соприкосновения жизни человеческих душ и поступи истории. Дворянин по происхождению, Марин по глубокому убеждению пришел в революцию, всей душой принял гуманные революционные идеалы, отвечающие духу исканий передовой духовной культуры. Осуществлять цели революции — его нравственная потребность. Эта высокая духовная цельность и благородство и покорила Лохвицкую (артистка Е. Ивочкина), которая, даже догадываясь, что это человек из вражеского для нее стана, все больше испытывает к нему чувство особого неравнодушия, во многом помогая выполнению его опасной секретной миссии. Больше, чем просто признательностью за доверие и помощь, проникается в своем отношении к Лохвицкой и Марин. Да, сложен этот необычный дуэт столь разных человеческих сущностей. Воедино слитые в этом дуэте острый драматизм мировоззренческой несовместимости и проникновенная лиричность обоюдного чувства, тонко и эмоционально убеждающе передаваемые Е. Ивочкиной и В. Брескану, особенно пронзительно звучат в эпизоде прощания героев, где активную роль играет прекрасная музыка и выразительные, вызывающие необходимые ассоциации съемки героев на фоне суровых скал, неспокойного моря и вечно-

го высокого неба, по которому, сходясь и расходясь, плывут и плывут облака...

Всем своим смысловым и эмоциональным строем фильма «Эмиссар заграничного центра» подводит кинозрителей к главному и существеннейшему выводу — победа героев революции над врагом обеспечивалась не только в противоборствах военных, тактических, разведывательных, но одновременно и прежде всего в противоборстве нравственном, духовном. Вот почему довольно многочисленные недоработки в картине — заметные «провисания» в сюжетосложении, композиции, определенная затянутость эпизодов, особенно в первой серии картины, банальность или неоправданность некоторых драматургических ходов, неполнота ролевого материала главных героев — воспринимаются все-таки как частные, хоть и досадные недостатки. В этом отношении опубликованная в свое время газетой «Молодежь Молдавии» рецензия на фильм, где весь упор был сделан именно на его недочетах, представляется слишком односторонней. Думается, гораздо более плодотворной — как для создателей произведения, так и для кинозрителей — оказываются такие рецензии, как помещенная в «Советской Молдавии»[43]. Можно вполне согласиться с тем, что, как удачно в ней сказано, главным в картине является «режиссерская аранжировка событий, направленная на раскрытие характеров героев».

Работа над «Эмиссаром заграничного центра» показала, что Василе Брескану, до этого поставивший картины «Последний форт», «Все улики против него», телевизионные ленты «Мальчишки — народ хороший» и «Фаворит», вполне созрел как режиссер для создания значительных кинопроизведений с серьезной, общественно значимой проблематикой. Хочется надеяться, что мы увидим и новые его фильмы, в которых он обратится к неувядаемой историко-революционной теме, в разработке которой, как мы могли убедиться, продолжаются активные творческие поиски наших кинематографистов.

В последние годы, а точнее в 1980 году, молдавское кино пополнилось еще одним интересным героико-приключенческим фильмом — «У Чертова логова», построенном на материале далекой истории освободительной борьбы народа. Поставил фильм один из ведущих кинорежиссеров республики Влад Иовицэ, который в содружестве с Николаем Есиненку написал и сценарий.

События этого яркого, балладно-романтического кинопроизведения относятся к XVIII веку и, как памятный нам фильм «Атаман кодр», тоже воспевает подвиги молдавских гайдуков, которые вели тогда борьбу и с турецкими поработителями, и с алчными местными боярами.

По традиции, новый фильм о подвигах гайдуков, отталкиваясь

от исторических событий, дает им вольную — в духе фольклора — поэтическую интерпретацию. Символичен уже основной драматургический ход произведения, подчеркивающий бессмертие народного героя. Не успели враги порадоваться, что наконец-то казнен страшивший их гайдуцкий атаман Груя, как тут же поступает известие, что очередной обоз, отправлявшийся в Турцию, отбит... Груей. Сначала под именем героя бесстрашно действуют его сподвижники, а затем к ним присоединяется отважный брат героя, названный отцом тем же именем. И можно понять почти мистический страх воеводского начальника тайной полиции Гойи, когда в финале картины он, потрясенный грозно представшими перед ним гайдуками во главе с Груей-младшим, панически выкрикивает: «Вы — как трава... сколько ее ни коси, все равно прорастает, сколько ее ни топчи, поднимается, растет сызнова, растет и растет!»

Как и подобает романтико-приключенческому, героико-балладному по своему строению киноповествованию, в картине непримиримо сталкиваются добро и зло, честь и бесчестие, любовь и коварство, здесь действуют отважные и прекрасные герои, для которых, кажется, и невозможное становится возможным, здесь на каждом шагу подстерегают неожиданности и смертельные опасности и над всем этим властвует поэтическая приподнятность авторской интонации. Высокий профессионализм, чувство стиля и ритма, которыми отмечена эта кинолента, обеспечивают ей ту целостность, легкость и зрелищность, когда полностью принимается предложенная экраном действительность, при всей ее условности.

Как бы узнаваемым и одновременно удивительно свежим, вызывающим живой интерес, воспринимаешь все, что видишь в картине. А в ней, право, есть на чем задержать взгляд. Тут и решительные, изобретательные действия гайдуков, могущих, например, внезапно появиться из топкой воды или из дупла могучего дерева и пустить во врага меткую стрелу; тут и романтическая любовь удалого Груи и хозяйки корчмы Аницы, помогающей гайдукам обводить вокруг пальца врагов (в ролях этих героев — наши популярные артисты Григорий Григориу и Светлана Тома); и заочная на хитрости и зависти построенная борьба за должность шефа тайной полиции между Гойей (артист И. Шкуря) и Саввой (артист П. Баракчи); и полные непосредственности и иронии сцены, в которых получают хороший урок слишком терпеливые крестьяне, вынужденные держать на плечах мост, по которому проезжают конники Гойи; и динамичные сцены погонь и рукопашных сражений... А каким не только прекрасным фоном для многих действий, но и, можно сказать, действующим лицом предстает природа! Она и очень удачно найдена (в своей поразительно богатой и разнообразной фактурности), и умело «вплетена» в драматургию, и мастерски снята оператором В. Яковлевым.

Можно смело сказать: в форме увлекательно-приключенческо-

го красочного зрелища создателям фильма удалось активно включиться в серьезный диалог наших кинематографистов со зрителями об исторических судьбах народа, о его отважных борцах за социальную свободу и справедливость.

...Как и двадцать, и десять лет назад, они продолжают появляться на экранах молдавского кино — благородные народные мстители — гайдуки и славные рыцари революции, ее рядовые бойцы и знаменитые полководцы. И это закономерно: живя настоящим и заглядывая в будущее, мы не можем не помнить о ярчайших страницах нашего героического прошлого.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как может заметить читатель, автор попытался воссоздать общую картину развития молдавского исторического и историко-революционного фильма, проследить основные тенденции и особенности в решении этой важной темы, выявить наиболее характерные направления идейно-художественных поисков, которые велись и ведутся нашими кинематографистами, осмысливающими легендарное прошлое народа в его соотнесенности с современным общественным развитием.

Со всей убежденностью можно утверждать, что применительно к молдавскому кино тезис о важной роли исторической и историко-революционной темы в становлении и развитии национального социалистического искусства полон самого живого и глубокого смысла. Фильмы этой тематики — отнюдь не отдельные эпизоды, а сквозная линия в эволюции молдавского кинематографа, в утверждении в нем метода социалистического реализма, в освоении им актуальной социально-гражданственной проблематики, в выборе и способах воплощения характера социально активного героя. И в количественном, и в качественном отношениях эти фильмы во многом определяют направленность и уровень развития молдавского кино, его национальное своеобразие и интернациональный характер, меру его художественной зрелости и гражданской активности.

Показательно, что, как и в других национальных кинематографиях, с обращением к историко-патриотической, историко-революционной теме неразрывно связан творческий рост ведущих режиссеров Молдавии — Эмиля Лотяну, Валериу Гажиу, Василе Паскару, Влада Иовицэ. Показательно, что, говоря о достижениях многонационального советского кино последнего времени, из молдавских кинолент называют не только картины, рассказывающие

о современности, но и исторические и историко-революционные фильмы «Атаман кодр» и «Это мгновение», «Красная метель» и «Лаутары», «Дмитрий Кантемир» и «У чертова логова», «Долгота дня» и «Большая-малая война» и другие.

Каждый этап эволюции молдавского кинематографа в освоении исторической и историко-революционной темы характеризуется своими особенностями. Наглядно это прослеживается на историко-революционных фильмах, основополагающая проблематика которых — герой—народ—революция — была постоянно в центре внимания наших кинематографистов. Подходы к ней, широта охвата и глубина исследования ее были различны.

На первых порах объектом художественного исследования оказывались преимущественно два звена названного триединства — **герой и революция** или более широко — **личность и история.** Проследить нравственно-психологический путь трудового человека к осознанию необходимости борьбы с общественным злом, обнаружить естественность убыстренного процесса гражданского и политического созревания человека, его становления как активной личности, как борца и героя в периоды обострения классовой борьбы («При попытке к бегству», «Это мгновение»); показать сформировавшихся уже героев-революционеров, поведать об их величии, их человеческом достоинстве как следствии служения высоким революционным идеалам («Ждите нас на рассвете», «Сергей Лазо», отчасти «Это мгновение») — таков был первоначальный круг сверхзадач, которые ставили перед собой наши кинематографисты. Главным направлением были **поиски героя.**

В зависимости от жизненного материала, положенного в основу той или иной картины, в зависимости от художнических пристрастий, индивидуальных стилевых манер авторов, избирался определенный жанр, складывалась определенная поэтика фильмов. Довольно отчетливо выявилась приверженность одних авторов к психологически-повествовательному, прозаическому кинематографу, других — к кинематографу романтико-поэтическому, метафорическому. Для первого, помимо общеродовых его характеристик, было свойственно обращение к материалу, преимущественно локальному. Это были кинорассказы, киноновеллы. До романных, эпических форм наш прозаический кинематограф в тот период не дошел. Нередко ему недоставало эмоциональной заразительности, глубины образного обобщения.

Глубины образного осмысления, широты эпического дыхания не хватало поначалу и поэтическому нашему кинематографу («Ждите нас на рассвете», в частности), которому приходилось к тому же освобождаться и от некоторых «передержек» в использовании чисто внешних приемов романтизации.

Нет надобности закрывать глаза на то, что на первых порах наши кинематографисты довольствовались более простым спосо-

бом художественной реализации замыслов. Но и они явились в конечном счете необходимыми уроками, оборачивались накоплением опыта. Примером тому служит фильм «Это мгновение», который замыкал собой первый период освоения молдавским киноискусством историко-революционной темы и ее проблематики и обозначал новый рубеж — период более многомерного и емкого ее исследования.

Для этого периода, начавшегося в конце 60-х годов — начале 70-х годов и продолжающегося сегодня, характерно, главным образом, художественное исследование проблем взаимоотношения героя и масс, судеб народа в революции. Рассмотрение таких фильмов как «Красная метель», «Последний гайдук», «Зарубки на память», «Гнев», «Мосты», «По волчьему следу», «Большая-малая война» позволяет выявить определенную эволюцию в исследовании этих проблем. Историко-революционные молдавские фильмы все заметнее обретают эпические черты, их сюжетно-композиционная структура становится более сложной и развернутой, вмещающей довольно значительные пласты народной жизни. Полифоничнее становится стилистика картин, нередко органично сплавляющая возможности прозаического и метафорического кино. В лучших произведениях эпичность содержания сочетается с вниманием к драматургической разработке характеров, а порой с отчетливо выраженным лирико-романтическим началом, проявляющимся в авторском отношении к изображаемым событиям.

Освоение исторической и историко-революционной темы и ее проблематики в значительной мере способствовало становлению и развитию молдавского кинематографа как искусства социалистического по своему содержанию, национально самобытного и одновременно подлинно интернационального по своему духу, современного по киноязыку. Национальный характер наших лент довольно отчетливо проявляется и в запечатленных экраном особенностях исторических судеб народа — в далеком прошлом и в период решающих схваток за победу социалистической революции; и в своеобразии духовного склада, психологии героев, и в изображении быта. Чем более зрелым становилось наше кино, тем более органично проступало в нем национальное начало.

Однако национальное отнюдь не выпячивалось нашими кинематографистами, не гиперболизировалось и не идеализировалось. Оно было естественной краской в реалистическом изображении народной жизни. Борьба за победу прогрессивных идей, становление или столкновение человеческих характеров — вот что оказывалось в центре внимания наших кинематографистов, осмысливающих жизнь своего народа, и что способствовало наиболее глубокому и правдивому ее воссозданию с позиций общечеловеческих и конкретно-исторических. Именно этим определяется интернациональное звучание молдавских фильмов, многие из которых к

тому же непосредственно включают в себя те или иные интернациональные мотивы. Относится это к картинам, обращенным к событиям далекой истории («Атаман кодр», «Дмитрий Кантемир»), и тем более, к лентам, воскрешающим события революционной борьбы трудящихся, возглавленной коммунистами (здесь можно назвать фильмы «Ждите нас на рассвете», «Сергей Лазо», «Это мгновение», «Красная метель», «Последний гайдук», «Гнев», «Мосты», «Долгота дня», «По волчьему следу», «Большая-малая война»).

Трудно переоценить историко-познавательную и политико-воспитательную роль молдавских историко-революционных и исторических фильмов. В своей совокупности они составляют обширную и впечатляющую панораму героического прошлого народа, его пути к свободе и счастью. Немаловажное место в этой панораме занимают ленты, повествующие о гордых и благородных народных мстителях — гайдуках, и о замечательных народных музыкантах — лаутарах, и о выдающемся государственном деятеле Дмитрии Кантемире, стоявшем у колыбели русско-молдавской дружбы.

Но наиболее часто обращаются кинематографисты, естественно, к историко-революционной теме. От начала бурного XX века до конца второй мировой войны — рубежа, который принес радость окончательного и навечного воссоединения молдавского народа, успешно претворяющего в жизнь идеалы социалистической революции,— таков хронологический диапазон этих картин, созданных на студии «Молдова-филм». Мы увидели на экране деятельность в Кишиневе первых революционеров-ленинцев, еще на заре века начавших великую работу по сплочению революционного народа («Взрыв замедленного действия»), ширящееся народное движение против самодержавно-крепостнического строя, все более направляемое большевиками в русло осознанной политической борьбы («Последний гайдук»). Перед нами прошли воссозданные кинематографистами героические страницы сражений за установление Советской власти в Молдавии, борьбы с буржуазно-националистическим «Сфатул цэрий» и румынскими королевско-боярскими интервентами («Красная метель», «Ждите нас на рассвете», «Подозрительный»). В ряде фильмов воскрешена тяжелая жизнь Бессарабии, оккупированной королевской Румынией, показана непрекращавшаяся борьба народа за свое освобождение и воссоединение с матерью-Родиной — Страной Советов («При попытке к бегству», «Гнев» «Зарубки на память», отчасти «Мосты» и «Долгота дня»)...

В выборе материала кинематографисты не ограничивались узкими географическими рамками. Экран воскресил для нынешнего поколения людей славные эпизоды героического участия сынов молдавского народа в революционной борьбе с белогвардейцами и японскими интервентами в Сибири и на Дальнем Востоке («Сер-

гей Лазо»), с контрреволюционными бандами на Тамбовщине («По волчьему следу») и на Крымском полуострове («Большая-малая война»), а также с фашизмом — на опаленной солнцем и огнем войны земле Испании («Это мгновение»).

Все полнее осваивая революционную историю молдавского народа, кинематографисты вплотную подходят к изображению тех событий, в которых история непосредственно смыкается с современностью. Показательны в этом отношении картины «Мосты» и «Долгота дня». Это лишний раз свидетельствует о том, что обращение к героическому прошлому отнюдь не означает ухода от современности. Максимально приближенное к нашей современности и нерасторжимо с ней связанное, революционное прошлое народа, воскрешаемое в киноискусстве, несет в себе неоценимый познавательный и воспитательный заряд как для зрителей, так и для кинематографистов, которые обогащают и обостряют художественное видение нашей революционной эпохи.

Немало страниц героической истории молдавского народа художественно воссоздано на экране кинематографистами республики. Все больше накапливается опыта и по охвату нового жизненного материала, и по исследованию различных человеческих характеров и судеб в переломные моменты истории, и по способам реализации творческих замыслов. Однако историческая и историко-революционная тема неисчерпаема. Предоставляя благодатнейший материал для кинематографистов, она в то же время является для них и школой большого мастерства и граждански-художнической зрелости. Эта школа еще далеко не полно освоена нашими кинематографистами. Картины, выпускаемые киностудией «Молдова-филм», страдают еще подчас схематичностью и иллюстративностью, отсутствием высокой художественной мысли и эмоциональной взволнованности. Преодоление этих недостатков, более глубокое постижение реальных проблем исторических судеб народа в их живой связи и соотнесенности с проблемами современности, более активное использование жанрового разнообразия и выразительных возможностей современного киноязыка — вот путь, которым еще предстоит идти молдавскому кинематографу, чтобы быть достойным высокой и обязывающей темы и своей воспитательной миссии.

# КРАТКАЯ ФИЛЬМОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА РАССМОТРЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КИНОЛЕНТ СТУДИИ «МОЛДОВА-ФИЛМ»
(в хронологическом порядке)

**1958 г.**

«АТАМАН КОДР», 8 ч., цветной.

Авторы сценария С. Молдован, О. Павловский
Режиссеры-постановщики Б. Рыцарев, О. Улицкая
Гл. оператор В. Дербенев
Художник-постановщик А. Матер
Композитор Д. Федов
Исполнители ролей: Л. Поляков, И. Кмит, А. Ширвиндт, М. Дроздовская, Я. Казибеев, А. Миронов, А. Нищенкин, А. Нагиц, К. Крамарчук, Е. Ларионова, А. Ларионов, К. Константинов, С. Некрасов, П. Репин, Т. Грузин и др.

**1963 г.**

«ЖДИТЕ НАС НА РАССВЕТЕ» 8 ч., черно-белый, широкоэкранный

Авторы сценария Э. Лотяну, И. Прут
Режиссер-постановщик Э. Лотяну
Гл. оператор Л. Проскуров
Художники-постановщики С. Булгаков, А. Роман
Композиторы Г. Няга, В. Сырохватов
Исполнители ролей: И. Гуцу, В. Панарин, С.-И. Шкуря, Д. Карачобану, Ю. Кодэу, В. Волчек, С. Крылов, Д. Никифоров, Е. Малкоч, Н. Дони, П. Баракчи, Г. Хассо и др.

**1965 г.**

«ПРИ ПОПЫТКЕ К БЕГСТВУ», 8 ч., черно-белый, широкоэкранный

Авторы сценария С. Шляху и др.
Режиссер-постановщик Т. Березанцева
Гл. оператор Л. Проскуров
Художники-постановщики С. Булгаков, А. Роман
Композитор В. Загорский
Исполнители ролей: В. Брескану, С. Дворецкий, И. Музыка, В. Квитка, Д. Осмоловская, В. Стоянов, Т. Грузин, А. Нагиц, К. Константинов, М. Бадикяну и др.

**1967 г.**

«СЕРГЕЙ ЛАЗО», 9 ч., черно-белый, широкоэкранный

Автор сценария Г. Маларчук
Режиссер-постановщик А. Гордон
Гл. оператор В. Яковлев
Художники-постановщики С. Булгаков, А. Роман
Исполнители ролей: Р. Адомайтис, А. Завьялова, З. Славина, И. Унгуряну, Т. Махова, В. Якут, Ю. Дубровин, В. Маркин, В. Зайчук, А. Сейта, В. Уан-Зе-Ли, Г. Артеменко, Г. Григориу и др.

**1968 г.**

«ЭТО МГНОВЕНИЕ», 10 ч., черно-белый, широкоэкранный

Автор сценария и режиссер-постановщик Э. Лотяну
Гл. оператор В. Чуря
Художники-постановщики Л. Фернандес, Э. Родригес
Архитектор М. Галан
Композитор Д. Тер-Татевосян
Исполнители ролей: М. Волонтир, М. Сагайдак, М. Соцки-Войническу, Х. Фернандес, Г. Димитриу, Х. Руис Гомес, С. Тома, В. Войническу-Соцки, Д. Доминго, М. Бадикяну, А. Родригес, С. Банке, А. Баррио, В. Киричек и др.

**1970 г.**

«ВЗРЫВ ЗАМЕДЛЕННОГО ДЕЙСТВИЯ», 10 ч., черно-белый, широкоэкранный

Авторы сценария М. Мельник, Б. Сааков при участии В. Гажиу
Режиссер-постановщик В. Гажиу
Гл. оператор Л. Проскуров
Художники-постановщики В. Ковриг, Н. Апостолиди
Композитор Е. Дога
Исполнители ролей: А. Азо, С. Соколовский, В. Брескану, Л. Малеванная, Н. Сайко, И. Дмитриев, Е. Весник, К. Константинов, З. Цахилова, О. Аросева, М. Бадикяну, В. Вильский, Б. Рунге и др.

**1971 г.**

«КРАСНАЯ МЕТЕЛЬ», 9 ч., черно-белый, широкоэкранный

Автор сценария Г. Маларчук
Режиссер-постановщик В. Паскару
Гл. оператор В. Чуря
Художник-постановщик Н. Апостолиди
Композитор Е. Дога
Исполнители ролей: М. Голубович, А. Январев, З. Цахилова, Е. Весник, С. Соколовский, М. Чигарев, Е. Санько, В. Рыжаков, Д. Карачобану. И. Аракелу, И. Унгуряну, М. Бадикяну и др.

«ЛАУТАРЫ», 15 ч. (две серии), цветной, широкоэкранный
Автор сценария и режиссер-постановщик Э. Лотяну
Гл. оператор В. Калашников
Художник-постановщик Г. Димитриу
Композитор Е. Дога

Исполнители ролей: С. Лункевич, Д. Хэбэшеску, Е. Ролько, О. Кымпяну, Г. Водяницкая, Д. Мокану, Х. Бердага, И. Мескей, Л. Иорга, В. Зубку, Г. Григориу, С. Тома, А. Яшенку, Д. Дариенко, М. Соцки-Войническу, В. Купча, Д. Карачобану, В. Чутак и др.

**1972 г.**

«ЗАРУБКИ НА ПАМЯТЬ», 9 ч., черно-белый широкоэкранный

Автор сценария В. Худяков
Режиссеры-постановщики Н. Гибу, М. Израилев
Гл. оператор Л. Проскуров
Художник-постановщик А. Матер
Композитор Е. Дога
Исполнители ролей: А. Дворжецкий, Б. Зайденберг, А. Сныков, Ж. Маркевка, В. Шалевич, К. Тырцэу, Р. Хомятов, В. Войническу-Соцки, А. Солоницын, И. Аракелу и др.

«ПОСЛЕДНИЙ ГАЙДУК», 10 ч., цветной широкоэкранный

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Гажиу
Гл. оператор В. Чуря
Художники-постановщики С. Булгаков, А. Роман
Композитор Э. Лазарев
Исполнители ролей: В. Гатаев, З. Цахилова, П. Кард, В. Чутак, Л. Марков, А. Азо, И. Аракелу, М. Балан, М. Голубович, Г. Григориу, Г. Тонунц, К. Константинов, Е. Казимирова, Д. Дариенко и др.

**1973 г.**

«ДМИТРИЙ КАНТЕМИР», II ч., цветной широкоэкранный

Автор сценария В. Иовицэ
Режиссеры-постановщики В. Иовицэ, В. Калашников
Гл. оператор В. Калашников
Художники-постановщики В. Ковриг, В. Булат
Композитор Э. Лазарев
Исполнители ролей: М. Волонтир, А. Лазарев, А. Шенгелая, Д. Фусу, Г. Лопето, В. Чутак, Н. Варлей, Л. Мерзин, Э. Виторган, В. Купча, М. Дадашев, Б. Бейшеналиев, Я. Гратинш, Д. Карачобану, П. Баракчи, В. Зубку, Е. Ролько, И. Тодоров, В. Гуляев и др.

«МОСТЫ», 10 ч., цветной широкоэкранный

Автор сценария (по одноименному роману Иона К. Чобану) Э. Володарский при участии В. Паскару
Режиссер-постановщик В. Паскару
Гл. оператор П. Балан
Художник-постановщик А. Матер
Композитор В. Загорский
Исполнители ролей: Б. Закариадзе, В. Чутак, Ю. Меньшагин, И. Борисова, М. Боярский, Ю. Рашкин, И. Унгуряну, М. Волонтир, М. Балан, Е. Тудорашку, Т. Грузин, С.-И. Шкуря, М. Бадикяну и др.

**1974 г.**

«ГНЕВ», 9 ч., черно-белый широкоэкранный

Автор сценария В. Худяков при участии Э. Володарского
Режиссеры-постановщики Н. Гибу, Л. Проскуров

Гл. оператор Л. Проскуров
Художник-постановщик Н. Апостолиди
Композитор Е. Дога
Исполнители ролей: О. Янковский, В. Федорова, Д. Щербаков, К. Лучко, Р. Хомятов, Н. Олялин, Д. Карачобану, К. Тырцэу, А. Цодиков и др.

«ДОЛГОТА ДНЯ», 10 ч., цветной широкоэкранный

Авторы сценария В. Гажиу, В. Иовицэ
Режиссер-постановщик В. Гажиу
Гл. оператор В. Яковлев
Художники-постановщики С. Булгаков, В. Ковриг, А. Роман
Композитор Е. Дога
Исполнители ролей: В. Чутак, В. Малявина, К. Константинов, Д. Фусу, И. Бордияну, В. Пинчук, Е. Максимова, П. Баракчи, И. Горя, Д. Карачобану, П. Махотин, Т. Грузин, Д. Дариенко, И. Музыка и др.

**1976 г.**

«ПО ВОЛЧЬЕМУ СЛЕДУ», 10 ч., цветной широкоэкранный

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Гажиу
Гл. оператор В. Яковлев
Художники-постановщики С. Булгаков, А. Роман
Композитор Э. Лазарев
Исполнители ролей: Е. Лазарев, А. Ромашин, И. Бразговка, В. Зубку, Г. Сайфулин, В. Чутак, С. Финити, В. Шакало, Г. Чулков, И. Ледогоров, У. Пуцитис, В. Бекерис, В. Пинчук, Ф. Одиноков, К. Константинов и др.

**1978 г.**

«ПОДОЗРИТЕЛЬНЫЙ», 9 ч., цветной

Автор сценария А. Григорян при участии М. Бадикяну
Режиссер-постановщик М. Бадикяну
Гл. оператор Д. Моторный
Художник-постановщик М. Гараканидзе
Композитор В. Верхола
Исполнители ролей: Р. Нахапетов, С. Тома, Б. Иванов, В. Никулин, В. Глаголева, М. Соцки-Войническу, Б. Брандуков, Ю. Медведев, С.-И. Шкуря, В. Купча, Р. Гладунко, М. Бадикяну, К. Константинов и др.

**1979 г.**

«ЭМИССАР ЗАГРАНИЧНОГО ЦЕНТРА», 14 ч. (две серии), цветной широкоэкранный

Автор сценария Р. Гребенской
Режиссер-постановщик В. Брескану
Гл. оператор Л. Проскуров
Художник-постановщик К. Балан
Композитор В. Логинов
Исполнители ролей: В. Брескану, Е. Ивочкина, В. Паулс, Н. Дарий, Б. Миронюк, А. Лищитис, А. Брайман, В. Гаврилов, В. Сучков, М. Курагэу, С.-И. Шкуря, Э. Виторган, Г. Чулков, С. Иорданов, В. Тэбырцэ, С. Харет, И. Тодоров и др.

«БОЛЬШАЯ-МАЛАЯ ВОЙНА», 9 ч., цветной широкоэкранный

Автор сценария Б. Шустров при участии В. Паскару
Режиссер-постановщик В. Паскару
Гл. оператор В. Чуря
Художники-постановщики С. Булгаков, А. Роман
Композитор Д. Тер-Татевосян
Исполнители ролей: В. Саитов, Г. Сайфулин, Р. Громадский, Е. Лазарев, Э. Виторган, И. Стариков, А. Лицитис, Л. Румянцева, Г. Чулков, В. Шакало, А. Сысоев, В. Косых, П. Махотин и др.

«У ЧЕРТОВА ЛОГОВА» 8 ч., цветной широкоэкранный

Авторы сценария Н. Есиненку, В. Иовицэ
Режиссер-постановщик В. Иовицэ
Гл. оператор В. Яковлев
Художник-постановщик К. Балан
Композитор Т. Кирияк
Исполнители ролей: Г. Григориу, С. Тома, С.-И. Шкуря, П. Баракчи, В. Томкус, Н. Дарие, Г. Пырля, В. Ломизов, О. Сердюк, А. Корецкая, В. Игнат, В. Тэбырцэ, Г. Ротэраш, В. Константинов, Д. Карачобану и др.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. **А. П. Довженко.** Избранное. М., 1957, с. 130.

2. В этом отношении молдавский киноматограф не составляет исключения из общей картины развития многонационального советского кино, которое, как известно по киноведческой литературе, с первых шагов своего становления широко пользуется возможностями как поэтического (метафорического), так и прозаического (повествовательного) языка. См., напр., кн.: **Е. Добин.** Поэтика киноискусства. М., 1961; **его же:** Теоретические заметки — в кн.: Размышления у экрана. Л.—М., 1966; **И. Долинский.** К проблеме поэзии и прозы в советском киноискусстве — в сб.: Вопросы истории и теории кино. ВГИК, вып. XV. М., 1977.

3. Эти характеристики мы находим, например, в работах: **И. Вайсфельд.** Завтра и сегодня (О некоторых тенденциях современного фильма и о том, чему, учит нас опыт многонационального советского киноискусства). М., 1969, с. 43—53; **В. Демин.** Поэзия в квадрате. «Советский экран», № 19, 1972; **В. Фомин.** Пересечение параллельных. М., 1976.

4. Употребляя термин «романтический», мы связываем его с понятием революционной романтики, которую, как известно, включает в себя социалистический реализм, и отнюдь не имеем в виду романтизм как самостоятельный метод. Мы говорим о романтической окраске, сказывающейся, в частности, в окрыленной устремленности художника (и его героев) к будущему совершенству человеческой жизни, в эмоционально обостренном, приподнятом изображении событий, в лирическом выражении идеала посредством образов возвышенных, масштабных, в яркой метафоричности, символике, зачастую связанной с фольклорными традициями.

В таком понимании черт революционной романтики мы опираемся на работы ряда советских исследователей. См., напр., **И. Волков.** Партийность искусства и социалистический реализм. М., 1974, с. 145—150; **Л. Залесская.** О романтическом течении в советской литературе. М., 1973, с. 15—16; **Н. Лейзеров.** Многообразие форм и стилей искусства социалистического реализма. М., 1964, с. 62—67; **И. Дубровина.** Романтика в искусстве. М., 1967, с. 17—22, 30—39; **І. Корниенко.** Півстоліття українського радянського кіно. Київ, 1970, с. 7.

5. См. кн.: **Д. И. Прилепов.** Молдавский театр. М., 1967, с. 49—51.

6. **З. Столяр.** Молдавская советская симфония. Кишинев, 1967, с. 29, 111, 129.

7. **А. И. Яцимирский.** Разбойники Бессарабии в рассказах о них. Этнографическое обозрение. М., 1896, № 1, с. 86. Цит. по кн.: **Д. М. Драгнев.** Гайдуки — народные мстители. Кишинев, 1968.

8. **Д. М. Драгнев.** Там же, с. 37.

9. Там же, с. 38.

10. **Чингиз Айтматов.** Кинематограф Киргизии: большие ожидания. «Искусство кино», № 11, 1970, с. 60.

11. **Болот Шамшиев.** Самый младший брат. — «Искусство кино», № 12, 1972, с. 78.

12. **С. И. Фрейлих.** Традиции и новаторство советского кино (Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения). М., 1973, с. 16.

13. **В. Андон.** Путешествие на «Молдова-филм». Кишинев, 1968, с. 120—122.

14. **В. Широкий.** В зеркале экрана. Кишинев, 1971, с. 92—93.

15. Цит. по кн.: **И. М. Дубровина.** Романтика в искусстве. М., 1967, с. 30.

16. **А. Ахроров.** Таджикское кино. Душанбе, 1971, с. 184.

17. **В. Андон,** цит. кн., с. 68.

18. Газета «Советское кино», 9 января 1965.

19. **В. Широкий,** цит. кн., с. 86.

20. **Н. Гибу.** Заметки о молдавском кино. Кишинев, 1968, с. 62.

21. **Л. Гуревич.** Без ясной цели.— «Искусство кино», № 10, 1964.

22. **Даль Орлов.** Мгновения, слагающие жизнь. — «Искусство кино», № 10, 1969, с. 85.

23. Там же, с. 78.

24. **В. Широкий,** цит. кн., с. 98—99.

25. Кроме картин «Ждите нас на рассвете» и «Это мгновение», Э. Лотяну поставил в 1966 г. по собственному сценарию фильм «Красные поляны», повествующий о жизни сегодняшних чабанов. На VII региональном кинофестивале в Кишиневе в 1967 году фильм был удостоен сразу нескольких премий-дипломов.

26. К этому времени В. Гажиу уже был автором таких посвященных теме современности сценариев, как «Человек идет за солнцем», «Исповедь Кристиана Луки» («Когда улетают аисты») и «Десять зим за одно лето», постановку которого он осуществил сам.

27. Первой постановкой В. Паскару на студии «Молдова-филм» была картина «Марианна» (1967 г.), рассказывающая о героизме советских разведчиков в годы Великой Отечественной войны.

28. В 60-е годы В. Иовицэ работает преимущественно в документальном кино, осуществив постановку фильмов «Колодец» (удостоенного первого приза на VII региональном кинофестивале в Кишиневе в 1967 году), «Где танцуют молдаване», «Маски нашей зимы». В 1969 году кинокомедией «Свадьба во дворце» дебютировал в игровом кинематографе.

29. Г. Водэ осуществлена в 1967 году экранизация сказки классика молдавской литературы Иона Крянгэ «Иван Турбинкэ» (фильм получил название «Нужен привратник») и постановка картины о современности «Один перед любовью» (1968 г.).

30. К искусству высокой гражданственности, яркого мастерства (Отчет Молдавского телеграфного агенства о 2-м съезде кинематографистов республики) — газета «Советская Молдавия», 25 декабря 1969 г.

31. Сценарий был премирован на конкурсе сценариев, посвященном 100-летнему юбилею В. И. Ленина.

32. Сценарий был премирован на конкурсе сценариев, посвященном 100-летнему юбилею В. И. Ленина.

33. **Э. Шуб.** Крупным планом. М., 1959, с. 171.

34. **Е. Габрилович.** Облик времени. — «Советский экран», № 2, 1973, с. 3.

35. Газета «Советская Молдавия», 25 августа 1973 г.

36. **А. Караганов.** Рожденное революцией. Советское кино вчера и сегодня. М., 1970, с. 76.

37. **И. Корниенко.** Кино Советской Украины. М., 1975, с. 186.

38. Цит. по материалу: Эмиль Лотяну: кино и поэзия. Сб. Экран 1972—1973. М., 1974, с. 40.

39. Там же, с. 39.

40. **В. Широкий.** Романтический герой — это обязывает.— «Искусство кино», 1973, № 6, с. 42—43.

41. **Р. Соболев.** Песня о песне («Лаутары) — сб. Экран 1972—1973, М., 1974, с. 36.

42. Там же, с. 36—37.

43. Газета «Советская Молдавия», 9 сентября 1980 г.

## СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ . . . . . 3
ПОЭТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ЛЕГЕНДАРНЫХ СТРАНИЦ ИСТОРИИ . 8
ПОСТИГАЯ СОБЫТИЯ И ХАРАКТЕРЫ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭПОХИ . 16
ГЕРОИКА РЕВОЛЮЦИОННОЙ БОРЬБЫ СКВОЗЬ ПРИЗМУ РОМАНТИКИ 27
ВЫХОД НА НОВЫЕ РУБЕЖИ . . . . . 43
ГЕРОЙ — НАРОД — РЕВОЛЮЦИЯ . . . . . 48
ЭКРАН СТАНОВИТСЯ ЭПИЧНЕЕ . . . . . 60
ДУХОВНЫЙ ОПЫТ ИСТОРИИ, ОБРАЩЕННЫЙ В СЕГОДНЯ . . . 84
ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ ПРОДОЛЖАЮТСЯ . . . . . 94
ЗАКЛЮЧЕНИЕ . . . . . 113
КРАТКАЯ ФИЛЬМОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА рассмотренных художественных кинолент студии «Молдова-филм» (в хронологическом порядке) 118
ПРИМЕЧАНИЯ . . . . . 123

**Полюхова М.**

П 53 Легендарное прошлое на экране. — Кишинев: Лит. артистикэ, 1983. — 126 с.; фот.

Автор прослеживает, как создавалась кинолетопись республики, рассматривает основные направления творческого поиска, тенденции и особенности темы легендарного прошлого молдавского народа в игровых фильмах исторического и историко-революционного жанра студии «Молдова-филм».

П $\frac{81106-14}{М756(12)-83}$ 240—83 4910020000 85.53(2М)

**Маргарита Петровна Полюхова**

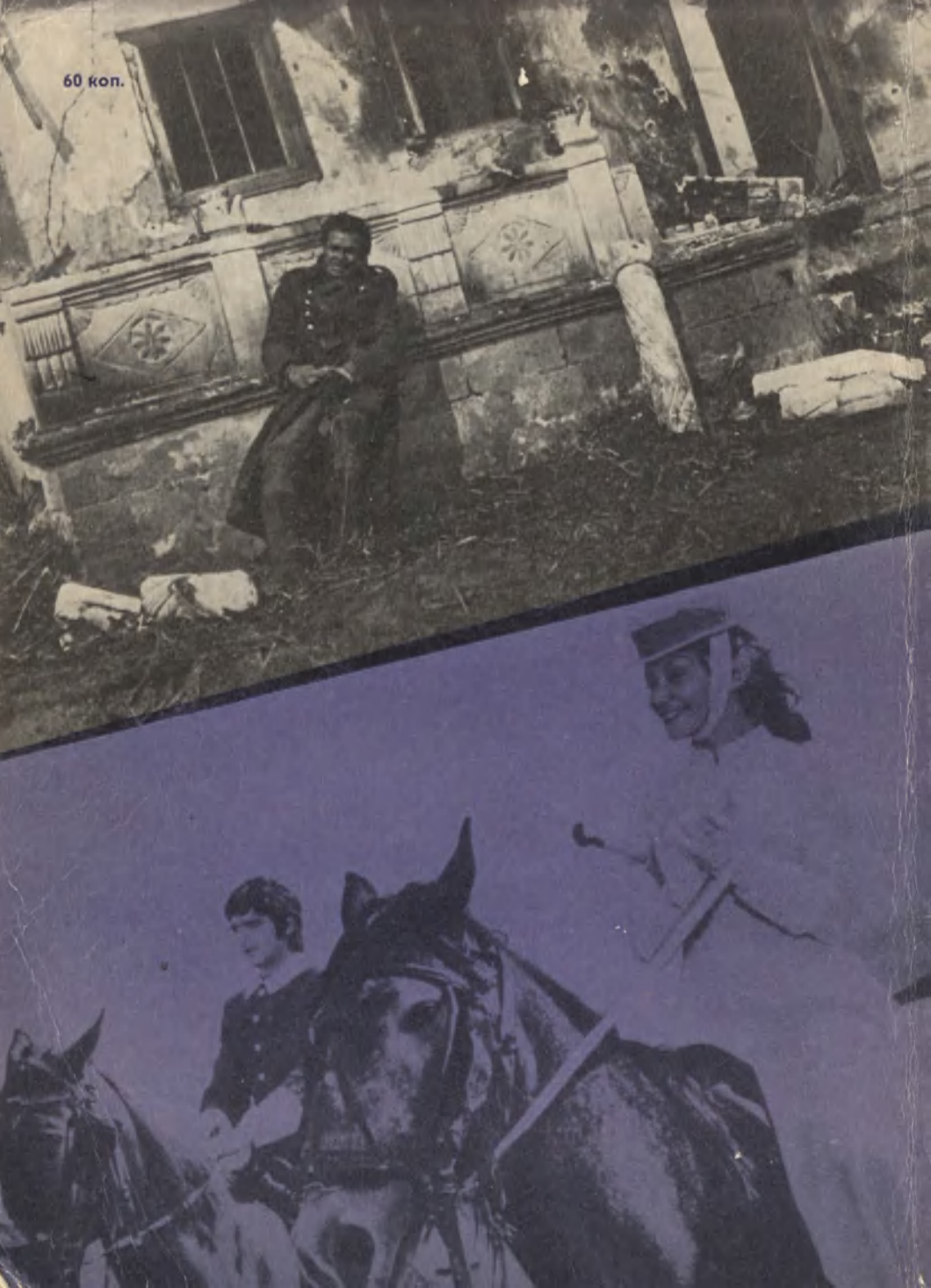
Легендарное прошлое на экране

Художник: Николай Александрович Абрамов

Редактор В. Балтаг
Художественный редактор В. Чупин
Технический редактор Р. Синицкая
Корректор Ю. Цуркан
ИБ 1897.

Сдано в набор 20.08.82. Подписано к печати 17.12.82.
АБ 06210.
Формат 60×84 1/16. Бумага тип № 1.
Журнальная рубленая гарнитура. Печать высокая.
Усл. печ. листов. 7,44+2,09 вкл. Уч. изд. листов 8,66+1,97 вкл.
Усл. кр. отт. 9,76.
Тираж 1500. Зак. № 915.
Цена 60 коп.

Издательство «Литература артистикэ»
Кишинев, пр. Ленина, 180.

Центральная типография, Кишинев, ул. Флорилор, 1. Государственный комитет Молдавской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

60 коп.