

МАСТЕРА ЗАРУБЕЖНОГО КИНОИСКУССТВА

77801 85.374(3) 1
275



Кинорежиссер
Йорис **ИВЕНС**



МАСТЕРА

ЗАРУБЕЖНОГО

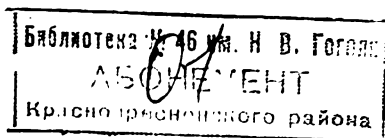
КИНОИСКУССТВА

С.ДРОБАШЕНКО

•
Кинорежиссер

00
Джордж

ИВЕНС



ИЗДАТЕЛЬСТВО
• ИСКУССТВО •
МОСКВА • 1964

Советским зрителям хорошо знакомо имя прославленного голландского кинорежиссера, замечательного мастера поэтического документального фильма Йориса Ивенса. С большим успехом шли на наших экранах поставленные им фильмы «Песня великих рек», «Роза ветров» и в особенности «Сена встречает Париж». Этот последний фильм получил в 1958 году первую премию на Международном кинофестивале в Канне.

Книга С. Дробашенко рассказывает о творчестве и жизненном пути этого всемирно известного мастера кино.

*Документальный фильм — это
совесть кино.*

Йорис Ивенс

Есть люди, жизненные судьбы которых не укладываются в привычные схемы. Сознательно и добровольно они лишают себя дорогого сердцу многих уютного очага, куда хозяин дома, закончив дневные труды, возвращается каждый вечер; у них нет согревающего душу круга близких, с которыми человек не расстается надолго; нет нередко и самого дома. Властные внутренние силы гонят этих людей по земле, заставляя их без сожаления покидать только что обжитые места и вновь выбирать пути, ведущие к Неизведанному.

Одни из этих скитальцев — страстные путешественники; другие — ученые, пытливо исследующие лик Мира; третьи — писатели и художники, занятые погоней за вечно ускользающим рисунком жизни...

К числу этих последних принадлежит прославленный голландский кинорежиссер, замечательный мастер документального фильма Йорис Ивенс.

Но все же у него свой путь в жизни, своя мечта.

Прошло более тридцати лет, как Ивенс нерасторжимо соединил свою судьбу с судьбами людей труда, с борьбой угнетенных. Голландия и Бельгия,

СССР и Чехословакия, Чили и Австралия, Республика Мали и Польша, Испания и Болгария, Италия и Канада, Франция и США, ГДР и Куба... Трудно назвать страну, где бы он не побывал за эти годы. И везде, где бы он ни был, кинопублицист становится в ряды борцов за исторически справедливое дело, отдает этому делу все силы. Его взгляд всегда устремлен вперед; его искусство поэтично и революционно; фильмы, которые он снимает, вдохновлены горячей любовью к создателям подлинных ценностей жизни, к тем, кто выступает за национальное освобождение и независимость.

Сам Ивенс не имеет ни виллы на берегу моря, ни банковского счета. У него нет даже постоянной крыши над головой. Все имущество его — два дорожных чемодана. Пути, которые он выбирает, далеко не всегда спокойны и благополучны. У него много недоброжелателей и врагов, потому что и искусство его и он сам — принципиальны и непримиримы.

Но он наделен мужественным, большим сердцем и неисчерпаемым запасом жизненной энергии. И несравненно больше, чем врагов, у него преданных, верных друзей, ибо и искусство его и он сам служат высокому идеалу Свободы.

Сейчас Ивенсу уже за шестьдесят. Голова его тронута сединой. Но в душе — тот же неистребимый пламень, что и тридцать пять лет назад, когда он только начинал свою работу в кино и подлинную дорогу в жизни. У него тот же светлый ум, те же молодость и сила чувства.

...Так заново рождается в наши дни легенда о мятежном «летучем голландце», о «Гарибальди с киноаппаратом».

В АМСТЕРДАМЕ ИДУТ ДОЖДИ...

«Я твердо убежден в том, что настало время усилить значение документальных фильмов, подчиняя в них все раскрытию человека. Интерес к фильмам увеличится, если в них будут затронуты актуальные проблемы, стоящие перед человечеством».

Ивенс записал эту мысль в пору своей творческой зрелости. Тогда для него уже были ясными его место в жизни и главная тема его кинематографической работы. Но это сознание пришло к нему не сразу.

Йорис Ивенс родился 18 ноября 1898 года в небольшом голландском городке Неймегене. Там же он провел детство и юность, окончил школу. После двух лет службы в армии он поступает в роттердамский экономический колледж, где изучает право и международную торговлю. С 1922 по 1925 год Ивенс проходит в Германии курс фотохимии и одновременно берет практические уроки на фабриках фотоаппаратуры известной фирмы «Цейс». В 1926 году он возвращается в Голландию и в течение нескольких лет живет в Амстердаме.

Отец и дед Ивенса были большими знатоками и любителями фотографии. Увлечение фотографией передавалось в их семье по наследству. И не оставалось, казалось, никаких сомнений в том, что Йорису предстоит тот же путь. «С первого часа моего появления на свет я был связан с фотографией навечно», — вспоминает художник.

Свой первый фильм Йорис Ивенс снял в 1911 году, когда ему было тринадцать лет. Эта наивная картина, носившая название «Пламя», продолжалась всего шесть минут. Содержание ее навеяно романтическими рассказами о покорении американского Дальнего Запада, которыми увлекался мальчик. «Актерами» были члены семьи: отец, мать и пятеро других детей. Вначале они сыграли семерых белых. Затем вымазали лица шоколадом и стали «индейцами»...

Были все основания думать, что это детское увлечение Йориса разовьется в серьезную страсть, станет делом его жизни. Так в конце концов и произошло. Но после фильма «Пламя» минуло семнадцать лет, прежде чем Ивенс снова взял в руки киноаппарат...

Возможно, что следует сожалеть об этом, хотя поздние сожаления, как известно, бесплодны. Вполне вероятно все же, что за эти годы, сложись жизнь Ивенса иначе, он уже снял бы интереснейшие фильмы, сделал бы много открытий, обогативших искусство кино.

Но была во всем этом и своя положительная сторона. Когда Ивенс по-настоящему увлекся кинематографом, он пришел в него не юношей, полным неясных исканий, а уже сформировавшимся тридцатилетним человеком — опытным, повидавшим

мир, в расцвете сил. Талант его пробудился внешне неожиданно, мгновенно. У Ивенса не было «периода ученичества». С первого же фильма он заявил о себе как зрелый, вполне сформировавшийся мастер — уверенно и сильно.

В середине 20-х годов обстановка в кинематографе была сложной. Молодое искусство еще только начинало «осознавать себя» и набирать силы. В разных направлениях шли поиски специфики кино, разрабатывались его выразительные средства, определялись взаимосвязи с другими, уже имеющими многовековой опыт искусствами. Организовывались и распадались «группы» и «школы», велись дискуссии, ставились эксперименты. В этом кипении жизни всплывало на поверхность разное: и подлинно ценные новаторские открытия, и заблуждения, и самые крайние взгляды. Что-то устойчиво входило в работу художников экрана, укоренялось в ней; что-то, обнаружив свою несостоятельность, отменялось.

Но уже был спущен великим строителем с кинематографических верфей «Броненосец «Потемкин». Неся знамя нового искусства, он победоносно шел по экранам мира, и порожденные им волны все сильнее, все определеннее формировали движение кинематографического моря...

Появились первые достижения и в документальном кино. Вышли на экран «Нанук», «Моана» и «Белые тени южных морей» американского режиссера Роберта Флаэрти; взбудоражил умы дерзкий «Киноглаз» Дзиги Вертова; снимал свой новаторский, хотя и противоречивый фильм «Берлин, симфония большого города» немецкий кинематографист Вальтер Руттман.

Голландия в эти годы еще не имела собственной кинематографии. На экранах шли фильмы иностранного производства — главным образом голливудский стандарт. Эта продукция заполняла собой все. Она влияла на вкусы зрителей, определяла интересы прокатчиков, была предметом суждения прессы.

Молодые силы голландской художественной интеллигенции угнетала сложившаяся обстановка. В среде артистической молодежи зрели возмущение, протест. Многие литераторы, театральные режиссеры, художники ратовали за развертывание отечественного кинопроизводства, резко выступали против засилья коммерческого кино. Одним из проявлений этой борьбы явилось создание в Амстердаме любительского киноклуба, получившего название «Фильм-лиги».

Аналогичные организации были в то время вообще широко распространены в Европе и Америке. В них объединялась прогрессивная интеллигенция. В одних случаях эти объединения носили замкнутый, узкий характер, в других — распространялись на более значительную часть общества. Но, как правило, именно они явились источником нового искусства — и не только кинематографа, но и театра, живописи, литературы.

В сентябре 1927 года члены «Фильм-лиги» публично заявляют о своих взглядах. Выпущенный ими манифест призывает деятелей кинематографа к смелому новаторству, эксперименту, к «свободной дискуссии» на экране. Кино находится накануне гибели, утверждают они (почти дословно повторяя ранние выступления Вертова) его искусство поставлено на службу прибыли, в нем хозяйничают дель-

цы. Необходимо влить в этот умирающий организм свежую кровь, обновить его путем всемерного распространения того лучшего, что создано и создается подлинными художниками. В числе подписей, которыми заканчивался этот программный документ, стояло имя секретаря и технического советника «Фильм-лиги» Йориса Ивенса.

Так началась — теперь уже по-настоящему, серьезно — творческая жизнь Ивенса в кино, началось осуществление его призвания.

Вместе с режиссером Дж. К. Моолом, операторами К. Аафьесом, В. Боном и другими участниками голландского «Авангарда» Ивенс выступает борником нового в кинематографе, против безвкусицы и стандарта. Правда, протест его — во всяком случае, в первые годы — направлен, в основном, не столько против содержания, сколько против общей тенденции и утвердившейся формы коммерческого кино: ее ограниченности, примитивизма, мертвящих душу штампов. Но и в этом было проявление крепнущего свежего ветра времени, были смелость, правильный анализ обстановки и предвидение будущих путей искусства.

Подобно всякому выражению действительно назревших потребностей общества, организация «Фильм-лиги» очень быстро вылилась в массовое, популярное движение. Отделения амстердамского киноклуба возникают во Франции, в Дании, Германии и других странах. «Фильм-лига» выпускает журнал на нескольких языках, явившийся одним из лучших кинематографических изданий того времени. В специально арендованном кинотеатре в Амстердаме идут просмотры и бурные обсуждения фильмов.

Эстетическая программа «Фильм-лиги» в своей позитивной части (о том, что отрицалось в ней, уже сказано выше) в общем повторяла декларации французского «Авангарда». От художников «новой кинематографии» требовались своеобразие и оригинальность; всячески поощрялись импровизационность кинорассказа, насыщенность фильма поэтическими метафорами, острота и выразительность его формы; высоко ценились техничность монтажа, изысканное чувство ритма.

Но были в этой программе и некоторые индивидуальные особенности. В общих чертах они сводились к требованию уравновешенности фильма, к заботе о высокой изобразительной культуре кино, о его верности жизни. И в этом, несомненно, сказалось влияние устойчивых традиций голландского реалистического искусства прошлого.

Существовало еще одно немаловажное обстоятельство, определившее, в частности, и направление творчества Ивенса. Именно на голландских «авангардистов», как ни на кого другого в то время, повлияло революционное советское кино. Выход на экран таких картин, как «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Мать» В. Пудовкина, «Арсенал» и «Земля» А. Довженко, «Турксиб» В. Турина, был воспринят в «Фильм-лиге» как событие громадного эстетического и, что особенно ценно, социального значения. Эти картины заставили голландских кинематографистов задуматься не только над изобразительной формой и монтажом, но и над идейной направленностью, содержанием «нового кино».

Многие фильмы кинематографического «Авангарда» второй половины 20-х годов снимались на натуре. Тяготение к «натурности», документально-

сти картин было вообще характерно для значительной части этих художников. Своеобразным творческим «манифестом» документализма «авангардисты» считали два фильма: «Киноглаз» Дзиги Вертова, получивший в 1925 году премию на Международной выставке в Париже и тотчас же вызвавший массу подражаний, и фильм режиссера Альберто Кавальканти «Только время» (1926), показывавший жизнь города на протяжении дня. В немецком «Авангарде» выделился уже упомянутый документалист Вальтер Руттман, снявший в 1927—1929 годах помимо фильма «Берлин, симфония большого города» картину «Мелодия мира».

В направлении поисков совершенной формы фильмов, основывающихся на отображении реальности жизни, шли и первые опыты кинематографистов амстердамской «Фильм-лиги», когда от просмотров и обсуждения картин они обратились к самостоятельным постановкам.

Режиссер-мультипликатор Дж. К. Мол ставит научно-популярный фильм «Кристаллизация». Оператор К. Аафьес создает изобретательно построенный рекламный киноочерк, приуроченный к юбилею одной из газет, и затем вместе с Дж. Меза снимает фильм «Жизнь пчел». Студент Вильям Бон работает над документальным фильмом «Город». Документальным по методам съемки был и выпущенный тогда же голландцем Дж. Ван-Констейном и французом Жаном Древилем фильм «Когда созревает кукуруза», рассказывающий о жизни фермы.

Первые фильмы Ивенса назывались «Мост» и «Дождь». Пока что автора этих произведений (а Ивенс был в то время одновременно сценаристом, оператором и режиссером своих картин) инте-

ресовали главным образом проблемы формы и стиля кино. В них не содержалось еще того главного, что составило эстетическую основу его последующего творчества: социальной тематики, революционной идеи, пристального внимания к человеку. Картины Ивенса конца 20-х годов были в значительной мере экспериментом, пробой сил, бывшими целиком в духе времени. Но важно отметить, что уже тогда формируются существенные принципы его художественного мастерства, складываются особенности его индивидуального творческого метода.

Фильм «Мост» (1928) рассказывал о подъемном мосте через реку Маас в Роттердаме. Сюжет его очень прост. Вначале зрители видят общие планы моста, к которому по реке подходят несколько судов, а по железной дороге, пролегающей по мосту,—поезд. Опускается семафор, и поезд перед мостом останавливается. Включаются механизмы, приводящие в движение среднюю часть моста. Она поднимается, чтобы пропустить суда, затем опускается на прежнее место. Семафор открыт, и поезд, окутанный клубами пара, проходит по мосту на противоположный берег реки. Снова общие планы моста — и десятиминутный киноочерк заканчивается.

«В этой картине я старался постичь, образно говоря, азбуку движения,— говорил Ивенс.— Фильм «Мост» был фильмом о движении. При этом я не ограничивался одной конструкцией. Я изучал гармонические композиции, контрапункт и т. д.»

И действительно, зрители видели на экране изобретательно смонтированные кадры, показывающие вращающиеся колеса механизмов, скольжение

подъемной части моста, движение поезда и судов по реке... Но все это в известной мере было лишь внешней кинематографической формой произведения, особенностью его стиля. За динамизмом внутрикадрового содержания и монтажа скрывалось и нечто большее.

Уже в этом фильме с необычайной остротой проявляется присущее Ивенсу ощущение материальности мира, его изумительное «чувство вещи». Камера оттеняет фактуру моста, отчетливо выявляет объем, вес его отдельных частей, показывает форму балок, заклепки на стальной обшивке. Монтаж строится так, чтобы подчеркнуть не только движение, но и конструктивную завершенность, гармоничность всего сооружения, согласованность его работы с той обстановкой, которая складывается вокруг. Ивенс внимательно осматривает, как бы «исследует» мост и восхищается его сходством с живым организмом, его разумной целесообразностью... Теми же методами анализа и синтеза вещей показывается «строение» остановившегося перед семафором поезда и кораблей на реке. Камера движется вдоль стенок вагона железнодорожного состава, проникает между вагонами к буферам, «объясняет» зрителю устройство сцепления.

За всем этим скрывались замечательная «чуткость» киноаппарата, огромная наблюдательность художника, тонкое понимание им ритма монтажа.

«Все это я делал,— писал Ивенс,— не желая быть абстрактным, как Вальтер Руттман. Это были эстетические эксперименты, но они основывались на реальных вещах»¹.

¹ «Cinema Universitario», Salamanca, 1960, № 11, стр. 19.

Аналогичные принципы кинематографического «описания» и «исследования» мира, усиленные ярким лирическим чувством, лежали в основе следующего произведения Ивенса — фильма «Дождь» (1929).

Ивенс показал в этой картине обычный, типичный для Амстердама день. Дождь — это неотъемлемая часть голландского климата: осенью там почти не видно солнца. Снимать в эти часы трудно. Нужна хорошая оптика и высокочувствительные сорта пленки. Необходима также легкая ручная камера, ибо дождь, по образному выражению самого Ивенса, как падающая звезда: он появляется и исчезает внезапно.

В период съемок картины Ивенс организовал целую систему телефонного оповещения. Когда где-либо начинался дождь, один из его друзей, живущих в этом районе города, звонил режиссеру, тот вскакивал на велосипед, мчался к месту дождя и снимал его. Было интересно наблюдать при этом за реакцией людей, рассказывает документалист. Однажды с ним произошел такой случай. Ивенс стоял под дождем один на совершенно пустынной улице, снимая какой-то кадр. В этот момент подошел полицейский и арестовал его, приняв за сумасшедшего...

Вскоре после окончания работы над фильмом Ивенс писал:

«Я тщательно изучал дождь с точки зрения фотогеничности и анализировал известные моменты, подобно тому, как это делается при работе с новым актером. Вся жизнь людей, их движения, походка и т. п. меняются при дожде. Взрослые защищаются

зонтиками, дети продолжают играть, старики с трудом стараются от него спастись»¹.

Как и в фильме «Мост», киноаппарат Ивенса здесь так же пристально, внимательно «рассматривает» и «описывает» окружающее. Но теперь это уже не стальные конструкции, а более «человечное» природное явление и родной, особенно любимый художником город. Эти обстоятельства с самого начала вносят существенный акцент в фильм. В «Дожде» талант Ивенса раскрывается с новой, самой сильной его стороны. Наряду с «анализом» дождя, с «исследованием» струй воды, прорезающих кадр сверху вниз, справа налево, слева направо, с крупными планами водяных капель, стекающих по стеклу и наблюдаемых как бы под увеличительным стеклом оптического прибора, в нем много теплых, лирических описаний, много поэтических картин города — то затянутого дымкой тумана, грустного и как бы ожидающего чего-то, то радостного, омытого дождем, будто улыбающегося под лучами пробившего тучи солнца. Внутреннее (и главное!) содержание этого произведения — поэтическое настроение художника, его глубокая заинтересованность в том, о чем он повествует с экрана, его одаренность, заставляющая нас видеть мир его взглядом, воспринимать жизнь так же, как воспринимает ее он сам.

Кадр Ивенса в фильме «Дождь» (а так будет и в его дальнейшем творчестве) очень содержателен, несом. Режиссер добивается наполненности и композиционного богатства изображения. Что особенно важно, это происходит не за счет надуманных ра-

¹ «Кино и жизнь», 1930, № 5, стр. 21.

курсов съемки и вычурных монтажных комбинаций, а в результате выявления все той же наблюдательности документалиста, зоркости его глаза и, как уже указывалось, на совершенно реальном жизненном материале. Чутко, поэтически воспринимая жизнь во всех ее формах, талантливо подмечая ее тончайшие проявления, Ивенс снимает искрящуюся водой бухту, блики света на мокром крыле автомобиля, в котором отражается часть улицы, листья, падающие вместе с каплями дождя на воду каналов, толпу людей с раскрытыми зонтами, запрудившую улицу, веселые ручейки, бегущие под ногами торопливых прохожих, голубей, прячущихся от дождя под карнизом дома. Зрители видят на крупных планах мокрые лица людей, их промокшие чулки, ботинки, шлепающие по лужам ноги... И все это отнюдь не было «картиной контрастов». Наоборот, Ивенс показывает единство, гармонию природы и жизни города.

В фильме последовательно представлены три «этапа» дождя: его начало, кульминационный момент и окончание. Для каждого из них режиссер отбирает группу кадров, объединенных общностью художественного замысла. Вместе с тем они наиболее точно выражают сущность самого жизненного явления. Монтажное движение кадров подобно симфонической партитуре. В нем отчетливо прослеживаются вступление, нарастание лейтмотива, его вариации, «звучание» других, параллельно возникающих тем. Фильм воспринимается как лирическое самонизлияние души художника, как взволнованная кинематографическая поэма — без слов, без единой подписи и — увы! — без музыки, которой так не хватало тогда кино...

Человек в фильме «Дождь» еще не выдвигается документалистом на первый план. Он заметен в картине, его поведение зафиксировано правдиво, но оно нередко выступает в кадре как «элемент» динамической композиции. «Я только начинал тогда открывать человека», — говорил Ивенс.

Чтобы правильно понять истоки особой изобразительной насыщенности, внутренней музыкальности и ритмичности ранних фильмов Йориса Ивенса, надо оценивать их исторически, в общем процессе развития кино тех лет.

А немое кино в середине 20-х годов — в пору своего расцвета — было ярко зрелищным, изобразительным искусством. Лишенное музыки и звучащего человеческого слова, оно закономерно видело специфику своего «языка» в «оптическом» светотеневом богатстве и динамичности кадра, в выразительности, остроте, нередко метафоричности монтажа. Это и был тот, по существу, единственно доступный ему способ углубленного эмоционально-философского общения со зрителем, к которому прибегали художники, не желавшие пользоваться примитивными штампами развлекательного кинематографа.

Сближение, взаимообогащение изображения и слова, литературных традиций и кино пришли позднее — в 30-е годы. Они оказались плодотворными и принесли пользу обоим искусствам. Но в том периоде, о котором идет речь, киноискусство, еще не полностью «нашедшее себя», нередко проявляло тенденцию к самоизоляции от других искусств и, в частности, к отрицанию слова. Суть немого кино, ее понимали тогда многие (и именно представители передовых, революционных течений), состоя-

ла в том, чтобы, экспериментируя, создавать наиболее яркий, наиболее впечатляющий «поток изображения», не затуманенный словесной «шелухой». Литературный сюжет в кино отрицал Сергей Эйзенштейн (и не только в период создания «Стачки», но и «Броненосца «Потемкин»); против «литературного скелета» картин страстно боролся Дзига Вертов; его активно игнорировали такие художники «Авангарда», как Фернан Леже, Жермен Дюлак, Вальтер Руттман, Анри Шометт.

«Когда, забывая о нелепой интриге, мы отдаемся прелести следующих один за другим кадров и забываем о том, что послужило поводом к их возникновению, мы испытываем совершенно новое удовольствие. Перед нами проходит пейзаж в движении. Возникает рука. Нос лодки. Улыбка женщины. Три дерева на фоне неба. Кадры... Не объясняйте мне, что они обозначают, согласно установившимся правилам вашего языка. Мне достаточно видеть их, восхищаться в равной степени и их гармонией и их контрастами. Постараемся взглянуть во все нас окружающее. Слова приобрели чересчур гипертрофированное значение. Мы знаем наизусть почти все возможные словесные сочетания. У нас есть глаза, но мы еще не научились видеть»¹.

Так писал в те годы один из крупнейших мастеров мирового кино режиссер Рене Клер. И в этом была своя — хоть и исторически ограниченная — философия, был подлинный кинематограф.

Но знаменательно — и мы также не можем не упомянуть об этом, — что как бы ни боролись

¹ Рене Клер, Размышления о киноискусстве, М., «Искусство», 1958, стр. 22—23.

художники экрана тех лет с литературной основой сюжета, с намерением рассказать в кадрах особую, кинематографическую, но все же историю (а все это возрождается теперь в дискуссиях о современном кино), подобная история, сюжет, сценарная основа фильма неизбежно присутствовали в их произведениях...

В фильме Ивенса «Дождь» зрители видели такой кадр. По улице идет человек. Внезапно он останавливается, вытягивает руку и, подставив ладонь, ловит каплю начинающегося дождя. Затем поднимает воротник и ускоренным шагом идет дальше.

Это был кинорепортаж — метод правдивой съемки жизни, основной метод складывающегося тогда искусства «образной публицистики». Его широко применял и впервые теоретически обосновал Луи Вертов; его творчески развивал и совершенствовал Йорис Ивенс.

Как и у Вертова, у Ивенса тоже были на этом пути и заблуждения и ошибки. Одна из них — это следующая экспериментальная работа, название которой можно приблизительно перевести по-русски, как «Я — фильм».

Ивенс поставил перед собой на этот раз чисто формальные задачи. Экспериментируя в духе вертовских исканий, он захотел выяснить, что получится, если «заставить» камеру видеть окружающее так, как видят глаза человека, если подменить аппаратом естественное человеческое зрение. Камера документалиста становится его вторым «я». Она «видит» руку, поднимающую со стола кружку или забрасывающую удочку на реке, прыгает с верхней точки вертикально вниз ша-

гающие по тротуару ноги, как это представилось бы взгляду опустившего лицо человека, показывает пальцы музыканта, играющего на рояле, и т. д.

Эксперимент этот не был завершен — Ивенс не довел его до конца. Художник потерял творческую перспективу, перестал видеть цель.

Итак, Ивенс с первых же шагов в кино ищет разные пути, экспериментирует в различных направлениях. Объяснение стиля его картин лежит в эпохе, в характере эстетики немого кино, в том, какими были и какими хотели видеть тогда фильмы.

Работа Ивенса (как, впрочем, и вся деятельность «Фильм-лиги») не имела ничего общего с коммерческим кино, была направлена на разрушение установившихся в нем традиций. Понятно поэтому, что и картины его не пользовались спросом у прокатчиков, ориентировавшихся на низменные вкусы публики. «Мы ничего не зарабатываем нашими фильмами и не обольщаемся мыслью, что они будут приобретены коммерсантами»¹, — откровенно говорил Ивенс.

Художник живет очень скромно. Он монтирует свои картины в маленькой комнате под самой крышей. Его рабочий экран не превышает размеров салфетки. Необходимость экономить пленку приводит к тому, что он еще в стадии замысла фильма тщательно отработывает сценарный план съемок. Его тетради пестрят графической разметкой будущего движения камеры. Ивенс набрасывает предварительные схемы желательного размещения съемочных объектов в кадре, продумывает принципы монтажа и композиционного решения эпизодов.

¹ «Кино и жизнь», 1930, № 5, стр. 21.

Благодаря такого рода предварительной подготовке — а она с этого времени становится незыблемым правилом для него, частью его творческого метода — документалист начинает съемку, уже хорошо зная, чего он хочет добиться. Расход пленки в его картинах минимален. Соотношение полезного метража ко всему отснятому материалу обычно не более, чем один к двум. Ивэнс отдает любимому труду все силы, ищет новое во всем.

Примечательно, однако, что во всех этих опытах молодого кинематографиста, выступившего одним из самых страстных выразителей бунтарских настроений художественной интеллигенции 20-х годов, было очень много искренности, изобретательности, мастерства и совсем не было эстетского любования кадром, трюкачества и оторванных от жизни абстракций. Материалом его экспериментов всегда остается реальная действительность, жизнь, даже если он в какое-то время и не пытается проникнуть в ее глубины. Наблюдательность, талант, умение «видеть» мир сочетаются у него с развитым поэтическим воображением, с лирическим темпераментом поэтика.

Внешним итогом его творческой деятельности конца 20-х годов, несомненно, остается фильм «Путь» — одно из самых тонких, самых вдохновенных его созданий.

БИТВА ЗЕМЛИ И МОРЯ

Тема углубленного художественного познания мира, поставленная Ивенсом, как мы видели, уже в самых первых его работах, в начале 30-х годов получает свое дальнейшее обогащение и развитие. От «исследования» технических конструкций и привычных всем явлений природы художник постепенно переходит к изучению общественной жизни. Вместе с тем изображение природы по-прежнему занимает важное место в его творчестве.

Ивенс родился на берегах Рейна. Его юность прошла в городе-порте Амстердаме. Любовь к морю, рекам, воде вошла в его плоть и кровь с детства. Трудно назвать фильм, где бы тема земли и воды как поэтическое выражение основных начал жизни не присутствовала бы в его произведении.

Могучие силы эти далеко не всегда находятся в согласии. И особенно это заметно в Голландии, само существование которой обуславливается постоянным строительством плотин и дамб, непрестанной борьбой людей с морем.

Еще в 1929 году, где-то между фильмами «Мост» и «Дождь», Ивенс участвовал в качестве

одного из операторов в съемке картины «Прибой» — весьма посредственной «драмы страстей», поставленной по новелле Йефа Ласта. В ней изображались переживания безработного моряка, которого оставляет невеста. При этом мужская сила и верность аллегорически олицетворялись автором в образе земли, а женское непостоянство, изменчивость — в стихии моря.

Что привлекло Ивенса в этой картине?.. Очевидно, не ее сентиментальный сюжет и наивные аллегории, а открывшаяся перед ним возможность реалистически обрисовать быт голландской деревни (эти сцены, кстати говоря, явились самым сильным местом фильма) и, главное, конечно, — романтика ее замысла, все та же волнующая художника тема земли и воды.

Работа над актерским фильмом «Прибой» была проходным эпизодом в деятельности Ивенса, кратковременным отходом от уже намеченного им пути. Главная линия его творчества после «Дождя» пролегает через документальные картины «Мы строим», «Зюдерзее» и «Новая земля». Однако, прежде чем перейти к рассмотрению этих произведений, необходимо остановиться на некоторых событиях в личной жизни их автора, самым решительным образом повлиявших на дальнейшее формирование его взглядов.

В 1929 году в Голландии побывал советский кинорежиссер В. Пудовкин. Ивенс познакомился с ним, показал ему свои киночерки. И вслед за этим в его адрес последовало приглашение приехать в Москву...

Йорис Ивенс приехал в СССР в начале 1930 года и пробыл в нашей стране три месяца. Кроме

Москвы он посетил Ленинград, Киев, Одессу, Баку, Тбилиси, Ростов-на-Дону. Он показывал свои фильмы, знакомился с новыми советскими картинами, встречался с мастерами кино. Именно в эти дни зародилась и впоследствии окрепла его дружба с С. Эйзенштейном, С. Юткевичем, Д. Вертовым, М. Калатозовым, А. Довженко.

Но в еще большей степени, чем общение с профессиональными работниками кино, оказались важными для Ивенса встречи и беседы с советскими зрителями: строительными рабочими, металлургами, шахтерами. Именно они, простые люди труда, сказали молодому художнику особенно много хороших... и много горьких слов.

— Вы очень интересно показали конструкции стального моста и дождь в Амстердаме,— говорили рабочие после просмотра его картин.— Но где же люди? Как они живут у вас в Голландии? Как борются за свои права, за свое человеческое достоинство?..

По признанию самого Ивенса, эти слова запомнились ему на всю жизнь...

Ростки нового отношения Ивенса к миру, к его отображению на экране сказались вскоре же после того, как он вернулся из поездки по СССР на родину.

Фильм «Мы строим», снятый по рекомендации Профессионального союза голландских строительных рабочих, был закончен Ивенсом летом 1930 года. На материале этого произведения режиссер смонтировал два короткометражных киноочерка — «Новая архитектура» и «Сваи». И в том же 1930 году выходит на экраны его эпический фильм «Зюдерзее».

Ивенс работает уже не один. В этот период складывается группа его постоянных творческих сотрудников, объединенных общим пониманием искусства: монтажер Елена ван Донген, кинооператор Джон Ферно. Кино становится звуковым. И вскоре к ним присоединяется композитор Ганс Эйслер.

Герои фильмов Ивенса теперь не капли дождя и не стальные фермы роттердамского моста. Художник отходит от импрессионистического изображения доброго, исполненного гармонии мира природы и металлических конструкций. В его творчестве начинают звучать новые ноты: конфликтные столкновения враждующих начал, борьба. Мир природы — ветер, деревья, земля и в особенности вода, реки — никогда не потеряет для него значительности, красоты и какой-то особой притягательной силы. Но теперь Ивенс не только лирически повествует о нем, но и пытается показать место человека в обществе, рассказать о созидательной деятельности людей.

Эта тема — общая для всех названных выше фильмов. В отдельных случаях она решается Ивенсом более глубоко, впечатляюще; в других — менее. Киноочерк «Сваи», например, представлял собой кинематографический этюд, рисующий главным образом ритмическую работу механического молота, вбивающего огромные бревна в вязкую приморскую землю. По стилистике киноязыка он был прямым продолжением фильма «Мост». Новое состояло в том, что на экране показывались и люди. В коротких репортажных кадрах зрители видели их усталые, потные лица, мускулистые тела, большие натруженные руки... В фильме «Сваи» уже прослеживалась идея торжества человеческого разума над

природой, утверждалась трудовая деятельность общества.

Еще отчетливее эти мысли проявлены в фильме «Зюдерзее» — масштабном документальном полотне, отобразившем главные этапы осушительных работ, проводившихся голландскими строителями в одноименном заливе.

Люди вступили здесь в суровую и длительную битву с морем. Море, как и земля, издавна было их кормильцем и другом. Но оно было также и их коварным, безжалостным врагом. Незаметно, изо дня в день, невидимо для глаза оно подтачивало возведенные на его берегах искусственные преграды — плотины и дамбы, просачивалось в низменные районы страны, заливало поля. Вечно шла в этих местах борьба суши и воды, людских усилий и слепой, но упорной, могущественной стихии... Людям не хватало свободных участков земли для строительства, не хватало полей, на которых они могли бы выращивать урожай.

И тогда они перешли от обороны к наступлению.

Опираясь на новейшие достижения техники, голландские инженеры решили соорудить в заливе Зюдерзее плотину, которая расчленила бы их врага. Протянувшись полукольцом от одного участка берега к другому, эта плотина должна была отрезать мелководную часть моря, замкнуть ее в озеро, а затем, после высыхания, превратить в сушу. Плодородная, удобренная илом и водорослями земля оказывалась вполне пригодной для заселения.

В конце 20-х — начале 30-х годов такой проект был осуществлен. И именно эти важные для жизни голландского народа работы запечатлел Ивенс в своем фильме.

В «Зюдерзее» было около двух тысяч метров. Подробно, достоверно фильм отразил все основные этапы сооружения плотины и освоения новых, отвоеванных у моря земель. Но мы не будем детально описывать его. Все лучшее, что в нем достигнуто Ивенсом, вошло в его шедевр начала 30-х годов — фильм «Новая земля». Эта последняя картина более компактна по метражу; отдельные эпизоды ее Ивенс перемонтировал заново, дополнил музыкой и записью звуков; и все это произведение в целом, не утратив достоинств предшествующего фильма, явилось по сравнению с ним гораздо более динамичным, композиционно завершенным.

О нем мы и расскажем читателю.

«Новая земля» (1934) отличалась исключительной точностью и художественной законченностью драматургии. Каждая часть фильма несла свою эмоционально окрашенную тему, имела вступление, развитие, кульминацию и финал и облекалась в стройную изобразительную и монтажно-ритмическую форму. Все вместе представляло собой содержательное и взволнованное повествование.

Первая часть фильма строится на кинорепортаже, показывающем постепенное расширение осушительных работ в заливе Зюдерзее. Зрители видят укладку основания плотины, переброску земли для насыпи, действие различных строительных механизмов. Ивенс снимает крупные планы людей, показывает их настойчивость, упорство, техническую вооруженность. Общее эмоциональное звучание картины — спокойное, риторичное; ритм ее нетороплив, размерен.

Вторая часть посвящена кульминационному моменту работ — закрытию перемычки плотины. Темп

кинорассказа убыстряется, ритм монтажа становится отрывистым, рваным. Усилия людей и механизмов как бы объединяются, сливаются воедино для последней стремительной атаки, последнего боя с морем. Эпизод заканчивается патетическим финалом, выражающим торжество строителей, победу человеческого разума и труда над стихией.

Третья, тематическая часть картины — спад драматического напряжения. Составляющие ее сцены медлительны, лиричны. Фильм рассказывает теперь о том, как отводится вода с отвоеванного людьми участка залива, как обнажается странная, покрытая извилистыми трещинами земля, бывшая еще совсем недавно дном моря.

В следующей, четвертой части продолжается развитие той же темы. Вначале все по-прежнему спокойно. Мы видим, как постепенно застраивается, заселяется «новая земля».

И вдруг — резкий поворот событий. Содержание и тональность фильма неожиданно меняются. Изображение поля созревающей пшеницы Ивенс «сталкивает» в монтаже с кадрами изможденных детей. В Маньчжурин голод. Гибнут люди. Вспыхивают забастовки. «Слишком много зерна — слишком мало работы», — тревожно звучит закадровый голос. Капиталистический мир захлестывает волна кризиса. Выращенный с таким трудом хлеб сжигают в топках, выбрасывают в море...

Так талантливый и честный художник, как только он сосредоточил свое внимание на трудовой деятельности человека, задумался над его положением в обществе, неизбежно пришел к постановке самых насущных для своего времени, самых острых социальных проблем...

Мы уже упоминали о том, что художественное мастерство Ивенса выросло и окрепло незаметно для окружающих, где-то в глубине его души, и зажглось вдохновенным пламенем сразу — уверенно, ярко, сильно.

Но в 30-е годы — и это вполне закономерно — вместе с усложнением проблематики его картин изменяется и его художественный метод. В его таланте открываются новые грани; выразительные средства обогащаются новыми интереснейшими находками.

В фильме «Новая земля», как и в «Зюдерзее», еще не было индивидуализированных героев. Зрители видели на экране отдельные портреты, как бы эскизные зарисовки людей, работающих на строительстве, тянущих электрические провода, управляющих различными механизмами. Но все в целом это создавало образ массового, четко организованного труда.

Поразительно ощущение общности усилий людей и управляемых ими машин, которого добивается здесь художник. Ивенс показывает, как одно естественно, незаметно переходит в другое. Движение стрелы землечерпалки будто продолжает жест человеческой руки, переводящей рычаг; слаженно и ритмично возносятся над плотиной ковши с землей; напряженно следят за битвой земли и моря взгляды строителей. Идея единства, воли, целенаправленности ведущих наступление сил земли подчеркивается в композиции кадров, в их монтажном сопоставлении.

Большую роль — и это было новшеством по сравнению с «Зюдерзее» — играет в этой картине звук. Ивенс не прибегает к широкому использова-

нию пояснительного дикторского комментария, хотя это средство в то время было технически вполне доступно ему. Большинство сцен «Новой земли» идет в сопровождении музыки или сопутствующих им в жизни звуков: ударов молота, шума машин, всплесков волн. Там же, где в действие «вмешивается» человеческий голос, он звучит ненавязчиво и сочетается с изображением, как правило, не в прямой, а в более тонкой, ассоциативной зависимости. Показательно в этом плане звукозрительное построение сцены кризиса.

Как помнит читатель, это была финальная сцена картины, неожиданно поворачивающая действие и по-новому осмысляющая все то, что показывалось раньше. Она раздвигала тематические границы фильма, вносила в него накаленную, полную контрастов и противоречий атмосферу «большой жизни» мира. Режиссер монтирует этот эпизод в сопровождении музыки, а затем — иронической баллады, которую читает за кадром диктор:

Как бы я хотел жить в такой стране,
где соленый морской ветер колышит поля хлебов...
Хороший будет урожай — потребуется немало рук,
чтобы накладывать мешки на платформы.
Слишком много зерна на полях,
полные закрома хлеба — и очень мало дохода.
В морские волны брось хотя бы полмешка —
смело бросай, мой мальчик!
Зима ждет нас неплохая... ¹.

¹ Дается в переводе с текста, приведенного в книге польского кинокритика Болеслава Михалека «Искусство факта», стр. 133 (Boleslaw Michalek, *Sztuka faktów*, Warszawa, 1958).

И смысл сцены при этом получает образное, а следовательно, более впечатляющее выражение.

Музыка Ганса Эйслера в «Новой земле» вполне гармонировала со стилем Ивенса. Она была остро-выразительной, запоминающейся, энергичной, стремительной, резкой. Композитор и режиссер не пытались сделать ее незаметной — изображение «не поглощало» ее. Сочетаясь с монтажным движением кадров по принципу контрапункта, обобщая изображение и эмоционально насыщая его, она четко «прослушивалась» зрителем, была активным художественным средством авторов. Зритель должен был слышать музыку, воспринимать всю красоту и динамичность ее ритма, всю взволнованность ее звучания — так решали звукозрительную партитуру этого фильма Ивенс и Эйслер. Музыкальные ритмы подчеркивали солидарность рабочих, эмоционально объединяли их усилия с работой машин; музыка шла вместе с людьми в атаку и торжествовала победу; задолго до окончания картины, на спокойных кадрах труда, она предвещала трагический финал.

Вершиной режиссерского мастерства Ивенса в «Новой земле» был эпизод закрытия перемычки плотины, протянувшейся через залив.

В течение последующих десятилетий подобная сцена повторится в сотнях вариантов самых разных картин. Несомненно по сравнению с тем временем усовершенствуется строительная техника, возрастет производительность работ. Неузнаваемой станет и съемочная техника самого кинематографа. Но снятый Ивенсом и Джоном Ферно в заливе Зюдерзее эпизод останется непревзойденным шедевром мирового кино, хоть в нем и показана работа всего лишь двух кранов и лишь мельком — два-три чело-

века у далеко не совершенных строительных механизмов.

В этой сцене, поражающей удивительной подвижностью камеры, насыщенностью внутрикадрового движения, отточенным ритмом монтажа и динамичностью музыки, Ивенс разрабатывает три причудливо переплетающиеся, как бы «наплывающие» друг на друга темы. Первая из них — образ «врага»: стремительный напор воды, бурная, пенная сила мчащегося через проран потока, в который ковши экскаваторов поочередно сбрасывают землю. Вторая — работа землечерпалок, напоминающих в своем солидарном труде две протянувшиеся над плотиной гигантские человеческие руки. И, наконец, третья — воля, упорство людей, управляющих борьбой машин со стихией.

В конце эпизода, когда перемычка плотины наконец закрыта, как символ победы человека над силами природы, как образ его торжества, на экране появляется и долго удерживается крупный план неподвижно застывшего в воздухе, отдыхающего ковша. Тишина. Затихла музыка. Лишь чуть слышно, откуда-то издалека доносится плеск укрощенного моря. Окончена битва; это — ковш-победитель. И будто капли пота с лица уставшего после трудной работы человека, по стенкам ковша медленно сползают и падают вниз мокрые комья земли...

Большинство критиков, писавших о творчестве Ивенса, склонны преуменьшать значение работы художника над фильмом «Мост». Они считают этот фильм его «первым опытом», «пробой сил» и чуть ли не «юношеским грехом».

Но при этом они забывают о том, что уже в этом произведении Ивенс открыл для себя — а тем самым и для мирового кинематографа — кое-что весьма существенное и важное. Это открытие состояло в его новом подходе к миру «мертвой материи», к образной трактовке вещей. Сложное техническое устройство показывалось документалистом как очеловеченный, «живой» организм, как нечто такое, что не противопоставлялось нашим чувствам, но, наоборот, было понятно им, сливалось с ними.

А без этого, не решив уже отчасти вопрос художественного изображения взаимосвязей «мертвой» и «живой» природы, он, несомненно, не мог бы найти исключительное по выразительности решение сцены закрытия перемычки плотины в фильме «Новая земля», связанное, как и в фильме «Мост», с постановкой одной из сложнейших проблем человеческого восприятия мира.

Фильмами «Новая архитектура», «Сваи», «Зюдерзее» и «Новая земля» не исчерпывалась для Ивенса поэтическая разработка темы битвы земли и моря. Изображение борьбы человека с природой, показ его отношений с миром вещей, лирическая трактовка стихии воды, рек, ветра — все это будет присутствовать в его произведениях и дальше.

Но по полноте освещения этих тем и особенностям жизненного материала названные произведения Ивенса начала 30-х годов явились в своем роде законченным, художественно совершенным и потому исключительным явлением мирового искусства образной кинопублицистики.

ПОЭМА О ГОРЕ МАГНИТНОЙ

Помимо фильмов о строительстве в Голландии Ивенс снимает в начале 30-х годов несколько картин, показывающих промышленное производство.

Тематическое разграничение это, понятно, не играет особой роли. Художественная стилистика режиссера складывается в едином, последовательно развивающемся процессе, видоизменяется и совершенствуется из фильма в фильм, независимо от его темы.

Но жизненный материал, затронутый в том или другом произведении, все же диктует в каждом отдельном случае свои требования, ставит перед художником специфические задачи.

В 1931 году Ивенс работает над научно-популярной картиной о производстве и использовании креозота, не оставившей заметного следа в его творчестве, и одновременно по заказу компании «Филипс» снимает фильм «Филипс-радио», известный также под названием «Промышленная симфония».

Фильм «Филипс-радио» был эклектичным по стилю. С одной стороны, Ивенс монтировал в нем

такие сцены, как, например, абстрактный «механический балет» — танец различных деталей, находящихся на конвейере завода. Эти кадры были явно подражательными и не выражали подлинного творческого лица режиссера. С другой — в фильме содержались эпизоды, носившие вполне реалистический характер, отражающие подлинную правду жизни.

В «Филипс-радио» подробно и полно показывались принадлежавшие фирме заводы, подчеркивались мощь и механизация производства, современность его оборудования. Эта линия действия развивала тему технического могущества человека, разрабатываемую Ивенсом в картинах о битве земли и моря.

Но в то же самое время Ивенс, будучи художником-реалистом, не мог не видеть, что человек на этом прекрасно организованном и высокотехническом предприятии становится слугой машины. И эта тема отображается в его произведении в кадрах, подчеркивающих заученность, механическое равнодушие движений рабочих. На много лет опередил этот эпизод аналогичную художественную трактовку капиталистического предприятия, данную в фильмах Чаплина...

Последняя часть фильма «Филипс-радио» показывала работу стеклодувов. Это было ручное производство, требовавшее высокого мастерства и огромной затраты сил. Ивенс блестяще выявил обе эти черты. Как сам процесс выдувания стекла, так и готовая продукция, выходявшая из рук рабочих, сильно действовали на воображение зрителя, казались волшебством. Одновременно в кинопортретах стеклодувов были оттенены профессиональные осо-

бенности, которые наложил на них труд. Ивенс фиксировал внимание зрителя на обвислых щеках людей, нездоровой коже их лиц, опаленных жаром, на привычно ловких, но загрубевших, негнущихся пальцах рук. Синхронная запись звука передавала в этих кадрах дыхание стеклодувов: тяжелое, натруженное, болезненное...

Поэтическим прославлением созидательной деятельности человека, гимном коллективному труду явился фильм Йориса Ивенса «Песнь о героях» («Комсомол»), снятый им в 1932 году в СССР.

Поездка в Советский Союз с целью работы над фильмом была решена еще во время первого визита Ивенса в Москву. Не определились только тема и жизненный материал будущего произведения. Приехав в СССР, Ивенс после недолгих поисков и раздумий остановился на тогда еще живой, волнующей всю страну эпопее строительства Магнитогорска.

Вместе с голландским документалистом над фильмом «Песнь о героях» работали деятели советского кино: сценарист И. Склют, оператор А. Шеленков. Текст «Песни об Урале», исполняемой в фильме в сопровождении музыки Ганса Эйслера, написал поэт С. Третьяков. Название фильма оправдывается образным, поэтическим строем всей вещи.

Как и два года назад, пребывание в молодой Советской стране глубоко затрагивает чувства Ивенса. Теперь здесь большие перемены. Художник взволнован до глубины души. Он внимательно всматривается в незнакомую ему жизнь. Она поражает его своими масштабами, своим необычайным размахом. Ивенс видит, как пробуждается в общем потоке труда столетиями дремавшая сила народа.

Тема труда в фильме «Песнь о героях» впервые решается режиссером как главное содержание экранного повествования. Его герой — человек, занятый большой, трудной работой, находящийся в ней свое призвание, свое настоящее место в жизни. Судьбы строительства неотделимы от его судьбы.

...Протяжно, грустно поет свирель. На вершине холма сидит юноша в надвинутой на глаза меховой шапке. Это неграмотный пастух, киргиз Афанасьев. Что ожидает его в жизни? Степь, отара овец, тишина... Так было, так, казалось, останется на веки веков, навсегда...

Но вот взметнулись на экране пламя и черный дым, раскатился по степи, отозвался эхом в горах тяжелый удар взрыва. Нарушив застоявшуюся тишину, люди начали создание новой жизни...

Этим поэтическим образом открывается основное действие фильма. Ему предшествует короткий вступительный эпизод, рассказывающий о международной обстановке тех лет и месте Урала в промышленности СССР. Далее документалисты повествуют о том, как Афанасьев приходит на строительство Магнитогорска, начинает работать на нем, из чернорабочего становится сталеваром, обретает в труде не только свою новую жизненную судьбу, но и новое человеческое достоинство. Одновременно на экране проходит панорама жизни строителей Магнитки, заканчивающаяся эпизодом «штурмовой ночи» — поэтическим символом запечатленной Ивенсом героической эпохи.

Композиционно фильм строится на трех центральных эпизодах: «бюро по найму», «соревнование клепальщиков» и «штурмовая ночь». Последний из них, как уже сказано, является одновременно пуб-

лицностическим итогом картины. Остальное содержание составляют проходные сцены, рисующие будни строительства: земляные работы, укладку фундамента новой доменной печи, приготовление бетона. Если не считать вступительного эпизода, киноаппарат на протяжении всего фильма «отвлекается» от строительной площадки Магнитогорска лишь в двух случаях — чтобы показать связь Магнитки с Кузбассом и информировать зрителей о строительстве плотины на реке Урал, откуда поступает вода для охлаждения домны.

Ивенс ведет свой рассказ поэтично, с большим лирическим чувством. Он широко обобщает, типизирует события, истолковывает отдельные жизненные явления как символические образы.

Но в то же время он ни в чем не отступает от суровой, неприкрашенной правды жизни. В его картине нет ложного, наигранного пафоса. Строительство Магнитогорска выглядит на экране точно таким, каким оно было на самом деле, — со всеми его сложностями, противоречиями, трудностями. Ивенс не скрывает, что во многих и многих работах тогда широко применялся тяжелый ручной труд, что на строительной площадке были и непролазная грязь и груды мусора... И тем более радостен и значителен финал картины — как и финал самой жизненной истории, — выразивший победу и торжество десятков тысяч прошедших через все это людей.

Звучащего дикторского комментария в фильме «Песнь о героях» не было. Авторские пояснения к действию давались в немногочисленных надписях. Некоторые из них были чисто информационными и носили характер элементарной технической справки: «Конвейер уносит руду к поджидающей домне»;

«Для плавки металла нужен кокс»; «Кипящие ковши идут к разливочной машине». Эти титры сопровождали один из первых эпизодов картины, знакомящий зрителя с уже действующей домной. Другие надписи были по стилю более поэтичными или риторическими, например: «Тебе, комсомолу Запада, растущему в классовых боях, мы посвящаем этот фильм»; «В сибирских степях среди кочевьев, где ветер колышит ковыль...» и т. д. Финальная сцена «штурмовой ночи», отличающаяся стремительным темпом монтажа, шла в сопровождении коротких, энергичных фраз: «На штурм!»; «Будем драться, как черти»; «Закипела ночная работа»; «Чугун пошел»; «Есть чугун!». Вообще же словесному авторскому комментарию документального фильма Ивенс не придавал в эти годы существенного значения.

Заканчивая показ Магнитогорска, каким он предстал перед взглядом документалистов в начале съемок фильма, познакомив зрителей с устройством и работой тогда еще единственной доменной печи, авторы обобщают эту часть картины в мультипликационной сцене, показывающей, куда идет выплавляемый здесь металл. Сцена эта не просто информационна. Она задумана и решена Ивенсом в необычном, условно-фантастическом изображении.

...Из глубины экрана, откуда-то из уходящего вдаль тоннеля, как из жерла гигантской пушки, прямо на зрителя вылетают вагонетки, поезда, тракторы, платформы, сотни машин разных типов. Они молниеносно проносятся по воздушным фермам и переплетающимся эстакадам, меняют свое движение, мчатся вверх, вниз, по кругу, из левого угла кадра, справа... Все это как бы рождается из

следующих одна за другой вспышек домны, силуэт которой схематически намечен на заднем плане. Графические линии движущихся предметов образуют сложный рисунок; необычность картины поражает наше воображение.

И режиссер добивается своей цели: зритель запомнил этот эпизод, он невольно вошел в его сознание. В острых формах мультипликации и макета экран воссоздал картину действительности, осмысленную художником как бы в «сгущенном динамизме» ее реального жизненного бытия.

Основное действие фильма связано с сооружением второй домны, получившей название «Комсомольской». К началу этих работ на строительство и приходит показанный зрителям в прологе пастух Афанасьев. Мы встречаемся с ним в бревенчатом домике, где помещается бюро по найму.

Эта сцена строится Ивенсом на синхронной записи диалогов. Каких только людей не увидишь здесь! Старые и молодые, опытные, квалифицированные рабочие и никогда раньше не видевшие промышленного производства деревенские парни. Энергичные и робкие, русские и киргизы — люди, говорящие на разных языках, по-разному одетые, взволнованные, взбудораженные, раздумывающие, как поступить, пытающиеся заглянуть в будущее... Каждый из них подходит к грубо вырезанному в деревянной стене окошку, отвечает на вопросы о профессии, возрасте, заполняет короткую анкету. Слышны отрывистые реплики, гул голосов, восклицания на киргизском, казахском, башкирском языках. И все это «подслушано», записано на пленку и звучит на экране, воссоздавая глубоко достоверную картину тех дней.

Тема «разноплеменности», многонациональности состава строителей выявляется не только в эпизоде «бюро по найму». Прежде всего главный герой фильма, молодой киргиз Афанасьев, символизировал пробужденные к активной жизни народы России. И далее в фильме несколько раз подчеркивается та же мысль. Аппарат фиксирует наше внимание на людях разных национальностей, показывая массу рабочих; за кадром звучат нерусские песни; отдельные башкирские, киргизские слова прорываются в общем звуковом фоне строительства.

Вместе с синхронной записью человеческой речи Ивенс использует различные производственные звуки и шумы. Несмотря на отсутствие дикторского текста, фильм очень полон, богат по звуковой партитуре. Он насыщен естественными «голосами жизни»: шумом бура, плеском воды, свистом пара, стуком моторов, шуршанием скатывающихся по желобу кирпичей. Человек бежит по железной лестнице — и мы слышим гулкое эхо его шагов; сигнальщик бьет железной палкой по рельсу, предупреждая о взрыве, — и этот тревожный звук разносится по зрительному залу. Сцена соревнования клепальщиков наполнена оглушительным стуком отбойных молотков, расплющивающих заклепки на металлическом каркасе домны.

Синхронная запись звуков подкрепляла художественное воздействие зрительного ряда фильма, создавала яркое ощущение подлинности жизни.

Кроме Афанасьева документалистами выделены и названы по именам еще несколько человек: бригадиры клепальщиков Ишмаков и Ростовцев, секретарь комсомольской ячейки Митюхин. Все они — обычные люди, рядовые представители огромной

армии строителей, показ которой занимал центральное место в фильме. Киноаппарат долго не задерживался на них. Он все время передвигался с места на место, фиксируя то глубокие земляные карьеры, то строительные леса, то корпуса завода. Ни Афанасьев, ни другие из упомянутых Ивенсом участников строительства не были отчетливо индивидуализированными персонажами. Оператор и режиссер дают им лишь беглые характеристики — и снова возвращаются к занимающей все их мысли картине массового, захлестнувшего сотни гектаров строительной площадки труда.

В изображении целеустремленного коллективного труда, в образных монтажных построениях, прославляющих человека и дело его рук, состояла главная сила и правда этого фильма.

Как и в предшествующих произведениях Ивенса, каждый отдельный кадр «Песни о героях» не являлся законченной «картиной» — он обретал свое полное философское и эмоциональное содержание лишь в монтаже, в сопоставлении с другими кадрами.

Но вместе с тем изобразительная форма этого произведения была насыщенной, впечатляющей и в своих отдельных элементах. Оператор и режиссер прибегали к необычным ракурсам съемки, фиксировали, например, заводские трубы, домны и строительные леса почти вертикально вверх или отвесно вниз с верхней точки, как нередко видел их глаз рабочего человека, прибегали к широким панорамам, подчеркивающим масштабность строительства, «вписывали» крупным планом пришедшего на Магнитку Афанасьева в раскинувшийся перед его изумленным взглядом индустриальный пейзаж, подчеркивая тем

самым первоначальную контрастность, резкое противоречие между человеком и той жизнью, в которую он вошел... Все это отнюдь не было «оригинальным» или бесплодным, жизненно необоснованным трюкачеством, как не были ими подобные же кадры в ранних фильмах Вертова. Ивенс и Шеленков искали психологические мотивировки действия, «заземляли» изобразительный ряд картины в естественном, но художественно подчеркнутом, обостренном человеческом восприятии жизни.

Эпизод «штурмовой ночи» шел в сопровождении маршевой, энергичной музыки Эйслера. Звучавшая на этих кадрах песня не имела прямого отношения к экранному повествованию — ее не пели садиющиеся при свете факелов в грузовики и затем «штурмующие» строительство люди. И музыка и песня были поэтическим выражением душевного энтузиазма строителей, отблеском их внутреннего мира. И кроме того, они создавали тот необходимый темпоритм сцены, который позволял художникам донести до зрителей патетику строительства, воплотить в поэтические формы кипение человеческих чувств, напряжение и красоту труда. Сцена начиналась с конкретного действия: люди садились на машины, ехали, вливались в ночной пейзаж стройки. Но затем они как бы растворялись в нем. Шли кадры вступающей в действие печи, вспыхивали струи огня, среди него пробегали маленькие фигурки рабочих, рассыпались искры, растекался пылающими ручьями чугун. Торжество труда человека было торжеством огромного промышленного гиганта, созданного его руками, торжеством озарившего ночь огня...

Если говорить о параллелях и аналогиях в искусстве документального кино, то фильм Ивенса

«Песнь о героях» можно скорей всего сопоставить со снятой на два года раньше «Симфонией Донбасса» Дзиги Вертова. Как в изобразительной трактовке образов людей и индустриальных объектов, так и в использовании синхронных записей звука эти произведения очень схожи. Близки они и по специфическим монтажным приемам, передающим патетику труда, по отдельным ракурсам съемки. Обе эти картины для тех лет были наиболее значительными явлениями мирового документализма в решении темы индустриализации, в отображении на экране гигантского исторического процесса созидания новой жизни.

Пройдут годы. Кинопублицистика обогатится многими новыми художественными открытиями, создаст десятки замечательных произведений. Выразительные средства и содержание ее станут многогранней, шире. Но вместе с тем она многое и потеряет из того, что было найдено ее новаторами на рубеже немого и звукового кино.

К числу таких досадных утрат как раз и относится та образная поэтическая форма кинопроизведения, то умение создавать динамичные монтажные построения, прославляющие человеческий труд, великими мастерами которых были в свое время Ивенс и Вертов...

«Песнь о героях» — единственная картина Йориса Ивенса, снятая им на материале советской действительности. И тем более обидно, что зрители в свое время не увидели ее. Против одного из авторов этого произведения, поэта С. Третьякова, было выдвинуто в дальнейшем не подтвердившееся политическое обвинение, и, несмотря на то, что оно не имело никакого отношения к кинематографу,

«Песнь о героях» надолго «законсервировали». Только двадцать лет спустя, в декабре 1961 года, основные фрагменты этой картины (но далеко не весь фильм!) были показаны по московскому телевидению.

В биографии Ивенса эта лирическая кинопоэма о героях горы Магнитной оказалась важным этапом на пути к постановке острых политических тем современности.

БОРИНАЖ

Так называется одна из провинций Бельгии — крупнейший угольный бассейн Европы. И так же назвал Ивенс свой очередной фильм.

В конце 1932 года, закончив монтаж «Песни о героях», документалист вернулся из СССР в Голландию. И тотчас же, не разрешив себе даже короткого отдыха, он едет в Бельгию, в Боринаж, идя по следам недавно разыгравшихся здесь трагических событий.

Положение бельгийских горняков в те годы было исключительно трудным. Низкая заработная плата, тяжелые условия работы, невнимание администрации к технике безопасности, частые катастрофы, трущобы вместо квартир — все это вызывало растущее недовольство шахтеров. Отдельные выступления протеста переходили в стачки; назревал революционный взрыв. Летом 1932 года в Боринаже началась длительная, затянувшаяся на многие месяцы забастовка, парализовавшая всю индустриальную жизнь этого района.

Именно эти события, носившие отчетливо выраженный характер классовой борьбы, и привлекли внимание Ивенса.

В этот период художник все больше, все чаще задумывается не только над тем, «что» и «как», но и «зачем» он отражает в своих картинах, какие чувства они должны будут пробудить в зрителях, какие стороны жизни осветить перед ними. Его эстетика складывается под противоречивыми влияниями. Но все определеннее, все ближе подходит он к главной теме своего творчества; все яснее и ярче вырисовывается перед его мысленным взглядом цель.

Ивенс работал над фильмом «Бориннаж» в содружестве с бельгийским кинематографистом Анри Сторком. За документалистами следила полиция. Ивенсу и Сторку грозил арест. Им часто приходилось ночевать на новом месте, чтобы скрыться от сыщиков и спасти заснятую пленку. «Я был очень тесно связан с рабочими, — вспоминает Ивенс. — Мой голос был их голосом, их победа — моей победой. Тогда не было никакой разницы, был ли я оператором или шахтером. Я работал на благо всех. Моя работа также должна была помочь выиграть стачку и борьбу, которую вели рабочие за улучшение условий жизни. Я думаю, что это было время, когда я получил новый творческий импульс, и всегда потом я старался быть в моей работе вместе с народом».

С огромной, невиданной до этого в кинематографе силой Ивенс рассказал в своем фильме о социальных бедствиях людей. «Бориннаж» безжалостно раскрыл перед общественностью обнаженную правду отчаянного положения бельгийских шахтеров. В суровых, неприкрашенных кадрах, многие из которых напоминали офорты Гойи, он показал будни их жизни, их борьбу.

...Низкое, словно нависшее над головами людей небо. Над пустынной равниной, изрезанной копрами шахт, моросит мелкий дождь. Тягуче-медленно идет время.

Кругом — горы первоклассного угля. Но для семей забастовщиков его нет. Среди груд отработанной породы бродят с корзинами в руках женщины, старики, дети. Согнувшись под непосильной тяжестью, пробирается с мешком на спине старуха.

Жилища этих людей. В маленькой, низкой, прокопченной комнате ютятся десять человек. Дети спят вповалку на полу. Их лица бледны, измождены голодом. Печальны и суровы застывшие, как маски, лица взрослых. Нечего есть, нечем истопить печь. Нужда, отчаяние, болезни.

Владельцы шахт не считаются ни с чем. Организаторы стачки подвергаются репрессиям, составляются «черные списки». В домах рабочих выключают электричество, закрывают водопровод. Те, кому нечем платить, не имеют права жить в шахтерском поселке. Полиция выбрасывает семьи забастовщиков на улицу. Отец, мать и двое детей ночуют на разостланном в подъезде матраце. Старик шахтер стоит с кепкой в протянутой руке у проходной.

Шахтеры собираются в группы, скапливаются перед решетчатыми воротами шахт. Мелькают гневные лица, звучат призывы к борьбе. По улицам городка растекается демонстрация. Впереди двое рабочих несут портрет Маркса...

Эти кадры фильма были обвинительным приговором буржуазному обществу, революционным манифестом Йориса Ивенса, не побоявшегося от-

крыто и прямо бросить его в лицо хозяевам жизни.

Фильм «Боринаж» создавался под впечатлением недавнего пребывания Ивенса в СССР. Он как бы контрастировал с его предшествующей картиной «Песнь о героях», прославляющей свободный труд народа. Эти контрастные моменты прослеживаются и внутри самого фильма о бельгийских шахтерах.

«Боринаж» начинается сценой в одной из шахт метро. Сюда приходит делегация бельгийских горняков. В разговоре (этот эпизод дается в фильме синхронно) советские рабочие приглашают гостей к себе домой. «Заходите, чайку попьем!» — звучит реплика одного из рабочих. «Зайдем», — отвечают гости, и следует сцена в доме, где живут шахтеры. За столом собрались уже знакомые нам люди: советские ударники, члены бельгийской делегации. Гостям задают вопрос: как обстоит дело у них, в Боринаже, как они работают? Один из шахтеров начинает рассказывать, и его голос, звучащий на кадрах Бельгии, является своеобразным дикторским комментарием картины. Несколько раз действие снова переносится в СССР; советские рабочие оживленно обсуждают то, о чем повествует их бельгийский товарищ, делятся своими заботами.

Этот прием обогащает картину новыми мотивами, расширяет фон действия, показывает как бы два полюса жизни людей. Вместе с тем он создает живую, доходчивую форму экранного повествования, композиционно связывает его.

Фильм «Боринаж» явился переломным моментом творческой — да и жизненной — судьбы Ивен-

са. Об этом не раз упоминал и сам художник. «Передумывая все, — говорил он, например, в выступлении по московскому телевидению осенью 1961 года, — я понимаю, что в моем творчестве должен был быть какой-то поворотный пункт. И я думаю, что он был примерно тогда, когда я снял свой фильм «Боринаж».

Отдельные социальные вопросы затрагивались Ивенсом и в его предшествующих картинах — в «Филиппс-радио», «Зюдерзее», «Песне о героях». Но там они носили частный характер, не были развернуты в широкие полотна жизни. Это были образы без драматургии, контрасты без развития заключенных в них сил.

И только в «Боринаже» Ивенс постигает подлинную сущность социальной диалектики мира. В этом фильме впервые в западном документальном кино открыто и смело ставится значительная политическая проблема, страстно звучит публицистический голос художника-борца, защитника угнетенных. Ивенс не скрывает своих политических симпатий, своей убежденности в том, что у бельгийских горняков были все основания начать забастовочное движение, что правда — на их стороне. И не случайно буржуазная пресса встретила появление картины истерическими проклятиями. Она предала автора «Боринажа» анафеме, а цензура всех капиталистических стран запретила фильм.

Сняв «Боринаж», Ивенс вышел на широкую политическую арену борьбы. Его творческая деятельность приобрела теперь подлинную масштабность, социальный размах; голос художника звучал на весь мир.

«Я высказал в этой картине все, что имел на душе, — писал Ивенс. — Это был боевой фильм. Моя позиция была ясна: подчеркнуть, что рабочие имели право на свое выступление».

Тесная связь с жизнью народа, работа «на благо всех» обогатили Ивенса новыми мыслями не только в плане идейного решения социальной темы. Они вызвали и новый подъем его творческих сил, породили новые способы художественного выражения. Форма его картин становится более лаконичной, емкой. Он ищет простые, взятые из повседневной действительности образы, старается вести свой рассказ доходчиво, понятно. Его искусство приобретает агитационную воздействующую силу. На первое место в его произведениях выходят человек, общественные проблемы. Поэтичность восприятия действительности сочетается в его творчестве с острой социальной темой, с широтой охвата событий.

Интересно отметить, что кульминационная сцена «Боринажа» — шествие рабочих с портретом Маркса (как и некоторые другие эпизоды) — была заново восстановлена режиссером. Факт этот имел место в действительности за несколько месяцев до того, как Ивенс приехал в Бельгию. Но накал жизни в то время, когда восстанавливался эпизод, был настолько высок, прошедшие события еще так живы в памяти их участников, что шествие горняков на глазах у потрясенных Ивенса и Сторка вновь вылилось в массовую народную демонстрацию. Люди заново переживали недавние этапы своей борьбы; их чувства были искренними, неподдельными; их гневный протест вновь устремился против тех, кто довел их до нищеты, пре-

вратил в рабов... Потребовалось непредвиденное документалистами вмешательство полиции, чтобы как-то смягчить и обезвредить эту манифестацию, грозящую перерасти в стихийное революционное выступление.

Так искусство Ивенса уже тогда становится неотделимым от социальной жизни, властно вмешивается в нее, воспаляя, подобно взрывчатому веществу, умы и сердца людей...

Буржуазные критики упрекали Ивенса в том, что стиль его работы в «Боринаже» снизился, стал риторичным, сухим, образность — беднее, а содержание — примитивнее.

Но они не поняли — да и не могли понять, — что это было рождение новой стилистики художника, рождение языка, на котором Ивенс стал разговаривать с миллионами.

«Боринаж» оказал громадное влияние на развитие прогрессивных тенденций мирового документального кино. Под его непосредственным воздействием складывалась английская школа документализма, формировались взгляды передовых американских кинопублицистов, французских мастеров короткометражного фильма.

Но было и нечто такое, что определяло индивидуальные особенности именно Ивенса, делало его творческий путь ярко характерным, отличным от всех других.

Рядом, одновременно с ним работали в те годы многие западные документалисты. Среди них были выдающиеся мастера кино, были просто честные люди, умеющие хорошо различать, что скрывалось под благопристойной маской буржуазного строя.

Но одни из них, как Роберт Флаэрти, не хотели глубоко вникать в контрасты мира, стремились уйти от них в экзотические страны и там искать чистых сердцем, наивных и добрых людей, далеких от какой бы то ни было политики. Это было бегство от действительности, фактический отказ художника от участия в современной жизни.

Другие, как английские кинопублицисты Джон Грирсон, Пол Рота, Бэзил Райт, Гарри Уотт, не уклонялись в своем творчестве от актуальных вопросов современности. Они старались вмешаться своим искусством в общественную жизнь, как-то воздействовать на нее. Но и их фильмы были по большей части лишь просветительными произведениями, лишенными четкой социальной направленности и ясной цели. В силу различных причин эти художники очень часто вынуждены были приспособляться к взглядам и вкусам тех, кто финансировал их работу.

Наконец, третьи, подобно Вальтеру Руттману, губили свой талант, увлекаясь монтажными и операторскими трюками, и, в конце концов, также либо совершенно отступали от актуальной действительности, либо создавали ее искаженный, лишенный правдивых черт облик.

Творческий путь Йориса Ивенса среди всех этих мастеров наиболее ясен, гуманистичен и революционен. Ивенс идет по главному направлению общественно-политической жизни своей эпохи. Вехи, на которые он ориентируется, стоят на передних рубежах схватки.

Начиная с середины 30-х годов художник отдает все свои силы, весь свой талант делу борьбы рабочего класса, делу защиты угнетенных.

ЗЕМЛЯ, ПОЛИТАЯ КРОВЬЮ

Осенью 1934 года Ивенс снова приехал на несколько месяцев в СССР. Вместе с режиссером Густавом Вангенхеймом он работает над сценарием фильма «Вонн», посвященного герою болгарского народа Димитрову, и делает русский вариант «Боринажа». Вскоре по приглашению Колумбийского университета он уезжает для чтения лекций в США.

В Америке в эти годы развитого документального кино не было. Серия публицистических киноочерков «Марш времени», организованная киносектором издательства «Таймс», начала выходить только с 1935 года. Несколько лет в США работал всемирно известный режиссер Роберт Флаэрти, но в 1931 году он переехал в Англию. Снимали полунгровые, полудокументальные фильмы режиссеры Эрнест Шедсак и Мериэн Купер, однако тематика их картин оставалась далекой от американской действительности. Еще только задумывали «Манхеттен» Пол Стрэнд и «Плуг, который вспахал равнину» Пэйр Лоренц. А именно они впервые средствами кинодокументализма расска-

зали правду об этой стране. Пока же вкусы широкой публики формировала безраздельно господствовавшая на экране коммерческая продукция Голливуда.

Фильмы Ивенса, которые он привез с собой в США, вызвали в кругах американской интеллигенции подлинную сенсацию. Их во многом не поняли: социальная направленность картин нередко оказывалась «за кадром». Пресса восторженно писала об «импрессионистической манере» голландского документалиста, о «современном Ван Гогe». Но при всем том его работы открыли новый мир для многих американских кинематографистов.

Ивенс познакомился с выдающимися мастерами искусства Америки — Джоном Стейнбеком, Дос Пассосом, Кингом Видором, Фредериком Марчем и многими другими артистами, писателями, режиссерами. В университетах Нью-Йорка, Южной Калифорнии, Чикаго он читает курс лекций о методах документализма, о связях документального кино с актерским кинематографом, с живописью, с литературой. Его выступления и лекторская деятельность пользуются большой популярностью, в особенности у молодежи.

Но вот наступает лето 1936 года. Мятежники Франко развязывают гражданскую войну.

И сразу же резко ломается курс жизни Ивенса. Бурные события эпохи властно — и теперь уже окончательно — захватывают художника, подчиняют себе все его интересы, всю его творческую судьбу. То, что зрело в его душе в заливе Зюдерзее, на стройках Магнитогорска, в поселке Боринаж, находит свое естественное завершение...

Симпатии большинства американцев были на стороне Испанской Республики. Тогда же, летом 1936 года, в США создается Общество историков современности, куда входят в числе других деятелей культуры А. Маклинш, Дос Пассос, Лиллан Хелман. Это — не коммерческая организация. Начальный «капитал» ее составил всего две тысячи долларов. Цель общества — борьба за правдивое отражение жизни в искусстве и прежде всего того, что происходит в Испании.

Тотчас же, едва начались испанские события, Ивенс вместе с Еленой ван Донген монтирует из материалов хроники киноочерк «Испания в огне». А несколько недель спустя, по поручению общества «Историков современности», он и кинооператор Джон Ферно едут на фронт.

Ивенс и Ферно снимали войну в Испании не ради славы и не для извлечения прибылей. Вся прибыль, полученная от проката их картины (включая и авторский гонорар), была отдана на улучшение санитарной службы Республики. Документалисты приехали в охваченную пожаром, залитую кровью страну как друзья ее народа. И, приехав, стали плечом к плечу с защитниками справедливого дела, антифашистами, членами интернациональных бригад — венгром Матэ Залкой и англичанином Фоксом, русскими Михаилом Кольцовым, Романом Карменом, Борисом Макасевым.

Будущий их соавтор по фильму, писатель Эрнест Хемингуэй, в это время уже был в Испании. Он стал свидетелем их работы. Вспоминая о тех днях, он писал: «Оттого, что в молодости пришлось повидать войну, ты знал, что Ивенс и

Ферно будут убиты, если они и дальше будут так рисковать. И перед тобой вечно стояла моральная проблема: в какой степени ты их удерживаешь на разумной и основанной на опыте осторожности, а в какой степени это просто не столь красивая осторожность обезьяны, обжегшейся на молоке. Эта часть фильма в моей памяти — сплошной пот, и жажда, и вихри пыли; и кажется, на экране это тоже немножко видно»¹.

Документалисты прожили в Испании пять месяцев. Монтаж и озвучание снятого ими фильма осуществлялись в Америке. Премьера его состоялась в Белом доме в присутствии президента Рузвельта.

«Испанская земля» — так называли картину ее авторы: Ивенс, Ферно и Хемингуэй.

По сравнению с созданным двумя годами позже режиссером Э. Шуб, писателем Вс. Вишневским и кинооператорами Р. Карменом и Б. Макасеевым фильмом «Испания», рассказавшем о той же войне широко, с большими панорамами битв и политическими обобщениями, «Испанская земля» гораздо более лаконична, локальна. Патетика ее рождается из внешне очень скромных образов. Оба эти произведения явились ценными документами эпохи и одновременно — гневным обвинительным актом против фашизма. Но стиль их совершенно различен.

Во время одной из фронтовых съемок в объектив киноаппарата Ивенса попала стая голубей, взлетевшая над дымящимися развалинами.

¹ Э. Хемингуэй, Избранные произведения в двух томах, т. II, ГИХЛ, 1959, стр. 550.

Кадр этот символичен. В нем — ключ ко всей «Испанской земле». Голубь — символ мира — и развалины, пожар — символ войны, — сочетаемые вместе, вошедшие как некая неизбежность в жизнь людей, — такова главная поэтическая мысль фильма.

«Испания» режиссера Эсфири Шуб динамична по монтажу, обширна по охвату явлений и лиц, многопланова, ярко публицистична по дикторскому тексту.

Фильм Ивенса — это лирическая киноповесть о простых людях страны, о выжженных солнцем полях, которые орошают крестьяне, чтобы собрать урожай для обороны Мадрида, о военном обучении мирных жителей — и всего лишь о нескольких боевых эпизодах борьбы испанского народа с фашизмом. Действие его развивается неторопливо; зритель может внимательно вглядеться во все, осмыслить происходящее. Через всю картину проходят, переплетаясь, темы фронта и тыла, сражения и труда. И эта точно найденная композиция помогает авторам оттенить их основную мысль: солдаты Народной армии защищают землю, на которой они родились, отстаивают свои дома, своих близких, свое право мирно трудиться.

Большие темы войны и мира решаются Ивенсом в простых сценах, говорящих внимательному взгляду о многом.

Первая тематическая часть фильма — картина мирного труда. Медлительные панорамы иссушенных зноем полей, серая, покрытая трещинами земля — и фигуры стариков крестьян, обрабатывающих почву, проводящих оросительные каналы...

Протяжная народная мелодия звучит где-то вдали. И лишь несколько коротких фраз произносит на этом изображении диктор:

«Здесь испанская земля суха и жестка, и лица людей, работающих на этой земле, жестки и иссушены солнцем.

Эта бесплодная земля даст большой урожай, если провести к ней воду.

В течение пятидесяти лет мы стремились ее оросить, но нам мешали.

Теперь мы проведем к ней воду и вырастим хлеб для обороны Мадрида».

Здесь сказано все, что нужно. На полях старики и дети. Значит — идет война. Они хотят собрать больше овощей и хлеба. Но мы знаем: это не для себя. Люди думают об армии, которая защищает их. Маленькая, ничем не примечательная деревенька показана нам. Но в ней — образ всей трудовой Испании.

Скупое, в разбросанных по фильму пяти-шести сценках проходит на экране история одного из бойцов Народной армии — юноши Хулиана. Он из той же деревни Фуэнтедуэнья, которую мы видели в первых кадрах. Вот его письмо домой. Диктор читает текст: «Папа, я приеду через три дня. Скажи маме». Однако война — это война: через три дня поездка не состоялась. Некоторое время спустя солдат посылает второе письмо. Его батальон идет на отдых, и уж теперь-то он обязательно будет дома!

На этот раз Хулиану удастся сдержать свое обещание. К тому же ему здорово повезло: он пристроился на попутный грузовик и попал в деревню раньше, чем думал.

Короткие сцены встречи, радость семьи... Но война есть война! Она настойчиво напоминает о себе и здесь. Хулиан не может сидеть сложа руки даже теперь, в немногие дни отпуска. Он начинает обучать деревенских парней военному делу.

Эта последняя сцена, как ручеек в реку, монтажно вливается в эпизод военного обучения солдат в Мадриде и сразу же — в развернутую картину отправки воинов на фронт. Хулиан больше не появляется в фильме. Но мы уже поняли: его судьба — это судьба всех патриотов Испании; его жизнь — жизнь народа.

В заключительной части киноповести показывается сражение за один из опорных пунктов республиканцев — мост между Валенсией и Мадридом. Мост защищают шесть бойцов. Потом их остается пять, четыре, три... Эти трое, зарывшись в землю, удерживают позицию. Рядом с ними — другие четверки, тройки, пары, которые тоже когда-то были шестерками... Так создается обобщенный образ борющейся Народной армии.

Подобными средствами построен весь фильм. Никаких эффектов, никаких воплей и слез!.. Сдержанность. Еще раз сдержанность. В сердцах авторов — пепел войны. Огонь сражений опалил их. Он сделал их мужественными, суровыми и скупыми на выражение чувств. Их боль — молчание или короткие, односложные слова. Если бы можно было, они бы предпочли молчать. «Если вы не возражаете, я больше не пойду смотреть «Испанскую землю». И писать о ней тоже не буду. Мне это не нужно. Ведь мы там были». Так говорил о фильме Хемингуэй. Так думали, стиснув зубы, Ферно и Ивенс.

Но молчать было нельзя...

Открыто публицистичен лишь один эпизод фильма — сцена митинга по поводу объединения полков Народной армии. Однако и ее патетическое звучание создается не столько средствами кинематографа, сколько самим содержанием события — той страстностью, с которой выступают ораторы, теми переживаниями, которые мы читаем на их лицах. По композиции эта сцена — кульминация фильма.

В финале снова тесно сплетаются тема войны и тема труда, мира. Крупные планы бойцов монтажно сопоставляются режиссером с кадрами работающих на полях крестьян, с потоками воды, текущими по каналу. Стоек, монолитен, непобедим народ, защищающий в войне свой труд, отстаивающий дело мира... Эта мысль вложена и в заключительную фразу диктора: «Люди, никогда не сражавшиеся раньше, не умевшие владеть оружием, которым нужна только работа и хлеб, продолжают сражаться».

Мы уже обращали внимание читателя на то, что в своих предшествующих картинах Ивенс не придавал большого значения словесному авторскому комментарию — будь то дикторский текст или надпись. Голос бельгийского горняка, например, сопровождающий изображение в «Боринаже», был невыразителен, монотонен, сух. Да и по смыслу то, о чем он говорил, не шло дальше элементарного пояснения к кадрам. Те же, в основном, чисто информационные функции выполняли и надписи в «Песне о героях». А самые ранние фильмы Ивенса, как мы помним, вообще шли без титров.

К середине 30-х годов эта инерция немого экрана, затянувшаяся в работе документалиста, стала серьезным тормозом на пути совершенствования эстетики звукового фильма. И в «Испанской земле» она была, наконец, решительно преодолена Ивенсом.

Дикторский текст к картине Хемингуэй начал писать в Испании. В Голливуде он окончательно отработал его и прочитал для экрана.

Писатель вспоминает, как в темноте просмотрового зала, в жарком номере мадридской гостиницы он набрасывал наспех на клочках бумаги слова, которые потом зазвучали в его собственном голосе. Далеко не все сразу удавалось ему. Вначале он не понимал, чего хотел от него Ивенс, не чувствовал специфики экрана. Но вскоре замысел фильма стал ясен и близок ему — и все пошло гладко.

Хемингуэй не ограничивается пояснением изображения. Он не столько описывает и объясняет, сколько дополняет действие. Индивидуальная «хемингуэевская» манера ведения рассказа чувствуется здесь во всем. Образы его конкретны и психологичны; слова вскрывают подтекст сцен, углубляют их смысл; фразы, которые он произносит, нередко вступают в сложные контрапунктические отношения с кадрами. Писатель говорит обыденно, просто. Он говорит порой о страшных вещах, но в его голосе, как и во всем фильме, нет ни ноты фальшивой сентиментальности, ни намек на «геронческий» пафос.

Приведем еще несколько примеров, показывающих, как строилась Ивенсом и Хемингуэем звукозрительная ткань фильма.



Ивенси. 1943 г.

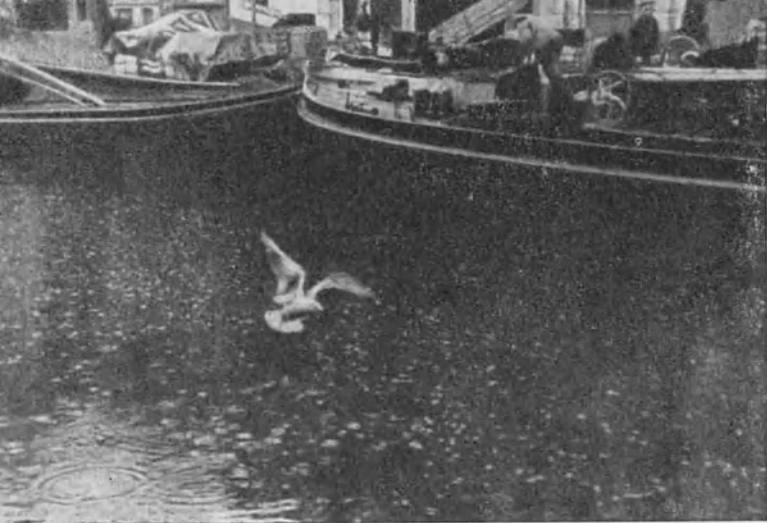


Мост

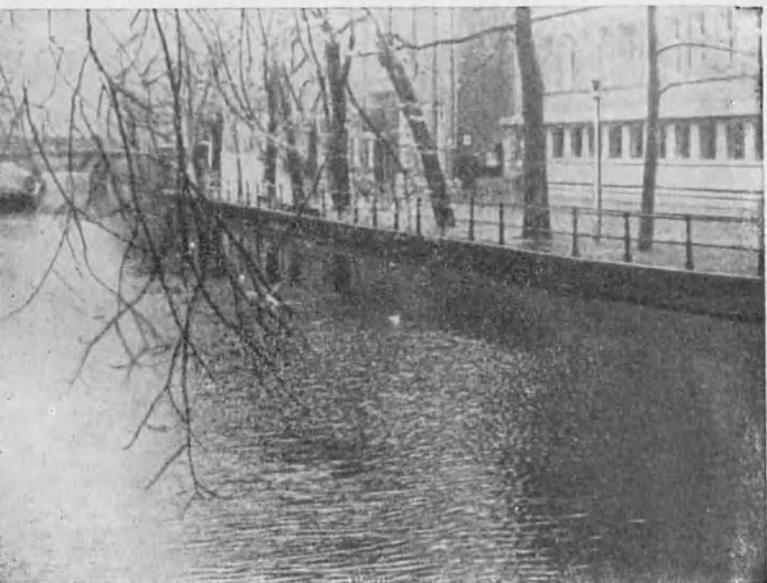




Мост



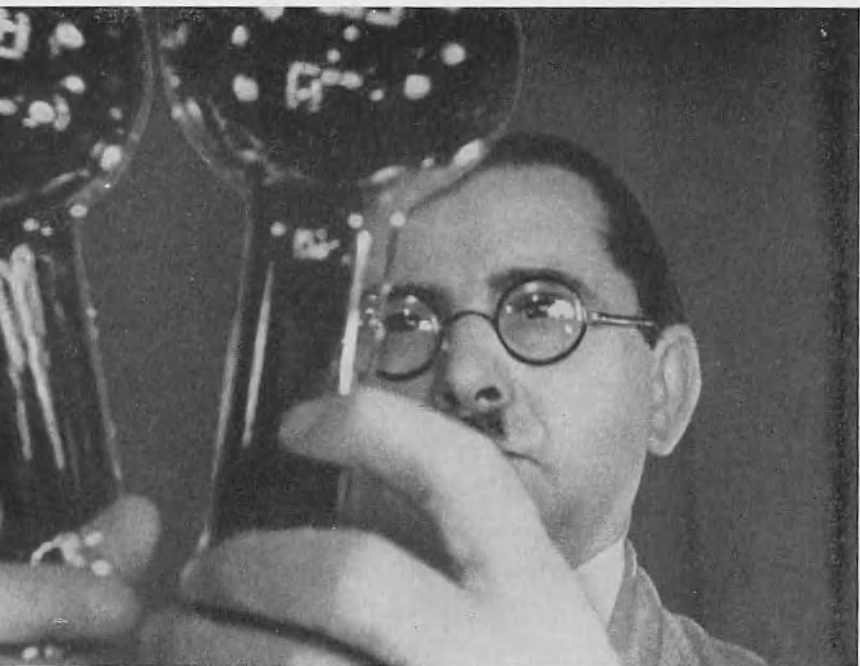
Дождь





Дождь





Филипс-радио



Новая земля





Песнь о героях





Песнь о героях





Боринаж





Боринаж





Испанская земля





Испанская земля



400 миллионов



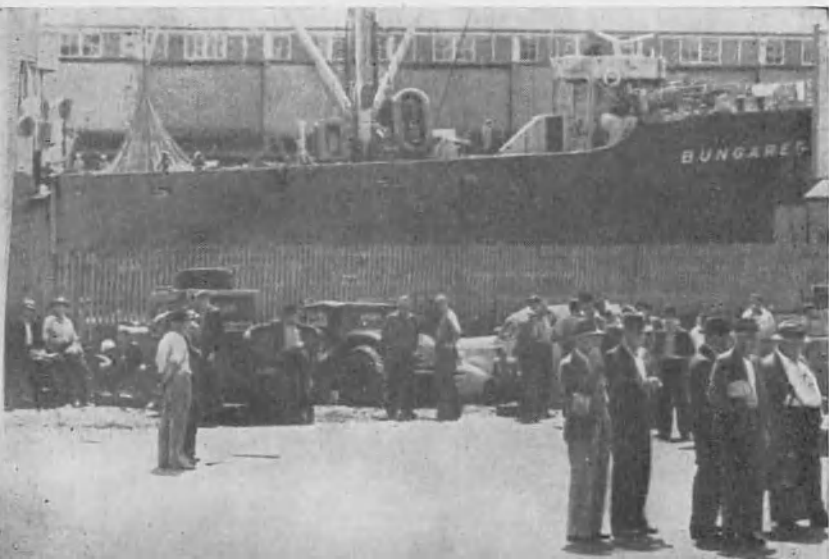


Энергия и земля





Говорит Индонезия



Вступительная картина труда перебивается фронтовым эпизодом. По дорогам войны идут солдаты. Аппарат панорамирует по колонне, задерживается на крупных планах бойцов. Хемингуэй будто передает те чувства, которые мы испытываем глядя на них:

«Вот подлинное лицо людей, идущих в бой. Они чем-то не похожи на всех остальных людей.

Люди не могут играть перед аппаратом, когда смерть тут же, рядом».

Искренним сочувствием, печалью и состраданием проникнуты его слова на кадрах прощающихся с близкими воинов:

«Они прощаются — на всех языках мира слова прощания звучат одинаково. Она говорит, что будет ждать. Он говорит, что вернется. Он знает: она будет ждать. Ждать, неизвестно чего, под таким обстрелом! Кто знает, вернется ли он. «Береги малыша», — говорит он. «Ладно»... — говорит она и знает, что это невозможно. И оба знают: на этих вот грузовиках люди отправляются в бой».

Об истоках мужества испанских патриотов, о нравственных основах их стойкости писатель повествует на кадрах уличных боев в Мадриде. В огне сражения, на фоне рушащихся домов и затянутых дымом развалин, в грохоте взрывов и треске пулеметных очередей звучит его чуть глуховатый, сейчас, кажется, еще более строгий, однако внутренне глубоко взволнованный голос:

«Смерть каждое утро приходит к этим людям — ее шлют мятежники вон с тех холмов, в двух милях отсюда.

Запах смерти — едкий дым взрывов и пыль развороченных камней.

Почему же они остаются? Они остаются потому, что это их город, тут их дома, их работа, тут идет их борьба, борьба за право жить по-человечески».

На экране — будни обороняющегося города, кадры бомбардировок, артиллерийского обстрела. Вот один из сбитых республиканцами «Юнкерсов». Обгоревшие трупы летчиков. И короткая, но многозначительная фраза диктора:

«Эти мертвецы — уже из другой страны...»

Хемингуэй философски осмысляет происходящее, высказывает свое отношение к нему. Рассказ его эмоционален, полон меняющегося настроения, чувства. Мысль точна; характеристика исчерпывающая. В его словах — яркие художественные образы:

«Ребятишки подбирают осколки снарядов, как раньше подбирали градины».

«Люди идут цепями, звеньями по шесть человек. Предельное одиночество, которое зовется сближением с противником».

«Раньше смерть приходила только к старым и больным, а теперь она пришла ко всей деревне. Высоко в небе, отливая серебром, она идет к тем, кому некуда бежать, некуда прятаться...»

Экран ясно раскрывает причины и характер войны, характеризует международную обстановку, сложившуюся вокруг испанских событий. Наряду с обобщениями психологическими и лирическими он дает и обобщения социальные. В дикторском тексте есть совершенно точная фраза о том, что «не будь постоянной помощи Италии и Германии, мятеж в Испании окончился бы через шесть недель, после того как он вспыхнул».

В сотрудничестве с Хемингуэем Ивенс открыл для себя новое могущественное средство художественной выразительности экрана. С этого времени дикторский комментарий становится органичной частью его работы над документальным фильмом.

Столь же далеким от иллюстративности и примитивного реализма было звуковое оформление «Испанской земли». Оно не ставило своей целью подробное воспроизведение «естественного фона» войны. «Натуральность» звуков сведена к минимуму. Звуковой фон используется как средство художественной образности. Свист пуль, выстрелы, разрывы бомб, вой сирены, неожиданно наступившая тишина — все это определенные психологические детали, подчеркивающие в нужную минуту ту или иную окраску действия, связывающие событие с внутренним миром людей.

Авторы фильма не нагнетают в звуке «ужасов войны». Наоборот, они и здесь стремятся подчеркнуть оптимистические ноты произведения. Сцена бомбежки беззащитной деревни фашистскими самолетами начинается, например, в сопровождении натуральных звучаний: гула бомбардировщиков, разрывов бомб. Но уже вскоре, на кадрах перепуганных детей, документалисты переходят к симфонической музыке (орган с оркестром), поглощающей все остальные звуки. Этим они как бы дают понять зрителю, что жизнь продолжается. И чтобы еще больше укрепить его надежду, за эпизодом воздушного налета следуют кадры сбитого «Юнкерса».

Но все же главными художественными средствами Ивенса остаются изображение, монтаж.

В одной из лекций в Колумбийском университете Нью-Йорка в 1939 году Ивенс сказал:

«Документальный фильм — новая форма искусства. Но она тесно связана со старыми формами, в частности с живописью. Возьмите, например, Брейгеля. Я уверен, что если бы этот художник сейчас жил, он стал бы прекрасным постановщиком документальных фильмов»¹.

Сравнение с Брейгелем родилось не случайно.

Дело в том, что некоторые важные особенности этого живописца присутствовали в описываемый период в творчестве самого Ивенса. Говорить об этом можно, конечно, лишь в границах того, насколько подобные средства доступны документализму. Но графическая четкость изображения, многоплановость композиции, взгляд на жизнь как бы с точки зрения «птичьего полета» в сочетании с подробной детализацией отдельных сцен, философская емкость и эмоциональность образов — все эти черты были по-своему общими для разделенных несколькими веками художников.

В фильмах Ивенса конца 20-х — середины 30-х годов отчетливо прослеживалась творческая взаимосвязь кинематографического новаторства и живописных традиций. «Дождь» по изобразительной форме близок к импрессионизму; в «Боринаже», как уже упоминалось, ощущалось влияние Гойи; построение многих кадров «Испанской земли» напоминало композицию картин Брейгеля и некоторых других старых мастеров.

¹ Стенограмма лекции на отделении изящных искусств Колумбийского университета (Museum of Modern Art, December 13, 1939, New York City).

...Длинная колонна войск тянется по шоссе. Шоссе извилистое, но снято так, что видно очень далеко. Дорога петляет между холмов, она то исчезает из поля нашего зрения, то появляется вновь, уходя в глубину пространства кадра. Аппарат поставлен на высокой точке — на склоне горы, по которому поднимается шоссе.

В кадре можно насчитать по меньшей мере пять-шесть планов. Каждый из них — это целостный кусочек «сюжета», самостоятельный элемент общей динамики действия. Ближе всего к аппарату проходят два бойца. Один из них идет с трудом, тяжело дыша, опираясь на палку; второй тоже устал, но старается подбодрить себя, играя на губной гармошке. На втором плане рядом с танком санитары несут носилки с ранеными. Между этими двумя группами на обочине шоссе видна легковая машина. Она повернута против общего движения колонны и, видимо, брошена ее владельцем. Еще дальше — группа бойцов возле грузовиков; за ними ползут по шоссе танки. И, наконец, у самого края верхней рамки кадра мы видим мирный ландшафт, вобравший в себя эту мрачную поступь войны.

...Сумерки. По обсаженной деревьями дороге, протянувшейся диагонально из глубины кадра, проходит группа бойцов. Люди идут цепочкой, в затылок друг другу. Аппарат неподвижен. Нагруженные военной амуницией солдаты проходят мимо него и скрываются за боковым обрезом экрана, который таит для них неизвестность боя. Они проходят... А в кадре остаются осенние деревья. Стволы и ветви их четкими силуэтами рисуются на фоне серого, пустого неба.

Мы намеренно описали здесь два кадра «Испанской земли», которые читатель может увидеть в книге. И при всей выразительности и остроте их пусть он не забывает, что это — лишь статичное изображение. Все, что запечатлено на фотографиях, на экране движется, живет...

Зрительный ряд фильма многозначителен, при внешней простоте полон глубокого смысла. Иногда кадр, не утрачивая своей реалистической основы, становится символичным. Ивенс и Ферно показывают крестьян, стоящих посредине высохшего, изрезанного трещинами поля, на которое ложатся черные тени их дум; одинокую фигуру старика, медленно идущего куда-то вдаль; огромный, во весь экран танк, переползающий через гребень холма и наваливающийся всей своей тяжестью на землю; бегущую под обстрелом женщину в черной шали на плечах, развевающейся по ветру, как крылья птицы.

Что же касается развития изобразительных традиций собственно кинематографа, то «Испанская земля» (в трактовке изображения мирной части — пейзажей, сцен труда) непосредственно продолжала стилистику фильма Лунса Бюнюэля «Земля без хлеба» (1932). Испанский режиссер с горечью и болью рассказал в этом произведении о жизни крестьян одной из самых бедных провинций его родины. Во многом близок фильм Ивенса и кинодокументу американских режиссеров Пэйра Лоренца, Пола Стрэнда и Лео Гурвица «Плуг, который вспахал равнину» (1936), посвященному борьбе с эрозией почвы. Несколько лет спустя те же мотивы повторились в картине Роберта Флаэрти «Земля» (1939). Эта последняя оказалась столь

мрачной, что сразу же была запрещена Министерством земледелия Америки.

Не менее интересен и монтаж «Испанской земли».

Над проблемами художественного синтеза изображений Ивенс стал задумываться уже в самых ранних своих кинематографических опытах. Монтируя «Мост» и «Зюдерзее», например, документалист старался определить точную длительность каждого кадра — то «критическое время», в течение которого он успевает произвести нужное впечатление и не наскучить зрителю. Это диктует ритм, музыкальное строение его фильмов. В композиции кадра Ивенс отмечает «ударные точки» — пункты сосредоточения внимания зрителя — с тем, чтобы в последующем изображении подобный композиционный центр располагался примерно там же и в свою очередь служил зародышем следующего кадра. В некоторых случаях, желая усилить реакцию зрительного зала, режиссер монтирует не по изложенному выше сходству композиции, а, наоборот, по контрасту, намеренно смещая в сталкиваемых кусках их главные «оптические узлы».

Эти принципы эмоционального зрительного монтажа в дальнейшем все более усложняются. В «Испанской земле» монтаж Ивенса становится особенно гибким, емким, психологичным. Режиссер сталкивает теперь не только отдельные кадры, но и эпизоды, сцены и даже тематические линии. Весь фильм, как уже указывалось, построен на сопоставлении темы боевых действий и темы орошения земли, связь между которыми вскрывается в самых первых сценах зрительного

ряда и в одной из первых фраз диктора («Теперь мы проведем к ней воду и вырастим хлеб для обороны Мадрида»). Эти линии прослеживаются в последующей драматургии картины не только смыслово, но и именно монтажно, причем режиссер не ограничивается простым сочетанием кадров войны и кадров труда, а находит иные, более эластичные средства.

Одно из них — монтажный переход от кадра воды, бегущей по сооруженному крестьянами желобу, к грузовику, везущему продовольствие в Мадрид.

Само сопоставление этих изображений таит в себе большой жизненный смысл. Мы сочувствуем людям, которые борются с оружием в руках за свободу, и людям, которые орошают землю, чтобы помочь Народной армии. Режиссер идет навстречу нашим желаниям. Мы видим, как начатое дело успешно доводится до конца. Вот и прямой результат его: в осажденный город поступают новые запасы хлеба и овощей. Это создает оптимистичное звучание финала картины. Ивенс применяет здесь как бы «двойной» композиционно-монтажный ход: люди борются, чтобы дать воду земле, которую они отстаивают в борьбе. И взаимосвязь этих мотивов подчеркивается в зрительном ряде: идущий в Мадрид грузовик начинает свое движение точно с той точки экрана, до которой дошла вода в предшествующем кадре.

В подобных приемах художественного синтеза кадров реализовывалась главная функция кинематографического монтажа. Столкновение изображений не только формировало движение и ритм действия, но и идею повествования.

По первоначальному замыслу «Испанская земля» должна была закончиться акцентом на личной теме. Ивенс намеревался показать дальнейшую судьбу Хуллмана, вернувшегося после отпуска в Мадрид. Он записал номер его батальона, пытался разыскать его, но все усилия его оказались тщетными.

Тогда финал был построен по-другому — отвлеченно от конкретных человеческих судеб, но, пожалуй, более образно и поэтично.

Последний кадр фильма — светлые ручейки воды, растекающейся по иссушенной, многострадальной земле Испании, которая так долго ждала ее и вот наконец дождалась...

В пекинском музее вместе с другими реликвиями хранится старая кинематографическая камера.

Когда-то она принадлежала Ивенсу. Этой камерой документалист снял в 1938 году свой фильм «Четыреста миллионов».

Картина «Четыреста миллионов» рассказывает о борьбе китайского народа с вторгшейся на его территорию агрессивной армией Японии. Как и «Испанская земля», она создавалась по заданию одной из прогрессивных общественных организаций Америки.

Кроме Йориса Ивенса и Джона Ферно в творческую группу входили Роберт Капа — известный фотограф и репортер — и автор дикторского текста, сценарист Дадли Николс. Прочитал текст при последующем озвучании фильма в Америке киноактер Фредерик Марч.

«Четыреста миллионов» снимались в трудных условиях. Помимо того, что работе Ивенса всячески препятствовала чанкайшистская цензура (в частности, за ним все время ездил кинооператор, дублировавший его кадры), съемочной группе приходилось еще остерегаться японской разведки. По вполне понятным причинам последняя вовсе не была заинтересована в том, чтобы фильм увидел экран. В интервью, данном прессе по возвращении из Китая в США, Ивенс говорил: «Мы должны были постоянно быть начеку. Три дня, проведенные нами на пути в Ханькоу и Гонконг, были в этом отношении одними из самых трудных. Днем мы не покидали нашего купе, охраняя коробки с пленкой, привлекавшие исключительное внимание японских шпионов; ночью мы клали матрацы поверх этих коробок, чтобы их не украли во время нашего сна»¹.

Документалист ставил своей целью «показать новый Китай, рождающийся из этой войны, и в то же время показать самую войну». В значительной мере это удалось ему. Экран запечатлел несколько характерных эпизодов, рисующих борьбу китайского народа. Были в картине и отдельные художественные находки. В одной из сцен, например, развивающих тему захватнических устремлений японского милитаризма, зрители видели впечатляющее сочетание изображения и звука. «Мы несем вам цветы, тысячи цветов», — говорил диктор японского радио, а в это время, как показывал экран, на мирные китайские города падали бомбы...

¹ «Искусство кино», 1939, № 4, стр. 61.

Но всё это было затруднено для восприятия зрителя из-за обилия нередко второстепенного информационного материала, памятников старины, имен, пейзажных съемок... Композиционно фильм получился недостаточно четким, а отдельные части его — непропорциональными.

С 1939 по 1944 год режиссер живет в США и Канаде. Он по-прежнему читает лекции, снимает фильмы. За эти годы он так или иначе участвует в создании по меньшей мере семи документальных и игровых картин.

Две из них — «Энергия и земля» (1940) и «Новая граница» (1941) — не затрагивали войны. О фильме «Энергия и земля» мы будем говорить позже. Что же касается второй, то Ивенс не закончил ее ввиду расхождений с финансировавшей постановку корпорацией, и произведение это никогда не увидело экрана. Главная мысль его состояла в том, что границей достижений капитализма является сам капитализм, что общественная система эта зашла в тупик.

Остальные картины посвящались военным событиям.

В июле 1941 года, сразу же после нападения гитлеровской Германии на Советский Союз, Ивенс смонтировал из материалов иностранной (преимущественно советской) хроники фильм «Наш русский фронт». Картина была озвучена музыкой Д. Шостаковича, переписанной с пластинок. Документалист доказывал необходимость для США немедленно вступить в войну и помочь России.

Из других военных фильмов этого периода заслуживают внимания антифашистская картина

«Тревога» (1942) и незаконченный кинопамфлет «Узнай своего врага — Японию» (1943).

«Тревога» была снята Ивенсом по предложению английского документалиста Джона Грирсона, который возглавлял в те годы национальную кинослужбу Канады. Картина рассказывала о северной морской дороге, протянувшейся от Галифакса до Мурманска, об обучении «фермеров на моряков», происходившем на канадских конвойных судах, о том, какие опасности подстерегали их в море. В нее был также вмонтирован обзор международных событий того времени, взятый режиссером из текущей хроники.

В годы войны в Америке создается серия картин, объединенных общей идеей: «Почему мы сражаемся?» Возглавлял ее режиссер Франк Капра. Для этой серии и предназначался фильм Ивенса «Узнай своего врага — Японию».

Йорис Ивенс и Елена ван Донген просмотрели около ста тысяч метров фильмотечного материала. Смонтированный ими в черновом варианте кинодокумент демонстрировался на экране более трех часов. В основе его лежал примерно следующий тезис: чтобы покончить с войной, нужно покончить с японским империализмом, а чтобы осуществить это последнее, необходимо устранить императорский строй в Японии, идущий по пути фашизма.

После предварительных просмотров пленка была отправлена в Вашингтон. И здесь произошла катастрофа.

В работу над фильмом вмешались военные власти. А кое-кто из них был, очевидно, весьма дальновиден и вовсе не хотел портить отношения

с Японией. Фильм подвергся уничтожающему разному, дальнейшее производство его было прекращено. Серьезное предупреждение последовало и в адрес его авторов.

Сотрудничал в этот период Ивенс и с режиссерами актерских картин («Рассказ о солдате Джо» и «Женщина моря»), но это была для него совсем уж второстепенная работа.

Так настал 1944 год. Вторая мировая война близилась к концу. Фашизм терпел поражение на всех фронтах.

И в это время Ивенс получил приглашение от голландской администрации поехать в Австралию. Он должен был готовиться там к съемкам фильма, посвященного освобождению Индонезии (находившейся тогда в колоннальной зависимости от Голландии) от оккупировавших ее японских войск.

Ивенс с радостью согласился. Сравнительно благополучная, спокойная жизнь в Америке уже порядком наскучила ему. Его снова тянуло в огонь сражений, на передовую линию борьбы. А тут, казалось, речь шла именно об этом.

Но произошло все не совсем так, как он думал...

Ивенс — официальный представитель Голландии по делам кино — живет в Австралии уже около года. Предварительная работа над сценарным планом картины завершена. Режиссер готовится к съемкам.

Однако в августе 1945 года колесо истории неожиданно повернулось: индонезийцы сами освободили свою страну от японских войск, а заодно — и от голландских колонизаторов.

Индонезия объявила всему миру о своей независимости.

Голландия ответила войной.

В этих условиях Ивенс не мог больше занимать должность официального голландского чиновника — это противоречило всем его убеждениям. Он выступает в защиту молодой Республики Индонезии и решительно отказывается от какого бы то ни было участия в готовящейся полицейской акции.

О мотивах, которыми он руководствовался, лучше всего говорит его собственное заявление, сделанное им для прессы 21 ноября 1945 года. Приведем его здесь полностью.

«Год назад я принял предложение быть уполномоченным по кино при голландско-индонезийском правительстве.

Сегодня я отправил в Батавию телеграмму о том, что разрываю мой контракт в качестве официального представителя указанного правительства (копия телеграммы прилагается). К этому шагу меня привело развитие событий в Индонезии.

В своей работе над документальными фильмами в Голландии, США, Испании, Китае, России и Канаде я всегда пытался защищать свободу и демократию и та же цель была основой моего договора с голландско-индонезийским правительством. Привожу цитату из этого документа:

«Считается жизненно важным для военных усилий Объединенных Наций и для гарантии прочного мира в юго-западном районе Тихого океана, что эти фильмы покажут строительство будущей Индонезии, в котором как Голландия, так и Индонезия могут и должны сотрудничать на основе

полного равенства, взаимного уважения и понимания, необходимых для того, чтобы служить великим западным идеалам свободы и демократии».

Идеалы свободы и демократии нашли свое выражение в Атлантической Хартии, признающей право любого народа выбирать ту форму государственного устройства, которая ему наиболее подходит, и, по моему мнению, народ Индонезии имеет все основания ожидать практического применения Хартии для обеспечения своей национальной независимости.

Я не могу совместить гарантии в вопросах самоуправления, данные в свое время голландским правительством индонезийскому народу, с той позицией, которое оно заняло в настоящей ситуации. Эта точка зрения разделяется прогрессивной общественностью всего мира.

Как художник я не сделал и никогда не сделаю фильма, который противоречил бы моим принципам. Как гражданин Голландии я убежден, что наши европейские демократические традиции должны быть применены также и на Дальнем Востоке, сделав возможным взаимопонимание между двумя свободными народами, которое будет служить как интересам голландской нации, так и национальным интересам Индонезии. Я уверен, что создавшееся в данный момент положение выгодно лишь небольшой группе людей в Голландии.

Осуществление принципов Атлантической Хартии в Индонезии послужило бы интересам мира и процветания во всем мире и было бы особенно важно для ближайшего соседа этой страны — Австралии.

Каждая нация — голландцы, американцы, французы, австралийцы — в определенные периоды истории сочла необходимым с оружием в руках отстаивать свою независимость и свободу: дорога к свободе открыта для всех народов мира. Документальное кино призвано содействовать и помогать прогрессу на этом пути»¹.

Отказавшись сотрудничать с голландской администрацией, Ивенс остался без работы. По австралийским законам он должен был немедленно выехать из страны. Но ехать ему было некуда. Кроме того, его внимание привлекли события в Сиднее. Добившись разрешения австралийского правительства, он на несколько месяцев задерживается там.

А события между тем развивались стремительно и бурно...

Голландские военные власти сосредоточили в Сиднее корабли с вооружением, намереваясь направить их для подавления освободительного движения в Индонезии. Эти действия вызвали протест портовых рабочих и моряков. В порту начались забастовки; в городе стихийно возникают массовые демонстрации. Рабочие требуют, чтобы ни один корабль с оружием не вышел в море.

В этой накаленной атмосфере Ивенс начинает снимать.

Пока еще он не знает, что получится из его фильма. Ему известно только одно: картина будет содействовать борьбе индонезийского народа, предаст широкой общественной гласности то, что происходит в Сиднее. Напряженность обстановки

¹ Архив Ивенса, Берлин.

воодушевляет его. Он расскажет правду обо всем этом!

Находятся люди, которые помогают ему. Прежде всего это Союз портовых рабочих Австралии. Поддерживая дружественные отношения с докерами, Ивенс всегда заранее знает о назревающих событиях и успевает заснять их. Кроме того, у него есть уже маленькая творческая группа: оператор Марнион Мишель и журналистка, автор дикторского текста, Катрин Дункан.

«Боринаж» создавался по следам минувшего жизненного события. В нем широко использовалось восстановление фактов.

В Австралии Ивенс и Марнион Мишель снимают репортажным методом. Сама жизнь формирует «сюжет» их будущего фильма. Запечатлевая ее, они становятся свидетелями того, как постепенно складывается драматургия их произведения, как возникают и разрешаются ее конфликты. Пожалуй, это был один из немногих случаев работы кинопублицистов в условиях столь бурно проявившейся «импровизации» реальной действительности...

Накал событий тем временем еще более усиливается.

...Индонезийских моряков поддерживают австралийские докеры, китайцы, малайцы. Все они отказываются вести суда с оружием в Индонезию.

Наконец голландцам все же удается снарядить один корабль с индийской командой. Всеми правдами и неправдами они вывезли индийских моряков с Цейлона, изолировали их в Сиднее от забастовщиков — и вот однажды утром корабль вышел в море.

Наперерез ему вылетел катер. На нем были руководители стачки. Рядом с ними с киноаппаратом в руках Йорис Ивенс. Катер подошел к судну, докеры стали кричать морякам, чтобы они повернули обратно. Но корабль продолжал путь...

И все же на следующий день он вернулся. В открытом море индийцы подняли бунт и заставили капитана повернуть к Сиднею.

Моряки сошли на берег, присоединились к бастующим. Огромное людское море демонстрантов, выражающих братскую солидарность с Индонезийской Республикой, затопило набережные города...

Так бесславно окончилась попытка голландского правительства организовать карательную экспедицию в Индонезию.

Такое содержание вложила жизнь в фильм Йориса Ивенса «Говорит Индонезия», снятый в те горячие, полные напряжения дни.

Работа над съемкой и монтажом картины протекала в тесном творческом контакте авторов. Это был метод Ивенса: каждый участник съемки должен знать все, чем занимается его товарищ, и по мере сил помогать ему. В статье «Работа с Йорисом Ивенсом» Катрин Дункан и Марион Мишель писали: «Трудно сказать, что сделал каждый из нас в отдельности — настолько тесно мы были связаны друг с другом. Для любого из авторов не существовало каких-то особых, «своих» проблем. Мы проводили такую работу, при которой должны были заниматься всем — и изображением, и комментарием, и музыкой, и звуком. Секрет успеха, как нам кажется, заключался в том, что каж-

дый воспринимал фильм как свое собственное индивидуальное творение»¹.

Дикторский комментарий фильма создавался одновременно с монтажом. Музыка переписывалась со старых пластинок.

Премьера фильма состоялась в Сиднее.

По отдельным моментам развития темы и характеру публицистической образности «Говорит Индонезия» — прямое продолжение «Боринажа». Близки эти произведения и по отображенным в них жизненным ситуациям.

Вместе с тем фильм об Индонезии открывал новую страницу творческой биографии режиссера, посвященную развернувшемуся после войны историческому процессу борьбы против колониализма.

Содержание фильма составили описанные выше факты. Кульминационным моментом в нем была драматическая сцена встречи катера с уходящим на Яву кораблем с оружием. Ивенс дополнил фильм кадрами, воссоздающими историческую полноту картины: сценой отъезда индонезийских эмигрантов из Австралии на родину, большим эпизодом массового народного праздника в Сиднее в честь освобождения Индонезии. Главная ценность этого произведения состояла в живом, динамичном кинорепортаже, запечатлевшем с необычайной силой и достоверностью события тех дней. Но присутствовали в нем и другие особенности стилистики документалиста.

Читателю уже известно, что наряду с великолепным мастерством монтажа фильмам Ивенса, начиная с самых первых его работ, присущи точ-

¹ «Cinema Universitario», Salamanca, 1960, № 11, стр. 31.

ность реалистического видения мира, исключительная «фактурность» изображения, яркое живописное начало. Отмечалось также, что во всем этом проявились, с одной стороны, специфические особенности немого кино, а с другой — влияние традиций голландского реалистического искусства, органично воспринятых членами «Фильм-лиги».

В эпизоде праздника в фильме «Говорит Индонезия» Ивенс показывает следующую сцену.

Действие происходит в рабочем клубе. В углу сидит моряк и объясняет обступившим его товарищам создавшуюся политическую ситуацию. Он делает это с помощью рисунка. На одной половине бумажного листа он набрасывает графические очертания Индонезии и пишет цифру ее населения: 80 миллионов. Рядом появляется маленькая Голландия. Население ее в десять раз меньше — 8 миллионов. Возникает еще одна цифра — 100 миллионов. Это — количество долларов, которое голландские концессионеры ежегодно извлекали, эксплуатируя природные богатства колонии.

Но вот индонезийцы освободились. На контурах Индонезии человек размашистыми штрихами рисует пулемет. За кадром в это время слышны звуки стрельбы. И тотчас крупный план рисунка сменяется натурными кадрами бегущих индонезийских моряков, начинающих забастовку...

Рисунок логически входил в художественную структуру повествования, делал изображение еще более наглядным. Он не был примитивной иллюстрацией того, что и так явствовало из всего хода событий. Появление этой сцены вносило дополнительную художественную краску в фильм, обога-

щало его выразительность, особым образом воздействовало на чувства зрителя.

Фильм «Говорит Индонезия» был фильмом о людях, рассказом об их героизме, о рабочей солидарности. В одной из сцен зрители видели, как австралийские докеры дарят уезжающим на Яву индонезийцам их знамя. Это знамя один из моряков спрятал у себя на груди. И лишь позже Ивенсу стало известно, что моряк был задержан на контрольном пункте и убит полицией...

Значение фильма «Говорит Индонезия» значительно шире его непосредственного влияния на зрителей. И само это произведение и в еще большей степени те методы, которыми оно создавалось, оказали сильнейшее воздействие на документальное кино Австралии. Собственно, фильм Ивенса породил его, ибо до этого австралийская кинопублицистика лишь зарождалась. «Ивенс был с нами всего два года. Он снял только одну документальную картину. Но его влияние на кинематографическое производство Австралии ощущается до настоящего времени»¹. Так писали много лет спустя соавторы режиссера Марион Мишель и Катрин Дункан.

...Несколько веков тому назад корабль с голландскими мореплавателями подошел к берегам неизвестного материка. Это было открытие Австралии.

Голландец Йорис Ивенс в нашей современности открыл для этого континента новую отрасль человеческой культуры — правдивое и революционное искусство кинопублицистики.

¹ «Cinema Universitario», Salamanca, 1960, № 11, стр. 28.

ОСВОБОЖДЕННЫЙ НАРОД

Фильмы «Испанская земля», «Четыреста миллионов» и «Говорит Индонезия» относятся к переломному этапу творческой зрелости Ивенса. Эти произведения постепенно подвели художника к главной теме его работы в послевоенном периоде — широкому публицистическому отображению жизни стран, освобожденных после второй мировой войны от фашизма и колониальной зависимости.

Ивенс видит жизнь в эти годы в больших исторических масштабах. При необыкновенной конкретности его произведений проблематика их затрагивает глубинные пласты действительности. Режиссер улавливает типические процессы времени, показывает их в перспективе коренных социальных сдвигов, смен общественных формаций.

В послевоенные годы кинопублицист, более чем когда-либо, верен избранному им пути художника революционного фильма. Он создает картины, повествующие о жизни и людях молодых социалистических стран — Болгарии, Польши, Чехословакии, ГДР, — снимает фильмы о Варшавском

конгрессе сторонников мира, о Берлинском фестивале молодежи («Первые годы», «Мир победит во всем мире», «Мы за мир!», «Мое дитя», «Ранняя весна»). В 1956 году Йорис Ивенс и Альберто Кавальканти руководят постановкой фильма «Роза ветров», рассказавшем о международном женском движении. Тогда же осуществляется давняя мечта Ивенса: вместе с французским актером Жераром Филипом он ставит фильм о Тиле Уленшпигеле.

Важное место в творчестве Ивенса занимает тема международной солидарности трудящихся. Этой проблематике посвящено выдающееся произведение документалиста середины 50-х годов — кинопоэма «Песня великих рек». Тема освободительной борьбы народов разрабатывается им в фильмах о Республике Мали («Завтрашний день деревни Нангила»), о революционной Кубе («Вооруженный народ», «Путевой дневник»).

Не прекращает режиссер и преподавательской работы. Он читает лекции по различным проблемам киноискусства в киношколе Польши, на студиях Китая и ГДР, в киноклубах Италии. К этому же периоду относятся его программные выступления на международных съездах кинематографистов и большое количество статей.

Главной производственной базой фильмов Ивенса с 1952 года становится студия ДЕФА (ГДР).

Идут годы. Стареет человек, убывают его здоровье и силы.

Но творческая энергия Йориса Ивенса кажется неиссякаемой.

Закончив фильм об Индонезии, Ивенс в 1946 году возвращается в Европу. Сначала он живет в Лондоне и Париже, затем приезжает в Прагу. Здесь рождается замысел его новой картины. Она расскажет зрителям о первых годах строительства социализма в Болгарии, Чехословакии, Польше. Ивенс так и называет свой фильм: «Первые годы».

Режиссер работает над ним в общей сложности около двух лет. Постепенно выстраивается композиция, уточняется стилистика картины. Фильм повествует о трех разных странах. Что объединит этот материал? Какая мысль ляжет в его основу?.. Ивенс находит точный логический ход: от частной ситуации внутри страны — к проблеме страны в целом; от проблемы одной страны — к типическому содержанию жизни всех социалистических государств. И главное везде — человек. Новое в жизни — через новое в человеке. Тема человека и общества. Тема перестройки человеческого сознания.

Три разные страны... Со своей исторически сложившейся культурой, со своим национальным характером. Очевидно, что рассказ о каждой из них следует вести в особом, отличном от других поэтическом ключе.

Первая сюжетно-тематическая часть фильма посвящена Болгарии. Ведущее настроение ее — лирическое. Экран описывает, повествует. В центре повествования — маленькая болгарская деревенька, ее жизнь, люди, совместная работа крестьян на табачной плантации, борьба с засухой. Рождение, труд, смерть человека... На экране проходят живописные панорамы земли; жизнь людей

слита с жизнью природы. Стилистика изображения близка к поэтической манере Довженко.

Вторая часть картины — рассказ о Чехословакии. Он гораздо более схематизирован и риторичен. Ивенс останавливается на исторических этапах борьбы за независимость чехословацкого народа, показывает жизнь рабочих обувной фабрики Бати.

В третьей части изображается один из промышленных районов Польши. Действие фильма снова становится эмоциональным, приближенным к конкретным человеческим судьбам. Но эмоциональность кинорассказа идет теперь не от лиричности описания (как было в болгарском эпизоде), а от драматического накала ситуации. Главное место в польской части занимает жизненная история женщины, приехавшей из Варшавы на сталелитейный завод Силезии. Судьба ее трагична: она потеряла в войну всех близких. Но человек должен бороться с пустотой в душе. Увлекательная работа в заводской лаборатории, чуткость и внимание окружающих воскрешают Ядвигу. К концу фильма она становится совсем другой.

В «Первых годах» можно было видеть немало впечатляющих сцен. Особенно хорошо воспринималась болгарская часть картины.

И все же с эстетической точки зрения в этой работе Ивенса присутствовало много противоречивого и спорного.

Прежде всего режиссеру не удалось органично связать отдельные новеллы фильма в единое художественное целое. В какой-то мере он шел на это сознательно, создавая своеобразный кинематографический триптих, состоящий из различных по

художественной окраске сцен. Однако риторика и схематизм чехословацкого эпизода не сочетались с тонкой лиричностью болгарского, а оба вместе контрастировали с драматической насыщенностью сцен в Польше. И при всем драматизме польского эпизода процесс изменения мироощущения Ядвиги выглядел иллюстративно.

Но главным предметом спора были съемочные методы Ивенса.

В свое время при работе над фильмом «Боринаж» Ивенс и Сторк были поставлены перед необходимостью прибегнуть к восстановлению фактов. Они просто не имели другого выхода. И при этих условиях использованный ими прием явился полностью оправданным.

В период съемок фильма «Первые годы» ничего подобного не наблюдалось. Жизнь текла свободно и вольно, открывая перед взглядом документалиста все свое богатство, все многообразие событий и лиц.

Вполне возможно, что, снимая репортажным методом, Ивенс мог опоздать зафиксировать какой-либо интересный, важный для его фильма факт. Но, без сомнения, он тотчас же сумел бы найти ему аналогичную замену.

А между тем именно в этой картине почти не было подлинного кинорепортажа.

Особенно это относится к эпизодам в Польше. Все они, начиная с первого знакомства зрителей с Ядвигой и кончая кульминационной сценой заводской аварии, организованы режиссером. Да и сама Ядвига при всей конкретности ее биографии — это не столько документально достоверный, сколько собирательный жизненный образ.

Ивенс отступил в «Первых годах» от своих же собственных художественных принципов, столь блестяще оправдавших себя в его предшествовавших картинах, втянулся в русло потока иллюстративных инсценированных фильмов, затопивших в то время киноэкраны многих стран. И это было тем более огорчительно, что для подобной сдачи позиций у такого художника, как он, нельзя найти никаких внутренних оправданий.

В дальнейшем репортаж подлинной действительности останется главным творческим оружием кинопублициста. Именно он явится залогом успеха таких его картин, как «Песня великих рек», «Ранняя весна», «Сена встречает Париж», «Италия — не бедная страна», как фильмы о Кубе. Но одновременно найдет известное развитие и эклектичный метод «сочетания» выразительных средств документального и игрового кино, метод инсценировок.

Эта новая черта эстетики Ивенса резко и определенно проявилась еще в двух его фильмах послевоенных лет: «Роза ветров» (1956) и «Завтрашний день деревни Нангила» (1960).

Строго говоря, к первому из них Ивенс имеет лишь весьма отдаленное отношение. Подобно тому, как это было с фестивальным фильмом «Мы за мир!» или с картиной о Тиле Уленшпигеле, рядом с ним работало еще несколько режиссеров. «Мы за мир!» ставили кроме Ивенса И. Пырьев, А. Торндайк, А. Фролов, Д. Васильев. При съемке фильма «Приключения Тиля Уленшпигеля» сорежиссером Йориса Ивенса был исполнитель заглавной роли Жерар Филип. А в создании «Розы ветров» участвовало еще больше авторов. Режиссурой

этой картины занимались, не считая Ивенса, Альберто Кавальканти, Яника Беллон, Сергей Герасимов, Джилло Понтекорво, Алекс Виани, У Ю-ин. У каждого из них был свой взгляд на вещи, свое мнение о природе документального кино. И поэтому особенности стиля этого произведения формировали далеко не одни только личные вкусы Ивенса.

«Роза ветров» состояла из самостоятельных новелл, рассказывающих о пяти странах: Бразилии, СССР, Франции, Италии и Китае. «Сквозное действие» их — борьба женщины за свои права в современном обществе, ее участие в освободительном движении. Новеллы названы по именам героинь: «Ана», «Надежда», «Жанина», «Джиованна», «Чен Сю-хуа». Им предшествовал пролог, который вела известная немецкая актриса Елена Вейгель. Она бегло охарактеризовала страны, в которых разворачивались события, представила зрителям героев картины. Здесь же формулировалась идея фильма: «Эти пять женщин не похожи друг на друга. Они живут по-разному. У каждой свой путь. Но пути эти ведут к одной великой цели. Их сердца, их совесть указывают дорогу в будущее».

Содержание новелл вкратце сводилось к следующему.

Бразильский эпизод рассказывал о девушке Ана, которая бесстрашно выступает против плантатора, пытающегося обмануть крестьян-батраков. Сюжет русской новеллы связан с освоением целинных земель. Во французской новелле показана парижская учительница Жанина, возглавившая борьбу жителей своего района против самоуправ-

ства городской администрации. В итальянской — рассказывается об одном из эпизодов стачечной борьбы фабричных работников. В китайской — описана история девушки Чен Сю-хуа, которую выбрали председателем сельскохозяйственного кооператива.

И опять-таки, как и в польской части фильма «Первые годы», все это было разыграно перед аппаратом... Авторы «Розы ветров» пошли даже дальше: они взяли на главные роли профессиональных, хорошо знакомых зрителям актеров. Роль Жанины, например, исполняла Симона Синьоре (во французской новелле играл еще и Ив Монтан); роль Джiovанны — Клара Поззи; в роли Надежды в новелле С. Герасимова выступала актриса Зинаида Кириенко. Фильм «Роза ветров» получился, говоря на языке ботаники, гибридом...

Весьма неравноценен он и по художественному качеству отдельных новелл.

Удачней всего (и, что особенно в данном случае важно, — ближе к документальному кинематографу) были бразильская и итальянская новеллы. В них ярко отразились творческие темпераменты Алекса Виани и Джилло Понтекорво, органично сочетались изображение, музыка, дикторский текст, выразительно передавался национальный колорит стран.

Хуже всех — и дальше всего от методов документализма — оказалась русская. С. Герасимов решил ее в стиле примитивной агитки, далеко от какого бы то ни было проникновения в характеры людей и жизненную атмосферу действия. Вместо двух частей, как было договорено на совещании

в Берлине, режиссер снял пять (их потом пришлось сокращать на монтажном столе). Вместо попытки художественного слияния принципов документального и игрового кинематографа (о чем также существовала предварительная договоренность) он дал грубую инсценировку. Ноэлла «Надежда» была самым слабым местом фильма и отрицательно сказалась на его общем художественном качестве.

Не принес удовлетворительных результатов и сам метод создания подобных «художественно-документальных» лент. Как уже сказано выше, он был неоправданным, эклектичным.

Именно эта методика полунигрового, полудокументального фильма привела Ивенса, в лучшем случае, лишь к относительной удаче и в его работе над фильмом «Завтрашний день деревни Нангила».

Фильм показывает пробуждение новых сил в глубинах Африки. Он был снят еще до официального провозглашения независимости Республики Мали. Но жизнь в этой стране, как сказал документалист в одном из своих интервью, «уже организовывалась в предвидении новых условий».

Рассказывая о Мали, Ивенс избегал внешне эффектных, но нередко пустых ситуаций и сцен. Его внимание привлекали скромные, однако характерные факты. «Я не пытался, как это делают иные, обыгрывать африканскую экзотику с ее охотами и танцами. Напротив, я старался передать черты повседневной жизни... Мне хотелось показать завтрашний день не только одной деревни, но и всего африканского континента», — говорил художник.

Фильм «Завтрашний день деревни Нангила» снимался объединенной франко-африканской компанией. Операторами его были французы Луи Миелль и Пьер Геген; сценарий написала Катрин Варлен.

В Республике Мали собственной производственной базы в то время не существовало. Однако в городах картины прокатывались достаточно широко. Репертуар складывался из иностранной коммерческой продукции, в основе которой лежала занимательность зрелища. Соответственным образом воспитывались и вкусы публики.

Следуя за автором сценария, Ивенс выстроил драматургию своего произведения в традициях стандартного игрового фильма.

Герой картины — юноша Сидибэ. Мы знакомимся с ним, когда он занят не совсем благовидным делом — перепродажей билетов в кинотеатр. Но к этому его принуждают обстоятельства.

После нескольких приключений Сидибэ попадает в сельскохозяйственную школу. Это примета нового Мали. В школе из молодых ребят готовятся будущие агрономы, земледельцы, строители. Они изучают эффективные методы ведения хозяйства, агротехнику, машины.

Сидибэ не нравится в школе. Здесь нужно быть дисциплинированным, а он так привык к свободе! Несколько лет назад он ушел из своей родной деревни и с тех пор бродяжил, жил случайным заработком. И он рад, когда в школе появляется старший брат и забирает его.

Брат приводит Сидибэ в Нангила. Они попадают туда в день рыбной ловли в плавнях Нигера. Сейчас здесь собрались тысячи жителей при-

брежного района. Однако на следующее утро деревня пустеет. И юноше снова скучно...

Но вот на семейном совете он понимает, что вел нехорошую, праздную жизнь, что ему нужно трудиться. Сидибе начинает работать вместе со всеми.

Зрители видят много нового в малыйской деревне. Но еще больше пока что в ней традиционного, старого. Изнуряющий труд женщин, первобытные способы обработки земли, косный уклад семейной жизни, нерушимость издавна сложившихся обычаев...

И все же новое постепенно побеждает. Через несколько дней после возвращения Сидибе назначается собрание жителей Нангила. Правительство Республики предлагает им принять участие в строительстве плотины на реке Нигер. Тогда в засуху у всех будет вода. А со временем появится и электричество.

Следуют кадры сооружения плотины. Пока это еще только земляные работы. Но люди охотно взялись за них. Они верят в свое будущее, верят правительству Республики. И недаром они отдали теперь этому делу свою надежду, свои руки — молодежь. А среди нее и наш герой — Сидибе.

Вскоре Сидибе решает вернуться в школу. Он уезжает из Нангила. Уезжает, чтобы стать знающим, образованным, полезным для своей родины человеком...

Образ Сидибе создан преимущественно игровыми средствами. Чередуюсь с голосом диктора, с экрана звучит и его голос. Иногда это внутренний монолог юноши, раскрывающий его чувства; иногда — реплики, обращенные к другим лицам.

Словесному комментарию фильма придана легкая разговорная форма. В нем много диалогов между героями, причем последние воспринимаются как персонажи обычной актерской картины.

Вот как построено начало фильма.

...Улица города. Прямо на аппарат бежит юноша.

«Диктор. Передохни: Кто ты?

Юноша (*останавливается*). Меня зовут Сидибе.

Диктор. Ты из Бамако?

Сидибе. Нет, из Нангила. Это деревня на берегу Нигера. Но я ушел оттуда три года назад».

В кадре толпящаяся возле кинотеатра публика.

«Голос Сидибе (*продолжает*). Сейчас я ищу своего приятеля Канте. Уже пора продавать билеты в кино, а его все нет. В кассе они давно кончились. Мы продаем их, конечно, немного дороже, но такова жизнь...».

Следует диалог Сидибе с мужчиной, которому он предлагает билеты, затем разговор Сидибе и Канте и т. д.

Наряду с типично актерскими сценами в фильме «Завтрашний день деревни Нангила» можно видеть отдельные монтажные построения, характерные для документального метода.

Проникновенно, с большим чувством рассказана, например, на экране малийская легенда о прошлом этой страны, воспета земля Африки.

На кадрах крестьян, обрабатывающих примитивными орудиями поля, жгущих хворост для удобрения, диктор говорил:

«Земля Африки... Она устала, ее нужно удобрять. А крестьяне применяют пока только одно

удобрение — золу. Но от этого земля остается такой же бедной, как и та, кто ее обрабатывает».

Аппарат панорамирует по живописной долине, опускается к реке. Голос диктора продолжает:

«Затерянная долина... сколько ты помнишь всего. Здесь, в ложе Нигера, сложилась твоя история. Нигер, древний Нигер, могучий Нигер... Сколько сказаний и легенд хранишь ты... Ты овеяна славой, ты много знаешь о прошлом, много думаешь о нем».

Идут медленные панорамы Нигера. Клонится трава на его берегах, ровно текут воды. И высокое, ослепительное небо светится над рекой.

«Всякий раз, когда разливаются твои воды, кажется, что ты дремлешь. Но достаточно порыва ветра, чтобы сорвать с тебя пелену этой мнимой лени. Ветер... Ветер уносит время, уносит старые легенды...».

Но подобные эпизоды (а к ним надо отнести еще и увлекательную репортажную сцену рыбной ловли) являются исключениями. Основное действие фильма формируют инсценированные кадры, связанные с перипетиями жизни Сидибэ.

Привлечение актеров, инсценировки, упадок искусства кинорепортажа — все это вообще характерно для документального кино первых послевоенных лет. Подобные явления связаны с глубинными процессами развития киноискусства, общими для ряда стран, хотя причины их разные.

В советской кинопублицистике разрушение формы репортажного фильма, типичное для 50-х годов, явилось прямым следствием утвердившихся в искусстве тенденций приукрашивания действительности, отступления от жизненной правды.

В кинематографе Франции и Польши такого рода процессы протекали главным образом под лозунгом разработки новых эстетических принципов, поисков новых форм искусства.

В Англии они явились своего рода реакцией на антииндивидуализм и «просветительство» школы Грирсона, причем развитие их началось там даже раньше, нежели в других странах.

Вот что писал в 1941 году английский киноактер Бернард Майлс:

«Мне кажется, что документальное кино с предельной ясностью показывает материальный мир и среду, в которой должны решаться все наши проблемы, и с такой же ясностью намечает и большинство самих проблем. Но документалисты делают лишь очень слабые попытки или вообще не пытаются показать самое важное — как решаются эти проблемы. Пока что документальное кино остается скорее пассивным, чем активным средством художественного выражения. Я полагаю, что подлинный социальный анализ действительности может быть осуществлен лишь в действии, направленном на разрешение намеченных проблем. И я считаю, что эти обязательные социальные и пропагандистские цели с кинематографической точки зрения могут быть успешнее всего достигнуты сочетанием документального фильма, в том виде, в каком мы его знаем, со все более и более полноценной формой сюжетного художественного произведения с участием человека и со все возрастающей концентрацией внимания на людях. И я предлагаю как наилучший путь к достижению этой цели — выделять людей, обладающих определенными типическими черта-

ми, и считаю, что для этого придется все больше и больше использовать актеров, умеющих показать развитие человеческого характера и проявить сопутствующую этому большую силу мышления и чувств»¹.

О том, что привлекать актеров и инсценировать жизненные события необходимо во имя «высоких качеств» документального фильма, писали в послевоенные годы французский кинематографист Поль Павью, советский литератор С. Марвич, английский режиссер Торолд Дикинсон.

Влияние такого рода эстетических концепций, приводящих практически к обеднению (а отнюдь не к «обогащению»!) документализма, оправдывающих эклектику в искусстве, снимающих основополагающий для документального кино принцип жизненной достоверности изображаемого, сказалось, как мы видим, и на творчестве Ивенса. Позже Ивенс решительно отказался от этих взглядов. Говоря о связях документального и игрового кино, отмечая общность их задач в обществе, их внутреннюю близость, он в то же время подчеркивал принципиальную самостоятельность, специфичность выразительных средств и приемов этих искусств, каждое из которых обладает особым художественным качеством и не может быть заменено ничем другим. «В настоящей большой кинематографии можно различить два потока, две струи—документальную и игровую. Эти два потока плывут не навстречу друг другу, а как бы параллельно, рядом, в одном направле-

¹ Цит. по кн.: Э. Линдгрэн, Искусство кино, М., Изд-во иностранной литературы, 1956, стр. 165—166.

нии», — говорил режиссер в 1961 году в беседе со студентами ВГИКа. И подлинно ценное взаимодействие их осуществляется отнюдь не путем подмены выразительных средств, а в значительно более глубоких, коренных эстетических принципах отношения искусства к жизни. «Дело не в заимствовании тех или иных отдельных приемов. Речь идет о влиянии на стиль киноискусства в целом, на его общую тенденцию развития».

Но в описываемый период такой четкости теории документализма (как и ее практического воплощения) у Ивенса не было.

В конце 50-х годов Ивенс дважды побывал в Китае: весной 1957 года и в 1958 году. В промежутке между этими поездками в Париже он снял фильм о Сене.

Режиссер преподает в Киноакадемии КНР, работает с молодыми кинематографистами. Вместе с ними и создан его второй фильм о Китае — «Ранняя весна».

В отличие от таких фильмов, как «Первые годы», «Роза ветров» или «Завтрашний день деревни Нангила», «Ранняя весна» полностью документальна и снята репортажным методом. Выделяется она среди названных картин и по художественной стилистике. Общий тон авторского повествования — мягкий, проникновенно лирический.

Поэтической интонацией проникнуто изображение пейзажей «Ранней весны». Этот первый цветной фильм Ивенса почти целиком снят на натуре. Он разнообразен по колориту, но в то же время мягок, гармоничен по сочетанию красок, по цве-

товым переходам. В нем много солнца и неба, рек, озер, спокойной и плещущей воды. Вот лодки с людьми, добывающими ил на огромном, как море, озере Тайху; тысячи уток в туманной дымке утра на водохранилище в окрестностях Нанкина; ручьи, пробивающиеся из-под сковавшего землю льда и снега, разливающиеся по полям, бегущие навстречу югу, навстречу весне... В степях Монголии вольно пасутся табуны лошадей; в горах и по руслу замерзшей реки проходят караваны верблюдов. Начинается метель; снег закрывает кадр... Но вот опять тихо. И снова мерно шагают сильные ноги животных, несущих на спинах тюки с товарами...

...Пламя кубинской революции привлекло Ивенса сразу же, как только оно вспыхнуло. Он снова в пути. ГДР. Франция. Италия. Африка... теперь Куба. «Гарибальди с киноаппаратом» верен своему долгу. «Ведь сейчас время течет необыкновенно быстро. Спустя несколько месяцев самые свежие кинодокументы стареют. Поэтому я так спешу запечатлеть неповторимые события наших дней!..»

Ивенс приехал на Кубу по приглашению Института кинематографического искусства и промышленности. Он должен был прочесть курс лекций молодым кубинским кинематографистам, помочь им в налаживании отечественного производства фильмов. И сразу же началась деятельная, энергичная работа.

«Я окунулся в работу с первого же вечера после прибытия на Кубу, — вспоминает документалист. — Это началось с лекции, которая быстро превратилась в беседу. В институте работает примерно 300 человек. Все они присутствовали на лек-

ции — даже секретари и электрики. Молодежь испытывает настоящую жажду знаний. Она хочет покончить с отставанием во всех областях»¹.

В момент приезда в Гавану у Ивенса не было определенных творческих планов. Но уже на третий день пребывания на Кубе он попросил выделить ему машину для поездок по стране и кинооператора. Родилась мысль создать на экране нечто вроде дневника путешественника. Обычно люди записывают в дневник свои мысли и впечатления. Ивенс будет снимать...

Ему прислали не одного, а двух операторов. В поездку отправилось несколько молодых документалистов: Хорхе Фрага, Хозе Массип, Рамон Суарес. Вместе с ними Ивенс пересек остров с востока на запад — по маршруту, обратному тому, какой проделали в свое время повстанческие отряды Фиделя Кастро, — и вернулся в Гавану.

В результате этого путешествия в 1960—1961 годах и было создано два фильма о Кубе: «Вооруженный народ» и «Путевой дневник».

Монтаж и озвучание картин производились в Париже. Дикторский текст в «Вооруженном народе» читал Серж Реджиани (он же сотрудничал с Ивенсом по фильму «Сена встречает Париж»); в «Путевом дневнике» диктором был французский документалист Анри Фабиани.

Зрители видели на экране свободную, независимую Кубу. Фильмы были близки по жизненной основе, но отличались по темам. «Вооруженный народ» рассказывал о создании народной милиции;

¹ Йорис Ивенс рассказывает о Кубе. — «Советская культура», 27 декабря 1960 г.

в «Путевом дневнике» запечатлены самые разные впечатления документалиста. Эта последняя картина композиционно обрамлена кадрами киноклуба имени Чаплина, находящегося в Гаване. Однако основное содержание ее свободно от каких бы то ни было драматургических канонов. Как в первом, так и во втором киноочерке связующей нитью повествования является не столько тематический подбор событий, сколько авторское отношение к ним, авторская точка зрения на мир, открывающийся перед киноаппаратом.

А в мире этом было много и ярких красок, и поэзии, и контрастов...

Снова камера Ивенса пристально «исследует» жизнь, внимательно «всматривается» в окружающее. В фильмах о Кубе режиссер на новом этапе художественного мастерства возвращается к методам своего раннего периода. Основной творческий прием его — движение киноаппарата. Камера как бы уподобляется глазу внимательного, стремящегося как можно больше увидеть человека. Кинообъектив то быстро перемещается с предмета на предмет, то медленно скользит по окружающему миру, то вдруг надолго останавливается, чтобы укрупненно, детально рассмотреть заинтересовавшее его явление. Но если в фильмах «Мост» и «Дождь» подобная техника съемки была направлена на изучение стальных конструкций и капель воды, то теперь кинопублицист применяет ее с целью познания общественной жизни и места человека в ней.

Ивенс показал прежде всего то, что было связано с кубинской революцией. Это — центральный мотив обоих киноочерков. «Я видел, я пережил

важный период их революции, — говорил художник. — Я не мог оставаться просто бесстрастным кинонаблюдателем... Кино и революция неотделимы. Это особенно относится к документальному кино»¹.

Вот крупнейший в стране гаванский кинотеатр «Бланкита». Теперь он национализирован. В нем размещается кино клуб имени Чаплина. Желающих попасть в него оказалось так много, что каждый член клуба может побывать там не чаще двух раз в неделю.

На южном побережье острова, в поселке Ман-занилло, Ивенс и его помощники сняли новый городок рыбаков. Из жалких лачуг жители переселяются в удобные, красивые помещения, отлично приспособленные к местному климату. Каждой семье — свой дом. Раньше люди не могли и мечтать об этом.

Пляж в Варадеро — один из лучших в мире. До революции здесь, как и во многих других местах, могла отдыхать только привилегированная знать. Сейчас все запреты отменены. Бывшие частные владения превращены в детские сады, школы, общественные парки.

Резко меняется жизнь основного населения страны — крестьян. Прежде они работали только на сахарных плантациях и были заняты четыре месяца в году. Все остальное называлось «мертвым временем». Теперь «мертвому времени» объявлена война. Крестьяне используют его для возделывания новых культур, для учебы. Распахиваются веками пустовавшие целинные земли, выращи-

¹ Йорис Ивенс рассказывает о Кубе. — «Советская культура». 27 декабря 1960 г.

ваются рис и другие полезные растения, которых Куба никогда не знала.

А вот картина традиционного быта. Табачная фабрика. Это еще примитивное ремесленное предприятие. Рабочие вручную скручивают знаменитые гаванские сигары. И один из них читает вслух «Дон-Кихота».

Тысячи людей на набережных. Летят в море цветы — в память о погибших героях. И тут же за кадром, диссонируя с торжественным настроением момента, раздается грубая народная песня...

Но народ Кубы не только трудится. Он готовится к защите своих завоеваний.

Экран показывает мирных жителей, впервые взявших в руки оружие. Люди трогательны в своем неумении обращаться с ним. Но научиться владеть им необходимо. И вот уже ровнее становятся ряды новобранцев, увереннее сжимают мозолистые руки приклады автоматов.

Боец в дозоре задумался, присев на камень. С вершины холма, на котором застала его камера, ему далеко видна его родная страна. Где-то там, за границей лесов, стоит хижина, в которой он родился. О чем он думает в эту минуту? Вероятней всего, о доме...

Ивенс нашел на Кубе много новых друзей. Встретил он там и старых товарищей по оружию — советских кинопублицистов. Как когда-то в Испании, рядом с Ивенсом снимал свой «Пылающий остров» Роман Кармен.

И только где-то глубоко в сердце художника радость этих встреч омрачала печаль: Эрнеста Хемингуэя уже не было с ним...

Закончив киноочерки о Кубе, Ивенс не расстался с этой страной. Он вернулся туда, чтобы помогать строительству кубинской кинематографии, чтобы жить вместе с ее народом.

В 1962 году Ивенс снял киноочерк «...Вальпараисо», показывающий одноименный город-порт Чили. Это произведение отличается блестящим монтажом и необычным, новаторским использованием цвета. Ивенс рассказывает в нем о том, как, «несмотря ни на что», в труднейших условиях гористой местности, испытав нашествия пиратов, войны и многолетнее угнетение колонизаторов, живут простые люди Чили, как пережитое не лишило их бодрости и оптимизма. Фильм мягок и гуманистичен; он проникнут любовью к человеку, уважением к его мужеству и душевной стойкости, к его труду.

НА БЕРЕГАХ ВЕЛИКИХ РЕК

Для образной кинопублицистики всегда было большой проблемой изображение жизненных явлений, связанных со всякого рода собраниями, конгрессами и вообще — внешне статичным действием. Редко кому из документалистов удастся избежать в этом случае протокольной иллюстративности и скуки. А ведь в подлинной жизни за всяким таким событием (помимо его общественного содержания) стоят живые человеческие судьбы. Трудность, следовательно, заключается в том, чтобы суметь увидеть их.

Ивенс любит приводить пример с яблоком. Вот обычное, сорванное с какого-то дерева яблоко, говорит он. Осмотрим его. Что вы можете сказать о нем? Очевидно, можно назвать его сорт, описать, какое оно — крупное или мелкое, румяное или бледное, свежее или уже полежавшее, сморщенное. Все это важно. Но пока что — это лишь поверхностные, внешние наблюдения. А если заглянуть глубже? Если попытаться представить в своем воображении дерево, с которого оно снято, сад, в котором росло это дерево? А кому принадлежал сад? Каков его

хозяин? Ленив он или трудолюбив? Ухаживал он за садом или оставлял его на произвол судьбы?.. И еще дальше. Яблоко — это ведь помимо всего прочего еще и продукт общественного потребления, товар. А если проследить его путь на рынок? Кто его продаст? За какую цену? Кто купит и для чего — для себя или, может быть, для перепродажи?

И так — тысяча вопросов, за которыми из маленькой детали, из частного и будто бы незначительного предмета вырастает картина жизни...

Вот таким «бальзаковским» методом, продолжает художник (а иногда и противоположным — от общего к частному), и должен действовать документалист.

«И еще один важный совет мог бы я дать режиссеру документального фильма, — писал Ивенс. — Никогда нельзя останавливаться на поверхности явления, как бы оно ни привлекало вас по своей форме. Внешний вид потока еще не передает существа реки. Имеется масса других вещей, которые следует знать о ней. Нужно выбирать существенные элементы действительности. Чтобы понять, что такое река, иногда бывает необходимо прыгнуть в нее. Только тогда вы по-настоящему почувствуете силу ее течения»¹.

Подобная задача — но, конечно, неизмеримо более глубокая, сложная — блестяще разрешена самим Ивенсом в «Песне великих рек» (1954). А своего рода прологом к ней явился фильм «Мир победит во всем мире», снятый Йорисом Ивенсом и польским режиссером Ежи Боссаком в конце 1950 года.

¹ «Deutsche Filmkunst», 1955, № 6.

Осенью этого года в Шеффилде должен был состояться Всемирный конгресс сторонников мира. Однако английские правительственные чиновники отказали в визах его делегатам. И тогда конгресс перенесли в Варшаву.

Нужно было срочно подготовить и оборудовать зал заседаний. В обычных условиях эта работа заняла бы несколько месяцев. Польские строители выполнили ее за восемь дней...

Такова предыстория Варшавского конгресса, рассказу о котором и посвящался фильм «Мир победит во всем мире».

Но начинается он не с этого. Большой вступительный эпизод картины составил кинообзор международных событий. Ивенс и Боссак показали войну в Корее, возрождение западногерманского милитаризма, крестьянские волнения в Италии, подписание Стокгольмского воззвания. Заканчивается эпизод обобщающей фразой диктора: «Это была борьба, и в этой борьбе фронт мира рос и мобилизовывал новые силы».

Итак, расширение границ кинопоказа, характеристика международной ситуации, в условиях которой собирался конгресс... Это было первым приемом, использованным документалистами с целью углубления экранного повествования.

Далее драматургия фильма строилась на сопоставлениях конгресса и жизни города.

В кадре разрушенные улицы Варшавы, по которым проходят делегаты. Они собрались сюда, чтобы бороться против войны, против новых вооружений. И губительные последствия того, против чего люди возвысили свой голос, наглядно представляли перед зрителем на экране.

Аппарат активно вторгался в жизнь, становился как бы заинтересованным ее участником.

В зале заседаний камера подолгу задерживается на лицах ораторов и делегатов, позволяя нам проникнуть в волнующие людей чувства, уловить царящую здесь атмосферу. Выступления отдельных делегатов (например, корейки Пак Ден Ай) монтируются с кадрами хроники, образно иллюстрирующими то, о чем они говорят с трибуны.

Гневный, открытый протест против войны, защита мирных завоеваний человечества, категоричность политических оценок — таково публицистическое содержание этого кинодокумента.

Мастерство съемки и монтажа выделяли его среди других произведений кинопублицистики 50-х годов, посвященных аналогичным темам. Фильм отражал ту грань таланта Ивенса, которая особенно была заметна в прошлом в таких его работах, как «Боринаж» и «Говорит Индонезия». Он был снят на одном дыхании, в тесном единении всех членов творческой группы.

И все же режиссер, по его собственному признанию, не получил полного удовлетворения от своей работы. В картине «Мир победит во всем мире» преобладала обзорность, киноинформация. А творческому темпераменту Ивенса был ближе поэтический документальный фильм. В этой форме он умел гораздо более органично для себя находить и большие социальные обобщения, и человечность. Он старался создавать поэтические образы везде, где только представлялась для этого хоть какая-нибудь возможность. Так было в «Зючерзее», в «Песне о героях», в «Боринаже», в «Го-

ворит Индонезия». А в фильме о Варшавском конгрессе этого не получилось...

Но зато самого высокого взлета достигает его художественное мастерство в кинопоэме «Песня великих рек».

Амазонка, Миссисипи, Нил, Волга, Ганг, Янцзы... Шесть могучих водных артерий, шесть рек человечества. С ними связано прошлое; в них — настоящее и будущее людей. О жизни на берегах этих великих рек и рассказывает фильм Ивенса.

Повествование развивается как философски глубокая, насыщенная эмоциями симфония. Уместнее всего именно это сравнение картины с симфонической партитурой. Итальянский режиссер Де Сантис сравнивал ее еще со средневековой фреской. Но как бы то ни было, и там и здесь — грандиозность замысла, мощь форм, богатство художественных красок.

Экран сопоставляет различные явления действительности, поэтически обобщает их. В фильме воссоздана картина жизни миллионов людей. В нем затронут широкий и разнообразный круг общественных проблем.

И столь же широк и многообразен диапазон творческих приемов кинопублициста.

Фильм открывается кадром водопада. Затем — орел, кружащий высоко в небе. Необозримая гладь реки... Это как бы поэтическая заставка произведения, предшествующая развитию его основных тем. Она сразу же сообщает повествованию масштабность, вольный эпический размах.

Первая тема кинопоэмы Ивенса — образ труда.

Ведет ее, сливаясь с монтажным потоком кадров, лирический музыкальный мотив.

«Что может быть прекрасней и радостней, чем труд человека,—свободный созидательный труд!» — говорит диктор, и на экране проходят сцены, наглядно воплощающие эту мысль.

Фильм снимали десятки кинооператоров в тридцати странах мира. Частично в нем использован фильмотечный материал. Естественно, что он был различен по стилю. Но режиссер отобрал из всего этого самые выразительные, самые яркие кадры.

...Снятый с верхней точки берег Янцзы. Он уходит далеко вдаль, в глубину экрана. И на всем пространстве его — сотни, тысячи людей. Одни из них движутся колоннами к берегу с корзинами земли; другие, опустошив корзины, идут обратно. Организованность, четкость движения колонн образуют графический рисунок. Земля разделена движущимися живыми линиями, как огромная шахматная доска.

...Крупный план смеющегося машиниста экскаватора на Волге. Он сидит в кабине, вознесенной высоко над землей. Кругом раскинулось гигантское строительство. И этот смеющийся человек — не раб, не винтик строительного механизма, а его свободный, полновластный хозяин.

...Монтаж рук людей труда. Руки белые, желтые, черные. Грубые, обожженные руки стеклодува, гибкие пальцы ткачихи, связывающие нить пряжи, руки часовщика, резчика по кости, чеканщика, горшечника, рыбака... Эти руки никогда не знают покоя. Они создают все блага жизни. Они умеют все. Комментарий Владимира Познера обобщает монтажный образ: «Если бы это зависело от нас.

никто на свете не боялся бы зимней стужи. Если бы это зависело от нас — все труженники в мире были бы счастливы».

«Счастливы? — повторяет диктор. — Счастливы?...»

С этого момента начинается развитие второй, контрастной темы фильма: труд — это нечеловеческая усталость, нищета, горе.

Резко меняется тональность музыки. Жестким, суровым становится голос диктора; напряженным, динамичным — монтаж. Все выразительные средства приобретают драматическое звучание.

Помните, люди, говорит Ивенс: две трети человечества все еще находятся под ярмом. Здесь никогда не знают, что такое быть сытым. Здесь долго не живут. Здесь труд — проклятье.

Монтаж кадров, показывающих жизнь колоний, перебивается сценами жизни хозяев этих стран. Убогие жилища бедняков, кадры безработных, изображение рабского труда режиссер сталкивает на экране с кадрами лихорадочно кипящей биржи, с роскошными виллами аристократов, с военной техникой, готовящейся для новой мировой бойни. Военные базы, генералитет в парадной форме, жадная пасть атомной пушки... Диктор гневно протестует, обличает торговцев смертью. «Они превращают богатства недр в арсенал новой войны... Они топчут мирные посевы... Они уже стреляли бы здесь, если бы сие зависело вот от этих...». Тема войны сплетается с темой наживы; кровавые призраки угрожающе встают над миром.

Те же темы эксплуатации человеческого труда, социальных контрастов, агрессивных устремлений империализма развиваются при изображении аме-

риканского золотого рудника в Южной Африке и затем — на кадрах Америки.

Рудник мрачен, как ад. Подземелье, куда по многочисленным лестницам и переходам спускаются горняки, освещается лишь тусклыми огоньками их ламп. Люди идут сплошными потоками. Подобно арестантам, они выстроились в затылок друг другу. Они спускаются все ниже, все глубже в черные недра земли. И в этой механизированной преисподней, переплавляющей человеческие страдания в слитки золота, слышны отрывистые, ритмичные звуки негритянской песни. Она — как голос шахтеров, как их вырывающийся из груди стон...

Мерцающие вспышки шахтерских ламп сменяются пламенем световых реклам Бродвея. Это уже совсем другой мир; это — Америка. Но глухая, доносящаяся из-под земли песня негров продолжается. Она связывает ту жизнь с этой, те нищету и ужас — с этими роскошью и богатством.

На экране — горящий крест ку-клукс-клана. Фотография повешенных на дереве негров. Собрание людей в белых саванах, с лицами, закрытыми капюшонами... Возрождается трагедия человечества — фашизм.

И кульминация всего этого — бушующие воды Миссисипи. Ураган... Крутящиеся в водоворотах потоки затопляют дома, размывают железнодорожные насыпи, сносят мосты. Шум воды, свист ветра сливаются с возникающим за кадром голосом Поля Робсона.

Поэтическая аллегория «гнев Миссисипи» заканчивает этот памфлет художника. Образ восставшей против людей реки возникает внезапно, но внутренне закономерно. Мы видели в «Зюдерзее»

сопротивлявшуюся голландским строителям, но в конце концов покоренную, смирившуюся стихию. Там она была покорена для пользы и блага общества. Здесь победа — не на стороне человека. Ибо он сейчас, в тех своих проявлениях, о которых только что рассказал экран, не достоин ее...

Но вот смягчается эмоциональный накал страстей. Чувства зрителя получают временную разрядку.

Мы в Индии, на берегах еще одной великой реки — Ганга. Он красив, широк и щедр, как душа индийского народа. Однако почти в течение двух веков страна была под владычеством иноземцев. Река изобилия и радости стала рекой печали... Сейчас начинается возрождение Индии.

Индийский эпизод картины строится в форме плавного, неторопливого кинообозрения с многочисленными панорамами и наездами киноаппарата. Спокоен и голос диктора. Ненавязчиво звучит за кадром народная мелодия.

Следующая часть — рассказ о жизни крестьян Египта. Монтаж снова становится взволнованным, напряженным; дикторский текст — риторичным. Древние памятники сопоставляются с кадрами труда — такого же примитивного, как и при фараонах. Только что мы видели сопоставления по контрасту. Теперь это монтаж по сходству. «Что изменилось с тех пор? Что видишь ты, сфинкс? Чем отличается сегодняшний день от седой древности?» — с болью спрашивает диктор. Долина Нила — одно из самых плодородных мест на земле. Но время во многих уголках ее словно остановилось на тысячелетия...

Аппарат проникает в глубь Черной Африки.

И здесь те же картины: изнурительный ручной труд, голод, болезни... Женщина с ребенком на спине. Негритянки стирают белье на берегу реки. К оставленному без присмотра ребенку подползает змея. Рабочие на соляном озере. Белый надсмотрщик подходит к группе корчующих пни негров. «Живей, бездельники! Не смей разгибаться!»

Но вот в джунглях слышны звуки там-тама. На зов его собираются люди. Поднимают головы, прислушиваясь, обрабатывающие землю негры. Несколько человек поспешно пробегают между хижинами.

И только сейчас, обозрев широкие пространства мира, познакомив нас с жизнью людей многих стран, авторы впервые упоминают о призыве Всемирной федерации профсоюзов, о готовящемся в Вене конгрессе.

Следует монтаж репортажных кадров, показывающих подготовку конгресса. Заседание Исполнительного комитета федерации. Выборы делегатов на конгресс в Индии, Японии, Алжире, Англии, Вьетнаме, Франции, Польше, Австралии, Италии, ГДР... Все эти сцены не занимают много времени, не утомляют нашего внимания. Они проходят на экране в коротких монтажных перебивках, динамично, разнообразно по изобразительному решению.

Далее идет рассказ о конгрессе. Он начинается с выразительной детали. В кулуарах Венского концерт-хауза вокруг большого глобуса собралась группа делегатов. Люди вертят глобус, показывают друг другу пути, которыми добирались сюда. «Земной шар в этих рабочих руках чувствовал бы себя недурно», — замечает на этом изображении диктор.

Урок фильма «Мир победит во всем мире» оказался поучительным для Ивенса. Он понял, что кинопублицист обязан говорить не только о том, что происходит в зале заседаний, но и о том, что было до и после этого момента. Из девяноста минут, в течение которых демонстрируется «Песня великих рек», изображение конгресса занимает всего лишь девять. Рассказ о конгрессе в фильме — это рассказ о тех, кто приехал сюда, кто живет рядом с делегатами, кто послал их.

Напомним читателю пример Ивенса с яблоком, о котором говорилось в начале главы. Здесь метод подобного исследования наглядно реализуется. Мир — сад; делегаты — яблоки из этого сада. Документалист прослеживает судьбы собравшихся в Вене людей, начиная от их родной почвы, связывая их с теми условиями, которые сформировали их.

То, что происходит на конгрессе, вызвано самой жизнью, говорит художник. И мы вовсе не обязаны верить ему на слово. Мы сами только что имели возможность убедиться в этом. Поэтому нам хочется войти в зал заседаний вместе с делегатами, интересно послушать ораторов. А кроме того, мы получаем радость узнавания. Многие из делегатов уже знакомы нам. Мы видели их на работе, видели, как их выбирали, как они ехали в Вену.

Благодаря мастерству документалиста, тщательно подготовившего сцены конгресса, зрители не испытывают обычной в таких случаях скуки: как и в подлинной жизни, конгресс становится для них органической частью предшествующего развития событий.

Ивенс затрагивает в «Песне великих рек» главную проблему нашей эпохи: как избавиться от

эксплуатации и угнетения, как предотвратить опасность новой войны, что нужно сделать для того, чтобы труд на земле стал свободным, а плоды его распределялись бы справедливо?

И то, что мы видим на конгрессе, во многом дает ответ на эти вопросы.

Для того чтобы осуществить все это, нужно добиться теснейшей связи, нерушимой солидарности людей труда всех стран, говорят ораторы. В этом — залог уверенности в сердцах людей, основа их жизненного благополучия.

Кольцевая композиция фильма замыкается. Конгресс дал концентрированное выражение тех мыслей и чувств, которые были затронуты в предшествующих эпизодах. На несколько минут драматическая пружина повествования сжалась... Теперь она разжимается вновь, отбрасывая нас в кипящий поток событий. Мы снова на широкой орбите жизни. Показывая отъезд делегатов на родину, экран повторно обращается к изображению разных стран, к прежним мотивам, в отдельных случаях повторяя их.

Но это — не простое повторение. В публицистическое содержание фильма привносятся новые наблюдения; поэтическая стилистика его обогащается новыми образами.

Экран властно переводит зрителя из одного эмоционального состояния в другое. Художник создает то обличительный памфлет, то сатиру, то героическую оду, то лирическое киноописание. Одна сцена строится как объективный, строго достоверный репортаж фактов; другая дает художественное обобщение действительности. Через все повествование, варьируясь и видоизменяясь по настроению, про-

ходит поэтическая тема шести Великих Рек. И конгресс — это седьмая Великая Река. Сотнями ручейков — судеб своих делегатов — он вливается в океан Мира.

Образ трудового народа, приветствующего решения конгресса, создается режиссером в кадрах, непосредственно следующих за изображением зала заседаний. Демонстрация в Западной Германии... Индии... Австралии... Африке... Люди проходят по улицам городов, встречают прибывших из Вены делегатов. В коротких перебивках сменяются страны и континенты. Вьетнам... Корея... Швеция... Алжир...

На фоне музыки слышны короткие, призывные фразы диктора: «Так дальше жить нельзя! Будем бороться за хлеб, за жизнь! Будем едины!»

Публицистический пафос, патетика этого эпизода, дойдя до кульминации, сменяются лирической картиной Янцзы.

На кадрах строительства плотины диктор, объединяя зрительные образы фильма, говорит:

«Янцзы... Давно ли и ты была рекой голода и нищеты? Теперь ты принадлежишь народу».

Аппарат уходит от берега, скользит по глади реки. Но теперь мы уже на Каспии... В новом эмоциональном ключе Ивенс продолжает развивать тему свободного труда людей. Накапливая факты, воспевая счастье и мир, экран постепенно переходит к торжественной оде. Звучит хор, исполняющий кантату о Волге, о великом трудовом подвиге народа...

Стихает музыка. За кадром слышится ровный гул самолета. Проходят снятые с воздуха пейзажи. Среди лесов вьется лента реки. Это Амазонка.

В долю мгновения экран перенес нас на противоположную сторону земного шара.

Полуголый индеец, сидя на корточках, добывает огонь. Вот легкая струйка дыма поднялась из углубления в дереве, в котором вращается заостренная палочка. Человек раздувает язычок пламени, подкладывает в огонь сухой мох. «Его руки могли бы построить любую машину, — слышны слова диктора. — Но над этим костром история замерла, и все остается таким, как было двадцать тысяч лет назад».

Начинается финальная тема фильма: открытый протест народов против войны, рост фронта борьбы против эксплуатации. Авторы подходят к ней издалека — от этого маленького огонька, зажженного индейцем на берегу Амазонки.

После короткого обозрения жизни трудящихся Южной Америки аппарат возвращается к девственной чаще леса. Скользит по реке челн. Снова руки индейца, разводящего огонь. Костер в лесу. Последующий монтажный переход подготавливает диктор: «Жизнь, труд и мир — вот чего хотят простые люди на земле. И огонь мирного человеческого очага никому не угрожает. Но дикари империализма породили другой огонь...»

Ослепительная вспышка пламени. Мощный удар. В небе расползается отвратительный, леденящий сердце гриб атомного взрыва.

Костер первобытного человека — и атомная бомба! Сопоставление ошеломляюще контрастно не только зрительно и психологически. В нем большой социальный смысл, итог тысячелетней эволюции человечества. Но сейчас режиссеру важно подчеркнуть другое: варварскую сущность войны.

Что же рождается из монтажного стыка этих двух сцен?

Синтез их неожидан, но опять-таки не случаен. На экране мелькают кадры: схватка демонстрантов с полицией; многолюдный митинг на площади; полицейские врываются в толпу... Идет открытая, исполненная взаимной ненависти борьба.

Новая транскрипция поэтического образа! Раньше мы видели гнев Миссисипи. Теперь это — гнев народа.

В быстром, «рваном» монтаже сменяется изображение. Короткие, резкие фразы бросает диктор. С патетической силой звучит музыка.

Ивенс монтирует ярчайшие репортажные съемки, запечатлевшие антивоенные выступления масс, классовые бои рабочих с полицией, сцены избивания людей, разгона демонстраций. Трещат ворота, сдерживаемые против толпы полицейскими, на головы людей обрушиваются дубинки, их поливают струями воды из пожарных шлангов. Демонстрантов бросают в машины, увозят в тюрьмы... Но борьба продолжается.

Братская солидарность людей труда. Непреклонная воля. Единство.

Начиная от звуков там-тама, прозвучавших в джунглях Африки, эти темы, пройдя через все драматические перипетии событий, через судьбы людей и судьбы народов, воплотились в единый образ на конгрессе в Вене. Затем они вновь растеклись по земле — и теперь окончательно слились в финале.

Единство... На разных языках это слово звучит по-разному.

Но во всех странах мира единство — значит победа. Диктор повторяет, подчеркивает эту мысль.

Прямо на аппарат, словно вливаясь в зрительный зал, преодолев границы экрана, движется волна демонстрантов. Люди идут тесными рядами, плечом к плечу...

Так заканчивается фильм.

Слова песни, которую исполнил в фильме Поль Робсон, написаны немецким поэтом и драматургом Бертольтом Брехтом.

«Холодному пламени» брехтовского искусства близка во многом и вся эта эпическая кинопоэма Ивенса.

Эмоциональность и интеллект; слово — образ и слово — броский политический лозунг; публицистика, переходящая в поэзию, и поэзия, сменяющаяся публицистикой; рассудочность и неожиданный взрыв страсти — все эти черты поэзии Брехта в высшей степени характерны для художественного строя «Песни великих рек». Это произведение стремительных контрастов, острого драматизма и в то же время — гибких, эластичных форм. Зрители фильма совершают путешествие не только в географическом пространстве, но кажется, и во времени, — так насыщено его действие, так разительны его монтажные переходы. Обличительная и жизнеутверждающая сила кинодокумента, масштабность воплощения его идей, принципиальность постановки вопросов делают его исключительным явлением мирового кинодокументализма.

Все выразительные средства фильма органично сплавлены художником. Им приданы стройность, художественная цельность. Но особая впечатляемость картины, которую по богатству поэтических

образов трудно сопоставить с каким-либо другим документальным фильмом, обусловлена именно разнообразием и контрастностью ее отдельных частей. Сложности, смысловой и эмоциональной насыщенности партитуры киносимфонии мог бы позавидовать любой музыкант.

Собственно музыка, хотя она и была написана для фильма таким композитором, как Дмитрий Шостакович, играла в нем подчиненную роль. Главное эмоциональное воздействие киноэкрана формировал монтаж, а точнее, та художественная окраска, какая была придана ему Ивенсом и Владимиром Познером в тот или другой момент.

Интересно проследить методы сочетания изображения и дикторского текста, которыми пользуются Ивенс и Познер.

Как и все остальные выразительные средства, они различны. В одном случае показываемый на экране факт значителен сам по себе. В другом — он становится весомым благодаря комментарию. От частного экран нередко переходит к общему. Иногда наоборот: мы видим детализацию общего. В «Песне великих рек», как и в «Испанской земле», качественно новое на экране рождается не только в результате зрительного столкновения кадров, но и путем сопоставления различных по содержанию эпизодов, сцен, протяженных панорам жизни. В каком-то месте изображение задает вопрос и на него отвечает слово. В другом случае проблему поднимает слово, а решает ее изображение.

За свою долгую творческую жизнь Ивенс принимал участие в работе над несколькими актерскими фильмами. Но, подобно основателю английской

документальной школы Грирсону, он не любит киностудий и игры «столичных актеров». «В документальном кино я встречаю больше свободы. Мне не нравятся киностудии. Я чувствую себя лучше, когда имею дело непосредственно с самой действительностью»¹. Вслед за Стендалем Ивенс мог бы сказать: покажите вещи такими, какие они есть на самом деле, и предоставьте другим судить о них. Его фильмы — это изображение реально существующей правды жизни.

Но вместе с тем Ивенс принадлежит к числу документалистов, для которых ведущим началом творчества всегда является его личное, авторское отношение к снимаемому объекту. Он не признает беспристрастности и объективизма, не принимает теории «незаинтересованной фиксации» жизни. В одной из своих статей он писал: «Было много фильмов чисто описательных. В них воображение и чувства авторов молчали. Конечно, нужны и описательные фильмы. Но еще более необходимы фильмы страстные, насыщенные эмоциями, чувствами, идеями. И, уж конечно, автор документального фильма должен иметь свое отношение к современности, к окружающей его действительности, к людям, которых он показывает»².

Это качество необычайно развито в нем. И проявляется оно отнюдь не в субъективном подходе к действительности, а прежде всего как исключительная активность художника.

¹ «Cinema Universitario», Salamanca, 1960, № 11, стр. 24.

² Йорис Ивенс, Впечатления, мысли, надежды. — «Искусство кино», 1959, № 10, стр. 29.

Джон Грирсон как-то заметил, что документальный фильм может быть двух видов: либо он зеркало, отражающее мир, либо — молот.

Фильмы Ивенса — и в первую очередь его «Песня великих рек» — это молот. Сильно, неудержимо они врываются в жизнь и бьют по ней, как по наковальне. Ивенс — не пассивный наблюдатель, не регистратор событий. Он — стоящий у горна с засученными рукавами рабочий, кузнец новой действительности.

И в этом — едва ли не самая замечательная черта его искусства.

Фильм «Песня великих рек» показал масштабы профсоюзного движения, его влияние на судьбы мира. На Венском конгрессе прозвучал голос трудящихся семидесяти девяти стран. И экран отчетливо донес до нас его значение. В Вене сформировалась сила, с которой нельзя было не считаться.

Однако именно эта прогрессивная направленность фильма, его политическая страстность послужили причиной того, что картина почти не увидела экрана на Западе. Она широко прошла в Советском Союзе, ГДР, Китае и других социалистических странах. Но, подобно тому, как случилось в свое время с «Боринажем», цензура большинства капиталистических стран запретила ее. А буржуазная критика вновь выступила против режиссера с резкими обвинениями.

«Песня великих рек» была впервые показана общественности на Международном кинофестивале в Карловых Варах (Чехословакия) в 1954 году. Она получила там «Премия борьбы за лучший мир».

«Никакой другой документальный фильм не

производит такого впечатления!» — сказал после просмотра картины режиссер Джузеппе Де Сантис.

Кинопоема Ивенса повлияла на все развитие документальной кинематографии 50-х годов. В частности, под ее непосредственным воздействием (как и под воздействием памфлетов Бертольта Брехта) складывался оригинальный творческий метод немецких режиссеров А. и А. Торндайков, формировалась поэтическая стилистика многих работ советских кинопублицистов. Несомненно влияние этого произведения и на искусство французских и итальянских документалистов.

ОГНИ КОРТЕ-МАДЖОРЕ

Уже в фильме «Мост» наряду с другими особенностями изобразительного стиля можно было уловить нескрываемое восхищение автора техническим совершенством «описываемой» им конструкции. Ивенс ищет поэзию движения подъемной части моста в прямой связи с ее реальным жизненным назначением, показывает согласованность работы механизмов как осуществление нужных, полезных, экономически выгодных человеку действий. И позже, в отдельных эпизодах таких картин, как «Мы строим», «Филипс-радио» и в особенности в «Зюдерзее», отчетливо проступает авторский интерес к проблемам организации производства, воспевается могущество созданной человеком техники.

Ивенс всегда был стоек и принципиален в выражении своих взглядов. Поэтому подобные мотивы в его творчестве — а мы увидим сейчас, что в дальнейшем они находят еще более широкое развитие, — нельзя считать ни уступкой тем, кто финансировал его отдельные работы (компании «Филипс-радио», например), ни чем-то случайным, не-



И. Ивент, В. Пудовкин и Б. Чирков. 1949 г.



Первые годы





Первые годы



Песня великих рек





Песня великих рек

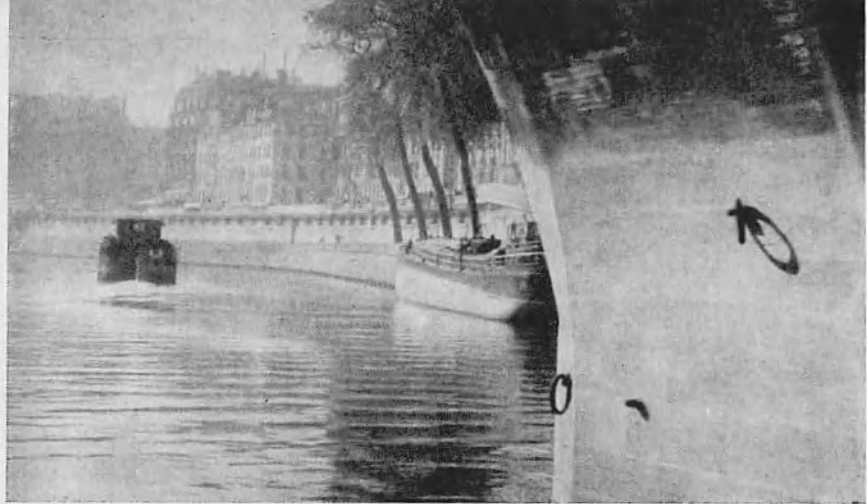




Роза ветров



ГІ. Ивенси. 1958 г.



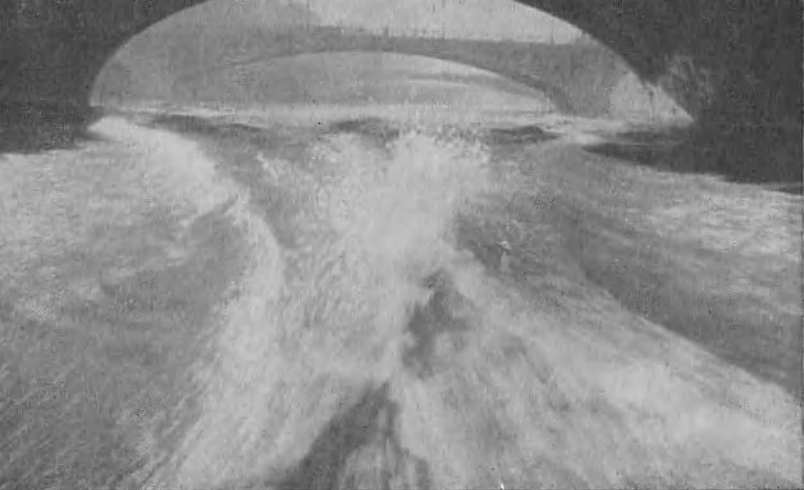
Сена встречает Париж





Сена встречает Париж





Сена встречает Париж

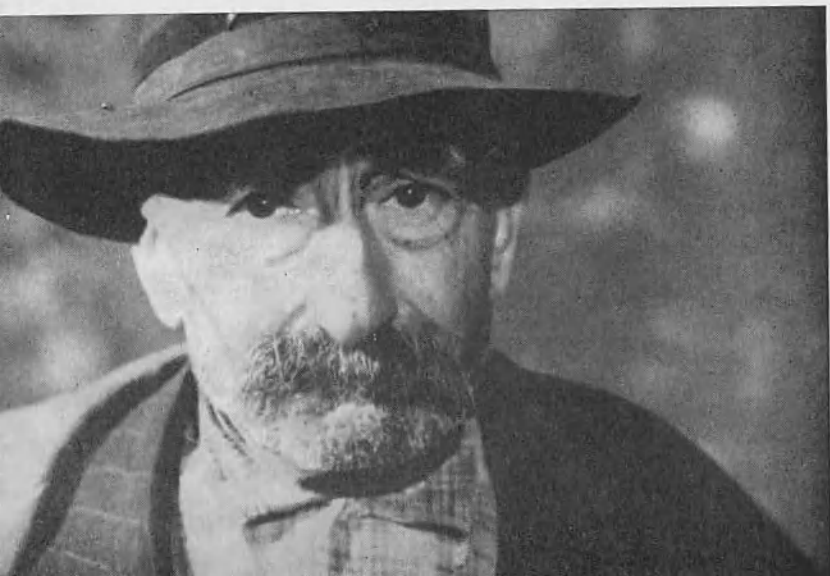


Италия —
не бедная страна





Италия —
не бедная страна



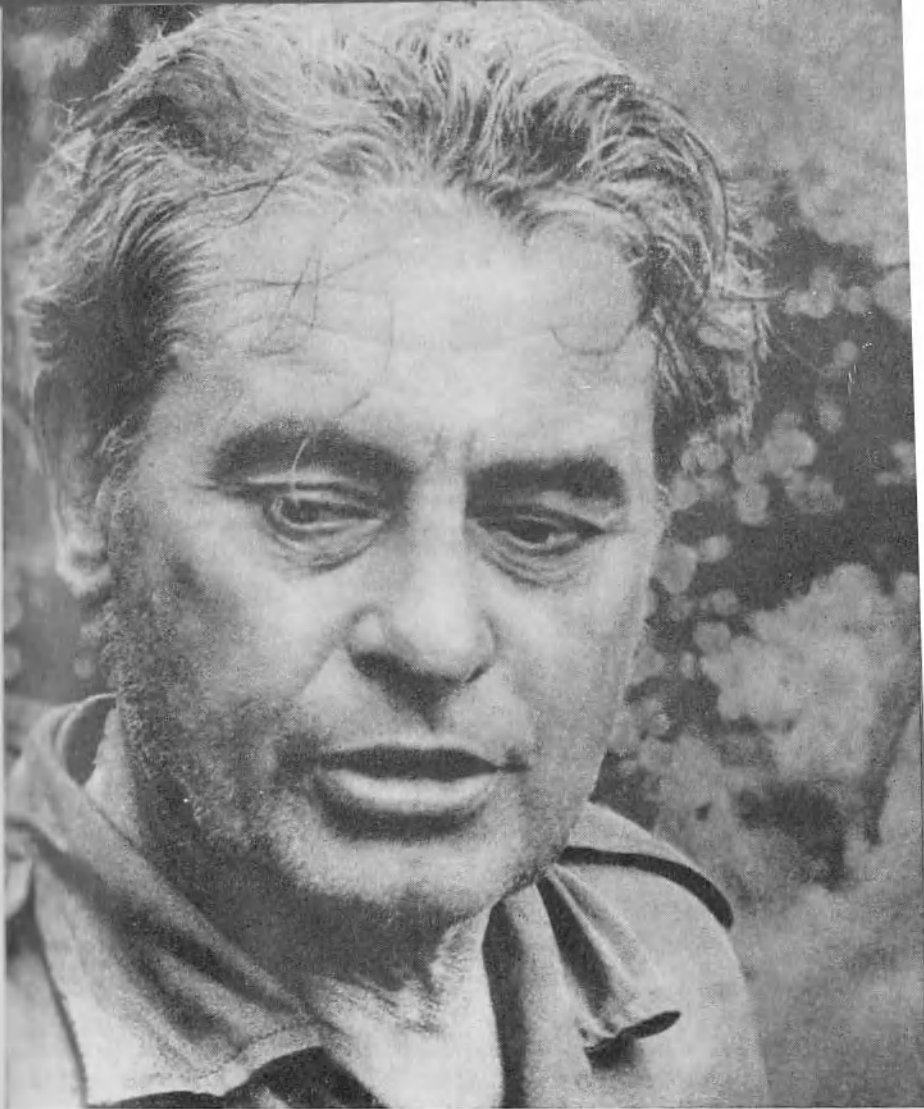


И. Ивентс, 1960 г.



Вооруженный народ





П. Ивене на Кубе. 1961 г.



Путевой дневник

органичным для него. Наоборот, совершенно очевидно, что указанный круг проблем был внутренне близок художнику. Возможно, тут сыграло свою роль и то обстоятельство, что он изучал в юности международную торговлю, точные науки, право, окончил экономический колледж и хорошо знал технику, работая на заводах Цейса.

С наибольшей полнотой эта тематика разрабатывается Ивенсом в двух его произведениях, разделенных по времени выпуска на экран почти двадцатилетним сроком, — фильмах «Энергия и земля» (1940) и «Италия — не бедная страна» (1959).

Первая из названных картин относится к уже известному нам периоду жизни Ивенса в Америке.

В 40-е годы новая администрация президента Рузвельта, придавая большое значение подъему сельскохозяйственного производства, проводила деятельную организаторскую работу по кооперированию и электрификации американских фермерских хозяйств. Только что созданная кинослужба США, возглавляемая документалистом Пэйром Лоренцом, недавно снявшим правдивые, социально острые фильмы «Плуг, который вспахал равнину» и «Река», призвана была помочь правительственным органам. Кино должно было наглядно показать преимущества электричества по сравнению с другими видами энергии, рассказать о том, что дает кооперирование фермеру.

Выбор автора одной из документальных лент, разрабатывающих эту тему, пал на Йориса Ивенса.

Фильм «Энергия и земля», снятый Ивенсом за два месяца его пребывания на ферме Перкинса в штате Огайо, строился на контрастах. Вначале зрители видели тяжелый трудовой день семьи Пер-

кинсов, длящийся от утренней зари до поздней ночи. Экран убедительно показывал, сколько усилий затрачивали люди, чтобы поддерживать свое хозяйство. Затем следовала сцена собрания фермеров, на котором принималось решение о кооперировании отдельных хозяйств и проведении электричества. Как символ новой жизни на полях вырастали, выстраиваясь в линию, электрические столбы. В финале снова давался развернутый эпизод труда — но теперь уже механизированного, освобождающего значительную часть времени человека. Прибегая к поэтическому обобщению, режиссер воссоздавал в нем картину тех достижений, экономических выгод и удобств, которые принесло электричество в различные области американского сельского хозяйства 40-х годов.

«Энергия и земля» не относится к числу лучших произведений Ивенса. Однако при работе над ней режиссер снова нашел подтверждение некоторых принципиальных моментов своих эстетических взглядов.

Одной из важнейших проблем мастерства — и более того, самим условием существования документализма — Ивенс считает теснейшую взаимосвязь автора документального фильма с той действительностью и теми героями, о которых он рассказывает с экрана. Без установления подобной связи, полезной для двух сторон, но в особенности необходимой кинопублицисту, искусство документального кино неизбежно отрывается от своих корней, рискует вылиться в поверхностную и малоубедительную фиксацию лишь внешней формы жизненного процесса. «В работе над фильмом нужно постоянно находиться по соседству с его героями,—

говорит Ивенс. — Нельзя забывать, что сам герой во время съемочных работ изменяется — точно так же, как и режиссер документального фильма, прикасаясь с силами подлинной жизни, претерпевает аналогичные изменения. Снять настоящий документальный фильм — это значит жить жизнью этого фильма, подобно тому, как происходит с каждым большим художником, когда он работает над своим произведением. Когда снимаешь фильм с рабочими, нужно знать их профессию и интересоваться ею; когда твои герои крестьяне, то необходимо понимать и любить их работу, землю и плоды земли»¹.

Конкретизируя эти мысли, Ивенс в той же статье упоминает о фильме «Энергия и земля». «Однажды, — пишет он, — я снимал в США картину о кооперативном движении фермеров. К концу работы над фильмом фермер был почти готов обменяться со мной профессиями. И, чтобы быть честным, я должен признаться, что со мной дело обстояло точно так же».

Эта парадоксальная ситуация была отмечена художником сразу же после окончания съемок фильма. В статье «Сотрудничество в документальном кино», изданной в год выпуска «Энергии и земли», Ивенс писал:

«В нашем фильме о жизни фермы в Огайо мы начали с того, что были глубоко заняты мыслями о своей работе. Фермер в это время интересовался лишь урожаем. Некоторое время спустя, когда мы заканчивали фильм, ситуация изменилась: фермер

¹ «Deutsche Filmkunst», 1955, № 6.

был значительно больше заинтересован нашим фильмом, но мы — его урожаем»¹.

Итак, подобно тому, как это было при съемках «Песни о героях», «Боринажа», «Испанской земли» и многих других картин, работа над фильмом «Энергия и земля» означала для Ивенса прежде всего глубочайшее проникновение в суть той жизни, которая представала перед его взглядом.

В тот же период творческая методика режиссера обогащается интереснейшим открытием, относящимся к работе с так называемым «непрофессиональным актером».

Какими средствами документалист может добиться нужных ему эмоций от людей, которых он снимает в своем фильме?

Решение этой задачи связано с целым рядом специфических трудностей.

Во время съемок игровой картины актер «вживается» в образ, входит в роль изображаемого лица. И при этих условиях для него не представляет обычно больших затруднений выразить на экране то или другое эмоциональное состояние своего героя: оно рождается у него естественно, органично.

А в документальном кино? Ведь там человек «изображает» самого себя! И при этом он, как правило, не наделен способностью к художественному переживанию. Между тем документалисту иногда совершенно необходимо зафиксировать определенные проявления его чувств.

Съемка скрытой камерой в таких случаях не всегда возможна. Обычно человек отлично знает, что его снимают. Это сковывает его, лишает его

¹ «Films», Spring, 1940, стр. 31.

поведение естественности. Или же, что еще хуже, он начинает позировать, «играть». На экране это выглядит ужасно. «Вы не можете себе представить, что получится, если вы, скажем, попросите фермера изобразить отчаяние по тому поводу, что у него сдохла лошадь», — сказал в одной из своих лекций Ивенс.

Так как же документальное кино находит выход из всего этого?

Путей преодоления подобных трудностей в современной кинопублицистике выработано немало. К ним относятся и многократная съемка дублей той или другой сцены, и своеобразный «репетиционный метод», приближающийся к тому, что применяется в театре и актерском кино, и съемка скрытой камерой (там, где она удастся), и, наконец, тесное сближение документалиста с людьми, которых он снимает, в результате чего присутствие киноаппарата становится для них обычным и они перестают «замечать» его.

Вся эта «кухня» кинематографического мастерства в период работы над фильмом «Энергия и земля» была хорошо известна Ивенсу. Но ни один из существующих приемов не давал нужных результатов, когда ему потребовалось показать реакцию фермера на то обстоятельство, что у него в доме появилось электричество. Фермер открывал дверь, входил... и застывал в вымученной, глупейшей улыбке.

И тогда режиссер устроил ему сюрприз. Он заменил ставший привычным «раздражитель», усилил его.

За время отсутствия фермера в доме была переставлена мебель. Режиссер и оператор установи-

ли камеру, стали ждать. И вот за дверью послышались шаги. Ничего не подозревавший хозяин вошел, оглядел комнату, увидел переставленную мебель. И был потрясен. На его лице выразилось самое искреннее, самое неподдельное изумление. Камера в этот момент работала — и нужный кадр оказался снятым...

Подобный прием «психологической провокации», вызывающий у человека неожиданный взрыв чувства, не может быть, конечно, широко применен кинопублицистикой. В нем присутствует известная доля искусственности, обмана. Но Ивенс и не возводил его в принцип. В его фильмах, насколько нам известно, этот прием использовался еще только раз — в киноочерке «Сена встречает Париж». Мы не хотим предвосхищать анализ этой картины и потому скажем о нем очень кратко.

Одна из сцен «Сены» показывает группу парижских школьников, наблюдающих, как водолаз вытаскивает из воды велосипед, и бурно реагирующих на это событие. О том, что из реки появится именно велосипед, знали лишь два человека: водолаз и учитель, который по просьбе Ивенса привел своих учеников в определенный час к условленному месту. Дети же ничего не подозревали. Все случившееся явилось для них полной неожиданностью.

Естественное, яркое проявление их чувств и было запечатлено в эти минуты кинокамерой.

Внутреннее острие фильма «Италия — не бедная страна», снятого Йорисом Ивенсом в 1959 году, направлено против иностранных монополий, стремящихся проникнуть в сердце итальянской

промышленности, опутать экономическими щупальцами национальное производство. Печатью и радио ряда мощных империалистических государств настойчиво распространялась версия о якобы невозможности существования Италии без помощи иностранного капитала, о «бедности» этой страны. Фильм Ивенса, как показывает само его название, должен был доказать обратное. И, поскольку речь шла о документальной картине, он должен был сделать это, основываясь на неопровержимых фактах.

«Италия — не бедная страна» вскоре после окончания режиссерской работы Ивенса была перемонтирована для показа по телевидению. При этом в фильме были сделаны существенные кулуары, снизившие его социальное звучание.

По построению фильм фрагментарен. Он состоит из нескольких сюжетно-композиционных частей, каждая из которых имеет свою тематику, конфликт и драматическое решение.

Первая часть называется «Огни Кортэ-Маджоре».

В Италии мало угля. Но разве энергия — только уголь?.. Ивенс доказывает, что это не так. Главное топливное богатство этой страны, полностью компенсирующее недостаток угля, — огромные запасы природного газа и нефти. Нужно только суметь наладить их добычу и рациональное промышленное применение. И уже очень многое в этом направлении сделано.

Вторая драматургическая часть картины не имеет объединяющего названия. Она делится на два сюжетно независимых раздела: «Два города» и «Два дерева».

В первом из них повествуется о Венеции и Равенне. Ивенс развивает уже затронутую им тему широкого хозяйственного использования нефти и газа, раскрывает ее новые аспекты. Основное место в этом эпизоде занимает развернутый показ завода по производству искусственного каучука, являющегося побочным продуктом нефти.

В новелле «Два дерева», рассказывающей главным образом о добыче и применении газа, особенно интересен внутренний смысловой ход, используемый режиссером. Первое дерево — это олива, растущая в одной из маленьких деревенок, затерявшихся где-то на юге страны. С оливой связано много итальянских народных сказок, преданий; это дерево — одна из ярко национальных особенностей страны. И к этому следует еще добавить, что для некоторых крестьянских семей плоды его являются чуть ли не единственным источником дохода.

Та олива, которая показана в фильме Ивенса — огромное, могучее дерево, — как раз и относится к числу таких «кормильцев», причем даже не одной, а семи семей, каждая из которых владеет двумя-тремя ветками. Семьи эти, вполне понятно, недолюбливают друг друга, а некоторые состоят даже в явной вражде. Ситуация еще более осложняется тем, что юноша и девушка из враждующих лагерей полюбили друг друга. Судьба этих современных Ромео и Джульетты и занимает главное внимание Ивенса.

Жизнь в деревне становится для молодых людей бесперспективной. И тогда герой вместе со своей возлюбленной уходит на газовые разработки, женится и обретает счастье.

Но при чем тут второе дерево и какое оно?

Его нет. Ивенс говорит о нем лишь символически, намекая на сходство конструкций, возводимых вокруг газовой скважины, с традиционной рождественской елкой. Если олива — это как бы олицетворение старого, уходящего в прошлое в жизни итальянского народа, символ его горестей и невзгод, то ажурные фермы стропильных конструкций — символ его будущего, залог его процветания. И именно эта мысль проходит во всей истории двух молодых героев новеллы.

Третья композиционная часть фильма также состоит из двух самостоятельных очерков: «Встреча в Джеле» и «Атом».

Джела — портовый город на юге Сицилии. В годы, когда снимался фильм, в этом районе началась добыча нефти со дна моря. Кроме того, Джела — это город рыбаков. Судьбы людей этих профессий и прослеживает Ивенс. Центральный эпизод новеллы — свадьба сицилианского рыбака и девушки с севера Италии.

И, наконец, финальный эпизод картины — новелла «Атом». Действие ее происходит на площади одного из городов Сицилии. Здесь собрались люди, чтобы послушать народного певца. Позади певца развешаны на стене рисунки, выдержанные в стиле дубка и иллюстрирующие то, о чем он поет. А поет он о мире, который может украсить атомная энергия, и о том страшном зле, которое принесет человечеству атом, если обратить его для целей войны.

Эта последняя сцена, кажущаяся на первый взгляд неорганичной для фильма, уводящей в сторону от его основной направленности, на самом

деле эмоционально и смыслово связана с предшествующим повествованием. Она обобщенно, в своеобразной форме старой народной песни, вливающейся в современность, вновь ставит вопрос о возможных судьбах народа, об открывающихся перед людьми путях. И, кроме того, тема атомной энергии возникает в ней не впервые. Песня сицилийского певца как бы заключает собой кадры лаборатории атомных исследований, которые зрители видят в одном из вступительных эпизодов картины.

В фильме много синхронно снятых сцен, динамичного репортажа, звуковых интервью, реплик, диалогов, самых разнообразных звуков. Люди делятся своими мыслями, наблюдениями, раздумьями, планами на будущее. Сцены труда сопровождаются естественными звучаниями, шумом механизмов, словами распоряжений и команд. По насыщенности «голосами жизни» картина «Италия — не бедная страна», развивая достижения «Песни о героях», выделяется не только среди всех других работ Ивенса, но и на фоне тех произведений документального кинематографа, авторы которых ставили создание подобной звуковой партитуры своей специальной целью. Она близка в этом отношении фильму Дзиги Вертова «Симфония Донбасса» и некоторым экспериментам английской документальной школы, шедшим в русле разработки жанра звукового киноинтервью, однако несравненно выше их не только по техническому качеству записи, но и, главное, по тому идейно-образному содержанию, которое вложено в экранное действие художником. Темпераментно снятые синхронные сцены, звуковой репортаж, диалоги — все это в фильме Ивенса является средством вос-

создания реальной обстановки, в которой действуют его герои, яркой художественной характеристикой персонажей и атмосферы жизни. Дикторский комментарий в сравнении со всем этим выполнял в фильме служебную и, в общем, второстепенную роль.

Исключительно интересна, далее, драматизация, своеобразное «сгущение» действия, к которым обращается в отдельных эпизодах кинорассказа Ивенс. Он осуществляет это двумя приемами. В одном случае на экране акцентируются некоторые особенности взаимоотношений людей, подчеркнуто выявляются те чувства, которые они испытывают друг к другу. Примером этого могут служить сцены, развертывающиеся в новелле «Два дерева» вокруг оливы. Второе средство драматизации — создание определенной, необходимой в данном случае художнику атмосферы действия с помощью необычных ракурсов съемки, монтажных столкновений кадров, звуков и музыки. В этом ключе решается, в частности, фантастическая картина атомной лаборатории, рисующая в интерпретации режиссера не столько современную, сколько будущую технику, будущие возможности человека. Необычность, странность изображения подчеркиваются в этой сцене звучаниями электрониструментов, врывающимися неизвестно откуда, отрывистыми голосами телефонисток, мельканием цифр, свистом настраиваемых генераторов.

Фильм разнообразен и богат по авторской интонации. Ивенс то глубоко серьезен, то ироничен, насмешлив (мультипликационная сценка с неудачливым журналистом, «не верящим», будто в недрах Италии можно найти что-то), то по-особому

мягок, доброжелателен к людям (сцены на бурильных установках), то сатиричен, суров в изображении калечащих человеческую душу нравов (выступление девочки-певицы в эпизоде свадьбы рыбака, подробный разговор о котором еще впереди). Режиссер свободно и органично пользуется и методами кинорепортажа (это — главное в его работе), и организованной съемкой, и мультипликацией, и специфическими приемами научно-популярного кино (например, во вступительной части картины, повествующей об образовании нефтяных пластов).

На экране обыгрываются не только замеченные Ивенсом в жизни конфликты и острые положения, но и различные детали, вещи, связанные с трудом и бытом его героев. К их числу относятся бур, который в изображении кинопублициста, словно живое существо, с ожесточением вгрызается в землю, газовые факелы, символически рассеивающие мрак ночи, микрофон на каучуковом заводе, который вдруг человеческим голосом обращается к подошедшему к нему мальчику и трогательно просит «использовать его», и т. д.

Есть известная мысль: если даже самый прогрессивный художник говорит правду, но делает это скучно, то он наносит прежде всего ущерб самой правде.

Преодолев огромное «сопротивление материала», Ивенс выполнил предложенное ему задание и сумел избежать этой опасности.

Силой своего таланта он воссоздал в фильме запоминающуюся картину жизни современной Италии, поэтически рассказал о труде, чувствах и мечтах ее народа.

ЧТО УВИДЕЛА СЕНА, ВСТРЕТИВ ПАРИЖ

...Гаснет свет в зрительном зале. Возникает задумчивая мелодия. И на экране вспыхивает лаконичная, но сразу же тревожащая душу надпись: «В этом фильме нет актеров. В нем сняты просто мужчины, женщины и дети, влюбленные в Сену».

Так начинается киноочерк Йориса Ивенса «Сена встречает Париж» (1957).

Произведение это — вершина «лирического реализма» в работе кинорежиссера, да, вероятно, и в современной кинопублицистике вообще. Впервые за всю историю кинематографии этот документальный фильм получил в 1958 году первую награду жюри короткометражного фильма — Золотую пальмовую ветвь — на международном кинофестивале в Канне.

Замысел картины принадлежит французскому критику и историку кино Жоржу Садулю. Снимать ее собирался французский же режиссер, участник известного движения мастеров короткометражного фильма (так называемой «группы тридцати») Анри Фабiani. Но затем случилось так, что работа над фильмом перешла к Йорису Ивенсу.

В содружестве с Садулем Ивенс составил сценарный план, наметил места съемки. Вскоре к ним присоединились будущие кинооператоры картины — Андре Дюмэтр и Филипп Брэн. В предвидении необходимости скрытой съемки была подготовлена специальная аппаратура. Еще в годы создания «Дождя» Ивенс придумывал к своему старенькому «Кинамо» разные приспособления, отвлекающие внимание людей. Так он поступает и теперь. Операторы взяли обыкновенный чемодан и вмонтировали в него портативную камеру с боковым видоискателем. С помощью этого устройства можно было снимать, поставив «чемодан» на землю и делая вид, что смотришь куда-то в сторону. Оставаясь «невидимыми», Ивенс, Дюмэтр и Брэн снимали фильм и с медленно проезжающего по улице автомобиля, и в щели какого-то полуразвалившегося барака. С самого начала творческая группа «Сены» установила для себя незыблемый художественный принцип: только правда жизни, только кинорепортаж! «Я хотел в этом произведении объединить лирическую форму со стилем репортажа», — говорил Ивенс.

Начали съемки. Режиссер и кинооператоры ходили по набережным Парижа, мчались на быстром катере по широкому руслу Сены, сутками сидели в укрытии, подстерегая в калейдоскопе развертывающихся вокруг них событий тот единственный и неповторимый кадр, который был им нужен. Они снимали сцены труда и отдыха, богатства и нищеты, счастья и разочарования, детской игры и самозабвенного творческого порыва, дождя и солнца, песни и проклятий, кадры уносящей все это реки и, конечно же, любви, дыханием

которой тогда, в мае 1957 года, как и сто и двести лет назад, был напоен этот город. Так прошло два-три теплых весенних месяца. Отцвели каштаны на набережных и бульварах, началось лето. И вот — фильм снят, пленка на монтажном столе Ивенса.

Но работа над картиной продолжается. Теперь в ней принимают участие еще трое: композитор Филипп Жерар, поэт Жак Превер, который пишет стихотворный дикторский комментарий к фильму, и артист Серж Реджнани, который будет читать его. Поэзия, во всем поэзия... Поэтическое восприятие жизни «глазом» киноаппарата, музыкальный, ритмический строй монтажа, лирическое звучание стихов и музыки — таково главное творческое задание, которое ставит перед всеми авторами картины (а прежде всего, конечно, перед самим собой) Ивенс. И все это должно быть направлено к одной цели: раскрытию гуманистического содержания фильма.

К осени фильм был окончательно смонтирован и выпущен на экран.

...Итак, вспыхнула и погасла вступительная надпись. И сразу же перед нами — стремительный бег воды. Вода течет через плотину, падает водопадами вниз, крутится в водоворотах. Мы следуем за этим потоком. Постепенно движение его замедляется, волны спадают — и вот в кадре тихая, широкая гладь реки.

Проплывает баржа под темной аркой моста, рабочий опускает в реку ведро, зачерпывая воду; проходит панорама заводских окраин города, плывут лодки — и над всем этим звучит чуть задумчивый, задушевный голос:

«Кто это никогда не покидает город и все ж

беспрестанно уходит, и все ж беспрестанно приходит вновь?.. Это — река, отвечает мальчишка и добавляет, блестя глазами: а если город — Париж, то, значит, река — это Сена. И Сена — как человек: то спешит, бежит со всех ног и все прибавляет шагу, чтоб вечер ее не догнал, а то, весной, вдруг замрет и, словно зеркало, смотрит тебе в глаза. И плачет, если ты плачешь, и улыбается, чтоб ты не плакал, а когда пригреет летнее солнце, она смеется...»

Это — как мысли вслух, как сокровенные думы умного, пронзительного, глубоко чувствующего человека, поэта и философа вместе, решившегося вдруг на несколько минут открыть нам свое сердце.

В фильме не ощущается резкого деления на эпизоды. Монтаж его — как река. Он течет, выхватывая куски жизни, сплавливая их в единый, властно захватывающий зрителя поток образов. Кадры сочетаются по единству чувства, эмоционального настроения художника. Ивенс применяет здесь, если можно так сказать, ассоциативно-лирический монтажный ход.

И все это — не хаос зрительных впечатлений. Фильм глубоко продуман, в нем чувствуются ясная организация материала, подчиненность определенной идее. При всей плавности зрительного ряда, при всей гармоничности картины в целом в ней есть и контрасты, и острые столкновения, и смена настроений и тем.

Трудно, не хочется «анатомировать» это произведение. Но, очевидно, исследователь обязан хотя бы в какой-то степени сделать это...

Первая лирическая тема повествования Ивенса — Сена-труженник, Сена-рабочий.

Панорама берегов реки продолжается. Постепенно монтаж кадров приобретает четкое смысловое единство. Разрозненные впечатления складываются в одно. На экране — картина труда.

...Вот рабочий через шланг заливает воду в цистерну; другой засыпает зерно в транспортер. Ковш крана падает на груду бутылок и железного лома, захватывает их, переносит на баржу. Идет разгрузка зерна с другой баржи. На третью грузятся бревна; с четвертой разгружают кирпичи. Водолаз спускается под воду; работает лебедка; по мосту через Сену проходит поезд.

Законченная мелодическая картина воссоздается в музыке. Мелодия объединяет, как бы «ведет» зрительный образ. В отдельных кадрах «вторым планом» прослушиваются естественные звуки жизни: шуршание зерна на транспортерной ленте, плеск воды, грохот падающего на кучу утиля ковша.

Вступает — и снова обрывается, оставив лишь монтажное движение кадров и музыку, голос диктора:

«Сена, говорит чернорабочий, силач, мечтатель в рубашке, темной от пота, Сена — это завод, Сена — это работа. Вверх по течению, вниз по течению гонит она баржу за баржей. Баржи с углем, вином и хлебом. Вверх и вниз по течению, по прихоти курса биржи... Россыпи бутылок, битое стекло, ржавое железо и прочее барахло — утильсырье! Оно еще пригодится на что-то. Сена — это завод. И как ни свеж над ней ветерок, Сена — всегда работа».

Слова диктора не совпадают с изображением, не дублируют его. Как и музыка, они эмоциональ-

но, поэтически осмысливают изобразительный ряд картины, воссоединяют его в непрерывное целое, приносят в фильм новое художественное настроение.

Но вот весь образный строй повествования не приметно меняется. Начинается вторая поэтическая тема: Сена — это песня, Сена — это любовь.

На кадрах бурного потока реки, водоворотов у острова, панорамы вдоль набережной диктор говорит:

«А в саду над рекой влюбленная девушка говорит улыбаясь: Сена — это песня, звонкая, как чистый источник. Счастливая юная песня. И это же повторяет про себя девушка, замечтавшаяся на зеленом островке».

Фасад дома. Высунувшись из окна, женщина встряхивает одеяло. По реке проплывает баржа. На борту ее развешано для просушки белье. Мальчик стоит в воде у берега. И опять, как рефрен песни, плещет, струится на экране вода, блестят, переливаются на реке огненные капли солнца.

«Сена — я знаю ее, как свои пять пальцев, говорит рулевой буксира в синем комбинезоне, пестром от пятен мазута и солнечных бликов и копти. Вот какова она: неумелая, нежная, небрежная, томная и властная, и опасная, и вдобавок лукава, шаловлива, шумлива, ленива и лжива. Убедитесь сами когда-нибудь — в этом вся ее суть!»

На экране нет ни девушки, «замечтавшейся на зеленом островке», ни рулевого буксира — как не было раньше подчеркнуто выделенных автором чернорабочего и мальчишки, от имени которых шел рассказ. Все это — мысли одного и того же лирического героя картины, раздумья самого автора, принимающего лишь различные облики, го-

ворящего от лица разных людей, но где-то в главном сохраняющего свой особый внутренний мир, свое нетронутое, исполненное поэзии чувство.

И снова надолго замолкает диктор. Слова больше не нужны. На экране вместе с мелодней музыки бегут, чередуясь, кадры.

...На ступеньках набережной расположился рыболов. Собака плывет за брошенной в воду палкой. Художник за мольбертом. Какой-то человек спит, прикрыв лицо газетным листом. Девушка шьет матрац. Влюбленные на набережной. Проходит группа молодежи. Разговаривают о чем-то две женщины. Прохожие переходят улицу.

Эти кадры — будни Парижа, отдых после труда. И песня, и любовь здесь — лишь часть многообразного лика жизни, лишь несколько мгновений из убегающих часов дня... Кадры сменяют друг друга неторопливо, плавно, в медленном, спокойном ритме, давая возможность зрителю взглянуть в то, что показывает ему экран, ощутить все обаяние и прелесть картины, войти в нее.

Они все те же, эти кадры, та же спокойная панорама будничной жизни города проходит перед нами — но наметилась уже новая тема в словах диктора. Изменилась и интонация его. Лиричность, мягкость повествования сменяются тонкой иронией, насмешкой.

«Сейпа? Река как река, равнодушно цедит выловленный господин с пресыщенным взглядом, пассажир первого класса первоклассного теплохода для туристов, отполированного, отлакированного, блестящего, как игрушка. Ничего особенного: мосты, набережные, доки, стоки, водовороты да, время от времени, — труп, утопленник или издох-

ший пес. Что еще? Рыболовы с удочками, у которых никогда не клюет. Река как река... Досадно, конечно, но ничего не поделаешь».

Следуют кадры проходящих по набережной прохожих, собора Парижской Богоматери, воды в солнечных бликах. И опять перевоплощается лирический герой Ивенса и Превера. Теперь он — сама река, Сена. Закончив предшествующий монолог, Реджиани продолжает:

«И слыша его, улыбается Сена и убегает, мурлыча: река как река, как река, как река, вода как вода, вода ледников и потоков, и подземных озер, и талых снегов, и облаков, пролившихся дождем... Река, как любая другая река, как Темза, Гвадалквивир, Мозель, Амазонка, Рейн или Нил. Река, как река Амур, что значит — любовь. Река — любовь, как река любовь поет, сверкая улыбкой, Сена и, подпевая ей ночью, золотистые звезды стрекохут на Млечном Пути».

И дальше, до финальных кадров картины, мы больше не слышим слов. Около 400 (из 860) метров ее идет лишь на эмоционально меняющемся фоне музыки. На экране вновь — но теперь уже более развернуто, полно — проходит тема трогательной юношеской любви, сопоставляемой с мрачными фигурами стоящих на мосту монахинь; кадры поющей под гитару молодежи сменяются картиной внезапно налетевшей, разогнавшей людей грозы; эпизод вылавливания из реки велосипеда — кадрами безработного, делящегося своим обедом — куском сухого хлеба — с воробьями; фотографирование девушки-манекенщицы — отдыхающими на пляже. И вместе со всем этим, сообщая особую атмосферу всему окружающему, то

нежась под лучами солнца, то хмурясь, избиваемая струями дождя, все течет, все плещется Сена...

Но вот вступает тема финала. Как и весь фильм, она поэтична и философски глубока. Все увиденное нами вдруг получает в заключительных кадрах новое истолкование, по-новому освещается художником.

Наступил вечер. Зажглись огни. Отблески их падают на воду, трепещут, отражаются в ней. Вдоль набережной проходит влюбленная парочка. Плывет пароход с освещенными окнами салонов.

Сумерки. Блики на воде. И, как намек на того, в чей образ перевоплощается теперь поэт,— мост через реку с черными тенями в глубине арок.

«Река, как река любовь... Вы слышите эту красоту? Слышите, как воркует? говорит представитель прибрежной знати, избравший своей резиденцией угол под новым мостом. Река — любовь! Тоже придумают! Какая еще там река-любовь! Это — сама любовь! Это моя река, это моя заря, мое кругосветное путешествие, мой праздник, мой отдых, и с нею мне ничего не надо — ни Ниццы, ни замков Луары. Ведь у меня есть мой Лувр, Тюильри и Эйфеля башня, и Нотр-Дам, и Обелиск, и Лионский вокзал, и все остальное. Сена — моя Ривьера, и я — настоящий ее турист... И когда течет она, холодная, голая, и стонет, и жалуется, и плачет, я был бы неблагодарной тварью, если б назвал ее рекой горя, отчаяния, безысходности. Не стоит смешивать страшные сны и волшебные сказки».

Идут финальные кадры картины. На изображении вечерней набережной, а затем — утренней за-

ри, реки, вытекающей из створ шлюза, раскинувшейся до самого горизонта,— звучат слова:

«И потому, когда ветер последнего дня задует мою свечу у меня в углу под мостом и когда я лягу пластом, чтобы не встать никогда и уснуть в роскошном отеле бродяг, на кладбище Пер-Лашез, я улыбнусь и скажу: была однажды Сена, была однажды любовь, и было однажды горе. А потом ничего уже не было, чем стоило бы дорожить. Была однажды Сена, была однажды жизнь...»

В фильме «Сена встречает Париж» достигнуто поразительное единство мыслей, чувств, творческих устремлений, стиля и всех без исключения выразительных средств, использованных ее авторами. Это редчайший пример полной слитности, гармонии изобразительной трактовки кадра, монтажа, дикторского комментария, музыки.

Ведущее начало ее — лирическое. Ивенс не легковесно, совсем не поверхностно показывает жизнь города и то, что встречает Сена на своих берегах. Здесь есть и глубокие обобщения, и социальные контрасты, и картины труда, проникнутые симпатией к людям. Но все это овеяно поэтическим чувством художника, пронизано его мудрой мыслью, воспринято и воплощено на экране через призму его любви к Парижу, его особой чуткости к каждому проявлению жизни. Этот фильм, страстный и вдохновенный, мягкий и обаятельный, замыкает определенный цикл творческих поисков Ивенса в области поэтического кинематографа, является его высшим художественным выражением.

«Сена встречает Париж» — дань уважения авторов к простым людям Франции, подарок Парижу. В этом произведении воплотилось в реальные картины то, что уже давно, начиная от фильмов «Мост» и «Дождь», виделось внутреннему взгляду его режиссера — художника и человека.

Очень хорошо сказал о «Сене» Садуль: «Фильм этот — не картины побережья, не новые ракурсы съемок известных памятников, не пособие по плаванию. Истинная идея фильма — его заголовок: встреча города и реки, картины Парижа 1957 года и тех его обитателей, кого столица посылает к Сене.

На гранитной набережной контрасты встреч и находок удивительны и порой жестоки. Сена сливается с Парижем на несколько секунд, но каждая секунда — это старость, это любовь, это богатство и нужда, праздность и безработица, это счастье и отчаяние одиночества...

Чтобы страстно любить Париж, с его будничной и интимной жизнью, не помогут ни красивые конверты, ни афиши, столь необходимые туристам. А этот документальный и лирический фильм заставит полюбить наш великий город везде и всюду, где есть человек»¹.

Ивенс — сын своего века, неутомимый работник жизни. И в то же время он, по меткому выражению Садуля, — сын воды, зачарованный живописец этой изменчивой, непостоянной, но прекраснейшей, навеки покорившей его душу стихии. Со дня его рождения катятся перед его взглядом речные волны, струится с журчанием поток, расстилается бесконечная ширь моря. И когда нет этой картины

¹ «Советская культура», 12 июля 1958 г.

перед его лицом, безотчетное томление охватывает его и видит он все это в глубине своего сердца, в мечте...

Помнится, мы уже писали об этом. Но как не упомянуть о том же еще раз, когда именно из этого источника выплеснулась на экран живительная струя, окрасившая его фильм о Сене в такие чудные цвета, которые не могла бы породить никакая другая палитра!

И еще два слова о стихах Превера.

К моменту создания «Сены» история кинопублицистики уже знала примеры подобного монтажа дикторского текста и зрительного ряда документальной картины. Самым удачным из них был, пожалуй, комментарий заключительного эпизода фильма английских режиссеров Бэзила Райта и Гарри Уотта «Ночная почта» (1936).

После ряда сцен, показывающих работу разъездных почтальонов, авторы «Ночной почты» создавали обобщающий финал. На экране монтировались общие планы экспресса, мчащегося по стране. Режиссеры отвлекались от частных деталей, от детализации жизненного процесса. Они как бы отходили назад, смотрели на поезд со стороны, с дальней точки, осмысляя его место в общей жизни мира. За камерными бытовыми сценами следовал поэтический образ. И от прозы диктор переходил к подчеркнуто ритмическим стихам.

На фоне ночи, сменяющейся рассветом, на изображении поезда, идущего то мимо поселка, то в пустынных полях, оставляющего за собой тающий в воздухе шлейф дыма, звучал голос диктора:

Поезд почтовый ночью мчится,
Письма везет из-за границы:

Богатым — чеки и переводы,
Бедным — жалобы на невзгоды.
Под гору, в гору и на повороте —
К сроку торопится, к сроку торопится...¹ и т. д.

Но это был только финал. Вся предшествующая часть «Ночной почты» шла в сопровождении обычного информационного комментария.

В фильме «Сена встречает Париж» музыка стихов с перерывами вливается в экранное повествование на всем его протяжении — от первых до последних кадров. Поэзия и смысл слова неотделимы в картине от поэзии и смысла изображения. Тончайшими оттенками настроения, неуловимыми ассоциациями, вдруг возникающими в нашем сознании и вновь уходящими вместе с плеском волны Сены, монтаж Ивенса и комментарий Превера слиты на экране в лирический эмоционально-смысловой поток, в отточенный, многогранный и вместе с тем единый образ.

А это было уже художественным открытием, принципиальным новшеством в искусстве образной кинопублицистики...

Приведем в заключение несколько мыслей о фильме, высказанных Ивенсом в беседе с корреспондентом газеты «Юманите» 25 декабря 1957 года.

«...Что касается меня, то я всегда мечтал снять что-нибудь о Париже. Я ухватился за идею Садуля, думая: «Вот, наконец, есть возможность рассказать о том, как я люблю Париж». И мы долго гуляли по берегам Сены. Мы наметили основную линию фильма: Сена от истоков до дельты, ее брак с Парижем, ее счастливая и несчастная судьба.

¹ Автор У. Г. Оден. Перевод Р. Н. Юренева.

А Сена продолжает свой путь... Но более гордая, чем раньше, потому что она пересекла Париж.

— Повествование идет так, что кажется, будто Сена является его автором.

— Да, я хотел показать именно то, что видит Сена, а не Сену такой, какой ее видят. Она видит мужчин, женщин, девушек, влюбленных, памятники.

Сена — это прохладная рука, которая ложится на лоб парижан, чтобы смягчить их усталость и их заботы. В середине фильма я на несколько секунд показываю набережные, гудящие автомобили, механизированные звуки, безумие... И камера вновь возвращается к гуляющим на набережных, которые удивительно спокойны.

Здесь они как будто находятся в отпуску.

В отпуску на несколько мгновений...

— Когда люди замечали камеру, вероятно, это вызывало иногда затруднения?

— Я вам говорил, что люди на берегах Сены проводят краткое время отдыха. Они более великодушны, более снисходительны и милы, чем в обыденной жизни. Когда они замечали камеру, то ограничивались улыбкой, слегка смущаясь, что их застали врасплох. Однако все это без раздражения. Мне благоприятствовала атмосфера Сены».

...Так что же все-таки увидела эта река, «вступив в брак» с Парижем?

Выше мы уже попытались рассказать об этом.

Но если попробовать ответить на этот вопрос в одной фразе, то такой фразой будет:

она увидела жизнь.

СЕКРЕТ ТАЛАНТА

Ивенс вносит в жизнь большую теплоту и уважение к человеку. Он ненавидит все, что унижает человеческое достоинство, его гуманизм — это не добренькое чувство к людям «вообще», а развитое революционное сознание, определенно направленное на защиту интересов людей труда. Но и он сам и его фильмы полны внутреннего доброжелательства к миру. С той же страстностью, с какой художник отвергает все омертвевшее, висящее тяжелым грузом на пути прогресса, он принимает и поддерживает все живое. Ивенс любит зверей и птиц, ветер и облака, утреннюю росу на полях, деревья и реки. И этот высокий строй его души в полной мере отражается в его искусстве.

В этом — главная особенность его творческой личности и редкий «секрет» его таланта.

Но есть, несомненно, и более конкретные художественные принципы и выработанные практикой профессиональные приемы, которые характеризуют его творческую индивидуальность.

Составить перечень подобного рода приемов было бы, однако, невозможно. Это не удалось бы

уже по одному тому, что Ивенс никогда не подходит к жизненному явлению с заранее определенной меркой. Он неизменно идет в каждом отдельном случае от реального существа жизни, от сути и облика события, от действительно протекающего перед его взглядом процесса. И именно эта «живая жизнь», а не тенденция или схема, какой бы «правильной» она отвлеченно ни была, определяет содержание и форму его картин. «Некоторые критики хотят видеть в моей работе две тенденции: одну социальную, другую — лирическую. Это разграничение мне кажется неправильным. Мне интересно показывать вещи и жизнь как можно правдивее... Я беру из реальной жизни то, что с наибольшей силой меня волнует»¹, — писал Ивенс.

Правдивая и оперативная фиксация социально значимых событий современности — вот что считает Ивенс в зрелый период своего творчества залогом успеха документального фильма. Нужно снимать большие исторические события и тем способствовать развитию истории. В разное время, в различных условиях он не перестает повторять эту мысль своим ученикам. Забудьте пока о стилях и проблемах искусства, говорит он, например, в первые годы революции молодым кубинским кинематографистам. Все это придет позже. Сейчас ваша задача — отражать жизнь. Не теряйте ни минуты, спешите запечатлеть на пленке вашу революционную борьбу, вашу современность. Снимайте немедленно и непосредственно все, что происходит...

¹ «Cine Cubano», 1960, № 3, стр. 21.

Рассказывая о своей работе с Йорисом Ивенсом, кубинские кинематографисты Хозе Массин, Рамон Суарес и Хорхе Фрага описывают следующий случай.

Однажды, в 1960 году, Ивенс стал свидетелем того, как Фидель Кастро выступал на многотысячном митинге в Гаване. Его страстная, полная зажигательной силы речь вызывала столь же бурный ответный взрыв чувств масс. Толпа людей была воодушевлена, захвачена единым революционным порывом.

Это произвело на художника большое впечатление. Он увидел в этом факте живого, непосредственного общения вождя с народом принципиально новую примету жизни. Ивенс назвал это событие одним из самых поразительных моментов, пережитых человечеством нашего века. Оно явилось для него наглядным выражением духа и существа кубинской революции.

Вот такие события и факты жизни, проходящие перед взглядом кинематографиста, и должны составлять главное содержание документального фильма, сказал тогда Ивенс своим друзьям.

И он особенно подчеркнул, что документалист при этом не должен оставаться пассивным. Оператор и режиссер документального кино не могут сидеть сложа руки и ждать, когда перед ними развернется та или другая панорама действительности. Его место среди строителей жизни, в рядах борцов. «Атакуйте жизнь, врывайтесь в нее!»

Но не только содержание, жизненный материал важны для документального фильма. Работник документального кино всегда должен думать также о том, в какой исторический период и для

какой аудитории создастся его картина. Это необычайно важно, говорит Ивенс. Фильм — это диалог экрана и зрителя. Нужно, чтобы работа документалиста была наполнена чувством ее автора и одновременно пробуждала ответные чувства зрителя, помогала современникам художника лучше понять и осмыслить мир. Конечная ценность фильма, как понимает ее Ивенс, — это не его содержание, взятое абстрактно, а контакт данного содержания с сидящими в просмотровом зале людьми, с народом. И этот контакт должен быть не только общеполитическим, широким, но и глубоко индивидуальным, человеческим. Необходимо, чтобы он совершался в сознании каждого.

Несколько лет назад в уже цитированной нами статье «Человек в документальном фильме», опубликованной журналом «Deutsche Filmkunst», Йорис Ивенс писал:

«В 1930 году я снимал документальный фильм о работе и борьбе строительных рабочих Голландии. После одного из просмотров этой картины в Амстердаме ко мне подошла женщина и сказала, что фильм очень взволновал ее. Она рассказала мне примерно следующее: «Вы мне очень помогли этим фильмом. Мой муж каменщик, и часто, вернувшись вечером с работы, переполненный ею, он хочет рассказать о том, что делал весь день. Но до сих пор я чувствовала, что не понимаю его, и это было нехорошо. Просмотрев сегодня вечером ваш фильм, я знаю, что теперь пойму мужа, когда он заговорит о своей работе».

Что же увидела эта женщина на экране? — спрашивает далее режиссер. И он вспоминает о том, как во время съемок одного из эпизодов он

находился с киноаппаратом на строительной площадке десятиэтажного дома рядом с работающим там каменщиком. Ивенс не только старался показать его работу, его мастерство, его руки, быстро и точно укладывающие кирпичи, но и попытался передать чувства своего героя: его гордость профессией строителя, восхищение видом открывающегося внизу города, особое ощущение высоты, непрестанно дующего ветра. Конечно, этот человек, как и муж той женщины, не раз хотел поговорить с женой обо всем этом. Она не понимала — но теперь поймет его.

Подобного контакта содержания фильма и чувств зрителя документалист может добиться только в том случае, если его аппарат не будет спешить переходить от одного события к другому. При всей динамичности действия картины в целом ряде случаев необходимо сознательное замедление ее темпа, подробное описание, «исследование» жизненного факта.

Ивенс понял это уже в самых первых своих работах. И позже, став зрелым мастером, он много раз упоминает о том же на лекциях, повторяет эту мысль в статьях. После премьеры фильма «Говорит Индонезия», например, он набрасывает на клочке бумаги свои впечатления от просмотра и неожиданно пишет: «Осторожно! Вы садитесь рядом со зрителем. Но когда вы начнете сокращать пленку, то увидите, что реакция зрителя медленнее, чем хотелось бы. Остановитесь, посмотрите, что будет. Дайте зрителю спокойно смотреть»¹. «Критическое время» кадра ни в коем случае не

¹ «Cinema Universitario», Salamanca, 1960, № 11, стр. 29.

должно отражаться на восприятии аудитории. Только при этом условии, считает Ивенс, кинематограф способен показать подлинную суть вещей и выразить «настоящую человеческую гордость и скромность». Монтируя фильм, документалист обязан думать не только о содержании кадров и наилучшем способе их сочетания, но и о психологии своего будущего зрителя, об особенностях его внимания, о его духовном облике.

Желая определенно, но вместе с тем ненавязчиво обратить внимание зрителя на тот или иной факт, Ивенс нередко прибегает к особым, островыразительным приемам съемки и монтажа кадров.

Подобный прием использован им в киноочерке «Сена встречает Париж».

В одной из сцен этой картины режиссеру нужно было подчеркнуть гуманистическую тему расового равенства людей. С этой целью он, в частности, показывал влюбленную парочку — негра и молоденькую девушку-француженку, — встреченную им на улице. Сам по себе этот факт был в достаточной мере типичен для Парижа, особенно для его студенческих кварталов. Но как сделать, чтобы зритель обратил на него особое внимание, запомнил его?.. Ивенс решает эту задачу с помощью тонкого, психологически оправданного монтажа.

Известно, что человек невольно испытывает чувство раздражения, когда ему мешают подробно рассмотреть то, что поразило его воображение, затронуло душу. Таким предметом его внимания может явиться, например, проходящий на экране выразительно снятый пейзаж, мост, здание и т. д. — словом, все то, от чего, как говорят, трудно отве-

сти взгляд. Когда подобное изображение мелькает слишком быстро, когда зритель не успевает увидеть то, что ему хотелось бы, не имеет времени насладиться понравившейся ему картиной, то у него, естественно, появляются неудовлетворение, протест. Он незаметно для самого себя начинает нервничать, все чувства его напрягаются, восприимчивость становится более обостренной. И именно в этот момент он, несомненно, ярче и полней «увидит» (а следовательно, и запомнит) то, что ему показывают на экране. Учитывая эту особенность человеческого восприятия мира, Ивенс и строит свой эпизод.

Вначале зрители видят красивый пейзаж: река, набережная Сены, пароход, который медленно плывет по реке. Человек настораживается, выпрямляется в своем кресле. Внимание его сосредоточено на экране. Он заинтересован тем, что увидел, ему хочется рассмотреть все это подробно. Но следует досадная «помеха»: кадр неожиданно меняется и теперь на экране — обнимающие друг друга негр и белая девушка. Зритель раздражен: сейчас он хочет видеть совсем не это. Почему ему помешали «досмотреть» то, что ему понравилось, что за непонятный монтажный скачок?.. Но именно в этот момент камера возвращается к первой затронувшей его картине. Кадр реки длится на этот раз долго, и зритель в полной мере наслаждается им. Он успевает рассмотреть все: и блики солнца на воде, и тех, кто находится на пароходе, и дома на набережной, и облака на небе. И тут снова появляется то, что является в данный момент для художника главным: крупный план негра и белой девушки. Этот кадр теперь как бы «вписывается»

в отпечатавшуюся в сознании человека картину реки, сливается с ней. И зритель, хочет он того или нет, чутко воспринимает и запоминает его...

Монтажный прием этот очень изобретателен, оригинален. Но Ивенс никогда не пытается быть оригинальным только ради того, чтобы не походить на других. Он — реалист, и правда жизни для него превыше всего. Однако он прекрасно понимает значение художественной формы фильма и то воздействие, какое она оказывает на людей. Документальный фильм для него — не копия, не протокол действительности. Это — как бы новая реальность жизни, прочувствованная, пережитая и созданная руками художника. Вспоминая исторические этапы эволюции документального кино, Ивенс однажды сказал: «Мы, режиссеры, старались избегать учебной сухости. Мы не рассматривали экран как окно, сквозь которое глядишь на жизнь; нет, мы старались разбить реальность и вновь составить ее из фрагментов так, чтобы создать искусство, в котором истина была бы ясна, упрощена и усилена, чтобы фильм направлял людей на путь более ясного мышления и побуждал их к более глубокому осознанию ответственности за создание лучшего мира»¹.

Наряду с большими социальными и политическими проблемами, составляющими содержание документальной картины, Ивенс всегда глубоко озабочен ее художественной образностью, кинематографической формой. Концепция Ивенса «документальный фильм — это совесть кино» включает

¹ Йорис Ивенс, О документальных фильмах. — «Молодежь мира», 1948, № 2, стр. 27.

в себе не только моральные, но и эстетические категории. «Фильм должен быть эстетически совершенным!» Эти слова выписаны огненными буквами на его творческом горизонте. Он остро воспринимает красоту мира и переносит это чувство в свое искусство. Известен, например, случай, когда во время работы над фильмом «Первые годы» режиссер снял в Болгарии развалины старинного замка только потому, что они были очень живописны, красивы (кстати говоря, этот кадр потом нашел свое место в фильме). Отображая действительность в ее наиболее существенных проявлениях, активно «атакуя» жизнь, Ивенс в то же самое время всегда старается выявить в ней и ее эстетическое начало, и впечатляющие контрасты, и неожиданности.

Одних только социальных мотивов для успеха документального фильма мало, утверждает кинопублицист. Не менее важны эстетическое осмысление событий и фактов, их драматическая организация. Еще в 1940 году, закончив фильм «Энергия и земля», он записал: «По моему мнению, необходимо искать актуальную социальную тему, затем найти ее драматическую основу. Если найденная вами драма по каким-либо причинам не может стать главной линией фильма, надо найти другую, столь же реально существующую, или же она должна быть «выжата» из различных аспектов жизни. Если пренебречь драматизмом, то фильм получится бесцветным и, что еще более трагично, неубедительным». Сознательно избегать подобных поисков — значит «идти по пути формализма и мистицизма»¹.

¹ «Films», Spring, 1940, стр. 32.

Своеобразный, глубоко индивидуальный подход к «натуре», к отбору и монтажу фактов действительности свойствен Ивенсу с самых первых его шагов в кино. Уже тогда художественная «точка зрения» его была оригинальна, нова, глубока по смыслу. Избегая каких бы то ни было шаблонов, никогда не следуя раз навсегда установившемуся методу съемки, к каким бы блестящим результатам он в том или другом случае ни привел, совмещая скрупулезную точность исследователя жизни с пылким воображением художника-творца, документалист отражает мир смело и эмоционально, с живой непосредственностью и силой чувства. При этом он всегда помнит о главном, отчетливо прочерчивает «доминанту» своей картины, выявляет ее центральную эмоционально-смысловую линию. «Если я беру, например, автомобиль во время дождя, я должен подать материал так, чтобы он не был похож на стандарт и фиксировал, привлекал внимание к теме дождя», — пишет Ивенс, заканчивая монтаж киноочерка «Дождь». Вспомним этот кадр: во весь экран — мокрое крыло стоящего у тротуара автомобиля, в котором, как в зеркале, отражается улица. Эта деталь органична для предшествующего ей зрительного потока кадров, поэтически рисующих омытый дождем город, она «работает» на главную тему картины — и вместе с тем поражает своей новизной, яркостью кинематографического решения.

Поиски необычного в изобразительной трактовке действительности, составляющие одну из характернейших черт таланта Ивенса, с особенной силой проявились в двух эпизодах его фильма «Италия — не бедная страна».

В первом случае мы видим на экране свадьбу. Жених, молодой рыбак с севера, и новобрачная, девушка из Сицилии, в окружении друзей сидят за праздничным столом в зале какого-то ресторана. Кругом веселье, смех, музыка... С эстрады доносятся звуки песенки, написанной в отрывистых современных ритмах. Вслушиваясь, мы с удивлением замечаем, что ее исполняет детский голос. Камера поворачивается к эстраде — и действительно, вот она, певица! Это девочка семи-восьми лет. Стоя на возвышении перед микрофоном, она поет, неумело жестикулируя, отбивая такт ногой и, очевидно, старательно подражая манере взрослых. Это смешно — и в то же время чем-то трагично. Наивные телодвижения, нарочито хриплый голосок девочки, ее хрупкое тельце — все это так не вяжется с звуками рокк-эн-ролла, кажется нелепым, диким...

В чем смысл этого эпизода? Ивенс снял подлинную жизненную сцену — здесь нет ничего «выдуманного» режиссером. Факт этот действительно имел место в ряду других маленьких случаев и происшествий на свадьбе рыбака, которая показывается в картине. Но не правильней ли было умолчать о нем, не акцентировать на этих кадрах внимание зрителей?

Очевидно, нет. Во всяком случае — для Ивенса. Эта сценка явилась для него находкой, щедро брошенной ему жизнью. Именно в ней он передал колорит быта молодежи сегодняшнего дня, раскрыл какие-то важные его особенности, отразил атмосферу известной искусственности, театральной, свойственную итальянской свадьбе. Каждый, кто посмотрел фильм, запомнил этот эпизод. А тот

из зрителей, кто не ограничился внешним его восприятием, пошел вслед за художником дальше. И тогда он увидел за этой, кажется, «проходной» деталью картину падения нравов, страшный лик калечащего детскую душу общества.

Так за необычным, странным проступило обычное; так исключительность переросла в типическое.

Второй пример — рассказ о заводе искусственного каучука в Равенне. В нем Ивенс, в соответствии с общим замыслом картины, стремится подчеркнуть масштабы завода, показать высокую механизацию, свойственную этому предприятию. Вместе с тем он решительно отказывается от дидактики и стандартного духа «научной популярности», обычно характерного для подобных сцен. И вот что видит на экране зритель.

Увлекающийся «комиксами» маленький венецианец (действие предшествующей части картины протекало в Венеции) засыпает в своей лодке на канале. Во сне он оказывается в Равенне и попадает на каучуковый завод. С любопытством разглядывая диковинные механизмы, он идет по какому-то бесконечному переходу. Здесь он встречается с инженером. Следует синхронно записанный разговор. Мальчик спрашивает инженера, почему на заводе нет людей. Это потому, отвечает инженер, что все тут делается автоматически, самими машинами. «Вот видишь,— уточняет он,— здесь у меня кнопка. Когда я хочу, чтобы что-нибудь случилось, я молюсь, потом нажимаю кнопку. И тогда молитва сбывается...».

Расставшись с инженером, мальчик в полном одиночестве продолжает осмотр завода. Он пред-

ставляется ему огромным, удивительным, странным. Как бы отражая его восприятие этого волшебного мира современной техники, камера показывает завод в подчеркнутой перспективе, в необычных планах и ракурсах. Проход мальчика по заводу сопровождается отрывистыми производственными шумами и напряженным, как бы всплывающим откуда-то из глубины звучанием электронной музыки.

Мы не забываем, что мальчик видит все это во сне. К тому же его сознание, как отметил режиссер, «отравлено» чтением приключенческих книг. Поэтому отраженная на экране картина не кажется противоестественной. Как и в случае с девочкой-певицей, действительность предстает перед нами в заостренном, в каких-то моментах «остраненном», но в целом — глубоко правдивом изображении. Внешний облик вещей и предметов смыкается с психологией человека; внутренний строй чувств воздействует на образы действительности.

Так и в подлинной жизни, говорит Ивенс. Необычное и обыденное, контрасты и противоречия, страшное и смешное, реальное и фантастическое идут в ней рядом. Документалист должен уметь видеть и изучать все это. «Камера регистрирует жизнь не только стратегически, но и клинически». Творчеству противопоказан узкий взгляд на вещи. Важны лишь самоограничение и руководящая идея художника, важна доминанта жизни.

Подобную необычность кинематографического зрелища Ивенс никогда не воссоздает специально. Начиная с обобщенного поэтического образа «путь металла» из фильма «Песнь о героях»,

он связывает ее с реальным материалом, тщательно мотивирует истоки ее возникновения на экране. Острота, странность той или иной жизненной ситуации для него — лишь яркое выразительное средство, помогающее выявлению важных сторон действительности, настраивающее зрителя на наиболее заинтересованное восприятие фильма.

В эстетике Ивенса документальный фильм — это не просто описание события. Фильм должен раскрывать его смысл, показывать его значение, масштабы.

Но вместе с тем художник не раз предостерегал от того, чтобы «выкладывать всю свою философию и говорить все в одном фильме». Ничего хорошего из этого получиться не может. Выступая против тенденции производства неоправданно «монументальных» обзорных картин, утвердившейся в кинематографе некоторых стран в послевоенные годы, Ивенс писал: «Мне представляются наиболее ценными короткие фильмы, где мысли и наблюдения выражены с лаконизмом подлинного искусства. Длинные, собирательные, так сказать, «энциклопедические» документальные картины часто оказываются более слабыми с точки зрения их воздействия на зрителя»¹.

Отсюда — особенности формального построения документального фильма: его съемки, композиционного решения, дикторского текста, монтажа. Все это, по мнению Ивенса, должно быть направлено к одной цели: созданию максимально впечатляющего, емкого, но одновременно лаконичного художественного образа.

¹ Йорис Ивенс, Впечатления, мысли, надежды. — «Искусство кино», 1959, № 10, стр. 29.

В этом — одна из важнейших черт специфики документальной картины.

Говоря о мастерстве документалиста, Ивенс писал: «Нужно научиться использовать специфические средства и методы документального фильма. Наша драматургия совершенно иная, чем в игровом фильме. У нас есть возможность гораздо более свободно «перепрыгивать» пространство и время, чем у игрового фильма, есть возможность одним-двумя кадрами расширить индивидуальную проблему до общенациональной или международной проблемы. Действие документального фильма нередко развивается подобно короткому замыканию в электрической сети — скачкообразно, минуя многие промежуточные фазы. Монтаж его эластичен и благодаря сопоставлениям и контрастам усиливает развитие сюжета; он дает наших героев в их окружении, показывает, как человек изменяет окружающий его мир и как последний в свою очередь воздействует на него. Монтаж помогает вскрыть истинные силы, приводящие в движение экономическую и социальную жизнь народов»¹.

В той же статье Ивенс останавливается на еще одной важной особенности документального фильма — возможности для зрителя в любой момент установить точный жизненный адрес его героев. «У нашего зрителя всегда присутствует чувство, что он может проверить показанные ему факты, — пишет он. — По требованию публики режиссер должен быть в состоянии назвать адрес и имена героев. И хотя это само по себе еще не доказывает правдивость фильма, возможность такой проверки,

¹ «Deutsche Filmkunst», 1955, № 6.

несомненно, характеризует специфику кинодокументализма».

Иллюстрируя эту мысль, Ивенс рассказывает о том, как в 1934 году при просмотре в Брюсселе его фильма «Боринаж» кто-то из зрителей усомнился в документальной точности изображения жизни одного из шахтеров. «Это не может быть правдой!» — заявил он. — «Шахтера зовут Дельплан, — ответил режиссер. — Он живет в поселке Моноблос в Боринаже. Садитесь в поезд, и через два часа вы сами сможете увидеть, правда это или нет».

Однако, как и в любом произведении искусства, правда документального фильма — это прежде всего художественная правда. Она создается иными, специфическими средствами по сравнению с игровым кино, но от этого не теряет своего эстетического содержания. Полагаться на одну только документальную точность мало. Это — основа кинопублицистики, ее важнейшая отличительная черта. Но должна быть еще и вскрытая, привнесенная художником правда характера, правда чувства, правда типичности изображаемого. А для создания всего этого документалист должен тщательно заботиться о форме фильма, глубоко изучать жизнь, хорошо представлять себе объекты своей работы, улавливать значение и смысл событий, а главное, — как можно лучше понимать своих героев.

Этой последней стороне дела Ивенс придает особое значение. Без детального знания жизни, которая предстает перед объективом киноаппарата, не может быть успешного творчества, говорит он. «Прежде чем снимать своего героя, режиссер обязан знать его лично, знать его семью, дом, работу,

его коллег, его мысли, мечты и все то, что он ожидает для себя, жены и детей в настоящем и будущем. Он должен внимательно изучить все жизненные условия этого человека — географические, исторические, политико-экономические и культурные. Одним словом, документалисту необходимо понять истинные силы, играющие роль в жизни людей. Это поможет ему найти подлинную правду темы и сюжета его картин»¹.

Необычайно важно при этом почувствовать, как сам герой оценивает окружающую его обстановку, как он относится к ней, замечает далее Ивенс. Мы видели очень много фильмов, в которых показывается, скажем, один тракторист на уборке урожая, потом второй, затем еще один и т. д. Это мало что объясняет зрителю. Подобное арифметическое сложение не дает верной картины человеческой деятельности. Просто связать людей друг с другом, показывая их работу, нельзя. Необходимо вскрыть органическое взаимодействие человека и его окружения.

Художник вспоминает следующий факт.

В выступлении кинематографиста из Западной Африки на интернациональном киносеминаре во время Международного фестиваля молодежи в Варшаве было, между прочим, сказано, что на его родине мир, окружающий шахтера — оловянный рудник, его рабочее место в нем и т. д., — воспринимается рабочим и его семьей, как ад. «Значит, оценка (а следовательно, и воспроизведение) горнорудного производства в подобном фильме зависит от того, кому принадлежит рудник и кто и для

¹ «Deutsche Filmkunst», 1955, № 6.

кого там работает,— пишет Ивенс.— В документальном фильме многое говорит уже сам внешний вид вещи. Задача эта очень трудна — выразить внутреннюю жизнь героя, изображая внешний облик вещей. Но в хорошей картине мы обязательно должны чувствовать, что герой ее — это человек, ушедший корнями в свою жизнь, в свой народ, действующий в мире, который не безразличен ему, который он изменяет — или может изменить — и который в то же время воздействует на него»¹.

Таковы кратко важнейшие творческие принципы художника. С некоторыми из них мы уже отчасти познакомились раньше, анализируя его фильмы, другие наиболее отчетливо выступили перед нами на этих страницах.

Но есть еще одна существеннейшая проблема современного кино, связанная с идейным содержанием документального фильма, без рассмотрения которой — пусть даже беглого и схематичного — не будет полным и наш рассказ о творческой лаборатории Йориса Ивенса.

Мощный толчок искусство документального фильма получило в годы второй мировой войны. В этот период особенно ярко прозвучали его отличительная сила, его агитационное воздействие. По-новому проявилось, выросло и окрепло и мастерство кинопублицистики.

Эти процессы были характерны в той или иной мере для целого ряда боровшихся с фашизмом стран — Англии, Франции, США, Канады. Работав-

¹ «Deutsche Filmkunst», 1955, № 6.

шие в них документалисты—Джон Грирсон, Йорис Ивенс, Пол Рота, Бэзил Райт, Джон Тэйлор, Дональд Александер, Хэмфри Дженнингс и многие другие — добились в своих произведениях выдающихся успехов. Документальное кино тех лет служило действительным потребностям общества, было рупором прогрессивных идей своего времени, выразителем воли народов.

Наиболее отчетливо эти черты проявились в советском кинематографе. В замечательных документальных фильмах тех лет — «Разгроме немецких войск под Москвой» и «Черноморцах», «Дне войны» и «Сталинграде», «Битве за нашу Советскую Украину» и «Освобожденной Франции», увенчанных закончившими эту эпопею «Берлином», «Разгромом Японии» и «Судом народов», — советские документалисты с величайшей правдивостью запечатлели картину освободительной борьбы с гитлеровским нашествием. Советский документальный фильм 1941—1945 годов шел в авангарде мирового киноискусства. Воздействуя на все его виды и жанры, он способствовал укреплению идейной содержательности кино, росту его боевой направленности, совершенствованию реалистических принципов формы.

В послевоенные годы искусство кинопублицистики, пройдя через сложный период поисков и противоречий, было снова поднято и развито в работах тех же советских мастеров, в фильмах французской «группы тридцати», в отдельных произведениях английских, американских, немецких, польских документалистов.

Мы обрисовали здесь лишь самые общие очертания этого насыщенного событиями и протяжен-

ного по времени процесса. В своем реальном жизненном осуществлении он был, конечно, гораздо более глубоким, сложным, а главное — вовсе не таким последовательным и прямолинейным. Как уже упоминалось ранее, поступательное движение искусства документального кино сменялось упадком; ясность теоретических взглядов — эстетической путаницей. Взлеты нередко чередовались с падениями; успехи и достижения соседствовали с неудачами. Но для того чтобы подробно описать все эти драматические перипетии, потребовалась бы не одна сотня страниц...

Несомненно одно: возросшая роль документального кино военных лет оказала сильнейшее влияние на все киноискусство и во многом определила пути современного кинематографа в целом.

Интереснейшая проблема взаимосвязи и взаимообогащения искусств в процессе их исторического развития еще ждет своего исследователя. Сейчас мы можем только бегло затронуть ее и указать на такие бесспорные и общеизвестные факты, как, скажем, «врастание» тесрии документального фильма в эстетику итальянского неореализма, как общее стремление к подчеркнутой заземленности, «документальности» кинопоказа, характерное в последние годы для целого направления кино, касающегося далеко не одной только Италии, как отход ряда мастеров от «техничности» кинематографа в сторону изображения реального, непосредственного течения жизни, а в связи со всем этим — рождение новых принципов драматургии, новых методов в работе актера и т. д.

Но вместе с такого рода плодотворным, глубинным влиянием документализма, несомненно

обогатившим, двинувшим вперед теорию и практику кино, в современный кинематограф пришла и чисто внешняя подражательность, пришла мода. Некоторые сценаристы и режиссеры игрового кино восприняли лишь поверхностные признаки эстетики документального фильма, оторвав их от ее существа и прежде всего — от идейного содержания кинопублицистики, ее гражданского пафоса. Вследствие этого мы и стали свидетелями того, как на современном экране начали появляться (причем во все возрастающем количестве) произведения, представляющие собой как бы заготовки, «полуфабрикаты» искусства, внешне будто бы и близкие к реализму, но, на поверку, имеющие с ним весьма мало общего.

Одним из характерных случаев в этом роде явился выпуск нашумевшего фильма французского режиссера Жана Руша и социолога Эдгара Морэна «Хроника одного лета» (1960).

Нет необходимости подробно анализировать этот интересный, в отдельных сценах новаторский, но в целом, с нашей точки зрения, неудавшийся опыт. «Хроника» упомянута здесь лишь постольку, поскольку в ней нашли отражение некоторые принципиальные моменты описанного выше процесса. Вокруг нее развернулась в свое время пространная дискуссия, и читатель, интересующийся этим вопросом, может найти полезные для себя сведения в прессе. Суть же работы Руша и Морэна сводилась к следующему.

Опираясь на теорию «киноправды» Дзиги Вертова, Морэн и Руш решили показать на экране «жизнь, как она есть». С этой целью они пригласили нескольких, в общем случайных, людей (сре-

ди них в качестве ближайшего сотрудника авторов была женщина, помогавшая Морэну в его социологических исследованиях) и на протяжении трех-четырех месяцев изо дня в день снимали их. Съемки эти были самые разные: в служебных помещениях, дома, на прогулке и т. п. В кадре очень часто были и сами Морэн и Руш. Они разговаривали со своими героями, задавали им различные вопросы, касающиеся как их личной биографии, так и некоторых общественных проблем. Портативная съемочная и звукозаписывающая аппаратура фиксировала все это.

Помимо кинонаблюдения над основными пятью-шестью лицами Морэн и Руш провели ряд синхронно записанных интервью с персонажами, которые просто встречались им на улице. В частности, большое место в фильме занял эпизод, показывающий, как помощница Морэна интервьюирует прохожих, задавая каждому из них стереотипный вопрос: «Счастливы ли вы?» Аппарат запечатлел разнообразную, нередко неожиданную реакцию захваченных врасплох, удивленных людей. С точки зрения наблюдения над проявлениями человеческой психологии эта репортажная сцена — одна из интереснейших в фильме.

Второй яркий момент картины — немая сцена признания в любви. Много пережившая женщина за время съемок «Хроники» полюбила человека, неожиданно, как и она, попавшего в число главных действующих лиц этого кинематографического эксперимента. Она некрасива и старше, чем он. Внезапно овладевшее ею чувство и радостно и трагично для нее. Она не смеет надеяться на взаимность и скрывает свою любовь. Но Морэн, за-

метив, что с ней творится что-то неладное, вынуждает ее открыть свое сердце.

Это признание и показано на экране. Лицо женщины снято на крупном плане, камера, не отрываясь, «следит» за ней на протяжении нескольких минут, и мы видим тончайшие оттенки ее мимики, дрожание губ, меняющееся выражение глаз, вспыхивающих то глубоко затаенным счастьем, то отчаянием, то надеждой, видим, как мучительно, в сложнейших противоречиях и преодолениях проявляется внутреннее состояние ее души, как чувство, мысль переходят в слово...

Фильм заканчивается сценой обсуждения его достоинств и недостатков. Дискуссия проводится в просмотровом зале после показа завершённой работы самими ее героями. Окончательные итоги подводят, прогуливаясь по длинному коридору какого-то здания, ее авторы — Жан Руш и Эдгар Морэн.

Известно, что черновой материал «Хроники одного лета» был огромен: он заключал десятки тысяч метров пленки. Смонтированная на основе его картина идет на экране около двух часов. И вполне естественно, что авторы «утонули» в этом обилии съемок и не смогли создать художественно целостное произведение — тем более, что они в общем-то и не считали это своей целью.

Как уже было упомянуто, Морэн и Руш шли в своих поисках по пути внешнего подражания жизни, внешней документальности. Лозунг «ближе к действительности» истолкован в их фильме как съемка без целенаправленного отбора и организации фактов. Диалоги картины дидактичны, люди (за исключением двух-трех моментов)

показаны в ней так, как мы видим их при самом поверхностном знакомстве. Авторы, по существу, и не пытаются идти дальше, то есть выполнить прямую задачу искусства — отобразить значительные стороны действительности, раскрыть характерные человеческие переживания, обобщить факты. Их многообещающее по замыслу произведение — это плоский реализм, сырье для реализма, не одухотворенное мыслью, не сцементированное чувством.

На первый взгляд подобное утверждение кажется парадоксальным. Как может быть не реалистичным документальный фильм, основанный на прямом отображении подлинной действительности, подлинных фактов жизни?..

Оказывается, может. Ибо суть дела здесь, как и во всяком искусстве, состоит в конечном счете не в том, что — то есть вымышленные или подлинные события изображены художником, — а в том, как они отобраны и осмыслены им, какими идеологическими понятиями автор при этом руководствовался, какой урок жизни он хотел дать своим современникам.

И потому напрасны, не оправданы ссылки Морэна, Руша и некоторых критиков их работы на возрождение — и даже развитие! — принципов режиссуры Дзиги Вертова, на открытие «новых форм» киноискусства. Подобная «незаинтересованная фиксация» потока жизни (проведенная в данном случае лишь более совершенными техническими средствами) не столько нова, сколько стара для искусства вообще и для кино в частности. Что же касается Вертова, то его теория «киноправды», равно как и созданный им в свое время под тем же

названием киножурнал, никогда не была инертной и аполитичной. Она проникнута страстным революционным пафосом художника, направлена на отображение социально значительных явлений.

Все это отступление понадобилось нам для того, чтобы, говоря о творческих принципах Йориса Ивенса, точнее и определеннее обозначить его место в формировании процессов, характеризующих состояние современного кинематографа, сказать еще раз о том главном, что отличает Ивенса и как человека и как художника.

Это главное — его глубокая, идущая от самого существа души идейная убежденность, его революционность, его высокие моральные принципы, находящие, как это и было показано выше, свое блистательное выражение в образной ткани его картин.

Как по форме, так и по заложенному в них мироощущению фильмы Йориса Ивенса необычайно современны для того периода, в который каждый из них создавался. Как по форме, так и по содержанию они несут в себе новаторские, прогрессивные идеи общественного сознания. И в этом смысле работа Ивенса не только в 30-е годы, но и в нашей современности содействовала сближению кино с жизнью, влияла на укрепление реалистических тенденций искусства экрана.

Но все фильмы, которые он снял, весь его творческий путь в кино, все содержание его личности непримиримо враждебны той плоской, лишенной прогрессивных социальных идей «документальности», о которой мы говорили в связи с картиной Морэна и Руша. Это — как бы два полюса, две текущие в разных направлениях реки. Река Ивен-

са — это великая река реальной жизни человеческого общества со всеми ее земными страстями, бурями и водоворотами, с ее контрастами, трудом, борьбой за справедливость и лучшее будущее. Ивенс не раз указывал на то, что настоящие герои документальных картин способствовали развитию взаимопонимания народов, создавали атмосферу ослабления напряженности в мире, были активными участниками общественной жизни. «Они любят жизнь, людей и мир и дарят людям само доверие». Река Морэна и Руша, несмотря на всю ее внешнюю жизненную правдоподобность, все же, по существу, — отвлечение от жизни, отход от насущных вопросов времени, увод зрителя в мир абстрактно-психологических изысканий.

Ивенс глубоко верит в могущество и необходимость документального кино. Оно никем не выдуманно, оно именно необходимо, говорит он. В обществе существует величайшая и неизменная потребность в нем. Однажды художник записал: «Многие думают, что документальный фильм был изобретен кинорежиссерами, художниками или педагогами, но я считаю, что он порожден естественной потребностью людей найти отражение факторов, действий и ситуаций, связанных с социальным, экономическим и культурным развитием»¹.

И именно в осознании этой социальной значимости документального кино, в его мощном морально-эстетическом воздействии черпает Йорис Ивенс свою уверенность, свои творческие силы.

¹ Йорис Ивенс, О документальных фильмах. — «Молодежь мира», 1942, № 2, стр. 26.

КОГДА ДУЕТ МИСТРАЛЬ...

История человеческого общества знает многих великих путешественников — первооткрывателей новых земель. К их славным именам мы причисляем теперь еще одно: Йорис Ивенс.

Но «неизвестная земля» колумбов прошлого не представляет для него загадки. Цель странствий Ивенса существует открыто и явно — хоть от этого не менее опасны окружающие ее рифы, не менее неизведанны еще порой ее глубины. Компас жизни художника всегда повернут в сторону того из земных материков, где в данную минуту кипит бой, где с наибольшей остротой разворачивается борьба за правду и достоинство человека.

Он странствует взлохмаченно и празднично,
Снимая вечный бой за справедливость.
В двадцатом веке существует правило:
везде, где революция,—

там Ивенс! ¹

¹ Евг. Евтушенко, Баллада о Йорисе Ивенсе и об одном коммерсанте.— «Комсомольская правда», 25 февраля 1962 г.

Один из последних творческих замыслов Йориса Ивенса — фильм о мистралье, свежем ветре, дующем в определенное время на юге Европы. Когда начинается мистраль, то в районах, над которыми он проносится, резко меняется жизнь всего окружающего. Фильм этот пока остался не снятым.

Но полно, так ли это?

Если понимать мистраль шире, чем обычное явление природы, если истолковывать его поэтически (а такой художник, как Ивенс, и не мог подходить к решению подобной темы в натуралистическом плане), то можно с полным основанием сказать, что замысел этот уже осуществлен Ивенсом. Ибо все его фильмы были по существу ни чем иным, как рассказом о ветре перемен, о великих исторических свершениях в жизни народов.

Большинство из снятых им произведений посвящено изображению критических моментов истории современного общества. «Песнь о героях» и «Боринаж», «Испанская земля» и «Четыреста миллионов», «Говорит Индонезия» и «Ранняя весна», «Песня великих рек» и «Завтрашний день деревни Нангила», «Вооруженный народ» и «Путевой дневник» — все это неумирающие документальные и поэтические свидетельства освободительной поступи новой эпохи. В творчестве Ивенса были проходные, случайные для него темы («Прибой», «Марк Шагал»); были фильмы, явившиеся шедеврами его лирического таланта, данью любимым городам («Дождь», «Сена встречает Париж»). Одного этого оказалось достаточно, чтобы выдвинуть его в первые ряды мастеров кино. Но сделали его выдающимся художником все же не эти картины — как бы ни согревали нас кадры «Дождя» или «Се-

ны». Йорис Ивенс стал Йорисом Ивенсом благодаря неугасимо горящему в его душе мятежному пламени борьбы, ценой многих лет жизни, отданных без остатка мужественной защите прав Человека.

Ивенс воспитал сотни молодых документалистов. Его лекторская деятельность и практические уроки в огромной степени способствовали становлению документальной кинематографии Китая, ГДР, Польши, Республики Мали, Кубы. Его работа оказала влияние на формирование прогрессивных тенденций в английском, американском, французском, итальянском кинематографе. Выше уже говорилось о том, что съемка фильма «Говорит Индонезия» в Сиднее на долгие годы определила поступательное движение австралийского документального кино.

На протяжении всей жизни Ивенс занят большой общественной деятельностью. Он пишет статьи, участвует в дискуссиях и важнейших международных встречах кинематографистов. На первом и втором Московских международных кинофестивалях он был председателем жюри короткометражного фильма, на третьем — членом жюри. В 1955 году Ивенс удостоен Международной премии Мира.

Фильмы Йориса Ивенса — правдивые и поэтические, мудрые и вдохновенные — утверждают сознание, свободу и счастье жизни. Они несут людям светлую веру в их силы, надежду в их борьбе, уверенность в конечной победе за справедливое переустройство общества.

Но в еще большей степени, быть может, чем фильмы, важны сила его примера, обаяние его личности, его талант. Для всех, кто когда-либо

встречался с ним, Ивенс навсегда остался в памяти, как большой, мудрый, скромный, кристально честный и мужественный человек. Его жизнь — это выдающийся пример самоотверженного служения идее революционного искусства; его творчество — образец действий подлинно принципиального художника-документалиста наших дней.

Художник и человек Йорис Ивенс ясно видит путь своей жизни, цель своего труда.

Он снял «Мистраль»...

ФИЛЬМОГРАФИЯ

МОСТ (De Brug), 1928.

Автор сценария, оператор и режиссер Йорис Ивенс.
Производство «Капи», Голландия.

ПРИБОЙ (Branding), 1929.

Автор сценария Йеф Ласт; режиссеры: Манус Франкен, Йорис Ивенс; операторы: Йорис Ивенс, Джон Ферно.
Производство «Капи», Голландия.

ДОЖДЬ (Regen), 1929.

Оператор и режиссер Йорис Ивенс.
Производство «Капи», Голландия.

Я — ФИЛЬМ (Ik film), 1929.

Операторы и режиссеры: Йорис Ивенс и Ганс ван Меертен (фильм незакончен).

МЫ СТРОИМ (Wij bouwen), 1930.

Автор сценария и режиссер Йорис Ивенс; операторы: Йорис Ивенс, Джон Ферно.
Производство «Капи», Голландия.

ЗЮДЕРЗЕЕ (Zuiderzee), 1930.

Автор сценария и режиссер Йорис Ивенс; операторы: Йорис Ивенс, Джон Ферно, Эли Лотар, Пит Хускен; монтаж Елены ван Донген.
Производство «Капи», Голландия.

ФИЛИПС-РАДИО (Philips-Radio), 1931.

Автор сценария и режиссер Йорис Ивенс; операторы: Йорис Ивенс, Джон Ферно; монтаж Елены ван Донген; музыка Лоу Лихтвельда.
Производство «Капи», Голландия.

КРЕОЗОТ (Creosoot), 1931.

Автор сценария и режиссер Йорис Ивенс; операторы: Жан Древилль, Эли Лотар; монтаж Елены ван Донген.
Производство «Капи», Голландия.

ПЕСНЬ О ГЕРОЯХ, 1932.

Авторы сценария: Йорис Ивенс, И. Склют; режиссер Йорис Ивенс; автор текста «Песни об Урале» С. Третьяков; оператор А. Шеленков; музыка Ганса Эйслера.
Производство «Межрабпомфильм», СССР.

БОРИНАЖ (Borinage), 1933.

Авторы сценария, режиссеры и операторы: Йорис Ивенс и Генри Сторк; музыка Ганса Гауска; монтаж Елены ван Донген.
Производство Е. П. И. для «Клуба кино» в Брюсселе, Бельгия.

НОВАЯ ЗЕМЛЯ (Nieuwe Gronden), 1934.

Автор сценария и режиссер Йорис Ивенс; операторы: Йорис Ивенс, Джон Ферно, Пит Хускен; монтаж Елены ван Донген; музыка Ганса Эйслера.
Производство «Капи», Голландия.

ИСПАНСКАЯ ЗЕМЛЯ (The Spanish Earth), 1937.

Автор сценария и режиссер Йорис Ивенс; операторы: Йорис Ивенс, Джон Ферно; дикторский текст написал и прочитал в фильме Эрнест Хемингуэй; монтаж Елены

ван Донген; музыка Марка Блицштейна и Виргилия Томсон; звукооформление Ирвинга Рейса.
Производство объединения «Историков современности», США.

ЧЕТЫРЕСТА МИЛЛИОНОВ (The Four Hundred Millions), 1938.

Автор сценария и режиссер Йорис Ивенс; операторы: Джон Ферно, Роберт Капа; автор дикторского текста Дадли Николс; читает Фредерик Марч; монтаж Елены ван Донген; музыка Ганса Эйслера.
Производство объединения «Историков современности», США.

ЭНЕРГИЯ И ЗЕМЛЯ (Power and the Land), 1940.

Авторы сценария: Йорис Ивенс, Эдвин Лок; режиссер Йорис Ивенс; операторы: Флоуд Кросби, Артур Орнитц; автор дикторского текста Стефан Винсент Беннет; читает Вильям П. Адамс; музыка Дугласа Мура; монтаж Елены ван Донген.
Производство национальной службы кино для Министерства сельского хозяйства, США.

НОВАЯ ГРАНИЦА (New Frontiers), 1941.

Автор сценария и режиссер Йорис Ивенс; оператор Флоуд Кросби (фильм незакончен).

НАШ РУССКИЙ ФРОНТ (Our Russian Front), 1941.

Авторы сценария и режиссеры: Йорис Ивенс, Луис Майлстон; фильм смонтирован из материалов съемок советских кинооператоров; музыка Д. Шостаковича; автор дикторского текста Элит Пул; читает Вальтер Хустен; монтаж Марселя Кревена.
Производство «Искусство кино», США.

ТРЕВОГА (Alarm), 1942.

Автор сценария и режиссер Йорис Ивенс; операторы: О. Бородайл, Джон Норвуд, Франсуа Вилье; автор дикторского текста Ален Филд; музыка Лоу Лихтельда.
Производство национальной службы кино, Канада.

УЗНАЙ СВОЕГО ВРАГА — ЯПОНИЮ (Know your Enemy Japan), 1943.

Автор сценария и режиссер Йорис Ивенс; монтаж Елены ван Донген (фильм незакончен).

РАССКАЗ О СОЛДАТЕ ДЖО (Story of G. I. Joe), 1944.

Авторы сценария: Леопольд Атлас, Ги Эндор, Филипп Стивенсон; режиссер Вильям А. Вельман (при участии Йориса Ивенса); оператор Руссель Мети. Производство «Лестер Коуэн», США.

ЖЕНЩИНА МОРЯ (Woman of the Sea), 1944.

Авторы сценария: Владимир Познер, Йорис Ивенс. Производство «Лестер Коуэн», США.

ГОВОРIT ИНДОНЕЗИЯ (Indonesia Calling), 1945.

Автор сценария и режиссер Йорис Ивенс; оператор Марион Мишель; автор дикторского текста Катрин Дункан; читает Питер Финч. Производство Союза портовых рабочих, Австралия.

ПЕРВЫЕ ГОДЫ (Pierwsze lata), 1947.

Автор сценария Марион Мишель; режиссер Йорис Ивенс; операторы: Иван Фрик (съемки в Чехословакии), Захарий Сандов (Болгария), Владислав Форберт (Польша); автор дикторского текста Катрин Дункан; музыка Яна Капра.

Производство «Статни-фильм», Чехословакия.

МИР ПОБЕДИТ ВО ВСЕМ МИРЕ (Pokój zwycięży świat), 1951.

Автор сценария Ежи Боссак; режиссеры: Йорис Ивенс, Ежи Боссак; операторы: В. Форберт, К. Ходура, Ф. Средницкий, Ф. Фукс, С. Спрудин, С. Крушинский, К. Щетинский, М. Веселек; музыкальное оформление Ежи Герта, В. Шпильмана.

Производство Варшавской студии документальных фильмов, Польша.

МЫ ЗА МИР! 1952.

Авторы сценария: И. Пырьев, А. Фролов; режиссеры: И. Пырьев, И. Ивенс, А. Фролов, А. Торндайк, Д. Васильев; операторы: В. Павлов, В. Минкоша, К. Штанке, А. Крылов и другие; автор дикторского текста С. Антонов; музыка И. Дунаевского.

Производство киностудии «Мосфильм» и студии ДЕФА (ГДР).

ВЕЛОПРОБЕГ ДРУЖБЫ ВАРШАВА — БЕРЛИН — ПРАГА (Wyścig Pokoju Warszawa — Berlin — Praga), 1952.

Автор сценария и режиссер Йорис Ивенс; операторы: Вальтер Федмер, Ежи Пиркош, Эрнх Бартель и другие; автор дикторского текста Ева Фишер; читает Андрей Лапницкий.

Производство Варшавской студии документальных фильмов (Польша) и студия ДЕФА (ГДР).

ПЕСНЯ ВЕЛИКИХ РЕК (Lied der Ströme), 1954.

Авторы сценария: Владимир Познер, Йорис Ивенс; главный режиссер Йорис Ивенс; режиссеры: Иоган Хойскен, Робер Менегоз; съемки производились операторами в 30 странах; автор дикторского текста Владимир Познер; слова «Песни шести рек» Бертольта Брехта; поет Поль Робсон; композитор Д. Шостакович. Производство студии ДЕФА (ГДР).

МОЕ ДИТЯ (Mein Kind), 1956.

Автор сценария и дикторского текста Владимир Познер; режиссер Йорис Ивенс.

Производство студии ДЕФА (ГДР).

РОЗА ВЕТРОВ (Die Windrose), 1956.

Автор дикторского текста Владимир Познер; главные режиссеры: Йорис Ивенс, Альберто Кавальканти; автор текста пролога М. Шеер; читает Елена Вейгель.

Авторы новелл:

Бразилия — автор сценария Жоржи Амаду, режиссер Алекс Виани;

СССР — автор сценария и режиссер С. Герасимов;
Франция — автор сценария Анри Манья, режиссер
Яника Беллон;
Италия — автор сценария Франко Солинас, режиссер
Джилло Понтекорво;
Китай — автор сценария Лин Ян, режиссер У. Ю-ин.
Производство студии ДЕФА (ГДР).

ПРИКЛЮЧЕНИЯ ТИЛЯ УЛЕНШПИГЕЛЯ (Les Aventures de Till l'Espeigle), 1956.

Авторы сценария: Рене Виллер, Жерар Филип (по повести Шарля де Костера); режиссеры: Жерар Филип, Йорис Ивенс; оператор Кристиан Матрас.
Производство «Фильм Ариан» (Франция) и студии ДЕФА (ГДР).

СЕНА ВСТРЕЧАЕТ ПАРИЖ (La Seine rencontre Paris), 1957.

Идея Жоржа Садуля; режиссер Йорис Ивенс; стихи Жака Превера; читает Серж Реджиани; операторы: Андре Дюмэтр, Филипп Брэн; композитор Филипп Жерар.
Производство «Гаранс», Франция.

ИТАЛИЯ — НЕ БЕДНАЯ СТРАНА (L'Italia non e un paese povero), 1959.

Автор сценария и режиссер Йорис Ивенс; автор дикторского текста Альберто Моравиа; операторы: Марио Дольчи, Обердан Трояни, Марио Вольпи.
Производство «Проа», Италия.

ЗАВТРАШНИЙ ДЕНЬ ДЕРЕВНИ НАНГИЛА (Demain à Nanguila), 1960.

Автор сценария и дикторского текста Катрин Варлен; читает Роже Пиго; режиссер Йорис Ивенс; операторы: Луи Миелль, Пьер Геген; музыка Луи Бессера и Сю-занны Барон.
Производство «Общества франко-африканского кино», Франция.

ПУТЕВОЙ ДНЕВНИК (Carnet de voyage), 1960—1961.

Автор сценария и режиссер Йорис Ивенс; дикторский текст читает Анри Фабиани; операторы: Хорге Фрага, Хорге Херрера, Хозе Массип, Рамон Суарес, Густаво Майнолет.

Производство «ИКАИК», Куба.

ВООРУЖЕННЫЙ НАРОД (Pueblo armado), 1960—1961.

Автор сценария и режиссер Йорис Ивенс; автор дикторского текста Анри Фабиани; читает Серж Реджиани; операторы Хорге Фрага, Хорге Херрера, Хозе Массип, Рамон Суарес, Густаво Майнолет.

Производство «ИКАИК», Куба.

...ВАЛЬПАРАИСО (...A Valparaiso), 1962.

Режиссер Йорис Ивенс; ассистент режиссера Серж Браво; главный оператор Жорж Струве, оператор Патрисно Гусман; дикторский текст Криса Маркера; читает Роже Пигго; музыка Густава Бесерра; поэт Жермен Монтеро.

СОДЕРЖАНИЕ

В Амстердаме идут дожди	7
Битва земли и моря	24
Поэма о горе Магнитной	36
Боринаж	48
Земля, политая кровью	56
Освобожденный народ	86
На берегах великих рек	108
Огни Кортэ-Маджоре	128
Что увидела Сена, встретив Париж	141
Секрет таланта	155
Когда дует мистраль...	181
Фильмография	185

Дробашенко Сергей Владимирович

КИНОРЕЖИССЕР ИОРИС ИВЕНС

«Искусство», М., 1964, 192 стр. + 2 вкл. 32 стр. 778 с.

Редактор *Н. Г. Зеличенко*

Художники *Л. А. Витте и Г. К. Александров*

Художественный редактор *Г. К. Александров*

Технический редактор *В. И. Зыкин*

Корректор *А. А. Позина*

Сдано в набор 6/VI 1963 г. Подписано в печать 28/XI 1963 г.
 Формат бумаги 70×108¹/₃₂. Печ. л. 7,0 (усл. 9,59). Уч.-изд. л. 8,66
 Тираж 15 000 экз. А 10934. Изд. № 15384.
 Зак. тип. № 355. Цена 60 коп.

«Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25

Московская типография № 20 «Главполиграфпрома»
 Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
 Москва, 1-й Рижский пер., 2



• ИСКУССТВО •

Цена 60 коп.