



# КИНОЗВЕЗДА

В СВОЕ ВРЕМЯ Ю. Тынянов говорил: «Я начинаю там, где кончается документ». Он вовсе не отказывался от документа, не вступал с ним в противоречие. Но, учитывая его как фундамент, писатель возводил на нем свою художественную надстройку, образно домысливал то, что осталось недосказанным в документах.

Документ и художественное творчество — не противоположные стихии. Они могут соревноваться в постижении исторической истины, дополнять друг друга, а то и органично сливаться, сплавляясь в единое целое. Но не прост путь к такому сплаву. В Лениниане всегда была важна фактическая достоверность. Хотя с самого начала существовало в ней и фольклорное, легендарное, поэтическое русло. Документализм сценической Ленинианы 20-х годов основывался на живых воспоминаниях о недавнем. Его смыкание с художественностью произошло лишь в литмонтаже В. Яхонтова. В 30-е годы на первый план в историко-революционной драматургии выдвинулась поэтическая типизация. Ее вершиной стали пьесы Н. Погодина, фильмы М. Ромма и С. Юткевича.

Позднее, в «Рассказах о Ленине», Сергей Юткевич выражал поэтическое в формах почти документалистских. «Я стремился снимать большинство эпизодов фильма в Ленинграде, на подлинных местах событий, даже если эти места и не были особенно выигрышными с традиционной кинематографической точки зрения. Зритель может этого и не заметить, но мне внутренне важна была не натуралистическая документальность, а атмосфера подлинности...», — писал режиссер. В первой новелле фильма он снимал тот самый, доставленный из Финляндии паровоз, на котором Ленин уехал из Разлива. Он добился разрешения снимать вторую новеллу в мемориальных комнатах дома в Горках, выдерживая фильм в ланоничном стиле, избегая какой-либо «барочности», украшательства. Он

следовал этому принципу и в фильме «Ленин в Польше».

Документ и домысел — эта проблема по-разному решалась художниками. Е. Габрилович в статьях, публиковавшихся в журнале «Искусство кино» и позднее составивших книгу «Рассказы о том, что прошло», отстаивал право на творческий домысел. Он гордится тем, что в сценариях «Рассказы о Ленине» и «Ленин в Польше» речь Ленина свободна от прямых цитат. Габри-

лович признается, что во второй новелле «Рассказов о Ленине» сочинены выступления Владимира Ильича на заводе во время его болезни, история с женихом медсестры, починившим Ленину радиоприемник, рассказ Ильича медсестре об истории своей женитьбы. В фильме «Ленин в Польше» плодом авторского домысла явилось посещение Лениным костела, чтение им в тюрьме стихов Мицкевича, эпизод, где Ленин раскрашивает игрушки, и многое другое. Тогда на страницах «Литературной газеты» драматургу пришлось вступить в полемику с читателем, категорически оспаривающим право художника на домысел при изображении В. И. Ленина. Главный аргумент Е. Габриловича в защиту такого права и даже неизбежности домысла — это стремление создать не фотографический снимок, а образ времени, образ исторической личности, образ Ленина.

## ПОЭЗИЯ ФАКТА

Вспомним и Н. Погодина, утверждавшего, что самая страшная ответственность для него в том, что автор пьесы должен «руководить» Лениным. А без этого не получится живого об-

раза. И сам он от пьесы к пьесе все более отходил от прямой цитатности в речи Ленина, все смелее и по-своему домысливал ленинский образ.

Габрилович, как и Погодин, отстаивает значимость художественного воображения. При условии, что «придуманное» остается в согласии с основными фактами, не противоречит возможному, является верным. Габрилович признал, что эпизод выступления больного Ленина на заводе представляет слишком резкое отступление от фактов. И его содержание следовало выразить каким-то иным, опосредованным спосо-

бом, не нарушая исторической достоверности. При всем том драматург настаивает: «Писал его (В. И. Ленина — Н. З.), каким он был во мне, как я его слышал... Пусть для других он другой. Для нас он такой».

В 1960-е годы активизировалась Лениниана собственно документального кино, мемуарное, документальное начало явственно зазвучало в прозе. В сценической и кинематографической Лениниане выдвигается драматург М. Шатров. В его сценариях особенно отчетливо выразилась документальная стилистика. В пьесе «Шестое июля» М. Шатров берет короткий отрезок истории — всего 48 часов, фиксируя происходящее с точностью до минуты. Нет, это не есть лишь внешний, структурный прием, доведенный до педантизма. Автор как бы хочет сказать: история драматична сама по себе, она не нуждается в драматизации. Всего лишь два дня. Но это такие дни, которые и без особых авторских «подталкиваний» могут перелиться в напряженное сценическое действие.

В театре документальность в большей мере условна. И только в кино она обретает осяза-

емость. Режиссер Ю. Карасин открывал фильм «Шестое июля» подлинными фотоснимками, оставленными тем суровым временем: осыпавшие паровозы, голодные дети, горестные лица русских крестьянок, усталые солдаты, возвращающиеся к своим развалившимся, а то и опаленным хатам, улицы революционной столицы. Эта фотохроника — не просто заставка к картине. Она органически переходит в прямое действие игрового фильма. Режиссер вместе с оператором М. Сусловым искусно имитировал фактуру старой хроникальной ленты, с ее техническими несовершенствами. Художник Б. Бланк с помощью черного бархата сделал Большой театр как бы погруженным во тьму, из которой высвечивались лица, фигуры людей. В черно-белой ленте все изображение аскетично — здесь нет ни балконов с их лепниной, ни иных украшений. В фильме важны не только внешние приметы хроникального повествования (надписи,

главными вопросами были ратификация Брестского мирного договора и перенесение столицы в Москву. Нередко драматургу приходилось самому, как исследователю, по крупицам собирать драматическую канву фактов, — как в сценарии «Доверие» или в пьесе «Синие кони на красной траве». Иногда и ему приходилось прибегать к творческому домыслу. Но установка его все же была иная, чем у Габриловича: «Широко распространенным принципом — «это», возможно, не было в жизни, но это могло быть» — я пользуюсь только в тех случаях, когда не знаю, как было на самом деле», — говорил М. Шатров в одном из интервью после выхода на экран фильма «Шестое июля».

Тем не менее даже и в строго историческом фильме «Доверие» явственны ноты поэтического звучания. Еще явственнее такая интонация в недавней пьесе М. Шатрова «Синие кони на красной траве». Здесь очевидно стремление соединить документальное с поэтически домысленным.

Примечателен в этом отношении и ленинский эпизод в фильме «Красная площадь», снятом В. Ордынским по сценарию Ю. Дунского и В. Фрида. По Красной площади маршируют воины только что созданной Красной армии. Они выстраиваются в шеренги, чтобы принять присягу. Ленин читает с трибуны первые слова воинской присяги — и красноармейцы повторяют за ним. Потом он передает текст — дальше его читает Свердлов, — а сам спускается с трибуны, становится в строй красноармейцев рядом с молодым командиром. И вместе со всеми, как воин Революции, повторяет слова присяги, заключительные ее слова: «...не жалея сил, ни самой жизни». Такого эпизода не было в действительности. Но он выразительно передает и демократизм Ленина и его единение с массой.

Историческое и современное, документ и поэзия — таковы важнейшие координаты решения ленинской темы в советском искусстве.

Н. ЗАЙЦЕВ,  
доктор искусствоведения