

В СОВЕТСКОМ искусстве все большее место занимает документальное кино. Объясняется это не только силой достоверности — документальный фильм отнюдь не просто «слепок» действительности, фиксация событий и фактов, — но его огромным эмоциональным и художественным воздействием.

В. И. Ленин называл документальное кино образной публицистикой. Характерно для нее то, что художественность документальной ленты неразрывно связана с ее задачей воссоздания жизненной правды. На первый взгляд, происходит как бы прямая передача фактов, «увиденных» кинокамерой, событий, рассказов, а может быть, и споров людей. Я говорю: «как бы», ибо документальный фильм на самом деле отнюдь не исключает предварительного замысла, разработанного сюжета, сценарных «ходов», столкновения фактов. Но важнее всего в кинодокументалистике — умение схватить мгновение, которое не повторится никогда. Документалистика — если это настоящее искусство, — в отличие от игрового кино, где сцену можно отснять снова и снова, таких повторений не знает.

Мне вспоминается, как мы волновались перед просмотром кадров, только что доставленных со льдины челюскинцев в 1934 году. Удалось ли оператору А. Шафрану запечатлеть спасение экипажа и трагическую гибель ледокола — ведь он работал в чрезвычайных условиях, в метель и пургу, еле удерживая камеру оконеченными руками, когда, казалось, было вовсе не до съемок. И вот на экране мы увидели погружение ледокола до самых верхушек мачт, а затем и жизнь на льдине — то, чего нельзя восстановить никакими средствами, — и теперь мы знаем, повесть о спасении отважных полярников запечатлена во всей своей подлинности на века...

Огромна сила эстетического воздействия кинодокумента. Самый же яркий ее пример, разумеется, те хроникальные ленты, в которых запечатлен образ Владимира Ильича Ленина. Это документы истории, навечно сохранившие облик вождя для советских людей, для всего человечества.

Силу кинодокумента в советском искусстве продемонстрировали еще в работах 20-х годов всемирно признанные зачинатели нашей кинопублицистики Дзига Вертов и Э. Шуб. Они, а вместе с ними и вслед за ними большой отряд советских документалистов создали искусство киноправды, популярное среди миллионов зри-

телей. Сейчас уже невозможно представить сеанс без выпуска кинохроники. Однако, если о трудностях создания игровых фильмов известно достаточно широко, о проблемах, стоящих перед документалистами, у нас знают куда меньше.

Простому глазу кажется, что здесь работается гораздо легче: не нужно подробно разрабатывать сценарий, писать диалоги, подбирать актеров на роли, строить декорации и шить костюмы. Просто взять кинокамеру — и снимать. Однако легкости в нашей работе не существует да-

виденное и та самая способность «схватить» неповторимый миг, о котором говорилось вначале. Советская документалистика выдвинула более чем за полвека своего существования замечательных мастеров, режиссеров и операторов. Среди них И. Копалин, Р. Кармен, Л. Кристи, А. Колошин, М. Слуцкий, М. Каюмов, А. Медведкин, Я. Посельский, В. Микоша, В. Доброничкий, Д. Каспий и многие другие, лучшие работы которых обогатили советскую кинопублицистику.

Никогда не перестаю удивляться смелости и



Д Е Н Ъ НЕПОВТОРИМ

Сегодняшнюю вечернюю беседу ведет заслуженный деятель искусств РСФСР и Узбекской ССР, лауреат Государственных премий СССР, кинорежиссер Роман Григорьевич ГРИГОРЬЕВ.

же тогда, когда и снимать не надо, — фильм создается из готовой кинолентописы и в монтажной. Для кинодокументалиста не менее труден творческий процесс создания своего, увиденного в жизни сюжета, выбора будущих героев, отбора событий, отдельных фактов и деталей, которые должны сложиться в цельное произведение, имеющее гражданственное и эмоциональное звучание.

Возьмем монтажные фильмы, например, «Обыкновенный фашизм» (режиссер М. Ромм). Работа авторов в этом случае напоминает труд художников, выполняющих мозаику. Именно в результате отбора и расположения отдельных кадров выявляется авторский замысел.

Известно, что большинство документальных фильмов лишь отчасти используют материал кинолентописы, основная же масса кадров снимается впервые. И здесь, конечно, на первый план выдвигаются искусство оператора, его взгляд на жизнь, умение воплотить замысел, осмыслить

мастерству наших операторов, умеющих в любой обстановке запечатлеть на пленке самое главное в происходящем.

Когда мы снимали фильм «Люди голубого огня», оператор О. Арцеулов оказался у огромного факела вспыхнувшего газа, в пустыне стояла невероятная жара, и издали нам казалось, что люди мечутся среди пожара. А получились великолепные кадры, где борьба со стихией была передана монументально, впечатляюще, в деталях. На съемках этого фильма меня, режиссера, долго мучила мысль: как выразительнее передать в строго документальных кадрах «сопротивление» пустыни человеку. И я увидел воплощение этого замысла в кадрах, точно снятых Арцеуловым: когда движется могучая техника — трубоукладчики, тракторы — и, подняв голову, на машины в бессильной злобе смотрит кобра...

А совсем недавно я видел фильм «Нарынский дневник», получивший главный приз на фестивале в Тбилиси. Снял его режиссер-оператор кир-

гизской студии А. Видутирис. Он проплыл со своей группой по реке Нарын, по тем местам, где разольется новое море, на плоту, долгое время прожил на строительстве ГЭС. И нашел удивительные по меткости детали, передающие размах стройки, характеры ее героев и те огромные перемены, которые принесет ГЭС.

Одна из важных задач документалистики — добиться естественного поведения людей перед камерой, ведь у нас нет профессиональных актеров, каждый «играет» самого себя. Методы здесь могут быть разные. Застигнуть «жизнь врасплох», когда люди настолько захвачены своим делом, что им не до камеры (таковы, в частности, съемки спортивных сюжетов); снимать скрытой камерой, но это не всегда этично. Мне же представляется гораздо более важным (но это и труднее) достигнуть полного доверия у людей, которых снимаешь. Наша группа, работавшая над фильмом «Частица нашей жизни» на Купавинской тонкосуконной фабрике, старалась стать как бы незаметной, «своей» для ткачих и механиков. Не мне судить о результате, но сам процесс съемок облегал тем, что рабочие привыкли к нам, не «видели» камеру.

Такие съемки требуют постепенного «оживления» съемочной группы в будни коллектива. Но бывает, нужно действовать очень оперативно — например, в киноэкспедиции за рубежом. И фильм «Перу: тысячелетия и три года» режиссера В. Трошкина, оператора О. Арцеулова, автора сценария Г. Кулицкого и звукооператора Ю. Оганджанова — пример такого великолепно го постижения совершенно не знакомого ранее материала, глубокого осмысления его.

Можно многое рассказать о нашем документальном кино. Оно «запоминает» на века и крупнейшие события в жизни страны, каким был XXIV съезд КПСС, определивший программу нашей жизни, нашей пятилетки, и отдельные вехи созидания на пути к коммунизму, открытия науки и деяния новаторов — героев нашего времени. Сейчас, когда вся страна готовится к великому празднику — 50-летию образования СССР, перед документалистами стоит почетная задача: рассказать о жизни наших республик, о пути, пройденном их народами, где полвека иногда равны тысячелетиям... Сила кинодокумента в том, что он, точно отражая жизнь, учит нас ее философскому осмыслению, учит ценить счастье, которое приносит нам обыкновенные трудовые будни, открывает в обыденном прекрасное.