

7252 1/3 50/58
3-15

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

ЗНАНИЕ

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

11/1978

М. Е. Зак

ФИЛЬМЫ
О ВЕЛИКОЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ВОЙНЕ



М. Е. Зак

**ФИЛЬМЫ
О ВЕЛИКОЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ВОЙНЕ**

Содержание

- 3 О войне и жизни
- 18 Писательский взгляд и кинематографический ракурс
- 38 По фронту жанров и видов кино

На 1-й странице обложке: кадр из фильма «Двадцать дней без войны»

На 4-й странице обложки:
кадр из фильма «А зори
здесь тихие...»

Зак М. Е.

**3-18 Фильмы о Великой Отечественной войне.
М., «Знание», 1978.**

48 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 11. Издается ежемесячно с 1967 г.)

Тема защиты Отечества — одна из главнейших в советском киноискусстве.

Брошюра рассказывает о том, как развивалось и углублялось изображение Великой Отечественной войны за 30 с лишним лет с момента появления первых фильмов о ней, какие этапные образы фронтовых героев были созданы кинематографом и какие художественные свершения связаны с этим.

80106

**85.5
778.С**

О войне и жизни

Защита социалистического Отечества — эта тема стала одной из главных в советском кинематографе. С ней связаны лучшие наши фильмы. В них просматривается движение самого кино. Достаточно выбрать любой параметр — сценарную композицию, режиссерское видение, актерскую школу, монтажный строй кадров — и проследить их через десятилетия, чтобы понять, как «оборонная тема» (названная так в 30-е годы) по-своему обогащала искусство экрана.

Фильмы о Великой Отечественной войне стали частью истории советского кино и частью весьма существенной. В книге Ю. Ханютина «Предупреждение из прошлого» они послужили ориентирами для выверки хода кинематографического процесса в целом. Настолько точно и наглядно отложились в них смена художественных воззрений, движение стилевых и жанровых форм.

Поиск нравственных критериев в жизни человека — вот современный смысл традиции, которая берет начало еще в самых первых наших «агитфильмах» о гражданской войне. Запечатленные на экране Великая Октябрьская революция, гражданская и Великая Отечественная войны вызвали к жизни эту, так называемую батальную традицию. Но в том-то и заключался ее глубинный смысл, что

она не была только батальной. Бой превращался в сшибку классов, идеологий, характеров, духовных потенциалов людей. Знаменитая сцена из «Чапаева» «Где должен быть командир?» решалась тактически и философски — речь шла о месте командира в бою и о месте человека в жизни.

Вспомним, как начинается «Чапаев». Записанное самими режиссерами, это начало выглядит так:

«Из-за бугра прямо на аппарат вылетает тройка... Навстречу ей — толпа бегущих людей, часть из них без винтовок, кое-кто и босиком...

...Тройка, на ходу обрастая бегущими людьми, как снежный ком, захлестнула чешский пикет и ворвалась на хутор. Кучер осадил тройку и — верный ординарец Чапаева Петька застрочил из пулемета».

Звонят подвешенные на дуге бубенцы. Пыль запорошила лакированные крылья пролетки. От злости у Чапаева обтянулись скулы. Все достоверно и подробно. Но почему же городская пролетка осталась в памяти зрителей боевой тачанкой? Почему этот кадр — припал к пулемету Петька, и над ним Чапаев с выброшенной вперед рукой — превратился в эмблему советского кино?

Чапаевская тройка ворвалась в настоящее из истории. Стремительным натиском Васильевы увлекли за собой зрителей. В рас-

сказе о Чапаеве художники словно использовали тактическое искусство своего героя.

Потом мы увидели Василия Ивановича разным — хитрым, гневным, веселым, грустным, мечтательным. Мы увидели его располасанным и босиком, над картой и впереди эскадрона, жующим яблоко и у пулемета. Но вспомните сейчас — Чапаев... И в сознании, как на белом полотне экрана, промчится легендарный всадник, окрыленный черной буркой! Что это — обычное свойство человеческой памяти? Или необычное свойство нового кинозрелища?

Необычным экран стал, впитав в себя свойства народной памяти. Она не просто отбрасывает случайное и преходящее, не просто минует мелочи и подробности быта. Со временем вся эта необходимая жизненная среда уплотняется, приобретает скульптурные очертания главного. Так и экран, на котором демонстрировался «Чапаев». Герой из плоти и крови в нашем восприятии, в нашей памяти вырос в легендарную фигуру. Сплав исторического опыта и народной поэзии — вот новый материал, который получили в свои руки мастера кино. Среди них был и А. Довженко, автор фильма «Щорс».

...Горизонт повит черными лентами дыма, и клонится под ветром степей ковыль. Положив носилки на плечи, молодые бойцы несут умирающего Боженко, любимца щорсовской дивизии, дорогого «батьку».

«Было ли оно так? — спрашивает себя А. Довженко. — Пылали ли хутора? Таковы ли были носилки, такая ли бурка на черном коне?

И золотая сабля у опустевшего седла? Так ли низко были опущены головы несущих? Или же умер киевский столяр Боженко где-нибудь в захолустном, волинском госпитале, под ножом бесильного хирурга?

Да будет так, как написано!

История открыла легенде дорогу на экран. В возгласе художника «Да будет так, как написано!» — звучит не авторский произвол, а уверенность поэта, который расцветил думы народа красками своей фантазии.

Отличные друг от друга, «Чапаев» и «Щорс» сплавляют хроникеру с поэзией, документ с песней. Подвиги Щорса записаны в «Истории гражданской войны» и воспеты в песнях, а в памяти он остался таким, каким запечатлел его экран: ясноглазым, с нежной молодой бородкой, с легкими движениями юноши и мудростью воина. Обращаясь к бойцам, начдив говорит: «История заворожила нас, хлопцы».

Герой фильма осознает свое право на легенду.

Чапаев и Фурманов, Щорс и Боженко повели за собой мастеров кино. «Историческая фигура с именем, отчеством и фамилией», как назвал ее А. Довженко, стала проводником художников на полях сражений гражданской войны.

После «Чапаева» и перед «Щорсом» вышла картина «Мы из Кронштадта». Ее героем стала революционная масса, воплощенная в нескольких человеческих фигурах. Сначала они даже не имели своих имен, просто «коренатый матрос», «матрос с гитарой», «пехотинец», «комиссар», «женщина». Потом появились вымышленные имена и судьбы, придум-

манные сюжетные ходы, но за всем этим лежала невымышленная и непридуманная история. Вот она: «Кронштадт. Панорама (рыбаки...). Матросы на берегу. Парк. Тема вальса из старой песни. Гул орудий вдали. Наступает двадцать одна держава. Корабельная жизнь 1918—1919 годов. Угольная погрузка. Голод. Отчисление пайка голодающему Питеру. Часовые. На холоду смена часовых. Один стоит босой, но поворот делает по всем правилам устава. Обращение к морякам. Комиссар: «Граждане!» С кораблей уходит часть людей. Комиссар перед боем, ячейка. Фронт. Бой. Полк. Оркестр. Раненые тоже идут в бой. Отстреливается пулеметчик. Крестьяне, их участие. Состояние голода. Пленный белый солдат. Моряки в плену. Диалоги. «Ты кто?» — «Герой, скиталец морей, орлиное племя, альбатрос». Расстрел. Холодно. Пар изо ртов. Моряки идут обнявшись. Как держатся матросы и как белые. Выброшенная волной фуражка. Параллельно бою полка — в море три эсминца. Весть в базе. Бешенство. Двойной подъем. Эскадра готовится. Десант. Финал. Один встречает другого. «Постой, как тебя?» — «Мы из Кронштадта».

Это первый сценарный набросок Вс. Вишневского... Он вметил в себя весь будущий фильм, поставленный режиссером Е. Дзиганом. Революция отфокусировала взгляд художников. На бумаге, а потом на экране возникли более четкие очертания исторического процесса. Вскоре «коренастый матрос» получил имя Артем Балашов, «комиссар» оказался посланцем ЦК Мартыновым, драматург выписал их сюжетные линии,

но получив имена и судьбы, герои остались представителями массы. Вместе с ней они проделали по экрану путь, который раньше был нанесен на карту гражданской войны. Выдуманный персонаж, по существу, явился «исторической фигурой с именем, отчеством и фамилией».

Классические фильмы 30-х годов, посвященные боям гражданской войны, вывели «оборонную» тему в авангард советского кино. Историзм творческого мышления, опирающийся на память народа, позволил мастерам связать два времени. С. Эйзенштейн говорил: «Каждый из нас ощущает себя как бы в точке пересечения прошлого и будущего».

Это будущее вскоре придвинулось с неотвратимостью военной угрозы.

Единство фронта и тыла под лозунгом «Все для победы!» в сознании художников вылилось в единство современности и истории: передний край — год 1941-й, укреплялся глубоким тылом — историей борьбы народных масс, не раз громивших чужеземных захватчиков.

В первые дни войны на экранах вновь замелькали широко известные кадры: в фильме «Александр Невский» уходили под лед тевтонские рыцари, в дыму и разрывах двигались полки из «Петра I», штурмовали крепости чудо-богатыри в «Суворове», сходились в рукопашную среди цветущих подсолнухов немцы и красные бойцы из «Щорса».

Кинематограф обратился не только к историческим кадрам, но и к своей истории. Он заимствовал опыт революционных лет, когда впереди шла хроника, а за

ней — «агитфильмы». Экран первых месяцев войны был представлен фронтовым кинорепортажам и «Боевым киносборникам».

Среди киноновелл, входящих в двенадцать выпусков «Боевых киносборников», выделялось несколько, связанных с крупными актерскими именами.

Б. Чирков появился на экране в образе комедийного героя повара Антоши Рыбкина, сменившего шумовку на винтовку. Персонаж, наделенный знакомым актерским обликом, хитрецой и песенкой, вошел в семью литературных фронтовых друзей — Гриши Танкина, Сени Пулькина, Николы Штык. Этот фольклорный мотив вскоре приобрел в образе Василия Теркина народную глубину и художественную значительность.

Целостностью замысла выделялась новелла «Пир в Жирмунке», написанная Н. Шпиловским и Л. Леоновым и поставленная М. Доллером и В. Пудовкиным. Извлеченный из газетной хроники случай с женщиной, которая угостила немцев отравленной пищей и сама погибла вместе с ними, заключал высокий патристический смысл. Женщина в фильме стала деревенской бабкой Прасковьей (А. Зуева). Жесткие кадры обожравшихся и агонизирующих фашистов открывали особый счет подобным кадрам в фильмах о войне.

Немцы входили в город под такты «Седьмой симфонии» Д. Шостаковича. Часовой, как будто только что сошедший с живописного полотна о гражданской войне, стоя перед входом в райком, накалывал пропуски на штык. Это были планы из первого полнометражного фильма о

войне «Секретарь райкома» (сценарист И. Прут, режиссер И. Пырьев), вобравшего в себя опыт жизни и других искусств.

На экране появилось стянутое шрамом лицо с кайзеровскими усами под хрящеватым носом. Полковник Макенау был сыгран М. Астанговым без полутонов — броско и уверенно. Фильм отвечал настроениям зрителей: жажда мщения выливалась в кадрах рукопашного боя, когда из зала можно было заглянуть в тускнеющие глаза человека, одетого в ненавистную форму. Аплодисменты покрывали пулеметные очереди, косившие идущих в рост со знаменем фашистов, как некогда белых во время «психической атаки» косил пулемет Анки.

Прямое столкновение с врагом — это был принцип решения не отдельных кадров боев, но всей композиции фильма. Секретарь райкома Кочет противостоял полковнику Макенау. Исполнитель роли Кочета актер В. Ванин произносил монолог «Вернемся», наполнив его большим публицистическим содержанием, и говорил он его, обращаясь в зрительный зал.

Написанный А. Каплером сценарий для фильма «Она защищает Родину» был одним из первых на материале партизанского движения. В основу легли наблюдения очевидца, автор какое-то время находился в партизанском соединении. Его совместная работа с режиссером фильма Ф. Эрмлером протекала под знаком проблемы: корреспонденция или партизанский эпос?

Война убищирила и уплотнила все процессы жизни, в том числе творческие. Документальные свидетельства сразу шли в художест-

венную переплавку. Используемый для съемок фильма «Она защищает Родину» материал не успел стать однородным. Часть его сохранила живую интонацию записной книжки, чтобы внезапно — в следующих кадрах — перескочить в гневное обобщение, близкое искусству плаката. Манера бытовых зарисовок, конкретных наблюдений и стиль возвышенного партизанского киноэпоса образовали редко встречавшийся на экране художественный сплав.

Война врывалась в судьбу героини с трагической внезапностью. Жестокие кадры — тело ребенка, подпрыгивающее под автоматной очередью, фашист, поднимающий его за ножку и бросающий под танк, — были почти нестерпимы. Но благодаря им зрители вместе с героиней достигали такого порога горя и такого накала ненависти, за которыми личная боль становилась общей бедой и жажда мщения сливалась с народным возмездием.

Черной тенью двигалась Прасковья (В. Марецкая) меж деревьев, появлялась среди схоронившихся в лесу колхозников, смотрелась в бочку с водой, прятала под платок седые пряди. Когда же раздавался возглас: «Немцы!» и начиналась паника, Прасковья выходила на поясной план, зажав в руке топор, и с экрана звучало: «Куда!»

В истории советского кино есть такие кадры из разных фильмов, которые, впечатываясь в сознание зрителей, концентрируют время. Для войны подобным кадром среди других стал поясной план Прасковьи, озвученный В. Марецкой этим коротким страшным криком. Одним кадром и одним

словом режиссер и актриса достигли глубинного обобщения.

В 1942 году А. Довженко говорил:

«Сегодня и завтра придется раздвигать рамки дозволенного в искусстве.

То, что в угоду вкусу, в угоду эстетическим требованиям века считалось запретным, как слишком страшное, слишком гнусное, слишком жестокое, физиологическое, — то просится сегодня на экран...»

Гитлеровская армия продвинулась к Волге, а в это время В. Василевская пишет повесть о людях, живущих под ярмом фашизма, и называет ее праздничным словом «Радуга». Жестокие, порой до иступления, картины фашистской неволи озарены на страницах повести верой в освобождение.

Когда же вышел фильм «Радуга», поставленный режиссером М. Донским, освобождение уже началось. Кино невольно запоздало по сравнению с литературой. Но время не прошло даром. Фильм «Радуга» многое подытожил и заново раскрыл нечто существенное не только для кино военной поры, но и кино сегодняшнего.

Героиня Олена Костюк — партизанка. Приходит она из леса в село рожать. На экране нет боевых действий. Показаны люди, которые живут в одной хате с фашистом и его женщиной. Хоронят в сенцах убитого часовым ребенка. Видят, как гоняют по снегу босиком беременную партизанку. Бросаются навстречу пленным красноармейцам с кусками хлеба и гибнут от пуля конвоиров. Показаны и события: допрос, ро-

ды, казнь и, наконец, возмездие, переданное в фигурах налетающих белых лыжников.

Единство народного образа достигается в фильме благодаря кадрам лиц — стариков, женщин и детей — лиц названных и безымянных героев, разных, но с общим выражением непокорства. Они глядят сквозь протаявшие окошки на мучения Олены и превращают в зримый образ строчку писательницы: «Не Олена Костюк — это вся деревня шла нагая по снегу, подгоняемая солдатским штыком». Исполнительница роли Олены Н. Ужвий снималась раньше в фильме «Партизаны в степях Украины». Она выходила из глубины кадра, ветер драпировал тяжелыми скульптурными складками ее черный платок, руки грозили убийцам. Это был кадр-образ, где обобщение достигалось средствами плаката. В «Радуге» обобщающая сила искусства происходила из глубины человеческого характера.

«Женщина неловко и тяжело стояла перед столом. Из-под платка выбивались седые на висках волосы. Лицо простое, грубо вытесанное. Обыкновенное крестьянское лицо», — пишет В. Василевская. В фильме фашист приказывает Олене сбросить полушубок, она раскутывает голову, складывает на лавку одежду, обертывается: с экрана смотрит прекрасная лицом и глазами женщина. Через все сцены пыток и мук пронесет актриса этот духовный отсвет, идущий из глубины народного характера. Он раскрывается не в словах, но в пластике движений, во взгляде, устремленном мимо палачей, в красоте

облика героини, преображенной ожиданием материнства.

«В логической цепи война — горе — страдания — ненависть — месть — победа трудно вычеркнуть большое слово — страдание», — писал Л. Леонов. С первых дней войны художники понимали, какие жестокие картины жизни освещает многоцветная радуга. Понимали они и то, что стоит за похожими на радугу огнями салютов.

Война близилась к концу, но процесс осмысления огромного материала еще только начинался. Искусство не укладывается в календарные рамки. Время не зашло героини и трагизма минувших событий. Спустя десятилетие они возродятся в «Балладе о солдате», «Судьбе человека», «Ивановом детстве».

«Мы еще не представляем себе масштабов тех потрясений, которые пережил мир, мы этого не можем еще увидеть, потому что находимся внутри котла исторических событий. Пройдут еще эпохи под знаком тех грандиозных мировых смещений, которые сейчас происходят», — говорил режиссер М. Ромм.

Спектакль «Нашествие», поставленный в театре им. Моссовета, выделял из пьесы Л. Леонова главную тему: «Русские вернутся, русские всегда возвращаются». Эта реплика стала в спектакле ключевой.

Ко времени выхода фильма «Нашествие» русские уже вернулись, родная земля была освобождена. Для режиссера А. Роома и актера О. Жакова главным стало нравственное освобождение Федора Таланова. Он менялся судьбой с руководителем парти-

занского отряда и вместо него шел на виселицу. Трагизм его одиночества преодолевался тем, что оказывался ступенью к общему трагизму войны.

Подобная ситуация, взятая из жизни, спустя много лет легла в основу итальянского фильма «Генерал делла Ровере». Согласно авторскому замыслу незначительная личность Бардоне полностью растворялась в личности героя Сопротивления, под чьим именем он шел на расстрел.

Федор же заявлен на экране как незаурядный характер. Чтобы стать партизанским командиром Колесниковым, ему не нужно было отказываться от себя. Напротив, ему нужно было вернуться к себе: тогда размыкался круг одиночества, возрождалось доверие к людям и фраза — «Я русский, защищаю Родину» — подводила итог его мучительному пути к настоящему Федору Таланову.

О. Жаков не просто был лучшим исполнителем роли, которая вошла в число классических в советской драматургии. Точный и глубокий анализ личности, проведенный актером, утверждал на экране ценность человека.

Советская девушка Таня (Е. Кузьмина) из фильма «Человек № 217», побывавшая в фашистском рабстве, произносит: «Они все палачи». Реплика звучит на документальных кадрах прохода пленных немцев через Москву. По приговору военных судов были повешены первые немецко-фашистские преступники. Наша армия вступала на землю Германии. Право на справедливое возмездие, завоеванное борьбой и гибелью миллионов, утверждалось советским кино, начиная с

его начальных военных кадров. Надо ли удивляться, что мысль художников, следуя вдоль длинного пути, отмеченного ужасами оккупации, запечатленных в хронике, в фильмах «Она защищает Родину» и «Радуга», воплотилась в такой замысел?

Драматург Е. Габрилович и М. Ромм помещают Таню в дом «обыкновенного немца». Это семья бакалейщика, семья буржуазная. Последнее очень существенно.

Еще в «Пышке» режиссер вместе с оператором Б. Волчком, снимавшими «Человека № 217», создали живописную композицию, похожую на групповой сатирический портрет. Чета торговцев, аристократическая пара, монашки, рантье и демократ образовали на экране «модель» буржуазного общества. «Обыкновенный немец» Иоганн Краусс и его семья входят как звено в этот социальный и художественный анализ буржуазного миропорядка.

В облике бакалейщика, фрау и дочери нет ни гротеска, ни гипербола. Недаром на роль главы семейства был выбран В. Владиславский — характерный актер, играющий в бытовой манере. Режиссер тщательно выписывает обстановку дома и детали быта, обращая внимание даже на хлебные крошки. С этих крошек, щетки и подносика начинается дрессировка Тани. «Вещизм» фильма и натуральный облик персонажей есть как бы внутренняя гипербола.

Основанием дома Крауссов служат деньги, украденные бакалейщиком у своего компаньона во времена первых репрессий против неарийцев. Все вертится вокруг этих денежных пачек —

истерика сухопарой дочери, интриги ее хромого жениха, угрозы приехавшего с фронта сына.

Семейные связи, которые скрывают под собой вражду, служат для авторов фильма, как и для их предшественников в литературе, средством обличения мещанского и буржуазного укладов. Жизнь дома Крауссов сохраняет видимость социальной и психологической устойчивости. Кормление птички и ножные ванны отмечают смену дней. Как символ благополучия, могущего позволить себе дозу юмора, посреди семейного стола покоится горчичница, сделанная в форме унитаза.

В финале зритель видел, как взорванный бомбой дом погребает под обломками своих обитателей. Вмешательство внешних сил было данью военной публицистике. Вместе с тем эта жизнь взрывала себя изнутри — в результате действий «взбесившегося собственника».

Решая тему возмездия, Е. Габрилович и М. Ромм переключают ненависть советской девушки к «обыкновенным немцам» на немцев с петлицами, украшенными черепами. К ним, убийцам, войдет ночью Таня, держа перед собой кухонный нож...

Психологический рисунок и плакат, литературные традиции и злободневная публицистика сходятся в «Человеке № 217». Фильм запечатлел как бы само движение киноискусства от «Боевых киносборников» к зрелым картинам войны. В них «оборонная» тема все больше становится «наступательной». Одновременно все прониковенней становились лирические интонации, юмор.

Скромная по масштабу характе-

ров и размаху событий картина «Два бойца» режиссера Л. Лукова пережила иные кинополотна, посвященные действиям фронтов. Она рассказала о солдатской дружбе, будто со слов фронтовика — в манере, похожей на военный фольклор.

«Что значит хорошая картина в эпоху Отечественной войны? — спрашивал режиссер С. Герасимов и отвечал: — Это прежде всего поэтическая картина, во-вторых, картина, имеющая в своей природе некоторую историческую и поэтическую доподлинность».

Картина «Два бойца» ближе других подошла к этому определению. В ее основе лежала фронтовая литература — повесть Л. Славина «Мои земляки». В главных ролях снимались Б. Андреев и М. Бернес. Действие происходило на батальонном пятачке и вступительная надпись сообщала, что шли бои «местного значения».

«Вот уж правда, кому война, а кому мать родна», — говорит Саша Синцов, кузнец с Урала и герой картины. Немногословный «Саша с Уралмаша», как называл своего второго номера пулеметчик Аркадий Дзюбин, неунывающий одессит, высказал то, что составляло авторский замысел: на войне не только воюют, на войне — живут. Это была новая интонация в рассказе о фронте. Благодаря ей событийность уступала место характерам.

Они были разительно несхожи — огромный, терпеливый до поры до времени, с виду добродушный Саша и темпераментный, вспыльчивый говорун и острослов Аркадий. В своих истоках образы могучего уральца и хитрого одессита восходили к героям газетных

полос, отведенных под фронтовой юмор.

Такова была природа этой картины. На равных правах в нее входили героика, юмор, песенная лирика. «Два бойца» — это рассказ не только о фронте, но и для фронта. Он соединял в себе, подобно концертной бригаде, разный репертуар. Однако то, что на фронтовой эстраде появлялось в виде отдельных номеров, на экране выглядело цельным зрелищем.

Аркадий, будто не слыша просьбы: «Трепаться-то брось», — начинал рассказывать бойцам о Саше, который, стреляя из трофейного маузера в ромашку, вызвал на себя беглый минометный огонь. Это не походило на скетч, хотя М. Бернес рассказывал смешно — с мягкими придыханиями на концах слов и тонкой игрой на публику. Не походило, так как действие не останавливалось: Дзюбин был доволен успехом, Саша обижался, происходила стычка, теперь обижался Аркадий, всплыв, он хватал за грудки молодого солдата, отпустившего шутку «за одесских», в землянку приносили письма, наступала тишина, с бревен капало в котелок и Аркадий пел «Темную ночь» — больше рассказывал, чем пел. Шутливый монолог и песня не обрамляли сцену, а рождались из самого действия. Слово и музыка как бы проявляли людские характеры.

Они были достоверны, несмотря на условность ряда сцен и ситуаций. Когда фашисты окружали Дзюбина и пулеметчика Окулиту (П. Масоха), тот предлагал спеть: «Как в той кинокартине, где не осталось патронов и бойцы стали петь и враги отступили». Аркадий

откликнулся: «Это же немыслимо»... и пел.

Саша выносил из боя на руках раненого друга, кадр завершал поэтическую тему картины. Мысль о войне, которая может отнять у человека все, но может и многое раскрыть в нем, дать — была поэтической и достоверной.

«Во время войны сатира приобретает широкий народный характер», — говорил С. Маршак. В отклике на фильм «Новые похождения Швейка» писатель А. Толстой объяснял, почему комедия стала союзницей войны: «Нам нужна комедия. Суровое время войны рождает потребность в больших чувствах дружбы, любви, красоты, верности. Чтобы смело идти в смертельный бой, нужно любить жизнь, нужно быть полноценным человеком. Полноценному, жизнерадостному человеку нужен смех, как воздух».

«Солдатская сказка» о Швейке и Гитлере, написанная Е. Помещиковым и Н. Рожковым и поставленная режиссером С. Юткевичем, родилась из желания, которое обуревало тогда миллионы. «Что бы я с ним сделал, если бы он попался мне в руки?» — задавал себе вопрос Иосиф Швейк, и авторы фильма решились на него ответить. Литературному герою, давно уже ставшему легендарной личностью, было доверено исполнить столь же легендарное желание.

«Чеху — оружие?!» — рявкнул фашист, и у Швейка не оказалось иного оружия, кроме смеха. Герой попадал на фашистский конвейер: мгновенно раздетый — одетый, он сбрасывался в вагон, натыкался на кулак ефрейтора и вылезал в горах Югославии. Его судьба была

поистине кинематографической. Она была знакома С. Юткевичу еще по ранней «комической», где даже самый положительный герой не был застрахован от побоев, от удара ослиным копытом, который припечатывался к задку Швейка.

Старый опыт возродился в новых целях. Эксцентрика, и раньше заметная в работах актера Б. Тенина, исполнителя заглавной роли обогащалась фольклорными мотивами. Редко у кого из комических героев была за спиной такая широкая народная поддержка, как у бравого солдата.

Прежде чем встретиться с Гитлером, Швейк пробовал свое комедийное мастерство на другом персонаже этого фильма, на ефрейторе — одной из самых смешных и сатирических фигур кино военных лет: игру С. Филиппова отличала неподражаемая естественность, хотя поступки ефрейтора были комедийно преувеличены. Его руки, натренированные грабежом, жили отдельной от туловища жизнью: они изображали гуся и девушку, обыскивали, застывали в фашистском приветствии, сдавались, они заменяли владельцу слова и мысли.

Фигура же Гитлера, членистая, как тело червя, поминутно готовая сложиться в фашистский знак, двигалась по экрану, будто по газетному листу: С. Мартинсон играл живую карикатуру. В конце концов обросший щетиной и когтями фюрер попадал в клетку.

Идея народного возмездия вдохновляла создателей и «Она защищает Родину», и «Новых походов Швейка». Режиссер С. Юткевич рассказывал о замысле: «Мы были твердо убеждены, что в основе политической

комедии должна лежать тема, близкая сердцу нашего народа. Мы решили, что этой темой явится широкое общенародное желание встретиться лицом к лицу с фашистским палачом, желание определить ему ту меру наказания, которая соответствовала бы его чудовищным преступлениям». Трагическое и комическое часто рождаются из одного источника. Эту истину по-новому открыли фильмы военной поры. Между плакатным рисунком и лирическим стихотворением подчас имелось больше сходства, чем различий. Документальный факт готов был к немедленному обобщению.

Действительность тех лет заново проверяла массовую природу киноискусства, которая вбирала в себя исторический опыт. Ее влияние на сознание художника протекает сложным путем. С. Эйзенштейн в свое время предлагал такую методику исследования фильма, когда возможным станет наблюдение за художественной мыслью на всех ее этапах: от громады событий до «мельчайшего звеньишка-монтажа», по его выражению. Для того чтобы снять «одесскую лестницу» в «Броненосце «Потемкине» — сцену расстрела солдатами мирной толпы, ему потребовалось около двухсот раз сменить точку зрения аппарата. «Психическая атака» в «Чапаеве» сложилась из пятидесяти кадров. «Вступление фашистов в Краснодар» в фильме «Молодая гвардия» было снято в одном. Откуда такая пропорция?

Связь искусства с жизнью сложна и опосредована. Было бы рискованным прямо выводить прием или монтажные принципы из мас-

сового сознания. И все же... С. Герасимов писал об «Одесской лестнице»: «Пафос этой сцены полностью переходит к автору. Он выступает как грозный судья всего происходящего перед его взором». И в самом деле, поток изображений на экране был похож на взволнованную речь человека, бросавшего в толпу слова гнева и протеста. Это были слова-кадры. Связь между режиссером и зрителем устанавливалась напрямую, как между оратором и массами.

Братья Вильевы передоверили пафос сцены героям «Чапаева». Мышление режиссеров, прежде чем достигнуть зрителей, сначала воплотилось в сознание героев, а уж потом — их глазами — мы восприняли с экрана бой. Количество кадров уменьшилось, зато каждый нес большую психологическую нагрузку.

В работе С. Герасимова над «Молодой гвардией» черты нового, идущего от исторического опыта, сказались столь же отчетливо. Вот отрывки из его режиссерских записей об этой сцене: «Рассвет. Улицы пусты. Тихо. ...в этой тишине рождается и нарастает гул приближающейся танковой колонны...

На пустынную улицу вышла женщина с ведрами. Стыдливо озираясь, словно совершая преступление, она подошла к колонке и стала набирать воду...

Она так и не успела наполнить второе ведро, когда из-за рамки кадра появились на первом плане огромные военные грузовики, набитые оружейной солдатней...

Один из них, непристойно кривляясь, снял с коромысла полное ведро. Его приятель схватил дру-

гое. Причем сделали они это так, будто сняли эти ведра с вешалки...

Солдаты, паясничая, приплясывая, вылили часть воды на себя, остатки выхлестнули на проходящий грузовик, и оттуда в ответ послышались хохот и брань...

Женщина со своим коромыслом вертелась в потном, вонючем человеческом месиве. Она словно бы потеряла разумное управление своими действиями и двинулась по улице, как ослепшая, подстреленная птица...

И аппарат двинулся за ней, словно бы стремясь проследить за ее горестной судьбой!

...Все вокруг становилось более и более чужим, все уже не принадлежало себе.

И вдруг в поле зрения камеры, перекрыв все действия, вошел истинный хозяин сцены. Это был комсомолец Сережка Тюленин. Аппарат приостановился, чтобы заметить непередаваемое выражение его лица. Здесь было и мальчишеское любопытство, и отчаянная храбрость, поднявшаяся над всеми опасностями этой минуты, и хитрость мгновенно рождающегося плана.

Теперь Сергей Тюленин главенствовал в сцене, а фашисты представляли собой только страшный, мерзкий в своей реальности фон».

Путь аппарата еще далеко не окончен. Он продолжает свое движение, подвостывая в сцену все новые фрагменты и куски действий. Но главное ясно. Путь аппарата — это путь авторской мысли, следующей от образа вражеского нашествия к образам молодогвардейцев. С. Герасимов художественно опроверг реальное господство фашистов в то мгновение, когда «истинным хозяином» сцены

стал Сережка Тюленин. Это было важно сделать, не нарушая документального хода событий. Это и было сделано панорамой внутри одного кадра, протянувшейся на 180 метров. Как бы полное самостранствование автора придало кадру редкую убедительность. Внутрикадровый монтаж растворял в себе авторский пафос и наделял сцену независимостью документа. Разве не сказался здесь суровый, чуждый внешнего героизма опыт войны, запечатленный в памяти людей и в кинохронике?

Война стала прошлым. Для одних она окончилась в мае сорок пятого. Для других — в мгновения, когда солдат переступил порог дома. Для матери — в день, когда она нашла могилу сына. Даты окончания войны не всегда совпадали в истории и в памяти. Не потому ли многие советские фильмы о войне — это словно «фильмы-воспоминания»? Такую интонацию впервые привнесла на экран «Баллада о солдате».

«Все бытие напряглось и сжалось до предела» — эти слова о войне сказаны А. Довженко.

В. Ежов и Г. Чухрай, авторы «Баллады о солдате», с первых кадров начинают сжимать материал, заставив своего героя в несколько мгновений пережить и ужас смерти, и радость победы.

Одинокий окопчик, гул моторов и скрежет гусениц, молчащая телефонная трубка, которая вдруг оживает и приказывает отходить, бег по изрытому воронками полю, железное дыхание за спиной, прыжок в окоп, выстрел из противотанкового ружья и полыхнувшая броня со свастикой.

Во время погони танка за человеком кадр перевернулся и бро-

нированная туша нависла над фигуркой... Это была мгновенная «экранизация» сознания, когда солдату показалось, что земля дыбом встала под ногами! Этот кадр — единственный.

Другие кадры сняты просто. Идет рассказ об Алеше Скворцове (В. Ивашов). Он получит отпуск на несколько суток, поедет домой и повстречает в дороге разных людей. Помогая им, истратит отпуск и в конце обнимет мать. Об этом вспоминают авторы, с высоты времени они как бы целиком увидели короткую жизнь солдата.

Выбрав из его неполных девятнадцати лет несколько дней художники наполнили их таким обилием материала, что дни стали похожи на жизнь. Сжать судьбу в часы — вот смысл композиции фильма.

Начинаются встречи, идет счет времени.

Первая — с солдатом без ноги — заняла четыре часа. За это время Алеша успел заметить инвалида, которому костыли мешали нести чемодан, проводить его на вокзал, стать свидетелем мучительных раздумий искалеченного, вместе с ним сойти с поезда, увидеть, как бросилась к солдату жена, как пошли они по перрону, и женщина запнулась о костыль. За эти четыре часа Алеша успел пережить мужскую дружбу, которая порой тянется годы, а иногда может накрепко связать судьбы двух, встретившихся вот так — накоротке.

Новая встреча — в доме, где живет жена незнакомого фронтовика. Он везет ей привет и щедрый подарок друзей по взводу — два куска мыла. Встреча занимает десять минут: стук в дверь, рас-



Кадр из фильма
«Баллада о солдате»

терянная улыбка женщины, китель на спинке стула, быстрый шепот за стеной и мужской баритон: «По крайней мере он будет знать правду!» Суровый взгляд, выложенное на стол мыло, а потом — снова бег вверх по лестнице — грохот его сапог по квартире — куски мыла, брошенные обратно в вещмешок.

Он испытал горечь женской измены, отозвавшейся болью и недоумением. Женщина изменила другому, но неверность вошла в его судьбу.

И дальше движется фильм, словно под стук колес, поспевая за героем. Он до конца использует отведенное ему время, заполняя его дружбой, познанием людской слабости и многим другим, что вместе составляет жизнь.

Среди этого «другого» — Шур-

ка (Ж. Прохоренко), встретившая Алешу неистовым криком: «Ма-ма-а!» Выбросив узелок из теплушки, она готовилась прыгнуть за ним, лишь бы спастись от солдата, который вылез из сена в глубине вагона. Первые слова: «Ну, чего ты орешь? Тебя что, режут? — А ты не подходи... — А ты уйди от дверей. — Не уйду!» — были сказаны на фоне отлетающих телеграфных столбов и грохочущих переплетов моста. Рассмотрев Алешу, Шурка успокоилась, даже взяла предложенный хлеб с салом. Больше они не расставались — до тех пор, пока можно было.

Так вошла в его жизнь любовь. Первая и единственная, потому, что он вскоре был убит.



«Он успел стать только солдатом», — произносит за кадром авторский голос. Но фильм проникнут иной, утверждающей мыслью — он столько успел... Ничтожный отрезок времени был заключен в особую композицию памяти, где «все бытие напряглось и сжалось до предела».

Но вот, казалось бы, совсем иное решение — время растянуто благодаря съемке «рапидом», движения выглядят замедленными. Оно растянуто в той самой знаменитой сцене «Летят журавли», где эхо выстрела толкает Бориса (А. Баталов) в грудь и он падает, и все быстрее, быстрее кружится хоровод берез, и на волнующейся плоскости экрана плывет, струится фата Вероники, и сам он вместе с любимой легко

Кадр из фильма
«Летят журавли»

отрывается от земли и опять опускается, и они идут, влекомые причудливой силой, пребывая в невесомости, вызывая у зрителя ощущение полета...

Вместе с тем в фильме «Летят журавли», снятом по пьесе В. Розова режиссером М. Калатозовым и оператором С. Урусевским, война уложена с первого и до последнего дня. Она открывалась в судьбах героев.

Площади, улицы, набережные в рассветной дымке окружали фигуры юноши и девушки — эти кадры еще до начала действия складывались в образ мирного времени.

Со штатива, тележки и опера-

торского крана аппарат переходил в руки, чтобы быть рядом с героиней фильма Вероникой (Т. Самойлова), чтобы выхватывать ее из толпы. Внезапно аппарат отлетал: с высоты мы видели, как девушка перебежала дорогу танкам. Потом он вновь спускался на землю, ни на шаг не отступая от героини, заверченной людским водоворотом, который выплеснула на улицы война.

И не раз лента кадров захлестывала экран, ускоряя время, сжимая пространство в этих стремительных пробегах Вероники, где слово не успевало прозвучать, а звучало лишь изображение.

Пылающая после бомбежки лестница дома выводила в пустоту неба. Лестница на мост бросалась под ноги вместе с грохотом поезда. Как самые трудные участки пути героини эти лестницы были врезаны в композицию фильма. Ритм их ступеней сливался в памяти с ритмом других — широких, каменных ступеней «одесской лестницы».

Традиции киноискусства иногда неожиданно связывают разные фильмы, если в них затронута народная судьба, взятая на крутом переломе истории.

Писатель В. Богомолов выстроил рассказ «Иван» в виде воспоминаний лейтенанта Гальцева о подвиге, с которым он однажды повстречался на фронте. В сухой, армейской манере, будто докладывая, он рассказал о встрече с Иваном, появившимся осенней ночью в его блиндаже и через несколько суток вновь ушедшим в тыл на разведку.

Одухотворенный недетской ненавистью к врагу, мальчишка

встал со страниц как живой. Рассказ получил широкую известность. Но при переводе его в фильм режиссер А. Тарковский решился на слом конструкции литературного произведения.

Рассказ «Иван» превратился в фильм «Иваново детство».

...Летний воздух в летящих паутинках. Мальчишка в трусах, прикрываясь рукой от солнца, слушает кукушку, следит за бабочкой, бежит к матери — она стоит на тропинке с ведром, — опускает лицо в воду.

...След ракеты освещает затененное ряской болото. Торчат кривые стволы деревьев, мальчишка с острым, худым лицом бредет по пояс в болотной жиже.

Два ряда кадров «опровергают» друг друга. Они непохожи, как мир и война.

Заспанный Гальцев рассматривает стоящего у порога Ивана, недоверчиво выслушивает его требования позвонить «пятнадцати первому». Но когда в трубке раздается голос начальника разведки дивизии, который оканчивает свои наставления любимым словечком: «Вник?» — лейтенант кладет перед Иваном лист бумаги, приказывает принести в блиндаж чан и горячую воду. Низкое пламя коптилки выхватывает из темноты детали, фрагменты, подробности фронтового быта. Это — реальность. Сейчас война, осень, ночь.

Иван заклеивает донесение, моется, измученный засыпает, и «вторая» реальность — реальность его снов — овладевает экраном: в глубоком колодце он видит звезду, всплеск воды мешается с немецкой речью, ударил выстрел, на упавшую мать мед-

ленным кружевом опускаются брызги.

Два плана действия составляют композицию фильма. Один из них — реальность фронта. Второй — реальность сознания, запечатлевшего картины мирной жизни, потревоженные выстрелами и чужим говором. Контраст между ними так велик, что зритель не всегда бывает готов к переходу: жмурится, когда в глаза ему ударяет жаркий свет лета, потом опять привыкает к тусклому свету осени и коптящему пламени.

Из детских снов, где деревья белым контуром впечатаны в мрак (мелькнувший в пленке негатив), где лошади мягкими губами трогают рассыпанные на песке яблоки, свет проникает в кадры войны, застывает на экране прифронтовой березовой рощей, падает хлопьями первого снега, отбеливая изображение.

Начавшийся с крика кукушки, фильм завершается громом артонала. Угол зрения стремительно расширяется: победа приходит в фильм вместе с огненным вихрем залпов и мелодией песни «Катюша», вместе с хроникальными планами трупов семьи Геббельса.

Фото Ивана из папки казенных накладывается на кадры опустевших камер. Но свет лета, дня, песка и реки продолжает посылать в фильм сознание Ивана, хотя юного разведчика уже нет в живых. Мальчик и девочка, бегущие в солнечных брызгах воды, оканчивают эту картину о войне. Между памятью и реальностью уместилась жизнь. Она принадлежала подростку, который выбрал судьбу взрослого.

Традиция советского кино, свя-

занная с военно-патриотической темой, начавшаяся с первых агитфильмов о гражданской войне, вобрав в себя опыт лучших фильмов 30-х годов, пройдя через «сороковые — пороховые», и сегодня продолжает обогащать киноискусство все новыми открытиями. Мы еще вернемся к некоторым фильмам, чтобы проследить идею преемственности, которая покоится на широкой гуманистической основе: рассказ о войне представлял в кадрах как рассказ о жизни, испытанной огнем, кровью и победившей в этой борьбе.

Писательский взгляд и кинематографический ракурс

Литература поставляет кино сюжеты едва ли не со дня его рождения. Но чем дальше развивается кино как искусство, связь между ним и литературой все усложняется, становится тоньше и богаче. Этот союз двух образных стихий оказался особенно плодотворным на фронтовом материале.

Фильмы режиссера и актера С. Бондарчука «Судьба человека» и «Они сражались за Родину» созданы на основе прозы М. Шолохова. Поставленные в разные периоды, они тем не менее являются собой пример творческого единства взглядов писателя и кинематографиста на войну — пристальных, не скрывающих жестокого трагизма минувших событий и одновременно человеческих.

Начиная работу над фильмом «Судьба человека», С. Бондарчук не раз слышал дружеские

предостережения: хватит ли событий для полнометражной картины? Рассказ М. Шолохова занял всего несколько страниц. Рассказ, небольшой и глубокий, как родник. На экране он разлился потоком кинематографических образов: первые кадры фильма, утопающие в весеннем половодье леса, подсказывают это сравнение.

Литература по-своему синтезирует жизнь. В несколько строчек М. Шолохов заключает годы: «Так и прошли десять лет, и не заметил, как они прошли. Прошли, как будто во сне. Да что десять лет! Спроси у любого пожилого человека, приметил он, как жизнь прошла? Ни черта он не приметил! Прошлое — вот как та дальняя степь в дымке. Утром я шел по ней, все было ясно кругом, а отшагал двадцать километров, и вот уже затянула степь дымка, и отсюда уже не отличишь лес от бурьяна, пашню от травкокоса...»

Кино во власти других законов. Здесь надо не только рассказывать, но и показывать. Но как? Сколько экранного времени нужно для десяти лет? Та же литература предлагает кинематографу выход. Герой Шолохова, Андрей Соколов, вспоминает свою жизнь. А ведь память — это духовное зрение, это живые картины, это внутреннее видение мира. Недаром выражение «прошлое промелькнуло перед ним кинематографической лентой» стало даже излишне привычным. И Соколов (С. Бондарчук) в фильме вспоминает...

Солнце светит сквозь недостроенную крышу дома. Ирина (З. Кирриенко) глядит вверх на Андрея, прищурив глаза, а сама она, если

смотреть с лесов вниз, кажется окруженной светом.

Один из довоенных эпизодов «Судьбы человека», где впервые встретились Соколов и его будущая жена, словно высветлен временем. Границы кадров слегка размыты. Изображение уступает место новому, стекая с экрана, будто смытое дождем.

Первые картины из «кинематографической ленты». Они демонстративно похожи на воспоминания.

Военные эпизоды открывают новые грани фильма. Голос рассказчика — Андрея Соколова — продолжает звучать за кадром, но жизнь его мы теперь видим не с одной точки, а с двух: такой, какой он сам ее вспоминает, и такой, какой увидели ее авторы, бывшие фронтовики — С. Бондарчук и оператор В. Монахов.

Аппарат с высоты пикирует на землю, трагически сужая пространство до маленького клочка, где в разрывах мечется грузовик. С птичьего полета, общим планом видно поле войны. Грузенная снарядами машина Соколова — деталь панорамы сражения. Взрыв переворачивает грузовик. Возникает страшный хоровод земли — неба, и из хаоса появляются туманные, колеблющиеся фигуры немецких автоматчиков. Теперь мы смотрим глазами Соколова, вместе с ним выплываем из небытия, возвращаемся в реальность, которая постепенно уплотняется на экране, становится резкой, четкой.

Переход с «общего плана» войны на «крупный план» сознания человека придает изображению особую стереоскопичность.

«Бросил я лопату и тихо пошел

за куст... а потом — бегом, держу прямо на восход солнца...» — в фильме этот побег из плена начинается с кадров деревьев, вдруг рванувшихся навстречу. И лес закачался в ритме бега, и солнце ударило в глаза. Выбежал Соколов в поле, опрокинулся навзничь — аппарат поднялся над ним — и маленькая фигурка стала центром пространства.

В рассказе герой был на свободе четверо суток, пока его не нашли овчарки. Сутки в кино уложились в мгновения: начало эпизода «снято» бегущим Соколовым, затем аппарат отделяется, отлетает от него и в кадрах возникает ощущение свободы. Благодаря тому, что вновь точка зрения героя пересеклась с авторской, время и пространство уплотнились на экране.

Воспоминания близятся к концу. Остались позади просвеченные солнцем мирные сцены. Миновали почерневшие, как лица пленных, лагерные эпизоды. Вернулся Соколов и увидел на месте дома, где жили Ирина и дети, воронку от бомбы. Вскоре на фронте похоронил он старшего сына. Прожиты были все его подвиги и муки.

Осталась горечь невозвратимых утрат. Тогда-то около крыльца чайной и непросохшей лужи появился мальчишка в лохмотьях. Кадры встречи оказались скромны и неярки, а сама сцена — будто случайна. Но ведь встреча с мальчишкой заново повернула судьбу героя, отодвинула итог его жизни, который собиралось подбить неумолимое время.

Едет по дороге машина, в кабине Соколов и Ванюшка... «Наклонился я к нему, тихонько спрашиваю: «Ванюшка, а ты знаешь, кто

я такой?» Он и спросил, как выдохнул: «Кто?» Я ему и говорю так же тихо: «Я — твой отец».

Вслед за мальчишкой аппарат кинулся к Соколову, закачались в кадре лица, потом аппарат отстал, издали наблюдая за машиной, что еще немного пробежала, съехала колесом в кювет. Наступила тишина. Так состоялась встреча, изменившая судьбу человека, бывшего солдата.

Прошрое в фильме, поднимаясь из глубины памяти, становится все яснее, отчетливее, прозрачнее. Дымка времени спадает с кадров. Два плана зрения — героя и авторский — сливаются в один.

Возникает мысль об исторической дистанции и увиденной вплотную реальности тех дней. М. Шолохов писал «Они сражались за Родину» в одно время с публицистическими статьями, которые составили книгу «Наука ненависти». Выступая перед просмотром фильма в Советском комитете защиты мира, С. Бондарчук говорил о патриотической идее обороны социалистического Отечества: она должна была в полную силу прозвучать с экрана. Говорил он и о другой грани этой идеи, восходящей к толстовским традициям: показать античеловеческую сущность войны. Спустя три десятилетия ненависть к врагу продолжилась в ненависти к войне.

Этот мировоззренческий слой заметен в картине «Они сражались за Родину». Актеры выбирались с таким расчетом, чтобы, одетые в одинаковые гимнастерки, они смогли бы принести на экран свои довоенные биографии комбайнера, шахтера, агронома.

Образ Лопухина наиболее точно отвечает этой мысли. Умелое сол-



датское и природное человеческое, включая навыки трудовой жизни, совместились в образе с той естественностью, которая отличала нравственный и художественный мир исполнителя роли В. Шукшина.

Лица людей, покрытые кровью и потом; поля, изрытые воронками, похожие на лунный ландшафт, — эти кадры возникли на экране и запечатлелись в сознании. Динамика масштабов, введенная в творческий принцип, помогла картине стать исторической и современной.

В этом фильме земля окинута взглядом сверху. Она круглится, и возникает ощущение, подобное строчке стихов о солдате: «его зарыли в шар земной...», а на экране человек вгрызается в

Кадр из фильма
«Они сражались за Родину»

твердую породу и вот уже не планета — в кадре окопчик с осыпающимися камешками, солдатские ботинки утрамбовывают землю.

Эта возвышенная вертолетная съемка и кадр-деталь складываются в художественный взгляд. В нем есть и время, отдаляющее нас от войны, и боль, которая всегда свежа, и мысль о человеке, ввергнутом в огонь, и о бойце, который хочет выжить.

С. Бондарчук говорил: «Мы даже можем заглянуть в атомную структуру, рассмотреть «проблему» на молекулярном уровне... И в то же время можем увидеть Землю глазами космонавта... То

же у Шолохова: он может пристально рассматривать поры земли, букашку какую-нибудь — и это же увидеть с высоты полета подорлика... Есть такие понятия: микро и макро. Они существуют в прозе Толстого и Шолохова и, слава богу, что сейчас есть техника, которая дает возможность передать эту особенность творчества великих художников».

Мысль С. Бондарчука о «микро и макро» близка суждению М. Ромма о кинематографе, чьи возможности он сравнивал с «микроскопом и телескопом», а также мысли А. Довженко о «большой и малой» кисти, которыми должен работать мастер кино.

Чтобы осуществить свой замысел, авторам фильма «Они сражались за Родину» (оператор В. Юсов) понадобился особый кинообъектив (трансфокатор с десятикратным увеличением) — эта техника позволила увидеть просторы земли, и, не прерывая действия, в стремительном броске будто коснуться лица одного человека.

Сближение с романом М. Шолохова происходит как бы внутри кинематографического замысла. Исход остатков полка, разгромленного в неравных боях июля 1942 года, снят в долгих общих планах. Поредевшая колонна движется навстречу багровому предзакатному шару, фигуры купаются в тревожном мареве цвета огня и крови. Лопахин обращается к «полудуре» Звягинцеву, когда тот, засыпая на ходу, то и дело вываливается из строя. Речь шолоховского персонажа, с его неласкового мужским юмором, прозвучавшая в интонациях голоса В. Шукшина, преобразила

сцену. Трагизм оказался преломлен в характере человека, чья душа ожесточилась, полна горечи позора и вместе с тем — целительной злобы на себя и других. Пластика кадра и его духовное содержание предстали перед зрителем в единстве.

То же единство авторского взгляда смонтировало вместе лица и землю: из черной пашни и глинистых отвалов, прибрежных меловых камней и пыльной дороги, из комьев, выброшенных окопной лопаткой, складывается образ земли, за которую дерутся и умирают люди.

Биографии многих наших писателей прочно связаны с военно-патриотической темой и одновременно — с кинематографом. К. Симонов является одним из них. Его довоенная пьеса «Парень из нашего города» была дополнена эпизодами боев с фашистами и экранизирована в начале войны.

Экранизацию другой пьесы К. Симонова «Русские люди» от предыдущей отделяли всего месяцы. Поставленный В. Пудовкиным и Д. Васильевым фильм был назван «Во имя Родины».

Окруженная воинская часть. Люди готовятся дорого продать свои жизни. Весть о наступлении приносит надежду. И вновь она подвергается тяжелому испытанию, когда приходит приказ овладеть мостом и держать его до прихода своих. Драматическое напряжение пульсирует в кадрах.

Фильм снимался в плохо оборудованном кинотеатре в Средней Азии, на ограниченных площадках, «в углах», по выражению одного из участников. Операторы Б. Волчек и Э. Савельева поста-

рались использовать трудные условия съемок в целях художественных: на экране возникал разбитый на части и остранный войной быт. Стиль фильма, благодаря обилию крупных планов, оказался близок немому кино. Немцы ходили в «монтажную» атаку, которая складывалась из кадров орущих ртов, стреляющих автоматов, бегущих ног.

«Во имя Родины» входил в число первых фильмов о войне. Он был связан с ними сюжетными нитями: русская женщина подсыпала немцам яд, как знахарка Прасковья из «Пира в Жирмунке»; фашисты засылали в часть шпиона, как они это делали в фильме «Секретарь райкома». На экране появлялись знакомые актеры — Н. Крючков в роли капитана Сафонова и М. Жаров в роли военфельдшера Глобы.

Н. Крючков, сыгравший Луконина в «Парне из нашего города», в этом фильме выглядел старше и суровей, у него было усталое лицо человека, который «отвык спать» и не может привыкнуть к тому, чтобы посылать людей на смерть.

К. Симонов в годы войны вместе с режиссером В. Пудовкиным написал сценарий «Смоленская дорога». Чем он был необычен? Они хотели в фильме показать, как постепенно люди постигали войну: не глазами человека 1945 года, а как бы сквозь призму сознания людей, которые вместе с ходом войны по-новому ее воспринимали, преодолевали ошибки, обогащались опытом.

Авторы писали в «Заявке» к сценарию: «Мы провели своих героев через разочарование первых дней, через ошибки, че-

рез минуты и дни недоумения и горя — через все то, что пришлось пережить в действительности рядовым командирам и бойцам этой войны, перед которыми война — весь смысл и ход ее — раскрывались постепенно». Тогда замысел не был осуществлен, но потом он был развит в романе К. Симонова и в фильме режиссера А. Столпера «Живые и мертвые». Так далеко протянулась эта нить — сюжетная, духовная, нравственная.

Благодаря содружеству К. Симонова и А. Столпера появился первый фильм о Сталинградском сражении — «Дни и ночи», и вот, спустя годы, «Живые и мертвые».

В фильме Синцов (К. Лавров) и маленькая докторша (Л. Крылова) отшагали долгий путь, прежде чем вышли из окружения. Дорога на восток, к своим сроднила их с бойцами. Их жизни сплотились с жизнью солдат не только в кадрах, где они стояли вместе в одной шеренге, но и когда рассыпались по оврагу и редкому лесу, оглядываясь на черные танки и прорвавших фронт немцев, безоружными падая под выстрелами. Деление на «живых и мертвых» подвергло здесь единство людей страшному испытанию. Сцена гибели недавних окруженцев воплотила замысел авторов: завершив сцену этим последним кадром — высокий солдат бросает огромный камень в танк и падает под смертельным огнем — они раскрыли в трагической ситуации героический мотив.

В своем отклике на картину Маршал Советского Союза И. Конева писал: «Мы видели немало фильмов о войне, хороших и плохих. Ложная монументаль-

ность иных из них сейчас уже не смогла бы обмануть даже самого неискушенного зрителя... за пороховым дымом подчас не было видно людей — солдат, победивших в самой трудной войне на земле... Две темы тесно переплетены в фильме — тема трагедии и тема народного подвига. Какая из них преобладает? Мне кажется, что «Живые и мертвые» — не перечень людских страданий, а утверждение бессмертия храбрых».

Эта мысль одного из наших полководцев имеет более широкий смысл, чем только оценка конкретного фильма. В ней выражены взгляд очевидца, правдивый и требовательный, и вместе с тем историческая точка зрения, оценивающая минувшее с позиций нравственных и духовных требований современности.

Лучшие военные фильмы выходят за границы фронтового материала в нравственную проблематику. Раньше это движение началось в прозе К. Симонова и Ю. Бондарева, В. Быкова и Б. Васильева. Речь идет не о том, чтобы осовременивать людей военной поры. Они сохраняют конкретность лиц и характеров, продиктованную теми днями. Но оказалось, что нравственные проблемы, волнующие нас сегодня, могут быть спроектированы — без ущерба для достоверности — на персонажи, которые стали уже историческими.

Для этого надо было осмыслить войну как этап в становлении характера, показать его истоки в обыденной жизни.

Молодой режиссер А. Герман, сын известного писателя, чьи произведения неоднократно экрани-

зировались, поставил фильм «Двадцать дней без войны» по повести К. Симонова. Сравнивая страницы и кадры фильма, видишь, какие произошли изменения, хотя сам автор повести принимал участие в написании сценария. Ряд эпизодов опущен, введены новые, изменился список персонажей. Но не менее важно другое: режиссер занял по отношению к литературному тексту активную, действенную, самостоятельную позицию. А. Герман не переложил повесть на экран, а воссоздал ее заново средствами киноискусства.

Цели, которые он при этом преследует, не замыкаются в эстетическом кругу. Пиетет перед действительностью вновь, как уже не раз бывало в истории советского кино, вызвал к жизни так называемые «типажные» свойства кинематографа. Речь идет о способности экрана быть до иллюзорности похожим на реальность. Время от времени возникает потребность вернуться к истокам: «искусство кинематографа пришло в мир как иллюзия документа текущей жизни» (М. Ромм). В основе этой потребности, если видеть ее социальный смысл, лежит не стилизаторская задача, а позиция художника, основывающаяся на вере зрителя в то, что происходит на экране. Родословная фильма «Двадцать дней без войны» по своему исторична.

Мотив ретроспекций, искусное воспроизведение в кадрах облика ушедших дней превращены сегодня в течение, которое захватывает фильмы разных стран. В каждом отдельном случае важен смысл этой реконструкции. Модный стиль «ретро» нередко подчи-

няется классовым задачам буржуазного кино. Природные свойства искусства могут быть ориентированы в любом направлении — эта аксиома не требует доказательств, хотя так же ясно и то, что близость замысла к объективной истине способна усилить и умножить проявление этих природных свойств.

В фильме «Двадцать дней без войны» есть кадры-воспоминания. Они не расплывчаты, не причудливы, как это случается, когда хотят имитировать память. Ретроспекция скорее похожа на хронику: белесые, выцветшие от времени кадры, снятые под Керчью, озвучены голосом К. Симонова. Писатель авторизует фильм. Он знает, что произойдет потом с людьми, которых накрыла на берегу моря внезапная бомбежка. Голос за кадром вершит судьбу смешливого фотокорреспондента с лейкой: «...который будет убит».

Зазор между изображением и интонацией рассказчика позволяет передать то, что можно назвать акустикой времени. В повести К. Симонова это сделано иначе: герой, освобожденный на двадцать дней от фронтовых забот и тревог, получает возможность трезво оценить войну, свое место в ней, мысленно проследить судьбу товарищей и благодаря работе сознания происходит постепенное расширение круга нравственных проблем. Сознание Лопатина не строго исторично, оно наделено сегодняшним знанием К. Симонова. Вот пример из повести.

Лопатин написал корреспонденцию, как три дня отбивали у немцев колхозную усадьбу. Следует обмен репликами: «Редактор

ожидал, что ты возьмешь пошире». — «А у меня пошире не выходит. Выходит как раз поужел!» Не есть ли это спроектированный в прошлое спор между окопной правдой и широким взглядом на театр военных действий?

Или замечание Лопатина, что в подлинной хронике идущих в атаку чаще снимали со спины, а картинные съемки в лицо иной раз выдавали инсценировку. Не чувствуется ли здесь опыт К. Симонова, автора документальных лент о войне?

Основная площадь фильма занята не ретроспекцией, а настоящим временем. На его воспроизведение А. Герман, оператор В. Федосов и художник Е. Гуков затрачивают массу усилий, убеждая зрителя, что это именно тогдашнее настоящее время.

Теснота скрипучих вагонов. Темнота вокруг свечного огарка. И сумрачные просторы степей с табуном, бегущим от паровоза. И безжалостный, слепящий свет утра на отекавших со сна лицах пассажиров. Съемки произведены в упор, без смягчающей дымки времени. Натурность кадра настолько плотна, что кажется — еще немного и он приблизится к натуралистическому изображению.

Актер на главную роль выбран с учетом его реального возраста. Лопатин — Ю. Никулин выглядит даже старше своих сорока шести: война не красит. Внешность персонажей и быт снижены в фильме по сравнению с повестью. Разведенная жена, которую Лопатин встречает в Ташкенте, живет не в бывшей генеральской квартире (как в повести), а в конце длинного коридора с множеством дверей,

откуда глядят на приезжего лица, женские и детские. От скученности, тесноты в кадрах возникает ощущение тылового быта, но не его одного: мизансцены включают в себя насыщенную человеческую среду, и это существование на людях откладывается в характерах. Быстро сходятся, слово и взгляд уравнены, нервы не у всех в порядке, легко плачут и по-особому ценят немногие здесь радости.

В фильме реконструированы не только обстановка, но и эмоции. Натуральность среды и людей, подчас с нажимом воспроизведенные в фильме, есть как бы достоверный жизненный слой, который внутри себя содержит основную проблематику.

«Не терплю исповедей...», — говорит Лопатин в повести и выслушивает их одну за другой. Положение обязывает, ведь он оттуда, человек с фронта. В телевизионной постановке главное было сосредоточено на диалоге Лопатина (В. Гафт) и его давнего друга, поэта (А. Мягков). По ремарке К. Симонова, он «болен своим несчастьем»: до войны писал о мужестве, но первая страшная бомбежка перевернула его и отбросила в тыл. Фильм превратил его в эпизодический персонаж. Была выбрана другая исповедь, о которой в повести сказано: «Капитан снова вздохнул о чем-то своем и снова, кажется, был готов заговорить об этом, но не заговорил...» На экране капитан-попутчик заговорил. Его монолог снят в поясном плане, длиной в несколько сот метров. Непривычно большой статичный кадр целиком занят актером А. Петренком. На одной «мизансцене» лица он сыг-

рал пережитую его героем измену жены, к которой приезжал в отпуск.

В свое время в «Летят журавли» судьба Вероники возродила пластику кино, возвышенную динамику кадров, их монтажный узор. Вина и ее исполнение были сыграны Т. Самойловой на равных с камерой С. Урусевского. Теперь сходный нравственный мотив оказался воплощен в аскетически неподвижном плане, доверенном актеру. Не появившись на экране, безымянная капитанова жена предстала как живая: со своей жалкой слабостью и горьким раскаянием. А на экране появилась несуществующая в повести женщина с мальчиком в очках, какая-то неприкаянная и бесприютная, сыгранная Л. Ахеджаковой на одной ноте тревоги за мужа и внутренне готовая к вдовству.

Из всех исповедей, что содержатся в повести, выбраны рассказы о женщинах. Быстрый роман Ники и Лопатина разыгран в фильме с нарушением обычного мужского превосходства: женщина проявляет повелительную инициативу, что выходит у нее (во многом благодаря исполнительнице роли Л. Гурченко) ловко и красиво.

Рассказ о героях включает в себя рассказ о времени. Когда в сцене митинга на заводе, единственной большой массовой сцене, директор поднимает на руки двух чумазых, вялых от усталости ребят, ударников производства, то этот точный гуманистический жест сообщает кадрам историческую достоверность.

Документализм выглядит на экране порой сконденсированным. Но А. Герману нельзя отказать в

последовательности: недаром он полемично стыкует рядом кадры, где показано, как на съемках «Боевого киносборника» в ташкентском павильоне бодро поют под гармошку, и кадры, всплывающие в памяти Лопатина: бабка с козой в сталинградских развалинах, снятый «рапидом» взрыв.

Искусство и жизнь будто разобщены. Полемический тон есть и у К. Симонова. Как очевидец, он знал, что вывезенный в Среднюю Азию кинематограф поначалу запоздывал. Тон этот усилен, причем не в отдельных кадрах или монтажных стыках, а в самом стиле, который призван напоминать, что был и есть вот такой кинематограф — без прикрас, не цветной, достоверный в своей черно-белой заземленности. Этическая проблематика, связанная с настроением и поведением людей, с укладом их жизни, по видимости тыловой, а по сути военной, оказалась перенесенной в проблематику эстетическую. Она связана с биографией писателя. Очевидно, можно говорить о сотрудничестве К. Симонова не с тем или иным режиссером, а с кинематографом в целом. Это сотрудничество продолжается вот уже свыше трех десятилетий, и главная его цель — рассказ о войне все новым поколениям зрителей. Мысль о смене поколений возникает невольно, когда думаешь о том, как расширяются и вместе с тем усложняются связи между художником и аудиторией.

Миновали годы, счет идет на десятилетия, стареют люди, но не память. Фронтовики делают фильмы о войне. Момент глубоко личный, едва ли не интимный,

биографический по сути, толкает человека к тому, чтобы рассказать с экрана о своей военной юности и с этим рассказом войти в современность. Пожалуй, именно в военных картинах с наибольшей остротой проявляется личная ответственность художника перед теми, с кем был рядом на фронте, кого звал по имени, и теми, кто сегодня будет смотреть картину и кому имя — миллионы.

Писатель Ю. Бондарев и режиссер Г. Егиазаров сделали свою картину о войне — «Горячий снег». Авторские судьбы совместились с крупным сражением, не ограничив его размах и не утратив биографических свойств.

Сражение — звено Сталинградской битвы. Оно развернулось на внешнем обводе кольца, внутри которого была армия Паулюса, и завершилось победой советских войск, разгромивших ударную группировку Манштейна, рвавшуюся к окруженным: немецким танкам оставалось пройти сорок километров, чтобы пробить брешь в кольце. Не прошли.

Координаты боя на реке Мышкове можно отыскать на карте, это не «безымянная высота», сохранены названия и топография, история документирована — до тех пор, пока не вступает в силу художественный взгляд на события. Создатели картины присоединяются к словам Ю. Бондарева из предисловия к роману: «Автор будучи участником описываемых событий, имеет в виду, в общем, действия 2-й гвардейской армии. Однако предлагаемое повествование не воспоминания и не мемуары, поэтому номера наших соединений, полков и подразделений взяты

произвольно, как и фамилии действующих лиц, за исключением нескольких имен».

История рассказана языком художественной прозы. Эти же отношения сохранены в картине, но язык стал кинематографическим.

О романе «Горячий снег» критика писала, что стратегический замысел операции автору удалось раскрыть на всю эшелонированную глубину советских войск: от штаба армии до «дворика» на передовой, отрытого для оружейного расчета. Картина и здесь наследует роман, хотя тяга к передовой на экране ощутимее. Бой — в своем до удивления конкретном и страшном облике — стал центром.

Картина не похожа на каталог литературных эпизодов и фигур. Их емкость стала другой — кинематографической. Пожилой солдат Чибисов в романе наделен прошлым, читатель знает, что он побывал в окружении, пришла усталость, а порой и угодивость от мысли, как бы не вспомнили, не попрекнули. В картине он превратился в эпизодический персонаж: площадь одной серии невелика. В поисках экономных решений найден достоверный кадр, где «папаша», как его называют, отстает на марше, цепляясь за ствол пушки и, услышав окрик, поспешает из последних сил. Пример частный — подобно самому персонажу, но благодаря таким кадрам историческое время и пространство вмещаются в рамки экрана.

Солдаты греются у мотора трактора, как у печки. В скученности их тел внезапно — на одном плане — возникает щемящий образ солдатского уюта под открытым

зимним небом. Кормят лошадей, согревая руки в теплом их дыхании. Это надо было знать, когда-то видеть, чтобы теперь, находясь в ином качестве, не просто очевидцев, но и художников, суметь перенести на экран, сложить из деталей тему нелегкого быта войны.

Война рассказана прозой, балладная интонация не свойственна картине. Нет стремительных монтажных захлестов, опрокинутых кадров, увиденных субъективной камерой, извилистых панорам, снятых бегом с рук. Напротив, чувствуется некий армейский порядок: сначала эшелон со свежей дивизией должен прибыть на станцию назначения, выгрузиться, совершить марш-бросок, окопаться, а уже потом — бой. В самой драматургической последовательности неличествуют признаки определенного этапа войны, когда в подготовленности нашей операции заметен накопленный фронтовой опыт.

Военное и художественное пересекаются в картине. Общий оперативный замысел — выбить пушками танковый клин Манштейна, чтобы затем ударить сохраненным резервом своих танков — сопровождается авторским замыслом: показать человека на фронте в социальной и нравственной конкретности его характера, который также обладает своим резервом, накопленным за пределами картины, в других обстоятельствах, не таких исключительных и трагичных, но столь же важных. Между бытом и боем нет непроходимой грани, как нет ее между солдатом, в каком бы звании он ни состоял, и им же в звании человека.

«Горячий снег» начинается солнечным морозным днем, без вы-

стрелов и взрывов, с гитарных переборов. Идет представление героев по кругу, внутри которого пляшет молодой солдат. Представлять надо многих: общее число ролей, больших и малых, приближается к взводу. Картина поначалу плотно заселена, любой кадр выглядит как часть массовки. Военное снова пересекается с художественным: дивизия прибыла свежая, полного состава, а к финалу в кадрах появится свободное пространство, и широкий экран станет действительно широким для оставшихся в живых.

Но все еще впереди, пока солдат пляшет и вдруг (это неизменное на войне «вдруг») над станцией с ревом пронесется «мессера», поливая огнем. Люди бросаются враспынную, молоденький лейтенант, только что обтиравшийся снегом, едва успев накинуть гимнастерку, с руки стреляет из «дегтярева» по самолетам.

Внутри одной сцены жанровая солдатская картинка сменяется воздушным налетом: жизнь и война не разведены по отдельным кадрам. Здесь уже можно уловить принцип расстановки персонажей. Это, и в самом деле, круг, где каждый касается локтя соседа и видит других в лицо. По кругу перебрасываются репликами, по кругу ходит котелок. Число кольцевых композиций не так уже велико по сравнению с другими кадрами, снятыми под разными углами, в глубину и фронтально. Вместе с тем метафорический смысл этих немногих композиций донесен с экрана: тема фронтового братства находит в них пластическое решение.

Больше места уделено лейтенантам Дроздовскому (Н. Еремен-

ко) и Кузнецову (Б. Токарев). Молодые исполнители несколько старше своих героев, выпущенных на фронт прямо из артиллерийского училища. Но недостаток боевого и творческого опыта равняет их. Момент постижения жизни делает ровесниками.

В картине ведется поиск своеобразного «коллективизма» актерской игры. Вряд ли эту цель авторы выбрали умышленно. Плотная заселенность кадров и слитность действий боевых расчетов невольно сдвигают рисунки ролей.

Вот одна из примечательных ремарок в режиссерском сценарии: «Все тяжело дышали, все одинаковые, похожие как братья, прислонившись плечами, глядят друг другу в глаза». Так выглядит расчет после того, как чуть ли не на руках пришлось спускать оружие с крутого заснеженного склона. Война еще и изнурительный труд. Это не отдельная тема картины, а необходимое свойство той жизни, которая выпала на их долю. Взаимовыручка и коллективность усилий, естественно, отложились в композициях кадров и в манере актерской игры.

И все же сближение вовсе не означает нивелировку. Дроздовский назначен после училища командиром батареи, Кузнецов — взводным. В романе эта разница должностей заключена в предыстории героев, в рассказах о том, как Дроздовский с его «властным выражением тонкого бледного лица» был в училище любимцем всех командиров-строевиков, а Кузнецов ничем особенным не выделялся. В картине предыстории нет, есть история и люди, ее участники, живущие в настоящем времени. Это время до отказа запол-

нено армейскими заботами. Авторы вынуждены, что называется, на ходу, точнее — на марше, развести персонажи, отличить их друг от друга.

В том, как отдают приказы, уже виден характер. Возвышающийся на лошади, перетянутый ремнями Дроздовский командирски непреклонен и резок. Кузнецов, глядя на привалившихся к лафету солдат, забывшихся в коротком отдыхе, медлит с командой «Подъем». Между очертаниями фигур появляется воздух, некое расстояние, которые вносят дополнительные штрихи в групповую композицию.

Природа картины, следующей роману, конфликтна. Причем главный огневой рубеж не поглощает ее целиком. Несходство характеров и поведения людей придает Фронтовым будням ту всамделишность, которой не добиться пиротехническими эффектами. В своих глубинных истоках эта манера рассказа о войне восходит к русской прозе. Ей всегда была чужда декоративная храбрость. В романе, а за ним и в картине, поле сражения увидено скорее глазами капитана Тушина из «Войны и мира».

Фактура «Горячего снега» плотна и вещественна. Съемки в труднейших условиях, при сорокаградусном морозе, повысили меру военной достоверности. Легко написать в сценарии, что ездовые «крича, страшно раскрывали рты в ледяной бахrome на подшлемниках». Но так и снято. Общие зимние планы растянувшейся по дороге дивизии перебиваются крупноплановыми сценами, где солдатская страда показана в реальном облики.

Из ограниченного запаса метра-

жа Г. Егиазаров щедро выделяет пленку, чтобы показать, как готовятся на передовой «дворик» для орудия — со звоном вгрызаясь в мерзлую землю, проверяя сектор обстрела и вновь стуча кирками. Опыт фронтовиков чувствуется в той обстоятельности, с какой готовится на экране позиция. Труд есть начало боя, и вот он, бой.

Начинается со слова: «Танки»... Его произносят по-разному: на крике и шепча про себя. В романе, когда в снежной круговерти появились танки, у них «по-волчьи» стали вспыхивать и гаснуть фары». Литературная образность, с эпитетами и сравнениями, переведенная на экран в иную, приближенную до иллюзорности к тому, что было в реальности. Во всей звуковой и живописной панораме боя особенно запомнились звон выбрасываемых из казенника пустых гильз и тот момент, когда ствол подбитого орудия с бессильной мягкостью откатился назад, обнажив нежную по цвету смазку.

Бой расширяется по фронту и вновь сжимается до поединка человека с танком, уходит в глубину, перебрасывается на НП дивизии, возвращается на передовую. Мы видим поле сражения до горизонта, а затем экран закрывает вздыбившаяся в огоньках и копоты тиза, разматывающая гусеничные траки.

В сложной тактической и образной структуре боя до кульминации возвысился кадр, где Кузнецов, повернувшись спиной к быстро идущему танку, кричит: «Снаряд!», а та, к которой обращен его окрик, сандружинница Таня, держит на весу раненого или убитого, не зная, бросить ли тело и схватить снаряд или оттащить бой-

ца в укрытие. Кадр очень похож на известный план из военного фильма «У твоего порога», где также кричит солдат, протянув руку, а кругом снег в черноте и убитые, и впереди орудия — надвигающийся танк.

Но рядом со сходством есть и различие. Кульминация боя из «Горячего снега» сопряжена с выбором. В этой мгновенной застылости композиции, когда надо решить — снаряд или боец — есть зерно большего, что нельзя исчерпать соотношением сил, точностью и плотностью огня, и что требует духовного анализа. Как ни оглушает грохот взрывов, важно, что голос не тонет в нем. Мы слышим умирающего: «Жить надо!.. Стрелять надо!..» В краткости этой содержится смысл жестоких кадров, где жизнь есть бой, а бой есть жизнь, и где высшие категории долга, патриотизма, чести защитника Родины уложены в эти хриплые, похожие на стон слова.

На НП дивизии и армии сражение переносится с помощью монтажных переходов, но не только. Оборонительные порядки просматриваются в глубину благодаря авторскому взгляду. Окопы и блиндаж командующего — это разные места действия. Они поданы в сходном масштабе, который измерен неумолимостью войны, требующей от людей всего резерва их духовных и физических сил.

Актер Г. Жженов в образе генерала Бессонова обязан был выдерживать героический тонус, который шел от сцен на передовой. В романе он другой: старше, суше, в минуты усталости на его лице «старчески прорезаются морщины». Литература предоставила ему

ряд преимуществ. «Бессонов молчал и думал о...» — эта фраза открывает в романе его внутренний монолог, работу сознания. На экране все должно быть показано. Генерал находит в себе силы, чтобы, зная о страшном ударе вражеских танков и гибнущих орудийных расчетов, выждать, ловя момент перелома в ходе сражения, когда сохраненный резерв решит исход операции в пользу советских войск. Извечное борение чувства и долга в образе Бессонова наложено на достоверный материал войны.

...Видишь на пустоватом широком экране уцелевших семерых. Они стоят рядом посреди опаленного огнем поля, похожие друг на друга и все вместе похожие на эту землю. С новенькими ярко-красными коробочками орденов в руках. Цветное изображение вдруг перескакивает в черно-белую фотографию, на которой они же, но отдаленные временем. Они же, но из прошлого. Сближение на экране военного прошлого и настоящего, смены времен происходят различными путями. Как передать, течение дней, если герои, начав воевать в 1941 году, в последних кадрах дошли до Берлина? Не в каждом фильме временная композиция представлена столь широко. Иногда действие занимает не годы, но дни, даже часы. И здесь важны не сами даты, а мировоззренческая и поэтическая позиция, умение видеть жизнь человека в ракурсе судьбы.

Созданные на киностудиях Алма-Аты и Сталинабада фильмы военной поры обычно завершались освобождением родного дома, села, города, хотя реальная оккупация еще длилась. Атака лыжников

в белых, развевающихся масках — в фильме «Радуга» выглядела как поэтическое обобщение зрительских надежд. Люди хотели знать, где им встречаться в 6 часов вечера после войны. Когда же война действительно окончилась, они захотели увидеть ее начало. Это свойство человеческого сознания было уловлено художниками. Возникла стойкая экранная традиция. Благодаря ей границы фильмов словно раздвинулись.

Голос рассказчика и фигура ожидающей матери вывели «Балладу» за пределы трех дней солдатского отпуска. С первого и до последнего дня уложилась война в «Журавлях». Фотографиями казенного мальчика из архивов берлинского гестапо продолжилась судьба юного разведчика в «Ивановом детстве».

С высоты минувших десятилетий фронтовой плацдарм просматривается вглубь и вширь. Появляется мотив выбора художником своего места, своей темы в историческом пространстве.

В фильме «А зори здесь тихие...» одна серия названа «Во втором эшелоне», другая «Бой местного значения». Заголовки полемичны. Фронт сведен к маленькой северной деревеньке, где квартирует взвод девушек-зенитчиц. Пятро из них дают свой последний бой на узком перешейке между озером и лесом. Масштабы географические подчеркнута невелики.

Когда-нибудь напишут большое исследование, посвященное образу советской женщины на военном экране. Вспомнят о Прасковье Лукьяновой из «Она защищает Родину», об Олене Костюк из «Радуги», о Тане Крыловой из «Человека

№ 217». Война, измеренная женской долей, — эта тема не прерывалась в нашем кино. Ей была свойственна особая гуманистическая тональность, порой возвышенная до трагизма, порой сниженная в быт, но сохраняющая поэтическую одухотворенность.

Продолженная из одного времени в другое, переходящая из эпических жанров в лирические, со страниц прозы на экран и сцену, эта тема вылилась в скромную по листажу повесть Б. Васильева. Она вызвала большой читательский и художнический интерес. Спектакли в театре на Таганке и ЦТСА, фильм режиссера С. Ростцкого и их первоисточник — сама повесть — образовали союз разных искусств, заключенный на фронтовом пятачке, на сюжетном материале из «второго эшелона». Очевидно, было в нем нечто такое, что оправдывало этот интерес.

В одном из интервью С. Ростцкий говорил, что работая над картиной, он хотел вырваться из-под магии крупных цифр, которыми исчисляются жертвы, понесенные советским народом. У каждого погибшего была своя судьба, свой бой, свой последний рубеж, и для каждого в этом малом вместились вся Великая Отечественная.

«А зори здесь тихие...» не случайно поделены на две серии. Первая — это мир, вторая — война. Хронологически это не так: действие картины происходит в мае 1942 года. И в первой серии есть бой: уходят вверх огненные трассы, яростно стучат «счетверенки», со звоном катятся гильзы, и дымный след упавшего самолета прочерчивает небо. Бой красочный, фееричный, не похожий на ту

войну, что начнется для зенитчиц не в небе, а на болотистой земле. В повести Б. Васильева «мирная» предыстория подвига занимает несколько более двадцати страниц сжатой прозы. В фильме она развернута в подробное изображение.

Это не совсем обычный «мир», где плещется речка в утреннем тумане, сохнет белье, стучит топор, и глаза солдаток провожают единственного здесь мужчину, старшину Васкова. Вместе с актерами постановщик нашел некий общий знаменатель для разных характеров: зенитчицы живут не по уставу, а как живут в деревне, где трудно укрыться от глаз и убежать от слухов, где сидят на завалинке, топят баню, но зато вечера танцев устраивают по-городскому. Жизнь — полумирная, полудеревенская. Сама ее половинчатость, сдвинутость оправдывают тщательно выписанный бытовой антураж, неспешную, колоритную манеру рассказа: о поздней бабей страсти хозяйки избы к постояльцу, о первой девичьей влюбленности и о том чувстве коллективизма, которое превращает этих женщин в настоящую воинскую часть.

В многофигурной композиции центральное место принадлежит Васкову. Сыгранный молодым актером А. Мартыновым, он больше других подошел к интонации и мысли автора повести, где о его герое сказано: «А старшина — старшина и есть: он всегда для бойцов старей... Поэтому и на девчат, которыми командовать пришлось, он смотрел словно бы из другого поколения. Словно он был участником гражданской войны и лично чай пил с Василием

Ивановичем Чапаевым под городом Лбищенском».

Шутливая интонация и мысль о поколениях использованы в фильме как добавочные координаты времени, скрытые в актерской игре.

Старшина Васков — деятельный, хозяйственный, всегда чем-то занятый, по-крестьянски обстоятельный, знающий природу как охотник — не остается недвижим в границах своего образа. Динамика роли скорее внутренняя, чем внешняя. Чувство солдатской и мужской ответственности, которое он испытал, впервые увидев шеренгу присланных под его команду девчат, стало источником нравственного возмужания еще молодого парня. Затем это чувство вылилось в неотвязную, мучительную мысль: положил ведь он девчат, не уберег в страшной войне. Как ответить за это перед их матерями и детьми, которые никогда не родятся? Отсюда, от этой мысли идут поступки Васкова: и по-звериному точная повадка крупного тела в миг опасности, и неукротимая ярость рукопашной.

Мысль, ее нравственное содержание выводит образ из одной временной плоскости в другую, близкую к сегодняшнему дню.

Жизнеподобный строй кадров внезапно прерывается языками пламени, что вырастают из-под нижней кромки, и в чистых, ярких красках возникают на экране картины довоенного счастья каждой из пяти героинь. Изображение похоже на лубок, это скорее воображение, принявшее зримую форму с помощью камеры оператора В. Шумского.

С. Ростоцкий идет в русле поисков, благодаря которым война

предстает на экране как этап в жизни страны и народа. Постановщик следует за повестью, чья конструкция включает эти отступления в прошлое. Не выделенные из текста, иногда даже без абзаца, они появляются в необходимых местах, чтобы читатель понял, почему, например, самая младшая, Галя Четвертак, закрыв голову руками, бросается под огонь немецких автоматов. «Она всегда жила в воображаемом мире активнее, чем в действительности...», — пишет Б. Васильев, рассказывая о девочке-выдумщице из детдома, о ее мечтах с призраками или солдатами в длинных платьях. Гибель подруги, Сони Гурвич, и рожденный этой смертью ужас полностью завладели ее воображением. И она не выдержала в минуту реальной опасности. Прошлое на страницах повести оказалось связано с настоящим не только стиливой близостью, но главное — духовным процессом, заключенным внутри характера героини.

Постановщик фильма увидел здесь другую возможность: скрытый психологический процесс уступил место звучному, открытому цвету, красные языки вспыхнули как вечный огонь у подножия кадра, зазвучал мотив реквиема.

Поединки пяти девушек заключены в единый контур подвига. Женя Комелькова, вызывающая огонь на себя, Лиза Бричкина, спешившая за подмогой и не сумевшая быть осторожной в болотной трясине, тихий вскрик Сони Гурвич, предупредившей своих, выстрел Риты Овсяниной, не захотевшей достаться живой врагу — гибель каждой продолжает на последнем рубеже их жизни, смерть

также есть проявление характера.

Сближая героев разных картин, сравнивая их военные дороги, мы ощущаем этих людей как реально существующих. Выход персонажа за экранные рамки, продолжение их жизни в зрительском сознании есть одна из проблем, которая связывает литературу и кино.

На страницах повестей, романов, а потом на экране коллективная память народа обретает форму художественных образов, различных по своим краскам и свойствам. В этом творческом процессе также есть свои традиции.

Украинская мать, принесшая в жертву сына ради спасения многих сынов, появилась на экране 1943 года в фильме «Радуга», как на живописном полотне. Обобщение поднялось над материалом, непокорство людей фашизму раскрылось в образе, который приобрел всечеловечность, фронт борьбы расширился до легенды.

Искусство военных лет искало параллелей в прошлом. Это были тылы, на которые опиралось художественное сознание. Глубоко эшелонированный процесс вынес на поверхность «Радугу». Процесс этот не прекратился. «Восхождение» — фильм режиссера Л. Шепитко по повести В. Быкова «Сотников» на новом витке спирали возрождает мифологизм искусства.

Режиссер не по-женски сурова и неуступчива в изображении страданий — неуступчива по отношению к зрительскому восприятию, у которого есть свои пороги. Она ничто не оставляет за кадром, вместе с героем зритель проходит весь его мученический путь: от ледяного ветра, что задувает под шинельку, от раны, что

огнем палит ногу, до реального пламени, где раскаляется палаческая звезда.

В. Быков кажется милосерднее: сознание покидает Сотникова в минуты истязаний в фашистском застенке, беспамятство отделяет читателя от нестерпимых картин. В кинематографической технике это обычно делается с помощью затемнений. Л. Шепитько пренебрегает ими. На экран словно возвращается время, когда снимались жестокие кадры из «Она защищает Родину» и «Радуги», памятные кадры испытания огнем в итальянском фильме «Рим — открытый город».

В повести В. Быкова двум главным героям, Сотникову и Рыбаку, соответствуют два пласта действия и два потока сознания. Каждый отрезок пути и любое событие переживается по-разному. Сама литературная конструкция разъединяет персонажи, предусматривает непохожие окончания их судеб. Рыбак скорчится внизу, держась за чурбан, на котором стоит Сотников, доставая головой до петли. Падение одного и возвышение другого исследуется писателем в широком нравственном аспекте. Не теряя предметности и фактографичности, повествование не ограничивается ими. Такие понятия, как «героизм» и «предательство», обретают чувственное содержание, прослеживаются в истоках, в неожиданностях и закономерностях человеческих судеб, в конкретной плоти характеров. «Сотников» полной мерой выявил способность В. Быкова решать на локальном материале историческую и нравственную проблематику.

Л. Шепитько не воспользова-

лась удвоенной композицией. Вместе с операторами В. Чухновым и П. Лебешевым она развела персонажи внутри одного кадра. Восковая бледность лица Сотникова, абрис глазниц, крыльев носа, удлинённых скул, приближающих лицо к лику (Б. Плотников). Земное, поросшее крепкой щетиной, с выражением силы и упрямства лицо Рыбака (В. Гостюхин).

Но это лишь начало. Диалог персонажей — не словесный, текст минимален — диалог духовных процессов гораздо сложнее, чем простейшее низведение одного и возвышение другого. Посланные в ночь за едой для отряда, проваливаясь сквозь наст, прячась в перелесках, натываясь на остывшие пожарища, обходя накатанные дороги, они связаны заданием и трудностями пути, обогрывают друг друга взаимным присутствием на этой земле, скованной стужей, снятой как часть пространства, уходящего за края кадра. Мучительная фонограмма, заполненная хрипами и стонами, сопровождает долгий эпизод, где Рыбак волочит по снегу раненого Сотникова, спасая его от плена или от пули, которую тот уже вогнал для себя в ствол. Как ни долги и мучительны эти кадры, это еще не главное испытание, эту ступень Рыбак выдерживает.

Читая «Сотникова», прозреваешь реальный путь героев и путь их воспоминаний, который проходит через войну. Можно ли представить Сотникова без его первого боя — поединка тяжелых гаубиц и танков с крестами, которые он лихорадочно ловил в панораме орудия, без оглушающей внезапности разгрома полка? Или без того Рыбака, что крадучись

входит в деревню, всем телом, существом своим узнавая ее запахи и звуки и вместе с ними входя в деревенское детство?

На экране же Сотников сидит под деревом, ствол колонной высится над ним, сверху, как орган, гудит ветер, под рукой вызывают обледенелые ветки кустарника и весь этот странный, бездейственный кадр, который с трудом поддается словесному изложению, рождает ассоциации, то ли связанные с живописью, то ли с воспоминанием о музыке и собо-
ро.

Кино не идет вослед прозе, ищет свои средства. Мифологические краски исподволь наплывают на экран особенно к концу фильма. Но прежде длится земная партизанская жизнь. Отстреливаясь, Сотников роняет патроны, облепленные мокрым снегом гильзы с трудом входят в магазин винтовки — эта деталь из настоящей войны, увиденной вблизи и крупно. Таков взгляд В. Быкова. Здесь фильм верен ему. Через несколько кадров он снова отступит, преследуя свою цель.

Фронт и окружение ожесточили Сотникова, он не добр и ждет, когда из сеней прозвучит выстрел Рыбака в старосту. Выстрела нет, разжившись овечкой, тот добреет. Сотников пристрелил бы. В фильме он отрешенней, молчаливей, сберегающий силы для последнего восхождения. Реплика автора о «злой перебранке Сотникова с полицаем» по дороге в плен осталась не снятой.

На этой же дороге умер и воскрес Рыбак. Сорвавшись с саней, он в два прыжка оказался у откоса, где автоматная очередь вбила его в снег. Следующий кадр: жи-

вой, невредимый смотрит он на чистую снежную пелену, на то место, где только что был убит в своем воображении. Л. Шепитько воспользовалась кинематографическим зрением. Благодаря ему экран приобрел новую, по сравнению с прозой, емкость: раз содрогнувшись от ужаса смерти, Рыбак еще в сознании начал свой путь в полицию. Стык реального и воображаемого перевел во вспышку процесс, для которого в повести потребовались слова и слова.

Но зная силу и краткость языка кино, Л. Шепитько не оставляет без внимания и слово. Вместе со сценаристом Ю. Клепиковым она несколько раз переписывала диалог следователя Портнова и Сотникова, решая его как нравственный поединок, где один пытается низвести другого на свой уровень, доказать, что не только он — все люди «мразь», что страх боли и смерти уравнивает их между собой, а все остальное — «идейная фанатерия». Раньше чем изобразительность опять вступит в свои права и темный иудин профиль следователя оттенит святость лица допрашиваемого, А. Солоницын-Портнов подыграет в мудреца: «Вот где истина!»

Классическое: «Что есть истина?», схватывается ли оно мгновенно или остается в глубине сознания как отзвук чего-то далекого, ходом искусства преобразует слово и поступок, подключает к кадровой духовную традицию.

Белорусский писатель А. Адамович назвал повесть В. Быкова «неопритча». Фильм «Восхождение» усиливает мифологизм. Может быть, эта концепция отталкивается от фразы в повести: «Сколько уже

их, человеческих жизней, со времен Иисуса Христа были принесены на жертвенный алтарь человечества, и многому ли они научили это человечество?»

Последний отрезок пути — как он снят в «Восхождении» — деревенская улица с аркой-виселицей впереди, подобен дороге на Голгофу. Слово вносит в метафорический контекст реальность времени, признаки социального характера: пытаюсь спасти ведомых на казнь, Сотников открыто заявляет, что он командир Красной Армии, большевик, по профессии учитель, командовал батареями: «У меня есть отец, мать, Родина». Это и есть истина.

Из подвала на свет выходят осужденные: лясинковский староста, согласившийся быть им по просьбе райкома, Дёмчиха, укрывшая партизан и оставившая в хате троих детей, еврейская девочка Бася, чудом избежавшая ликвидации. Композиция сдвигает их, фигуры помещены в обобщающий контур. Старик, женщина и ребенок очерчивают его. Мудрость возраста, материнство, библейский профиль ребенка образуют ассоциативный слой в картине, и так до конца: до самого последнего мгновения Сотникова, когда тело его колоколом качнулось в петле...

Пытаясь изложить кадр, выбираешь сравнение. Его подсказывает экран, где мифологический мотив все настойчивей, все определенной проступает сквозь изображение и облик персонажей. Вслед за литературой фильм объединяет трагический опыт жизни и вековые традиции искусства, которые можно считать с великих полотен, что висят в музейных за-

лах. Но обжигающие кадры далеки от музейного холода.

Фронтальной материал — литература — кино. В этой триаде каждое звено важно само по себе, но не менее важным является динамика исторического и художественного процесса, когда через напластования лет, через память людей и призму различных замыслов война входит в сознание современника. Книжки М. Шолохова, К. Симонова, Ю. Бондарева, В. Быкова, Б. Васильева получают на экранах новую жизнь, которая не просто отражает то, что раньше было написано пером. Кинематографическое прочтение, иначе говоря, перевод слова в кадр, есть необходимый и труднейший творческий процесс, в котором сопрягаются многие величины: биографии писателей и мастеров кино, сходство и различие их манер, актерские судьбы и пластическое видение. Всего не исчерпать.

Одну из величин можно поставить во главу угла. Это историзм творческого мышления. Благодаря ему два хронологических пласта — время действия фильма и время его съемок — сближаются. Не так легко преодолеть дистанцию, которая увеличивается с каждым годом. В борении этих сил заключена динамика процесса. Кино использует свойства человеческой памяти, опирается на документы, переводит литературу в кадр, обращается к собственному прошлому, заимствует из народного сознания и мифологии, собирает впечатления очевидцев и дает возможность молодым пережить юность отцов. Война сближает на экранах историю и современность, подчиняя их единству нравственных критериев.

По фронту жанров и видов кино

Социологи и критики, изучая данные кинопроката, свидетельствуют, что из года в год фильмы о Великой Отечественной войне собирают наибольшее число зрителей.

Фронтовой материал питает замыслы самого разнообразного свойства, их истоки уходят в героико-романтику тех дней, художники берут события в трагическом ракурсе, раскрывают в них лирические и комедийные черты. Сюжеты, в которых участвуют массы, сменяются на экранах по видимости камерными рассказами об одном взводе или эскадрилье. Хроникальные кадры с выхваченными из гущи фронтового быта безымянными фигурами вплотную монтируются со сценами, где мы узнаем популярных актеров в ролях полководцев.

Практически нет таких жанров и видов кинематографического зрелища, которые бы миновали время, обозначенное 1941—1945 годами. В этом творческом многообразии видится глубокий смысл: Великая Отечественная война всколыхнула все слои народной жизни, захватила все существо человека, испытала весь его духовный строй, чувства и мысли, отложилась в сознании масс и в памяти каждого. Отсюда возникает экранная панорама, рассчитанная на разные типы, свойства, оттенки зрительского восприятия.

В самом названии — «О тех, кого помню и люблю» — слышится лирическая интонация. Фильм собрал большую аудиторию, хотя и

попал в тень картины «А зори здесь тихие...»

Отмечалось сходство материала и сюжета: вновь девушки в солдатских гимнастерках во главе с мужчиной-командиром. Отдельные сцены просто повторялись, например, танцы: хореографическое воспоминание о мирных днях посреди военного быта. Между тем документальная повесть П. Заводчикова и Р. Самойлова «Девичья команда» была опубликована задолго до того, как сценарист Б. Метальников и режиссеры А. Вехоткс и Н. Троценко переложили ее на экран.

В фильме «О тех, кого помню и люблю» невольный повтор оттеняет свой взгляд на войну. Это взгляд из зрительного зала. Голос звучит не с экрана, а будто рядом. Рассказчик вместе со зрителями смотрит на экран, где по Невскому торопятся девушки, удивляется, как много стало хороших, вспоминает, что и тогда девушки были красивы, только горбили их солдатские шинели да студеной ветер трепал волосы — и вот уже стоят они в шеренге на глинистой земле, возникшие из прошлого по воле очевидца и благодаря его памяти.

Интонация фильма лирична и субъективна. Авторы не претендуют на масштабную картину того, что было. Они скромны в своих намерениях: скромность приобретает значение художественной позиции. Метраж обычен, нет вертолетных съемок, когда земля поворачивается внизу опаленными огнем боками.

Осенняя слякоть пригородов блокадного Ленинграда сменяется зимней стужей. С весенним солнцем в кадры входят прибалтий-

ская готика и море. В сюжете отсутствуют прямые указания, которые оправдывали бы эту смену ландшафтов и времен года. Композицией управляет память, а она прихотлива: то одна картина всплывает на экран, то вспоминается другая. Из шеренги девушек-саперов, появившихся в первой сцене, то одна выступит вперед, то другая. Возникает цепь микроновелл, свободно разбросанных по площади фильма.

Композиция связана с интонацией. Для девушек война стала жизнью, а жизнь — войной. Героинка заштрихована бытом. Подвиг растянут буднями: мины в грязи, мины под снегом, мины в пшеничном поле, их надо найти, обезвредить, накормить собак, своих помощников, написать письмо домой.

И вдруг — взрыв, иступленность нахлынувшего горя, обряд военных похорон и снова впереди расстилаются пейзажи, начиненные минами.

Авторы фильма о девушках-саперах, вероятно, даже при желании не могли бы обойтись без такого сильнодействующего средства, как ожидание взрыва. Материал диктует свое, и мины срабатывают в сюжете. Этих взрывов три.

Одна из девушек подрывается и гибнет как в песне поется: «На войне ведь, и правда, стреляют» — трагизм случайный и неотвратимый. Другая остается в живых: тяжелое ранение, мысль о том, что она может превратиться в калеку, придает ее страданиям особую боль. Последняя сама бросается на мину, спасая подруг — это открытый героизм, осознанный в те несколько мгновений, которые от-

пущены ей, чтобы принять решение.

Достоверность фильма в первую очередь связана с характерами, очерченными эскизно, повернутыми к нам одной гранью, но все вместе они по-своему составляют объемный групповой портрет. Законы войны, как бы они ни были суровы, не смогли сколотить из девушек обычный взвод. Это все-таки «девичья команда» с присущей ей общностью переживаний. Молодые исполнительницы ролей — ровесницы своим героиням. И хотя они никогда не видели их, не знали, доверились возрасту: с его тревогами, томлениями, порывами, запасом сил, справедливо полагая, что и в войну девушки ожидали счастья.

А когда война окончилась, на экране возникла памятная мизансцена, в которой командир взвода, лейтенант Васильев, проходит сквозь строй саперов, и каждая бросается ему на шею, плача, смеясь, веря и не веря, что все позади. Героини фильма словно выстрадали эту мизансцену. В. Золотухин в роли лейтенанта Васильева сумел актерски наполнить эту мизансцену, на глазах сбрасывая многодневную тяжесть страха за жизнь вверенных ему девчат.

Бывшему командиру взвода девушек-саперов война помнится такой. Взгляд очевидца претворен в художественный замысел. Вторичен ли он? На плацдарме войны уместились и реквием «А зори здесь тихие...», и фильм-воспоминание «О тех, кого помню и люблю». И еще много остается творческого простора, развернутого на долгие сроки.

Молодой режиссер А. Смирнов, приступая к съемкам «Белорусско-

го вокзала» по сценарию В. Трунина, нашел для себя рабочую формулу в том, что делал картину, по его словам, «для Ивана Ивановича и тети Маши». На первое место вышли имена популярных актеров, таких, как Е. Леонов и А. Папанов и кинопесня. Не просто песня с экрана, а такая, в которой поэтически и музыкально воплотился бы основной мотив фильма — фронтовое братство, продолженное в наши дни.

Когда Марк Бернес в «Двух бойцах» пел «Темную ночь», то это была песня-письмо, адресованное одной, но за многими подписями. Поэтическое слово в годы войны вбирало в себя чувства и мысли большинства. «Жди меня», также написанное в виде письма, стало в этом смысле хрестоматийным.

Сегодня актер и режиссер Л. Быков ставит своеобразную дилогию: фильмы «В бой идут одни «старики» и «Аты-баты, шли солдаты», где сознательно и во многом успешно возрождает лирико-поэтическую традицию военного кинематографа. Недаром первый из этих фильмов основан на документальном материале о летном соединении, которое в те годы друзья по фронту называли «поющей эскадрилей». Даже песня взята та самая, любимая — «Смуглянка» А. Новикова.

Художественные традиции жизни в замыслах мастеров, испытывающих потребность вновь заговорить с экрана о фронтовом братстве. Эта тема, которая когда-то была не темой, а первейшей необходимостью в бою, приобрела теперь — благодаря дистанции — особый гуманистический смысл.

Он уловлен и в «Белорусском вокзале»: фильм выстроен на

ожидании главной встречи, хотя, казалось бы, четверо встретились в первом кадре. Настоящая встреча происходит в тесной московской квартирке, с кухней в белом привычном кафеле. Белый медицинский цвет пришел издалека, из тех времен, когда хозяйка квартиры была молоденькой медсестрой, а эти вымытые, распаренные, с зажившими ранами на располневших телах мужчины — лихими десантниками. Сцена, поставленная в простейшем и доходчивом бытовом ключе (вытираются после душа, жарят яичницу, ищут соль), запечатлела встречу людей друг с другом и со временем.

Песня Б. Окуджавы «Горит и крутится планета» продолжила этот союз. То, что она началась с «планеты», но посвящена «батальону» — есть поэтическое претворение взгляда с высоты пройденного, когда угол обзора становится шире, а лица остаются видны. Вживленное в кинематографическую ткань, слово поэта явилось источником, откуда возникли никого не оставляющие равнодушным кадры, где, обливаясь слезами, герои поют-вспоминают свою фронтовую юность.

Не скажешь: «скупая мужская слеза...» В открытости эмоций и в том, как долго они сдерживались (на их накопление ушел почти что весь фильм), чувствуется замысел, который преследует цели активного, требовательного вторжения в духовный мир зрителя. В этой тревожащей, будоражащей интонации соединились молодость режиссера и сценариста, не бывших на войне, но захотевших пережить ее, и зрелость поэта-фронтовика, оглянувшегося на себя в прошлом. Здесь также

по-своему воссоединились кинематограф с его визуальной доходчивостью и достоверностью и обобщенный поэтический взгляд.

«Белорусский вокзал» лишний раз свидетельствует о том, что фильм о войне — понятие неоднозначное, которое трудно исчерпать материалом или хронологией.

Картина «Вдовы» рассказывает о старых женщинах. В деревне их зовут бабка Шура (Г. Макарова) и бабка Лиза (Г. Скоробогатова). Они нашли тела красноармейцев, похоронили на окраине и долгие годы ухаживали за могилами. Об этом стало известно через газету, в их дом нахлынули письма и люди: в поисках родных, погибших на войне.

Постановщик картины С. Микаэлян, как и многие до него, обратился к документальному источнику, взяв факты из очерка, напечатанного в «Труде». В редакциях газет, куда он пошел, чтобы узнать о случаях розыска неизвестных солдат, павших на поле боя, ему выложили на стол тысячи писем.

Картина возникла на стыке двух времен и на основе судеб двух женщин, состарившихся без мужей и сыновей. Глубоко и сильно переданная народная основа их характеров расширяет сюжетное повествование. И не за счет того, что могилы переносят в райцентр. Благодаря широте души этих русских женщин возникает в кадрах, снятых сурово и просто, как бы в деревенской и вдовьей обыденности, иной — нравственный масштаб.

Военная тематика захватила новый вид художественного творчества — многосерийный телевизионный фильм. Герои из прошлого, действовавшие по обе стороны

фронта, пришли к нам в дом. Голубой экран стал рассказчиком, устанавливая из вечера в вечер непривычно близкую дистанцию между собой и зрителями и между тем, что было и чем живет современник.

Эта новая дистанция, мастерски использованная сценаристом Ю. Семеновым и режиссером Т. Лиозновой в «Семнадцати мгновениях весны», придала герою многосерийного фильма Маскимову — Штирлицу (В. Тихонов) романтический ореол, который совпал с настроениями зрителей, особенно молодых, и с обликом исполнителя роли.

Чекист майор Млынский, возглавлявший боевую группу окруженцев, становится новым героем В. Тихонова в фильмах «Фронт без флангов» и «Фронт за линией фронта», снятых режиссером И. Гостевым по литературным произведениям С. Цвигуна. Острота сюжетных перипетий, романтика приключений воссоединяются в кадрах с точно обрисованным военным колоритом.

Неисчерпаемость этой тематики, заключенное в ней народное начало, философичность, повышенный драматизм — все это властно притягивает мастеров кино разных республик.

Многонациональное советское кино наделило военную тему новыми гранями: они отражают особенности характеров людей, прибывших на фронт со всех концов страны, из каждой республики. Отражают они и художественные особенности, связанные с национальными традициями и культурой.

Среди фильмов, завоевавших не только всесоюзный, но и миро-

вой экран, выделяется «Отец солдата» сценариста С. Жгенти и режиссера Р. Чхеидзе. Это рассказ о крестьянине Махарашвили, который поехал на войну, чтобы повидать сына, и остался на фронте, дойдя до Берлина. Во многом благодаря исполнителю роли, замечательному грузинскому актеру Серго Закариадзе, фильм вышел за тематические рамки, приобрел философскую глубину. Война открылась через самобытный, исполненный трагического величия и вместе с тем комических черт характер человека: он знает цену упорному, ежедневному труду, понесенные жертвы и страдания не ожесточили его и на немецкой земле Махарашвили защищает виноградную лозу от танка.

Подобно герою из «Отца солдата», в котором зритель видел духовную предысторию характера, сама военно-патриотическая тема также обладает родословной: нередко она начиналась на дальних подступах.

Когда наступила послевоенная эпоха и пришло время больших кинополотен о минувших сражениях, стала очевидной актуальность проблематики, связанной с тем, как исторический по своей сути и масштабам материал укладывался на экране в емкие художественные образы. В лучших сценах ряда послевоенных фильмов преодолевались эстетические догмы, и знаменитая панорама в «Третьем ударе», что вознесла на вершину Сапун-горы солдат, прорвавшихся к Севастополю, содержала в себе образное единство события и человека.

Будущий постановщик цикла фильмов «Освобождение» Ю. Озеров участвовал в этой

съемке в качестве студента-практиканта мастерской режиссера И. Савченко. Еще раньше он был участником Великой Отечественной войны.

«Жанр исторической хроники всегда требует предельной внимательности к событиям масштабным и вместе с тем к мельчайшим деталям...— писал в «Литературной газете» один из авторов сценария Ю. Бондарев.— Особенно сложным было объединить глобальное с камерным, историю народов с судьбой отдельного человека, действительное событие с его художественным осмыслением».

Определяя свои художественные позиции, постановщик Ю. Озеров воспользовался военной терминологией: «Мы решили показать войну с разных точек зрения — и крупным планом в ближнем бою, и через стереотрубу командира полка, и с наблюдательного пункта командующего». Режиссер не принял участия в споре между сторонниками окопной правды и теми, кто ратовал за глобальный охват. Он предполагал воспользоваться преимуществами той и другой точек зрения.

Курская битва началась с кадра, распахнутого до горизонта. Артиллерийский вал, шествие танков, броски пехоты, воздушная атака Илов — главные рода войск совместились в одном плане, который стал похож на ожившую диораму из студии им. Грекова. Затем началась смена кинематографических масштабов. Укрупняясь, кадры вплотную приблизили броню танков, полыхающих в аду Прохоровского сражения. Эти поединки железных чудовищ завершились



еще более крупно взятыми камерой оператором И. Слабневича схватками людей, покинувших горящие машины.

Центральный эпизод фильма «Огненная дуга» можно проектировать на другие батальные сцены. Поля битв открываются взгляду зрителя, который находится словно на возвышенности. Монтажным ходом панорама сражения свертывается до размеров, где видно лицо солдата. Возвышенная, условно говоря, историческая точка зрения совмещается со взглядом наблюдателя из окопа.

Авторы используют достоинства подобной композиции. Просматриваемая в глубину, она заставляет зрителя пройти через этапы воинского подвига. Что же касается самой манеры съемок, приближенных к реальности с помощью тысячных массовок и армады военной техники, благодаря насыщенности огневых средств, когда на один кадр уходило до

Кадр из фильма
«Освобождение»

пятисот килограммов взрывчатки, то об этом много писали и говорили, справедливо восхищались необычным размахом постановки.

Жанр исторической хроники нельзя судить по законам психологической драмы. Однако проблема полотна и героя не исчезает вовсе, она видоизменяется применительно к иным способам обрисовки действующих лиц внутри этого жанра.

Можно подсчитать и сравнить количество общих и крупных планов в одной из картин цикла. Вероятно, число их будет примерно равным. Сюда же входит такая впечатляющая цифра — 51 портретный грим военачальников и государственных деятелей был сделан за время съемок. Роль маршала Жукова, исполненная М. Ульяновым, позволяет говорить не только о количественном, но и о

качественном значении этой галереи.

В общий план войны впечатаны фигуры людей. Когда видишь, как сыгран В. Авдюшко и поставлен Ю. Озеровым эпизод расстрела комиссара Максимова — легендарно, страстно, в презрении к врагу и смерти, где человек взят несколько снизу, будто в ракурсе памятника, и вместе с тем живым, страдающим от ран и от сознания, что погибает в плену, в первые же дни войны, когда видишь этот эпизод, то возникает истинный масштаб фигуры человека на войне.

На режиссерской палитре есть и лирические краски, и тема фронтового братства, и сцена, где плащ-палатка играет роль брачного полога, и песня М. Ножкина «Последний бой», солдатская по духу и романсовая по интонации. Самые же впечатляющие кадры из цикла «Освобождение» — это те, которым присуща возвышенная, иногда трагическая тональность: сквозь грохот сражений в ней различим голос человека. Творческий коллектив создателей киноцикла продолжил работу над новой серией фильмов, названных «Солдаты свободы» — об освободительной миссии Советской Армии.

Проблема, связанная с большими объемами исторического материала и ограниченным пространством фильма, решается по-разному. Постановка не одного фильма, но цикла, умножение числа действующих лиц, сцен, кадров предъявляет мастерам особые требования. Авторы украинской трехсерийной картины «Дума про Ковпака», режиссер Т. Левчук и актер К. Степанков приблизились к эпической традиции, прямо вы-

текавшей из документальной и исторической в своем значении фигуры героя. «За плечами опыт боев в империалистическую войну, партизанская и армейская школа Пархоменко и Чапаева», — писал о себе Ковпак.

Эту традицию, документальную и историческую в своей основе, стремился передать в четырехсерийном фильме «Блокада» съемочный коллектив во главе с режиссером М. Ершовым. Не во всех сценах — в некоторых лучших — удалось вслед за романом А. Чковского совместить судьбы отдельных персонажей и судьбу города на Неве, пережившего 900 дней и ночей блокады. Авторы широко пользовались хроникой тех дней, и среди самых волнующих — кадры, снятые ленинградскими операторами, неровные по свету, качающиеся и обжигающе достоверные.

Они взяты из знаменитой кинолетописи Великой Отечественной войны. Хроника была одним из главных видов творческого оружия, активно мобилизуя, поднимая людей на борьбу с врагом. Сегодня фронтовая кинолетопись — это живая история, которая развертывается бесконечной лентой кадров, запечатлевших передний край и партизанские соединения, бои под Москвой и штурм Берлина. Ряд этих бесценных документальных свидетельств вошел в картину «Великая Отечественная», которая подытожила на определенном этапе творческие усилия хроникеров в области военной темы. Режиссером картины был Р. Кармен, в прошлом — фронтовой кинооператор.

Найденные в архиве кадры, где была снята Катюша, фронтовая

медсестра, легли в основу замысла писателя С. Смирнова и режиссера В. Лисаковича. Разыскав и пригласив героиню в студию, они дали ей возможность встретиться на экране с друзьями, со своей военной юностью — так родился этот известный фильм, названный «Катюша». Лишенный внешнего размаха, созданный в жанре кино-портрета, он содержал в себе высокопатриотический смысл и отличался проникновенной лирической интонацией.

С военной хроники во многом начиналась документальная традиция советского кино. Во фронтовых кадрах оператора гражданской войны Э. Тиссэ зарождался документальный стиль «броненосца «Потемкина» и «Октября», снятых впоследствии этим же оператором. Режиссер Д. Вертов, один из основателей кинодокументализма, монтировал свои первые выпуски из хроники, снятой в боях с белыми. Агитационная цель — столкнуть на экране прошлое и настоящее — породила монтажный фильм режиссера Э. Шуб. Широко распространенное тогда прямое столкновение «было-есть» (на плакатах, в агитфильмах, в оформлении улиц и площадей) уже содержало в себе основной монтажный элемент, который Э. Шуб развила в систему. Фильм «Падение династии Романовых» строился на контрастной сшибке кадров, рисующих утро помещика и труд крестьянина, заседание Думы и фигуру пристава. Время наполнило кадры придворной хроники язвительной иронией.

Одной из главных тем, на основе которой рождались крупные документальные фильмы, была антифашистская тема. Испания

стала передним краем борьбы с фашизмом, а картины об этой войне явились прообразом будущих масштабных документальных лент, посвященных краху нацизма. «Испанская земля» И. Ивенса и Э. Хемингуэя и «Испания» Э. Шуб и Вс. Вишневского показали, что в развитии документального кинематографа наступает новый этап, когда все большее значение приобретает авторский голос, наложенный на объективную картину мира. Появление в титрах имен писателей с именами режиссеров было вызвано потребностью в личной интонации свидетеля и участника борьбы, чтобы изнутри раскрыть трагические, жестокие и пафосные события начавшейся второй мировой войны. Авторское начало и кадр-документ складывались не в ущерб достоверности. Совпадение в одном лице писателя и режиссера позволило А. Довженко создать в годы войны одну из лучших документальных лент. В его фильме «Битва за нашу Советскую Украину» дикторский текст не объяснял изображение, он был похож на «Слово о войне», обращенное к сидящим в зале и к тем, кто будет смотреть эти кадры спустя годы. С приходом в документальное кино мастеров игрового кино значение авторского начала возросло.

«Когда-то, в 20-х годах, хроника и документальный фильм вели наше искусство... — писал С. Эйзенштейн в конце войны. — Долг платежей красен!»

Для этого необходим был выбор хроникального материала, близкого художнику, аналогичный выбору А. Довженко кадров об Украине. В свою очередь, для режиссера С. Юткевича Франция не

была только одной из тематических рубрик. Глубоко личное отношение режиссера к истории и современности этой страны, к судьбе ее народа, вошло как составная часть в решение интернациональной темы фильма «Освобожденная Франция».

Антифашистская тема решается в советских и зарубежных документальных картинах. Известный английский кинорежиссер П. Рота обращается к фашистской хронике и к искусству третьего рейха, чтобы развенчать легенду о фюрере как о «народном вожде». Он исследует механику мистификаций. Его фильм «Жизнь Адольфа Гитлера» завершается руинами германских городов. В картине Э. Лейзера «Майн кампф», первом из больших монтажных фильмов, собранном из тысяч кадров, снятых гитлеровскими операторами, режиссер переосмысляет не только немецкую хронику, но сами решения нацистских режиссеров, таких, как Л. Рифеншталь: перекличку солдат из ее фильма «Триумф воли» («Товарищ, откуда ты родом, скажи?») он накладывает на проход немецких пленных по Садовому кольцу. Монтажные ленты обнаруживают близость к методике научного исследования. Кино превращается в инструмент социального анализа. Кадры хроники становятся юридическими документами, имеющими значение при расследовании фашистских преступлений. Режиссеры студии «Дефа» супруги Торндайки в картине «Операция «Тевтонский меч» проследили и закрепили на пленке путь нацистского генерала Шпейделя, участника политического убийства югославского короля Александра и француз-

ского министра Барту в 1934 году.

Накопленный опыт советского и мирового кино вошел в замысел «Обыкновенного фашизма» — фильма, созданного режиссером М. Роммом на основе сценария, написанного им совместно с Ю. Ханютиным и М. Туровской.

Поиск в сфере кинодокументализма на материале второй мировой войны «Обыкновенный фашизм» возвел в новую художественную степень.

Если обратиться к первой картине М. Ромма, то обнаружится известное сходство: группа пассажиров дилижанса, обрзовавшая в «Пышке» ячейку буржуазного общества, разрослась теперь в толпу, одурманенную фашистской идеологией, этим крайним выражением империалистической идеи. Переход от 10 персонажей к 70 миллионам потребовал поиска иных образных средств и материала искусства. Таким материалом стала кинохроника. Крах третьего рейха раскрепостил впечатанные в нее факты и свидетельства. Документальный материал подчинился ходу авторской мысли.

Первый этап — просмотры немецкой кино хроники — потребовал больших физических усилий. Два с половиной миллиона метров пленки заняли месяцы просмотров. Выбор из них 1700 кадров, уложенных затем в фильм, сопровождался напряженной работой мысли и воображения, превосходившей по объему и интенсивности постановку любой игровой картины. С экрана зазвучал голос М. Ромма. Он не был похож на обычный комментарий. Свободная импровизационная манера разговора, глубоко личные интонации, серьезные и с юмором,

философские и бытовые, гневные и иронические, вызвали у зрителей отчетливое представление не о дикторе, а о собеседнике.

Киноискусство смогло показать сложнейшие социальные трансформации XX века, трагедию целого народа.

Вот монтажная фраза, которая может служить моделью режиссерского мышления М. Ромма в этом фильме. Стриженные юноши с худыми шеями получают обмундирование — голова скрывается под каской — шеренга чистит сапоги — густая колонна солдат берет на плечо. Ни один из кадров не изменен. Это хроника в чистом виде. Собранная так, что планы становятся все более общими, она зримо, пластично передает растворение людей в военизированной толпе.

Идущая вослед тема, обозначенная «И все-таки была другая Германия», необходима в качестве противовеса этому образу, где человек полностью обезличен.

Был найден длинный план рабочего в фартуке, забрызганного известкой. Сидя на табурете, он режет хлеб, ест. Обычный кадр обедающего рабочего, но после виденного он доставляет эстетическое наслаждение — своими спокойными очертаниями, естественностью позы, своей единичностью. Этот кадр, повторяемый несколько раз, становится лейтмотивом: он связывает хронику германской революции, условно говоря, «хронику Либкнехта» и хронику немецкого рабочего движения — «хронику Тельмана». Выцветшая, резко отличная от контрастной черно-белой пленки нацистских операторов, хроника возникает на экране как воспоминания этого рабочего.

В своем фильме М. Ромм миновал хронологический принцип, но одну дату он называет: «Утро 22 июня сорок первого года». Следующие за датой кадры, вопреки ожиданию, негромки и обыкновенны. Это тихое берлинское утро с молочником у своей тележки и хозяином лавочки, открывающим витрину. Уходящая вниз бомба еще до самого взрыва взрывает тишину. Складывая дату, берлинское утро, открытый люк самолета и взметнувшиеся к небу обломки в единый монтажный образ, режиссер передает ощущение именно первого взрыва.

Один из центральных фрагментов начинается со слов, которые запали в память тех, кто видел фильм. Они чаще всего цитируются: «Шли веселые ребята по нашей земле. Такие симпатичные, красивые, воспитанные. Работали и отдыхали. И снова работали».

На фотографиях — улыбки, экзекуция на скамье, солдат слушает патефон, офицер затягивает петлю на шее повешенного. Интонация слов возникла произвольно — от улыбок, застывших на бумажных гляцевитых карточках. М. Ромм поясняет, что их извлекли из нагрудных карманов, где они хранились вместе с фотографиями родных и близких. Сложенные в одну пачечку фотографии пап, мам, жен, детей и любительские снимки казней подсказали монтаж и интонацию. Режиссер не стал делить содержимое кармана: как лежало, так и показали.

Вот кадры задвигались, карточки сменились хроникой, побежали в реку голые смеющиеся солдаты и опять экран застыл фотографией обнаженной женщины,

прикрывшей руками грудь. Ментальный снимок сохранил такую женскую красоту и неоскверненность, что лишь одна фраза — «Святая нашего столетия» — превратила кадр в образ.

Как уложить сражения Советской Армии на нашей и на чужой земле вплоть до Берлина в немногие кадры? Цепи бегут в атаку по снегу — и снежно белеет повязка на голове солдата, которого на спине по летнему лугу тащит санитарка. Это верхний пласт сопоставлений, сжимающий материал в образы. Второй пласт заложен во времени: кадры войны с ходу врезаются в кинорепортаж на Красной площади, где собрались бывшие однополчане.

Фильм близится к концу. На экране фотографии казненных подпольщиков и лица немцев, трезвеющих после угара фашизма. Тысячи голов под касками сменяются одиночными планами. Масса выделяет из себя людей: в монтажном процессе заключен процесс исторический.

• • •

Советское кино за годы развития подготовило себя к тому, чтобы воспроизвести на экранах столь обширный и волнующий материал, связанный с событиями минувшей войны.

Тема Великой Отечественной войны приобрела во всех формах, жанрах и видах советского кино значение классической. Она вызвала к жизни плеяду замечательных картин, уже несколько десятилетий они обогащают наш зрительский опыт.

Военная тема исполнена гуманистического смысла и в истинном смысле она оказывается темой мира. Как пишет в своей книге «Малая земля» Л. И. Брежнев:

«Наша победа — это высокий рубеж в истории человечества. Она показала величие нашей социалистической Родины, показала всесилие коммунистических идей, дала изумительные образцы самоотверженности и героизма — это все доподлинно так. Но пусть будет мир, потому что он очень нужен советским людям, да и всем честным людям земли».

Марк Ефимович Зак

Фильмы о Великой Отечественной войне

Зав. редакцией научно-художественной литературы М. Новиков
Редактор Л. Ильина
Мл. редактор Л. Михайлова
Художник Г. Камзолова
Худож. редактор М. Гусева
Техн. редактор Л. Кирякова
Корректор А. Пузакова

ИБ № 2145

А03451. Индекс заказа 87111. Сдано в набор 19.07.78 г. Подписано к печати 25.09.78 г. Формат бумаги 60×84^{1/4}. Бумага глубокая печать. Бум. л. 1,5. Печ. л. 3,0. Усл. печ. л. 2,80. Уч.-изд. л. 3,31. Тираж 88 100 экз. Издательство «Знание». 101835, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ 1885. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.
Цена 15 коп.

15 коп

Индекс 70095

