

Г. Франк

# Карта Птолемея

Записки кинодокументалиста

Москва  
«Искусство»  
1975

Казалось бы, снять документальный фильм проще простого. Не надо ни актеров, ни декораций, ни специальных костюмов, ни придуманных историй. Обо всем позаботилась сама жизнь. И открыта она всем ветрам — плыви, наблюдай, снимай!..

Но как сделать свой кинорассказ увлекательным? Какую цель избрать в океане жизни? Как прокладывать к ней курс, как знать, какие рифы могут встретиться на пути, какие маяки будут светить?

Когда-то древние мореплаватели ориентировались по карте, составленной великим Птолемеем. И пусть очертания материков и океанов там были обрисованы весьма приблизительно, все же путь к берегу по ней прокладывали. Не напоминает ли человек с киноаппаратом, отправляющийся в кинопутешествие по жизни, того самого древнего морехода?

Вот — сценарий. Ведь как бы он ни был хорош, кино начинается только в тот момент, когда оператор включает кинокамеру, а перед объективом не артисты, повторяющие по воле автора и режиссера заученные роли, а люди, живущие своей жизнью, события, протекающие своим чередом. Что же в таком случае может предвидеть в своей карте-сценарии документалист?

Дальше — больше. Наблюдая жизнь, документалист, с одной стороны, имеет дело с подлинными жизненными фактами и по долгу своей профессии обязан фиксировать эти факты на пленку с максимальной достоверностью. С другой стороны, документальное кино, или, как оно справедливо называется, искусство образной публицистики, — прежде всего зрелище, обязанное быть максимально выразительным, художественным. Так как же совместить максимальную достоверность на экране, документальность изображаемого с художественностью? Как за внешней оболочкой явлений увидеть их сокровенный, образный смысл?

Тут многое неясно и есть над чем подумать.

Быть может, размышления эти и не легли бы на бумагу, если бы не один разговор с режиссером-оператором Центральной студии документальных фильмов Владиславом Владиславовичем Микошей, автором книги очерков

«Годы и страны». Он заметил, что те же самые вопросы волнуют и его и вообще документалистов, и хорошо бы об этом написать.

Позже, встречаясь с латвийскими кинолюбителями на селе и в Риге, я убедился, что тема эта не узкопрофессиональная.

Всех, кто берется рассказать о чем-либо увиденном в жизни с помощью киноэкрана, терзают те же «вечные» вопросы.

И я решил в меру своих возможностей разобраться в них. попытаться, так сказать, прояснить горизонт перед новым плаванием, естественно, исходя прежде всего из личных наблюдений. И не беда, если читатель не видел каких-то фильмов, о которых пойдет речь. Они послужат только поводом для размышлений.

Но будут ли эти размышления интересны тем, кто документальное кино только смотрит?

Если правду говорят, что в каждом человеке живет поэт, то, по-моему, документалист живет в нем и подавно.

Представьте себе, что вы показываете гостю семейный альбом или диапозитивы, сделанные в турпоходе, и рассказываете что к чему. В каждом доме есть фотоархив, и каждый может вообразить свой вариант рассказа. Суть не изменится. А суть в том, что вот так, листая альбом или перебирая диапозитивы, вы показали гостю нечто вроде фильма.

В самом деле, фотографии, то есть кадры, вы чередовали не как попало, а в каком-то продуманном порядке, — значит, вы монтировали их как режиссер. Кое-что вы сняли" сами своим ФЭДом или «Зенитом»,— значит, вы и оператор. А поскольку снимки вами же и прокомментированы, то вдобавок вы еще и автор текста и диктор!

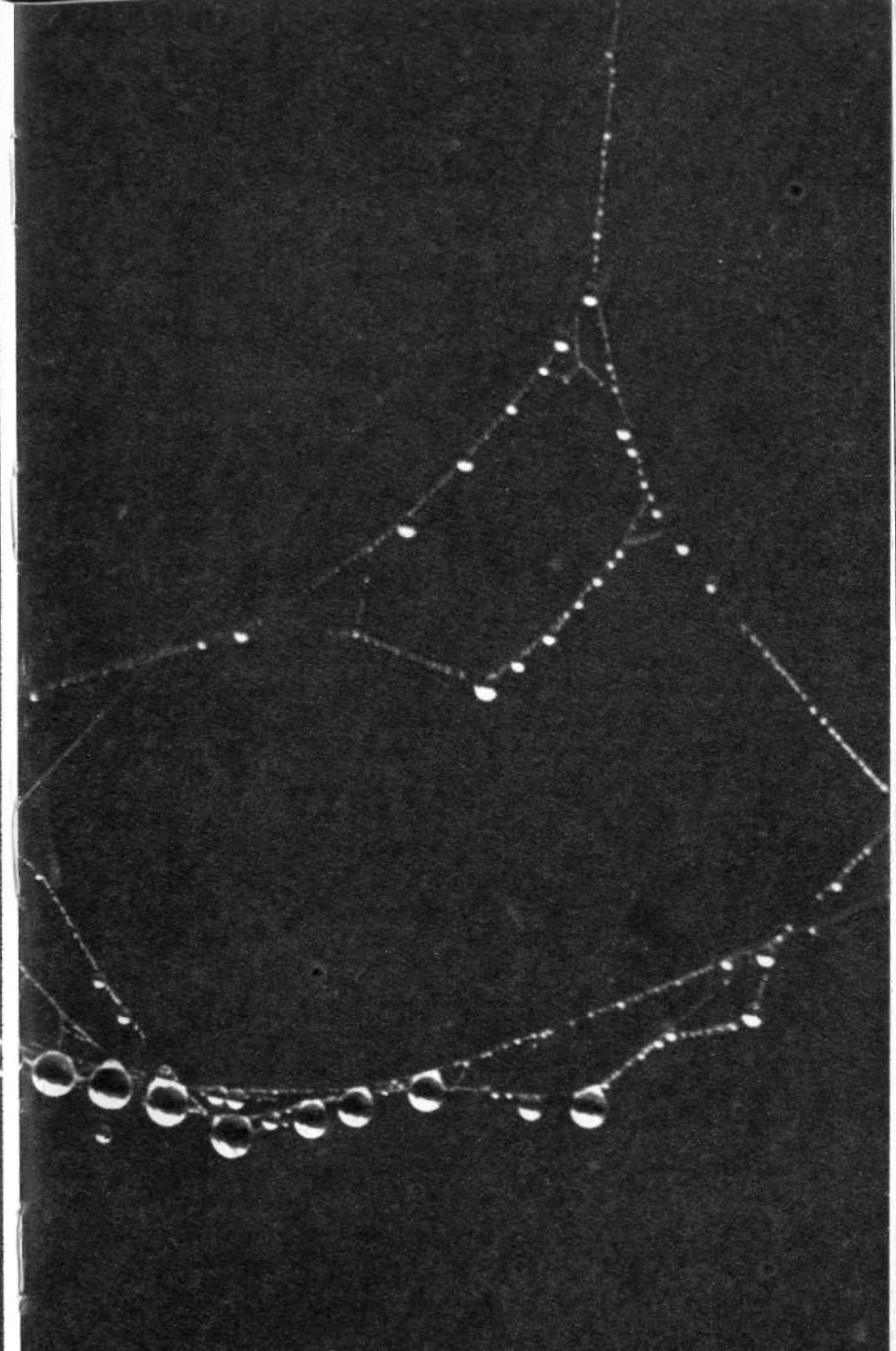
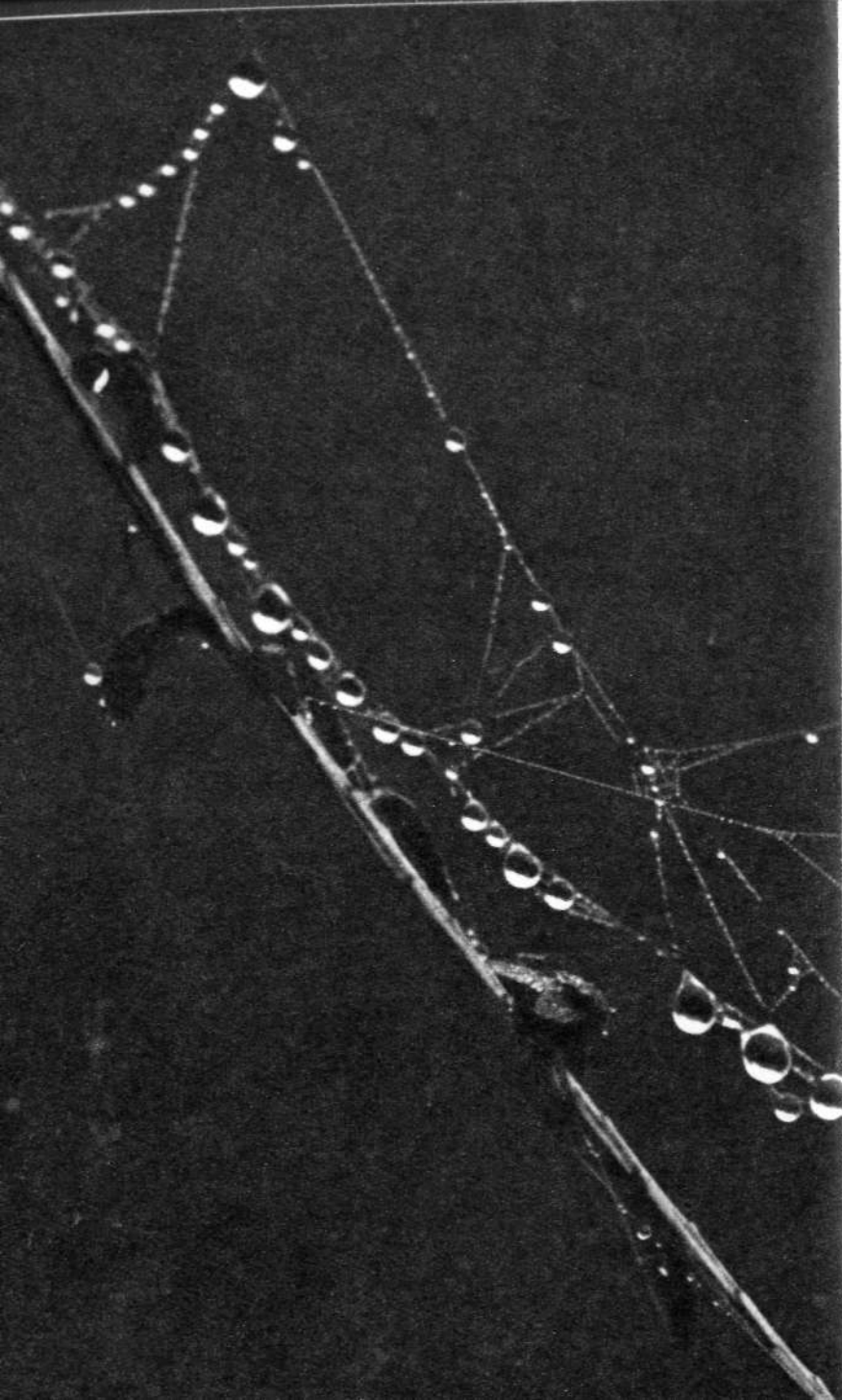
Разумеется, тут многое упрощено, но, в сущности, и настоящий документальный фильм есть не что иное, как лучше или хуже прокомментированная цепь определенным образом отобранных кадров.

Словом, каждый человек, сам того не подозревая, в какой-то мере документалист. Вот почему надеюсь, что «Записки документалиста» смогут заинтересовать любого, даже того, кто этой скрытой в себе способности пока еще не осознал.

1.

## «Рычаг» Вертова

Каждый новый предмет,  
зорко увиденный,  
порождает в нас  
новый орган  
для его восприятия.  
*Гёте*



## След души

Вначале расскажу притчу.

Однажды осенним утром несколько человек увидели росу на паутине.

Один сказал:

— Вот идеальные капли. При условии действия одних только молекулярных сил, когда влияние силы тяжести становится неощутимым, или при свободном падении, жидкости всегда стремятся сократить свою поверхность до минимума, то есть принять форму шара...

Другой сказал:

— Какой великолепный материал! При поперечном сечении всего в семь тысячных миллиметра паутина способна растянуться на двенадцать процентов. Крепче стали!..

— А вы знаете, друзья, чья это работа? — заговорил третий.— Арахны... По древнегреческому мифу, у красильщика Идмона была дочь Арахна. Она выучилась у Афины Паллады искусству тканья и осмелилась вызвать свою божественную учительницу на состязание. Напрасно богиня, приняв образ старухи, отговаривала ее от дерзкого намерения,— состязание все же состоялось и кончилось для Арахны печально. Она изготовила тончайшую ткань, на которой были изображены любовные похождения богов. Разгневанная Афина разорвала ткань, и Арахна в отчаянии покончила с собой. Тогда богиня сжалилась над девушкой, возвратила ее к жизни, но в образе паука...

— Ах вот почему в зоологии паукообразных называют арахнеидами! — удивленно сказал четвертый.

Тем временем солнце стало пригревать, и с паутины сорвалась капля.

— Сила тяжести,— сказал один.

— Слеза Арахны... — сказал другой.

Был там и документалист. Он ничего не сказал. Он сделал кадр...

Что же произошло? Что придало в кадре росе на паутине помимо строго документальной и, я бы сказал, даже научной достоверности (вон даже муха есть для масштаба) еще и поэтическую окраску? Ну хорошо, мерцание слезы Арахны чудится в росинке под впечатлением древней легенды. А вообще — что придает документальному кадру глубокое значение? Что превращает подчас обыкновенный предмет, реальное явление жизни в экранный образ?

Я не нашел для себя ни исчерпывающего ответа, ни рецепта, да вряд ли это возможно. Поиск образа, художествен-

ности — всегда акт творчества. Хочу лишь рассказать об одном случае, который мне многое открыл.

Лет пятнадцать назад на рижских улицах еще можно было встретить извозчиков. Днем они обычно стояли у вокзала, на рынке или у мебельных магазинов. А по вечерам дремали где-нибудь под старинным фонарем в Старом городе, надеясь прокатить запоздалую парочку. Услышав цокот копыт в шумном потоке автомобилей, люди оборачивались, долго смотрели вслед открытым каретам с резвыми лошадками, то ли с усмешкой, то ли с грустью. Кругом моторы, моторы... одни моторы. Казалось, что вместе с извозчиками, этими «последними моги-канами», с городских улиц Риги уходит романтика, уходит какая-то часть их души.

Может быть, такое ощущение у меня появилось оттого, что, снимая репортаж о последних рижских извозчиках, я смотрел на улицу через видоискатель фотоаппарата, а рамка кадра, обособляя что-то, как известно, обостряет и впечатление. Глянешь на извозчика — он сидит на облучке, ты его видишь, он тебя видит, даже в карету пригласит. А наведешь камеру на машину — вся она блестит холодным блеском, и человека-то за стеклом не сразу разглядишь. Мне так хорошо запомнилось это ощущение, потому что вскоре как раз и произошло то, что чуть-чуть приоткрыло мне тайну образного видения и, кстати, изменило мое отношение к «бездушным» машинам.

Уже под вечер, дождик накрапывал, я, переходя улицу, заметил на асфальте гвоздику,— видимо, кто-то обронил. Уцелеть под колесами она могла только случайно, так мне казалось. Но, подойдя поближе, среди многих следов автомобильных покрышек я отчетливо увидел, что один след гвоздику резко *огибал!*

Нетрудно было представить себе, как машина мчалась правым колесом прямо на цветок и как в последнюю секунду, на последнем метре, водитель, заметив его, резко свернул. Я почти услышал «крик» тормозов и подумал: «Вот бездушная машина оставила на асфальте «след души» человека...»

О художнике иногда говорят, что одним мазком он вдохнул в картину жизнь или точным штрихом сумел схватить характер. Тем, кто увлекается фотографией или киносъемкой, тоже знакомо это ощущение. Особенно остро его испытывают начинающие. Сначала в кадре все получается серым и нерезким, потом уже все резко, все ясно, но все равно кадры какие-то невыразительные, бездушные. Снимаешь, снимаешь, а сдвига нет. И вдруг, неизвестно отчего — от блика ли, от тени, от блеска глаз — получилось! Как будто ты все время ползал и вдруг начал ходить! В кадре все живет, все пронизано светом, настроением...



Нечто подобное произошло тогда. Только что передо мной была обыденная картина: кто-то обронил цветок на мостовой. Бывает. И вдруг — этот след! И та же обыденная уличная картинка, тот же простой факт обрели необычайную значимость.

С тех пор огибающий гвоздику след и «крик» тормозов стали для меня, так сказать, зрительно-звуковой формулой «рождения» образа. Фотографируя, участвуя в создании фильмов, я все чаще стал убеждаться, что и человека, и событие, любой реальный факт, любой предмет, не лишая его будничной достоверности, можно показать *образно*, если в нем удастся обнаружить и запечатлеть вот этот «след души».

Он может проявиться как угодно и в чем угодно: в детали, настроении, состоянии природы, неожиданном стыке кадров, сочетании изображения, звука и слова и т. п. По ходу рассказов много будет тому примеров. Но прежде всего мне бы хотелось поделиться радостью открытия таких «следов» в фотонаблюдениях, сделанных при самых различных обстоятельствах. Азбука фотографии ведь помогает постигать азбуку кино.

### Старички

Беру самый обыкновенный снимок, каких, наверное, немало в семейных альбомах, и самый обыкновенный сюжет, знакомый каждому с детства.

Жили-были дед да баба...

Где тут в кадре «след души»?

Мне казалось — в каменном крыльчке, в его облупившихся ступеньках. Поэтому я и снял старичков общим планом. Без ступенек исчезал образ обжитого дома и долгой совместной жизни.

В этом можно убедиться, прикрыв крыльчко ладонью, — кадр лишается чего-то очень важного, остается только факт: старик со старухой на фоне дощатой стены.

Можно еще проделать небольшой киноэксперимент. Вырезать в бумаге (лучше в черной) окошко с пропорциями кинокадра и, представив себе, что это кинокамера, рассмотреть фотографию по частям.

Сначала взглянуть на лица стариков, затем спанорамировать на крыльцо, всмотреться в него, прочувствовать возраст его ступенек и только потом «отъехать» до общего плана.

Фотография как бы оживет. Образ станет более выпуклым. Движение «камеры» с акцентом на крыльцо тут как бы означает: «...и прожили они в мире и согласии многие годы».

Удивительно, не правда ли? На фотографии два живых человека, а «след души» — в камне!



Свадьба.

Молодых только что объявили мужем и женой. Мать поздравляет сына...

И расстается с ним.

Порыв.

Шемящее выражение лица.

Рука, чем-то напоминающая крыло птицы...

Сколько бы ни было сыну лет, для матери он всегда остается птенцом, нуждающимся в ее защите и помощи. Да и подчас чувство ревности примешивается.

В кинорепортаже о подобном событии, когда все внимание обычно обращено на жениха и невесту, такое мгновение могло бы проскользнуть и незамеченным, во всяком случае, недостаточно акцентированным, чтобы вырасти в емкий, запоминающийся образ.

А как это важно для документалиста — уметь схватывать вот эти высшие точки, эти пики жизненных событий и душевных состояний!

Ведь они-то и позволяют предельно сжато, в короткое время — порой даже в одном-единственном фотокадре! — рассказать об очень многом.







Будучи на уборке урожая, я зашел в дом напиться. Хозяйка подала глиняную кружку, черпак, и тут прибежала ее дочка, босая, растрепанная (я видел, как она носилась на лугу) и, конечно, проголодавшаяся. Когда мать налила ей тарелку супа, она стала быстро есть, потому что во дворе ее ждала подружка (она видна на краю кадра).

Все было обычным для деревенского быта, меня привлек лишь колорит: раскрасневшееся личико девочки, соломенные волосы на зеленоватом фоне стены. Я и шелкнул.

А на фотографии получилось совсем другое. Мне казалось, что сделал ее не я, а кто-то другой, во времена чеховского Ваньки Жукова. И я никак не мог понять, что произошло. Я был ошеломлен.

Почему фон такой мрачный? Почему эта крепкая, веселая девочка выглядит на фотографии сиротой? Почему чисто выскобленный стол ( в современных кафе даже специально делают такие столы), почему он здесь признак нищеты? И вообще — почему от кадра веет такой безысходностью?

Только позже, изучив глубже технику фотографии и законы освещения, я постиг, что в тот момент оказался во власти многих неосознанных, совершенно не учтенных мною обстоятельств.

Черный фон, главным образом и создающий атмосферу мрака, получился из-за того, что зеленоватые стены при контрольном освещении почти не подействовали на черно-белую киноплёнку, ведь менее всего она чувствительна к зеленому спектру.

Выскобленный добела дощатый стол потерял привлекательность, потому что видны только грубые торцы досок.

А сиротой в чужом хозяйском доме девочка выглядит по той простой причине, что села у самого края стола и, торопясь, слишком нагнулась над тарелкой. Отсюда впечатление робости и приниженности.

Очевидно, поэтому даже и такие незначительные детали, как складки платья, босая ножка на перекладине стола, даже несколько оттопырившихся волосков, — и те обрели зловещий оттенок.

Все это в сочетании со световым рисунком, характерным для картин старых мастеров (один источник света), и породило на фотографии атмосферу прошлого века.

Но сколько бы я ни объяснял сейчас, что было на самом деле и что из-за чего вышло, изображением не изменишь, у него своя правда. В документальном кино ведь то же самое. Всякая случайность, сознательно или несознательно включенная в





художественную ткань кадра, перестает тем самым быть случайностью. И родившись, образ обретает свою художественную правду, зачастую не зависящую от объективной истины и от намерений автора, даже самых лучших.

#### Попутный ветер

Первомайская демонстрация снята на рижской набережной Даугавы. В разрыве знамен виден памятник борцам революции 1905 года. Хотелось слить в одно движение фигуры памятника и колонну демонстрантов, поэтому и те и другие даны силуэтно. В данном случае именно графичность, на мой взгляд, помогает создать в кадре образ. Детали разрушили б его. Кстати, что в этой композиции получилось случайно, а что преднамеренно?

Разумеется, древки знамен расположились именно так случайно. Случайно ветер с моря образовал в знаменах три разрыва, а средний — случайно своими очертаниями сам напоминает знамя. Много еще разных случайностей есть в кадре. Не случайно одно — желание уловить во время демонстрации подобный момент. И я вышел на «точку» заранее, надеясь, что ветер и контровое освещение мне помогут...

Документалист всегда зависит от многих случайностей. Но случай и попутный ветер чаще помогают, когда еще до съемки знаешь или по крайней мере чувствуешь, чего хочешь.

#### Письма из дому

На далекую погранзаставу пришла почта...

Как передать важность такого события, его настроение?

Я старался схватить именно момент передачи письма, схватить так, чтобы руки почтальона и счастливого попола попали в геометрический центр кадра, когда заветный четырехугольник

повисает над головами. (Проведите две диагонали и убедитесь, что это так.) Тогда письмо становится и зрительным и сюжетным центром композиции, а лица остальных солдат, устремленные в этот момент на почтальона, как бы расширяют рамки кадра.

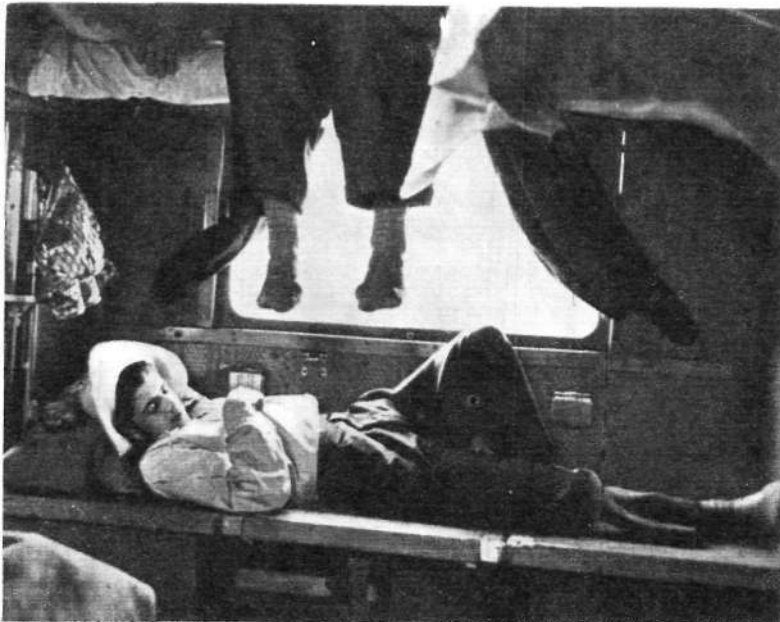
О чем еще может рассказать снимок?

Судя по панамам, ребята служат где-то на юге. И происходит это, разумеется, сейчас, в мирное время. Конверт-то обычный, четырехугольный...

Готовя материал для газеты к двадцатилетию победы в Великой Отечественной войне, я побывал в одной из частей Балтийского флота. Естественно, что там служило много матросов, родители которых воевали. В канун юбилея в часть стали приходить необычные письма. Современные четырехугольные конверты, а в них вместе с приветом из дому — треугольнички тех далеких военных лет с поблекшими печатями полевой почты. Ветераны прислали для Музея боевой славы части сохранившиеся дома реликвии: фотографии, вырезки из фронтовых газет, письма с фронта.

Я подумал тогда, какой емкий зрительный образ: в двух клочках бумаги — целая эпоха в истории страны, в судьбе двух поколений.





8 пути

Уверен, что, взглянув на этот кадр, читатель улыбнется. Уж очень контрастируют картинная поза спящего парня и свесившиеся с верхней полки «прозаические» ноги. Прикройте их — сразу пропадет комизм ситуации и ощущение тесноты вагона.

Привлекли меня еще детали.

Даже не будучи Шерлоком Холмсом, по одним только натруженным ступням можно смело сказать, что верхнему пассажиру за сорок и что на своем веку он поработал и походил немало. Быть может, он крестьянин, а может быть, служил в пехоте. Кто знает?..

А у парня, сразу видно, все только начинается, поэтому он и спит на жестком.

Просто приходит романтическая пора, когда юноше хочется совершить что-нибудь достойное мужчины, и тогда жесткая лавка и кулак под голову милее домашней постели.

(Истины ради сообщу, что снимок сделан в поезде Москва — Рига в 1959 году и что для парня — мы с ним потом познакомились — это действительно был первый выезд из родного дому. После десятого класса он решил лето поработать на строительстве Плявинской ГЭС, которое тогда только разрывалось.

Я так подробно останавливаюсь на деталях предыдущего и этого случаев потому, что, когда речь идет о поведении человека, документалисту без внимания к деталям, в которых подчас открываются и характер и мотивы поведения, просто невозможно обойтись. Именно они придают кадру и кинорасказу достоверность и тепло.

#### Жест

Вот о чем-то рассказывает старик...

Снимок мне особенно дорог, хотя ничем не блещет и никакого образа зрителю не несет. Конечно, до тех пор, пока неизвестно, кто этот старик и что означает его жест.

Это Петр Оцуп, знаменитый фотограф, автор наиболее известных портретов Ленина, человек, сумевший снять разгон июльской демонстрации в Петрограде в 1917 году (снимок вошел во все учебники истории), осаду Зимнего дворца; он автор и множества других бесценных фотодокументов из истории революции и гражданской войны.

Более сорока тысяч оригинальных негативов оставил Оцуп потомству.

...Я увидел его в вестибюле редакции «Правды» 22 апреля 1962 года. В тот день на первой странице газеты был напечатан снимок Оцуца.

Поскольку редакция меня послала в Москву с заданием подготовить фотоочерк к пятидесятилетию «Правды», я подумал, что портрет одного из ее старейших фотокорреспондентов будет очень кстати. И действительно, 5 мая 1962 года Петр Адольфович Оцуп был награжден орденом Ленина. К слову сказать, вычеканенный на ордене профиль Ленина сделан по снимку Оцуца.

...Мою робость при встрече с живым классиком фоторепортажа представить нетрудно. Но во время фотосъемки ведь нужен тесный контакт. И Оцуп, видя мою скованность, пошел навстречу.

Он заговорил со мной, как равный с равным. В частности, сказал, что так и не смог привыкнуть к малоформатным пленочным аппаратам типа «ФЭД» или «Зенит», что даже в последние годы ответственные репортажи снимал преимущественно той же камерой, которой пользовался в русско-японскую войну...

— А как же с оперативностью? — спросил я несмело.

Оцуп улыбнулся, на глазах помолодел и с истинно профессиональной гордостью рассказал, как в памятное утро 7 ноября 1910 года, когда в Москве стало известно о кончине Толстого, он был первым фоторепортером на станции Астапово. Сделав в слабо освещенной комнате, где лежал Лев Нико-



лаевич, несколько снимков, он тут же помчался назад в Москву, проявил негативы в специальном, чуть подогретом проявителе, быстро ополоснул их после фиксажа, затем, ребром ладони смахнув лишнюю воду, с сырых негативов сделал отпечатки для клише...

Забыв о своей робости, я, слушая, снял несколько кадров — как раз в тот момент, когда Оцуп, оставив трость, энергичным жестом показал, как именно он смахнул в то утро воду с мокрого негатива.

Жаль, не было у меня портативного магнитофона. Такая запись, несколько фотографий — и получился бы неповторимый киносюжет. Неповторимый... потому, что вскоре старейшего советского фотопублициста Петра Оцупа не стало.

Документальные кадры, даже самые обыкновенные, как вино, с годами зреют и становятся только ценнее.

#### Прощание

В базарный день я провел несколько часов на зоорынке. Певчие птицы, кролики, голуби, золотые рыбки, кошки, ежи... Даже черепах продавали. Люди подолгу высматривают, торгуются, но за всем этим нечто большее чем обыкновенная купля-



продажа. Это еще особый мир чувств. А для жанровой фотографии — просто клад. Хожу и тоже высматриваю... кадры.

Ну чье сердце не отзовется при виде такой сценки! Грустный щенок в корзине. Последняя ласка. Сейчас придет новый хозяин и унесет.

Что в этой фотонovelле без слов создает образ прощания?

Мне кажется, изгиб тельца щенка. Этот изгиб как бы связывает композицию: щенка в корзине, мать в наморднике, добротный ошейник, руку хозяина.

Впрочем, разглядел я это уже на готовой фотографии, а тогда, в момент съемки, сработала интуиция.

#### Аргумент в споре

Тут хотелось бы сделать небольшое отступление, важное, однако, для наших рассуждений.

«Может ли в искусстве собака быть изображена при помощи собаки же?»<sup>1</sup> — спрашивает А. Мачерет в книге «Реальность мира на экране».

<sup>1</sup> А. Мачерет, Реальность мира на экране, «Искусство», 1967, стр. 9.



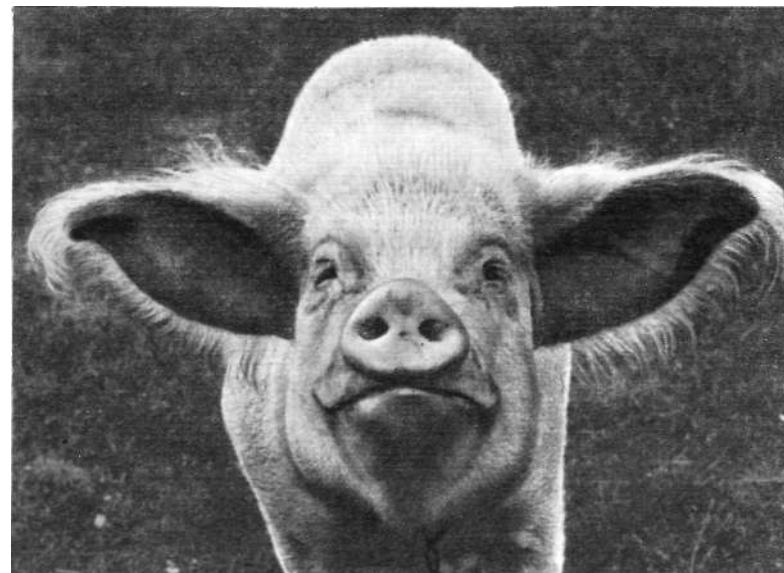
Вопрос не так прост, как кажется на первый взгляд. Под сомнение ставится не частность, а самое главное: являются ли фотография и кино, особенно кино документальное, искусством?

Иными словами, вопрос ставится так: можно ли впускать в храм искусства, сотворенного из тончайших нитей духовности, человека, фиксирующего жизнь *фотомеханическим* способом и поэтому якобы неспособного преодолеть ее натуралистичность, одухотворить ее?

А.Мачерет пишет, что мнения разделились. Одни жрецы искусства отвечают на этот вопрос категорически: «Нет, нельзя впускать!» Другие более снисходительны — мол, пока идет съемка фильма, это натурализм, искусство начинается в процессе монтажа, но скидка делается только для творцов игрового кино, с документалистами все ясно: они жалкие копировщики природы.

Не приводя здесь подробностей полемики, скажу только, что доводы оппонентов довольно аргументированы и известному режиссеру и искусствоведу пришлось потратить немало страниц, чтобы их опровергнуть.

Приводя здесь свой фотоаргумент в защиту того, что *не только* собаку можно изобразить «при помощи собаки же», надеюсь, что читатель не сочтет его слишком грубым, а воспримет фотографию как образ-шутку...





Сыро. Холодно. Одинокое деревце у мокрой стены. Иллюзия цветения...

Образ у меня возник от мягких хлопьев первого снега. Подует ветер — иллюзия исчезнет.

Какие ассоциации будит эта картина?

Воспоминания о минувшей весне? Ощущение новой? Или просто радость гармонии и красоты наперекор грязной, неуютной стене?..

Я не могу дать объяснение, что это такое. И люди, видевшие снимок (он был когда-то на выставке), говорили разное, созвучное их настроению. И это хорошо. Образ ведь не бывает однозначным, один видит одно, другой — что-то другое. Тут многое зависит и от эмоционального опыта человека, от его характера, настроения.

Напрашивается такое сравнение: если предположить, что сам по себе факт — это круг, то факт, поднятый до образного обобщения, — спираль. Чем больше разматываешь ее нить, тем большее пространство захватываешь, но никогда его не удасться замкнуть.

И все же простор для воображения и домысла не означает расплывчатость. А как иногда манит в дебри таинственных сочетаний линий и плоскостей, темных и белых пятен, света и тени, за которыми ровным счетом ничего не кроется, кроме изыска формы и холодности конструкций. Сознаюсь, что и сам, занимаясь фотографией, грешил этим немало. Наверно, это болезнь, которой надо переболеть.

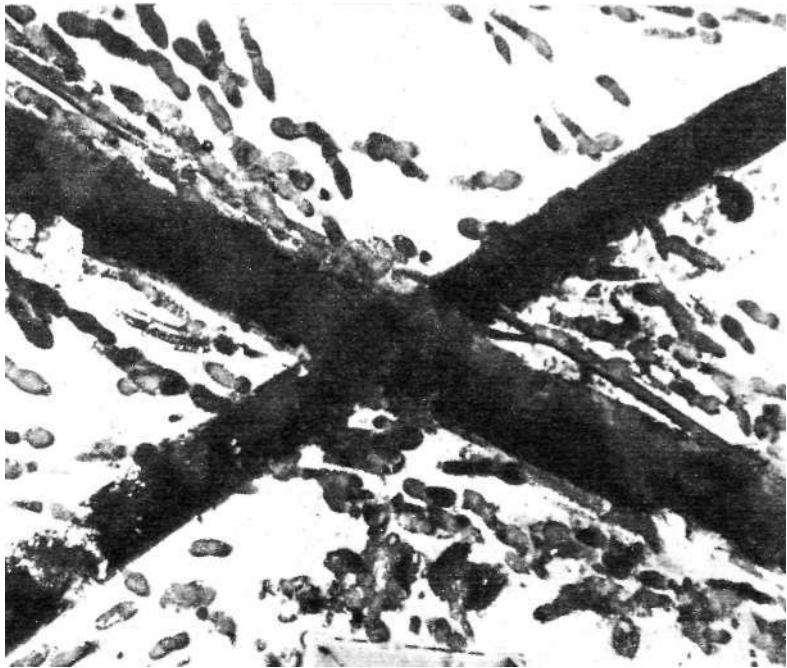
Взять хотя бы снимок с «черным иксом». Кадр вроде эффектный, броский, и следов много (так выглядел наш дворик с пятого этажа после первого снега), а, как говорится, души — никакой.

Правда, понял я это потом. А когда-то кадр мне очень нравился. Я даже пытался вкладывать в него глубокий смысл, образ вечного поиска некоего неизвестного. Но никто этого так и не воспринял. Просто гадали: что это такое?..

...Осень. Только несколько листков — воспоминание о жарком лете. А ветки все тянутся друг к другу.

Вот образ, построенный, по существу, тоже на форме, на ассоциации с силовыми линиями магнитного поля. Но здесь эта форма, на мой взгляд, согрета чувством и настроением. Может быть, нечто, похожее на эту встречу? А может быть, я ошибаюсь, и этой встрече соответствует совсем иное настроение природы, подобное тому, что бывает ранней-ранней весной, когда еще холодно, но реки и озера вот-вот сломают лед? Кто знает? Спираль...









### Фантазия

У подъезда своего дома стоят ребята — мальчик и девочка. Тут образ детства, полного поэтического мироощущения, мне виделся в зеркально падающих тенях, во всей нарядности графического рисунка.

Любопытно, что, когда я показал снимок семилетней дочке, она тут же повернула его вверх ногами:

— Смотри, вот они уже выросли!

— Разве можно так смотреть? — возразил я.

— Можно, я же смотрю!

Как часто нам, взрослым, не хватает этой способности — видеть вещи с неожиданной стороны, проще говоря, фантазии!

### Мальчик и бочка.

Зачем я снял этого мальчика у старой бочки?

В свое время в Риге произошел такой случай. На окраине города пропал шестилетний мальчик. Вышел после завтрака во двор поиграть и не вернулся. Искали его весь день и всю ночь. Искали родители, искала чуть ли не вся улица. Милиция предупредила посты ОРУДа на шоссе на магистральных дорогах, работников железной дороги. Круг поисков расширился на десятки километров. Напрасно. Мальчик исчез.





А на следующее утро, когда все уже сбились с ног и в поиски собралась городская газета, вдруг позвонила мать. Оказывается, наш герой никуда не убежал. И напрасно его искали на дорогах. Он даже не вышел за ворота двора. Но унесся куда дальше, чем взрослые могли себе представить.

Мир жил тогда под впечатлением подвига Гагарина. Узнав от мальчиков постарше, что перед полетами в космос космонавты тренируются жить в одиночестве в каких-то таинственных сурдо- и барокамерах, наш герой решил, что, если он не побоится сутки пробыть в одиночестве, — значит, годен в космонавты. И весь день и всю ночь он просидел под бочкой.

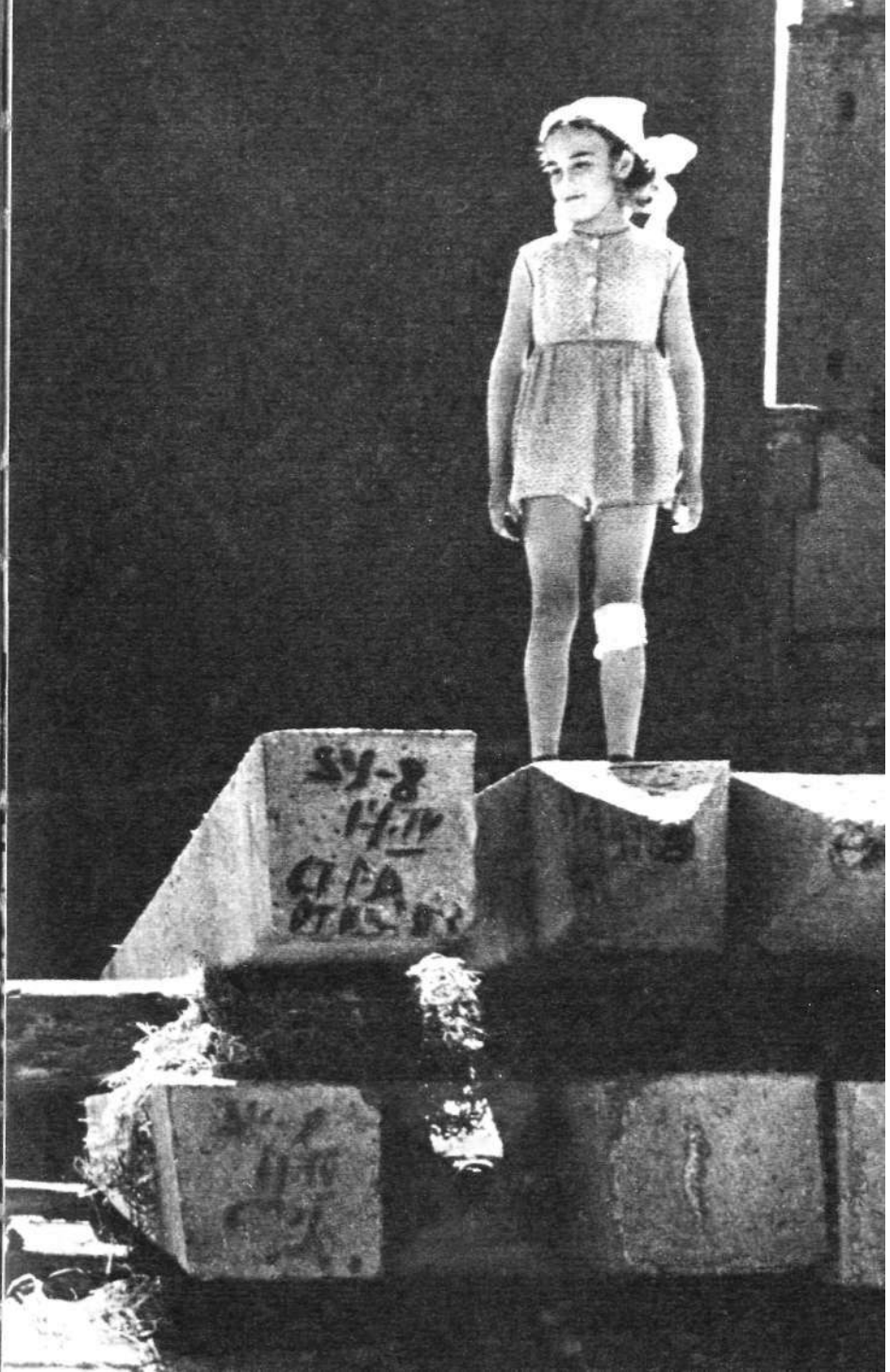
Увидев недавно такого же «космонавта» (все дети любят заглядывать в бочки), я сделал снимок. Пусть будет «узелок на память», — как образ, быть может, будущего фильма.

Чуть-чуть

Находясь в Таджикистане, я поехал на строительство Нурекской ГЭС. Сориентироваться в непривычной обстановке мне помог попутчик, инженер-гидротехник.

В тот день на стройке готовился мощный взрыв для расчистки площадки под главное здание будущей ГЭС,





поэтому людей почти не видно было — все ушли в укрытие. И вот после взрыва, поднявшего в воздух несколько десятков тысяч кубометров скальной породы, мы у входного портала туннеля увидели девушку с полевой сумкой через плечо и в защитном шлеме. Она носила его слегка набок, и он был ей очень к лицу.

Грохот. Взрывы. Скалы. Забои. Бульдозеры. Усталые подрыльники. И вдруг — эта нежность.

Не знаю даже, с чем можно было бы ее сравнить, с нежностью античной скульптуры или женских портретов художников Возрождения?

Потом выяснилось, что девушка приехала на Вахш с отрядом добровольцев и работает на стройке в геодезической партии.

В ходе разговора я сделал несколько репортажных кадров. Просто так, для себя, чтобы сохранить ощущение от неожиданной встречи. Но какая разная она на фотографиях — одна и та же девушка!

А разгадка проста. Один кадр снят с уровня глаз, в момент делового разговора. Второй снят чуть сверху (когда мы подошли, девушка сидела). Третий — чуть снизу (когда, посидев с нами, она встала и просталась с инженером).

Пустяк как будто бы — чуть-чуть изменил точку съемки, чуть-чуть иначе свет упал, чуть-чуть иное выражение лица, а человека будто подменили.

#### Чудное мгновение

...Был жаркий день. На строительной площадке дети играли на сваях. Как взрослому человеку, мне бы следовало, наверное, сделать замечание, что здесь прыгать нельзя — вон у одной девочки коленка уже ушиблена, — а вместо этого я поддаюсь игре и делаю несколько снимков. И в одном едва уловимом мгновении в фигурке летящей девочки мне почудился образ...

Громадные железобетонные сваи и словно невесомая живая душа над ними — не так ли над прозой будничного факта витает поэзия?..

### Зачем добывать образы?

#### «Белый колокольчик»

Рассказ о рождении образа начался с уцелевшей под колесами гвоздики. Примечательно, что случай этот оказался настолько емким, что впоследствии подсказал сюжет для поэтического кинорассказа о Городе, Человеке и Мечте.

Я вообразил огромный современный город с тысячами людей и машин. Город просыпается. Спешит на работу. Напол-

няется шумом моторов, звоном трамваев, гудками строительных кранов и голосами людей. А за всеми шумами слышатся удары копра, напоминающие удары исполинского сердца. Они придают внешней уличной суете и разноголосице целенаправленность и ритм.

Город набирает темп. По улицам везут разные грузы: хлеб, цемент, трубы, одежду, книги... И цветы. Их выгружают у магазинов, киосков, на цветочном базаре. Это обычный груз дня, товар. И в этом грохочущем городе мы замечаем маленького человека, девочку. Сначала она бродит без какой-либо цели, потом в витрине цветочного магазина ее привлекают белые колокольчики. Она хочет прикоснуться к ним, наконец купить, но в спешке теряет свои копейки. Монетки покатились, одну она успевает прихлопнуть ладонью, а на другую наступает прохожий. Монетка прилипает к его подошве, девочка — за ним... Но тут появляется грузовая машина с такими же белыми колокольчиками...

Сначала девочка бежит за грузовиком, потом ее мчит сверкающий на «Волге» олень, потом через виадук, кажущийся ей пещерой, она попадает на цветочный базар, в сказочную страну своей Мечты... И наконец белые колокольчики — в ее руках!

А на обратном пути домой она в сутолоке роняет их на мостовую. Дальше происходит то, что случилось *тогда*.

Тут, правда, я позволил себе несколько прифантазировать. Когда многие машины промчались, happily не задев цветов, одни — случайно, другие — оставив «след души», — появляется огромный двадцатитонный каток для укатки асфальта. Он неотвратно надвигается на белые колокольчики, и уже ничто не может их спасти. Но в последнюю секунду машинист замечает их и останавливается. А за ним останавливается лавина машин, вся улица, кажется, весь Город... Останавливаются перед мечтой Человека.

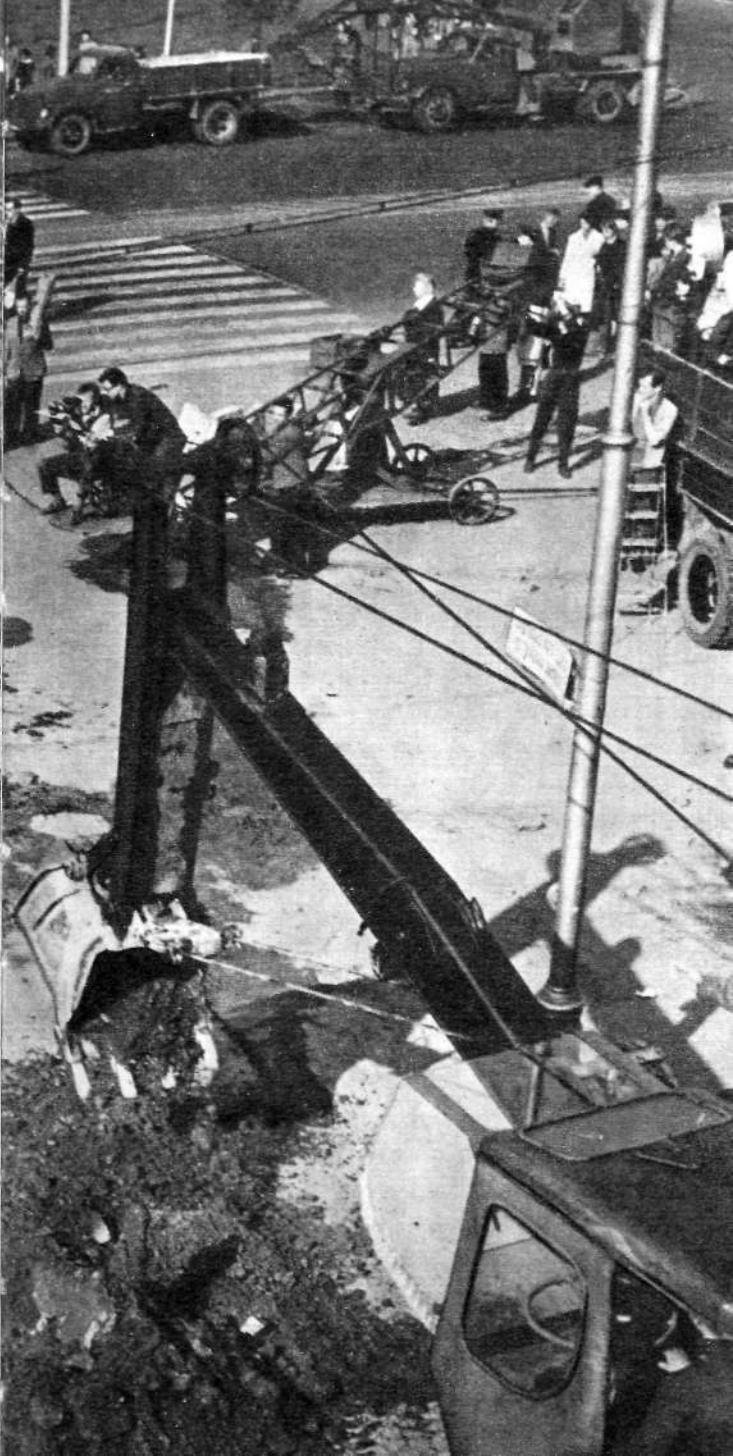
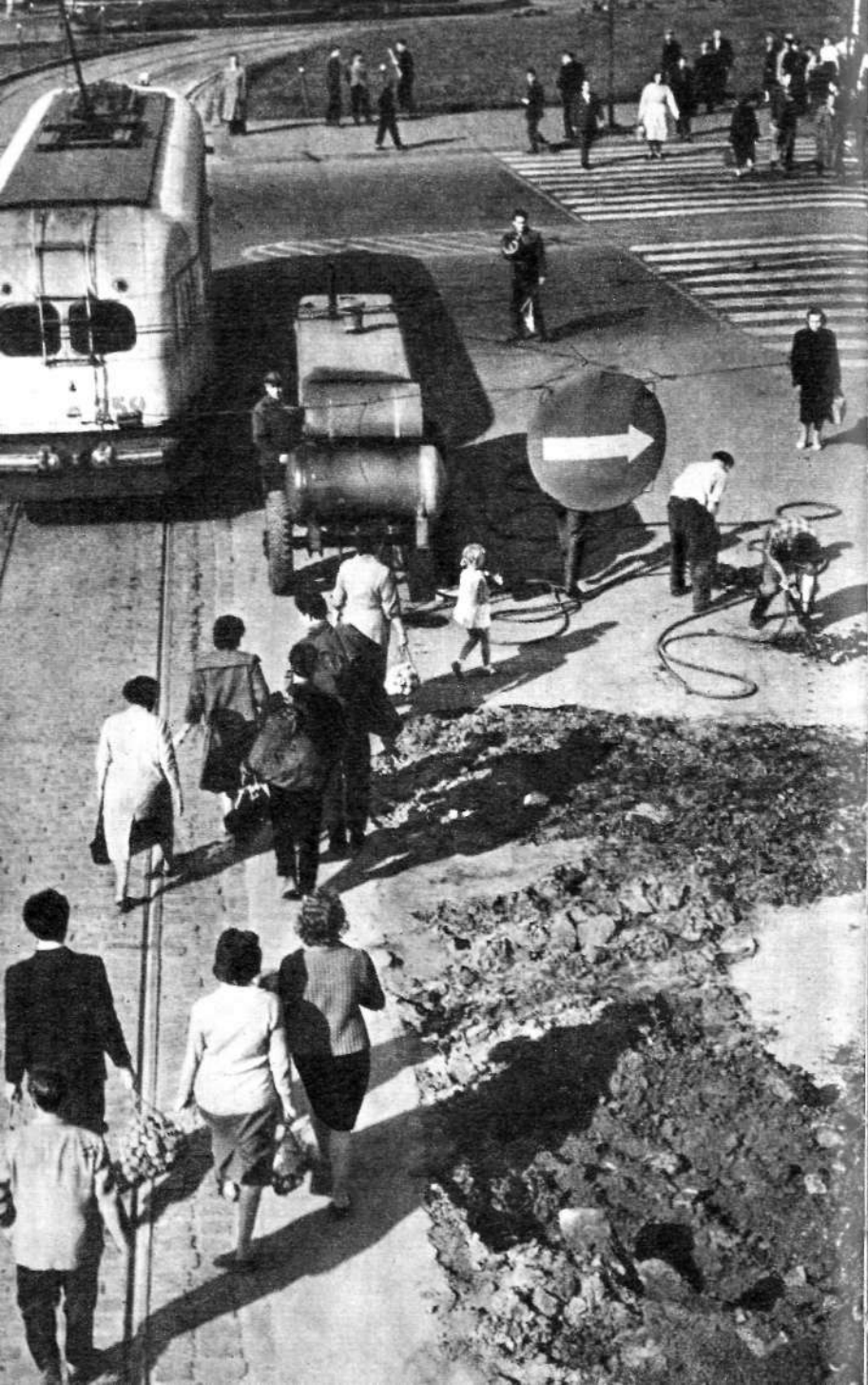
Тишина. Слышны только удары копра...

По этой новелле режиссер Ивар Краулитис и оператор Улдис Браун в 1961 году сняли короткометражный фильм «Белый колокольчик». В нем нет ни одного пояснительного слова. Все выражено пластикой, музыкой и шумами.

Композитор Арвид Жилинский дал нам тему Мечты, два звукооператора — Волдемар Блумберг и Исидор Балтер — создали настоящую симфонию шумов. А роль девочки исполнила первоклассница Ильзе Зариня, отобранная из трехсот кандидатов и одного кандидата... Одна мама привела мальчика и долго уговаривала режиссера, что он сыграет не хуже девочки.

По некоторым кадрам читатель, может быть, почувствует атмосферу съемок. Они велись на рижских улицах, прохожие





Критики отмечали тогда, что Браун возродил в латвийском документальном кино традиции поэтики Дзиги Вертова, традиции «киноправды». Признаться, о наследии выдающегося советского режиссера-документалиста я тогда мало что знал. Я только чувствовал, что очерки, снятые Брауном, отличаются от того, что я видел до тех пор.

Чем же примечательны эти фильмы?

Возьмем «Начало» — о строительстве Плявиньской ГЭС.

Кажется, сотни раз мы видели на экране, как строят дома. И вот происходит неожиданное: смотришь в сто первый — и удивляешься. Чему?

Каменщики укладывают кирпичи, все просто, буднично, но затем идет панорама по кирпичной стене, до оконных проемов, и диктор говорит: «Дом еще строится, а картинная галерея уже готова...» И действительно, пустые оконные проемы кажутся картинами! Березовая роща. Зимний пейзаж. Стройка. И обычный труд каменщика наполняется поэзией.

Другая сценка — в очерке «Стройка», о сооружении Даугавпилсского комбината синтетического волокна.

Где-то там, на верхотуре, устанавливаются железобетонные панели. Бригадир руководит монтажом с земли. Сначала все обыденно: жесты «майна», «вира», привычные шумы стройки. Но по мере того как смотришь на человека в брезентовой робе, перепоясанного широким ремнем и цепью, — а кинокамера следит за ним неотрывно, — начинаешь почему-то испытывать волнение. И вдруг доходит: бригадир напоминает дирижера. И все вокруг уже воспринимаем по-иному.

Самое важное, по-моему, то, что образ человека-творца здесь не навязан режиссером. Более того, зрителю кажется, что он сам разглядел его, а вступающая музыка только подтверждает догадку.

Или кульминационный эпизод очерка «Рабочий».

...Двигается состав со старыми пушками, сначала обычно — параллельно горизонтальной рамке кадра, затем чуть косо, вниз... Кажется, что оператор перекошил камеру только для того, чтобы придать кадру экспрессию, но затем следует решительный поворот до 90 градусов, кадр становится поперек движению поезда, отчего создается впечатление, будто пушки летят вниз (следующий кадр — печь!), вниз, на переплавку, в огонь мартена.

Так из обычного факта неожиданно рождается кинометафора, образ вечного стремления трудового человека жить и работать в мире.

Три характерных случая образного превращения. В первом — образ «добыт» благодаря авторскому комментарию, во втором — длительностью наблюдения и музыкой, в треть-

ем — динамикой камеры. Разумеется, было еще множество элементов, придавших кадрам художественность. Но речь сейчас о самом главном.

В названных документальных очерках нет какого-то главного героя, за которого мы бы переживали, как, скажем, в игровом фильме. Нет и драматургии, основанной на интересной «истории». Так почему же очерки все-таки волнуют? Видимо, причина — в эмоциональном строе киносказания. Нас волнует необычное видение мира. Так его видит, конечно, автор, нам же кажется, что образные открытия делаем мы сами!

«Механизм» этого волшебства мне стал более понятен, когда я прочитал книгу Дзиги Вертова, перевернувшего, по выражению Михаила Ильича Ромма, само понятие «хроника». Была хроника, стала искусством.

«Ближе всего к моему методу, — писал Вертов в дневнике, — очевидно, приближается метод Михаила Михайловича Пришвина. Он, как и я, считает, что «можно прийти с карандашом или кистью, как делают живописцы, и тоже по-своему исследовать природу, добывая не причины явлений, а «образы». Он говорит, что «только живопись систематически с давних времен изучает по-своему природу и в художественном смысле делает такие же открытия, как и наука...».

Я прихожу не с кистью, а с киноаппаратом, с прибором, более совершенным, и хочу проникнуть в природу с *художественной целью, с целью сделать образные открытия, добыть драгоценную правду* (курсив мой. — Г. Ф.) не на бумаге, а на пленке — путем наблюдений, опытным путем. Это смычка хроники, науки и искусства»<sup>1</sup>.

Мне кажется, что в этих словах Дзиги Вертова, как в семени, заложена вся мудрость документального кино.

Тут иной читатель может в свою очередь спросить: зачем вообще этот разговор, зачем документалисту добывать какие-то образы, разве он не может, вернее, не должен показывать жизнь «как есть»?

Такого рода рассуждения, характерные для современного человека, привыкшего к неторопливому телеэкрану, избалованного прямыми передачами со стадионов, массовых зрелищ и даже из космоса, вполне резонны. Но в том-то и дело, что за этим простодушным «как есть» всегда кроется одна загвоздка.

Как быть, если, скажем, событие длится два часа, день или неделю, а экранного времени для его показа — всего десять минут? И потом ведь разные требования, предположим, к футбольному телерепортажу, когда всех интересует только ход

<sup>1</sup>Дзага Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы М., «Искусство», 1966, стр. 224



игры, результат, и — к документальному очерку о том же футбольном матче. Тут уже захочется увидеть не только игру, счет, который всем известен, а атмосферу вокруг: страсти болельщиков, переживания тренеров, победителей, побежденных и т. д. Ну, а если речь идет не о событийном репортаже, если хочешь снять фильм о человеке, о стране, — как быть тогда?

Выход один. Чтобы показать даже простое событие, не говоря уже о более сложных явлениях жизни, в документальной ленте приходится спрессовывать все многообразие фактов, жизненных связей, чувств до колоссальной плотности. Из многих дней и часов реального времени на экране останутся лишь считанные минуты и секунды. Но при таком сжатии живые, подлинные связи ведь разрушаются и жизнь может предстать в искаженном виде.

Так как же быть?

Вот тут-то мысль Вертова о проникновении в жизнь с художественной целью может стать мощным рычагом. Хочешь показать жизнь полной и правдивой — ищи и добывай образы!

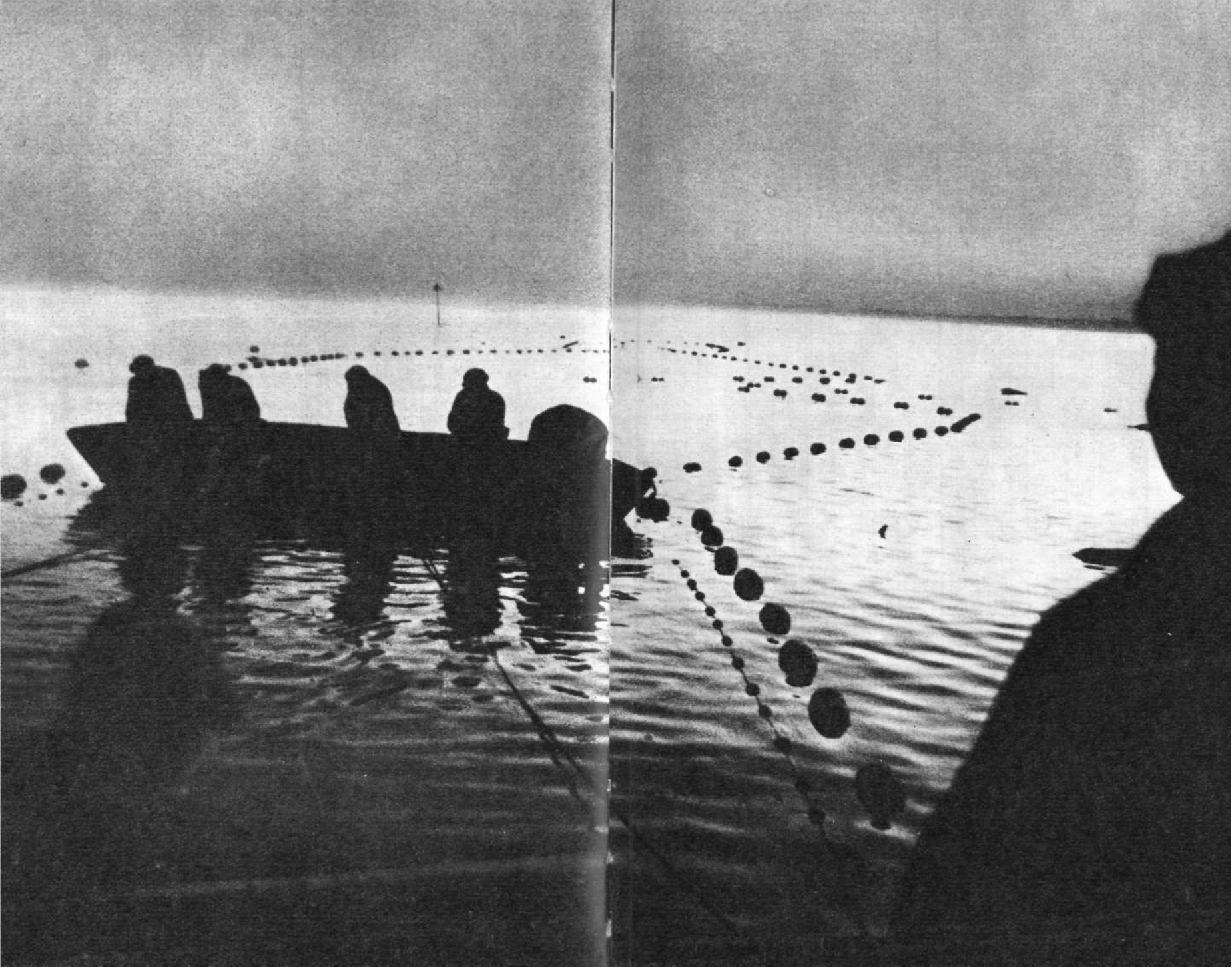
Образы пробуждают фантазию. От них, как от камешков, брошенных в воду, разбегаются круги ассоциаций — одно воспринимаешь непосредственно, другое воображаешь, третье чувствуешь, и таким путем, несмотря на сжатость показываемого, все же создается ощущение целостности и глубины.

В этом и сила вертовского «рычага».

## Всегда открытие.

Образность нам  
представляется как  
наиболее полное  
разрешение принципа  
единства формы  
и содержания.

*Эйзенштейн*



## Соленый хлеб

Все в документальном фильме идет от жизни, все питается ее соками. И, мне кажется, интересно было бы проследить, как именно из жизненного материала, из всем видимых обыденных фактов порой рождается образный кинорассказ. Любой документалист рассказал бы об этом по-своему. Я расскажу так, как это случилось у меня.

Однажды мне, новичку, предложили снять для телевидения документальный киноочерк о рыбаках. И я согласился, хотя никаких идей по поводу «рыбацкого» фильма не имел, кроме (но в этом было стыдно признаться) смутных ощущений от сигналов ревуна, услышанных годом раньше на маяке за мысом Колка. Мыс этот — в Ирбенском проливе Балтийского моря, и попал я туда по заданию редакции рижской вечерней газеты, где тогда работал.

...Было начало апреля. Над морем висел туман, и смотритель маяка включил ревуна.

У-у-у!.. У-у-у!..

Днем я уже свыкся с протяжным звуком, но ночью долго не мог уснуть. Да и сами хозяева не спали. Смотритель жил на отшибе, держал скот, и всю ночь в хлеву перед отелом редела корова. И это мычание и зов маяка в тумане, да еще шум моря и сосен — все смешалось для меня в сплошной рев, наполнивший ту ночь невыразимой тоской и тревогой.

Под утро корова отелилась. Когда туман рассеялся, умолк и ревуна. Только чайки кричали, и по-прежнему шумело море, и на дюнах скрипели сосны, которые от постоянного напора ветра растут на мысе заметно под углом, как бы откинувшись спинами к суше...

Вот с этими ощущениями я и поехал после разговора в «Телефильме» на море, в рыбацкую артель «Звейниекс», начинать работу над очерком. Поехал, не имея ни плана, ни сценария, ни названия, захватив только фотоаппарат.

Здесь мне бы хотелось кое-что пояснить. Дело в том, что к фотографии я питаю особое пристрастие. Пользоваться фотокамерой меня научил отец. После службы в армии я работал репортером в газете. Фотография привела меня в кино и помогает в работе до сих пор. Вмещающийся в карман ФЭД стал как бы фотозаписной книжкой. Ведь снимок — это и путевая заметка, и «узелок на память», и мысль, и тема, а порой и «ключик» к изобразительному решению фильма.

Итак, я приехал в рыбацкий поселок пока с одним только намерением произвести, так сказать, *фоторазведку*, не предполагая еще тогда, что тем самым уже по существу начинаю съемку фильма.



А начал я с того, что ходил с рыбаками на промысел, пожил в поселке и, не жалея кадров, все обснял. Снимал портреты, жанровые сцены, но больше всего — как ловят рыбу.

Первый же мой «улов» оказался удачным — около трехсот фотографий! Разбросав их дома на полу, я стал искать, за что бы зацепиться, попытался сложить нечто вроде фотофильма, понятного без каких-либо комментариев. И мысль и чувство хотелось выразить одним только изображением.

И кое-что начало проясняться.

Прежде всего то, что в киноочерке должно быть как можно меньше рыбы и как можно больше людей. Что это должен быть фильм-размышление о жизни рыбака, а не рассказ о том, как ловят рыбу. «Монтируя» фотографии, я неожиданно нашел и ключик к осмыслению всего увиденного в первые дни. Камни!!..

Море в день приезда было спокойным, почти гладким. Даже с трудом угадывался горизонт. Штиль, видимо, держался уже несколько дней, соль на прибрежных валунах успела под солнцем высохнуть, отчего на фотографиях они казались огромными белыми хлебами с черной корочкой внизу. А в одном из «пасьянсов» эти хлеба легли рядом с другой фотографией — обветренными и просоленными насквозь руками старого рыбака. Два кадра, столкнувшись, родили образ рыбацкого труда, и сразу возникло название очерка — «Соленый хлеб», «Саля майзе» по-латышски.

Я тут же связался с кинооператором «Телефильма» Висвалдисом Фриярсом, чтобы это снять на киноплёнку. Мне казалось, что белые камни могут стать хотя бы фоном для титров или началом фильма. Но увы!.. Мы не успели. Пока приехали, прилив слизал с наших «хлебов» поэтическую соль, а мокрые они ничем не привлекали. Хорошо, что на фотографии остались.

Потом поднялся шторм, и на тех же гладких камнях мы нашли разбившуюся чайку. И это подсказало драматургическое решение, вернее, пока только драматургическую ось кино-рассказа: *весна — осень*. Мы решили снимать весну и осень в состоянии моря, в жизни рыбаков...

И мы сняли жен, матерей, невест, встречающих мужчин после долгого промысла в Атлантике, — и их же, когда снова расстаются. Рыбаки ведь — как чайки: на берегу только гнезда, а живут в море. Сняли проводы стариков на пенсию, чествование за верность морю и праздник именин для самых маленьких. Первый школьный день в рыбацком поселке, в первом классе учительница выводит первые буквы на черной доске — и в кромешной тьме отцы на промысле. Промысел в стужу,





когда леденеют снасти, волна сбивает с ног, — и полный штиль, только буруны за кормой. И все это монтировали встык: первую букву «у» и «у-у-у!..» — басовитый гудок корабля за окном. Волнение моря — и качание колыбели.

Весна — осень — весна...

В ходе съемок драматургическая ось начала давать ростки и ответвления, превращаясь постепенно в живое древо фильма, диктуя эпизоды и календарный план нашей киноэкспедиции. И параллельно со съемками все время велась фоторазведка новых эпизодов и кадров. По фотографиям, как по эскизам, мы уточняли с оператором Фриярсом и его ассистентом Рикардом будущие стыки, композицию, стиль. Мы, к примеру, договорились все кадры снимать без переднего плана, чтобы на экране не терялось ощущение простора. А многие фотографии вошли в картину кинокадрами.

Но самое ценное, что нам принесла фоторазведка, — это главного героя фильма, старого рыбака Янковича.

Он появился не сразу, а уже к концу съемок, когда стало ясно, что отснятый материал не складывается в кинорассказ. Древо-то мы вырастили, но оно не имело крепких корней. Нужна была какая-то история, история человека, который, подобно соснам на мысе, выстоял и под ветрами и под ударами



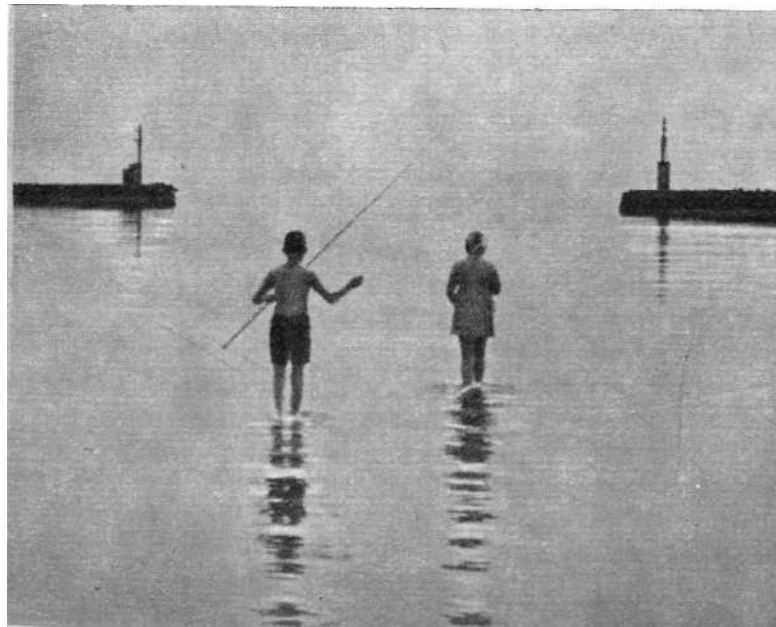
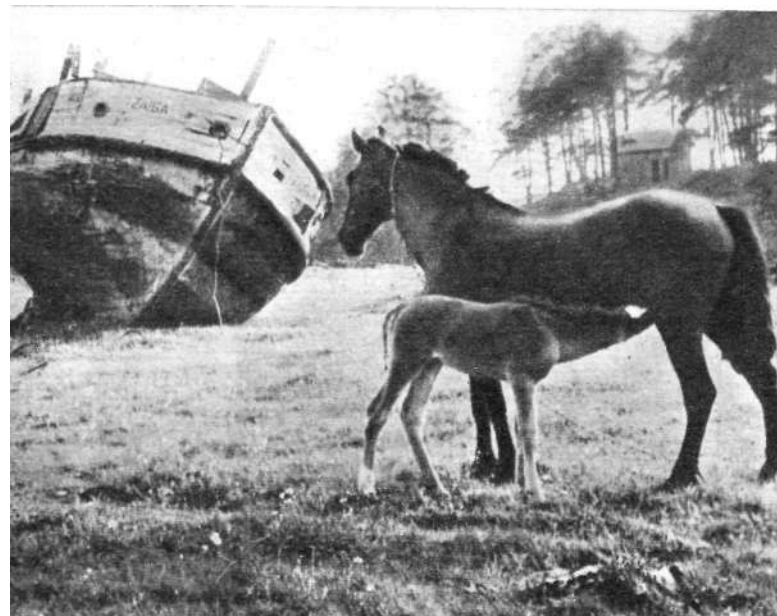
судьбы. Ведь рыбаков латвийского побережья жизнь не баловала, в былые времена занять моторную лодку — и то считалось выйти в люди.

Я увидел старика в гавани в рабочей куртке с якорной цепью через плечо, вот таким, как на снимке. Сначала он мне просто понравился, а потом, разглядев толком фотографию, я вспомнил: да это же тот самый старик, который на «Празднике осени», когда старых рыбаков провожали на пенсию, сидел в первом ряду. У нас ведь есть кинокадр — старик, полный достоинства, не торопясь, вчитывается в только что полученную Почетную грамоту и, как бы взвесив ее на ладони, с особым изяществом закрывает. Он тогда был в черном костюме, при галстукe, а не в этом полосатом шарфе с булавкой. Он ничем не отличался от других, и все же чем-то отличался. Подчеркнутым чувством достоинства, завершенностью жестов, артистизмом, что ли?..

Короче, мы с оператором поняли: это он, именно такой старик нам нужен!

Мы побывали у Янковича дома, он показал семейный альбом. Мы увидели молодого Янковича матросом на паруснике, на торговом корабле, групповой снимок: хозяин у бочки, вокруг — команда. Он показал виды многих портов мира, где









ему довелось побывать, — Дьепп, Нью-Йорк, Рейкьявик, Буэнос-Айрес... И другая фотография: опять на родине, у своего «корабля» — старой рыбацкой лодки. Это была история целого поколения.

На второй день мы сняли Янковича в рыбацкой гавани и у моря. Зная, что предстоит съемка, он надел другую куртку, не такую затасканную. Но весь он был настолько естествен, что настрой не мешал ему оставаться самим собой.

Янковичу шла семьдесят третья осень. Ходить на промысел он больше не мог и на море смотрел с тоской и нежностью. Так смотрит старик на свою старушку, с которой прожил век душа в душу. Каждое движение Янковича имело смысл. Вот он, что-то вспоминая, глянул на заржавевший якорь... Вот, переступив с ноги на ногу, он чуть подался вперед, к волне... Все было окрашено его душевным состоянием. А в монтаже эти тончайшие движения души обрели еще большую значимость.

Образ старого рыбака помог нам «собрать» фильм. Правда, узнай мы его раньше, он вошел бы в фильм органичнее.

Так, шаг за шагом, фоторазведка вела нас к финишу. К тому же нам повезло. Совершенно случайно мы с оператором Фриарсом наткнулись на веселый эпизод с заезжим фотографом, снимавшим возле клуба семьи рыбаков. И как-то само



собой получилось, что финал очерка — это небольшой фотофильм, в котором наряду с кадрами фоторазведки использованы и снимки из семейного альбома Янковича. Только самый последний кадр — чайки на камнях — «комбинированный». Длиннофокусным объективом оператор снял чаек в покое, затем мы их спугнули, они стаей улетели в море — и создается впечатление ожившей фотографии.

А ревун, послуживший для очерка как бы камертоном, помог нам затем найти ключик для звукового решения. С тревожных гудков — они даны на фотокадрах «соленых хлебов» — фильм начинается. Ревуном он кончается.

Соль на камнях. Соль на руках. И сигналы маяка — как воспоминание о море и голос с берега...

Этот голос стал и лейтмотивом музыки. И тут звукорежиссер и композитор очерка Людгард Гедравичус преподавал мне полезный урок.

Стремясь к документальности, я хотел, чтобы в фильме звучал настоящий ревун. Одобрив звуковое решение в принципе, Людгард, однако, предложил в данном случае имитировать сигналы каким-либо музыкальным инструментом.

Он сказал, что так даже будет лучше, гудки органичнее сольются с главной музыкальной темой — колыбельной. Но

все-таки я уговорил его. Дни как раз стояли мгlistые, и мы поехали к устью Даугавы записывать настоящий ревун. Поехали самой кратчайшей дорогой — по кромке залива.

Осенью пляжи пустынные, берем разгон — наш «москвич» катит, как по столу. Уже издали был виден маяк, когда машина немного забуксовала. Пустяк, думаем, шаяк, шофер нажмет на газ — и выскочим. Но чем больше он нажимал, тем глубже колеса уходили в песок. Мы стали толкать под них доски, ветки, мы тянули машину, как бурлаки, и напирали сзади — ни с места. И тут только мы поняли, что под нами плывун. А уже начался прилив, вода подступала к кабине, быстро надвигались сумерки, и поблизости — никого.

— У-у-у!.. — гудел вдали ревун, но где уж тут записывать звук, если прохочет прибой, а машину засасывает песок!

Не стану описывать всех приключений, скажу только, что бесславная звукоэкспедиция кончилась к полуночи, когда нас вытащил тягач береговой службы. Дважды он рвал стальные тросы, настолько глубоко засосало машину.

А на следующий день вечером, когда мы встретились с Людгардом на телестудии, он дал мне прослушать гудки. Они звучали чисто и тревожно, словно женский голос, зовущий с берега. Даже тревожнее, чем тогда, за мысом Колка. Это была валторна. И записал ее Гедравичус в радиокомитете, во время перерыва между репетициями симфонического оркестра...

Признаться, я до сих пор не перестаю удивляться, что «Соленый хлеб» в конце концов получился. Во-первых, это была моя первая самостоятельная работа. А во-вторых, есть еще одна причина. Мы ведь пустились в плавание без какой-либо ясной идеи, без названия, без сценария. И все пошло от самых обыкновенных валунов ? и название, и драматургия, и весь образный строй фильма. Разве это не удивительно?..

Факт — образ —  
факт — образ...

Пульсар

Тут мне бы хотелось высказать мысль, которая, быть может, покажется спорной.

А что, если образное открытие, то есть «перевод» будничного факта в новое качество, есть один из первоэлементов драматургии документального фильма, не только поэтически, а, а любого жанра, образной публицистики вообще! В такой же степени, как, скажем, независимо от характера человека и его жизненного пути, неизменна клеточная основа его ткани?

...Мы видим простой факт. Изобразительно, словом, музыкой он превращается в образ. Этот образ выпитывается следующим за ним обыкновенным фактом... На более высоком уровне накала кинорассказа они превращаются в новые образы, которые опять, как бы растворившись в обыденных фактах, затем снова поднимаются до обобщения... И так, двигаясь по спирали, постепенно накапливая образную энергию, драматургия фильма приводит к высшей точке в финале.

Факт — образ — факт — образ...

В связи с этим я хотел бы возразить (в одном только пункте!) документалистам Борису Добродееву и Константину Славину, которые в заметках «С точки зрения драматурга...» \ кстати, опубликованных под рубрикой «Приглашение к спору», пишут: «...как быть, если мы постоянно ограничены аскетическими строгими средствами, если у нас нет живого актера, нет возможности реставрировать атмосферу и эпоху в изобразительном решении, в звуке? Может быть, именно поэтому мы испытываем каждый раз такую растерянность и робость при столкновении с живой натурой, с живыми героями? Может быть, именно поэтому на протяжении многих лет эксплуатируются одни и те же, давно набившие оскомину рецепты мнимой, внешней организации материала, то, что условно называют «приемом», «ходом» фильма, но что не имеет ничего общего с подлинной драматургией».

«Драматургия — всегда открытие...» — провозглашают авторы.

Это действительно так. Но, может быть, мертворожденные «приемы» и «ходы» бытуют в иных наших документальных фильмах не только, вернее, не столько из-за аскетически строгих средств, отсутствия живого актера, трудности реставрации атмосферы и т. п., а потому, что мы не сумели или даже не пытались найти в жизненном факте, в отснятом материале образ. Или, хуже того, грубо инсценировали факт «под жизнь». Так что, может быть, корни неудач, невыразительности следует искать прежде всего, так сказать, на эмбриональном уровне фильма. На уровне первоначального видения — авторского, операторского, режиссерского? А к предложенной формуле «драматургия — всегда открытие» надо добавить еще одно слово: драматургия — всегда открытие... образа!

Факт — образ — факт — образ...

Мне кажется, что только в том случае, если в фильме, будь то игровой или документальный, бьется этот «кинопульсар», он может волновать как произведение искусства. Собственно, волнение — та же пульсация, оно, видимо, ею и вызывается.

<sup>1</sup> «Искусство кино», 1970, № 8.

Сошлюсь здесь на Эйзенштейна.

Анализируя в «Неравнодушной природе» общие принципы органичности произведения искусства и их воздействия на человека, он приходит к следующему выводу:

«Очевидно, что такого рода произведение имеет совершенно особое воздействие на воспринимающего не только потому, что оно возвышается до одного уровня с явлениями природы, но и потому, что закон строения его есть одновременно и закон, управляющий теми, кто воспринимает произведение, поскольку и они являются частью органической природы.

Воспринимающий чувствует себя органически связанным, слитым, соединенным с произведениями такого типа совершенно так же, как он ощущает себя единым и слитым с окружающей его органической средой и природой.

В большей или меньшей степени это ощущение неизбежно в каждом из нас и секрет состоит в том, что в этом случае *и нами и произведением управляет одна и та же закономерность*<sup>1</sup>.

Думаю, что пульсация как органическая основа драматургии документального фильма тоже охватывается этой закономерностью. Она — вопрос не формы, а самой сути. Она исходит из диалектики природы. Ведь все в мире пульсирует — от невидимой живой клетки до пульсаров далеких галактик.

### Косачиха

Расскажу одну историю, в которой я ощутил эту пульсацию с особой силой.

После демобилизации из армии в 52-м году я одно время работал лектором во Владимире. Приходилось часто бывать в деревнях, рассказывать о текущей политике в клубах, избачитальных, на полевых станах. Встречи в старинных русских деревнях за Суздалем, Мстерой, Судогдой, Гусь-Хрустальным оставили во мне глубокий след.

Однажды я поехал читать лекцию в дальний Заключьминский колхоз. Завклубом, с которым накануне удалось созвониться, обещал даже расклеить афиши в бригадах.

По тракту добирался на попутной машине, потом пешком — баллон лопнул. Помню, шофер вылез из кабины, глянул...

— Сержант Евдокимов отстрелялся, — сказал он и добавил: — Тут через сечу недалеко, церкву увидишь...

...Был конец осени. Лил дождь. Полею и «через сечу» — просеку, значит, — шла трасса высоковольтной линии. Ее

<sup>1</sup> Сергей Эйзенштейн, Избранные произведения в 6-ти томах, т. 3, М., «Искусство», 1964. стр. 46.

только прокладывали, мачты у мокрых бетонных опор еще лежали. Вокруг — ни души, серо и уныло. Такая природа бывает только в октябре — нагая, стынущая под ветром.

«Тут недалеко» оказалось добрым десятком километров. Добрался я в деревню уже в сумерки. Промокший до нитки, постучался в первый же дом на околице, чтобы узнать, где живет завклубом.

Увидев меня, хозяйка первым делом предложила снять плащ, выжала его над корытом и повесила у печи. А когда, малость обогревшись, я собрался идти, она принесла из сеней старую шинель.

— Наденьте, пока плащ-то сохнет.

Уж очень шинель короткая была, и я в шутку спросил, нет ли размером побольше.

— От отца осталась, — тихо ответила хозяйка. По ее голосу я понял, что шутка была неуместной. Потом она рассказала, что отец вернулся с фронта раненый, прожил с год и помер...

В старой шинели, похожий на демобилизованного солдата, я побрел к завклубом. Дождь все еще лил, хотя не так сильно. Только ветер не унимался. Мимо проехал самосвал. У магазина селпо он остановился. И шофер затрусил к воротам соседнего дома.

Я окликнул его:

— Здесь живет завклубом?

— Здесь.

Мы вошли в дом. В лицо пахнуло теплом. За столом сидели несколько мужчин с потными лицами. На столе — самовар, еда, выпивка. Шофер, видимо свой человек здесь, скинув телогрейку, сразу пошел к столу.

Я остался у порога.

— Что стоишь, пехота, стаскивай шинельку! — сказал мужчина в тельняшке и налил мне стакан водки.

В такую погоду не грех было и выпить. И я выпил, правда, не до дна.

— Э, друг, не пойдет, трассу позоришь...

Матрос меня принял за монтажника с трассы. Я объяснил, что приехал насчет лекции.

— А-а! Ждали, ждали!.. — воскликнул он так радостно, будто тут же готов был ринуться в клуб. Но неожиданно спокойно добавил: — Посиди. Погода нелетная, только зря таскаться.

Я замаялся. Признаться, и самому не очень-то хотелось уходить от тепла. Тем более что, как выяснилось из разговора, «до клуба еще версту грязь месить в соседнюю бригаду». А на дворе — добрый хозяин собаку не выгонит.

Словом, никуда я не пошел бы. Но тут сосед (помню только, что он был рыжий), видимо, неправильно истолковав мою заминку, съязвил:

— Товарищу лектору надо путевочку отметить, так отметим и так... — И долил в мой стакан водки.

Матрос ухмыльнулся — это он был завклубом.

Что мне было ответить? Что, мол, меня не так поняли, что дело не в отметке, и так далее...

— Ладно, вам лень, — обратился я к хозяину, — дайте мне ключи, сам пойду.

— За здоровье товарища лектора! — не унимался сосед.

— Хватит, рыжий! — отрезал завклубом и как-то неловко встал, выпрямился.

Все затихли.

— Маша, подай мне ногу!.. — позвал он жену, выбираясь из-за стола. И тут я увидел, что он без правой ноги. И опять, как в доме на окраине, я почувствовал, что не то сказал.

Жена принесла протез.

— Шлют вас тут, — буркнула она.

В полутьме добрались до клуба. На дверях ветер трепал угол мокрой афиши. Зашли. Завклубом зажег керосиновую лампу, скрипя протезом, понес ее к трибуне, откуда-то достал графин с водой.

— Читай!..

Я молчал, чувствуя какую-то вину перед этим человеком.

Потом, успокоившись, он спросил, не найдется ли покурить. Я машинально сунул руку в карман чужой шинели. Смотрю: сложенная для курева старая газетка, махорка...

Завклубом оторвал на закрутку, отсыпал махорки. Закурил.

— Откуда? — удивился он.

Я рассказал, как было: промок по дороге, обогреться дали.

Народу в клуб пришло не очень густо. Несколько парней, девчата и одна старуха. Мы сели в кружок, поближе к печи. Я отвечал о текущих событиях, задавали вопросы — как мог, отвечал. А после беседы кто-то заиграл на гармонии, и в клубе стало еще теплее. И тут подходит старушка и, как-то странно оглядев меня, спрашивает:

— Что, сынок, опять война будет?

— Почему же, бабушка? — удивился я.

— Перед той войной к нам тоже лектор приезжал, а потом немец пошел...

Я рассмеялся.

— Что, Косачиха, мелешь?! — вмешался завклубом.

Но когда старушка пошла к выходу, он рассказал, что у нее четверо сыновей не вернулись с фронта, она и рехнулась. Теперь она смиренная, только все еще войной живет...



«На трассе». Кадр из фильма



Утром, уходя из деревни, я встретил Косачиху у церкви. У старой церкви с дырявой, местами покосившейся чугунной оградой. Хотелось извиниться за вчерашнее, но вышло так, что старуха сама словно оправдываться стала за непорядок у святого места. Она перекрестилась и тихо, будто сама себе, стала рассказывать, что зимой 41-го года, когда Москва была в опасности, эту самую чугунную ограду колхозные старики разобрали на пики... Ведь не голыми же руками встречать немца, если прорвется...

Правда это или нет — не знаю. Но я поверил.

И сейчас, вспоминая Косачиху, я вижу ее бесцветные, выплканые глаза, и кажется, будто говорила не она, а ее пра-пра-прабабушка времен Отечественной войны 1812 года. Факт — образ — факт — образ...

Дом на окраине... Солдатская шинель... Теплая компания за выпивкой... Бывший матрос без ноги... Веселая гармонь... Косачиха...

Из самых обыденных обстоятельств вдруг выростали эти образы войны, и так, погружаясь все глубже и глубже в ее память, я очутился у дыры в чугунной ограде, за которой открылся целый пласт истории и, кажется, сама душа народа.

#### Символ

Многое из того, что я рассказал, спустя десять лет вошло в короткометражную картину «На трассе». И вот что примечательно: мы не были ограничены «аскетическими» средствами документального кино, мы могли реставрировать атмосферу при помощи декораций и костюмов, у нас были великолепные актеры (роль Косачихи играла О. Жизнева).

У нас было все, что полагается в игровом кино. И все-таки то потрясение, которое я когда-то пережил в той деревне, в кинокартине «На трассе» не отразилось...

Причин много, но главное, на мой взгляд, в том, что и режиссер, и оператор, тогда еще студент ВГИКа, и в первую очередь я сам, автор, стараясь «улучшить» жизнь, все построили только на символике. И тем самым как бы обескровили жизнь. Исчезли случайности, бытовые подробности, необходимые слова — образам не из чего было вырастать.

Живой, пульсирующей цепи в фильме не получилось. Мы сконструировали красивую, но холодную цепь символов.

Символ, разумеется, тоже художественный образ, однако он передает мысль, идею, переживания условно. В документальном кино, как я заметил, пожалуй, еще легче сбиться на этот путь условного показа жизни. К нему может, по-моему, привести и равнодушный взгляд и «переобразность», излишняя



поэтизация факта или подчинение его каким-то формальным требованиям ритма, стилистики, композиции и т. д. Причем делается это с самыми лучшими намерениями, ради большей художественности, а результат чаще всего получается обратный. Условность как бы выжимает из кинорассказа живительный сок, достоверность, а вместе с ней и убедительность. Видимо, есть в документальном кино какой-то допустимый предел поэтизации, переступить который особенно опасно, когда имеешь дело с конкретным человеком.

Вот совсем недавно, работая над документальной лентой «Твой день зарплаты», я попытался провести через весь кинорассказ образ парня, Ю. Краныня, который работает в банке инкассатором, разъезжает на автомобиле, собирает выручку в магазинах и готовится к поступлению в Академию художеств. С одной стороны, самое непосредственное соприкосновение с материальной стороной жизни, а с другой — мир искусства, мечта. Мне казалось, что в таком парне — не только образ человека, но и всего общества, в котором забота о материальной и духовной потребностях нераздельны.

Парень действительно проходит через весь фильм, но воспринимается только как символ, как условное связующее звено кинорассказа, хотя оператор Ивар Селецкис его отлично снял и на работе, когда он таскает мешки с деньгами, и за мольбертом. Но образ не вырастает, стремление парня к духовности не вытекает из его собственных действий и размышлений на глазах у зрителя, а дано как готовый результат, доказательство идеи.

А может быть, символ, как высшая концентрация образа, все же имеет право гражданства в документальном фильме, даже репортажном? И все дело в том, как он возникает на



экране — навязан ли он извне искусственно или вырастает органично из самих фактов, из образной ткани кинорассказа. Бывают же счастливые сплавы, когда факт, выхваченный камерой из жизни, настолько разителен, что, оставаясь живым свидетельством, тем не менее воспринимается и символом времени, порой даже символом эпохи!

### Время

Все началось с музейной кладовой Рундальского замка — это в Бауском районе, километрах в семидесяти от Риги. Заглянули мы туда с поэтом Имантом Зиедонисом случайно, собирая материал для фильма о республике.

В старинном замке, построенном по проекту самого Растрелли во времена бироновщины, шел ремонт. Многие экспонаты — деревянные скульптуры, старинные вещи, гербы, кресло с рогами — теснились в кладовой. Помнится, мы еще сожалели, что, пока дойдет до съемок, ремонт кончится, экспонаты займут свои места в залах, и такой великолепный образ давно ушедшего времени исчезнет. На всякий случай я сделал несколько снимков.

Как потом выяснилось, наши опасения были напрасны, ремонт затянулся. Но режиссер Айвар Фреиманис и оператор Ивар Селецкис не стали испытывать судьбу. Они отправились снимать кладовую немедленно, еще до официального приказа о запуске фильма в производство. И то, что нам рисовалось смутно, они выразили четким кинематографическим языком.

Старинный циферблат без стрелок...

Поблекшие фамильные гербы...

Графское кресло с рогами оленя на спинке...

И звуки-призраки... будто лопнула часовая пружина, будто «вздыхнул» иссохший деревянный футляр.

Затем, панорамируя по высокому креслу, камера (читай — Время), как бы шутя, наносит спесивому прошлому удар — на месте графа на сиденье «разлежся» пылесос, а на него, словно из полутьмы, «глядят» безглазые бюсты царедворцев, деревянные лики святых.

В следующем кадре крупно дана деталь скульптуры: руки, поднятые для благословения. И сразу — синхронно с громовым раскатом — кинокамера резким движением вправо словно отбрасывает руки на левый край кадра, придав им тем самым характер защитного жеста. Прошлое как бы отступает под натиском Времени, потому что в следующем кадре мы уже видим праздничную процессию — впереди оркестр, за ним девушки в белых платьях и парни в черных костюмах. И пока молодежь проходит дворцовые ворота, украшенные львами, рассаживается в белом зале, диктор начинает рассказывать как будто бы совсем о другом:

— Для этого замка латышские крепостные таскали камни на спинах. В эти ворота въезжали графы и бароны. На стенах белого зала вырезали свои имена наполеоновские драгуны и гитлеровские солдаты. А в первую послевоенную осень на паркете крестьяне сушили зерно... Время!.. В древнем Рундальском дворце сегодня празднуют свое совершеннолетие парни и девушки трех колхозов...

Здесь вступает музыка, тема Родины, написанная композитором Людгардом Гедравичусом на мотив латышской народной песни «Вей, ветерок!».

Так начинается фильм «Репортаж года», посвященный юбилею республики. И все это занимает ровно сорок четыре метра, то есть около девяноста секунд — обычная длина сюжета киножурнала.

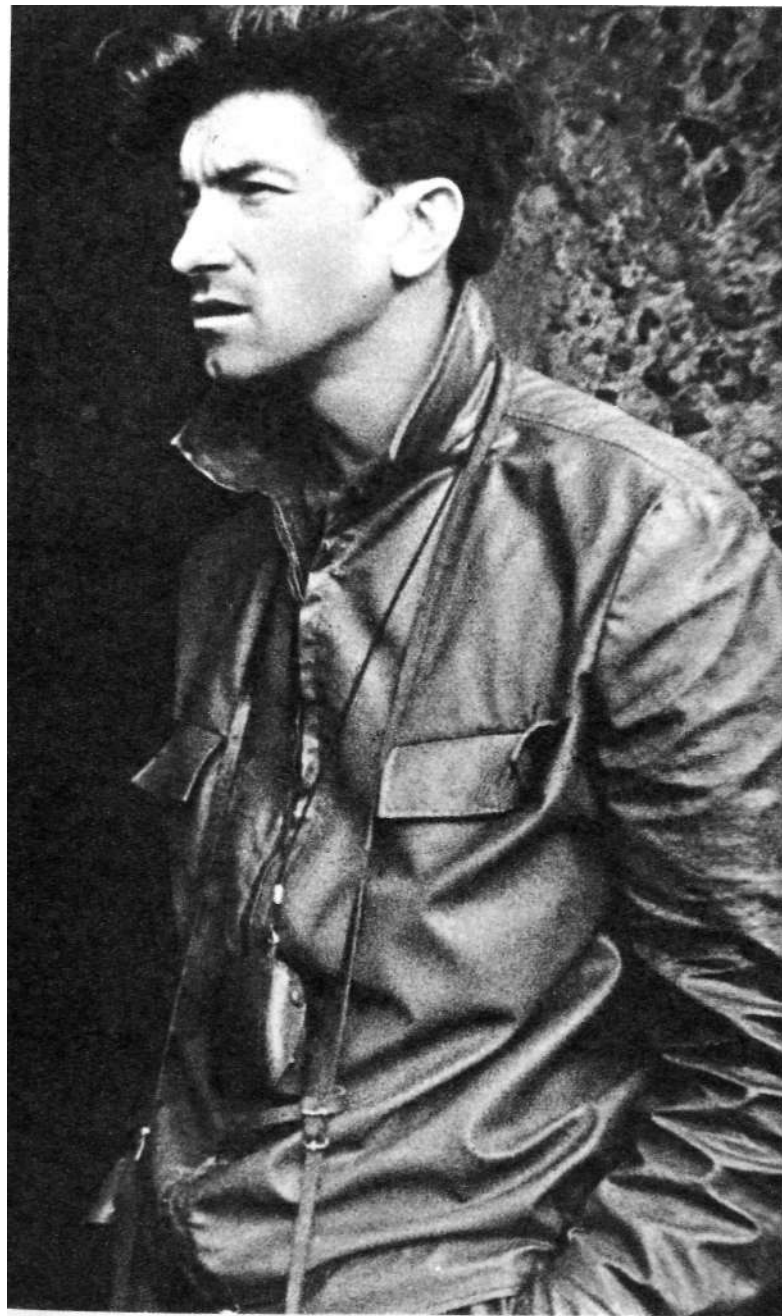
Двести лет истории сжаты до полутора минут экранного времени.

Так режиссер смонтировал весь фильм, шестнадцать репортажей, и редкий длится более пяти минут, большинство — полторы-две, от силы три.

Что же это за чудодейственная сила, позволяющая сжимать на экране двести лет истории до полутора минут?

То, что говорилось о природе документального образа выше — волнующий, поэтический, достоверный — и что стало более ясным и осознанным для меня самого в ходе размышления — образ как суть предмета, как пульсирующая основа драматургии, — все это нашло применение в фильме «Репортаж года». Но преобладающая особенность его киноязыка — монтажные столкновения разнородных кадров и эпизодов (граф-





ские гербы — пылесос, музейная кладовая — праздник совершенности) и столкновение самого изобразительного ряда с комментарием к нему. То есть то, что в кино называют монтажным стыком и контрапунктом. И без чего немислим образный кинорассказ...

Документалистов часто критикуют за обзорность. Мне кажется, что беда многих обзорных фильмов (не только посвященных знаменательным датам) не в самой обзорности, а в том, что в них все разложено по полочкам, отдельно, как в витрине.

Но в жизни ведь отдельно ничего не бывает. В жизни все сплавлено воедино.

«Репортаж года» — тоже обзорный фильм. Но как сплавил режиссер, например, соревнования на картингах, состязания мотогонок, слаломистов!

На первый взгляд кажется, что это только спорт. Между тем слышишь, как на старт водного слалома вызываются команды завода «ВЭФ», Института органического синтеза, Политехнического института, Атомного реактора. Видишь на бурной в паводок реке Амате молодых ученых, рабочих и в одной лодке со своим студентом-рулевым седого ректора Сельскохозяйственной академии, преодолевающих опасный водоворот... Видишь школьников в самодельных гоккартах на крутых виражах и мотогонок, штурмующих ледяную гору... Кто-то падает, кого-то выбрасывает из тележки, кого-то стремнина опрокидывает вместе с лодкой.

Но люди рвутся вперед!

...Десятая доля секунды —  
Цилиндр захлестнуло давлением.  
Сотая доля секунды —  
Молнии росчерк резкий.  
Парни, вся наша жизнь —  
Только одно стремление,  
Один рывок в бесконечность  
И звездам в колесах потрескивать.

А дорога такая простая,  
Простая, как ребус будней,  
Дорога пропахла июлем,  
Дорога в снегу, как март.  
Финиша нет и не будет,  
Финиша нет и не будет,  
Финиша нет и не будет  
Есть только старт!

В этих звучащих с экрана стихах Иманта Зиедониса, в лирике, по-своему драматичном, спортивном репортаже, состыкованных как «один рывок в бесконечность», в шумах и музыке — образ мужественного народа, характер целого поколения, дух Времени.

Кстати, о шумах и музыке... В документальных фильмах они подчас «горючее». Чуть не так «смешаешь» музыкальные ритмы с естественными шумами — и звук вместо двигателя превращается в тормоз.

И нам очень дорого признание режиссера Романа Григорьева, который в рецензии о «Репортаже года» писал:

«Латвийские документалисты, пожалуй, наиболее активны в преодолении «немоты» нашего документального кино, которое, считаясь звуковым, в то же время не шло дальше всеядного грохочущего оркестра.

...Шум толпы, водопада, грохот стройки, крик чайки, гудение самолета, стук клюва аиста, говор улицы и слова одного человека, тишина моря, шорох дождевых капель, веселый смех, плач, сирена корабля, фанфары и рыбацкая песня — без всего этого просто не было бы картины. И это не звукорепортажная иллюстрация изображения. Нет, все это соединено в звуко-музыкальную симфонию...

Здесь в полной мере сказался талант и А. Фрейманиса, и Л. Гедравичуса, и звукооператора А. Вишневискиса<sup>1</sup>.

Однако вернемся к теме обзорности.

Надо ли, к примеру, в юбилейном фильме о Латвии показать успехи животноводства, которым славится республика? Любая ответит — надо! Тем более что о жеребятках и буренках поется почти в каждой латышской народной песне.

Но зачастую эта естественная потребность — показывать на экране лучшее — документалистами решается стандартно. Требуется отразить животноводство — пожалуйста! Вот вам породистое стадо, доярки в белых халатах с электродоильными аппаратами, крупным планом молочная река и т. п.

Мы долго думали и гадали, как отойти от штампа. Три дня ранней весной съемочная группа просидела в совхозе «Межотне», недалеко от Бауска, но не сняла ни одного кадра. Хозяйева удивились — что за странные хроникеры: только говорят и спорят.

Выручил, можно сказать, случай.

Из «Межотне» поехали в колхоз «Сарканайс стрелниекс», посоветоваться со знакомым председателем Эльвирой Спуре относительно других съемок, но не застали ее. В правлении был только бухгалтер.

— Что ж, подождем, — сказал режиссер.

— Долго вам придется ждать, — заметил бухгалтер, — председатель в Мексике. В туристической поездке.

Что было делать? Возвращаться ни с чем? И тут, в разговоре, выросший в деревне Фрейманис между прочим спрашивает, не сохранился ли в колхозе старинный обычай — в первый пастбищный день обливать друг друга водой.

— Ну как же, только за бумагами и спасаюсь! — воскликнул бухгалтер.

И то, что так долго не поддавалось, режиссер решил просто и остроумно.

Дождались из Мексики председателя, уточнили, когда будут выпускать скот в поле, и в назначенный день съемочная группа приехала. А когда у оператора все было приготовлено, доярки открыли ворота коровника...

И застоявшиеся буренки, ошалелые от весеннего солнца, запаха зеленой травы, задрав хвосты, ринулись на пастбище. Они бежали, подпрыгивая, выгибая хребты, отбрасывая задние копыта, ну прямо как месячные телята!

И сразу, встык — первый окат из ведра. Доярки обливают друг друга, гоняются за скотником, окатывают его... Смех, выкрики!.. Все входит в азарт, обливают из сапога проезжего мотоциклиста, «москвич»... Наконец, обессиленные игрой и хохотом, две доярки падают в весенний ручей...

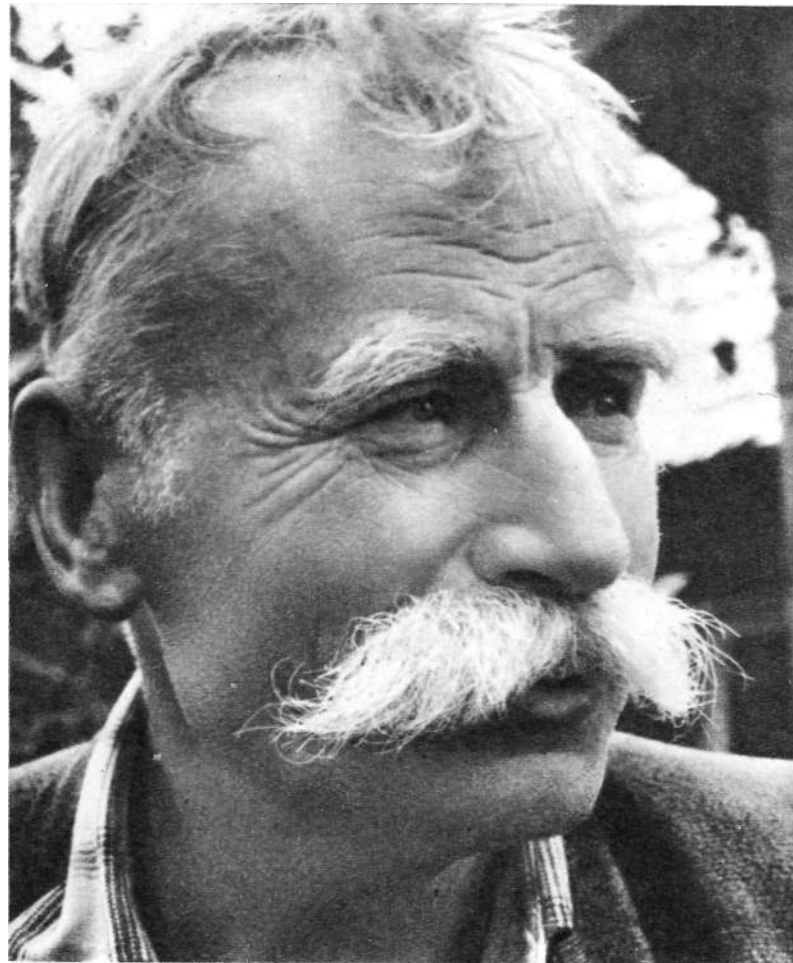
А диктор поясняет, что в этот день можно обливать водой всех, будь то пастух, председатель колхоза, парторг или зоотехник, — чтобы летом не дремали!

Стык! Весенняя вспашка. За тракторным плугом летят чайки...

Вот так, темпераментно, лаконично — репортаж занимает семьдесят семь метров, то есть длится всего две с половиной минуты — режиссер решил «обязательную тему» — животноводство. И любой понимает, что, если коровы после долгой зимы могут резвиться, значит, они сыты, и в колхозе, говоря официальным языком, решена проблема кормовой базы. Не говоря уже о том, — это гвоздь эпизода! — что люди, способные от души радоваться первому пастбищному дню, любят и землю и свою работу...

Я верю в журналистское счастье. Оно есть. Это оно помогло нам образно решить и важнейшую тему — революционное прошлое латышского народа.

Роль лагатышских стрелков в Октябрьской революции, в гражданской войне общеизвестна. Многие участники этих исторических событий живы, так что поначалу особых затруднений для фильма не предвиделось. По существу, любой из них мог бы олицетворить собой то Время. Но тут, по вполне понятным

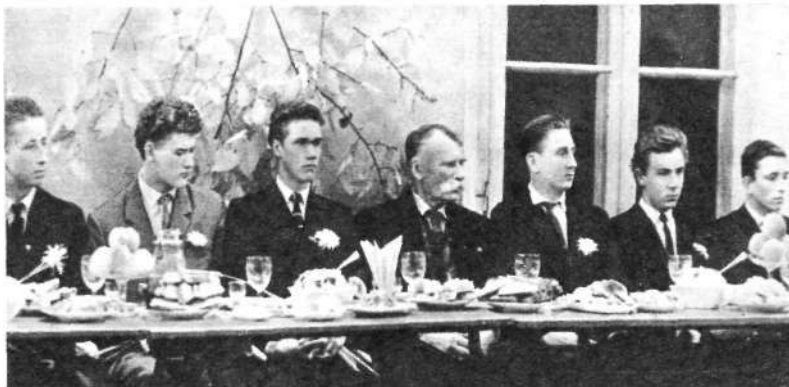


причинам, возникла чисто этическая проблема: на ком именно остановиться? Помогло журналистское счастье.

Готовясь к фильму и в ходе съемок, все мы искали интересных людей. И вот, будучи в одной школе по заданию газеты, я как-то спросил учителя истории, много ездившего со своими учениками по революционным местам Латвии, не подскажет ли интересного человека для нашего фильма.

Учитель замялся.

— Есть один человек, но как-то неудобно предлагать — мой тесть...



Тестем учителя истории оказался артиллерист с крейсера «Аврора» — Готфрид Индрикович Элиньш, колоритный старик, настоящий «плечистый пророк», как назвал матросов революции Владимир Луговской. Мало того, работал бывший матрос лесником в колхозе «Сарканайс стрелникс» («Красный стрелок»). Притом для экрана он был в некотором роде открытием, так как ни разу не был «тронут» кинооператорами.

Мы с Имантом Зиедонисом просидели у Элиньша больше часа. Старик вытащил из-под кровати деревянный чемодан, достал фотографию *того* времени и рассказал, как недавно, приехав в Ленинград продавать колхозные яблоки, пригласил своих односельчан осмотреть «Аврору». А на корабле, давно ставшем музеем, — выходной день. Что делать? Тогда он вызывает вахтенного офицера и, называя фамилию, говорит, кто такой. И дежурный по всей форме приветствует его: «Для вас, Готфрид Индрикович, можно сделать исключение!»

Конечно, он очень волновался, когда ходил по крейсеру, многое узнавал, но никак не мог найти кубрик, куда матросы собирались поиграть в шашки, чем очень был расстроен...

На фотографиях, снятых во время рассказа, Элиньш получился естественным, живым. Но как его показать в фильме?

Мы полагали, что лучше всего взять у старика интервью прямо в лесу — вековые деревья, молодая поросль... Тут есть образ, ассоциации. А потом снять старика на торжественном вечере, среди колхозных парней, уходящих в армию.

Режиссер так и поступил. Однако при монтаже выяснилось, что интересный рассказ авроровца получается слишком громоздким даже после изрядного сокращения. Тогда Айвар Фрейманис вообще отказался от синхронного интервью, то есть от повествовательного изложения материала, и репортаж о старом матросе среди призывников накоротко сомкнул с кадрами празднования двадцатилетия освобождения Риги от немецкой оккупации, сомкнул цепью образных стыков. И сразу был поднят целый исторический пласт, возникла связь времен. В конце концов оказалось, что в таком монтажном ряду сам по себе внешний облик старика — его лицо, руки, выправка — красноречивее слов. В фильме осталась только одна фраза.

Вспоминая Октябрь, Элиньш, мешая латышскую и русскую речь, рассказывает колхозным парням: «...Старший офицер говорит нам: убейте меня, я с вами не пойду!.. Ну, не пойдешь — не надо!..»

Достаточно было вот этой единственной фразы (из почти часового записанного разговора) и нескольких слов комментария, чтобы на экране возник символический образ матроса революции. И что любопытно: сам Элиньш виден на экране всего тридцать четыре секунды!

Какая все-таки колоссальная сжимающая сила, до поры до времени неведомая даже для самих авторов, скрыта в монтажном стыке и контрапункте!

Монтаж — вначале всегда насилие над собой. Снимал, снимал, кадр стоил огромных усилий, переживаний, волнений, и вот приходится с ним расставаться, приходится отправлять в корзину. Потому что на монтажном столе, скажем, двадцать коробок (в каждой около трехсот метров). А фильм должен вститься в две.

Материал давит. Жалко каждый метр. Однако после грубого монтажа оказывается, что по-настоящему интересного, годного материала только пять-шесть коробок. Но ведь фильм должен вститься в две! Опять наступает растерянность. Надо расстаться с последними иллюзиями, что полторы тысячи метров можно втиснуть в шестьсот.

И тут приходят на помощь стыки! Взрывной силой они выжимают лишнее. Уже не жалко выбрасывать не только метры, а целые эпизоды. Потому что кинорассказ обретает мускулы, в нем начинает биться пульс!

На «Репортаже года» было отснято около пятнадцати тысяч метров, пятьдесят коробок. А должно быть пять.

Был момент, когда и режиссеру Айвару Фрейманису, и оператору Ивару Селецкису, да и мне, одному из сценаристов, казалось, что крах неминуем. Монтажер Майя Селецка устала клеить варианты. Проговорив допоздна, мы так и расстались, не зная, каким же получится наш «Репортаж».

А до срока сдачи оставались считанные дни.

Не унывал только наш коллега по этой работе, поэт Имант Зиедонис, уже не раз, видимо, испытывший, что такое «сопротивление материала». Он говорил нам: «Ребята! Фильм будет!..»

Да и мы чувствовали, что решение близко, что оно — в самом материале. Оно должно прийти...

И действительно, встретившись утром следующего дня, каждый выложил новый вариант монтажа. И почти все в них совпало — и ход мысли, и чередование эпизодов, и стыки!

Все нашло свое место, все кадры сцепились в единственно возможную для них пульсирующую цепь.

Что меня больше всего поразило — так это то, как точно найденный монтажный стык способен заменить сотню метров спокойного повествования, драматизировать события, передать стремительный бег времени.

В этом смысле наиболее характерен финал фильма.

Фактически дело обстояло так: в Ригу на Праздник песни прилетело много эмигрантов, давно живущих за рубежом. Они погостили у своих близких, посмотрели родные места и уехали.

Волнений было, конечно, немало, и материала хватило бы на отдельный фильм. Режиссер укладывает это событие в три минуты. Как же он этого добивается?

Он берет только высшие точки — самые первые, наиболее драматические минуты встреч на аэродроме и самые последние секунды перед разлукой, вот-вот уже надо идти к трапу. А двухнедельное пребывание на родине заменяет в фильме голосами и запахом родной земли — медленной панорамой по ромашковому лугу и многотысячному хору. Песня то пробивается сквозь шум моторов в аэропорту, то заглушается им. И через весь эпизод режиссер параллельно монтирует старуху с розами в скрюченных пальцах, которая ищет в толпе того, кого не видела много лет, но так и не находит его...

Острый монтаж определил и характер комментария. Наш диктор, заслуженный деятель искусств Латвийской ССР Борис Подниекс, прочитавший на своем веку сотни текстов, долго искал интонацию для каждого слова. Особенно трудно давалась фраза: «Песню Родины не увезешь с собой!..» Он то прибавлял «металла» в голосе, то убавлял. И только когда, забыв о профессиональных приемах, он прочитал текст просто от себя, голос зазвучал искренне и эмоционально.

Здесь стоит привести покадровую запись рассказанного выше эпизода из монтажного листа фильма. Читатель убедится, насколько точно — в метрах и секундах — режиссеру приходится рассчитывать каждый участок ленты. Ведь в образной публицистике, где главное — изображение, продолжительность кадров, то есть *ритм*, имеет огромное значение.

Читая монтажный лист, обратите внимание не только на абсолютную, но и на относительную длину кадров в монтажном ряду. Именно этим достигаются нужный ритм, дыхание и в конечном итоге драматизм рассказа.

299 <sup>1</sup> .	7 м 47 к <sup>2</sup>	Участники Праздника песни и танца образуют на поле стадиона цифру XXV. Зрители на трибунах аплодируют ( <i>панорама</i> ).
300.	7 м 25 к	Поет объединенный хор ( <i>отъезд от среднего до общего плана</i> ).
301.	3 м 10 к	Резкий гул самолета. Люди ждут в аэропорту.
302 <sup>3</sup> .	4 м 08 к	

<sup>1</sup> В первой графе монтажного листа дан порядковый номер кадра от начала фильма, во второй — длина кадра, в третьей — его описание и звучащий в нем дикторский текст.

<sup>2</sup> В одном метре 35 мм киноплёнки 52 кинокадра, на экране они пробегают за две секунды, так что продолжительность 7 м 47 к — около шестнадцати секунд.

<sup>3</sup> Восклицательные знаки здесь и далее даны мною, чтобы обратить внимание читателя на монтажные и звуковые стыки.



303.	4 м 01 к	Подруливает ИЛ-18.
304.	4 м 43 к	Ожидющие волнуются.
305.	2 м 32 к	Старушка с розами. ПЕСНЯ РОДИНЫ ДАЛЕКО СЛЫШНА.
306.	3 ж 48 к	Эмигранты сходят по трапу. ОНА ДОНОСИТСЯ И ДО ТЕХ, КТО НА ЧУЖБИНЕ. В РАЗНЫЕ ВРЕМЕНА ЭТИ ЛЮДИ УТРАТИЛИ РОДИНУ.
307.	5 м 18 к	Родные обнимаются ( <i>крупный план</i> ) ОДНИ УЕХАЛИ В ПОИСКАХ СЧАСТЬЯ В ГОДЫ БУРЖУАЗНОЙ ЛАТВИИ, ДРУ- ГИХ РАЗЛУЧИЛА ВОЙНА.
308.	2 м 36 к	Старушка с розами.
309.	10.и 34 к	Встречающие приветствуют гостей.
310.	4 м 44 к <sup>4</sup>	Старушка с розами ищет кого-то. ДАЛЕКО СЛЫШНА ПЕСНЯ РОДИНЫ. И ТЕМ, КТО НЕ ЗАБЫЛ ЕЕ...
311.	4 м 34 к	Плача обнимаются три брата ( <i>крупный план</i> ). ХОЧЕТСЯ ПОБЫТЬ С НЕЙ ХОТЯ БЫ В ПРАЗДНИК...
312.(!)	14 л 31 к	Шум самолета затихает, начинается песня ( <i>панорама по ромашковому лугу</i> ).
313.	19 л 01 к	Поет объединенный хор Праздника песни ( <i>панорама —общий план</i> ).
314.(!)	1 м 51 л <sup>5</sup>	Резкий гул самолета, ИЛ-18 на лет- ном поле.
315.-	5 м 36 к	Эмигранты прощаются с родными ( <i>крупный план</i> ), сквозь гул самолета пробивается песня.
316.	7 м 13 к	Две сестры плачут. Песня берет верх. КАК И ЭТУ ЗЕМЛЮ — МОЖНО ВЗЯТЬ ТОЛЬКО ГОРСТЬ ЕЕ, И ОТ ПЕСНИ ТОЛЬКО ЭХО...
318!	5 м 26 к <sup>6</sup>	Плывут осенние листья...

<sup>4</sup> Старушка на экране уже появлялась дважды, причем в равных по длине кадрах, что в общую суматоху внесло напряженный ритм. Чтобы его сохранить, режиссер добавляет здесь четыре секунды, так как относительно предыдущего кадра в 10 м прежняя длина воспринималась намного короче.

<sup>5</sup> После длинных панорам продолжительностью более минуты этот короткий кадр с резким звуком воспринимается словно удар бича и точно передает ощущение быстро пролетевшего времени, неотвратимости разлуки.

<sup>6</sup> Этот кадр стоял раньше в эпизоде с рижскими парками. Там он был деталью среды. А в стыке с кадрами эмигрантов и словами «от песни только эхо...» он обрел глубокий смысл.



И последний стык — вековой вяз у самого моря. Качели. Словно на маятнике, качаются мальчик и девочка. И последнее слово диктора:

— *Время...*

Начался фильм старинными часами без стрелок, а в финале — «живой» маятник на родном берегу. В этих кадрах — центральный образ фильма.

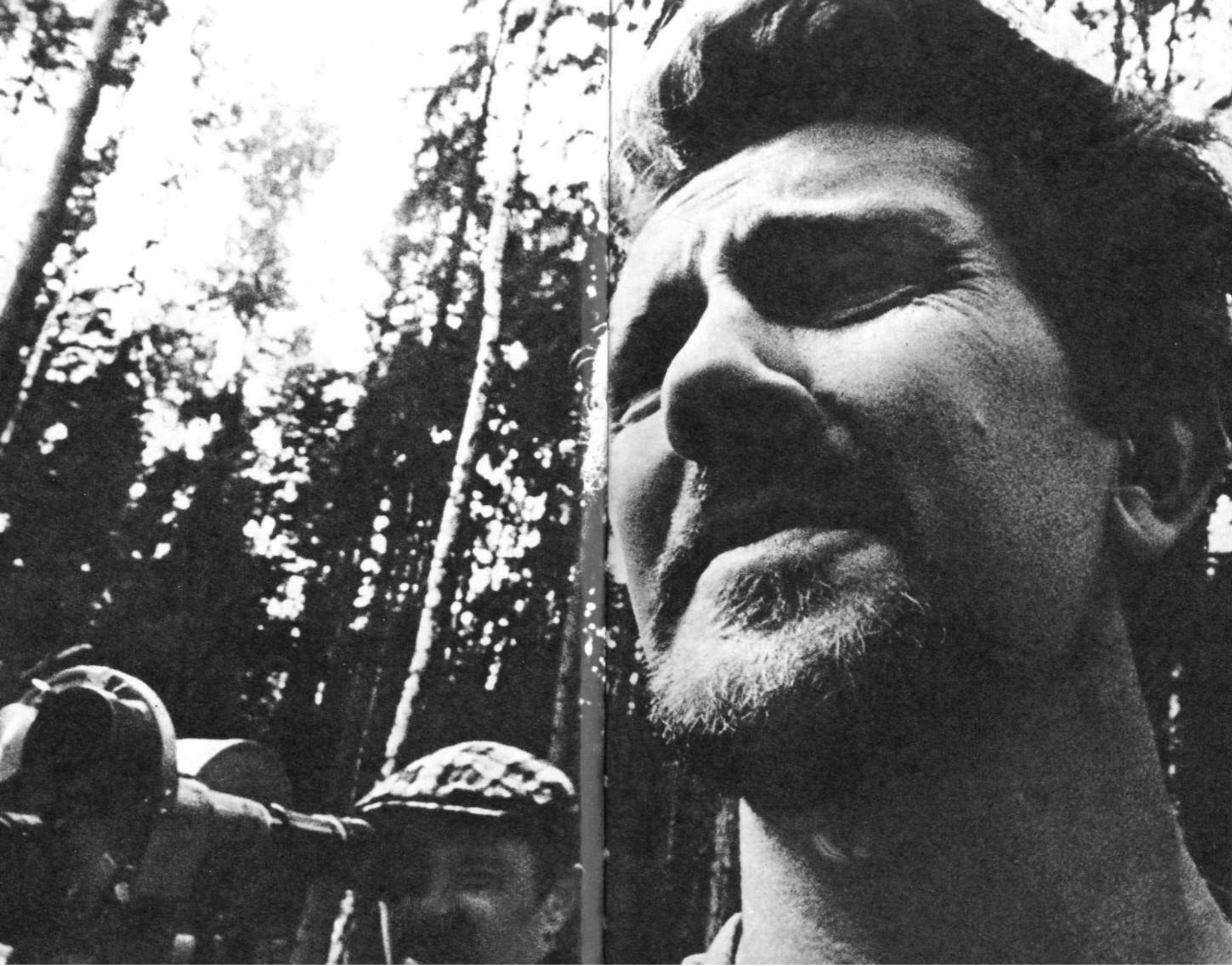
Благодаря точно найденным стыкам выстроился и комментарий. Слово *Время* стало основным двигателем драматургии. Время — как повседневность, философская категория, память, историческая неизбежность...

И, кроме того, благодаря стыкам мы сами, авторы, по настоящему ощутили истинную меру времени *кинематографического*.

## Вечная тема — Человек

У всякого человека  
есть своя история,  
а в истории свои  
критические моменты:  
и о человеке можно  
безошибочно судить  
только смотря по тому,  
как он действовал и каким он  
является в эти моменты,  
когда на весах судьбы  
лежала его  
и жизнь, и честь, и счастье.

*В. Г. Белинский*



## Архивариус Енш

В любом документальном фильме, исключая чисто видовые, всегда действует человек. Либо он главный герой, вокруг которого разворачиваются какие-то события, либо, наоборот, в центре внимания — событие, движение масс, а человек — только частица этого движения. Разумеется, такое разграничение весьма условно, поскольку обычно это переплетается. И все-таки существует же в документалистике и жанр событийного репортажа и кинопортрета.

Как же подступиться к человеку? Как запечатлеть его естественным и неповторимым, во всем многообразии связей с обществом, с миром? Как избежать игры?

В связи с этим прежде всего опять вспоминается давний урок из фоторепортерской практики, о котором хотелось бы рассказать подробнее...

В Риге, по улице Слокас, 16, стоит угрюмый с виду дом, построенный когда-то для ломбарда. Но уже многие годы в нем размещается Государственный исторический архив республики. Там я и познакомился со старым архивариусом Георгием Арнольдовичем Еншем.

Впечатления от этой встречи легли в основу сценария короткометражного телевизионного фильма «Документы остаются в строю»<sup>1</sup> (режиссер Мулла).

...Мы шли узкими коридорами между стеллажами. Енш освещал дорогу переносной лампой в металлической решетке. Повсюду на полках лежали документы, и ощущение было такое, будто мы пробираемся по шахтным штрекам, через пласты породы, отложенные самим временем.

Иногда Енш останавливался, доставал из ларцев старинные пергаменты с печатями в деревянных футлярах, скрепленные подписями каких-то вассалов, герцогов, императрицы Екатерины II и даже Кромвеля. Он показывал архивы первых капиталистических предприятий — пудовые книги, окованные, как сундуки, железом, с записями недвижимостей; пухлые папки Лифляндского жандармского управления, в которых уже упоминались фамилии Райнис, Стучка, Горький...

В руках Енша пожелтевшие от времени бумаги будто оживали.

Читаю, например, сравнительно недавно обнаруженный документ: «Секретно. Начальнику Лифляндского губернского жандармского управления. 11 января 1905 года. №177, г. Рига.

<sup>1</sup> Кстати, работая над очерком, я обнаружил в архиве новые, неизвестные документы о рижском периоде жизни Эйзенштейна, фотокопии которых переданы Дому-музею режиссера в Москве.

Вследствие телеграммы начальника Петербургского охранного отделения предписываю Вам немедленно произвести на основании 29-й статьи о государственной охране обыск у мешанина Алексея Пешкова (Горького), а затем арестовать его, препроводить в тюрьму до отправления в город Петербург». И ответ на это предписание помощника ротмистра Балабина, написанный в тот же день: «Секретно. На ваш № 177 представляю протокол обыска у писателя Алексея Пешкова (Горького) с обнаруженными при обыске перепиской и преступ. изданиями. Пешков отправлен в испр. арест, отделение. Ротмистр Балабин».

— Обратите внимание, — сказал Енш, — на размашистый торопливый почерк. В январе 1905-го у царских жандармов «работы» было по горло, им даже некогда было дописывать слова...

От ходьбы Георгий Арнольдович быстро уставал. Целый лабиринт стеллажей. XV век, XVI век, XVII век... Рассказывая, он тяжело дышал. Желтый электрический свет лампы подчеркивал впалый рот и без того глубокие морщины на лице, делая его похожим на старинный пергамент. Именно таким мне представлялся традиционный архивариус, хранитель древностей, далекий от мира сего.

Когда где-то на рубеже XVII и XVIII веков Енш снял с полки толстенную книгу ревизий земельных владений, составленную еще шведской администрацией в Лифляндии, я сделал первый снимок. Мне казалось, что именно так, средним планом, на фоне стеллажей с документами, я правдиво и полно передаю облик этого человека. Я тогда еще не знал, какое разочарование ждет меня «триста лет спустя»...

После осмотра мы поднялись на шестой этаж, где лежала так называемая россыпь — листы, не связанные между собой. Восемь тонн архивной целины, в которой могут оказаться и ценные документы.

Енш рассказал, что теперь он уже на пенсии, но по несколько часов в день занимается этой россыпью. «Отсюда, из окна шестого этажа, — добавил он, продолжая начатый разговор, — я утром 15 октября 1944 года увидел последнего немецкого солдата в Задвинье. Он выкатился на мотоцикле, круто развернулся на перекрестке и удрал в сторону взморья. Через несколько часов пришли наши...».

Пока архивариус, стоя у окна, рассказывал, я еще раз внимательно рассмотрел его лицо. На свету оно выглядело еще более дряхлым. Я обратил внимание на его правый глаз, потухший, наверное, от долгой работы в полутьме и словно подернутый пеплом, и догадался, почему даже здесь Енш не гасит лампу, — он плохо видит. Весь он вне таинственной атмосферы



ры, царившей в архивных лабиринтах, без причудливых теней от переносной лампы, которые то выростали над ним до потолка, то прятались за его спиной, — без всего этого он превратился в неприметного старичка. Только на одно мгновение от воспоминаний о том дне и, должно быть, игры света, шедшего от двух источников — окна и лампы, — его глаз блеснул (сейчас не боюсь этого сравнения), как дуло пистолета. И все лицо преобразилось, стало жестким и мужественным.

Но снимка я не стал делать, поскольку такая воинственность показалась мне нехарактерной для архивариуса.

А Енш тем временем вспоминал, что, когда пришли наши, первыми в дверь архива постучались интенданты. Они просили стулья, видимо, для какого-то штаба. Он обрадовался встрече, однако сказал, что скоро придет начальник, с ним пусть и договариваются. (Как будто начальник вышел на полчаса пообедать.) И Георгий Арнольдович оказался прав. Начальник был уже в пути и действительно явился через полчаса на военной машине, в форме капитана Советской Армии, с полномочиями штаба фронта...

Я еще не рассказал, что, осматривая архив, познакомился и с некоторыми документами политхранки буржуазной Латвии. В частности, с ордером на арест от 7 июля 1932 года (арх. № 9211) А. Я. Кадикиса, известного в подполье по партийной кличке «Профессор». За день до ареста он переправил в надежное место типографию, но затем сам по доносу провокатора был арестован и осужден...

Так вот, капитаном Советской Армии с полномочиями штаба фронта был тот самый «Профессор». На пост директора Государственного архива он был назначен после свержения буржуазного правительства в 1940 году.

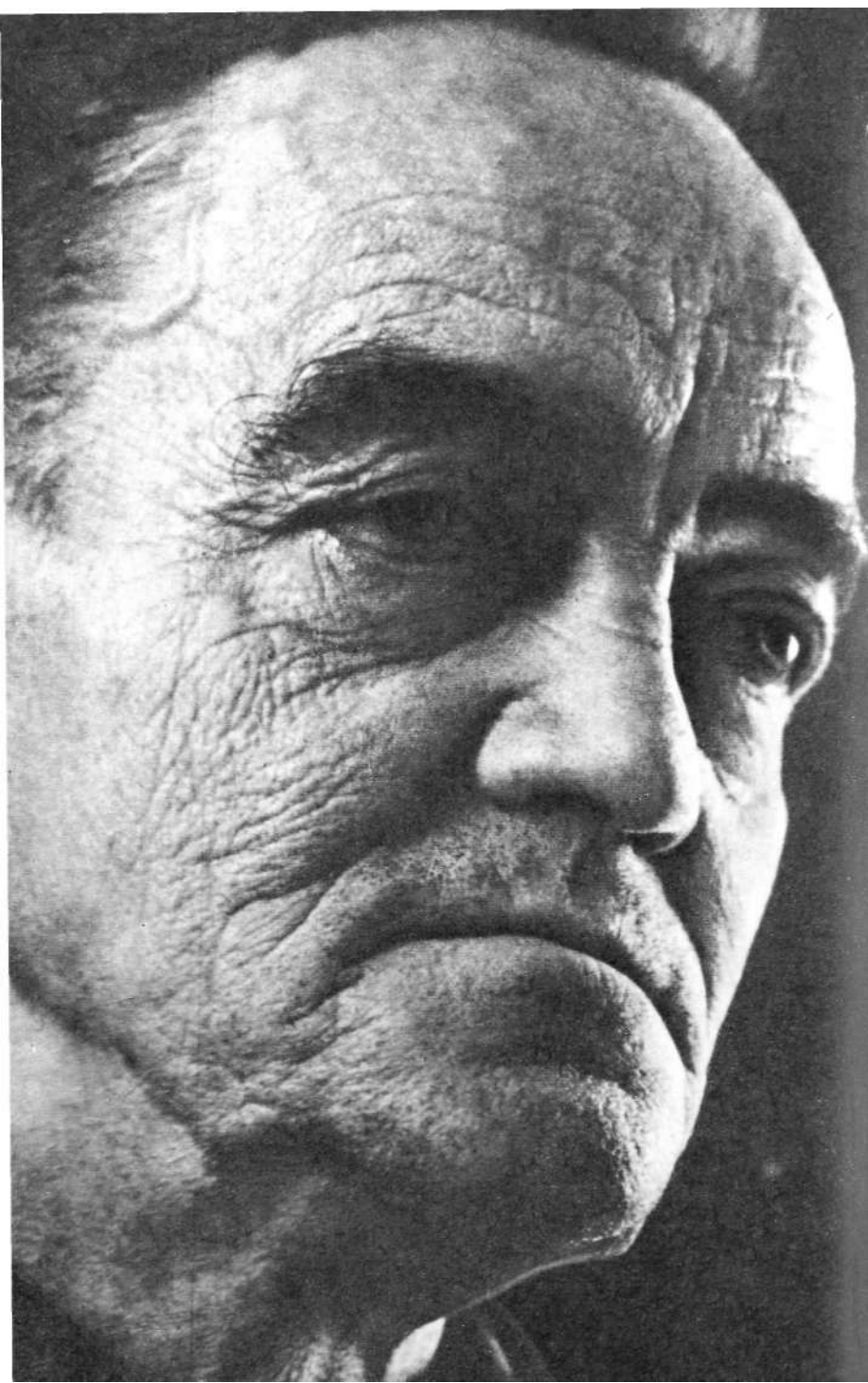
От него и от других сотрудников архива я узнал то, что совершенно перевернуло мои представления о старом архивариусе.

В конце войны немцы начали вывозить рижские архивы в Германию. Приехав за ними после войны, Кадикис обнаружил, что во многих ящиках запакованы не ценные документы, а макулатура. Там он никак не мог понять, зачем фашистам понадобилось возить ее в такую даль... Может быть, в целях маскировки, а настоящие документы спрятаны где-то в совершенно другом месте?

Загадка разрешилась в Риге.

Еще в июне 1944 года, поняв, что Ригу не удержать, в Государственный архив явились представители штаба Розенберга (фазаны, как их называли сотрудники архива) и приказали немедленно приступить к упаковке самых ценных документов для отправки в рейх. За невыполнение приказа — расстрел!





Так война пришла и в тихие хранилища архива. И скромный латышский интеллигент Георгий Енш, всю жизнь просидевший над бумагами, решается на самое опасное.

По ночам он остается тайно в здании архива, распаковывает ящики, забытые под присмотром эсэсовцев днем, и заменяет в них ценные документы бумажным мусором. Конечно, спасти удастся не все. Большинство грузов отправлялось в тот же день. Кроме того, видимо, заподозрив что-то неладное, «фазаны» приказали однажды перед отправкой вскрыть несколько ящиков. Енша спасла только немецкая любовь к порядку. Увидев аккуратно перевязанные пакеты с ровными наклейками, они не стали в них рыться.

10 октября гитлеровская тыловая администрация начала разбегаться, но опасность не миновала. Во дворе архива окопались немецкие минометчики. Улица была забита отступающими частями. Солдаты, удирая, били по окнам из автоматов, бросали гранаты — каждую минуту мог вспыхнуть пожар. С 11 по 15 октября, вплоть до вступления советских войск в Задвинье, Енш не покидает здание архива ни на один час.

И последняя черточка мужества.

Если с ним что-нибудь случится, то, во всяком случае, должен остаться документ, по которому можно будет точно установить, где что спрятано и что увезено в Германию. В городе идет бой, во дворе бьют из минометов, а Георгий Арнольдович занят составлением записки, которая сегодня читается, как боевое донесение.

Вот тебе и традиционный архивариус!

Давно замечено, что привычное подчас ускользает от глаза. Еще чаще, пожалуй, оно способно ввести в заблуждение относительно того, что за ним кроется. По крайней мере так вышло со мной при первой встрече с Еншем. Но после всего, что я узнал, первый снимок уже не казался таким правдивым.

Собственно, он давал представление об архивариусе. Это была, как принято говорить сейчас, правдивая информация, но поверхностная, неполная. По снимку нельзя было судить ни о характере, ни о личности этого человека, он присутствовал в кадре как приложение к архиву.

Я вспомнил то мгновение у окна, откуда Енш увидел последнего фашистского солдата, и пришел к нему снова. Но не в архив, а домой, на одну из улочек Задвинья.

На столе лежала рукопись «Очерки архивного дела в Латвии». Георгий Арнольдович, вспоминая о тех днях, много курил. Он рассказал о брате, погибшем в Испании...

Освещение было таким же, как в той комнате, на шестом этаже, — окно и лампа, только в старинном абажуре. Я снял более десятка кадров.

Передо мной был один и тот же человек, но как среди синонимов ищешь самое точное слово, так и я искал ракурс, крупность, светотеневой рисунок. Хотелось уловить в настроении Енша '«то мгновение». И в одном кадре, как мне кажется, это в какой-то степени удалось.

Для начинающего порой нет ничего легче, чем сделать портрет человека. Посадил, щелк... и — готово! Но нет ничего труднее потом, когда начинаешь понимать, что запечатлеть человека — значит познать его.

#### Четвертый председатель

Встреча с увлеченным, талантливым человеком — всегда радость, будь то архивариус, учитель или токарь. Мне хотелось снять киноочерк о талантливом председателе колхоза, я даже название придумал: «Пятый председатель». Почему пятый? Не знаю, мог быть и третий. Это уж как повезло колхозу. За этим образом — «такой-то по счету председатель» — предполагалась какая-то предыстория, трудности роста, а заодно сюжетный ход и даже некоторая драматургия самого повествования.

Мысль возникла под впечатлением многих деревенских встреч (когда-то я работал в районной газете), но созрела она, как это ни покажется странным, после одного футбольного матча.

Осенью 1966 года мы с оператором Рихардом Пиком снимали в колхозе «Политотдел» Ташкентской области корейскую свадьбу — небольшой эпизод для документальной кинокартины «235 000 000 лиц» (об этом фильме речь впереди). Так вот, в шесть часов вечера молодожены и их гости неожиданно для нас встали из-за стола и пошли смотреть... футбольный матч. На колхозном стадионе хозяева поля, команда «Политотдел», играли на первенство страны с хабаровским СКА. Председатель колхоза Хван смотрел на игру своей команды особенно придиричиво. Это и не удивительно: накануне он вернулся из туристической поездки в Англию, где тогда проходил VIII чемпионат мира по футболу.

Легко себе представить, что это за колхоз, если он имеет свой стадион и даже свою футбольную команду. Это действительно огромное хозяйство с великолепным современным поселком: газ, телефон, электричество, телевидение, Дом культуры, столовая, гостиница, магазины и даже Дворец бракосочетаний. Люди, с которыми нам довелось встречаться, говорили о колхозных делах как о чем-то своем, кровном и с особенным уважением — о Хване. Именно с ним (он был у них вторым по счету председателем) они связывали расцвет колхоза. О таком человеке и хотелось рассказать в фильме.

Правда, был еще один прототип, от которого, собственно, и возникла мысль, — председатель колхоза из-под Владимира Александр Васильевич Константинов. Много лет прошло, долгое время было, но встреча с ним мне хорошо запомнилась.

Тысяча девятьсот пятьдесят третий год. Осенний вечер... Возвращаясь с редакционного задания, я зашел к нему в правление на огонек. Сидел у него скотник, жаловался, что навоз никудашный, не хватает соломы для подстилки. Когда он ушел, Константинов стал рассказывать, какой замечательный старик этот скотник: увидит на дороге конские яблоки, непременно перенесет их на поле — удобрение ведь, лишнее зерно вырастет.

— Вы понимаете, о чем я говорю? — спросил Константинов, — о чувстве хозяина. Не о праве, не о долге, не об обязанностях, а о чувстве.

И он заговорил о многих назревших проблемах: о планировании, политике закупочных цен, использовании техники. В тот вечер я, быть может, впервые по-настоящему понял, как тесно переплелись на колхозной земле политика, экономика, психология и как важно, чтобы в председательском кресле сидел толковый хозяин. Дальновидный, умеющий считать и беречь колхозную копейку. Ведь у председателя чувство хозяина общественной земли и общественного труда должно быть особенно обострено. Только тогда ему доверят свои чувства и другие.

...В 1968 году в плане Рижской киностудии был документальный очерк «20 лет колхозу» (в Латвии коллективизация началась только после войны). Когда редакция кинохроники предложила мне работать над этой темой, я решил, что пришло время осуществить давнишнюю идею.

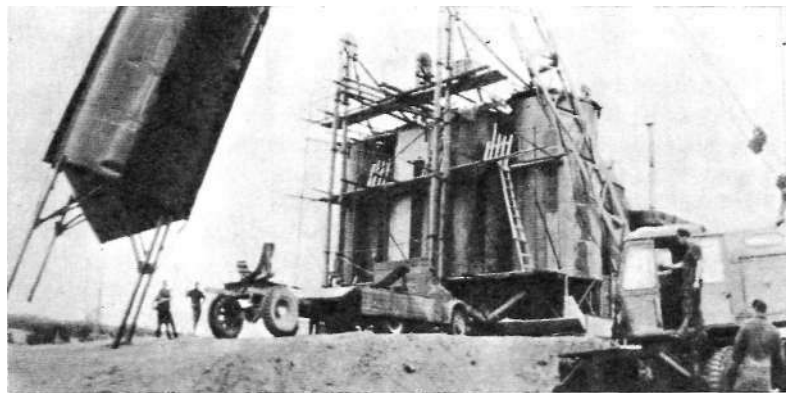
Итак, была идея, была тема, был прототип героя, даже не один. Оставалось найти самого героя.

В республике много толковых председателей. Редакция кинохроники предложила целый список. Я отобрал четыре хозяйства и решил начать знакомство с Екаба Спицкуса, председателя колхоза «Дзимтене» Тукумского района. Просто потому, что ехать было недалеко.

По пути я гадал, какой он, этот Спицкус, какой у него характер, как он говорит, какие у него привычки? Ведь экран предъявляет к герою специфические требования.

В литературе или в игровом кино автор, желая создать обобщенный образ человека, чаще всего лепит его из черт характера многих людей. Документалист этой возможности не имеет. Он должен найти типические черты, характерные для многих, в одном реальном человеке. А тут нужна и удача.

Екаба Спицкуса я застал за скучным, как мне сначала показалось, занятием: он выписывал путевые листы шоферам (в



колхозе тогда было более двадцати автомобилей). Но позже, объезжая с председателем хозяйство и увидев, как четко работает транспорт, я уже так не думал.

Каждая машина имела точный маршрут и почасовой график, исключавшие порожние рейсы. А если случалась неувязка и приходилось ездить порожняком в дальнюю бригаду, шофер, не ожидая особого указания, загружал машину гравием и по пути засыпал на дороге колдобины. (Кстати, поэтому в колхозе отличные дороги, о них заботятся все без напоминания). В первые дни у меня даже создалось впечатление, будто в колхозе не двадцать, а пятьдесят машин.

Словом, за этой формальностью, которую легко мог выполнить, скажем, заведующий гаражом, Спицкус видел нечто большее. В современном хозяйстве транспорт — это как бы кровеносная система, и, выписывая путевые листы, председатель с самого утра определял пульс и ритм рабочего дня.

Он, как истинный художник, мыслил образами, не поэтическими конечно, а, если можно так выразиться, экономическими.

И это естественно, потому что хотя Спицкус по образованию и агроном, но, в сущности, как мы с Пиком (фильм снимал он) затем убедились, председатель — природный экономист. Он так сумел организовать хозяйство, что каждый вложенный в производство рубль дает колхозу 57 копеек чистой прибыли! А годовой доход с 4200 гектаров довел до полутора миллионов рублей!

Все говорило о том, что это, кажется, тот человек, которого я ищу, и, естественно, мне не терпелось проверить верность замысла. Поэтому я в первый же день спросил его, какой он по счету председатель.

— Второй, — сказал Спицкус. — Нет, кажется, третий... мда... (Мне был непонятен смысл этого «мда». Если бы я мог предугадать, сколько хлопот оно нам с оператором Пиком впоследствии доставит... Но об этом — позже.)

В конце концов выяснилось, что Спицкус — четвертый председатель в колхозе, забыли первого, который пробыл всего неделю. Далее шло в нарастающей прогрессии: второй работал год, третий — четыре года. Спицкус в колхозе — пятнадцать лет! Первый председатель едва умел расписываться, а Спицкус закончил Латвийскую сельскохозяйственную академию, да и окружил себя, как любят говорить в колхозе, академиками.

Во всем этом была закономерность. Я был доволен, сюжетно все складывалось удачно. Появилась даже непредвиденная побочная тема: преемственность; как выяснилось, все бывшие председатели и даже их дети остались в колхозе.

Первый председатель Карл Загерс работал в колхозе до старости, его сын — один из лучших комбайнеров, член правления. Второй председатель Петерис Арнис — пенсионер, но остался членом правления. Его сын — главный бухгалтер. Старый Арнис — отличный каменщик, сложил много домов в новом поселке, и в одном из них живет Спицкус. Третий председатель Алберт Лабиновскис — тоже на пенсии, но продолжает работать: следит за состоянием дорог (за ним закреплен грейдер), кроме того, в его обязанности входит подвозить к домам колхозников газовые баллоны. Его сын — колхозный токарь, дочь — телятница, секретарь комсомольской организации.

Все это в самом деле естественно вошло в кинематографический рассказ. А стиль работы самого Спицкуса прямо-таки продиктовал образное решение всего фильма. Достаточно было взять за основу рабочий день председателя.

У Спицкуса заведено, и все это знают: ровно в восемь утра в правлении он подписывает путевые листы шоферам и банковские документы. Затем до обеда он объезжает колхозные поля по давно установившимся маршрутам. Хозяйство для латвийских масштабов немалое, и колхоз много строит, есть большой сад, теплицы, консервный цех... Всюду за день не поспеешь, да и не надо. Хозяйство налажено, каждый знает свою работу и отвечает за нее.

Но для того чтобы показать в киноочерке один рабочий день председателя, нужно было из многих дней отобрать какие-то моменты, наиболее характерные не только для самого Спицкуса, но и для стиля и атмосферы всей жизни колхоза «Дзимтене».

Их тоже не пришлось долго искать. Труд там высоко механизирован и рационально организован: пятидневная рабочая неделя; две смены, а в страдную пору — три; по понедельникам в час дня — производственное совещание специалистов и бригадиров; в каждую последнюю пятницу месяца — зарплата. В пятницу потому, что суббота и воскресенье — выходные. Любопытно, что накануне дня зарплат вывешивается на видном месте денежная ведомость, чтобы каждый знал, кто сколько заработал: от конюха до председателя.

Эти моменты и стали стержневыми эпизодами сценария и фильма.

Не пришлось долго искать и зримый «след души» крестьянина на колхозной земле, характерный именно для «Дзимтене». Им стал эпизод «Уборка камней». Почему вдруг уборка камней, я сейчас поясню.

В колхозе собирали тогда по тридцать два — тридцать четыре центнера зерна с гектара, то есть в три раза больше, чем в среднем по стране. А земля здесь, как, впрочем, во многих

колхозах Латвии, скудная. Чтобы она родила, ее надо холить, расчищать, осушать, удобрять. И, помимо этого, еще каждые два-три года убирать с полей камни, которые остались от ледников. Земля их все выталкивает, вымораживает, и они как бы растут здесь. Бригадир колхозных мелиораторов Гунар Стакис даже как-то пошутил, что в этом году выдался хороший урожай на камни.

Не зря в колхозе создана целая камнеуборочная индустрия. И мы сняли, как валуны выбивают бульдозерами, как их убирают специальными машинами, тракторными волокушами. А мелкие камни перед севом собирают вручную, чтобы потом, когда станут хлеба и на поле выйдут комбайны, не ломались ножи.

Мы видели, что любая работа делается в колхозе «Дзимтене» на совесть. Но в уборке камней душа крестьянина проявилась особенно зримо.

Более того, в ходе монтажа этот эпизод стал кульминационным, он идет встык с днем зарплаты, когда колхозники получают в кассе немалые деньги. Но, глядя на скудную, каменистую землю, не сомневаешься, что люди здесь хорошо работают не только ради высоких заработков (в среднем более шести рублей в день), а потому, что они чувствуют себя настоящими хозяевами этой земли. Или, как говорит главный агроном колхоза: «Люди у нас уважают землю».

Эпизод «Уборка камней», естественно, подводил, как нам казалось, и к осмыслению сюжетной линии председателей, организаторов колхоза.

Сколько было камней на пути коллективизации... И каждый председатель отдал колхозу частицу самого себя, даже Загерс, который продержался всего неделю, самую первую колхозную неделю, когда его могла настичь бандитская пуля (а ведь «никто не хотел умирать»!).

Всех их, бывших председателей, сменило время. А Спицкус сам как бы опережает время. Он никогда не ждал и не ждет постановлений и инструкций. Наверное, на опыте таких, как он, и вырабатываются постановления. В новых условиях экономической реформы Спицкусу никто не мешает хозяйствовать, но и тогда, когда ему мешали, когда инструкции нередко спорили с землей, он этот спор всегда решал в пользу земли.

...Таким путем все — и сюжетная линия председателей, и хозяйство, работающее как четко налаженный механизм, и даже усеянная камнями колхозная земля — все помогало развивать и обогащать образную систему фильма. (Тут все шло хорошо.)

Споткнулись мы на том, как показать в работе самого Спицкуса.

Я уже говорил, что «Дзимтене» — отличное хозяйство, не нуждающееся в председателе-толкаче. (Сам председатель как-то сказал, что помощников он подбирает умнее себя.) Но эта налаженность, эта прямо-таки поэтика порядка, буквально заморозившая нас, в сочетании со спокойствием председателя, лишённого каких-либо внешних эффектов в жестах, в манере общения с людьми, — все это с точки зрения привычных представлений о кинематографичности просто поставило нас в тупик.

Внешне подвижный человек облегчает работу кинооператора и режиссера. А Спицкус? Он как будто ничего не делает: ездит, смотрит, молчит. Снимать-то нечего.

Если бы он спорил, бурно проявлял удовольствие или неудовольствие, выругался бы, что ли. Но даже когда вокруг него люди, он больше слушает, что говорят другие, и только изредка роняет свое «мда». Это словечко даже к нам прилипло.

Мы гадали, что же делать? Может быть, причина в нас, много народа у камеры, и это его сковывает?

Пик решил поехать с ним по полям один, даже без своего ассистента Андрея Аписитиса, но к концу дня вернулся обескураженный.

— Мда... — сказал уже Пик. — Спицкус остался Спицкусом.

Но по мере узнавания мы поняли, что его сдержанность, эти «мда, мда», сказанные с разной интонацией, куда красноречивее характеризуют его, чем другого — жаркий спор. Что именно в этой неторопливости и заключается его сущность. Что характер этого человека — дружина, туго заведенная и всегда готовая к действию, а спокойствие — лишь внешняя оболочка колоссальной работоспособности и четкого понимания того, что происходит в данный момент и что предстоит сделать. Он никогда не спешит, но все успевает. И еще. Спицкус обладает редкой и завидной способностью — умением слушать людей.

Но хотя я и понял это, легче мне не стало: я не знал, как же показать своеобразие Спицкуса на экране. Только позже я понял очень важную для документалиста вещь.

Каждый человек живет в ритме, свойственном только ему. Это непременно должен чувствовать оператор и во время съемки, как бы перевоплощаясь, работать в ритме своего героя. Пик это почувствовал (он сам своим неизменным спокойствием был похож на Спицкуса) и, как правило, снимал председателя длинными кадрами, так сказать, от одного его «мда» до другого, не смущаясь, что в кадре будто бы ничего не происходит. И такими же длинными кадры следовало оставить в фильме! Когда, монтируя, я попытался ради экономии



метража укоротить их, характер председателя сразу пропал. Он перестал жить на экране, он только присутствовал. Потому что я попытался навязать ему не свойственный его характеру ритм экранной жизни. Приходилось либо брать отснятые кадры целиком, либо отказываться от них.

Но если бы дело было только в этом!..

Даже в удачных кадрах мы уловили лишь его облик, мы научились передавать камерой только внешний ритм председателя. Главное же было в другом: в его целеустремленности, способности вот так, в течение пятнадцати лет, работать, не снижая ни темпа, ни требовательности к себе и к людям.

Как передать этот напор души, если можно так выразиться, «внутренний ритм»?

Я попытался, как это часто делается, показать председателя через хозяйство, через обилие техники: армада комбайнов на уборке, конвейер в консервном цехе, полностью механизированный откорм скота, электродоеение, монтаж бункеров элеватора...

Получались отдельные, разрозненные, хотя и впечатляющие, картины высокоиндустриализованного производства. Но и только. Так можно было показать любое передовое хозяйство. Здесь как будто было все, но без характера Спицкуса, без его страсти к технике, к машинам (недаром в молодости он увлеклся мотогонками), без его «внутреннего ритма», без его, так сказать, эмоциональной связи с жизнью хозяйства. Пробеги можно было бы в какой-то мере восполнить дикторским текстом, но хотелось, чтобы эта связь была образной и выраженной прежде всего изобразительными средствами. Для этого в движение машин надо было вдохнуть жизнь, наше ощущение характера Спицкуса. Но как это сделать?

Мы опять оказались в тупике. И здесь к нам пришел на помощь Вертов, его влюбленность в «поэзию рычагов, колес и стальных крыльев», но, разумеется, украшенных человеком.

В одном из своих манифестов «Мы» (1922) он сформулировал основы монтажа механического движения. Необходимо учитывать, писал Вертов, переходы от одного движения к другому (по-вертовски — «интервалы»), продолжительность кадра, темп, род движения, его точное расположение по отношению к осям кадра — словом, то, что он называл «динамической геометрией». Вертова тогда критиковали за формализм, потому что он и движения человека хотел подчинить ритму движения машин, и впоследствии он сам от этого отказался. Но если все поставить на свои места, движение машин монтировать как продолжение мысли, страсти, духа человека, находя в них живую гармонию, — законы, открытые Вертовым, остаются в силе.

По-видимому, мы интуитивно чувствовали это и раньше. Многие отснятые кадры были достаточно динамичны. Но для создания длительного, разнообразного и целеустремленного, что ли, напряжения нам не хватало материала. И мы его попытались доснять во время комбайновой уборки картофеля, точно зная, что именно нам надо.

Но когда фильм был смонтирован, я никак не мог найти последнюю точку.

В финале председатель стоит у заведенного трактора, слушает тракториста и по обыкновению роняет свое «мда». Хотя кадр был длинным (10 метров), заканчивать им очерк не хотелось: получалось как-то обрывочно.

И тут я вспомнил о кадре, не нашедшем применения: крупным планом — пульсирующая фара трактора.

Это было то, что нужно!

Фара была естественной деталью среды, своей неподвижностью и пульсацией она как бы передавала кажущееся несоответствие между внешней статичностью Спицкуса и его постоянным внутренним горением. Даже ее геометрическая форма сработала по вертовской мысли — она стала динамической точкой всего фильма.

А для меня — правильнее было бы сказать «многоточием». Потому что до сих пор остается досада на самого себя за то, что все-таки не сумел показать Спицкуса во всем многообразии его природы. В фильме его характер заявлен, но должного развития не получил.

Я потом часто задумывался: в чем же причина?

Может быть, он слишком мало появляется на экране (108 метров из 590)?

Может быть, он «недостаточно кинематографичен»?

Причина, пожалуй, в другом.

Спицкус ни разу не проявил себя в фильме в каких-то трудных обстоятельствах или, скажем, в столкновении с кем-либо. А такая возможность была, но мы не сумели ее использовать, потому что с самого начала не разобрались в его личности.

Был такой случай.

От бухгалтера мы узнали, что после обеда к председателю должен прийти человек, который, прикрываясь нуждами колхоза, не прочь нажиться за его счет. Спицкус щепетилен до копейки, когда это касается колхозного добра, и потому непримирим к таким людям. Ожидая острой схватки, мы оставили в кабинете председателя синхронную камеру (накануне снималось производственное совещание) и стали ждать.

И что же? Человек этот пришел, но никакой схватки не произошло. Председатель глянул в нашу сторону, даже покрас-



нел, спрятал заявление этого человека в стол и сказал, что все решит завтра, на месте. На этом разговор и кончился.

Мы хотели, чтобы Спицкус проявил себя в конфликте. И он проявил себя, но по-своему, и прежде всего — по отношению к нам. Он не стал показывать себя перед камерой. Ведь он крестьянин-интеллигент, его этика запрещала ему позировать. Культурный, уважающий себя человек никогда не станет подавать себя специально. И Спицкус внутренне все время сопротивлялся нашему присутствию. Я уверен, что только общественное положение председателя вынуждало его участвовать в нашей работе. К тому же человек он сосредоточенный, занятой, и фильм его мало интересовал.

Видимо, Спицкуса надо было подготовить, объяснить ему наши намерения, значение эпизода для фильма. Ведь в другой

раз, когда мы его попросили дать интервью, предварительно объяснив, как это важно, он пошел нам навстречу. И хотя вокруг камеры орудовало много людей — оператор, ассистент, микрофонщик, техник, — Спицкуса не смутил заданный ему вопрос.

Мы спросили, как он, самостоятельный руководитель, работал в те годы, когда почти каждый шаг колхоза регламентировался?

И Спицкус ответил:

— Будем откровенны, — сказал он, — дело прошлое, но мы и в ту пору, когда была эта история с кукурузой и клевером, мы и тогда ходили в передовиках. Но мы сеяли клевер не на пахотных землях, а на лугах и пастбищах. Ну, а раз земля не пахотная, то и тот клевер не считали за клевер. Вот так мы и шли в ногу со временем... А кукурузу мы сеем и сейчас, разумеется, столько, сколько нужно, потому что это выгодно колхозу...

Спицкус остался Спицкусом. Он сказал правду, не смущаясь, не уходя в сторону. Не будь у нас этого простого, снятого одним планом длинного кадра, этих нескольких слов, в которых сказались и лукавый ум крестьянина и дальновидность экономиста, характер четвертого председателя не был бы даже заявлен.

Урок, как говорить, пошел впрок. В частности, снимая спустя несколько лет в фильме «Твой день зарплаты» директора завода «ВЭФ» Героя Социалистического Труда Всеволода Яновича Биркенфельда, мы основной упор сделали на синхронное интервью с ним. И, кажется, не ошиблись. Неброский внешне эпизод вызывает у зрителей, пожалуй, самую сильную реакцию. И не только остротой постановки проблем

...и директор завода «ВЭФ» В. Биркенфельд



(речь идет о путях совершенствования экономической реформы). В разговоре проявилась личность директора, прямота, озабоченность, доверие к документалистам и к зрительской аудитории. Проявился характер.

Да, ни пластика, ни ритм — ничто, пожалуй, не может заменить в кинопортрете человека живого, сказанного им с экрана слова!

## Киноразведка

Небольшой латвийский городок Сигулда и зимой и летом привлекает туристов. А осенью туда начинается настоящее полонничество — так живописны его окрестности. Но нам с оператором Анатолием Пяткиным предстояло снимать в уютной Сигулде двадцатиминутный фильм о... народном судье.

У нас был сценарий, его написал профессиональный кинодраматург, в прошлом юрист, Инис Бренчис, но с момента написания сценария до начала съемок прошло полгода. Естественно, что многое из предусмотренного нуждалось в уточнении. А главное — конкретное судебное дело, в ходе рассмотрения которого мог бы раскрыться характер судьи, заранее наметить попросту невозможно. И по очень простой причине: дела в суде рассматриваются в более короткие сроки, чем обычно читаются, обсуждаются, дорабатываются и утверждаются сценарии...

Правда, характер судебного дела сценарист предусмотрел, и выбор его был точен. Оказывается, живописные окрестности Сигулды имеют и свою теневую сторону. Огромный наплыв мото- и автотуристов приводит здесь к частым дорожным авариям. К тому же район пересекают две магистрали с очень интенсивным движением: Рига — Псков и Рига — Таллин. Словом, больше половины рассматриваемых в суде дел — дорожные аварии.

С народным судьей Юлием Бремшмитом мы познакомились недели за две до съемки. Каждая профессия налагает свой отпечаток на человека. Бремшмит работал судьей двадцать третий год, и первое, что в нем показалось характерным, это неторопливость в суждениях и сдержанность. Даже улыбка была скованной... Но, общаясь с ним, я понял, что судью, привыкшего работать на людях, постоянно быть в центре внимания публики, предстоящие съемки не смущают.

А вот нас смущали по крайней мере два обстоятельства.

Во-первых, в рассмотрении какого именно аварийного дела ярче всего проявится характер судьи? Нам казалось, что чем злостнее преступник, тем острее будет психологическая схватка и тем лучше для драматургии фильма.

Во-вторых, как показать сам процесс? В закрытом помещении зала суда оператор будет скован. К тому же судебное разбирательство длится часами, а мы его должны показать за десять минут. Как сжать в фильме время и все-таки сохранить ощущение полноты процесса? Стыками не очень «разживешься» — материал однороден, и «динамическая геометрия» тоже не могла помочь. Суд — внешне статичное зрелище, его динамика в словесных поединках, в речах.

Короче говоря, сценарий был, но неизвестных от этого не убавилось.

Правда, положение несколько облегчалось тем, что дела слушаются в суде почти ежедневно, ритуал судебного процесса повторяется — значит, можно поэкспериментировать. Мы с оператором решили провести до основных съемок *киноразведку*. И за два дня прояснилось почти все.

Слушалось несколько гражданских дел и два уголовных.

Первым судили мошенника-рецидивиста. Он знакомился с женщинами, входил в доверие, а потом их обкрадывал. Держался мошенник на суде уверенно, и не удивительно — три судимости!

Последнее слово он начал так:

— Граждане судьи! Не лишайте меня свободы. Еще Бальзак сказал, что тюрьмой человека не исправишь...

— Но почему же вы обкрадываете своих знакомых? — не выдержал судья.

— Граждане судьи! Когда я пьян, у меня бывают такие порывы...

Мы с оператором тихо засмеялись, читателю, наверное, тоже смешно. А вот судья не смеялся. Судье нельзя смеяться. Судье вообще не следует проявлять эмоций. (Может быть, и по этой причине Бремшмит так сдержан, человек двадцать три года в судебском кресле.)

...Бальзак не помог. Адвокат — тоже. Суд приговорил мошенника к семи годам лишения свободы.

Мы не знаем, что происходило в совещательной комнате — доступа туда нет никому, — но в ходе этого процесса и следующего, когда судили пьяного шофера, мы поняли ошибочность наших предположений относительно того, что, чем опаснее преступник, тем лучше проявится характер судьи. Наоборот, мы увидели, что в этих случаях судья не колеблется, ведет процесс быстро, карает жестко.

Стало очевидным, что если мы хотим увидеть в Бремшмите не только судью, но и человека, то для съемки надо выбрать совершенно иного подсудимого — человека, оказавшегося под судом случайно, в силу стечения каких-то роковых обстоятельств.

Неожиданно пришло и решение, как сжать в фильме время. Стены помогли!

Оператор снял длинную панораму — милиционер, подсудимый, защитник, судья... Но начал он панораму не с крупного плана лица, а с белой стены. И пока камера движется от одного участника процесса к другому, тоже видна только белая стена,...

Известно, что пустой экран создает у зрителя ощущение длительности времени. И нам также во время просмотра материала киноразведки несколько секунд белизны на экране казались очень долгими. Кроме того, белые стены зала суда вдруг обрели драматургическую значимость. От них веяло строгостью, они как бы выражали суровость и беспристрастность суда, тревожное ожидание приговора. И самое интересное — выяснилось, что, отводя камеру от говорящего участника процесса на белую стену, мы можем постепенно приглушать и звук. Белые стены выполняли в кинематографическом рассказе роль экранного многоточия...

Подобрали мы для съемок и подходящее дело.

Молодой шофер вез туристов. Выехали они рано, возвращались в Ригу после экскурсии в Ленинград. Пассажиры торопили водителя автобуса, чтобы успеть на работу. Водитель и сам торопился, его очень ждали дома. И вот — авария.

В ходе судебного процесса выяснилось, что шофер превысил скорость, дистанции не соблюдал и начал обгон, не обращая внимания на то, что шедший впереди «москвич» включил знак поворота и притормозил. Чтобы не раздавить его, шофер рванул руль влево, но слишком круто — машина потеряла управление, по инерции проскочила дорожное полотно и свалилась под откос... Тридцать пять пассажиров!

Жертв, правда, не было. Несколько человек получили тяжелые телесные повреждения, остальные — ушибы. Ушибом отделался и шофер.

Процесс шел три дня.

Суд тщательно выяснил все обстоятельства аварии, а мы имели возможность лучше узнать самого судью Юлиа Бремшмита. Выбор дела в этом отношении оказался правильным.

С одной стороны — вина шофера доказана. Преступление, хотя оно и совершено по неосторожности, налицо. Тяжелые последствия — тоже: телесные повреждения, разбит автобус... И с другой стороны — личность водителя, безупречная характеристика с работы, ни одного нарушения правил движения до этого злополучного дня. Добрые слова общественного защитника, признание самих пассажиров, что они торопили шофера. И еще одно обстоятельство: жена водителя ждет ребенка...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Съемки в суде велись с согласия жены шофера.

Что касается закона, то статья Уголовного кодекса Латвийской ССР, по которой было квалифицировано преступление, предусматривает до десяти лет лишения свободы («до» значит и год, и два, и три) — вот и решай!

При съемке двумя камерами оператору и его ассистенту удалось в нескольких кадрах уловить раздумья судьи, его «уход в себя» и, как мне кажется, даже его колебания, двойственное отношение к делу: непримиримость к водителю, обязанному отвечать во всех случаях за людей и груз, и сострадание к несчастью молодой семьи.

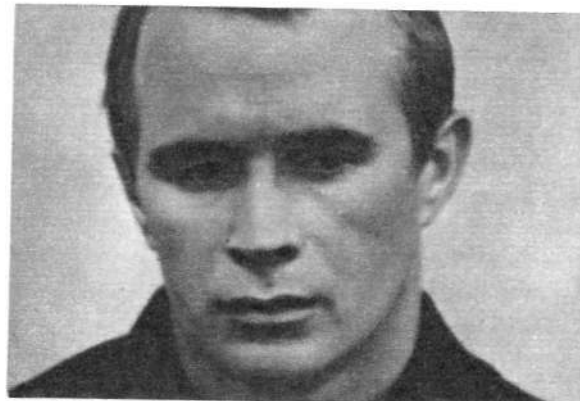
...Процесс заканчивался. Прокурор сказал свое слово. Адвокат — свое. Сделав медленную панораму, оператор отвел камеру на белую стену... Мы ждали последнего слова подсудимого. Но тут судья объявил перерыв до следующего утра. Было около четырех часов дня, закончить процесс в тот же день не представлялось возможным, а по Уголовно-процессуальному кодексу суд обязан удалиться на совещание, писать и выносить приговор под непосредственным впечатлением последнего слова подсудимого.

С него и начался последний день процесса. И мы, следуя принятым нами правилам кинописьма, начали кадр с «отточия», то есть с белой стены, спанорамировали на подсудимого, выслушали его признание и, не ожидая конца речи, перевели кадр на стену...

В фильме эта белая пауза — десять секунд и еще пять метров крупного плана жены шофера, всего двадцать секунд, — тянется томительно долго. Во всяком случае, достаточно долго, чтобы ощутить напряженность ожидания приговора.

Заключительную фазу съемок процесса оператор также провел четко, с заранее избранных точек и соответственно подобранной оптикой, полностью полагаясь на данные киноразведки.

Когда секретарь объявила: «Встать, суд идет!» — Пяткин уже стоял в центре зала, чтобы снять синхронно строгий общий план — начало чтения приговора. Затем, с боковой точки той же камерой — панораму от жены подсудимого по белой стене до него самого, слушающего приговор. Перед тем как судья объявил меру наказания — очень крупный план: жена подсудимого закрывает лицо руками. А в момент, когда Бремшмит произнес: «...к двум годам лишения свободы», — ее вздох облегчения! (Приговор мог быть более суровым. При определении меры наказания суд принял во внимание и судьбу человека, который еще должен был только родиться.) Наконец, когда чтение приговора закончилось, Пяткин схватил ручную камеру и броском через зал подскочил к подсудимому одновременно с





его женой, кинувшейся обнимать мужа, простаться с ним... Опоздай оператор на несколько секунд — мы потеряли бы самую волнующую сцену, принесшую неожиданный драматургический поворот в сюжете: вместо слез в суде — радость!

Работа с кинооператором очерка «Судья» меня многому научила<sup>1</sup>. Ход процесса в зале суда как бы написан камерой целыми фразами с уже расставленными «знаками препинания». То же можно сказать и о другом эпизоде — осмотре судом места происшествия. Неожиданно крупными хлопьями повалил снег, так что и здесь оператор мог пользоваться белыми «многоточиями». Вообще нам везло на «белое». Белые стены, белый снег, белые туманы по утрам, когда снимали на натуре...

Выделяя в данном случае операторскую работу, я несколько не умаляю роль сценария или режиссуры. Работали мы сообща. Я думаю о другом: как это важно, приступая к съемке человека, найти с самого начала наиболее органичный для показа его деятельности киноязык. И хорошо, если в первоначальной драматургической основе учитывается и звук.

Во время перезаписи, когда все звуки сводятся на одну пленку, пришлось долго искать объединяющий ритм. И думаю я об этом раньше, некоторые кадры снял бы более продолжительными.

Отчасти выручила тишина.

Пригласили, например, речь прокурора на кадрах с матерью подсудимого и судьей — и сразу появилась затаенность дыхания, возникла напряженность и кадры стали восприниматься более длинными. После последнего слова подсудимого пытались дать музыку (для «художественности») на кадрах — двери совещательной комнаты и крупный план жены шофера. Получилось неудачно, сократилось время ожидания приговора, возник преждевременный спад. Тогда мы убрали музыку, убрали даже шумы зала. Дали полную тишину... И эта полная тишина перед приговором и абсолютная неподвижность в изображении стали высшей точкой судебного процесса и всего кинорассказа, пиком душевных движений. Тишина как бы объединяла зрителей в кинозале с женой шофера в суде. По одну сторону — она и все зрители, по другую — судья в совещательной комнате. Музыка же как бы передвигала эту черту в... фильм. Получалось: по одну сторону — зрители, по другую — экран со всей своей условностью. Короче говоря, музыка в данном случае и разрушала документальность и вносила псевдохудожественность.

<sup>1</sup> Очерком «Судья» Анатолий Пяткин защитил на «отлично» диплом об окончании операторского факультета ВГИКа.

В документальном фильме надо, видимо, очень осторожно пользоваться музыкой, особенно когда на экране — подлинные чувства людей. Может быть, ее следует вводить только после того, как мы «насытились» изображением, успели вжиться в него, поверить в абсолютную подлинность происходящего на экране, только как избыток чувств — именно *избыток*, а не сопровождение.

Звук! В конечном итоге фильм обретает жизнь, когда изображение, слово, шумы и музыка создают единый ритм со своими пульсациями и дыханием — нормальным, убыстренным, прерывистым или полной затаенностью дыхания, как это бывает у человека.

## Интуиция

Я — под впечатлением только что просмотренного документального киноочерка, который потрясает возможностью невозможного, силой человеческого духа.

...Пожилой человек вместе с ребятами убирает сено. Налетает дождик, гремит гром. Ребята бегут прятаться в сарай. Пожилой человек не бежит. Он идет. Мы видим его со спины, на плече у затылка поблескивают зубцы вил... Кто-то из ребят настраивает транзистор, блеснувшая антенна ловит в эфире веселую мелодию... Крупным планом — лицо пожилого человека, скуластое, угловатое, и надпись: «Учитель истории Арнольд Цирулис, ученики Джукстской средней школы в фильме «Живой». Титры исчезают, и, пока гремит гром и льет дождик, учитель вспоминает, как в такой вот летний день в начале войны он в этих местах бежал из-под расстрела. Единственный из ста семидесяти девяти... Фашисты — не немцы, а свои же, доморощенные, — цепочкой подвели их к свежерытой яме у опушки леса, и началось...

Дождик прошел. Гром затих. Слышен только стук дятла в лесу. Пока сено под солнцем обсыхает, учитель подводит ребят к той опушке леса... Мальчики идут по мокрой дороге в обнимку. Учитель говорит: «Вот так мы шли тогда, только в затылок друг другу...» И в цепочку, став в затылок друг другу, положив на плечи руки и согнувшись, они так проходят небольшой кусок дороги, как тогда... И учитель рассказывает, о чем думал, идя на расстрел.

До войны он работал лесником и почему-то всегда верил, что в трудную минуту лес его спасет... Их вели... Он чувствовал плечами дрожь в руках товарища и думал: «Почему люди так покорны под дулами?.. Страшно?.. Надо преодолевать страх... Надо бежать! Надо бежать! Надо бежать!» Не один он так думал. Кто-то вырвался, побежал, но был убит наповал. Спасе-

ния не было, а он все-таки не переставал думать: «Надо бежать! Надо бежать!.. Надо только все точно расчитать!» И в момент, когда каратели перезаряжали винтовки, он, уже стоя на краю рва, заметил в шеренге убийц интервал побольше: двое как-то отошли на шаг от остальных... «Бежать!» — приказал он себе и ринулся вперед...

Слышен стук дятла. Ребята стоят у обелиска в память расстрелянных советских активистов. Пятеро стоят на том месте, где стояли каратели, и учитель показывает, как он устремился тогда пулей в лес. Быстрее пули... Вот так, за один миг до смерти, все и произошло! Он побегал в лес. Догонять каратели не решились — разбегутся остальные. Он слышал стрельбу и выкрики: «Его, проклятого, и пули не берут!..» Он добегал до леса, и лес его спас. Позже он установил связь с партизанами и бежавшими из лагерей военнопленными...

Учитель выходит из лесу, выходит долго (снято длиннофокусной оптикой), идет и идет, будто из прошлого, перешагивая через пни и бурелом... Потом мы видим скошенный луг, стог сена и воткнутые в землю вилы. Все.

Я рассказал только фрагменты фильма. Его живая ткань сложнее и глубже. Чувств, мыслей, событий, наполняющих экран, хватило бы на полнометражную картину. Очерк «Живой» длится менее десяти минут. И снят он за несколько часов молодым сценаристом и режиссером Ансисом Эпнером и оператором Валдисом Крогисом. О войне снято много фильмов. Эпнер рассказал о ней по-своему, без единого выстрела, сплавив в одном действии прошлое, настоящее и будущее. Смотришь фильм — и все время не можешь отделаться от мысли о ребятах. Вот растут они, зная о фашизме только по книгам и фильмам..'. Какими они окажутся в час испытаний? Что в них останется от силы духа учителя, от его необычного урока истории?

С режиссером Ансисом Эпнером мы виделись за день до съемок. Он рассказал о своем замысле, поделился некоторыми сомнениями. Чувствовалось, что он наполнен будущим фильмом, что не может не рассказать о судьбе учителя. Никаких фоторазведок, киноразведок он не делал. Был замысел: учитель расскажет ребятам свою историю, и это надо снять.

Успех съемок полностью зависел от того, насколько учитель и ученики смогут вести себя свободно перед кинокамерой — малейшая фальшь подорвала бы веру в подлинность рассказанного и само собой — от искусства оператора. Идя на съемку, режиссер многим рисковал. Когда после просмотра фильма «Живой» я спросил Эпнера, откуда у него была уверенность, что риск себя оправдает, он ответил, что «полагался только на интуицию».

Интуиция. Документалиста она часто выручает. Я бы даже причислил ее к неперемнным качествам режиссера, сценариста и особенно оператора.

— Начиная снимать человека, — рассказывал мне Валдис Крогис, — я не всегда даже знаю, что будет дальше — какой длины будет кадр и куда пойдет камера. Но тут он а начинает как бы сама двигаться, потому что появился контакт с человеком. Это очень приятно — предугадывать жесты и движение, спанорамировать именно в ту сторону, куда человек кинул взгляд, и отыскивать, не отрываясь от камеры, то, что его заинтересовало. Для меня вся радость в том и состоит, чтобы именно во время съемки что-то открывать, исследовать, размышлять, чувствовать, а не фиксировать лишь что-то заранее оговоренное. Только потом понимаешь, что управлял процессом съемки, думал о крупности, ракурсе, движении, композиции. Но это где-то в подсознании, потому что во время съемки как бы слился с человеком. А порой съемка напоминает поединок. Особенно вначале, когда человек еще не привык к тебе. Смотришь в камеру и видишь — это не он, и лицо не его, это только кожа, а там, за кожей, совсем другой человек. И так трудно пробиться к нему,.. Иногда так и не пробьешься.

Я не стану пересказывать весь разговор. Он длился долго. Приведу лишь конец, каким запомнился.

— «Попадать в цель» оператор учится всю жизнь, — сказал Валдис, — важно, с чем идешь на съемку, с какой мыслью, с каким чувством.

...По традиции каждый год во второе воскресенье июля на 18-м километре от Риги встречаются бывшие узники фашизма. Сюда приходят тысячи людей, ветераны войны, родные погибших, молодежь. И все идут туда, где находился Саласпилский лагерь смерти. Теперь здесь сооружен мемориал, а тогда, в 1963 году, это было заросшее поле, окруженное лесом.

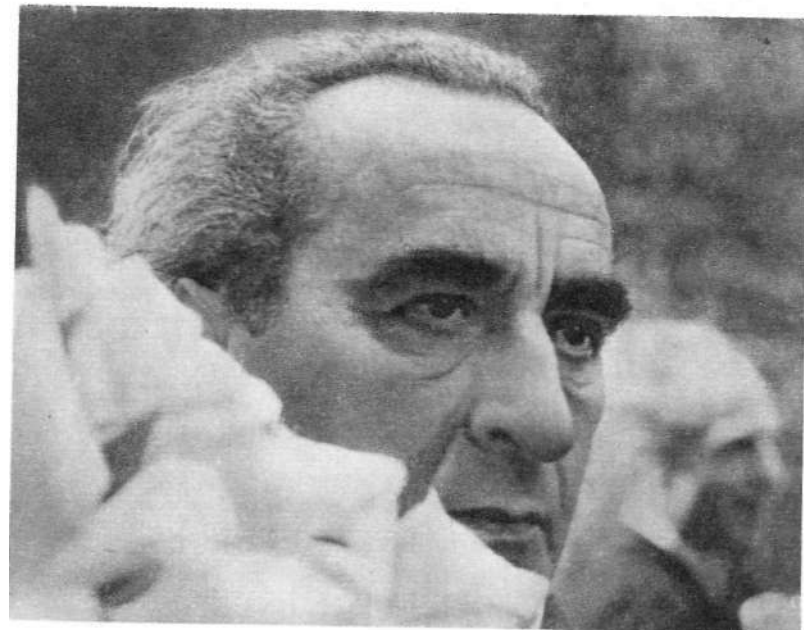
Мы вышли на съемку, в основном полагаясь на интуицию. У нас не было подробного сценария. Мы только определили для себя драматургическую задачу, идею: снимать не событийный репортаж, а репортаж *чувств* двух поколений.

Мы вышли втроем: режиссер-оператор Айвар Лицис с кинокамерой, Людгард Гедравичус с магнитофоном, у меня — фотоаппарат. Мы шли в колонне вместе с бывшими узниками, выходили на обочину, опережали колонну...

Переходя через железную дорогу, мы представили себе, как пригоняли в теплушках заключенных, как они смотрели через решетку (такую фотографию мы впоследствии нашли), и Айвар Лицис снял для возможного монтажного стыка круп-



Цветы павшим





ным планом рельсы и переступающие через них ноги бывших узников...

Все время, идя к месту лагеря, на митинге и потом, когда бывшие узники разбрелись по полю, на котором сохранились от того времени только сосны, посаженные ими, — все время мы сами жили как бы и в прошлом и в настоящем. И интуитивно нас потянуло к будущему...

Уже под конец мы случайно увидели молодую пару — муж в шлеме мотоциклиста, жена в пальто, с заметно округлой фигурой. Что привело эту женщину в таком положении сюда? Мы подошли, познакомились: рабочая семья — Скайдрите и Энок Дрейманы. В Саласпилсском лагере погиб отец Скайдрите.

Кинолента кончилась, я сделал снимки (они вошли потом в картину). Мы записали адрес. Пока монтировался фильм, у Скайдрите родился сын. И семья Дрейманов стала в очерке образом молодого поколения. Это ему адресованы последние слова «Завещания»: «Скайдрите, у вас родился сын. Когда он вырастет, расскажите ему, кто убил деда, расскажите, что такое фашизм!..»

...Из тишины — скрип двери. Мы спускаемся по каменным ступеням погребца и упираемся взглядом в глухую каменную стену. Тупик. Чьи-то руки выдалбливают молотком в стене дыры и осторожно, будто из ран пинцетом, вынимают прикипевший к камням свинец... И мы слышим:

«Это будет документальный рассказ о тысячах людей, которых уже нет среди нас. Это будет документальный рассказ о правосудии во имя человечности. За каждой пулей, ржавевшей годами в темноте, стоят два имени — жертвы и палача».

Этим текстом драматурга Виктора Лоренца и этими кадрами, снятыми оператором Иваром Селецким, начинается фильм «Приговор обжалованию не подлежит».

...Есть в Латвии деревня Аудрини. В годы оккупации фашистские каратели деревню сожгли, а всех жителей, включая детей, расстреляли. Об Аудринях упоминалось в материалах Нюрнбергского процесса.

В 1965 году в Риге состоялся суд над группой военных преступников, повинных не только в уничтожении Аудриней, но в массовом истреблении мирных советских граждан и в ряде других селений на временно оккупированной территории Латвии в 1941—1942 годах. На суде присутствовали корреспонденты из Англии, США, Кубы, Канады.

В фильме «Приговор обжалованию не подлежит» использованы материалы расследования, проведенного латвийскими

чекистами. Специфическими средствами документального кино показан самый ход расследования и судебный процесс. Главное действующее лицо в фильме — долго скрывавший свое прошлое каратель Басанкович. Это один из тех палачей, которые расстреливали невинных людей. Как в Саласпилсе. Как тех сто семьдесят девять на глухой опушке леса, о которых рассказал учитель.

Из разных они фильмов, но сейчас я их вижу лицом к лицу!

Стремясь замести следы, Басанкович переименовал место рождения. Воркутинские шахтеры считали его передовым производственным, он ездил в санатории, фотографировался у фонтанов и на берегу Черного моря. Он женился. Родились дети. Быть может, он стал другим, покаяться перед своей совестью. Но есть преступления, которые срока давности не имеют. Палача в конце концов настигло возмездие.

Как об этом рассказано в фильме?

Сначала мы видим Басанковича дома. Он показывает ничего не подозревающим гостям снимки, сделанные на курорте. А потом... его же видим на рыночной площади в городе Резекне, где он участвовал в расстреле заложников деревни Аудрини. Затем видим, как в его присутствии судебно-медицинским экспертом извлекаются из могилы останки расстрелянной им семьи сельских учителей Солтупер с детьми... Далее, шаг за шагом, палач, а вместе с ним и его хозяева, нашедшие пока пристанище на Западе — их мы тоже сначала видим такими уважаемыми гражданами, — изобличаются в своих преступлениях против человечества.

Это трудно смотреть. Трудно было монтировать. И еще труднее было снимать.

Ивар Селецкис рассказывал, что, когда среди пней (раньше там был лес) нашли наконец место, где была закопана семья учителей, и когда яму открыли и на дне вместе с пробитыми черепами нашли чудом не истребленные детские тапочки, у него навернулись слезы. Но оператор есть оператор. Надо было продолжать съемку.

— Так я и снимал. — сказал Селецкис, — один глаз был мокрый, другой — сухой...

Я тоже постараюсь отвлечься от самих трагических событий и взгляну на фильм только сухим глазом.

Начну с того, что Селецкис приступил к съемкам, не имея никакого сценария и даже подобия плана. И без режиссера. Сценаристы и режиссеры пришли позже. Материал в основном накапливался по ходу расследования.

Отдельные эпизоды (передачу польскими пограничниками военного преступника Красовскиса, суд и другие) снимал оператор Ральф Круминь.

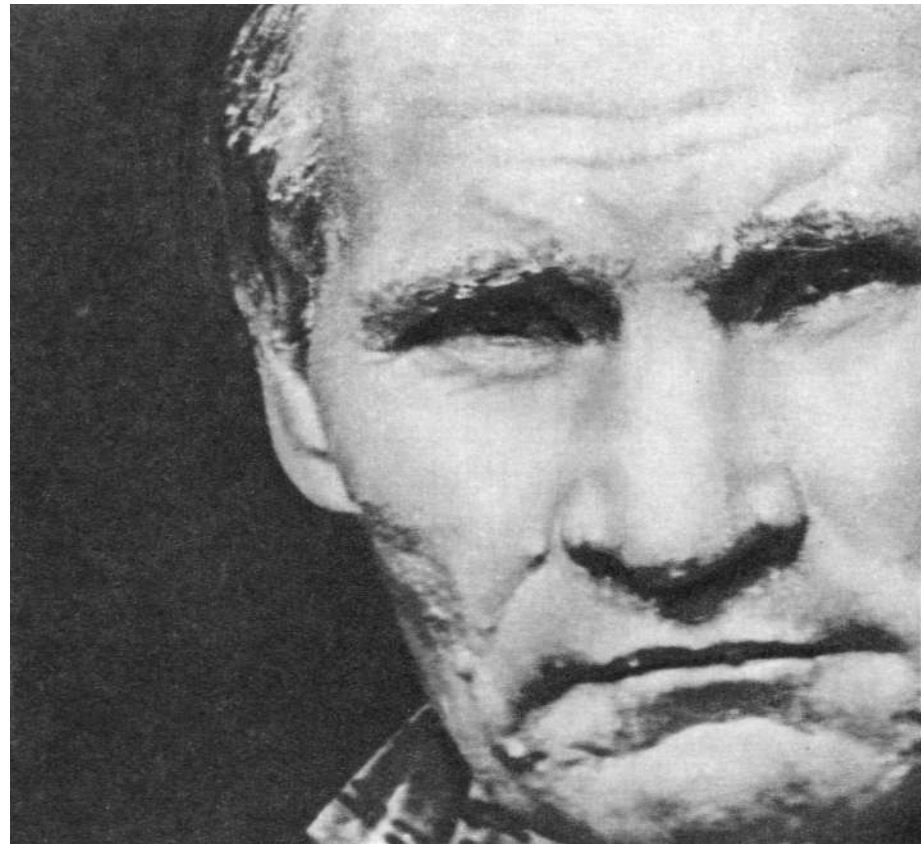




Что произошло дальше? Фильм был смонтирован, однако цельной впечатляющей картины не получилось. Кадры, словно пассажиры в битком набитом трамвае, хотя и стояли впритык, но, в сущности, были не связаны, оставались чужими, случайными соседями.

Казалось, что виноваты операторы, что, не имея ясного плана, они не справились с задачей.

Тогда пригласили «спасать» фильм киносценариста Виктора Лоренца. По его предложению материал и был перемонтирован по принципу «перехода действия в его противоположность». (Сначала Басанкович таков, каким себя выдает, затем — каков на самом деле.) Это был не «ход», не «прием». Такое драматургическое решение органично вытекало из самих фактов, накопленных в ходе расследования. Неожиданные



повороты позволили острее выразить сущность происшедшего, всю глубину падения людей, совершивших преступления.

Но, монтируя с режиссером Имантом Бриллем фильм заново, мы удивлялись не только тому, как кадры «оживали» под точным словом драматурга. Ведь текстом, как известно, можно хуже или лучше все связать, хотя при этом зачастую приходится поступаться изобразительной стороной. А тут наоборот: кадры и целые эпизоды притирались друг к другу и к тексту так, будто были сняты по самому точному сценарию.

Какая великолепная операторская интуиция! Тут несомненно сказались и высокая профессиональная культура и душа художника. Мокрыми глазами ничего не увидишь, но и сухими увидишь только оболочку. Хорошо сказал Ивар:

— Так я и снимал: один глаз был мокрый, другой — сухой.



## Правила игры

Кто не знает библейской легенды о сотворении Евы из ребра Адама? Но почему-то ее всегда толкуют как символ извечной власти мужчины над женщиной. А может быть, древний поэт вложил в этот образ совсем иной смысл? Ведь мужскую и женскую половины остального живого мира он «сотворил» по отдельности. Только человека — вот таким странным образом.

Испокон века люди работают, учатся, дерзают, совершают подвиги. Но люди еще и ищут друг друга... А может быть, ребро Адамово и есть тот знак сродства, который, по мысли древнего поэта, и должен объединять Адама и Еву — мужа и жену, идеальную пару?

Впрочем, кто знает? О любви написаны миллионы страниц, а решения загадки не предвидится. О чем, кстати, свидетельствует и статистика разводов...

Народный судья, о котором мы сняли киноочерк, рассказал такой казус. Приходят совсем молодые супруги разводиться.

Он их спрашивает:

— Сколько времени вы были знакомы?

— Неделю.

— Сколько прожили вместе?

— Три дня.

— Почему же вы решили развестись?

— Мы недостаточно познакомились.

— Так давайте отложим дело и познакомьтесь как следует!

— Нет, — отвечают, — мы уже достаточно познакомились, чтобы разойтись...

Слушая рассказ судьи, я вспомнил почти аналогичную сценку в нашем старом очерке «Ты и Я», снятом режиссером Алоизом Бренчем, операторами Генрихом Пилипсоном и Руттой Урбасте летом 1963 года.

Это была попытка снять документальный лирический фильм о самом трепетном в человеке — о любви. Сегодня многое в нем мне кажется наивным, а кое-что — даже неприемлемым. Например, снятые скрытой камерой сцены разводов. Да, слушаются они публично, но все-таки большая разница, видят ли это несколько десятков человек или миллионная аудитория кинотеатров и телевидения. Во всяком случае, подобные сцены нельзя показывать без согласия снятых в них людей. А такое согласие, кстати, возможно. Например, одна молодая пара после развода, закончившегося примирением, даже согласилась сфотографироваться у здания суда «на память»...

После просмотра фильма кинодраматург Евгений Габрилович написал в «Советском экране»:



«Это картина о любви — не только об идиллиях любви, но и о драмах, о крушениях...

Есть в фильме плохие куски, когда камера волею режиссера начинает фиксировать то, что лежит уже в сфере бытовых сплетен... кастрюльных анекдотов, коридорных толков. Тогда эта «подлинность людей», застигнутых врасплох, представляется поразительно грубой, невыразительной, неприятной, — лишнее доказательство того, что в искусстве копия жизни — еще далеко не жизнь.

Там же, где скрытая камера находит те тонкости, штрихи и детали, которые свойственны настоящему мастерству, фильм идет резко вверх и представляется интересным. В лучших своих частях это действительно художественный фильм...»<sup>1</sup>.

Итак, хотелось снять документальный фильм о любви. Большой город давал неисчерпаемый материал для такого замысла. Но как материал организовать? Снимать все, что интересно, — немислимо. Ведь все, что касается намеченной темы, — интересно. Значит, нужен отбор.

Часами я бродил по улицам, пытаюсь представить будущий фильм. Фотографировал, делал заметки. Впечатлений была масса, но неизменно меня увлекал поток жизни, из которого я никак не мог выбраться.

Попутно я задумался и над тем, как выявить в уличных съемках человеческие характеры. Это трудно дается даже при длительном общении с человеком, а на городских улицах это придется делать на ходу, когда к человеку подчас и не подойти. А подойдешь, обнаружишь себя — только испортишь дело.

Сколько бы продолжались мои поиски — не знаю. Может быть, я вообще бросил бы эту затею.

Помогла мышка!

Сижу в кафе и вижу: рядом за столиком обедают двое — он и она, судя по кольцам на руках — супруги. Оба молодые, красивые, но почему-то угрюмые и злые. Может быть, просто поссорились, может быть, что-то более серьезное встало между ними?..

Едят молча. Изредка жена бросает колочие взгляды на мужа. Один раз мне даже показалось, что она посмотрела на него с ненавистью. А он, небритый и подавленный чем-то, уткнулся в тарелку.

В это время в кафе появляется старичок с самодельными игрушечными мышками (потянет за ниточку — они бегают) и, обходя столики, предлагает купить, причем подходит не ко всем, а как-то избирательно. Что его потянуло к нашей паре?

Словом, он подходит к ним и пускает мышку с ладони прямо на стол...

Первая реакция — шок! Потом долгая пауза... И вдруг она улыбнулась, потом он, затем они расхохотались, да так громко, что все обернулись.

Игрушку молодая пара не купила, но, когда старик отошел, их нельзя было узнать. Лица просветлели, жена пододвинула мужу хлеб, он виновато взглянул на ее руку, потом — в глаза, она ему что-то сказала...

И все это сотворил старичок со своей смешной мышкой.

Наверное, они помирились бы и без помощи старика. Через час, через день или после долгих объяснений. Но я, «зритель», этого бы не увидел. И в памяти осталась бы монотонная, мало что говорящая об этих людях серая сцена. И только. А своим неожиданным вторжением мышка дала толчок проявлению их чувств, и они раскрылись на моих глазах. Я увидел маленькую жизненную историю, характеры, микросюжет.

А что, если этот механизм приложить к потоку жизни?..

И я повсюду стал искать или мысленно подбрасывать эту самую «мышку».

Эффект был поразительный.

Многое из того, что раньше уплывало в потоке незамеченным, на самом деле оказалось сюжетным. Вырисовывались небольшие истории, надо было только вовремя взять их в поле зрения и иметь терпение досмотреть до конца.

Иду, например, мимо магазина детской одежды — в витрине аист покачивается в клюве младенца... Сколько раз я проходил, ничего особенного не замечая. А это ведь не аист, а «мышка»! Надо только взглянуть на него с противоположной точки, изнутри магазина, и тогда откроются удивительно разные реакции прохожих.

Одна — у детей, другая — у мальчиков-подростков, все, как им кажется, узнавших про этого аиста. И совсем другая реакция у любящей юной пары — стеснительная, трепетная...

Наверное, только из этих наблюдений, ничего не прибавляя, можно было бы смонтировать очерк с названием «Аист»!

Или продажа грампластинок на улице. Сколько раз видел, даже сам покупал, и не придавал особого значения. А ведь это тоже «мышка»! Надо только понаблюдать за покупателями.

Короче говоря, поток меня больше не сбивал. Я почувствовал под ногами почву, а в руках — магнит, к которому сами сбегались и липли факты-песчинки. Отдельные разрозненные наблюдения стали выстраиваться в эпизоды, эпизоды — в истории...

Я расскажу их так, как рассказал тогда режиссеру и операторам...

<sup>1</sup>Е. Габрилович, По Прибалтике. — «Советский экран», 1964, № 11.

«Ты и Я»<sup>1</sup>

## Четыре новеллы о любви

СВИДАНИЕ  
ПЕСНЯ  
ССОРА  
ВЕРНОСТЬ

1

Когда титры исчезают, черный экран начинает как бы раскалываться пополам. Два силуэтно очерченных профиля — юноши и девушки — открывают мир, о котором мы будем рассказывать.

За силуэтами — вечернее море.

Другая пара — где-то в парке.

Третья пара идет мимо недостроенного дома в новом квартале.

Четвертая пара — где-то в Старой Риге. Может быть, только что прошел дождь. Юноша и девушка стоят возле подъезда и никак не расстанутся. Прозвонил далекий трамвай. Прошуршала машина. Шумы города утихают. Начинается музыкальная тема Свидания.

Пустынная улочка.

Блестит мокрый бульжник.

Старинный фонарь.

Каменное изваяние над подъездом...

Диалог, начатый нашими живыми героями у моря, возле недостроенного дома, у подъезда, продолжают скульптуры.

...В глаза бронзовому юноше...

Смотрит девушка из белого мрамора...

Снятые с движения скульптуры как бы оживают, тянутся друг к другу, воссоздавая тончайшие оттенки трепета первого свидания. Перепутаны века. Теряется масштаб времени...

И снова каменные изваяния над знакомым подъездом.

Старинный фонарь.

Блестит мокрый бульжник.

Пустынная улочка.

Наши герои уже растались...

2

Шумит улица. В проеме окна видны спешащие люди. Окно спешит вместе с ними, обгоняет...

В том, что окно движется, нет ничего удивительного, оно еще никому не принадлежит, но, уже смонтированное в стеноблок, едет на строительную площадку.

Окно уезжает, а мы остаемся на бойком перекрестке.

Снуют машины. Люди спешат по своим делам, ждут троллейбус, пьют кофе под полосатыми зонтами. Парни. Девушки. Встречи... И все время в

уличном шуме слышатся песни. Они внезапно возникают и так же внезапно обрываются.

Шумит улица... Как запечатлеть ее непрерывно меняющийся лик? Разумеется, здесь я могу дать только направление поисков, наметить характер сцен. Словом, могу натянуть холст, набросать контуры, приготовить краски. Картину нарисует сама улица, когда мы выйдем на шумный перекресток с кинокамерой и микрофоном.

Шумит улица... Звучит песня. И можно разобрать слова: «Дорога, дорога нас в дальние дали зовет...»

— улицы. будничные улицы... продолжения многих дорог, проложенных людьми на земле. улицы — как лица людей, они всегда открыты... и песня летит над улицами, над крышами города, над домами, которые в пути, как ты и я...

Среди прохожих замечаем высокого седого человека в темных очках. Он ждет кого-то возле афишной тумбы. Потом, нащупывая палочкой дорогу, идет на звуки песни. Когда он подходит к прилавку, вокруг которого стоят люди, мы понимаем, наконец, почему так часто меняются мелодии.

Прямо на улице, рядом с большим универсальным магазином, продают грампластинки. Проходя мимо, люди слышат звонкие голоса, останавливаются и уже не могут уйти без песни<sup>1</sup>.

Как меняются лица прохожих! Один только что был озабочен чем-то, но услышал хорошие слова — и морщинки разгладились, лицо просветлело.

У прилавка стоит женщина с сеткой, набитой продуктами, возле нее — худощавый мужчина с ребенком на руках, за ним — старушка. Подходит группа парней... Каждый покупатель — неповторимый человеческий характер, каждый ищет любимую песню: кто о геологах, кто «Вей, ветерок!», кто «Рацветай, Сибирь», кто «Московские окна», кто мексиканскую, кто песню о шоферах...

— «Такая любовь» у вас есть? — спрашивает седоватый мужчина.

Мимо проходит модница, ритмично стуча по асфальту каблукками. «Первое свидание, первое свидание...» — поет черный диск, но девушка даже не оборачивается. Один из парней смотрит ей вслед. Песенку о первом свидании покупает старушка...

Человек в темных очках всё еще здесь. Как все слепые, он смотрит вверх людей. Мимо проходят люди с покупками (один даже пронес модель атома), туристы, осматривающие город, в кафе под зонтами пьют кофе, рядом продают книги, газеты... Седой человек в темных очках ничего этого не видит. Он слушает и кого-то ждет.

Вращается черный диск. Слышна мелодия, вольная и широкая, в ней грусть и надежда. Это песня времен минувшей войны, песня о любви, о жизни. Диск становится все больше и больше, на несколько мгновений он закрывает экран. И песня обрывается...

<sup>1</sup> По договоренности с администрацией магазина можно ко дню съемок подготовить для продажи наиболее популярные грампластинки, что, естественно, привлечет особенно много людей, («мышка!»).

<sup>1</sup> Сценарий приводится с небольшими сокращениями. Прописными буквами дан дикторский текст.

Когда экран оживает, мы снова видим привычную уличную суету, но лишённую каких-либо звуков. И в этой немой тишине вдруг слышатся далекие взрывы. Треск автоматов... Звуки приглушенные, это звуки-воспоминания, их слышит только слепой, поэтому они резко контрастируют с мирной картиной перекрестка.

...Молодожены катят детскую коляску — и будто бы под ноги им падает граната, а они катят себе коляску дальше.

Идет компания спортсменов с мячами — и будто прямо над ними тонкий, нарастающий свист пикирующего штурмовика, а они идут себе, сильные и беззаботные.

Спешит женщина с покупками — грянул выстрел! Тишина... Женщина торопливо подходит к слепому, и, как только она дотрагивается до него, неестественная тишина обрывается привычным шумом улицы, ритмичной песней. Звуки-призраки исчезают...

Седой человек бережно берет женщину под руку, они уходят, и мы теряем их из виду.

А над улицей, над крышами города, летят песни — о мире, о любви, и прохожие их уносят с собой...

3

Развороченная мостовая. Груда мокрого булыжника. По улице укладывают трубы, и сейчас ее восстанавливают. Пожилой мостовщик не торопясь берет из груды камни и, укладывает в песчаную лунку, каждый раз пристукивает: «Дзинь... Дзинь-дзинь...»

Под этот притуплённый, холодный звук кадр меняется, и мы попадаем в полупустой зал заседания народного суда.

Строгий длинный стол под сукном. Три пустых судейских кресла. На передней скамье мужчина и женщина. Они молоды — лет двадцати, не больше. Они пришли разводиться, но одеты как-то подчеркнуто хорошо, будто пришли на свидание. С улицы доносится пристукивание...

«Дзинь... Дзинь-дзинь...».

Что привело их сюда? Обида, глупое упрямство, мелочный спор?.. Разлад, как обвал, начинается с малого.

...Пустая комната. Сорван абажур. На полу валяются детские игрушки, книги. В дверях при дружинниках — двух парнях и девушке — бранятся молодые супруги.

Муж показывает оторванную пуговицу. Жена плачет, обвиняя в чем-то мужа. У порога стоит бабушка с ребенком на руках. На стене в раме большая свадебная фотография. Это единственная вещь, которая осталась никем не тронутой...<sup>1</sup>

«Дзинь... Дзинь-дзинь...».

И снова зал суда. Судьи на своих местах. Перед ними молодая пара. Конечно, другая. Бракоразводный процесс начался.

<sup>1</sup> Эта сцена была снята оператором Гунаром Индриконом для документального очерка о дружинниках и имела в фильмотеке.

...Суд, как и улицу, предстоит снять репортажно, но из многих бракоразводных дел следует отобрать те, которые работают на тему эпизода и фильма; молодые супруги часто расходятся по легкомыслию, не успев даже узнать друг друга. Вот для ориентации краткая запись наблюдений одного дня, сделанных в народном суде.

Судья. Объясните суду, почему вы решили развестись?..

Первый случай.

О н. У каждого свои взгляды, жена любит больше дома сидеть, а я люблю общество. А все началось из-за того, что я играю на трубе.

Судья (жене). Разве это плохо, что ваш муж играет на трубе?

Она. Нет, конечно, но он приходит поздно, и я ревную...

Второй случай.

Она. Мне все приходится делать самой. Он не помогает. Когда мы гуляли, он меня на руках носил, а сейчас как барин — все подавай. А я тоже работаю и учусь.

Судья. Правду говорит ваша жена?

О н. Что я, посуду буду мыть, да?..

Третий случай.

Она. Связался со старыми друзьями, выпивает часто. Я ему говорила, а он говорит, что никак не может привыкнуть, что женат. Пришел пьяный, скандалить начал, а я беременная...

Четвертый случай (закончился примирением).

На процесс молодая мать пришла с двухлетним ребенком. Малыш бегал по залу судебного заседания, забирался в загородку для свидетелей, играл там, как в детском манеже, дергал отца за штанину и просился на руки. Мудрый судья не мешал малышу резвиться...

Судья. Скажите, вы женились по любви?

«Дзинь... Дзинь-дзинь...» — слышно за окном.

Кадр меняется. Море. Волна разбивается о спины купальщиков — парня и девушки, — и как воспоминание звучит музыкальная тема Свидания. И опять другая пара — перед витриной мебельного магазина. Парень показывает на детскую коляску, девушка, смущенная, тянет его прочь...

Асфальтированная площадь перед дворцом бракосочетаний. Останавливаются несколько машин. Из первой, с белой лентой на антенне, выходят Жених и Невеста.

— БЫЛ ТЫ, БЫЛА Я. СТАЛИ — МЫ.

Лирический репортаж о церемонии бракосочетания завершается не совсем обычным эпизодом, новой традицией — молодые сажают деревцо.

...Двери зала, где их только что объявили мужем и женой, распахиваются... и во весь экран — небо, только узкая полоска земли внизу. Это очень общий план — молодожены в свадебных нарядах, кругом родные, друзья. Тихо звучит тема Свидания.

— ЕСТЬ ДРЕВНЯЯ ЛЕГЕНДА О ВЛЮБЛЕННЫХ. ПОЛЮБИЛИ ДРУГ ДРУГА ПАРЕНЬ И ДЕВУШКА, И ПОШЛИ ОНИ К МУДРЕЦУ ЗА СОВЕТОМ: МОЖЕМ ЛИ МЫ СТАТЬ МУЖЕМ И ЖЕНОЙ? — ВИЖУ, ГЛАЗА ВАШИ НЕ ЛГУТ, — ОТВЕТИЛ МУДРЕЦ, НО ПРЕЖДЕ ВЫ ДОЛЖНЫ ПРОЙТИ ТРИ ИСПЫТАНИЯ.



И СЕРДЦА ВЛОБЕННЫХ БЫЛИ БРОШЕНЫ В ОГОНЬ НА НАКОВАЛЬНЮ, Б  
ПЧИНУ МОЯ. НО НИЧТО НЕ МОЛО ИХ РАЗЛУЧИТЬ.  
ТОДА МУДРЕЦ СКАЗАЛ:

— ИДИТЕ И ЖИВИТЕ ВМЕСТЕ, НО ПОМНИТЕ, ГЛАВНОЕ ИСПЫТАНИЕ ВПЕРЕДИ,  
В БУДНЯХ.

...Молодожены сажают дерево. Фигуры отчетливо вырисовываются на фоне неба. На ветру полощется фата,

4

Крупно: мужчина и женщина — щека к щеке. На лицах нежность, в глазах радость, радость свидания после долгой разлуки...

Последняя новелла — это ряд репортажно снятых встреч мужчин и женщин после долгой разлуки, перенесенных страданий, опасностей.

Муж встречает жену после родов.

Женщины встречают рыбаков с моря.

Встреча в больничном саду после тяжелой операции.

Встречи на аэродромах, вокзалах.

Мы видим только лица. Мы видим мужчин и женщин, быть может, плачущих от радости. Мы видим любовь зрелую. Любовь, прошедшую через испытания.

Рассказывая эти человеческие истории, я старался описать не только то, что вижу в будущем фильме, но и то, что слышу: шумы, песню, музыку, диалоги.

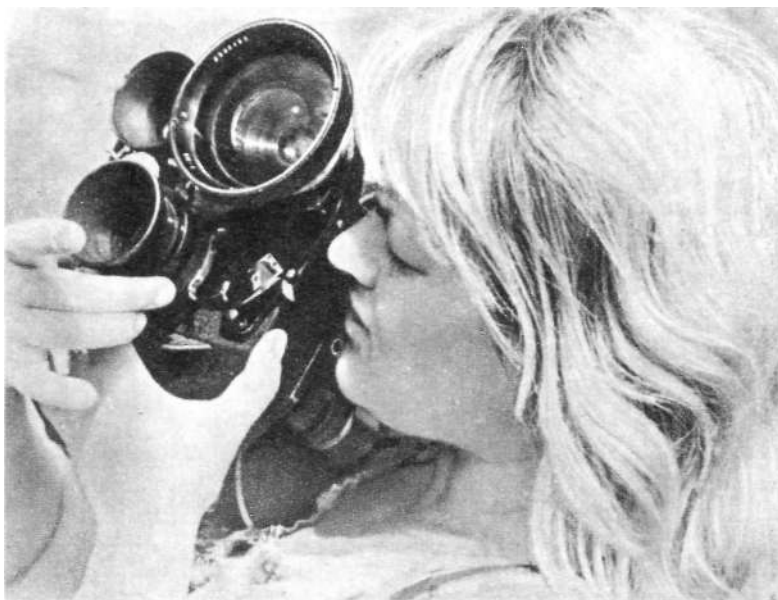
Однако по мере того как фильм снимался и монтировался, я испытал все радости и огорчения, выпадающие на долю автора в документальном кино, когда его замысел сталкивается с реальной жизнью, с условиями кинопроизводства.

Это в чем-то походило на автогонки в старых немых кинокомедиях: с автомобилями по очереди слетают передние и задние крылья колес, потом капот, багажник, но остаются целы сами колеса, мотор, и пассажиры в конце концов добираются до финиша.

Сначала отлетела новелла «Свидание».

Просмотрев операторский материал, мы все поняли, что он выпадает из репортажного стиля фильма. Правда, и сам по себе эпизод не получался. Скульптуры не ожили на экране. Почему — я понял значительно позже, прочитав вот это:

«Предметы искусства перед творческой камерой могут вновь превратиться в «материал», стать действующими мотивами жизни. В этом случае камера должна решить огромную задачу, добавить к тому, что выражает художественное произведение, еще одно выражение: потрясение того, кто это произведение видит. Действительно, операторы в состоянии показать статую или картину так, как дирижер доводит до слуха музы-



кальное произведение. Во время исполнения две личности сливаются воедино»<sup>1</sup>.

Такого слияния не получилось.

Потом «отлетел» эпизод с посадкой дерева после венчания в ЗАГСе. Фильм снимали летом, а летом деревья не сажают.

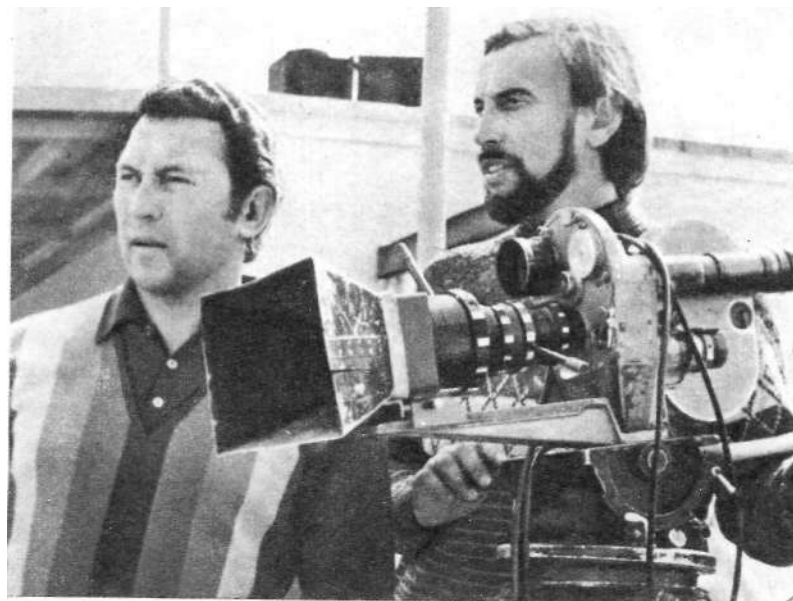
Потом выяснилось, что не так-то просто запечатлеть мужчин и женщин «после долгой разлуки и перенесенных страданий», как это значилось в сценарии.

Ко всему этому угроза нависла и над так хорошо задуманной, как мне тогда казалось, новеллой «Песня». Сколько ни стояла оператор Рута Урбасте возле лотка, где продавались грампластинки, слепого, да еще с женой, которых я когда-то видел здесь, она дожидаться не смогла. И седоватого мужчину, искавшего песню «Такая любовь», — тоже...

Тогда режиссер Алоиз Бренч, давно мечтавший снять игровую картину<sup>2</sup>, махнул рукой на «правила игры» документально-

<sup>1</sup>Бела Балаш, Кино. Становление и сущность нового искусства, М., «Прогресс», 1968, стр. 126.

<sup>2</sup>Впоследствии А. Бренчем были поставлены фильмы: «До осени далеко», «Когда дожди и ветры стучат в окно», «Тройная проверка», «Свет в конце тоннеля» и другие.



го кино и, кроме бракоразводных процессов, сцен семейных ссор и атмосферы улицы, почти все инсценировал. Но использовал он не профессиональных артистов, а так называемые типажки или просто знакомых парней и девушек, которые по сценарию сыграли, в сущности, самих себя. Даже на «роль» слепого был приглашен настоящий слепой, немало переживший в годы войны.

Но самый волнующий кадр (для новеллы «Верность» снял оператор Генрих Пилипсон, даже без режиссера.

Он привел на Рижский вокзал знакомую девушку (инженера из Днепрпетровска) и объяснил ей «актерскую» задачу примерно так: «Вот сейчас из центральных дверей выйдет парень (с ним он договорился заранее), встретить его, как будто ты его очень любишь и давно не видела...»

И совершенно незнакомые люди «встретились после долгой разлуки» так естественно, что потом никому и в голову не пришло заподозрить инсценировку.

Не попытайся оператор снять «второй дубль», об этом не догадался бы и сам режиссер. Кадр выглядел настолько настоящим, что спустя несколько лет был использован — как истинно документальный! — в фильме В. Лисаковича «Хроника без сенсаций».





Я не намерен тем самым оправдывать в документальном кино метод инсценировки. Когда конкретного человека заставляют говорить по бумажке, написанной автором, или специально делать то, что «надо для фильма», пренебрегая его собственными мыслями, привычками, характером,— это кощунство. Но, изображая человека в естественных для него обстоятельствах или касаясь явлений жизни, присущих многим людям,— тут, мне кажется, документалист вправе прибегать и к средствам из арсенала игрового кино. Лишь бы они не были в фильме чужеродными.

Разумеется, насущным хлебом документалиста всегда был и останется репортаж, хотя и тут, как известно, есть свои тонкости организации материала.

Что касается сценария, я сделал для себя твердый вывод: в сценарии для фильма о человеке «железно» предусматривать только такие ситуации, моменты, события, которые могут в его жизни повториться.

## Обратная связь

Режиссер снимает  
только действительность.  
Монтирует же он смысл.

*Бела Балаш*



## Репортаж с места события

Пусть читатель не сочтет название главы данью времени везде и повсюду внедрять принципы кибернетики — тут они действительно кстати.

Никто ведь не станет спорить, что при создании документального фильма, особенно событийного, авторам, сообразуясь с замыслом, приходится постоянно впитывать и творчески перерабатывать все новую и новую информацию. И что между сценарием, так сказать, моделью будущей картины и жизнью необходима тесная обратная связь. Но для этого прежде всего сама модель должна быть жизненной.

И, кроме того, съемка зачастую ведется одновременно несколькими операторами, между которыми тоже должна поддерживаться обратная связь. И творческая и организационная. Ко всему еще приходится учитывать погодные условия, свет, технику и множество обстоятельств, учесть которые не всегда возможно.

Чем не задача для кибернетики?

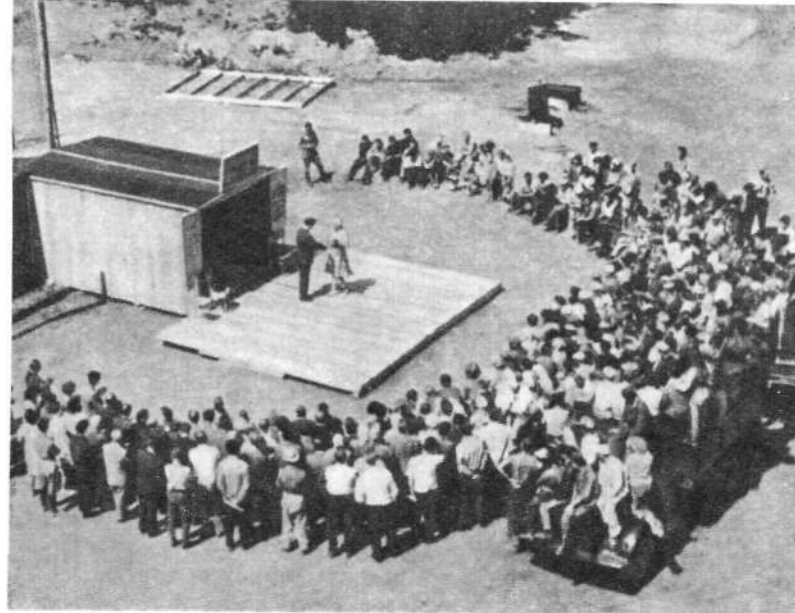
Вся наша жизнь складывается из малых и больших событий, и любое из них может стать эпизодом фильма или даже вырасти в целый фильм. Но есть события с такой естественной драматургией и пластикой, что прямо-таки созданы для документального кино. Их, казалось, надо только увидеть и... «черпать».

...В Риге гастролировал московский Театр имени Евг. Вахтангова. Естественно, что артисты побывали в гостях у рабочих, колхозников, строителей. Об одной из таких встреч на городской стройке редакция вечерней газеты поручила мне дать короткий репортаж в номер: «Один-два снимка и несколько строк», — сказал редактор.

Приезжаю на стройку, спрашиваю, где будет концерт. Никто не знает. Потом, вижу, на площадке, среди недостроенных домов, плотники сколачивают что-то вроде сцены.

А в полдень со всех сторон начали стекаться зрители. «Партер» шел со своими скамейками и досками, забрызганными известью и цементом. «Бельэтаж» подъезжал на грузовиках и самосвалах. Из окон еще не достроенных домов выглядывала «галерка». А когда все лучшие места были заняты, кто-то подогнал автопогрузчик, опоздавшие чинно уселись на досках, и над «партером» поднялась «ложа» с публикой.

На пустом месте возникал новый мир, вещи теряли свое привычное назначение: машина — не машина, кран — не кран. И люди тоже перевоплощались, молодели на глазах и обращались с вещами, как дети, подчиняя их своей игре. Да это и была настоящая игра, игра в перевоплощение, в которой все решали фантазия и смекалка.



Я побежал на «галерку» сделать снимок с верхней точки. Хотелось схватить эту игру на строительной площадке в одном кадре, общим планом.

Но то, что я увидел, поразило меня. Внизу, в кадре, все время мелькали люди, машины, была какая-то неразбериха. А с высокой точки «галерки» было отчетливо видно, как из хаоса и толчеи вырастает настоящий амфитеатр, с четкой и строгой архитектурой.

Когда ведущий вышел приветствовать зрителей, деревянный помост уже был плотно окаймлен «живой подковой».

Я спустился вниз, снимал крупные планы, детали, жанровые сценки, чтобы ничего не забыть. У меня было предчувствие, что фотографии пригодятся не только для газеты.

А концерт шел. Василий Лановой читал Маяковского, слова ложились, как блоки, такие же светлые и весомые. Затем была сценка из «Макара Дубравы». Потом снова поэзия: «Гренада, Гренада, Гренада моя!..»

Известно, что в момент соприкосновения с искусством человек бывает удивительно красив. В картинных галереях, в концертных залах видеть людей в подобном состоянии вполне естественно. А тут, на строительной площадке, в буднично^ атмосфере красота эта была еще более зрительна.

И я смотрел не на артистов, а на зрителей. Потому что для меня они стали главными действующими лицами. Каждый ушел в себя. И все — вместе. Это был многоликий коллективный портрет стройки.

Когда отгремели последние аплодисменты, наступил настоящий театральный разъезд. «Живая подкова» начала таять, «партер» уносил с собой скамьи, шоферы отгоняли «бельэтаж», автопогрузчик опустил «ложу». Концертная площадка опустела, и все предметы вокруг снова обрели свой привычный, будничныи вид. Зрители уходили и уезжали достраивать улицы, которые еще не имели названий.

В сущности, состоялся самый обыкновенный концерт на стройке, каких бывает немало. Но одновременно все это напоминает передышку, короткий привал в пути. И я подумал, что во время такого концерта можно снять интересный фильм-репортаж о людях стройки.

И ведь ничего невозможного в этом нет. Надо готовиться и ждать следующего случая...

Зачастую приходится сталкиваться с мнением, что снять так называемый событийный репортаж проще простого: материал идет в руки сам — только снимай, потом все смонтируется.

Если речь идет только о киноинформации, так рассуждать можно. Опытный оператор-журналист ориентируется в любых условиях и без подготовки. Но все же практика подсказывает, что даже для короткого сюжета в киножурнал хорошо иметь пусть ненаписанный, но заранее продуманный план.

Словом, если мы собираемся снять не беглый репортаж о событии, не просто ряд эпизодов, которые потом как-нибудь склеятся, «навешаются» на текст, как белье на веревку, а кино-очерк, то есть вещь цельную, образную и гармоничную, то мы тем более должны многое представить себе до съемок, многое предвидеть.

Конструкция фильма представлялась мне предельно простой: пролог (сколачивание сцены) и три эпизода: сотворение «амфитеатра», концерт и «театральныи разъезд». Особое внимание следовало обратить на главные драматургические стыки: подъем «ложи» автопогрузчиком после хаоса сотворения «амфитеатра» и ее опускание перед «театральным разъездом», когда «живая подкова» начнет рассыпаться. Они виделись мне в точках «золотого сечения» очерка, то есть по времени в одной трети продолжительности от начала и до конца.

Мне ничего не надо было выдумывать, все шло от жизни, от того, что я увидел и почувствовал тогда на стройке. Я составил себе даже фотосценарий, нечто вроде альбомного фотофильма, ведь все фазы концерта были засняты. И все-таки это было уравнение со многими неизвестными.

Когда, на какой стройке и с каким театром удастся снять этот «сфотографированныи» фильм? Хотелось бы — на крупном строительстве, где много людей и машин. Но удастся ли? А если удастся, то сможет ли творческое объединение «Телефильм-Рига», заинтересовавшееся идеей, дать в нужный день и час трех операторов (с меньшим количеством нельзя управиться) и всю необходимую съемочную и звуковую технику? Кто именно будет снимать? Какова будет программа концерта?..

Неизвестных было много, и разрешить их могла опять же только сама жизнь. Но я был готов, и при благоприятном стечении обстоятельств мне только оставалось, как по боевой тревоге, вскрыть, как говорится, пакет и приступить к выполнению программы.

И такой день настал.

Через год после вахтанговцев в Ригу приехал на гастроли Малый театр. Я пошел в горком, рассказал об идее фильма, показал фотографии. И мне помогли договориться с администрациями и театра и строительства крупнейшего в Латвии химического комбината в Олайне (под Ригой). Даже день концерта был выбран удачно: 6 августа, канун Дня строителя.

А в «Телефильме» мне сказали: «Мало ли что случится, имейте резервную камеру» — и обещали дать в этот день не трех, а четырех кинооператоров. Главным оператором по моей просьбе был назначен Висвалдис Фриярс, с которым мы ранее снимали очерк о рыбаках — «Соленый хлеб».

Теперь, когда половина неизвестных отпала, надо было подумать об организации съемок во время самого концерта.

Что, скажем, если шоферы автокранов и самосвалов не заедут со своими машинами на площадку, а оставят их на обочине? Что, если автопогрузчика не будет или поблизости не окажется досок для «ложи» и «партера»?

И я поехал на стройку, к главному инженеру Яну Буркевицу, показал ему фотографии, объяснил, что должно произойти здесь 6 августа в полдень, и попросил дать указание шоферам заезжать с машинами прямо на площадку. Остальное, убеждал я его, произойдет само собой: зритель быстро сообразит, что приспособить под «бельэтаж», а что — под «галерку».

Буркевиц внимательно выслушал меня и, наверно, поверил, потому что сразу придал делу должный размах.

— Так, семь автокранов вам хватит?

— Хватит.

— Цементовозы нужны?

Я подумал, что светлые и круглые цементовозы будут хорошо выделяться среди других автомашин, особенно с тыльной стороны...

— Нужны.

— Так. Семь автокранов, два цементовоза, самосвалов штук десять подкинем, ну, пару бульдозеров. Что еще?

Я был даже несколько огорошен такой щедростью, горячо поблагодарил за все, но объяснил, что еще нужен хотя бы один автопогрузчик. Дело в том, что все движения во время сотворения «амфитеатра» и «театрального разезда» будут хаотичными и в основном в горизонтальной плоскости. Поднятия и опускание «ложи» — единственные строго вертикальные движения. Они необходимы как знак начала и конца концерта и будут служить драматургическими опорами фильма. Вот почему без них никак нельзя. Если не будет автопогрузчика, развалится композиция фильма.

Главный инженер, естественно, не хотел, чтобы на его стройке что-нибудь разваливалось. Он вызвал прораба и поручил ему на день и час съемки обеспечить автопогрузчик.

Итак, с техникой все уладилось.

Была найдена и удобная площадка для «амфитеатра», открытая, с хорошими подъездными путями. Теперь по плану осталось проследить, чтобы плотники правильно расположили театральный помост по солнцу. Это было очень важно. И вот почему.

Нашими артистами будут зрители. Мы хотим открыть их, быть может, невидимую для других красоту. Для этого обязательно нужно заглянуть человеку в лицо, глаза, то есть снимать его крупным планом. А дни в начале августа как раз стояли солнечные, и прогноз на день съемки был благоприятным.

Теперь представим себе, что помост расположат так, что во время концерта солнце будет светить зрителям прямо в лицо. Что произойдет? Они начнут жмуриться, прикрываться ладонями, их лица будут деформированы. И в результате их внутренний мир, ради показа которого был задуман фильм, останется скрытым.

Где будет солнце 6 августа в полдень (концерт был назначен на час дня) и насколько оно переместится за полтора часа, конечно, было известно. Лучше всего, подумал я, если оно осветит зрителей сбоку и чуть сзади, то есть контровым светом. А раз так, то театральный помост надо расположить, как говорят инженеры, исходя из этих параметров. Разумеется, такая предусмотрительность никак не нарушала ни принципов документальности, ни естественного течения жизни. Даже наоборот. Заботясь о лучшем освещении, мы тем самым заботились и об удобствах зрителей.

- Для театрального помоста нашлось великолепное место — у белой стены лабораторного корпуса. Если небо будет безоблачным (и, следовательно, свет особенно резким), огромная

стена сможет служить естественным рефлектором, смягчающим тени и излишнюю контрастность на лицах. Словом, и тут все складывалось удачно.

Ко дню съемки в нашем «уравнении» оставалось лишь одно неизвестное — сам концерт: мы не знали его программы.

Хотя решающего значения для фильма это не имело, потому что нас интересовали главным образом зрители, все же хотелось заранее предусмотреть, что снимать, а чего не снимать. Концерт будет длиться час, а фильм — всего пятнадцать-двадцать минут. Значит, нужен жесткий отбор.

Но с программой удалось познакомиться только тогда, когда артисты уже приехали на стройку, и, естественно, отбор пришлось делать по ходу концерта.

Здесь я прерву наш рассказ и сделаю маленькое отступление, в котором хочу поделиться некоторыми соображениями, кажушимися мне очень важными.

Когда имеешь дело с событием и хочешь, следуя его естественной драматургии, рассказать о нем образно, тут, мне кажется, работа автора документального фильма приближается к работе кинодраматурга в игровом кино, с той лишь разницей, что в документальном фильме роли как бы пишутся не для тех, кто будет сниматься, а для тех, кто будет *снимать*, то есть для операторов.

Вот почему еще утром, пока плотники сколачивали помост (мы это сняли сразу же), надо было распределить обязанности между кинооператорами, прорепетировать с ними фильм и договориться о системе связи во время съемки. Каждый оператор получил, так сказать, фотороль своей задачи.

В нашей съемочной группе были три подвижные камеры и одна синхронная, которую мы установили на штативе прямо у помоста. Исходя из этого, роли между операторами были распределены так.

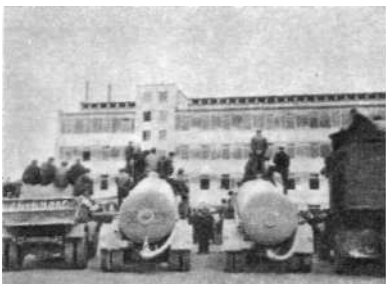
Сначала все как бы «строят», то есть снимают сотворение «амфитеатра» каждый на своем участке.

Затем, когда ведущий выйдет на сцену, главный оператор, Висвалдис Фриярс (у него был телеобъектив и наибольший запас пленки), поворачивает камеру в сторону зрителей и все время, пока идет концерт, снимает психологические портреты: люди задумались, смеются, аплодируют... Он должен успевать схватывать даже самые тонкие движения души наших «артистов», ведь на всем протяжении фильма они не скажут ни одного слова и будут выражать свои чувства только мимикой.

Второй оператор, Дайнис Яудземс, по согласованию со мной, синхронной камерой будет снимать артистов на сцене.

Третий оператор, Марцис Лапинып, с заранее выбранной верхней точки снимет «живую подкову», окаймляющую дере-





Во мне до сих пор жива благодарность к операторам «Телефильма» и режиссеру Рижской кинохроники Бируте Велдре, работавшей на площадке с Фриарсом; пока тот снимал одних людей, она находила ему новых, высматривала характерные жанровые сценки. Без их увлеченности, оперативности, умения, как в хорошем джазе, импровизировать, мы бы не справились с задачей.

Рассказывая так подробно о фильме, я не хотел бы, чтобы у читателя сложилось впечатление, будто речь идет о чем-то очень значительном. Вовсе нет. Просто все в нем делалось преднамеренно, поэтому он очень удобен для анализа и позволяет сделать какие-то выводы, по крайней мере для себя.

И прежде всего о том, какое решающее значение для проникновения в событие с художественной целью имеет помимо всего четкая организация совместного творческого процесса.

Писатель или поэт, создавая свои образы, зависит только от полета собственного воображения. И десятки раз он может переписать одну и ту же фразу, пока не добьется желаемого созвучия, впечатления. При событийной съемке документалист этого не может. Добывая свои образы в стихии жизни, постоянно испытываешь острый дефицит времени. Поэтому, как хороший рыбак, документалист должен по возможности заранее знать, где ожидать «большую рыбу», иметь наготове подходящие сети и, самое главное, вовремя их закинуть. Опоздал или промедлил — вернется на берег пустым.

Небольшой фильм «Полдень» был для меня в этом отношении хорошей школой. Однако по-настоящему всю сложность организации коллективного творчества при создании документального фильма я осознал, работая сценаристом с режиссером Улдисом Брауном над полнометражной картиной «235 000 000 лиц».

Здесь тоже были четыре камеры, но операторы снимали совместно не полтора часа, а целый год. И не на пятачке строительной площадки, а по всей стране.

### Четыре камеры и Боевой устав

Режиссер предложил снять документальный фильм-панораму о стране, но не обзорного порядка, а сюжетный, с человеческой «историей», причем без дикторского текста. Вместо него комментарием должны были служить три музыкальные темы: Время, Любовь, Дорога. В человеческую «историю» предполагалось врвать разных людей, но так, чтобы фильм воспринимался зрителем как рассказ об одной большой судьбе.

В свое время Дзига Вертов писал о поисках образа «живого человека» на экране: «...Мать, качавшая ребенка в «Колыбельной», от имени которой как бы идет изложение фильма, превращается по мере развития действия то в испанскую, то в украинскую, то в русскую, то в узбекскую мать. Тем не менее мать в фильме как бы одна... Перед нами не мать, а Мать, не девочка, а Девочка... Не человек, а Человек».

То же и в фильме «235 000 000 лиц»: герой — не человек с конкретным именем и фамилией, а Человек.

По замыслу фильм должен был сниматься по двум сюжетным линиям: жизнь человека и государственные события (сокращенно ЛЖЧ и С).

По линии жизни человека, ограниченной в фильме двумя моментами — первыми шагами человека и свадьбой,— нам предстояло проследить становление личности:

- ЛЖЧ- 1. Человек покидает колыбель. <sup>1</sup>
- ЛЖЧ- 2. Человек — первые шаги (страх и природа).
- ЛЖЧ- 3. Человек проявляется как личность и талант.
- ЛЖЧ- 4. Человек — материнская и отцовская любовь.
- ЛЖЧ- 5. Человек — изящество, грация и обаяние.
- ЛЖЧ- 6. Человек испытывает прикосновение любви.
- ЛЖЧ- 7. Человек репрезентирует себя миру.
- ЛЖЧ- 8. Человек — отдых и странности характера.
- ЛЖЧ- 9. Человек наслаждается вдохновением.
- ЛЖЧ-10. Человек испытывает тягу к соревнованиям.
- ЛЖЧ-11. Человек находит любовь.
- ЛЖЧ-12. Человек — самоотверженность, подвиг и гордость.

ЛЖЧ-13. Человек — пафос счастья, вечный союз любви.

Линия С охватывала характерные для 1966 года <sup>3</sup> основные события в области политической, культурной, международной жизни — в первую очередь XXIII съезд КПСС, — а также в некоторых наиболее важных сферах государственной деятельности — армии, авиации. Мы планировали снять запуск космического корабля, заседание правительства СССР после выборов в Верховный Совет, прием послов по случаю годовщины Октября.

Смонтированные параллельно, обе линии должны были создать образ огромной страны, многонационального народа.

В проекте было сознательно предусмотрено эпизодов и репортажей больше, чем мог вместить фильм. Режиссер придерживался того мнения, что большой документальный фильм, который придется снимать целый год, надо рассчитывать и

<sup>1</sup> Отсюда рабочее название фильма «СССР — год 1966», впоследствии «235 000 000 лиц» — по числу населения страны в тот год.

строить, как авианосец, так сказать, с большим запасом «непоtoplяемости».

Приступая к работе над фильмом, мы исходили из верховской мысли о необходимости вести сценарную, съемочную и монтажную работу одновременно с непрерывно идущими наблюдениями.

Мы, разумеется, понимали, что одному кинооператору «не поднять» такую сложную картину. Поэтому и возникла необходимость в съемочной группе с четырьмя операторами, которых надо было объединить творчески и организационно общей программой действия.

Каждый съемочный отряд, а также редактор, звукооператор, директор фильма получили переплетенную в твердые корочки походную отпечатанную на машинке книжку удобного формата. В нее были включены: проект фильма, подробное описание каждого этапа, «блока» сюжетных линий (паспорта ЛЖЧ и С, как мы их назвали), памятка в пути с номерами телефонов для связи, отрывки из дневников Вертова. В самом конце — карта СССР. А для ведения рабочего дневника были оставлены пустые страницы.

А начиналась походная книжка «Боевым уставом».

Быть может, некоторые его пункты покажутся читателю несерьезными, но, сочиняя его, мы думали не только о пользе дела, но и о том, чтобы внести в нашу работу элемент игры и необходимую дозу юмора.

«Боевой устав» фильма  
«СССР — год 1966»

1. Съемочная группа фильма считает себя добровольным союзом документалистов-единомышленников, организованным на год для создания полнометражного широкоэкранного фильма «СССР — год 1966» в традициях советского поэтического документального кино.
2. Съемочная группа состоит из четырех режиссерско-операторских отрядов, впредь называемых: «камера-1», «камера-2», «камера-3», «камера-4». Каждая «камера» действует в экспедиции самостоятельно в пределах принятых и утвержденных сценарно-режиссерских планов и общей идеи фильма.
3. Штаб фильма находится в Риге. Для координации устанавливается следующая система связи:
  - а) по приезде на место немедленно сообщить адрес на ближайшие 3—4 дня;
  - б) субботний день — телефонно-телеграфная связь: «камера» — штаб. Сообщается о ходе съемки;
  - в) понедельник-вторник — от 12.00 до 12.00 — телефонная связь: штаб—«камера» (время московское).

4. Проявление отснятого материала должно вестись систематически, по мере его накопления. Общее правило: «камера» доставляет материал в штаб после каждых 10 (десяти) дней работы, если снято более 300 метров. Способ доставки — нарочным (ассистент оператора, администратор) или по почте, с приложением точного режима проявления, проявленных на месте концов пленки и пометкой — номер «камеры».

*Примечание:* при дальних экспедициях высылать материал по мере возможности, максимально придерживаясь общего правила. Для надежности обработки поступающего материала установить в лаборатории постоянный пост слежения (ПС) в ранге ассистента оператора.

5. В соответствии с проектом фильм будет сниматься по двум основным линиям — ЛЖЧ и С. Для съемок событий по линии С будут снаряжаться специальные единовременные экспедиции. Линию жизни человека — ЛЖЧ — должна прожить каждая «камера».
  6. Помнить: ЛЖЧ — спинной хребет фильма, С — вставки. Поэтому при съемке добиваться максимального контраста между обеими линиями. В ЛЖЧ искать: личное, интимное, трепетное, проявление чувств, индивидуальное. В С — событийность, массовость, коллективное, сенсационность, масштаб. Соответственно находить наиболее выразительные средства подачи материала.
  7. Снимая кадры ЛЖЧ в событийных сферах, не увлекаться рассказом о событии, то есть информацией, — это метод хроники и телевидения. Искать в этих сферах нашу линию жизни человека.
  8. Иметь бесконечное терпение в поиске кадров ЛЖЧ, но иметь и мужество отказаться от съемки, если сам не взволнован происходящим. Искать самое красивое, самое святое, самое взволнованное, самое напряженное состояние людей. Помнить, что в фильм войдут только «кипящие» кадры. Поэтому лучше не тратить пленку, если «температура» кадра ниже «80 градусов».
  9. Снимать изящно, по возможности строгими фронтальными композициями. К ракурсам прибегать в случаях, драматургически оправданных и необходимых.
  10. Снимая ЛЖЧ, думать о будущем монтаже:
    - а) применять панорамы для введения в среду (тему) и вывода из среды (темы). Помнить, что хорошая панорама с новеллистическим концом стоит целого эпизода;
    - б) одно и то же состояние людей (встреча, поцелуй, ожидание) снимать с разных точек и в разной крупности (от максимальной до общего плана со всеми деталями среды). Это облегчит монтаж, сделает его более динамичным;

в) если событие развивается медленно, но интересно именно своей продолжительностью (ребенка учат ходить, плавать, влюбленные на скамейке и т. д.), снимать фазами, «стоп-камерой», со штатива;

г) не избегать съемки с движения по вертикали и горизонтали (использовать краны, люльки, автомобили), естественных шторок, смазок, любопытных прохожих — всего того, что придает кадру документальность.

За все это при монтаже фильма режиссер вспомнит «камеру» добрым словом.

11. Из вертовского «Боевого устава «киноков», 1924 год.

«Общее указание для всех случаев:

Съемка врасплох

— старое военное правило: глазомер, быстрота, натиск.

Съемка с открытого наблюдательного пункта

— выдержка, спокойствие, в удобный момент — мгновенное нападение.

Съемка со скрытого наблюдательного пункта.

— терпение и абсолютное внимание.

Съемка при естественном отвлечении снимаемых.

Съемка при искусственном отвлечении снимаемых.

Съемки на расстоянии».

12. «Камерам» быть в постоянной боевой готовности.

Ассистенту оператора: содержать в отличном состоянии материальную часть, иметь всегда заряженные кассеты.

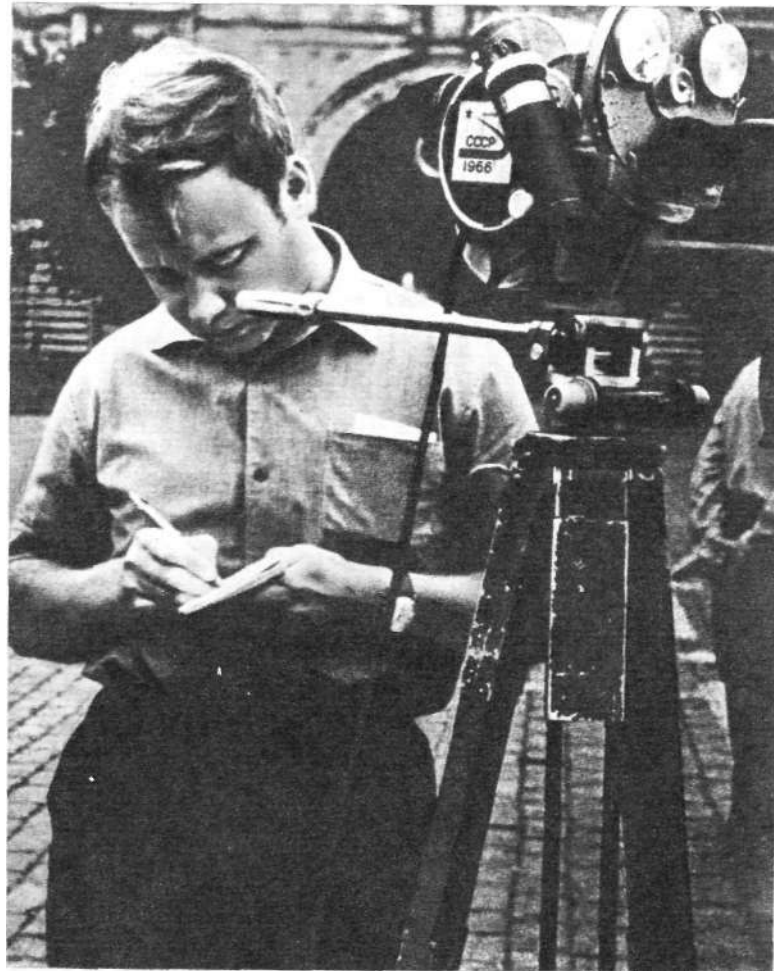
Оператору никуда не отлучаться без киноаппарата. Помнить: везде и всюду можно встретить неповторимый кадр для ЛЖЧ.

Всем — не лениться! Помнить Вертова, он говорил: «Бросить курить, мало есть. Раньше вставать. Делать не то, что хочешь, а то, что нужно делать. Надо хотеть то, что нужно. План на каждый день...»

13. Пункт последний (желательный, но не обязательный): из каждой экспедиции «камера» привозит домой бутылку вина местного производства, которая должна сохраняться до конца съемки и быть коллективно выпитой после сдачи готового фильма...

Наша книжка была плодом большой предварительной коллективной работы.

Еще до уточнения всех пунктов программы «Камера-3» (режиссер Бирута Велдре, оператор Ральф Круминьш и ассистент оператора Леопольд Элкснис) выехала в Азербайджан, чтобы по ЛЖЧ снять репортаж о старейшем жителе нашей страны — 162-летнем Ширали. А оттуда в Москву, на съемки — по линии событий — XXIII съезда партии.



В Москве, куда временно был перенесен «штаб» фильма, их ждала «Камера-2» — оператор Валдис Крогис со своим ассистентом Дмитрием Верхоустиным, и «Камера-4» — сам режиссер Улдис Браун с ассистентом Миколой Гнисиюком, выполнявшим также обязанности поста слежения (ПС) в лаборатории (см. пункт 4 Устава). Только на съемки в Кремлевском Дворце съездов к ним присоединился Ивар Селецкис.

Вот так начал действовать Устав. Мы сразу почувствовали масштаб предстоящей работы, проверили жизнеспособность наших творческих и организационных принципов.



Затем мы разъехались по определенным маршрутам, чтобы уточнить объекты съемок, а кое-что и снять. И куда бы ни приехали наши люди — на Дальний Восток или в республики Средней Азии, — везде и всегда документалисты местных студий оказывали гостеприимство и дружескую помощь. А в Ташкенте помогли нам не только с жильем и транспортом, но даже киноплёнкой.

В мае, когда вся группа снова собралась в Риге, был составлен сетевой график работы каждой камеры, окончательно «утрашен» проект фильма, принят Устав. И для всех началась пора дальних экспедиций.

Было начало лета, мы прощались до сентября.

Дальше всех улетела «Камера-3» — на Камчатку. «Камера-2» — на Урал (ее режиссером стала в то время еще студентка ВГИКа Лайма Жургина). «Камера-4» — в Ленинград. «Камера-!» (Рихард Пик и ассистент оператора Модрис Реснайс) готовилась лететь на Памир. А редактор фильма Юрий Ногин отправился в Москву, к военному консультанту фильма, согласовывать «военный блок» кинокартины. После возвращения из Вологодской области, где удалось договориться о съемке праздника «Проводы русской зимы», я присоединился к «Камере-1».

Хотя обязанности в нашей съемочной группе были четко разграничены, зачастую приходилось выполнять работу «по совместительству».

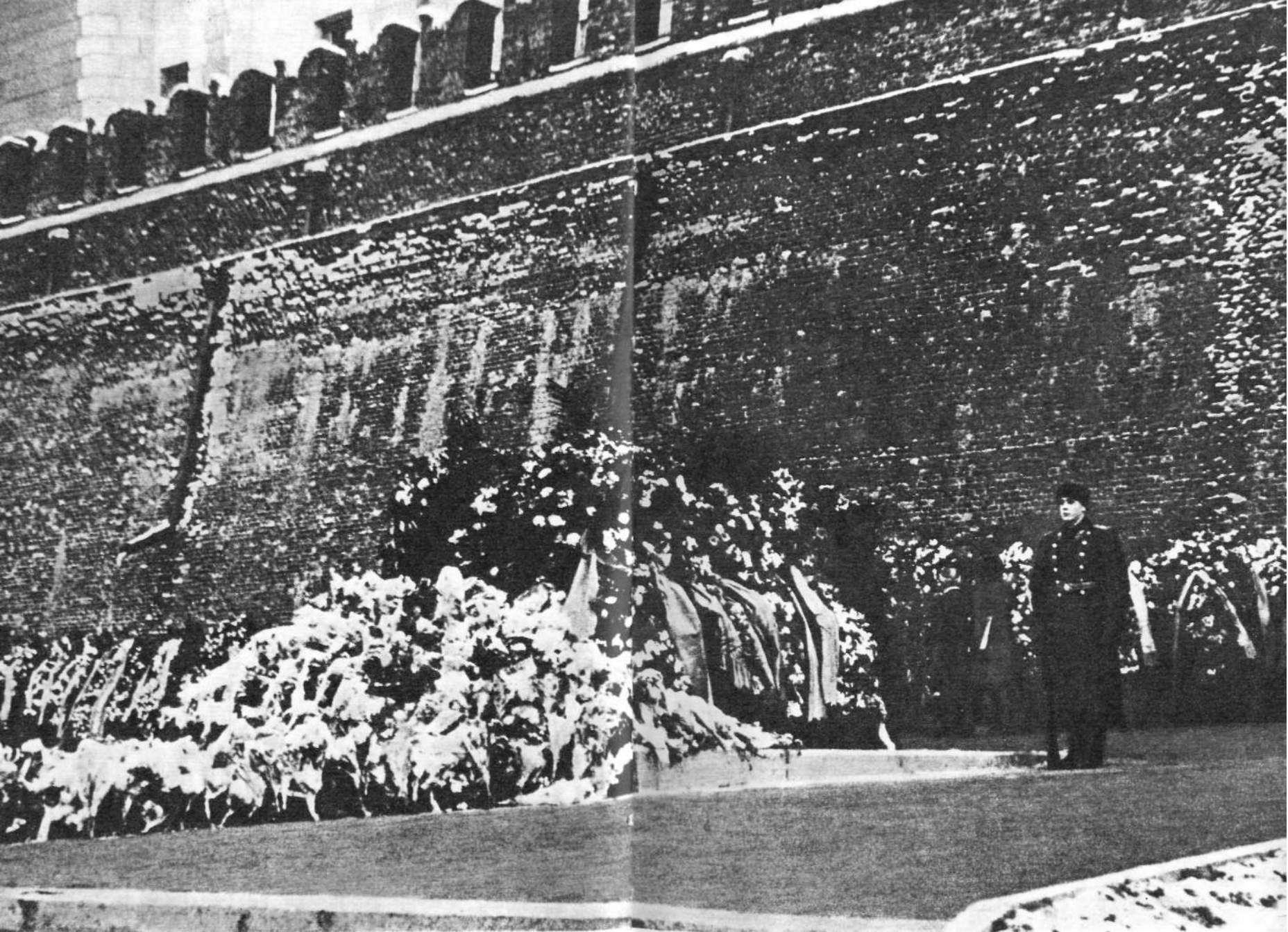
Режиссер-постановщик сам нередко брался за киноаппарат. Режиссеры «Камер» нередко в экспедиции выполняли обязанности сценариста, сценарист — режиссера «Камеры», а редактор становился «офицером для особых поручений». Впрочем, организационная структура группы действительно напоминала военную. Все главные решения принимались «командиром» — режиссером. Сценарист — «начальник штаба», — поддерживая связь с экспедициями, планировал съемки, готовил сценарно-режиссерские задания. «Камеры» — «подразделения» — проводили их в жизнь...

Но, к сожалению, не все важное, с нашей точки зрения, нам удалось снять. Пришлось довольствоваться тем, что было.

За четыре месяца до окончания съемок режиссер смонтировал первую «болванку» фильма. Сообща мы ее обсудили. Появлялись новые идеи. В первоначальный замысел вливалась свежая кровь. Шедшие параллельно с монтажом съемки позволили улучшить эпизоды, совершенствовать стыки, «обтачивать болванку».

Для примера приведу содержание нескольких узловых репортажей фильма и по ходу дела расскажу, как они готовились, снимались, монтировались.







## Пролог

Фильм начинается с ворот ангара авиационного завода. Ворота раздвигаются, и мы попадаем в сборочный цех. Пожилой мужчина в белом халате с переносной лампой проверяет соединения на обшивке крыла придиричиво и очень тщательно. А рядом молодой парень закрашивает шов тонкой кистью. Это как последний мазок художника.

И сразу общий план: из огромного цеха люди бережно выталкивают только что родившийся самолет.

Известно, как трудно бывает найти для фильма точное начало. С месяца в процессе монтажа в начале стояли эффектные кадры иллюминации. Но судьба кинокадров порой удивительно напоминает судьбу людей. В конце концов эффектные кадры попали в корзину. А скромный рабочий эпизод, снятый в сборочном цехе авиационного завода (по программе ЛЖЧ-9), не только занял их место, но стал лейтмотивом всей картины, сквозным образом — от пролога до финала.

## Неизвестный солдат

...Морозный день. С экрана смотрят строгие лица. Пожилой мужчина. Парни у знамен. Девушка с цветами. Пожилая женщина. Из нерезкости, как бы из небытия, появляются молодые солдаты с гробом на плечах. Они несут его к кремлевской стене. Гранитная плита с надписью: «Имя твоё неизвестно. Подвиг твой бессмертен». Слышен посвист ветра.

Этот репортаж снимала «Камера-1». Пик начал первый кадр с легкой нерезкой панорамы, с, так сказать, душевного движения, что затем позволило режиссеру избежать грубого монтажного перехода.

...Во Дворце съездов встает президиум торжественного собрания, посвященного двадцатипятилетию разгрома гитлеровских войск под Москвой. Встает весь зал — маршалы, генералы, ветераны Московской битвы. И все в такт аплодируют шагающим между рядами знаменосцам. Стрелок, танкист, моряк, летчик... По радио слышен голос Левитана, читающего сводку Информбюро:

«...шестого декабря 1941 года войска нашего Западного фронта, измотав противника в предшествующих боях, перешли в контрнаступление против его ударных фланговых группировок...»

Последние слова падают на заснеженные зубцы кремлевской стены, от них кинокамера медленно панорамирует по стене, будто вглядываясь в каждый ее кирпич, пока не останавливается на лице часового у могилы Неизвестного солдата...

Нужна ли была непременно панорама? Мне кажется — да. Если часового дать только общим планом, мы не увидим лица. Если затем укрупнить лицо, получится конкретный часовой, не более. В одном, слитном движении он вырос в обобщенный образ защитника Отечества. А заснеженная кремлевская стена за его спиной напоминает о военной зиме 1941 года, об известном приказе: «Ни шагу назад! За нами Москва!..» Так мне кажется.

Репортаж «Неизвестный солдат» проектом фильма не предусматривался. О том, что у кремлевской стены будет зажжен вечный огонь, нам заранее сообщила редактор Главного управления по производству документальных фильмов Валентина Ивановна Яковлева, оказывавшая на всем протяжении съемок большую помощь.

И сразу же мы связались с «Камерой-1», с «офицером для особых поручений» Ногиным, снимавшим в то время в Киеве авиазавод, и по телефону обо всем договорились. На помощь Пику был направлен второй оператор Генрих Пилипсон.

## Коррекция

В кино, как и в жизни, человек может одновременно видеть что-то, вспоминать, думать о будущем, чувствовать...

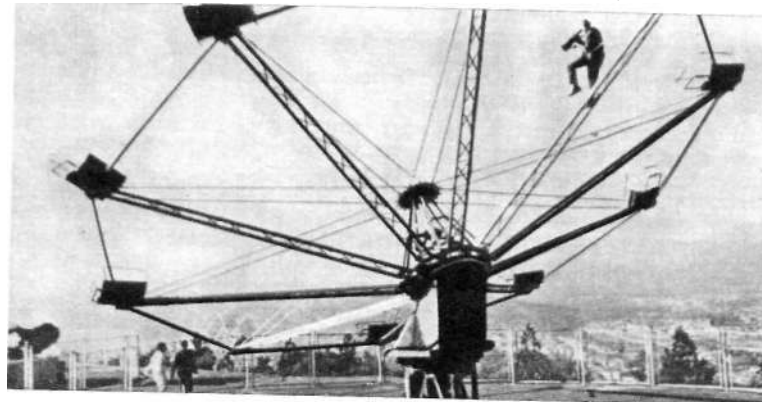
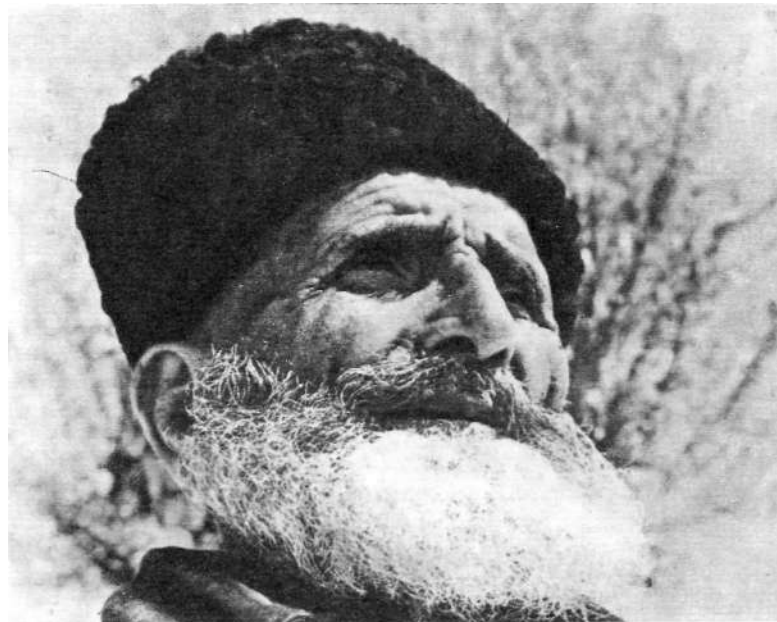
Вот так многослойно мы пытались решить финал «Неизвестного солдата» и стык с последующим репортажем.

...Мимо утопающей в цветах могилы движется вереница людей. Пожилая женщина, опустившись на колени, по старинному русскому обычаю троекратно бьет челом. Слышен перезвон курантов на Спасской башне Кремля. Идет смена почетного караула. Молча, только взглядом в упор, часовые принимают и сдают пост. Слышны далекие заводские гудки.

И сразу, в резком ракурсе — заводские трубы, похожие на черныеobelisks. Гудки усиливаются, звучат тревожно и торжественно. Крупно: раскаленная стальная глыба оседает под молотом, затем, подхваченная невидимыми в сумраке кузницы тросами, она проплывает, словно спутник. Слышен знакомый космический сигнал. Крупно: раскаленный металл в печи...

День. Солнце. На карусели, счастливые и беззаботные, кружатся парень и девушка. Может быть, жених и невеста?.. Потому что вслед за каруселью идут короткие репортажи со свадеб — грузинской, украинской, русской, памирской, корейской, молдавской, ненецкой, цыганской...

Весь этот ряд — от матери Неизвестного солдата до свадеб — родился во время обсуждения первой монтажной «болванки» фильма. Но жил он в нас давно.



Кузницу «Камера-2» сняла по программе ЛЖЧ-12 в Свердловске, на Уралмаше. Выслав материалы в Ригу, она уехала в Уфу и Ханты-Мансийск снимать другие пункты ЛЖЧ.

Каждая посылка ожидалась в штабе с нетерпением. Когда мы в просмотровом зале увидели плывущую раскаленную болванку, кадр сразу нас поразил, но он был слишком коротким, чтобы вырасти в образ. Или оператор во время съемки не увидел это, или просто в кассете кончилась пленка. Кроме того, кадр несколько «танцевал». Темпераментный оператор Крогис любит снимать с рук.

Поскольку связь во время экспедиций была устойчивой, «Камере-2» было отправлено письмо-телеграмма следующего содержания: «Проявили весь негатив, кроме разливки стали. Браун возмущен съемкой без штатива. Люди идут на работу, частично цех — брак. Все дрожит. Трубы и рабочий в солдатской гимнастерке очень эффектны. Кадры выемки из печи графенных болванок могли быть прекрасны, если снять со штатива длинно, вплоть до эффекта полного отделения «спутника от ракеты». Если есть возможность, надо повторить. Образец кадра выслан Свердловск, главпочтамт, востребования».

На обратном пути из Ханты-Мансийска «Камера-2» съемку на заводе повторила.

Так велась иногда коррекция на расстоянии.

#### Две телеграммы

Листаю папку с «оперативными» материалами. Две телеграммы, подшитые рядом.

Одна — из колхоза Озерки Тарногского района, Вологодской области в Ригу на имя директора нашего фильма Яна Величко.

«Вашу телеграмму отвечаем: свадьбы эту зиму не будут — председатель колхоза Курбатов».

Вторая — из Риги в Ташкент администратору «Камеры-1» Яну Поммерсу:

«Свадьба старших чабанов Сузакского района назначена на 25 августа тчк Телеграфируйте адресу Чимкент обкома Турсункулову приезд группы для возможных киносъемок тчк Ждем ваши координаты — Величко».

Вот какие бывают превратности судьбы! В Озерки, к председателю колхоза Николаю Савватеевичу Курбатову, я специально ездил, когда был в Тарногском Городке, договаривался. И вот тебе на — «свадьбы не будут»...

А в казахский совхоз имени Калинина никто заранее не ездил, не договаривался. Просто секретарь Сузакского райкома комсомола Болтанбек Ботанов, прочитав в журнале «Со-

ветский экран» корреспонденцию М. Долинского о съемках нашего фильма, с разрешения молодоженов пригласил нас.

Мы немедленно связались с Чимкентом, оттуда в Ташкент за нами прислали машину, а к месту свадьбы старших чабанов Белжан Кульманбетовой и Ермана Калмырзаева доставили на вертолете.

...Вообще съемки свадеб и в Казахстане, и на Памире, и в Молдавии, и на Севере сложились удачно. Сорвалось в Озерках — наверстали на Брянщине. Свадеб набралось даже слишком много, так что при монтаже пришлось выбирать: либо придерживаться этнографии, либо дать одну общую свадебную «историю». В конце концов режиссер так и сделал, хотя при этом был вынужден поступиться многими отличными кадрами.

#### Человек покидает колыбель

...Ночь. Ротационный цех «Правды». На первой странице — сообщение об открытии XXIII съезда КПСС. Печатники просматривают свежие газеты. Сквозь гул машин слышатся голоса телефонисток: «Алло! Берлин... Варшава... Париж...»

К ротации подкатывают белый рулон бумаги.

Белая стена. Слышен крик новорожденного. На фоне стены появляются детские медицинские весы, а на них — малыш. Это происходит вдруг, словно по мановению волшебной палочки. Вдруг в стерильно белый кадр входит и медицинская сестра, которая уносит ребенка. На его месте появляется другой... третий... Один кричит, другой улыбается, с каждым кадром малыши взрослеют<sup>1</sup>. Последний уже сам покидает весы, а вслед за ним его ровесники один за другим начинают покидать свои колыбели: меховую — на севере (Ханты-Мансийск, «Камера-2»), обычную — на юге (Баку, «Камера-3»), обширную коляску на берегу застывшего моря (Таллин, «Камера-2») покидает двойня... «Космический» пейзаж, такой же звук, маленькие фигурки в комбинезонах...

А вот что об ЛЖЧ-1 сказано в походной книжке:

«Бытовой и вместе с тем символический репортаж, следующий после двух блоков по линии С — свадеб и космоса. Дети, покидающие колыбель, удивленно созерцают друг друга. Земля им кажется неизведанной планетой, которую каждому человеку приходится открывать для себя заново...

Для детей разных национальностей искать характерный фон (степь, горы, берег моря, тундра и т. п.).

Искать коляски разных систем — открытые, закрытые, у ненцев, например, из шкур.

<sup>1</sup> Этот репортаж сняла Рута Урбасте, занявшая с началом монтажного периода место Брауна в отряде «Камера-4».

Снимать четырьмя планами:

а) большой общий план с природой;

б) коляска во весь экран;

в) механизм покидания колыбели (по усмотрению — общий или крупный план); детали: момент прикосновения ножек к земле, поиск земли кончиками пальцев; момент, когда ребенок стоит на земле, пытается ходить или ползать;

г) крупно лицо (страх и любопытство в глазах, будто ищет людей... Искать двойню или тройню!..).

Эту идею — снимать двойню — подал во время обсуждения проекта фильма оператор Валдис Кругис. Он же вместе с режиссером Лаймой Жургиной ее осуществил.

В фильме эпизод полон драматизма. Покинув на берегу моря двухместную коляску, дети делают первые шаги. Они спотыкаются, падают, плачут, но все-таки встают. Мы видим первые усилия воли человека, первые проявления характера, видим, как Человек учится вставать на ноги.

#### «Моржи»

Две девочки лет шести-семи надевают купальные шапочки. Кажется, что это происходит на морском летнем пляже, но... Панорама открывает зимний пейзаж. Девочки в одних плавках, как истые «моржата», прыгают в ледяную прорубь в объятия «моржа-отца» (Мичуринск, «Камера-2»). А с горки на них смотрят ненецкие дети в длинных шубах, напоминающие пингвинов.

Наши девочки, искупавшись, вылезают на кромку проруби, обтираются полотенцами и вот так, голышом, совершают легкую пробежку по снегу. Звучит задорная русская мелодия...

В фильме у каждого участника съемочной группы есть какой-то особенно близкий ему эпизод. Я знаю, что для режиссера это картинная галерея (ЛЖЧ-6). Для Бируты Велдре и Ральфа Круминьша — репортаж о камчатских вулканологах. Для Рихарда Пика — проводы в армию. (Наверное, потому, что когда-то сам это остро пережил. Его призвали в разгар съемок «Двое», вот почему работу пришлось завершить Генриху Пилипсону.)

Для меня таким особенно близким эпизодом стали «моржи» (ЛЖЧ-4), может быть, потому, что семью «моржей» Печенкиных я долго искал.

Любителей зимних ванн в нашей стране много, но чтобы с такого раннего возраста — это все-таки редкость. Искал по фотографии, опубликованной в «Огоньке», сначала в Петро-заводске, где отец семейства работал на комбинате стальных конструкций, не застал, семья переехала в Тамбов. Писал туда,

долго не было ответа, и казалось, что след их потерян. И вдруг, неожиданно — письмо из Мичуринска:

«Добрый день, товарищи из кинофильма «СССР — год 1966»! С уважением к вам семья «моржей» — Печенкин Юрий, Света, и Люда, и мама наша с молодым «моржонком» Андрюшенькой. Ему исполнился один месяц. Он войдет в нашу секцию зимнего плавания обязательно...»

...Бежит по снегу семья «моржей» (пока без Андрюши) и встук! — с ослепительно белых песчаных дюн (и потому тоже кажущихся снежными) скатываются мальчишки и девчонки (Литва, Нида, «Камера-4»). И, словно продолжая их движения, начинают танцевать не то твист, не то лезгинку азербайджанские дети («Камера-2»).

И тогда в небе появляется вертолет. Он как бы пытается повторять их движения и в такт музыке качает корпусом, кружится на месте. Кружатся в танце дети. Мальчик пускается в стремительный пляс, раскинув руки, словно крылья. Вертолет делает крутой вираж...

Благодаря оригинальному монтажу эффект соревнования машины с человеком поразителен.

А общая направленность репортажей — Человек проявляется как личность и талант.

#### ЛЖЧ-6 и 8

По залам Эрмитажа и Третьяковской галереи бродят в одиночку очарованные юноши и девушки. Слышны тихие шаги, дыхание. Из золоченых рам смотрят люди прошлых веков, бывшие когда-то тоже молодыми. Юность ищет в шедеврах искусства свой идеал красоты. И между ними как бы происходит молчаливый диалог.

...Отошла от картины девушка с нежным лицом, и юноша, взглянув, удивлен: на стене, в раме, «осталось» ее лицо — так они похожи!..

Со стены смотрит- Лев Толстой... Девушка (мы ее прозвали Наташей Ростовою) метнула взгляд на юношу... Возникает еле ощутимое тяготение. Девушки и парни как бы смотрят друг на друга. Необычайно тонкими портретными зарисовками и не менее тонким монтажом режиссер добивается впечатления, будто их взгляды, встретившись, высекли искру. Контакт переходит в пристальное внимание. Внимание — в радость ощущения чего-то такого, чего раньше никогда не замечал ни в себе, ни в других.

И радость взрывается танцем юности! Счастливые лица, глаза, руки. Никаких физических прикосновений. Но это не твист и не шейк. Это древний корякский танец «Норгали»...

Когда режиссер снимал и потом вместе с монтажером Эрикой Мешковской часами монтировал картинную галерею, он еще не знал, что в стыке с ней будет танец. В то время «Камера-3» двенадцать суток ждала самолет из Петропавловска-на-Камчатке в маленький городок на берегу Охотского моря — Палану. Ансамбль местного училища обещал станцевать «Норгали» не как обычно — на клубной сцене, а под открытым небом, на самом берегу залива Шелихова.

Режиссер «Камеры-3» Бирута Велдреписаламне тогда в Ташкент, куда мы прилетели с «Камерой-1» с Памира: «Нам необходимо наверстать пробелы июля, который совсем не удался из-за непогоды. Вообще Дальний Восток — такое место, где на любое дело нужно вчетверо больше времени. Это выбивает нас из всех графиков и злит ужасно. Самое главное — удержать себя в рабочем состоянии и не поддаваться «бичевым» настроениям, как здесь говорят, то есть безделью. Непогода может длиться неделями, и в это время авиация бездействует. Вот завтра собираемся вылететь к группе ключевских вулканов. На две недели. Будем, вероятно, подниматься на вулкан Толбачик — наиболее активный из всех. Погода опять ужасная. Идет проливной дождь. Вылет может не состояться...»

И все-таки «Камера-3», недаром славившаяся в нашей группе самой выносливой, выждала и «Норгали» и Толбачик! Оператор Ральф Круминьш не только запечатлел восхождение на вулкан, но и сам спустился в дымящийся кратер.

И почти в то же самое время другой оператор, Мик Звирбулис, не входивший ни в одну из наших групп, по специальному заданию пробирается с экспедицией спелеологов через залитые водой Красные пещеры Крыма.

Оба эти репортажа значились рядом и в пункте ЛЖЧ-8 нашей программы. Их основной мотив — извечное стремление человека, вопреки опасности, к неизведанному, к тайне.

Как единый порыв, один за другим, репортажи даны и в фильме. Входят люди в мрачные пещеры, пробираются через лабиринты. Идут с винтовками за плечами, ведя на поводу нагруженных лошадей. А когда лошади устают, люди взваливают часть груза себе на спину и идут дальше, поднимаясь все выше и выше. Под ногами лава. На вершине дымит вулкан... Та же энергия, тот же напор, что и в эпизоде «Человек покидает колыбель».

#### Кульминация

На вершине высокой скалы, открытой всем ветрам (Красноярские столбы, «Камера-3»), в обнимку сидят парни и девушки. Внизу тайга. Парни и девушки сидят обнявшись, но ветер разлукой.



Шагает по городу (Рига, «Камера-4») колонна призывников. Впереди оркестр. Парни с рюкзаками, чемоданчиками. У одного за спиной гитара, рядом шагает девушка (Краснодар, «Камера-2»).

Окраина станции (Темрюк, «Камера-1»). Бабье лето. Брошен на поляну возле дома велосипед. Не до забав — старший брат уходит в армию. Парня провожает вся семья, невеста. У бабушки дрогнули губы. Ей вспомнилось то, чего старшее поколение никогда не забудет. И тут же, рядом, другая женщина пустилась под гармонь в пляс.

Сыновья уходят в армию — так надо.

Городской вокзал. Последние прощания, последние слова. Наши парни между двух огней: их обнимают матери, не веря, что сыновья так быстро выросли, обнимают невесты.

Седая мать, прикрыв букетом цветов губы, смотрит, как сплелись руки сына на девичьей спине, как он нежно целует любимую. И вокзальные шумы затихают... В музыке угадывается тема, звучавшая в картинной галерее... Воспоминания...

— По вагонам!..

Сцена проводов в армию из лирической перерастает в эпическую, накрепко связав, как мне кажется, обе линии фильма: государственную и личную. Ты полюбил — научись защищать свою страну, свой дом, свою любовь... Проводы с самого начала рассматривались нами как кульминация драматургии фильма, поэтому мы особо тщательно к ним готовились.

Снять их весной мы не успевали, а в конце октября и в начале ноября, когда идет осенний призыв, в средней полосе России, в Сибири уже холодно, могут пойти и дождь и снег. Это придало бы изображению оттенок ненужной внешней суровости, в то время как драматизм должен рождаться не какими-то внешними обстоятельствами (холод, ветер, пасмурное небо и т. п.), а только внутренним состоянием людей. Поэтому мы выбрали Кубань, где поздней осенью еще тепло. Но такой осенний вариант требовал особо точной организации. Упустил что-то — и в том же году нигде не наверстаешь. А производство фильма, как известно, ограничено сроком.

«Камера-1», звукооператор, редактор приехали в Краснодар заранее. Согласовав с военкомом маршрут по станциям, они немедленно дали знать в штаб фильма точный график работы по числам. Это позволило за день до съемок в самом Краснодаре (финал эпизода) откомандировать туда из Тбилиси на помощь «Камеру-2».

Пик мог сосредоточиться в основном на крупных психологических планах, в то время как Крогис снимал преимущественно общие. Отлично понимая общую задачу, каждый проявил великолепную операторскую интуицию при выборе и

наиболее выразительных моментов и «главного героя», то есть призывника, с которым Пику затем надлежало отправиться в воинскую часть. В самый последний момент, когда дали направление, «Камера-1» снимала с подножек отпльывающий перрон и провожающих, а «Камера-2» с перрона — отходящий поезд и машущих из окон парней. Тем самым будущий монтаж был в значительной мере предопределен в ходе съемки. И не случайно, наверное, проводы в армию — один из наиболее органичных эпизодов фильма.

Еще одна телеграмма

Привал. Солдаты прыгают с бронетранспортеров. Пришла почта. Из рук в руки передаются письма. Парень, положив автомат на колени, читает письмо. Звучит тема Любви. И, словно привет из дому, слышится песня под гармонь... а навстречу уже бежит девушка в наряде Весны!

— Люди! Люди! Подходите, посмотрите, с вами я в последний раз! — слышится над площадью, запруженной народом. Зима передает эстафету Весне...

Веселый праздник «Проводы русской зимы» сняли «Камера-2» и «Камера-3» там, где предполагалось, — в древнем Великом Устюге и Тарногском Городке, Вологодской области, в чем нам очень помогли местные партийные и комсомольские органы.

От секретаря Великоустюжского горкома партии Виталия Александровича Жукова мы заранее получили сообщение, что праздник назначен на воскресенье 19 марта. «Искренне приглашаем вас, — писал он, — если не для съемок, то в качестве наших гостей». А из Тарноги, куда съемочная группа выехала по приглашению секретаря райкома комсомола Анатолия Романова, от нашего администратора пришла телеграмма: «Проводы русской зимы зпт свадьба зпт восемь троек будет тчк Вылетаю Дудинку тчк Саулитис».

И действительно, в Тарноге все шло как по писаному. Удачно завершив съемки, «Камера-2» вылетела вслед за администратором на север, в Таймырский национальный округ, снимать ненецкую свадьбу и заодно доснять монтажный кадр «дети в шубах, как пингвины» для стыка с «моржами».

Напротив, в Великом Устюге, где предстояли основные съемки и где мы надеялись на впечатляющие общие планы, массовость, размах, — там все чуть не сорвалось.

В тот год над Северной Двиной неожиданно рано подули теплые ветры. Еще ночью, в канун праздника, снег на улицах начал катастрофически таять. И не только на улицах. Даже ледовую колею, по которой мы днем раньше проехали со станции Ядриха, и ту залило.



Мы с Ральфом Круминьшем забеспокоились. Пропал праздник. Не будут же по голому асфальту катить тройки... Но председатель праздничной комиссии нас успокоил: «Раз объявлено — значит, будут!»

И действительно, все было. Скоморохи. Емеля-дурак на печи. Блины (по неполным данным, их было съедено более пятнадцати тысяч!). Самовары на улицах. Лазание по столбу за сапогами. «Три богатыря». Хороводы. Народное гуляние. И многое другое...

А когда появились тройки, народ расступился, и они, мечта искры людям под ноги, пронеслись со свистом, с песней и звоном бубенцов!..

#### Устав против устава

После «Проводов русской зимы», вмонтированных в «Привал» как «ожившее письмо солдату, как привет из дому», в фильме продолжают военные будни. К самолету идет колонна парашютистов. Звучит тема Времени. Но после взлета, когда открывается люк и один за другим в нем исчезают наши парни, тему Времени сменяет тема Любви.

В небе — десант!

Десятки белых куполов приближаются к земле. Девушка в белой фате с удивлением смотрит вверх. Парашютист приземляется, с трудом гасит на ветру купол, запутывается в белом шелку («Камера-2»), и нельзя понять, парашют ли это или белая фата. (Стык одни критики назвали оригинальным, другие — банальным.) На точном музыкальном акценте «белая неразбериха» завершается поцелуем жениха и невесты. И мы видим: парень в летной форме, девушка в подвенечном платье надевают друг другу кольца («Камера-3»).

А парашютисты с неба все падают и падают. Настоящий «десант женихов»!

...Вот тут возник спор с военным консультантом.

— По Боевому уставу, — настаивал он, — парашютист после приземления обязан идти в атаку!

— По нашему «Боевому уставу», — возражали мы, — парашютист — это образ смелости и бесстрашия, знак того, что парень, которого в фильме десятью минутами раньше провозжали на Краснодарском вокзале, возмужал и готов защищать свою страну, свой дом и свою невесту!

Спор грозил принять серьезный оборот.

В конце концов компромисс был найден. Режиссер изъял кадры, в которых парашютисты вооружены автоматами, оставив только военно-спортивный десант. А генерал признал поэтический ход нашего «Устава». Недаром говорят, что в каждом человеке живет поэт.

Мы ехали на съемку.

— Есть идея! — сказал автор.

— На сколько метров? — спросил оператор.

— Есть идея! — сказал режиссер.

— Во сколько она обойдется? — спросил директор фильма.

В этом шутовском разговоре сказано все. И от этого никуда не уйти, даже кинолитоисту, который сам себе и автор, и режиссер, и оператор, и директор. Думая об идеях, разрабатывая планы фильма, всем приходится считать. Но если документалисту пришлось бы за все платить, половина его идей не увидела бы экрана. Незримой статьей в сметах документальных фильмов закладывается щедрость людская, без которой нам никак не обойтись.

Без нее мы бы не сняли и финала нашего фильма.

...После «десанта женихов» и бракосочетания — гул аэропорта. Муж и жена — молодые, стройные, с легким багажом — спешат к самолету. Вслед им смотрят отцы и матери.

Лето. Осень. Зима... Спешат к самолетам молодые пары.

На взлетную полосу выплывает белогрудый лайнер ИЛ-62, он один как бы вобрал в себя всех парней и девушек, покинувших родительское гнездо.

Мать в белом платке смотрит на огромную птицу, которая сейчас поднимет ее детей, и еле заметно кивает вслед: «В добрый час... в добрый час...»

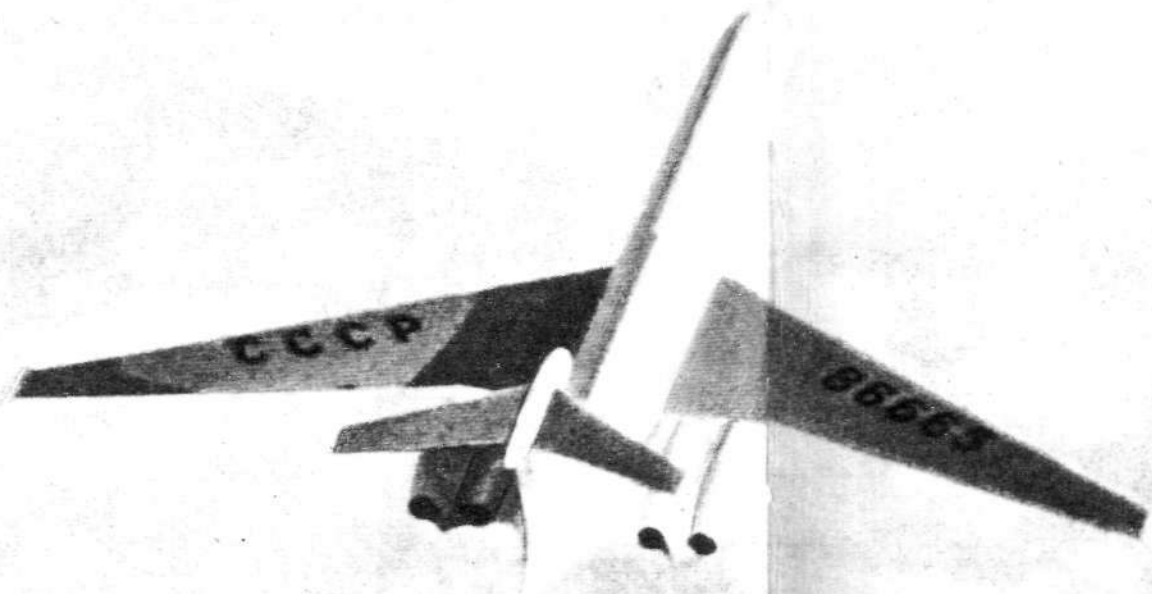
И завершающий кадр. Словно рассекая экран пополам и вглубь, несется над редкими облаками ИЛ. Он виден сверху. Под ним, в прогалинах, земля. Впереди — безбрежная даль...

Нетрудно вообразить, что финальный кадр мог легко превратиться в привычную рекламу Аэрофлота. Чтобы этого не произошло, чтобы ИЛ воспринимался как образ, как крылья, его необходимо было снять не с параллельного курса, а непременно сверху, точно по оси кадра, и так, чтобы была видна под ним земля. Режиссер даже нарисовал кадр, каким он должен выглядеть на экране. И «Камера-1» таким его сняла. Но легко сказать — снять ИЛ-62 по оси сверху и на фоне земли. А чтобы осуществить это на практике, потребовался еще один почти такой же гигант — ТУ-114!

Не знаю, сколько стоит часовой полет этих двух трансатлантических лайнеров. Знаю только, что наша смета этого не выдержала бы. Выручила статья «Щедрость».

Аэрофлот подарил нам этот кадр, позволив его снять во время тренировочных полетов. Остальное сделали командиры кораблей. Набрав разную высоту и согласовав по радио скорости, они, сблизившись, пошли одним курсом.

— Еще бы один дубль! — сказал Пик, сняв кадр.



Командиры сделали второй заход. И затем, для верности, — третий.

Я рассказал о немногом, что связано с организацией воплощения замысла «235 000 000 лиц». Здесь ничего не сказано о сетевом планировании, примененном нами при составлении графиков работ и сценарно-режиссерских заданий; о системе обсуждения материала, при которой каждое критическое замечание должно было непременно сопровождаться улучшающим предложением; об организации работы со звуком, которым непосредственно занимались четыре человека: звукооператоры Ян Зиверт и Игорь Яковлев, композиторы Раймонд Паул и Людгард Гедравичус, составивший музыкальный паспорт, то есть расчет музыки по метрам и секундам.

Все это — тема особого разговора, в который здесь я бы не хотел вовлекать читателя.

Совершенно опущена и проблема психологической совместимости, с которой необходимо считаться при длительном совместном творчестве. Тогда, наверное, было бы меньше недоразумений и конфликтов, зачастую возникающих именно из-за отсутствия элементарных знаний в этой области. Но время уносит шелуху, оставляя главное. И я спрашиваю себя, достигнута ли главная цель, поставленная нашим «Боевым уставом»? Воспринят ли фильм как цельная сюжетная «история» зрителем, дошла ли до его ума и сердца заложенная в картине драматургия?

Мнения были очень разноречивы.

«Авторы картины «235 000 000 лиц» прекрасно видны в построении ряда эпизодов, в великолепной операторской работе, в отличных частных наблюдениях, но они незаметны, неощутимы в главном — в создании целого... Картина не хватает той главенствующей, кровной авторской мысли, которая выростала бы из драматургии и вела бы ее к действительному итогу, а не к формальному завершению круга...»<sup>\*</sup>

Но вот другое мнение: «Ни одна монтажная фраза в картине не существует сама по себе, как некая единица соединения, но всегда и обязательно — это мысль, точная и емкая, рожающая образ, вызывающая к жизни множество ассоциаций, чувств и удивлений. Да, именно удивлений. Это не парадокс, потому что не устаешь удивляться тому, как емко и многопланово может быть экранный образ, как тысячами тончайших связей с другими компонентами и образами он вдруг начинает обрастать...

<sup>\*</sup> Лев Рошаль, Лица и действие. — «Искусство кино», 1968, № 3.

И вы начинаете, например, понимать, какая связь существует между эпизодом у могилы Неизвестного солдата и сценами свадьбы, которые идут вслед за ним, сценами человеческого счастья, за которое он погиб...

Это и самолет, стремительный полет которого куплен ценой его жизни, самолет, который не ржавеет в земле с поломанными крыльями, а, тысячи раз обновленный и возродившийся, уходит ввысь...»<sup>x</sup>.

Но оказывается, что даже авторы этих строк — документалисты Д. и В. Микоши, — даже они не уловили заложенную в фильме сюжетность. Там же они пишут: «По эстетическим принципам это совершенно законченная манера ассоциативного фильма, ассоциативного монтажа, где важно течение мысли, а не определенная последовательность событий».

Значит, растили одно — выросло другое. В документальном кино чаще всего так и случается: фильм похож на замысел, как взрослый человек на себя же в детстве. Но это тот же человек. И это тот же фильм.

Мне все-таки кажется, что «235 000 000 лиц» кровно связан с первоначальным замыслом. А если фильм все же не воспринимается цельной человеческой «историей», то виноват, конечно же, не «Устав», не организационный метод работы. Быть может, поскольку фильм шел без дикторского текста, в начальных титрах следовало одной-двумя фразами направить зрителя в русло авторских поэтических ассоциаций. Быть может, местами<sup>1</sup> мы сбились на символику, условность. Быть может, монтаж перегружен образами, а раз он взял на себя помимо всего и функцию смыслового рассказа, каждое лишнее монтажное слово могло только отвлечь от сквозного сюжета.

Мне всегда казалось, что между поэтической монтажной фразой и поэтической строкой есть много общего — глубокий смысл, органичность формы, краткость, широта ассоциаций. И, конечно, печать личности автора, без которого произведения искусства не бывает. Но, читая книгу, в образный мир стихов можно углубиться не торопясь. Непонятные строки можно тут же перечитать — дважды, трижды... Так же, как сколько угодно долго можно стоять перед картиной художника. Сидя в кинозале, нельзя по своей воле «перечитать» пробежавшую на экране «кинострофу». Непонятое остается непонятым. А лента все бежит и бежит без остановки... Разбуженные прежними кадрами ассоциации гаснут, теряют волновую силу, а значит, и последующие «кинострофы», рассчитанные на

<sup>1</sup> Д. Микоша, В. Микоша, Хроникеру стоит доверять. — Сб. «Современный документальный фильм», М., «Искусство», 1970, стр. 67—69.



определенный заряд, «повисают». Обратная связь экран — зритель теряется.

Где же выход? Упрощать киноязык?

Нет. Я уверен, что этого делать не следует. Кинопоэт не должен «наступать на горло собственной песне» во имя упрощения. Пусть его произведение будет глубоким, оригинальным, многослойным и многоплановым. Пусть круги ассоциаций, вызываемые им, будут бесконечны. И пусть не все даже сразу будет понято. Но кровная авторская мысль — она, конечно, должна быть зримой и ясной для зрителя все время. Она не должна уходить на дно.

И тогда, каким бы глубоким ни был образный мир фильма, он будет во время просмотра воспринят и прочувствован каждым. И каждый в зависимости от личного эмоционального опыта извлечет из его глубин еще нечто свое.

В фильме это удастся, мне кажется, в тех эпизодах, в которых поэзия вырастает изнутри, из самого факта, события или из точных поэтических сопоставлений (например, ЛЖЧ-6 — картинная галерея). Там же, где факты насильовались, где мысль и сюжет не текли естественно, а протягивались и конструировались вопреки заложенному в кадрах поэтическому заряду, — там схема, искусственность, разрыв в мыапг и в образной цепи. Там фильм понятен только его авторам.

## Карта Птолемея

Хаос — предтеча творения  
чего-нибудь истинного,  
высокого и поэтического...

*А. Бестужев-Марлинский*

Программа действий — вот  
что нужно.

*Дзига Вертов*

Съемочная группа фильма «235 000 000 лиц» (слева направо): нижний ряд — администратор В. Миллере, асе. оператора Д. Верхоустинский, режиссер фильма У. Браун, асе. оператора М. Гнисюк, режиссер «Камеры-3» Б. Велдре; второй ряд — композитор Р. Паулс, оператор Г. Пклнпсон, сценарист Г. Франк, оператор В. Крогис, режиссер «Камеры-2» Л. Жургиа, оператор Р. Пик, бригадир осветителей Я. Зепс, оператор Р. Урбаате, оператор Р. Круминьш, асе. оператора Л. Элкнис; верхний ряд — директор фильма Я. Величко, монтажер Э. Мешковская, администратор Я. Поммерс, администратор В. Саулитис, звукооператор Я. Зиверт, асе. по монтажу Д. Погайне, звукооператор И. Яковлев.





## Кто прав?

Был художественный совет. Сдавался большой документальный фильм «Улов» — о рыбаках. Фильм не приняли.

Все в цехе кинохроники разошлись, только в рабочей комнате съемочной группы обсуждение продолжалось...

...Более полугода прошло с того дня, когда режиссер и оператор сняли первый кадр. Они снимали рыбаков на берегу и в море, в будни и в праздники. И вот фильм смонтирован, а цельного художественного произведения — это чувствовал и сам режиссер — пока не получалось...

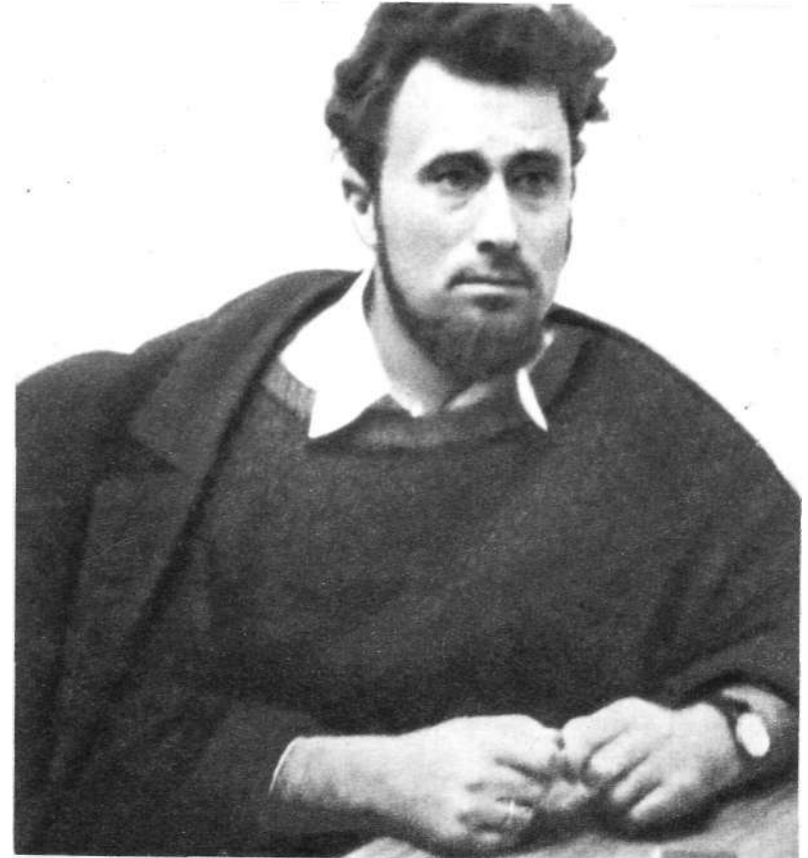
Из выступлений на художественном совете. Понедельник, 26 января 1969 года.

Олгерт Дункерс (кинорежиссер). Эта работа требует тщательного анализа, это серьезная работа, но для меня неприемлема сама философия. Остается унылое впечатление от однообразия жизни, которое нельзя изменить светлыми домиками рыбацкого поселка. Ведь речь идет о наших днях, и мы должны куда-то звать людей, а этот фильм, наоборот, мне кажется пессимистичным. Я все время, пока смотрел, хотел подняться и крикнуть: «Это не так!..» Слова о том, что от прожитых дней ничего не остается, неприемлемы. И визуальный ряд фильма не дает для этого абсолютно никакого основания...

Гунар Пиесис (режиссер). Фрейманис любит брать кусок жизни, разобраться в сущности явлений, в людях, в их мыслях и дать свою оценку. В фильме все это сделано художником. По-моему, основа фильма не пессимистична. Я думаю, что хромают отдельные компоненты — текст, музыкальное и шумовое решение. Точнее мог быть монтаж. Есть вещи, которые мог бы сказать рыбак, но не может сказать диктор. Мне фильм кажется оптимистичным. Оптимизм — в спокойствии людей. И не надо спешить с ярлыками...

Николай Золотonos (музыкальный редактор). Я понимаю, что Фрейманис взял кусок жизни и по-своему его показал. Каждый художник сделал бы это по-своему. Один романтизировал бы, другой сделал бы все розовым, третий поставил бы проблему. Пессимизм мне тоже не подходит, но он идет от текста. Стихи Зиедониса хороши, но они не рассчитаны на соединение с изображением. Они ведь взяты из сборника. Их несоответствие и рождает пессимистические нотки. Немного тяжеловат монтаж, но спокойствие и неторопливость характерны для жизни рыбаков... К музыке претензий не имею, уберите лишнее в тексте, и все будет хорошо.

Янис Османис (главный редактор). Материал очень хороший, но общее впечатление — что он так и остался мате-



риалом. Работа неясная. Общая мысль идет в диссонанс с изображением. Я хочу знать, как родился этот фильм, был сценарий или не был?

...Я зашел в комнату киногруппы после обсуждения в самый, можно сказать, драматический момент. Шел спор: такой-то кадр перекинуть туда-то, такие-то эпизоды поменять местами, что-то убрать, что-то доснять.

Это уже знакомые читателю режиссер Айвар Фрейманис, оператор Ивар Селецкис, композитор Людгард Гедравичус, звукооператор Альфред Вишневские, монтажер Майя Селецка. Зашел к товарищам и Рихард Пик.

Айвар, начавший работу в документальном кино редактором, а затем ставший сценаристом и режиссером, любил говорить: «Сценарий — это как снежный человек, все о нем гово-

рят, но никто никогда не видел». Я подумал: не стал ли он жертвой собственного афоризма?

Не то что сценария не было, он был. Я его сам читал. Но, как мне показалось, в нем не было предвидено что-то главное.

А вот, что говорили о фильме участники семинара сценаристов, проведенного Союзом Кинематографистов СССР в октябре 1969 года.

**Борис Добродеев** (кинодраматург). «Улов» — отрицание какой-либо попытки сценарного решения. В нем ничего не сталкивается... Сценарий в документальном кино — начало любого фильма... Это мысль, проблема, герой. Неточность замысла толкает режиссера на шукачество...

**Армин Леинь** (кинодраматург). Режиссер, который сам вышел из сценаристов, начал отрицать драматургию: сценарий, мол, басенки для актерского кино; в документальном кино надо снимать и монтировать. В этом глубокое заблуждение автора. Сейчас в картине точно виден режиссер и его позиция: он просто смотрит...

**Даниил Данин** (писатель). Не надо ругать фильм от начала до конца. Мы увидели людей, всю жизнь проживших на море. Так прекрасно показана ленца на суше, на сеноуборке, и неистовая работа в море. Это был точно увиденный кусок жизни!.. И вот был момент, когда я хотел аплодировать. Заходит солнце. Прожита жизнь. И песня о сыновьях... Это был финал. Надо было отрезать на этом месте. А фильм шел еще двадцать минут.

Это гигантская проблема для художника — когда поставить точку!..

**Виктор Горохов** (кинодраматург). Каждый, кто снимает, даже без сценария, — уже отбирает. Интуитивно отобрал, а потом в монтаже осмыслил материал до конца. Картина великолепна по пластике, но в ней нет драматургического начала. Полнометражная картина не может строиться только из наблюдений... Но если мы говорим о драматургии, то давайте соблюдать правила игры! Какая драматургия — без страстей человеческих, без столкновений!.. Дело не в том, что режиссер отказался от сценария. Дело в том, существует ли там драматургия или нет...

Не трудно представить себе участниками дискуссии «Что есть сценарий документального фильма?» и других кинематографистов.

Эта проблема родилась вместе с документальным кино. И с тех пор о ней не перестают говорить. И у нас и за рубежом.



Пол Рота (Англия). «Подлинное творчество заключается в работе мысли, подсказывающей отбор натурального материала, и прежде всего в соответствии с идейным замыслом, ради которого художник заставляет свой материал жить на экране»<sup>1</sup>.

Ежи Боссак (Польша). «Сценарий документального фильма — это первый этап реализации замысла, попытка творческой интерпретации действительности»<sup>2</sup>.

Лайонел Рагозин (США, о фильме «На Бауэри»). «Мы начали без сценария, без написанного диалога, без чего-либо, зафиксированного на бумаге. В процессе работы мы, конечно, установили необходимый порядок, чтобы избежать хаоса. Наконец, мы разработали подробный план и даже набросали сценарий. Но именно благодаря тому, что мы начали работать с чувством полной свободы, мы легко нашли форму для своего фильма»<sup>3</sup>.

Виктор Лисакович (СССР). «Сценарий служит как бы отправной точкой. С ним я спорю, его я преодолеваю, и в этой борьбе рождается картина»<sup>4</sup>.

Константин Славин (СССР). «Я смею утверждать, что сценарий документального фильма меньше всего имеет отношения к самостоятельному литературному произведению типа очерка, документальной новеллы, киномемуаров. По существу, это литературный план или, если хотите, идейно-художественный проект кинопроизведения на материале действительности»<sup>5</sup>.

Дзига Вертов. «...Я был сторонником почти «железно-го» сценария для игрового фильма. И в то же время был противником «сценария» для неигрового, то есть неинсценированного фильма. Считаю абсурдом «сценарий неинсценированного фильма». Абсурдом не только терминологическим.

Я предлагал более высокий тип плана. Такой организационный и творческий план действий, который обеспечивал бы непрерывное взаимодействие плана с действительностью и был бы не догмой, а лишь «руководством к действию».

Это написано в 30-х годах. А вот что говорил он же на конференции операторов периодики в 1952 году:

«Мы не удивляемся, когда говорим, что сценарий — основа фильма, основа очерка. Нас не должно удивлять, что сюжет — фильм-малютка — тоже требует себе сценария»<sup>6</sup>.

Что же считать правильным?

<sup>1</sup> Сб. «Правда кино и «киноправда»,

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Сб. «Современный документальный фильм», стр. 219.

<sup>5</sup> Там же, стр. 54.

<sup>6</sup> «Искусство кино», 1969, № 3.

Может быть, и то, и другое, и третье? Может быть, тут никакие жесткие «да» и «нет» не подходят?

...Когда после ремонта картина «Улов» была благополучно завершена и вышла на экран, я показал Айвару Фрейманису фотографии, сделанные в тот тяжелый для него понедельник, и в оправдание сказал, что надеюсь снять когда-нибудь киноочерк о режиссере документального фильма, об его мучительных поисках образности — словом, поэтический «Репортаж о репортере», и, быть может, эти фотографии очень пригодятся...

Айвар улыбнулся. Он был прежним Айваром — остроумным, ироничным:

— Да! — воскликнул он. — Но хотел бы я знать, как ты напишешь для такого фильма сценарий?..

Формально ни одна документальная картина не может сниматься без сценария.

На деле — далеко не так. Разные режиссеры очень по-разному смотрят на первоначальную сценарную основу документального фильма.

Один склонен использовать ее как стартовую площадку, не более. Ему нужно только оттолкнуться от чего-то, нужен импульс и впереди — цель, больше ничего. В самом «полете» он ориентируется сообразно обстановке.

Так, например, работает наш режиссер Гунар Пиесис — необычайно взыскательный художник, воспитанник Александра Довженко.

Я наблюдал Гунара, когда он снимал вместе с оператором Генрихом Пилипсоном очерк о латышском скульпторе, ученике Родена, Теодоре Залькалне, фильм-портрет «Святослав Рихтер», — он чутко улавливал каждую новую деталь, камера становилась как бы его глазами, кистью.

Идея создать фильм о Рихтере созрела давно, а тут знаменитый пианист как раз приехал на гастроли в Латвию. Гунар снял сюжет, написал потом сценарий, но картина рождалась в ходе бесед с Рихтером, репетиций, концертов.

Так же Пиесис снимал фильм «Студенты» (оператор Гвидо Скулте), очерк «Молодежь и музыка» (оператор Зигурд Дудыньш).

Сценарии были, но во время съемок и тем более монтажа режиссер к ним почти не возвращался. А философский очерк-размышление «Память земли» поначалу вообще не имел чего-либо написанного на бумаге. Почти весь материал Пиесис постепенно накопил, работая над сюжетами киножурнала «Максла» («Искусство»). Он снимал надгробные скульптуры, памятники, торжественные церемонии на Братском кладбище, День поминовения, народный ансамбль плакальщиц... Он



настолько был проникнут своей темой, что не нуждался в написанных листках. Достаточно было одного названия.

И это вполне понятно!

Однажды дочка — ей было лет шесть — спросила меня:

— А есть на свете последний город?

— Как это — последний?

— Ну, самый последний, а дальше уже ямы?..

Тогда я ничего вразумительного ей так и не ответил. А потом подумал: да это же готовое название для киноочерка о кочующем племени строителей, изыскателей. Более того — это, в сущности, готовый сценарий!

Вот его план: заложив свой «самый последний» город (1), строители снова отправляются туда (2), где одни только

«ямы», — в тайгу, в пустыню... (3) и на новом месте все начинают сначала (4). Уточняю.

1) Съемка на старом месте.

2) Съемка в пути — дорога, переезд, жанровые сцены, интервью и т. п.

3) Прибытие и первые дни на новом месте — палатки, костры...

(Кстати, почему только в пустыню или в тайгу? В минувшем десятилетии и в обжитой Латвии выросло два новых города — Стучка, вблизи Плявиньской ГЭС имени Ленина, и Олайне, город химиков.)

4) Начало стройки, «первый колышек», первые проблемы.

Все! Этого сценарного плана вполне достаточно, чтобы приступить к практической работе. Разве только надо уточнить

в Госплане, где именно в ближайшее время будут закладываться «последние города»? Живое дыхание, характеры, человеческие отношения, внутренний сюжет — все принесут с собой реальные люди!..

А может быть, это совсем другой фильм? Может быть, это кинорассказ о строителе, для которого заложенный им город стал действительно последним, — все люди смертны.

Мы видим, как тысячи горожан хоронят этого человека с почестями. Видим какие-то архивные материалы о начале строительства, когда на месте города и впрямь были только ямы. И тогда самые обычные вещи — дерево, сквер, дом, — все, чем люди живут в этом городе сегодня, предстанет в ином свете. И трагедия ухода человека из жизни обернется жизнеутверждением...

Я рассказал два «сценария», два фильма, отталкиваясь только от названия. И каждый занял всего несколько строчек.

Мне кажется, что зачастую точно найденное название есть *провидение* фильма, оно, как зародыш, содержит его генетический код, драматургию, мысль... И такой фильм, по-моему, действительно нет необходимости предварительно подробно описывать, достаточно плана, и можно сразу приступить к съемкам!

Замечательно, не правда ли, если жизнь подсказывает готовое решение? Суметь выразить будущий фильм в нескольких строках и в названии — это почти озарение!

Совершенно иного взгляда на роль сценария придерживается наш режиссер Ирина Васильевна Масс, заслуженный деятель искусств Латвийской ССР, в прошлом сама кинооператор.

Она считает, что на каждом этапе работы надо, как в эстафетном беге, выложиться до конца. Это означает, что еще до начала съемок следует четко и ясно представить себе тему, идею, эпизоды, драматургию, концепцию. Словом, сценарий, по ее мнению, подобен многоступенчатой ракете-носителю: на «орбитах» съемок и монтажа он постоянно отбрасывается, но для выхода на нужную траекторию он необходим и все в нем должно быть точно рассчитано.

Работая с Ириной Васильевной над спортивным очерком «Баскетболистки ТТТ», я убедился, что и она права.

Возможно ли написать сценарий для спортивного фильма, в котором большую часть занимают соревнования?

В данном случае это было даже необходимо. Потому что фильм виделся не просто спортивным очерком.

Тогдашний капитан команды Хелена Гехт была в декретном отпуске. И. о. капитана Скайдрите Смилдзиня (теперь

Будовска и тоже мама) на первенстве мира в Перу была увенчана лавровым венком чемпиона и титулом «Мисс Мундия», то есть самой красивой баскетболистки мира. У многих из тогдашнего состава команды были семьи, многие учились.

В семейном альбоме второго «бомбардира» команды ТТТ мы нашли потрясший нас снимок (он вошел в фильм), сделанный на чемпионате страны в Кишиневе: Сильвия Кродере с грудным ребенком на руках! Она не пожелала остаться дома, когда решалась судьба команды. В самый опасный момент матча, когда тренеру пришлось-таки выпустить ее на площадку, ребенка взяла на руки подруга...

ТТТ — одиннадцатикратный чемпион СССР, десятикратный обладатель Кубка Европы! В 1965-м, когда мы снимали очерк, команда была соответственно шести- и четырехкратным чемпионом. Хотелось показать, что же именно, кроме воли, самоотверженности, индивидуального мастерства, коллективизма позволяло рижским баскетболисткам не уступать лидерства?

«Отец» команды, бывший управляющий Рижским трамвайно-троллейбусным трестом, Эгон Слиде объяснил долголетний успех ТТТ помимо всего ее резервами. Редкая команда способна выставить два полноценных состава и иметь в резерве третий. Почти все матчи с равными соперниками решались в последние пять минут, когда оборона противника рушилась под напором свежих сил рижских баскетболисток.

О замечательных женщинах, о гармонии личности, о чувстве коллективизма в борьбе, о смене мы и хотели рассказать в фильме. Это определило и сценарное решение начала: с командой зрителя знакомит ее ветеран, ныне кандидат химических наук, лауреат Государственной премии Латвийской ССР Иветта Силиня; отсюда и образное решение финала,

...На окраине Риги, в Межапарке, из трамвая выскакивает стайка двенадцати-четырнадцатилетних девочек с мячами. Они идут мимо теннисных кортов к открытым баскетбольным площадкам. Там их встречает тренер спортивной школы ТТТ. По ее команде девочки выстраиваются в шеренгу.

— Смирно!.. Равняйся!.. По порядку рассчитайся!

— Первая! Вторая! Третья! Четвертая! Пятая! Шестая!..

Строгий фронтальный кадр, затем панорама вниз: в конце шеренги, у ног девочек, лежат три мяча — как многоточие...

Экран гаснет, а конца счёта нет.

— Седьмая! Восьмая! Девятая!..

Кто знает, сколько их там, в резерве?

Таким мы представили себе финал, так он и был снят.

Тема и идея предопределили и драматургическое решение кульминационного эпизода, названного нами «Ветераны и



смена». Снимать его предстояло в ходе борьбы за Кубок Европы между ТТТ и болгарскими баскетболистками — в Риге и в Софии. Идея эпизода заключалась вот в чем.

В Риге мы увидим ветеранов среди болельщиков — отыграли свое. Зато в Софии, где борьба, по опыту прошлых лет, достигает высшего накала, одну из ветеранов, Дзидру Карамышеву, которую тренер Раймонд Карнитис на всякий случай включил в список команды, мы увидим в игре. Конечно, этого могло и не произойти, но и не было исключено.

Опытный тренер объяснил нам ситуацию: если случится худшее, если в последние минуты судьи удалят за нарушения центральных нападающих Смилдзиню и Кродере и на площадке останется одна молодежь, — вот тогда он введет в игру опытного бойца Дзидру Карамышеву. Напряжение целого матча ей уже не под силу, а на несколько минут у бывшего чемпиона мира «пороху» хватит! Цель — удержать преимущество в очках, пока вернутся «бомбардиры»...

На этот вариант и был нацелен режиссером поехавший в Софию оператор Пилипсон (очерк снимали три оператора, — он, Крогис и Владимир Гайлис).

Дальновидный Карнитис оказался прав. На последних минутах борьба накалилась до крайности. Пять тысяч темпера-



ментных болгар скандировали: «Славия! Славия!..» И как ни старались наши нападающие, ошибок они не избежали. С площадки были удалены и Смилдзиня и Кродере, болгарки усилили нажим. Преимущество в очках стало таять. И тогда настал черед бывшего чемпион а мира Карамышевой. Оператор, зорко следивший за борьбой, снял Карамышеву в игре, но не успел «схватить» самый момент ее выхода на площадку.

Когда режиссер начала монтировать, как раз этого кадра в эпизоде и не хватало. Без него невозможно было воссоздать на экране драматизм матча — это ведь была его высшая точка.

И тогда Ирина Васильевна Масс взяла на душу «грех»: она досняла выход Карамышевой на софийскую площадку в... Риге, во время очередной тренировки. Сняла очень крупно, без атмосферы среды, так что никто «греха»-то и не заметил.

Думаю, что и самый строгий документалист не осудит режиссера. Не сходить же из-за случайной неполадки „с точно рассчитанной «орбиты»!

Сравнивая разные случаи рождения документальных фильмов (в которых довелось участвовать самому), пытаюсь понять, какую роль сыграл в них написанный сценарий, я опять возвращаюсь к «Полдню». Это был самый подготовленный,



самый рассчитанный, самый в этом отношении «идеальный» случай. И тем не менее...

Во-первых, как я уже говорил, совершенно неожиданно пришел финал очерка, когда опустевшей сценой завладели дети. Далее. До и после концерта, то есть во время сотворения «амфитеатра» и после «театрального разъезда», в фильме слышны шумы стройки. Но это не бытовые шумы, не звуки работы какого-то механизма, это нечто среднее между шумами и музыкой. Звукорежиссер очерка Л. Гедравичус сумел сложить естественные индустриальные шумы в свой, оригинальный ритм, придающий стройке особую значимость и образность. Но сама стройка на экране не показана. Это второе отступление от сценария.

И третье: фильм был задуман без учета программы концерта, так как главными действующими лицами были не артисты, а зрители, но впоследствии, при монтаже, пришлось все же исходить из содержания и характера отобранных номеров. Эмоциональный настрой, диалоги, публицистический текст во многом диктовали подбор реакции зрителей, типажей. Поэтому сначала пришлось грубо смонтировать фонограмму, под нее примерно подложить изображение, а уже потом подгонять их друг к другу'. Это действительно было похоже на то «как будто бежит пара коней, которые все время один другого обгоняют» — так писал Довженко о сложном процессе монтажа изображения и слова в документальном кино. Продолжая аналогию, я мог бы сказать, что *изо* и *фоно*, словно коренник и пристяжная, по очереди менялись в «упряжке» — то одно вело кинорассказ, то другое, а в одном месте мы встали в тупик и пришлось сойти не только со сценарной колеи, но даже отступить от документальной правды...

Читатель, видимо, помнит историю с автопогрузчиком. Так вот пока я искал его, оператор синхронной камеры в ожидании меня поздно включил аппарат, и у нас не оказалось начала концерта, каких-то первых слов. Фильм лишился одной тяги.

И тогда я подумал, что к образу полднего привала очень подойдет по настроению вот этот отрывок из «Теркина»:

От глухой лесной опушки  
До невидимой реки  
Встали танки; кухни, пушки,  
Тягачи, грузовики,  
Легковые — криво, косо,  
В ряд, не в ряд, вперед-назад,  
Гусеницы и колеса  
На снегу еще визжат.

- У кого гармонь, ребята?
- Да она-то есть, браток... —
- Оглянулся виновато
- На водителя стрелок.
- Так сыграть бы на дорожку?
- Да сыграть — оно не вред.
- В чем же дело? Чья гармошка?
- Чья была, того, брат, нет.

Этот отрывок, прочитанный Николаем Губенко, лег как раз на то место, где подымалась «ложа» и подъезжали запоздалые зрители. Голос актера, записанный в помещении, мы пропустили через ревербератор и он зазвучал как бы с театрального помоста.

Мне кажется, что именно этот контрапункт — яркий солнечный день, лихо подымающаяся ложа, облепленная молодыми рабочими, и память об осиротевшей гармонии — и придал, в сущности, незначительному событию на «пяточке» стройки большой, глубокий человеческий смысл. И хотя «Теркина» со сцены в тот день никто не читал и мы как будто нарушили жизненную правду, в этом, как я думаю, сказилось нечто большее — правда обобщения, на которую документалист в киноочерке имеет право.

## К «новой земле»

Что же такое сценарий документального фильма? Не по форме, а по сути...

Как известно, единого определения не существует, и эта неясность придала мне храбрости попытаться самому найти если не формулировку, то по крайней мере удачное сравнение.

Документалист всегда имеет дело с океаном фактов. Сценарий — это попытка проложить курс в этом океане, нащупать драматургию фактов. Это авторская позиция, идеология; это компас, который ориентирует нас, когда мы начинаем «плавание»; это магнит, вокруг которого естественно собираются только нужные факты при отборе отснятого материала. А потом, когда в готовом фильме все сплавляется воедино, сценария не чувствуешь, как не чувствуют здоровое сердце.

Но мне кажется, что даже идеальный сценарий, в котором сформулированы авторская мысль, тема, обозначены эпизоды и предугадана драматургия, — даже такой сценарий напоминает не более, чем *карту Птолемея*, а авторы (режиссер, сценарист, оператор), пусть даже они ее сами составили, — капитана корабля со своей командой, которые отправляются в плавание по такой карте. Карта Птолемея была составлена, как известно, две тысячи лет назад. В ней были угаданы очертания материков,

проливы, моря, перешейки, но земля выглядела плоской, Африка сливалась с Антарктидой, Япония — с Азиатским материком, а Новый Свет вовсе не был обозначен. По такой карте можно было начинать плавание, прокладывая курс, многие предвидения оказались верными, но...

Вот как, по описанию Стефана Цвейга, проходили такие плаванья в начале XVI века: «...Но едва только успеют космографы тщательно и точно, сообразуясь с последними данными, выгравировать карту мира, как уже поступают новые данные, новые сведения. Все опрокинуто, все надо начинать заново, ибо то, что считали островом, оказалось частью материка, то, что принимали за Индию, — Новым континентом. Приходится наносить на карту новые реки, новые берега, новые горы. И что же? Не успеют граверы управиться с новой картой, как уже приходится составлять другую — исправленную, измененную, дополненную»<sup>1</sup>.

Разве это не похоже на съемку документального фильма, когда, соприкоснувшись с жизнью, уже на ходу многое приходится менять в первоначальной карте-сценарии?..

Но самое главное, когда документалист отправляется в плавание по такой карте, — это то, что впереди «Новая Земля»! И вся прелесть работы над документальным фильмом как раз в том и заключается, что, отталкиваясь от сценария (который сам по себе должен быть открытием, каким, кстати, была в свое время и карта Птолемея), документалисту на пути к этой «Новой Земле», которую он ищет, о которой он знает, что она есть, он даже представил себе в мыслях, какой она должна быть, но которой он еще не видел, — на этом пути предстоит сделать еще много-много открытий. И вполне может случиться, что вместо искомой Земли документалисту откроется совершенно иная...

Как это и случилось в фильме «Без легенд».

Жил когда-то знаменитый экскаваторщик Борис Коваленко, имя которого еще при жизни стало легендарным. Через семь лет после его трагической гибели в авиационной катастрофе документалисты решили сделать о нем киноочерк. Первоначальный замысел был прост. Предполагалось собрать старую кинохронику, фотографии, вырезки из газет и т. д., попросить рассказать о нем людей, знавших его, а затем синхронные интервью и архивный материал смонтировать в двадцатиминутный киноочерк «Товарищ».

Драматургия сценария строилась на факте гибели героя и, в частности, на легенде о том, что, когда самолет уже падал,

<sup>1</sup> Стефан Цвейг, Избранное в 2-х томах, т. 2, М., «Художественная литература», 1957, стр. 350.



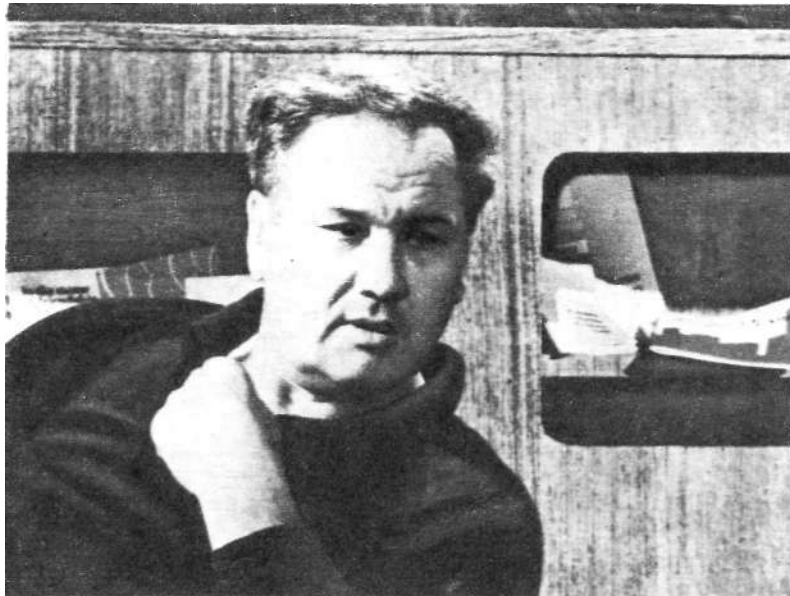
Коваленко сумел добраться до пилотской кабины и передать по радио наказ своим товарищам. В точности текст не был известен, но, поскольку предполагалось, что сохранилась магнитная запись, на «карте Птолемея» он был обозначен как высший эмоциональный пик, с вершины которого будет осмыслена вся жизнь героя, трудная и поучительная.

Но когда начали снимать, выяснилось, что никаких магнитных записей нет и что вся эта история, вероятно, вымышленна журналистом, которому она понадобилась, чтобы в своем очерке придать гибели Коваленко героический оттенок. Словом, этой вершины в реальной жизни не оказалось.

Не удалось обнаружить и многих других обозначенных «на карте» легендарных «пиков». Зато в ходе съемки открылась «Новая Земля» — настоящая жизнь Бориса Коваленко, которая оказалась несравненно богаче и интереснее придуманной.

Люди, знавшие этого неумного, жизнерадостного человека, рассказали о нем правду. Они спорили о Коваленко, спорили между собой и сами с собой, и от этого возникала удивительная сопричастность к событиям, давно прошедшим, и к судьбе человека, которого давно нет.

Каждого в отдельности пригласили посмотреть старую кинохронику о Борисе, и под свежим впечатлением тут же, в



кинозале, где горел специально поставленный для съемки свет и где происходили съемки, они начали вспоминать. Съемки велись не скрытой, а так называемой «забытой» или «привычной» камерой. То есть люди знали, что их снимают, но они не знали, когда именно. И это во многом способствовало их раскованности. Да, это были (и такими же они остались на экране) подлинные откровения мыслей и чувств!

Но хлынувшая во время интервью лавина новых фактов начисто смыла старую «карту», и, чтобы завершить съемки и монтаж, пришлось составить новую — «исправленную, измененную, дополненную». Но и она оказалась не последней, — настолько противоречивой предстала жизнь Бориса Коваленко в рассказах товарищей, в документах и в его собственных поступках. То он поднимался, то падал, то действительно совершал героические дела, то приписывал себе подвиги, которых никогда не совершал. (Он, например, выдумал историю о том, что, подрывая в бою танк, ослеп и что академик Филатов спас ему зрение, И, не дрогнув, рассказал об этом при самом Филатове на конференции сторонников мира, за что и был впоследствии наказан.) Коваленко нравилось, что за ним по пятам ходят журналисты. А они ходили за ним, потому что работал он на своем экскаваторе мастерски и весело, а бело-зубая улыбка его так и прусилась на первую полосу.

Из отснятого материала можно было вылепить два совершенно несовместимых портрета. Можно было оставить Бориса в ореоле легендарной славы или, наоборот, развенчать, показать человеком мелким, тщеславным.

Но был еще третий путь, путь истинный — показать Бориса *без легенд*, во всей противоречивости характера. Собственно, с приходом этого названия только и началась целеустремленная работа над фильмом.

Монтируя картину, немало спорили об этом человеке мы сами. Он был настолько живой, что даже в мертвом целлулоиде не давал нам покоя. Клеишь, клеишь и вдруг бросаешь все и начинаешь спорить — кто же он такой?...

«Без легенд»<sup>†</sup>

В основе фильма — воспоминания Героя Социалистического Труда профессора И. Комзина — бывшего начальника строительства Волжской ГЭС имени Ленина; Героя Социалистического Труда экскаваторщика В. Клементьева; заслуженного экскаваторщика В. Старикова; писателя К. Лапина.

<sup>†</sup>Монтажная запись фильма. Сценарист А. Сажин, режиссеры — Г. Франк, А. Бренч, А. Сажин. Операторы — И. Моргачев, И. Коловский, Ф. Робинсон, композитор П. Дамбис, звукооператор Я. Зиверт, монтажёр М. Чардынина. От автора Н. Губенко. Куйбышевская студия кинохроники, 1968 г.

...По ступенькам стальных конструкций поднимается человек. Сначала его фигура выглядит крохотной, затем рисуется более крупно. Звучит музыкальная увертюра. В героической теме переплетаются два мотива — бра-вурный и драматический.

Панорама по эстакаде гигантской плотины.

Финал увертюры сливается с грохотом водопада.

...Бушует водосброс. Общий вид стройки. Башенные краны на эстакаде. Диспетчер, как с капитанского мостика, управляет ими через мегафон. Идет монтаж арматуры, укладка бетона. (Кадры сняты на Красноярской ГЭС.)

Через шумы стройки прорывается драматический музыкальный мотив.

От автора».

В этом фильме мы хотим рассказать о рабочем человеке, строителе, у которого были и срывы, и победы и жизнь которого оборвалась на самом взлете...

Рука на рычаге экскаватора. Ковш высыпает «горсть» земли. Некролог в старой газете и напльвом заголовок: «Памяти товарища...»

...17 августа 1960 года, в возрасте тридцати четырех лет, при исполнении служебных обязанностей погиб Борис Егорович Коваленко... Не стало Бориса Коваленко, знаменитого экскаваторщика. Он был организатором и бригадиром комсомольско-молодежного экипажа экскаватора «Партизан Железняк» на Куйбышев-гидрострое. Те, кто знал его, навсегда запомнили широкоплечего, шумного русского парня.

Напльвом идут фотография Бориса Коваленко и статьи о нем в газетах «Волжская коммуна», «Заря коммунизма», «Комсомольская правда»...

Бориса фотографировали и снимали для кино. О нем писали статьи и повести. На его счету горы вынутой земли из котлованов трех крупнейших гидроэлектростанций — на Волге, на Днепре, на Ниле (фото — Борис у огромного ковша). А Борис, каким он хотел быть?.. (Наезд на статью в «Литературной газете».) «Эх! Родись я в революцию, цены мне бы не было! Гремел бы Коваленко, как тот матрос Железняк!.. А сейчас?..» Вот в чем он некогда признался писательнице Елене Мику-линой (строки из книги): «Что я могу сделать? Только землю копать, вкалывать... для этого храбрости не нужно. Только прилежание одно и сила, да еще терпение».

Напльвом — фотография Бориса Коваленко в газетах. Бориса с бригадой снимает кинооператор. Борис на фоне экскаватора. Борис позирует фотографу...

Борис стремился к подвигам, о которых слагались бы легенды, может, еще и потому, что совсем нелегандарно началась его жизнь... Он писал о себе (текст письма):

«Я, бродяжничая по поездам и воруя, случайно попал в Москву. Там, в Москве, я попал к матросам в Химки. Работал у них, чистил кастрюли, мыл посуду. Два раза подавал, чтобы меня приняли служить добровольно в ряды ВМФ. Меня не приняли в связи с малолетством. Тогда я сам себе добавил годы, и меня приняли во флот, зачислив срок службы с 1943 года...»

Из затемнения — кадры кинохроники, снятые в первые дни строительства Куйбышевской ГЭС. Долгая панорама по волжскому берегу. Взрыв!.. Экскаваторы роют котлован. Один за другим отъезжают самосвалы...

Шел 1951 год. Строительство Волжской ГЭС имени Ленина только начиналось.

Кадры кинохроники. Общий вид строительства. У обрыва, в кабине экскаватора, ловко управляет рычагами Борис Коваленко. Кажется, что одним слитным движением он черпает грунт и загружает по очереди самосвалы.

Борис пришел сюда в тельняшке и морском бушлате и сразу с жадностью ушел в работу.

Ему было тогда двадцать пять лет...

Мы показали эти кадры людям, с которыми Борис работал на этой крупнейшей послевоенной стройке. И прежде всего — бывшему начальнику строительства профессору Комзину.

Включается магнитофон.

Под впечатлением только что просмотренной старой кинохроники Иван Васильевич Комзин вспоминает:

— Ко мне много людей всяких ходило... Я как-то равнодушен к людям крупным, большим, и особенно я обратил внимание на его руку... Я всегда считал, что моя рука больше всех, больше, чем у каждого.

...Когда я посмотрел, когда я пожал ее — почти такая же, как у меня! И я ощутил, что она не имеет никаких бугров, понимаете, что это рука не рабочего. Я ему сказал: «Ну что ты руку-то прячешь? Покажи!» Он ее вынул, ладошкой сначала так, потом перевернул, я погладил: «Нигде ты не работал, друг!» И вот тут он схватил шапку, закрыл шапкой лицо, вытерся несколько раз ею... Вижу, у парня слезы на глазах. Я говорю:

— Ну хватит. Я не желаю знать, кто ты, откуда ты, что ты.. Скажи, чего ты хочешь?

— Дай мне самый большой экскаватор!

— Ты же не умеешь.

— Я научусь...

И тут я вызываю секретаршу Любу и говорю: «Распоряжение управлению кадров — отправить его в школу экскаваторщиков».

— Что в нем было такого, чему можно было поверить?

Комзин. Было открытое, очень хорошее русское лицо. Но особенно меня тронул такой момент — я вам должен сказать честно, дело уж прошлое, — момент, который меня как-то сразу разоружил: когда я его

упрекнул, что рука-то у тебя ведь не та, рука-то больно нежная, и когда он руку спрятал, я понял, что этот человек от легкой жизни, которую он имел — какой, я еще не знал, — хочет отойти. И я решил помочь.

Фото — Борис с товарищами на берегу Волги.

Вспоминает Герой Социалистического Труда Василий Михайлович Клементьев:

— Он на правом берегу работал, я — на левом, ну, нам пришлось с ним соревноваться. Вот я его узнал тогда вплотную... А Иван Васильевич Комзин, ну, он нас называл: «Вот это два кита... это, говорит, да! Борьба у них идет»... Правда, мы соревновались с ним и, как говорится, он выполнял...

— Он был достойным соперником?

Клементьев: — Достойным!

Вспоминает писатель Константин Лапин:

— Я очень много людей, естественно, повидал, прошел войну, работал строителем, писал. Много героев, если так можно сказать, сделал... Вот я вам скажу, когда мне позвонили из «Молодой гвардии» весной и сказали: «Напишите нам для сборника «Звезды 67» о Борисе Коваленко», и я это сделал — я подумал: «Да, это самая колоритная фигура (не о войне я говорю, война, естественно, другое)... самая колоритная фигура, какую я знал!»

— А что, на ваш взгляд, было самым главным, самым привлекательным в Борисе?

Комзин, Наиболее привлекательное — это прежде всего то, что он очень тонко чувствовал дух времени, задачи поставленные. Ну, вот первый пример. ...Казалось бы, ну что может Борис понимать в копрах?.. Но он видел мое отчаяние, видел отчаяние моего парторга, отчаяние всей организации. Мы бьем шпунтину — она не идет! Копры ломаются, ничего не сделаешь, время идет... 27 февраля на календаре!..

Кадры старой кинохроники. Взрывают лед. Водолаз спускается в прорубь. Торчит шпунтина. Взрывают грунт. Общий вид строительства перемычки.

Слышны мерные удары копра...<sup>1</sup>

Комзин (*за кадром*)- Если считать, что такими темпами, какими мы забивали эту перемычку, будем забивать и в дальнейшем, и даже если вдвое увеличим этот темп, то перемычка не будет сдана к паводку!.. Он видел, как я переживал это дело, он видел, как я неистовствовал, он видел, как я не знал, куда себя девать. Нет ниоткуда помощи...

Кадр старой кинохроники... Идет сооружение перемычки. Баржи во льдах.

Фото — Борис Коваленко с бригадой в дубленых полушубках («наезд» на Бориса).

Комзин (*уже в кадре*). Вот я вижу, вваливается Борис вместе со своей бригадой, которую мы видели сейчас в кино, и говорит:

<sup>1</sup> Мы взяли в фонотеке те же удары, что звучали в «Белом колокольчике»...

— Ну вот что: созови-ка всех механизаторов, копровых слесарей, копровых мастеров, а я предложение внесу.

— Борис, некогда сейчас. Слушай, Коваленко, ну что ты время отнимаешь?

— Нет-нет, я прошу, так сделай...

Что меня подтолкнуло, я не знаю, — на семь часов я решил собрать всех... в этом самом штабе, правобережном... И вот в семь часов собирается огромное количество людей. Я говорю перед ними речь о том, что бессонные ночи уже многие прошли, я не могу совершенно владеть собой, я чувствую, как почва уходит из-под ног... И вот я говорю:

— Что будем делать, товарищи?

Поднимается рука.

— Кто просит слова?

— Я прошу слова.

— Борис Коваленко? Говори!

— Вот что, Иван Васильевич, вот тут насчет копров вопрос идет, насчет их монтажа. Сроки, я считаю, неправильные!.. (Я думаю: откуда ему знать, какие сроки? В чем дело?) Мы беремся смонтировать два копра со сроками в два раза меньше. И считаем, что те бригады, которые на этом стоят, занимаются волынкой, не работают полностью, не хотят сделать вовремя!

Ох, что тут поднялось, боже мой! Какой был скандал! Я думал, что его начнут бить сейчас, я уже готовился к тому, чтоб защитить его. Но для чего тут моя сила?.. Он стряхнул всех крикунов — одного справа, другого слева, подскочили к нему товарищи, встали кругом и говорят: «Горлопанов долгой! Мы беремся смонтировать эти два копра на семнадцать суток раньше!..»

Фото — Борис в полушубке со знаменем. Слышны удары копра...

В сорокоградусный мороз, почти на одних пирожках, бригадир выстоял одиннадцать суток, пока не закончил монтаж. В память о победе он подарил фотографию комсorghу бригады. Фото переворачивается — видна дарственная надпись: «Своему комсorghу Виктору Старикову».

В кадре — заслуженный экскаваторщик Виктор Стариков.

— Виктор Васильевич, на этой фотографии Борис действительно похож на солдата после боя!..

Стариков. У него было общее, у него была напористость... Упрямым, вот в лоб, пошел вперед — и все!.. Напористость.

— Не стремился ли Борис в чем-то походить на Комзину?

Стариков. На Комзина?.. Ну, мне как-то... мне все время казалось, что Коваленко немножечко жидковат по сравнению с Комзиным, пожиже... И труба пониже, и дым пожиже... Вот так я думал.

Из письма Бориса писательнице Елене Микулиной: «После этого случая с копрами меня во всех газетах прославили. Тут теперь корреспондентов на стройке —

ужас! И каждый норовит что-нибудь написать и в свою газету тиснуть. Однако я к этому теперь привык. Впрочем, мою бригаду есть за что прославлять».

Лапин. Ну, это, знаете ли, у него в руках был, конечно, талант! Это был, ну, как дирижер, вы знаете, дирижирует... Мы не замечали усилий его. Все было легко и просто. Работал он прекрасно! У него еще вот это вот... (жест, означающий, что «шарики» работали). Вы понимаете?.. Он думал: «А где же можно пот заменить выдумкой?» И вот тогда впервые мы сговорились между собой — там был такой Столяров, он сейчас редактор какого-то строительного журнала, кажется: «Давайте поднимать Бориса на всеобщую трибуну!» И вот тогда я написал «Поэму о ковше», об изобретении... Причем, хотя мне говорили, что эта идея носилась в воздухе, но Борька ездил, Борька пробивал, ковш назывался его именем — «Коваленко». У него было авторское свидетельство, потом книжка вышла — из серии «Знатные механизаторы».

Фото обложки книги «Ковш увеличенной емкости». На титульной странице портрет Бориса Коваленко.

Лапин. Вы же не дадите того, что я вам говорю, потому что это не отснято. Ковш не снят, история ковша неизвестна, — как документ!.. Ведь это документальный фильм?!

Лапин ждет. И неожиданно, как ответ на его утверждение, дается сюжет из киножурнала «Поволжье» за 1952 год, № 26.

Мы видим правобережный район строительства Куйбышевской ГЭС. Экскаватор с надписью «Матрос-партизан Железняк», и слышим голос диктора того времени: «На сооружении водоподводящего канала работает экскаватор комсомольско-молодежной бригады имени матроса Железняк. Эта бригада широко известна...» Следует несколько кадров, в которых Борис Коваленко со своей бригадой позирует у экскаватора. Музыка и голос диктора журнала «Поволжье» приглушаются...

Да, к сожалению, немногие кинодокументы показывают нам Бориса в работе, в деле. Его не снимали зимой, когда без сна и отдыха Борис монтировал копры. Его не снимали и тогда, когда он бросился в ледяную воду, грозившую размыть перемычку во время весеннего паводка. Сохранились лишь кадры, в которых Бориса, конечно из добрых намерений, просили позировать. И Борис не возражал...

Продолжается сюжет из киножурнала «Поволжье»... Коваленко с книгой «Экскаватор СЭ-3» на лужайке у березы. Снова слышен диктор журнала: «...один — недогружал самосвал, два — перегружают его. Тогда у Коваленко возникла мысль о создании ковша большей емкости...»

Кадр: Борис «думает», прислонившись к березе. Наплыв: он ходит по берегу Волги — от камеры, на камеру, — затем, примостившись с чертежами у березы, продолжает «думать» лежа... А диктор журнала продолжает: «Борис Коваленко разработал чертежи новой конструкции ковша, который был изготовлен на Уралмашзаводе...»





И неожиданно фото: Борис Коваленко с чертежами лежит у березы, над ним у кинокамеры на штативе склонился оператор, рядом его ассистент и просто любопытные — это рабочий момент съемки сюжета.

Да, Борис охотно снимался... Хотя свой ковш он, конечно, придумал не под этой березкой...

В кадре Клементьев.

— Вас, Василий Михайлович, это не сердило?

Клементьев. Вот так вот (*смеется*), значит, не сердился... Ну что ж, если ему захотелось фотографироваться, пожалуйста, фотографируйся!..

— А вам слава не нужна была?

— Нет. А не тот славен, кто за славой гонится, а тот славен, за кем она сама бежит!..

Старая кинохроника... На Уралмаше Борис Коваленко показывает модель шагающего экскаватора итальянской делегации.

Сейчас трудно сказать, кто за кем бегал... Вот эти кадры сняты на Уралмаше. Там, без сомнения, было достаточно специалистов, способных рассказать о шагающем экскаваторе, но снимали почему-то Коваленко. Кстати, Борис на этой сложнейшей машине никогда не работал...

К о м з и н (*резко возражая*). О, слушайте! Есть такой Сатовский — главный конструктор Уралмаша, который мне позвонил и сказал: «Иван Васильевич, я тебе скажу, ты тут много волюнки наделал с присылкой

этого экскаваторщика, но он тоже полезное дело делал. Заставь его учиться! У него ясная, хорошая голова, инженерное мышление!..»

— Это вот когда была эта история с ковшом? Ну, а дальше что? Как вы его встречали?

К о м з и н. Ну, встречали мы замечательно! Во-первых, мы прозвали его встречу (*смеется*). Его подали на запасные пути, и он там стоял шесть часов, замерз... Потом он позвонил, что приехал, потом мы организовали ему встречу вроде митинга...

Фото — радостные Коваленко и Стариков после митинга по случаю возвращения Бориса с Уралмаша.

— Как вы считаете, чрезмерное восхваление не портило Бориса?

Лап ин. Сам он чуть-чуть действительно зазнался, было это, было! Но... (Фото — Лапин и Коваленко на стройке). Он такой, вы знаете, пробьет все! Но не для себя — для бригады, для дела! То есть вырвать оборудование — для дела! А вырвет он артистически. Придет к министру, например. Вы не пройдете, я не пройду, он пройдет!.. Приходит к секретарше, коробку конфет ей: — «Здравствуйте, я делегат великой стройки. Как министр?» — «Вы записаны на прием? Он вас знает?» — «Не знает — так будет знать!» Поговорил... Конфеты... Прямо входит к министру: — «Здравствуйте, я — Коваленко, посланец великой стройки коммунизма!..» Все!!! (Лапин хлопнул ладонями — жест, означающий, что все, что нужно было, Коваленко «пробил»).

— А как в ту пору он вел себя среди своих?

Стариков. Он вот возьмет не поздоровается... Я говорю: «Ну не надо, ну понимаешь — это же неправильно!..» Он: «Что я — должен со всяким, понимаешь ли ты, расшаркиваться, раскланиваться? Почему я так должен?..»

— А с начальством как он себя вел?

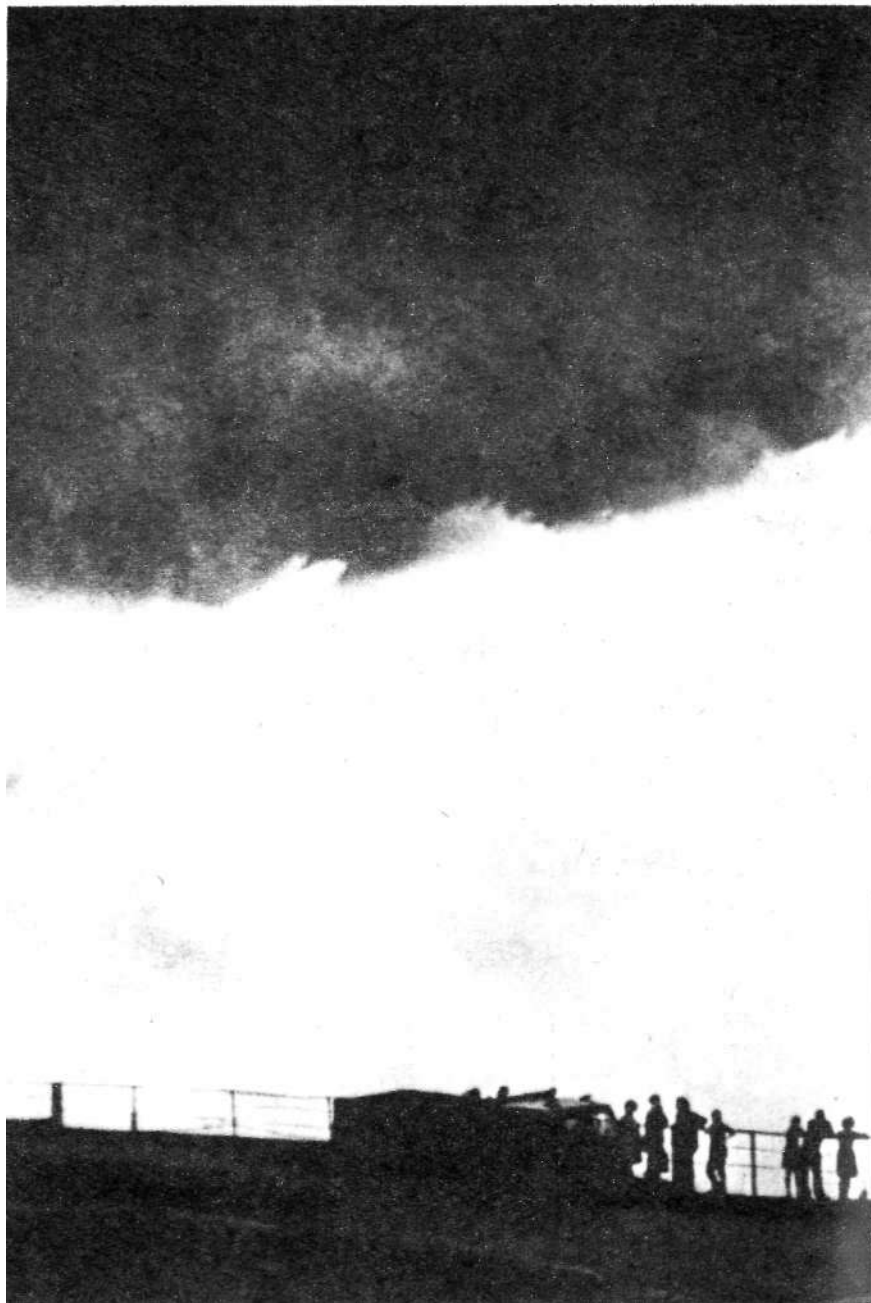
Стариков. Запросто... Прямо сразу, как-то вот подходит и все — разговаривает, как со мной!

Лап ин. Ну-у, видите ли, это немножко раздражало, потому что его вдруг заносило... (*Доверительно*). Его сделали, в общем, где-то...

Фото из газеты — Борис среди делегатов конференции сторонников мира.

Лап ин. Вот тут Борька и сам себя «зарезал», и меня, кстати, тогда очень-очень подвел... У меня в «Молодой гвардии» выходила книжка, называлась «Жигулевские были», и первый очерк — «Поэма о ковше». Первый!.. И я добавил туда его выступление на конференции, из-за чего все это случилось... Так вот, Борька — после Мересьева, после Филатова дают ему слово — начал в стихах.

Он говорит Мересьеву: «Вот летчик ты, летал без ног. Я не летал, — говорит, — я танк подбил! Глаза спалило мне... Кто зрение мне спас?.. И прямо с трибуны подходит: «Ты, — говорит, — старичок, борец за мир!» — и целует Филатова в засос!.. В зале все встали, вы знаете... я сидел ни живой, ни мертвый... Все это было!..



Кадры старой кинохроники. Фасад Дома Союзов в огнях иллюминации. Коваленко говорит с трибуны. Затем он же — в кулуарах с академиком Филатовым. Однако без дикторского текста того времени; по жестам Филатова отчетливо видно, что академик в чем-то укоряет Коваленку.

А было еще вот что.

Профессор Филатов в ложной славе не нуждался, и, как видно из сохранившихся кадров, он в кулуарах сразу же упрекнул знатного экскаваторщика за выдуманную историю со спасением ему зрения. Да, Коваленко был солдатом, но зрения в бою никогда не терял. Нашему герою оставалось только смущенно улыбаться. Но улыбкой он не отделался...

Кадры старой кинохроники. На волжской стройке зима. Налегая на ветер, вдоль подъездных путей идет человек. Над эстакадой ошетились краны. От всей атмосферы веет холодом, не только зимним. В музыке звучит драматическая тема.

Когда Коваленко вернулся на стройку, он был сурово наказан. Его сняли с бригадиров и исключили из кандидатов партии. После такого позора трудно было оставаться на стройке, но Борис уже не мог жить без нее.

Кадры старой кинохроники..Ледоход. Стремительно несутся по Волге льдины и вместе с ними — пустая баржа. Ее неотвратно несет, вот-вот расшибится... удар!

Из объяснения Коваленко в персональном деле (текст читается с экрана): «...Я знаю и глубоко понимаю, что я скрыл правду перед партией и советским народом и, мало того, наболтал черт знает что на конференции сторонников мира. Я понимаю, что недостойн быть в партии и заслуживаю самого высокого наказания. Я хлебнул всего в своей жизни. Прошу оставить меня на строительстве. На стройке буду своим трудом искупать свою вину. Отдам все свое здоровье, а если понадобится, то и жизнь, не задумываясь, и ваше доверие, будь я навеки проклят, оправдаю. 24 марта 1953 года».

Перелистываются страницы, фиксируются строки письма И. Комзина.

А вот что писал Комзин Елене Микулиной: «Голова Бориса закружилась. Президиумы различных собраний, активов, торжественных заседаний, конференций, и везде — он. Не могу я понять, что это за болезнь у нас такая?! И еще я вам скажу, плохую службу сослужили ваши братья-журналисты Борису. Кинулись на колоритную фигуру, а о самом человеке забыли».

Л а п и н. Он выдумщик был, он романтик был. Он был очень талантливый, несомненно, человек, хотя писал с ошибками... Это был настоящий человек по духу. Он, правда, мне однажды сказал: «Ты знаешь, — говорит, — я с ужасом вижу, что моя тень обгоняет меня. Я за ней бегу, не могу

догнать». Это, кстати, только талантливый человек может так заявить, что моя тень обгоняет меня, то есть он за своей славой не может уже угнаться... А кто создал легенду?.. Я, кстати, не считаю, что не надо создавать легенды. Вот создали легенду, и я очень горжусь, что и я к этому причастен...

Константин Кириллович, зачем было создавать легенды вокруг Бориса, разве в жизни он был хуже?

Л а п и н. Ну вот, понимаете, легенда о Борисе Коваленко... Что так и что не так — трудно сказать. Оказывается, что он еще лучше был, чем сам о себе, дурак, врал! Он-то думал, что это ему что-то даст — он танк подорвал! А он эти «танки» подрывал, работая, понимаете, год в забое!..

Кадры старой кинохроники. С грохотом в воду падают бетонные глыбы. Один за другим подходят самосвалы, Борис Коваленко и его помощник рисуют на кабине экскаватора звезды.

Прошло время... В памятный день перекрытия Волги Борис купил ящик земляничного мыла, как младенца, вымыл свой экскаватор и нарисовал на борту двадцать пятаю звезду. А за каждой звездой было сто тысяч кубометров грунта.

Кадры старой кинохроники. Ночь. При свете прожекторов перекрытие Волги продолжается...

И вот уже завертелся вал первой турбины. Строители и гости аплодируют, и среди них мы узнаем Ивана Васильевича Комзина. Над эстакадой — светящийся лозунг. Стройка в огнях электросварки. Как воспоминание — удары копра...

Настал день, когда ГЭС начала жить, давать энергию.

Это была победа! Большая победа.

Кадры старой кинохроники. Борис Коваленко со своей бригадой и друзьями — за праздничным столом. На груди одного из гостей — звезда Героя Социалистического Труда.

Многие строители были удостоены высоких правительственных наград, Бориса наградили орденом «Знак почета», приняли в партию... Когда-то Борису казалось, что он поздно родился, что в наши мирные дни уже не осталось места для подвига,— прочтем письмо Бориса к другу, писательнице Елене Микулиной: «Скажу вам откровенно, после того случая на конгрессе, о котором вы знаете, во мне словно новая пружина завелась. Одна лопнула, а другая начала действовать. Теперь я как-то по-другому смотрю на людей и на дело свое, на строительство... Конечно, теперь о подвигах в одиночку мечтать нечего. Наш подвиг — ГЭС, а потом еще ГЭС, и еще...»

Фото — Борис Коваленко со своей бригадой. Крупно лицо Бориса... Трудно сказать, что именно, но в его облике действительно что-то изменилось. В музыке звучит тревожная нота, которая сливается с нарастающим гулом самолета, набирающего высоту.

После Волги был Днепр — Кременчугская ГЭС, а затем — Асуан...

Кинохроника — под крылом самолета уже пейзаж с пирамидами. Звучит восточная мелодия. Взлетает на воздух скальный грунт. В недоумении «смотрит» сфинкс. Улыбается старый египтянин... На строительной площадке мы узнаем героев нашего фильма.

На берегах Нила вновь встретились старые друзья — Герой Социалистического Труда Иван Васильевич Комзин, Василий Клементьев и его старый, опытный соперник по Волге Борис Коваленко...

Фото — Борис Коваленко с арабским мальчиком.

В Асуане Борис подружился с арабским мальчиком Рамаданом, который к нему очень привязался. Борис писал тогда своим детям из Египта (крупно: письмо и фото — Борис с детьми): «Наташа, Коля, дорогие мои! Я здесь взял одного арабчонка и попросил обучить его работать. Нам возят в 10 утра молоко. Я его не пью и отдаю арабчонку. Вчера купил ему штаны и рубашку. Привез к себе...»

Иван Васильевич, как вы считаете, он ведь был искренним в своих поступках или все-таки где-то позер?

Комзин (стукнув кулаком по колену). Нет! Нет! Это я отмечаю в категорической форме!

— Это было от души?

Комзин. Это — от души! Разве не от души было в день Bastille, в день национального праздника Франции, когда с французами мы встретились, когда Борис зажарил целого барана... и произнес такую речь, что все французы ахнули!.. Напились вдребезги пьяные и на руках его понесли домой — на руках! — не давая ему встать на землю!.. Когда после этой встречи у нас такая дружба с французской колонией получилась, причем причиной был Борис... Нет-нет! Именно — никакого позерства, и с Рамаданом и с этим вечером с французами — абсолютно, я отмечаю! (Комзин задумался.) Сегодня, когда мертв Борис, когда я могу расценить все его поступки прошедшие — и положительные, и отрицательные, — я вижу только его положительную жизнь и положительные поступки. Больше ничего.

— Но вы же не можете отрицать, что во всем облике Бориса было и немало противоречивого?

Комзин (размышляет). Жизнь наша соткана из противоречий роста человеческого, который не может быть только положительным ростом!.. В самом зародыше каждый человек несет в себе такие стороны, которые не сразу приемлемы, но которые в преоборении человеческом, преоборении жизни приобретают положительные стороны, положительные свойства, которые дают положительный пример... А разве не является грехопадение, я бы сказал, грехопадение с той трибуны высокой — вниз! вдребезги! — примером для роста лучшего стремления?.. Именно в этом надо ви-



деть, что, если ты упал, тебя не затопчут... Мы чувствовали, что это наше детище... как же так?.. Он уже почти вырос из этих пеленок... как же мы можем его скрутить, сломать и выбросить на помойку?.. Нет!

Тишина. Солнце. На земле лежит старый ковш. Стареет техника. Это тот самый знаменитый коваленковский ковш!.. Сегодня он уже никому не нужен. А жизнь Бориса (фото — Борис улыбается) — со всеми ее взлетами и падениями,— труд Бориса остались с нами!

Ликующие строители в брызгах воды (фото).

Его последней стройкой был Асуан, который сегодня уже дает промышленный ток!

Борис с семьей на Красной площади (фото).

Последний снимок с семьей. Борис погиб в авиационной катастрофе.

Фото — на рычаге экскаватора две руки, учителя и ученика.

Панорама на лица. Крупно: лицо ученика.

Сын. Николай Борисович Коваленко.

С экрана смотрит открытое юное лицо. Перед ним — водосброс гигантской плотины.

Бушует река.

Взлетают огромные столбы воды. Взлетают, падая, рассыпаются в стремнине и снова взлетают!

И вместе с ними повисает последний аккорд музыки — как вздох, как итог и начало жизни!..

Мы хотели показать Бориса живым, со всеми взлетами и падениями, исследуя на экране шаг за шагом все зигзаги его судьбы, истинные мотивы поведения и поступков, не забывая при этом и о роли тех, кто, не желая этого, портили Бориса («...кинулись на колоритную фигуру, а о самом человеке забыли»).

В одной из рецензий отмечалось, что, строя свой фильм «на контрасте бескрылой легенды и реальности», авторы говорят, по сути дела, не только о Коваленко и его товарищах, не только о незаурядных их характерах и великолепных по своему размаху делах, но и об ответственности летописца, взявшегося рассказать об этих делах и об этих людях.

Разумеется, мы стремились к этому. Но, признаться, и в своем безлегендном рассказе типизируя и обобщая, мы что-то отбрасывали, в чем-то базировались на догадках. И в чем-то мы были вынуждены исходить из версий журналистов, писавших о Коваленко,— ведь с ним самим мы поговорить не могли... Право, даже не видя этого талантливого человека, мы тоже попали под обаяние его личности, однако мы стремились по

крайней мере быть максимально объективными, чтобы как можно активнее вовлечь в размышление над судьбой человека самого зрителя.

Важно было только четко представить себе самим идейно-художественную задачу фильма, зачем мы ворошим прошлое. Многое прояснить на этом пути нам помог драматург и редактор (тут вполне подошел бы эпитет «штурман») Гораций Владимирович Дурман. Он говорил нам: «Дело не в канонизации образа Бориса Коваленко и не в его «разоблачении». Дело в правде одной жизни, имеющей большой поучительный смысл».

Этого курса мы и придерживались.

Вообще над «картами» фильма работало много людей, а судьба кинокартины (видимо, по наследству) не менее сложна, чем судьба ее героя Бориса. То она «падала», то поднималась. Начали ее в Куйбышеве одни, кончили в Риге, по существу, другие.

Как ни труден был путь «корабля»,— до цели он дошел. На Всесоюзном смотре документальных фильмов о труде и жизни рабочего класса в Свердловске (апрель, 1970) фильм был тепло принят.

С точки зрения сценарной проблемы, о которой идет у нас речь, фильм мне кажется особенно поучительным тем, что он доказал несостоятельность «конструирования жизни», подгонки ее под схему.

Читатель уже знает, что первоначальный замысел был смыт потоком неожиданно открывшихся жизненных фактов. Но вот что знаменательно: укротить этот поток, эту «магму», сплавить стихийно хлынувший материал в художественное произведение можно было, только следуя строжайшим канонам драматургии, выстроив *сюжет*, то есть историю, в которой связь явлений раскрылась бы через поступки и характеры людей. Действительность разрушила сценарий «кабинетный», и она же подсказала другой сценарий — жизненный.

И еще один урок. Камера в фильме, как говорится, не «пляшет», она спокойна и нетороплива, как в телевидении. Почти весь фильм «держится» на синхронных разговорах. Люди сидят, отвечают на вопросы, полемизируют. Но от этого экран нисколько не теряет в зрелищности.

Даже вплетенные в рассказ неподвижные фотографии ожили по-разному в прологе и в финале. Когда повесть о бурной жизни Коваленко только начинается, они даны броско, динамично, а когда его жизнь достигла наибольшей стремительности — фотокадры продолжительны и статичны. Мы смоделировали взлет... Сначала земля уходит быстро, потом все медленнее, а когда самолет набрал максимум высоты и скорости,

кажется, что и он и земля повисли... Таким образом, несмотря на обилие синхронных моментов, мы стремились все же придать фильму свой четкий ритм. Однако определялся он здесь большей частью не продолжительностью кадров, шумами и музыкой, а напором мысли рассказчика, его характером, жестом, столкновением точек зрения, т. е. содержанием рассказа, *словом*.

В этом свете мне кажется совершенно справедливым вывод, к которому приходит кинокритик Лев Рошаль, анализируя современное документальное кино. Он пишет:

«Появление «звука» в документальном кино (по существу, он появился совсем недавно) не противоречит пластической природе документального кинематографа, а в известной степени изменяет ее. Требуется поиска новых пластических решений, усложняет монтаж, драматургию и т. д. Более того, надо полагать, что мы присутствуем только при начале, и наиболее интересные открытия в области использования синхронной записи, интервью, скрытой камеры — впереди» \*.

Действительно, с тех пор как в вертовских «Трех песнях о Ленине» впервые в документальном кино заговорил человек, прошло не так уж много времени — около сорока лет. Но все чаще мы слышим в документальных лентах диалог, живую беседу, полемику. Все чаще именно живая речь (необязательно синхронная) определяет развитие действия, образный строй, сюжет.

Уверен, что подобных фильмов с каждым годом будет появляться все больше и больше. Это будут документальные киноисследования, кинодрамы, кинокомедии, киноповести, кинодетективы, созданные по следам живых человеческих историй. Придут эти фильмы на наши экраны тем быстрее, чем быстрее документальное кино освободится от привычных сценарных форм. Нечего опасаться, что жизнь может изменить, а подчас даже разрушить и сломать найденные сценарные модели. Документалист — исследователь и должен быть готов к любым поворотам.

Примечателен в этом отношении опыт игрового кино. В статье «Как работали бр. Васильевы»<sup>2</sup> (речь идет об истории создания фильма «Чапаев», публикация Д. Писаревского) говорится буквально, следующее: «Сценарий для них был основой постановочной работы, но отнюдь не догмой. Об этом с предельной определенностью С. Д. Васильев говорил во ВГИКе, называя требования «железного» сценария «бредовой

идея», а слепое следование такому сценарию — «ремесленничеством». «Процесс творчества, — говорил он, — идет до последней минуты... Нельзя остановить нас и сказать: что ты делаешь, у тебя написано так, а снимаешь ты так. Совершенно естественно — написал так, а буду снимать так»<sup>1</sup>.

Статья помещена под рубрикой «Традиции, уходящие в завтра». Если это справедливо по отношению к игровому кино, то тем более — к документальному.

Взгляните на кадр из фильма «Твой день зарплаты» на следующей странице и рабочий момент съемок того же фильма, не случайно помещенный в начале главы.

В республиканской газете «Советская молодежь» снималась дискуссия о сочетании моральных и материальных стимулов на производстве. Синхронная камера стояла в кабинете редактора на виду у всех, но, когда люди «разогрелись», они совершенно забыли о микрофонах, о камере и о нас самих. Спор получился настолько интересным, что занял центральное место в фильме, хотя первоначально мы предполагали отвести ему более скромное место. Дискуссия наполнила картину живыми примерами, мыслями, репликами, страстностью заинтересованных молодых рабочих, характерами. Да разве все это можно было заранее распisać и учесть?!

Но как же быть в таком случае с «проклятым» вопросом: что такое сценарий документального фильма?

Признаться, я и сейчас ничего категорического ответить не могу. Я только знаю, что, думая, мечтая о новом фильме, представляя себе его очертания, буду прежде всего искать образы. Образы и судьбы.

Они ведь таятся повсюду — в старой кинохронике, фотографиях, людях, событиях, в самых обыкновенных фактах жизни. И, разумеется, в словах.

Не могу не рассказать в связи с этим, как меня недавно буквально ошеломила глубокая образность одного слова, употребляемого в просторечии. Слово это — «шаромыжник». Я знал, что в Толковом словаре Даля о нем сказано: (шуточн. от *cher ami*) обирала, оплетала, обманщик, промышляющий за чужой счет, «попрошайка». Но почему прекрасные французские слова «шер ами», что означает «дорогой друг», в русской речи обрели такой странный смысл, об этом я как-то никогда не задумывался, и слово это оставалось для меня однозначным.

Но вот недавно приезжаю с группой латвийских кинематографистов в гости к шахтерам города Коркино Челябинской области и, естественно, поскольку раньше бывать здесь не при-

<sup>1</sup> Лев Рошаль, Поэзия и поэтика документального фильма. — «Искусство кино», 1970, № 9, стр.

<sup>2</sup> «Искусство кино», 1970, № 11.

<sup>1</sup> См. стенограмму беседы С. Д. Васильева во ВГИКе. Архив бр. Васильевых.





ходило, ищу на карте Южного Урала, где же мы находимся. Представьте мое удивление, когда недалеко от Коркино обнаруживаю... Лейпциг, Берлин, Париж, Фершампенуаз! Откуда такие названия в Челябинской области? Спрашиваю старожилов. И мне отвечают, что они с наполеоновских времен, когда, вернувшись домой с победой, казаки назвали некоторые хутора в память о великих сражениях и городах, где стояли их части во время европейского похода.

И тогда же мне рассказали, откуда взялось слово «шаромыжник». Оказывается, оно тоже — с тех самых времен, когда разбитая Великая армия отступала и многие ее солдаты, застрявшие в русских снегах, разбрелись по деревням в поисках тепла и хлеба. Каждый добывал это по-своему: кто попросишь, а кто — плутовством. Но первые слова обращения были, видимо, одни и те же: «Шер ами!..» Так оно и осталось в обиходе, хлесткое и обидное — шаромыжник, шаромыжник.

Какой неожиданный поворот в судьбе слова! Какой образ бесславного конца вражеского нашествия! Одно единственное слово — а сколько ассоциаций пробуждает оно! Не к такой ли емкости киноязыка должен стремиться и документалист, задумывая и снимая свои фильмы?!

И все-таки какими же сценариями, так сказать, картами лучше всего запастись документалисту, отправляясь в «плавание»? Может быть, в них достаточно указать главных действующих лиц, главные события и ту «Новую Землю», которую надо открыть?..

«След души»

Начиная «Записки», я предложил читателю вместе поразмыслить над художественной природой документального фильма и самим процессом творчества в надежде уловить какие-то закономерности. И вот теперь, замыкая круг размышлений, боюсь, что досталось нам тут только «перо Жар-птицы». Но, может быть, это не так уж и мало.

Одно для меня несомненно: если документалист действительно намерен «проникнуть в мир с художественной целью», то в первую очередь он должен быть необычайно *уважительным* к человеку, а это значит, не лишать его на экране самого человеческого — естественного проявления чувств.

В самом деле, какую шепетильность и осторожность мы подчас проявляем к животным, снимая их, готовы часами наблюдать, лишь бы не нарушить естественное течение жизни.

А к человеку?..

Я хочу еще раз вернуться к проблеме дозволенности инсценировок в документальном кино, потому что именно здесь, как

мне кажется, мы больше всего теряем и в достоверности и в художественности, а стало быть, и в силе воздействия на зрителя.

Случайно мне довелось быть свидетелем одной «документальной» съемки. Приезжий кинооператор организовывал встречу детей со знаменитым человеком. Когда ребята приехали, этот «документалист», не отрываясь от камеры, скомандовал: «Нас здесь нет, встречайте! Так, так! Берите детей на руки, идите в дом... Хватит, опускайте!» А потом он вынес из квартиры половину мебели, чтобы освободить передний план, и опять скомандовал: «Чувствуйте себя как дома, нас здесь нет, играйте и разговаривайте с детьми!»

Самое удивительное, что все — и взрослые и дети — ему безоговорочно подчинялись, полагая, видимо, что только так и снимается документальное кино. Что получается в результате таких неуважительных кинонабегов, именуемых порой «оперативностью», — известно: вместо людей на экране движутся их тени. И что непростительно — сплошь и рядом обедняются в подобных «репортажах» образы людей самобытных, ярких, выдающихся, которые в силу общественного интереса к ним, естественно, чаще других попадают в поле зрения кинокамер.

Почти двадцать пять лет снимали для кино Героя Социалистического Труда, депутата Верховного Совета СССР, основателя и бессменного председателя колхоза «Лачплесис» Эдгара Кауля. Человек он удивительный, с романтической биографией, к тому же очень похожий на Жана Габена. В 1972 году вышла книга воспоминаний Кауля «Будни не повторяются» — кем только не приходилось ему быть в молодости! Подпаском, батраком, пожарным, рыбаком, даже дрессировщиком лошадей в цирке. Он был артиллеристом в гражданскую и командиром противотанкового орудия в Отечественную войну. А потом, по путевке ЦК, пришел парторгом в Лиелвардскую волость, где в сложнейших условиях послевоенного времени сумел сплотить вокруг себя местных крестьян, вовлечь в общее дело людей самых разных, даже враждебно настроенных в прошлом. Словом, Кауль — самобытнейшая личность, наделенная, быть может, самым ценным талантом на земле — талантом объединять людей.

Так вот, когда мы с оператором Калвисом Залцманисом решили снимать киноочерк о председателе, кое-кто из коллег нас дружески предупреждал: мол, не ездите туда, там все обснято. Этот человек знает, как поставить свет лучше самого оператора, там вытоптаный луг, говорили нам.

И действительно: в киноархиве нашлись сотни метров пленки, отснятой в колхозе «Лачплесис». А вот, я бы сказал, уважительных кадров, в которых Кауль предстал бы как личность

во всем многообразии своей натуры, — таких было до обидного мало. В большинстве отснятых эпизодов явно проглядывала инсценировка. Он двигался, что-то делал, даже говорил, но при всем том очень мало напоминал того Каулиня, которого мы встретили в жизни. Не скрою, мы даже обрадовались этому, ибо поняли, что как человек Каулинь, в сущности, еще не открыт для экрана. Однако радость оказалась преждевременной.

После первой же съемки (киноразведки) выяснилось, что, видимо, от частого посещения репортеров у знаменитого председателя уже выработался определенный стереотип поведения перед камерой, так сказать, условный кинорефлекс. Существовали как бы два Каулиня: один в жизни, другой — для кино.

Известно, как трудно бывает приучить человека к кинокамере, но, очевидно, еще труднее отучить. Что было делать? Об использовании скрытых методов съемки нечего было и думать. Ни в поле, ни в правлении не скроешься. Да и не таков характер, чтобы с ним в прятки играть. Выход оставался один: приступить к длительной осаде.

Продолжая работать над сценарием, мы с оператором часто навещали председателя, иногда снимали, а улучив свободную минуту, рассказывали ему о тонкостях нашей профессии. Затем пригласили его на студию, показали фильм украинских коллег «Николай Амосов», свои работы — «Без легенд» и «Твой день зарплаты». Хотелось, чтобы председатель понял нас и оставался перед камерой самим собой, как это делали знаменитый хирург, профессор Комзин, директор завода ВЭФ Биркенфельд. Думаю, что Каулинь не обидится, узнав, как мы его «воспитывали».

Короче говоря, или председатель поверил в серьезность наших намерений, или мы ему просто надоели, — но он перестал нас замечать даже когда сердился на кого-либо. А когда пришла пора основных съемок, поселил киногруппу на все лето в строящемся поселке, рядом с правлением колхоза, назвав нас в шутку «дачниками». Но мы не обижались. Главное было достигнуто — мы стали своими.

Кстати, именно возле нашего дома оператору удалось снять кадр, ожививший старую хронику и совершенно неожиданно породивший чрезвычайно емкий образ.

Каулинь за что-то отчитывал строителей, энергично жестикулируя при этом. Просматривая на экране проявленный материал, я вспомнил, что видел уже этот жест в хронике двадцатипятилетней давности. И когда мы их в монтаже соединили, сами были поражены: жест начинается в 1947 (Каулиню было тогда сорок четыре года), а кончается сегодня, когда ему — семьдесят! Это было одно движение, вобравшее в себя четверть

века. И сразу возник образ: человек поседел, погрузнел, годы взяли свое, но та же энергия, тот же напор.

Движение — всегда эффектно, и не случайно мы склонны отдать предпочтение внешне динамичным кадрам, забывая, однако, порой, что есть и иного рода движение — душевное. Мне хорошо запомнился случай со съемок «Четвертого председателя». Строился новый клуб, и оператор Пик заснял, как колхозный плотник несколькими ловкими ударами вгоняет гвоздь в доску, а затем проводит по ней рукой, проверяя, как легла шляпка. Так вот, монтируя, динамичную часть кадра — удары молотка — я оставил, а тихую — касание рукой — отрезал, как ненужную, затягивающую действие. Увидев это, Пик возмутился:

— Что ты наделал? Ведь для меня самое главное было именно то, как плотник огладил доску. Тут человека видно, его отношение, а не то, что он забил гвоздь.

Мне кажется, что в этом и суть затронутой нами проблемы об уважительности к человеку на экране. Продолжая мысль Пика, я бы сказал, что наши потери на пути постижения человека — там, где, образно выражаясь, мы замечаем только забивание гвоздей, а находки и удачи — где видим прикосновение руки.

Снимая киноочерк о Каулине, мы сосредоточили свои поиски именно в этой зоне. Не скажу, что они всегда были успешными, но председатель привык к «наблюдающей» камере и все чаще открывался во всех оттенках своей натуры. Барьер исчез, шлагбаум был поднят — и уже от нашей деликатности и выдержки зависело, чтобы он не закрылся. А снимали мы Каулиня в самых различных условиях: в поле, на фермах, в кабинете, в поезде, во время ночного субботника — и в самых разных настроениях: довольным и озабоченным, веселым и гневным, а однажды... даже прослезившимся.

Приведу только два характерных случая.

Лето стояло засушливое, хлеба полегли. Вместо ожидаемых пятидесяти центнеров с гектара комбайны намолачивали от силы двадцать пять. Как-то Каулинь вернулся в правление, усталый и удрученный ходом уборки. Несколько минут он сидел за рабочим столом словно в оцепенении. Мы боялись шелохнуться. Но грешно было упустить момент, когда человек ушел в себя, — это же редкая удача снять такое на пленку! Я слегка тронул плечо оператора, и он включил камеру. Шум ее был почти неслышен — за стеной стучала пишущая машинка, а к правлению подъехал кто-то на мотоцикле. Сам я нарочно отвернулся, будто смотрю в окно, но в полуоткрытой раме отражалось все происходящее в кабинете... Вошел мотоциклист, однако оператор продолжал снимать только председате-

ля — крупно руку, пальцы, календарь, озабоченное лицо. Каулинь несколько раз кивнул головой, словно в ответ на собственные мысли, затем стал разбирать свежую почту, бумаги, смял какой-то ненужный листок и выбросил в корзину, потер лоб, взъерошил седую шевелюру...

Человек был самим собой.

В фильме этот тихий, внешне статичный эпизод, занимает около двух минут, и почти все время в кадре — лицо Каулиня. Но какое лицо! Сколько в нем мудрости и воли!

До сих пор не знаю, догадывался ли тогда председатель, что мы его снимаем, или нет. Но даже если и догадывался, то, вероятно, видел, как мы старались ступешаться, не мешать ему... И это безусловно сыграло свою роль.

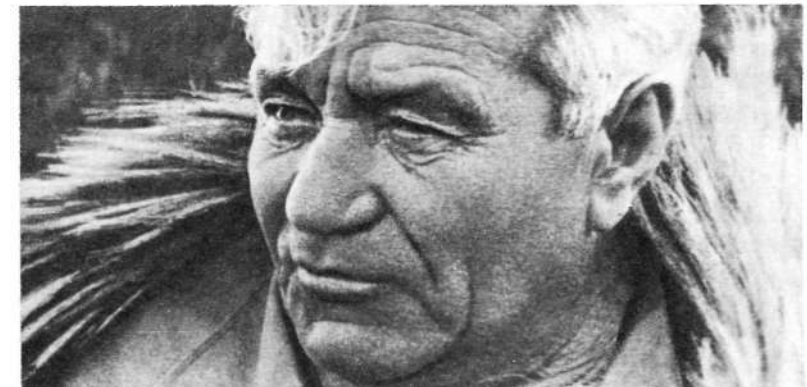
В совершенно иной обстановке, на виду у людей, не таясь, был снят самый драматичный эпизод фильма, где, как я уже упомянул, мы видели слезы Каулиня. Это произошло внезапно, когда сотрудники издательства вручили ему авторские экземпляры только что вышедшей книги его воспоминаний.

Полуофициальная церемония, напоминавшая семейное торжество, проходила под вечер, на берегу Даугавы. Собрались друзья, коллеги, однополчане, человек тридцать. Девушки из колхозного хора в национальных костюмах надели имениннику венки из ржаных колосьев. Конечно, были поздравления, речи. Каулинь, приняв на широкую ладонь розы и стопку книг, поблагодарил всех, кто помог выходу воспоминаний в свет. Он, разумеется, волновался, но держался молодцом. И тут случилось то, чего не ждал никто из нас: когда девушки запели старинную народную песню, председатель, вдруг запрокинув голову, закрыл лицо рукой, поцеловал розы. И тут все увидели, что в глазах у него — слезы...

Весь этот эмоциональный взрыв оператор снял в упор, в двух шагах. Между ним и председателем произошла своеобразная психологическая дуэль. Каулинь жестом и взглядом давал понять, чтобы его не снимали в минуту слабости, но оператор остался «неумолим» и продолжал снимать до конца, пока лицо председателя не просветлело.

Откуда было знать Эдгару Мартыновичу Каулиню, что даже в эту минуту он необыкновенно красив, и воистину справедливы слова: «Лицо — зеркало души человека»!

Нетрудно догадаться, что этот эпизод не мог быть предусмотрен в сценарии, но именно он определил ход дальнейших съемок и композицию фильма. Во всем увиденном мы искали след души Каулиня — и в шумящем на ветру дереве у старого замка, и в тенях бегущих облаков над сжатым полем, а главное — в людях, для которых он стал судьбой. Поэтому и фильм я назвал так — «След души».



Встреча с Каулинем была знаменательна и для меня лично. Весь его облик на экране явился как бы подтверждением того, что документальный фильм может быть художественным, что ядром документалистики всегда будет человек.

Удивительно, что этот двадцатиминутный фильм по существу не имел противников (не знаю, хорошо это или плохо). Он имел успех в самых различных аудиториях: в колхозе «Лачплесис» и в Риге, в Казахстане на всесоюзном фестивале в Алма-Ате и в Оберхаузене (ФРГ) на Международном конкурсе короткометражных фильмов, где был удостоен высоких наград.

Я уверен, что все дело в необычайной привлекательности самого Каулиня, его романтической судьбы.

А что такое романтик? Может быть, уместнее всего привести здесь слова Пришвина: «...это детство продлилось в юность и юность сохранилась в мужестве. Это вера в постижение невозможного... В богатырях земли бессознательно живет это чувство, как невоскрытый подземный пласт плодородия лежит под цветами луга».

Вот к этому-то подземному пласту мы и попытались прикоснуться.

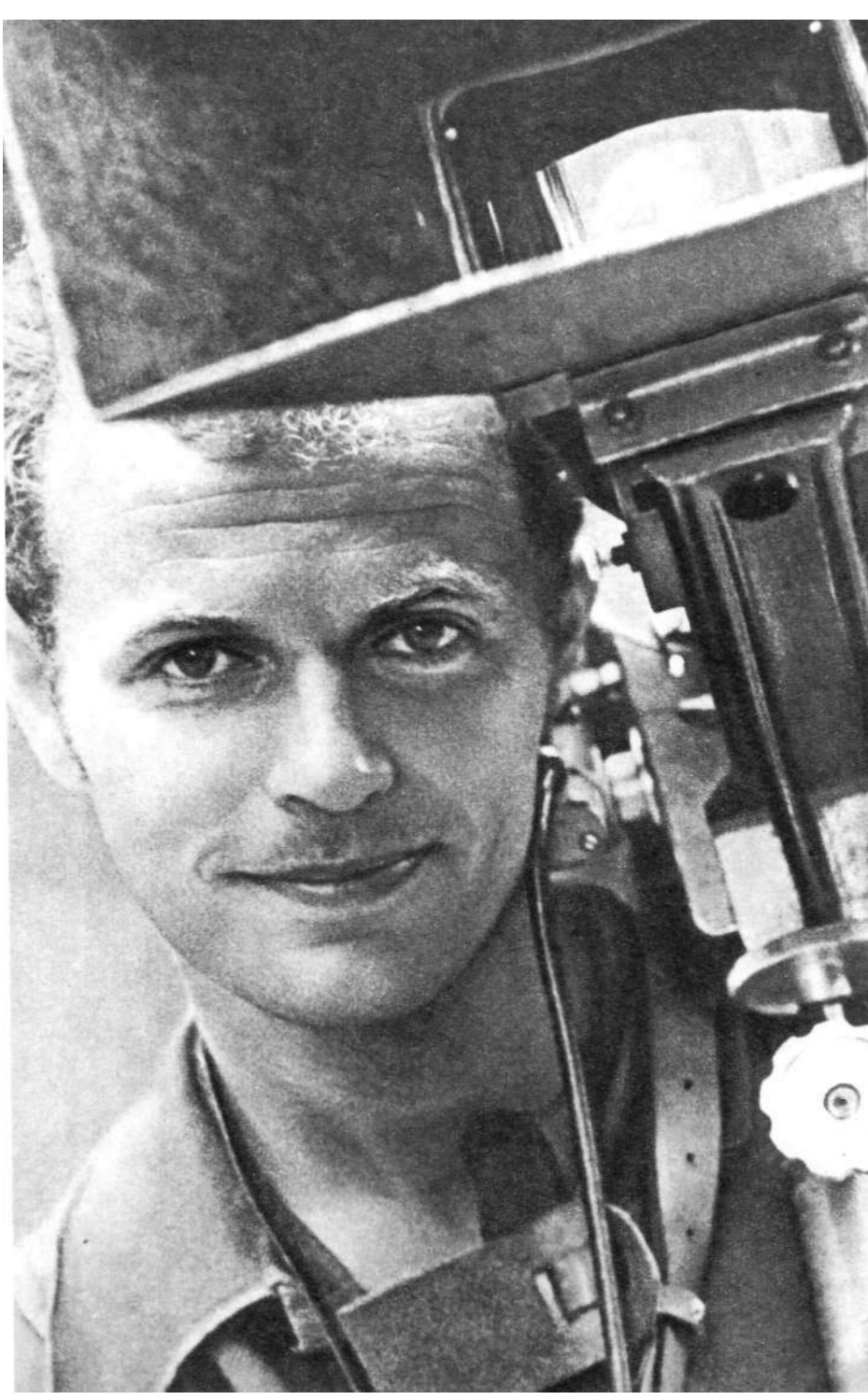
Мы попытались прикоснуться к самой судьбе человеческой. А, как известно, судьба в искусстве дается еще труднее, чем образ. «Слепить образ в современном кино (имеется в виду актерское, игровое кино. — Г. Ф.) с его системой взаимных дополнений — штука вовсе не такая уж мудреная, — справедливо замечает писатель И. Друце. — Добраться до судьбы — вот что воистину редко удается»<sup>1</sup>.

Тем более дорого мне то, что самые, я бы сказал, судьбинные, самые волнующие кадры фильма «След души» добыты нами в гуще жизни доподлинно *репортажно*.

Вот почему мне кажется несправедливым противопоставлять, как это иногда делается, «голую хронику» образной кинопублицистике в том смысле, что первая — это истинный документ, а вторая — авторское видение материала. Но существует ли вообще так называемая «голая» хроника? За кинокамерой ведь всегда стоит человек со своим мироощущением. Отбором фактов во время съемки, даже только крупностью и продолжительностью кадра (не говоря о монтаже), он уже накладывает на увиденное печать своего «я». Нет, кинохроника, снятая зорким человеком, всегда образна. А образный фильм, даже поэтический, в котором автор проявляется ярче всего, — может быть настоящим документом времени!

Примеров тому не счесть.

<sup>1</sup> «Искусство кино», 1972, № 6.



Мне представляется, что все возрастающая лавина информации, как принято сейчас говорить, еще в обозримом будущем заставит и «прямое» телевидение перейти на образный язык документального кино, используя параллельный монтаж, стыки, контрапункты и т. д.

Возможность вести передачи одновременно с земли, с воздуха, с помощью космических аппаратов, видеозаписью повторять что-то упущенное — все это может породить великих комментаторов — «телеакынов» и режиссеров-импровизаторов, способных создавать — ежедневно! — из прямых передач с разнородных и одновременно происходящих событий двух-трехчасовые документальные высокохудожественные зрелища, которые будут транслироваться по особому каналу. Это, разумеется, не помешает тем, кто захочет смотреть любое событие на выбор от начала и до конца.

Впрочем, сможет ли в новых условиях документальное кино в его нынешнем виде соперничать с телевидением?.. Наверное, сформируется новый киноязык. Но, думается, старый вертовский «рычаг» — «смычка хроники, науки и искусства» — послужит и документалистам будущего.

**Рига**  
1969—1973

## Содержание

К читателю . . . . . 5

### 1

#### «Рычаг» Вертова

След души . . . . . ю  
Зачем «добывать» образы . . . . .36

### 2

#### Всегда открытие...

Соленый хлеб . . . . . 48  
Факт — образ — факт — образ... 58  
Время . . . . . 66

### 3

#### Вечная тема — Человек

Архивариус Енш . . . . . 84  
Четвертый председатель . . . . . 90  
Киноразведка . . . . . 102  
Интуиция . . . . . 109  
Правила игры . . . . . 121

### 4

#### Обратная связь

Репортаж с места событий . . . . .138  
Четыре камеры и Боевой устав .148

### 5

#### Карта Птолемея

Кто прав? . . . . . 184  
К «новой земле» . . . . . 197  
«След души» . . . . . 222



**Франк Г. В.**

**Ф 83** Карта Птолемея. М., «Искусство», 1975.

231 с. с ил.

Известный латвийский кинодокументалист, один из создателей таких интересных картин, как «Без легенд», «Твой день зарплаты», «След души», ведет свое повествование о поисках образности в документальном кино в живой, увлекательной форме. Его рассказ, основанный на случаях из собственной практики и на опыте его коллег, иллюстрированный оригинальными фотографиями, может представлять интерес и для специалистов, и для начинающих кинематографистов, и кинолюбителей.

Ф 80106-067\_  
025(01)—75

778

**Герц Вульфвич Франк**

**Карта Птолемея**

Редактор  
**И. Н. Владимирцева**

Художник  
**В. Е. Валериус**

Фото автора,  
**А. Апситиеа**  
(стр. 82—83),

**Д. Верхоустинского**  
(стр. 154, 161),

**М. Гнисюка** (стр. 153),

**Л. Элксивса** (стр. 120, 154),

**С. Николаева** (стр. 228).

Художественный редактор  
**Г. К. Александров**

Технический редактор  
**Г. П. Давидок**

Корректор  
**Л. Г. Случевская**

Сдано а набор 25/ХН 1973 г. Подписано в печать 18/Х 1974 г. А09899. Форматбумаги 84x108 У<sub>2</sub>. Бумага тифдручная. Усл. печ. л. 12,18. Уч.-изд. л. 14,251. Изд. № 15869. Тираж 15 000 экз. Заказ 10Й8. Цена 1 р. 31 к. Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Калинин, проспект Ленина, 5.

