

В сборник Константина Симонова «Солдатские мемуары» (М.: Искусство, 1985) вошли сценарии широко известных документальных фильмов и телепередач писателя. Они продолжают и углубляют основную тему его творчества — народ на войне. Публикуются также материалы из архива писателя, отрывки из его писем и статей, знакомящие с принципами работы Симонова над военной темой. Часть текстов напечатана впервые. Составители: М. М. Бабак и А. К. Симонов.

— Константин СИМОНОВ —

СЛАВУ начали с 43-го получать, а до этого вместо Славы другие ордена или медаль «За отвагу» получали. (...) А сколько людей легло в землю, ничего не получив... Так что, у кого бы сколько ни было сейчас на груди, а Слава общая — и живых и мертвых, и тех, кто в орденах ходит, и тех, кто не успели получить, легли в землю, не успев, но дело свое сделали.

Этот кусок необходим нравственно — в высшей степени. Он должен быть при всех обстоятельствах.

есть. Ты вообще помнишь, я стал снимать беженцев, а ты не дал? Вырвал у меня аппарат и затолкал меня в машину. И орал на меня, что — разве можно снимать такое горе?!

Я вспомнил это и подумал, что тогда мы оба были посвоему правы. Фотокорреспондент мог запечатлеть это горе только одним образом, только сняв его. И он был прав. А я не мог видеть, как стоит на обочине дороги вылезший из военной машины военный человек и фотографирует этот страшный ис-

СОЛДАТСКИЕ МЕМОУАРЫ

Из заметок к фильму «Шел солдат...»

Варианты могут быть разными: синхронно, несинхронно, текст может быть сказан от имени этих людей и от одного из этих людей — согласованный с ним, сказанный в дикторском тексте моем.

Надо упомянуть и операторов погибших, среди солдат. Тоже ведь, знаете, как окоп берется с бою, так и кадр, который делает хроникер в бою. Он тоже дается с бою и стоит и трудов и иногда жизни. Об этом тоже следует сказать, вселенская смазь тут ни в коем случае не должна иметь места.

Подумать о приемах, которыми можно прокомментировать однообразие тогдашних съемок. Сказать о том, что мы понимаем, в каких условиях работали операторы, работали фотокорреспонденты, почему они одно могли снимать, а другое нет.

Вот так они снимали, да — иначе не могли, но тем не менее эти снимки остались драгоценной частью истории войны.

— А ты помнишь, — сказал Халип, — там, у переправы перед Днепропетровском, того старика, которого я хотел тогда снять, а ты мне не дал? А потом я все-таки снял его через окно машины. Того старика, который тащил там телегу, впрягшись в нее вместо лошади, а на телеге у него сидели дети. Этот кадр у меня

ход беженцев. Фотографирует этого старика, волокущего на себе телегу с детьми. Мне показалось тогда стыдным, безнравственным, невозможным снимать все это. Я бы не мог объяснить тогда этим людям, шедшим мимо нас, зачем мы снимаем их страшное горе. И я тоже посвоему был тогда прав.

А все это вместе взятое — пример того, как сдвигаются во времени наши тогдашние понятия. Сейчас, через много лет после трагедии сорок первого года, глядя старые кинохроники, выставки военных фотографий того времени, как часто мы сердимся на наших товарищей — и фотокорреспондентов, и фронтовых кинооператоров — за то, что они так редко снимали тогда, в тот страшный год, быт войны, картины отступлений, убитых бомбами женщин и детей, эвакуацию, беженцев.

А ведь чувства у нас обоих были одинаковые, и, когда он наводил объектив своего аппарата на этого старика, тащившего на себе телегу с детьми, с сиротами, — у него сердце обливалось кровью так же, как и у меня... Его профессия фотокорреспондента требовала немедленного действия, требовала съемки этого горя в тот момент, когда оно происходило, как бы ни тяжело было снимать это горе.

1973—1974.

69