



М.Черненко

КИНО
МОНГОЛИИ





М.Черненко

КИНО
МОНГОЛИИ

СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
БЮРО ПРОПАГАНДЫ
СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА
Москва, 1976

ВОПРОКИ ТЕОРИЯМ

В этой стране есть все, о чем только может мечтать кинематографист: бесконечное синее небо, жесткое азиатское солнце — то ли триста дней в году, то ли больше. Есть скалистые горы, совсем как дежурный пейзаж из вестерна, и непроходимая тайга, и голые пустыни с развалинами древних городов, и плешивые сопки, и степи, и лиственные леса, совсем как в средней полосе России, и реки, полные рыбы, и пуши, полные пушного зверя, о котором и думать забыли в Европе... Словом, есть здесь все, что может очаровать заезжего туриста, охотника, этнографа, палеонтолога, геолога; и есть здесь все, чем жива от века эта древняя земля кочевников и скотоводов — несметные отары овец, верблюдов, лошадей, яков, оленей.

И все это ждало встречи с кинокамерой годы, ждало и, объективно говоря, могло бы не дожидаться вовсе, как это случилось, к примеру, во многих государствах Азии и Африки, продолжавших оставаться кинематографическими и не только кинематографическими колониями европейских метрополий вплоть до начала шестидесятых годов. И тем, что Монголия потеряла не семьдесят пять лет кинематографического развития, а всего лишь сорок, она обязана народной революции 1921 года, решительному скачку из феодализма к социализму, минуя капитализм. Одного этого достаточно для того, чтобы феномен рождения и формирования монгольской кинематографии представил интерес для многих развивающихся стран.

Мало того. Подлинный феномен монгольского кино заключается в том, что оно было создано словно вопреки всем объективным законам развития десятой музы. В самом деле, изобретение Люмьеров было результатом длительного эволюционного развития и взаимодействия множества факторов: многовековой традиции литературной, театральной, изобразительной, музыкальной; промышленности, фотографии, индустрии развлечений, навыков и устойчивых форм городской жизни; зрительной культуры публики и прочее, и

прочее, включая такие, казалось бы, незначительные факторы, как наличие в городах помещений, приспособленных для демонстрации фильма. Все это и многое другое давно уже принято объединять удобной формулой «кино — искусство синтетическое».

Между тем в Монголии к моменту победы революции, да и в первое десятилетие после победы, практически отсутствовали все компоненты этой традиционной формулы.

В самом деле, если начать с основы основ кинематографа — с литературы, каким, в самом первоначальном приближении, требованиям должна была отвечать эта литература для кинематографа? Не углубляясь в детали, можно ответить просто: мало-мальски реалистической драматургией, опирающейся на факты реальной действительности, мало-мальски определенными характерами персонажей, также опирающимися на реальные жизненные прототипы, мало-мальски устоявшейся жанровой определенностью, устоявшимися читательскими стереотипами.

Ничем подобным литература дореволюционной Монголии не обладала. Более того, литературы в современном понимании этого слова не было. Ибо первые романы (соответствующие средневековым романам европейских литератур) появились в Монголии лишь в первой половине XIX столетия. И даже в конце XIX века монгольскую литературу составляли главным образом аллегорические притчи, морализаторские поучения с животными в духе народных сказок. Положение это не слишком изменилось и в первые годы народной власти. На первых порах вся печатная продукция новой Монголии сводилась к изданию фольклора, а первый литературный сборник молодых писателей-кружковцев «Свод вдохновенных слов» был издан лишь в 1929 году. Тогда же появилась «Отвергнутая девушка» Ц. Дамдинсүрэна — первое крупное произведение новой прозы.

Произошло это всего за семь лет до создания студии «Монгол-кино».

Дореволюционная Монголия не знала театра даже не в европейском понимании этого слова, она не знала театра, как сцены, как традиции. Быть может, только специалисты отмечают такие разрозненные факты театральной жизни феодальной страны, как домашние театры при дворах князей, ритуальные мистерии, приуроченные к религиозным праздникам в буддистских монастырях-дацанах, как старый китайский театр, игравший в немногочисленных городских поселениях для китайских купцов и ремесленников. Однако эти театральные или, точнее, театрализованные представления не имели не только постоянного зрителя, они не имели каких-либо постоянных трупп — актеров, режиссеров, художников. Не случайно, что после победы народной революции театральное строительство пришлось начинать буквально на пустом месте — сначала создавать чисто самодеятельные труппы, затем труппы полупрофессиональные.

Первый профессиональный монгольский театр был создан ре-

шением правительства только в 1931 году, за пять лет до рождения кинематографа. (Отмечу в скобках, что с историей монгольского театра связаны и первые упоминания о любителях-кинооператорах: в том же 1931 году в спектакле по пьесе С. Буяннэмэха «Прошлое, настоящее и будущее» были использованы специально снятые кинокадры.)

Вплоть до конца тридцатых годов монгольская музыка ограничивалась фольклорными песнопениями и импровизациями бродячих сказителей. Нотная грамота пришла в Монголию перед самой войной, и можно без особого преувеличения сказать, что обязана она своим появлением потребностям кинематографа: звуковое кино не могло обойтись без музыки, а музыку надо было писать, записывать и воспроизводить.

Культура бродячих скотоводов практически не знала изобразительного искусства. Лишь в период расцвета и упрочения буддизма в Монголии появляется ритуальная живопись, культовые композиции, включавшие в себя порой и бытовые, жанровые сценки. Однако только в начале двадцатого века появляется живопись светская — в рамках той же иконописной манеры, плоскостной декоративности, которая при всей реалистичности деталей и дотошном натурализме рисунка была необыкновенно далека от действительности. И не случайно монгольское изобразительное искусство после революции начиналось с аллегорического политического плаката, позволявшего использовать для новых целей именно эти, единственно существующие традиции...

Так, или примерно так, обстояло дело с теми компонентами культурного слоя, без которого было невозможно создание кинематографии как искусства, как промышленности, как национальной потребности. Между тем искусство это было создано.

«АРАТ ДОЛЖЕН ЗНАТЬ СВОЮ СТРАНУ.»

Однако еще до первых своих наивных короткометражек монгольским кинематографистам привелось пройти школу кинематографии советской. Ибо прежде чем создавать кино собственное, они должны были увидеть свою жизнь, свою страну в зеркале кинематографии более зрелой, дружественной и близкой — географически, политически, идеологически.

И был глубочайший социальный смысл в том, что первым зеркалом революционной монгольской действительности оказалась картина одного из классиков советского кино Всеволода Пудовкина — «Потомок Чингис-хана».

Этому не мешал тот чисто производственный факт, что до самой Монголии съемочная группа так и не добралась, что Пудовкин и Головня ограничились натурой Бурятии. Буряты говорили на том же языке, исповедовали ту же религию, подвергались той же эксплуатации. Разумеется, не все здесь было идентично, но агитационная патетика пудовкинской картины вполне позволяла обойти то, что разделяло, чтобы выделить из монгольской реальности те элементы, которые свидетельствовали о взрыве революционности в отсталых, средневековых структурах.

Именно это — рождение революционного, классового сознания в душе забитого арата, внимательность к быту, этнографии, типажности — и могло быть наиболее значительным для монгольского зрителя и монгольского кинематографа в «Потомке Чингис-хана», а вовсе не парадоксальная его фабула.

«Потомок Чингис-хана» был первой игровой картиной о Монголии, и будь в то время в Улан-Баторе хоть зачатки профессионального кинопроизводства, лента Пудовкина могла бы стать реальной точкой отсчета в его развитии, реальным образцом для учебы и подражания. Однако этого не произошло. Во-первых, тогда, в 1927—1928 гг., учиться кинематографу в Монголии было, попросту говоря, некому. И не только учиться, просто смотреть фильмы: на

всю страну имелось около десятка кинопередвижек, и только в 1933 году в Улан-Баторе был открыт первый стационарный кинотеатр «Арат». Во-вторых, потому, что в стране почти всеобщей неграмотности утонченный язык и интеллектуальный монтаж великого немого был бы просто непонятен зрителю. Любопытно, что, прокатывая в те годы советские фильмы на своих немногочисленных киноустановках, руководители министерства просвещения и комитета по делам искусств высказывали специалистам из Москвы опасения, что монтажные куски, основанные на советских стандартах, слишком коротки для монгольского зрителя, который просто не успевает внимательно рассмотреть, а тем более усвоить увиденное.

И поэтому руководство МНР приняло решение единственно правильное, хотя и беспрецедентное: созданию кинопроизводства должно было предшествовать создание минимальной кинематографической культуры зрителя. Это означало, в первую очередь, кинофикацию малолюдных, разбросанных по всей стране стойбищ, поселков и поселений. Это означало планомерную и целенаправленную эстетическую подготовку зрителя, приобщение его к элементарным законам и свойствам кинозрелища, к умению воспринимать движущуюся фотографию как факт искусства, а не реальную действительность, и многое другое. Начинать приходилось действительно с азов, ибо даже первые киносеансы на монгольской земле датировались лишь 1915 годом.

И хотя национальная кинематография рождалась под лозунгом — «арат должен знать свою страну», программу эту следовало дополнить призывом не менее значительным — «арат должен знать и понимать кино».

С этой целью, начиная с пленума ЦК Монгольской народно-революционной партии от 7 марта 1925 года, во всех решениях партии и правительства фигурирует как одна из важнейших идеологических задач — строительство кинотеатров, обеспечение провинциальных аймаков передвижками. В 1933 году при министерстве просвещения создается прокатная контора «Монголкино», главной целью которой было развитие кинофикации. В следующем году организуется Комитет по кино, которому было поручено создание материальной базы кинопроизводства, подготовка технических и творческих кадров. В 1935 году в Улан-Батор прибыла группа советских специалистов во главе с оператором С. Гусевым, начавшая обучение первых энтузиастов кино. Одновременно в качестве учебной, а затем и производственной базы, была создана лаборатория для выпуска агитационных короткометражек, преобразованная в том же году в кинофабрику игровых и документальных картин.

В результате, всего через несколько месяцев на экраны выходит снятая под руководством С. Гусева и А. Лебедева первая самостоятельная лента монгольского кино — «Празднование Первого

мая в Улан-Баторе», а полгода спустя — картина, посвященная годовщине Октябрьской революции.

Шел тридцать шестой год — звуковое кино уже успело забыть о своем немом прошлом, уже успело освободиться от оков неподвижной, громоздкой и капризной звукозаписывающей аппаратуры, а монгольские кинематографисты проходили люмьеровский период своего развития, снимая немые ленты, монтируя их — в самом прямом смысле — на руках, на пальцах. И тем не менее эти ленты были подлинным началом, первой практической школой, первым экзаменом на профессиональное, пусть технически несовершенное, но сделанное собственными руками киноискусство.

Это практическое приобщение к производству было тем более важно, что в то же время кинематографистам МНР предстояло пройти последнюю подготовительную ступень своего начального кинообразования — прямое участие в съемках советского фильма «Сын Монголии». И дело даже не в том, что в картине И. Трауберга принимали участие — на равных — актеры недавно организованного Государственного народного театра, что Траубергу ассистировали улан-баторские режиссеры и операторы. Значение «Сына Монголии» определяется на этот раз достижениями эстетическими.

Быть может, точнее всего сформулировал это в своей статье тогдашний художественный руководитель «Ленфильма» А. Пиотровский:

«...этот фильм, рассчитанный и на советского зрителя, сделан в основном для зрителя Монголии, как подарок монгольскому народу. История кинематографии, более того, история искусства не знает подобных примеров. То, что искусство более передовой страны культурно обращается к жизни и быту народа более отсталого не затем, чтобы найти «острый материал» в экзотическом примитиве и не затем, чтобы художественными средствами внушить отсталому племени убогие понятия о превосходстве «белого человека», а чтобы показать дружественному народу образы его героев, чтобы укрепить его государственное самосознание».

Однако одних лишь добрых чувств по отношению к дружественному народу было бы недостаточно: существовала вполне реальная и, как мы увидим позже, частично реализовавшаяся опасность, что монгольский зритель попросту не поймет той сложности языка, которым владело советское кино. И наибольшей заслугой Трауберга как раз и явилось то, что ему удалось найти оптимальный вариант — драматургический и стилистический — для рассказа монголам о монголах не только в этой конкретной ленте, но и определить драматургию и стилистику кино МНР на многие годы.

Этим единственным ключом к сердцу неискушенного зрителя на этапе первоначального эстетического накопления мог быть только фольклор.

Однако будь «Сын Монголии» лишь талантливой экранизацией сказки, он вряд ли смог бы занять то место в сознании зрителей и кинематографистов МНР, которое не теряет до сих пор. Причиной тому было решительное переосмысление сказки о простачке Цэвэне и красавице Дулме, которое было предпринято авторами в полном соответствии с духом и потребностями эпохи. Привычная сказочная схема была опрокинута во вполне историческую реальность первой четверти нашего века, натурализована в точных и классово определенных реалиях монгольской жизни. Эта натурализация сказки отчетлива уже в первых эпизодах картины, где соперниками Цэвэна оказываются вполне реалистические персонажи обыденной действительности: фатоватый шофер (представитель новой цивилизации) и алчный купец-китаец (представитель мира обреченного). Эта натурализация усиливается далее — в части собственно сказочной, условно-приключенческой, там, где должно было, на первый взгляд, во всю ширь проявиться фольклорное изображение киносказителей. Ибо таинственная и чудесная страна, в которую отправляется за золотыми яблоками Цэвэн, оказывается совсем рядом — достаточно пересечь государственную границу, чтобы оказаться в другой Монголии, Внутренней, где вроде бы и люди те же, и дома, и язык, и юрты, и небо, и скот. Однако здесь идет совершенно иная, куда более чудовищная, чем в самых сказочных сказках, жизнь, ибо вместо мифических чудовищ здесь правят неправый свой суд вполне реальные феодальные князьки и японские милитаристы.

Впрочем, не теряя ничего из своей фольклорной генеалогии, Цэвэн обратит свою дремлющую силу против японских захватчиков, помышляющих о нападении на его родину, попадет в тюрьму, в последнюю минуту перед казнью найдет единомышленника, совершит побег, избежит всех и всяческих опасностей на обратном пути, чтобы поспеть в Улан-Батор ко дню всенародного праздника, предупредить правительство о грядущей опасности и увидеть, как по улицам столицы под сенью монгольской авиации пройдут монгольские танки, монгольская артиллерия, кавалерия и пехота....

В уже цитировавшейся статье Пиотровский писал: «Сказка стала политикой, то есть переросла в явление боевого и непосредственно воздействующего искусства... Фольклорность сюжетных ходов, фольклорность образов и, в первую очередь, центрального образа — придают картине ту ясность, упругость и обобщенную реалистичность, которые как раз и являются чертами народной сказки, столь плодотворно использованной в картине».

И в главном Пиотровский был прав. Не вина авторов картины в том, что воспринимался фильм чисто сюжетно, что, несмотря на заведомую и predeterminedенную узнаваемость и близость происходящего на экране, зритель отлично воспринимал отдельные перипетии, сочувствовал героям, ненавидел врагов, но зачастую не разбирался в тонкостях событий. Это было естественно: нынешний,

почти сорокалетний опыт существования монгольской кинематографии (да и многих других, родившихся позднее, после деколонизации Африки и Азии) показывает генетическую невозможность прямого использования чужих образцов, сколь бы близки они ни были — идейно, политически, эстетически. Кинематографиям, запоздавшим родиться в эпоху Люмьеров, приходилось неминуемо проходить весь путь развития нового искусства — со всеми ошибками и находками более развитых кинематографий.

Поэтому «Сын Монголии» стал для начинающей кинематографии не столько образцом для подражания, сколько своеобразным указателем будущего развития.

АГИТКА ИЛИ ПУТЬ К ПОЗНАНИЮ

Подтверждения тому не пришлось ждать долго. Путь, который страна должна была в кратчайший исторический срок пройти от позднего феодализма к социализму, требовал сосредоточить все силы кинематографа на задачах политико-просветительных, открыто-дидактических, охватывающих необычайно широкий тематический диапазон. В сущности, картины, следовавшие за «Сыном Монголии», повторяли тот же путь, который проходило ранее киноискусство советское. И, наверное, для монгольских агиток этого периода не трудно найти буквальные аналоги среди агиток советских 1919—1922 годов, в элементарной форме пропагандировавших и разъяснявших те или иные злободневные проблемы и задачи.

Наверное, можно найти аналог и для первой монгольской игровой короткометражки «Путь Норжмы», поставленной в 1938 году монгольским режиссером Т. Нацагдоржем и советским режиссером Львом Шеффером. «Путь Норжмы», пожалуй, наиболее типичный образец игрового киноплаката, вся драматургия и стилистика которого подчинены противопоставлению. «Так надо» и «Так не надо» — вокруг этих тезисов разворачивается трагическая история молодой беременной монголки, оставшейся верной старым обычаям. Да и как Норжма может не поверить ламам, принявшим не одну тысячу детей у ее, Норжмы, предков, соседей, знакомых и друзей?! И Норжма исправно исполняет ритуал: как велит обычай, будет рожать на корточках, в самом дальнем от входа углу юрты: как велит обычай, родив, отдаст новорожденного ламе-девственнице, и та сразу же завернет ребенка в кусок старой кошмы. Норжма родит «как полагается». И будет наказана: потрясенная, развернет кошму и увидит задохнувшегося ребенка, выгонит за дверь ламу, станет яростной противницей тибетской медицины и столь же яростной поборницей медицины европейской...

Наверное, обнаружился бы аналог и другой агитки — на этот раз обозначенной даже не как игровая, а художественно-документальная — «МСС» («Машинно-сенокосная станция»), социально-дидактическая задача которой была еще конкретнее. Правительство МНР приступало в то время к строительству станций по машинной заготовке сена и других кормов для скота — основы хозяйства страны, и это требовало преодоления феодально-кочевых навыков не столько в хозяйствовании, сколько в психологии аратов. Поэтому пропаганда МСС стала тогда едва ли не главной темой печати и радио. Естественно, и здесь кинематографистам было не до изысканности монтажа и камеры. Подробно, терпеливо показать, объяснить, убедить зрителя в элементарной истине: необходимо заготавливать сено для отар — на экране не могло и не должно было быть ничего, кроме этого.

И сюжет «МСС» строится именно так, прямолинейно дидактически: в одном из аймаков закладывают станцию, сотни аратов с любопытством и недоверием разглядывают «стальных коней», однако, никто не торопится прокатиться на огнедышащей машине. И дело не только в естественном консерватизме кочевников, впервые столкнувшихся с техникой двадцатого века, — уж это преодолеть недолго. Истоки недоверия лежат в плоскости более серьезной. По буддистской философии косить траву грешно и преступно. Бог создал траву, чтобы она росла, чтобы он, бог, жил в ней, как живет во всем остальном, что окружает человека, а скошенная трава мертва, и вместе с нею мертв бог, и ею нельзя кормить овец, ибо и они умрут... К тому же каждые сто травянок, умерщвленные человеком, сокращают его жизнь на целый год... Поэтому весь пафос картины направлен не на освоение техники, а на преодоление страха перед гневом богов, перед прямым посягательством на бытие бога. Процесс этого преодоления персонифицируется в образе нищего арата Джамцы, осмелившегося послушаться ламу и взявшего напрокат сенокосилку. Вспомнить хотя бы короткий эпизод единороства Джамцы с травой, его глаза, обращенные на первые пучки «убитой» травы, лежащие под ножами косилки, чтобы не обращать внимания на искусственность фабулы, сопровождающей этот конфликт человека с самим собой. «МСС» была задумана и выполнена в жанре агитки, и драматургия ее требовала максимальной увлекательности тезиса. В результате посрамленный лама поджигает траву, пламя перебрасывается на пастбище, наездники окружают пожарище, лама обезврежен, пожар погашен, собранные работники МСС рапортуют об успешном завершении уборочной...

По прошествии тридцати пяти лет легко посмеиваться над наивностью драматургии и режиссуры, над прямолинейностью, а то и полным отсутствием мотивировок. Однако за всеми издержками, за всеми болезнями роста в фильме отчетливо проступали серьезные и реальные проблемы народной жизни, нелегкое и драматическое преодоление феодально-теократических пережитков в

сознании народа, выхода страны из семнадцатого в двадцатый век.

И было в этих агитках еще одно достоинство: восторженное и цепкое внимание к контрастам старого и нового, к парадоксальному сосуществованию и противоборству феодального и социалистического, к экзотичности умирающего быта. За наивностью сюжетов на агитационный экран проникали подробности, детали, реалии, образы, вызывающие фотографическое естество действия, его непреднамеренный документализм.

В этом восторженном и любовном открытии нового мира первые монгольские игровые картины немногим отличались от лент документальных. Жанровые различия просматривались не слишком отчетливо, и игровой фильм «Путь Норжмы» был, в сущности, лишь вариантом просветительной научно-популярной ленты «Культурная лечебница», а «МСС» не только не скрывала своего документального происхождения, но, напротив, подчеркивала его. Игровой сюжет здесь и в самом деле был необязателен; можно было вполне обойтись и без него, как это происходило в таких популярных тогда лентах, как «Старый и новый Улан-Батор», «Кустарная промышленность», «Современная Монголия», «Парад молодости» и многих других, снятых под руководством советских операторов А. Лебедева и В. Беляева, оказавших определяющее влияние на выработку стиля начинающих монгольских кинематографистов.

Это стремление к прямому, неприкрашенному документализму наиболее отчетливо проявилось в первой героической ленте «Монголкино» — фильме «Гонгор» («Первый урок»), за которым последовал целый тематический цикл, посвященный борьбе народно-революционной армии в тридцатых — сороковых годах, военно-патриотическому воспитанию народа перед лицом неминуемого нападения иноземного врага. Т. Нацагдорж начинает свой киноплакат о доблестном герое-пограничнике портретом самого Гонгора. Именно он, ставший ко времени съемок героем Монголии, крупным военачальником, играет в фильме самого себя, вчерашнего, самолично повторяя на экране мельчайшие подробности давнего боя, когда превосходящие силы противника были отброшены за пределы родной страны.

Эта документальность постоянно и непрерывно подчеркивается откровенными приемами неигрового кино — действие прерывается картами, диаграммами, еще и еще раз напоминая: это не выдумка кинематографистов, это — событие реальное, зафиксированное в памяти народа. Кривляющиеся японские солдаты и мертвецки пьяные белогвардейцы, принимавшие участие в нападении, — тоже реальность, только самую малость шаржированная. И потому командир дозора, подобно былинному богатырю, картинно галопирует перед вражескими снайперами на белом коне, а пули свистят мимо, словно он и впрямь заговоренный; и потому движения его

балетно замедленны и величавы, ибо реальный Гонгор, золотозубая улыбка которого была известна в ту пору читателям монгольских газет, еще и символ, еще и легендарный герой, каковым надлежит стать каждому.

«Гонгор» вышел на экраны республики в сороковом году, сразу же после разгрома японцев у Халхин-гола, когда сильнейшая армия Азии была разбита наголову объединенными усилиями советских красноармейцев и монгольских цириков, когда ощущение этой победы отнюдь не заслонило понимания того, что война еще далеко не закончена, что опасность еще висит над границами республики, что патриотическое воспитание народа, по существу, только начинается. Естественно, что монгольским кинематографистам было в ту пору не до внешнего правдоподобия. Точнее говоря, правдоподобию этому вовсе не возбранялось существовать на экране — на втором плане, фоном, подробностями быта, нравов, обычаев, пейзажей,— то есть всей той исторической и социальной данностью, которую и следовало защищать от вероломного и опасного внешнего врага.

Тем не менее, традиции кинематографической эпики, кинематографического реализма проявились в кино МНР именно в этих короткометражках тридцатых—сороковых годов. И дело не в количестве этих лент — все это направление свелось к пяти-шести короткометражкам, часть которых к тому же была сделана с помощью советских режиссеров: «Волчья стая», «Гонгор», «Случай на границе», «Патриот», «Всадники-танкисты». Однако циклом этим ограничивалась вся тогдашняя продукция «Монголкино», и значение его трудно переоценить.

Вот одна из этих лент. Прямая жанровая и идейная определенность ее начинается с названия. «Случай на границе» — одно это не должно оставлять сомнений в конкретности ленты, в том, что в основе ее лежит подлинный случай. И авторы начинают фильм откровенно плакатным кадром столь же плакатных влюбленных: ее, в европейском платье и сдвинутом набок берете, и его, в новенькой военной форме.

Это лирическое единство армии и народа, заявленное в первом же кадре, будет развиваться и углубляться до самого финала. Зритель увидит и мирный быт монгольского кочевья, и пограничную заставу. Потом начнется гроза, пограничников поднимут по тревоге — сюда, на родную землю, проникли нарушители, и пограничники во главе с героем обойдут их с флангов, и захватят одного из них в плен, но второй уйдет. И действие снова перенесется в кочевье, где живет возлюбленная командира. Сюда придет второй нарушитель, обманет аратов, притворится своим, но древний старик заметит у него японскую зажигалку и выскользнет в дождь, чтобы предупредить пограничников, а героиня будет отвлекать его разговором. Однако шпион почует неладное, сверкнет лезвие ножа, девушка упадет, обливаясь кровью, а шпион попытается уйти, но

поздно... Казалось бы, сюжет завершен, но все это — только при-сказка, вслед за нарушителями перейдет границу целая банда, и мы увидим японский штаб, бесноватых офицеров в форме, причуд-ливо сочетающей японское восходящее солнце со свастикой на ру-каве и мертвой головой на каскетке.

Этот гротескный эпизод, мирно соседствующий с лирической сценой, в которой вместо героини приходит на свидание ее млад-шая сестра, а вместо героя—еще более юный паренек, должен был вызывать у зрителя немедленное презрение. В самом деле, япон-ский офицер отдает своим прислужникам столь глупые и бессмы-сленные приказания, а прислужники настолько дополняют их соб-ственной глупостью, что пограничникам просто не остается ничего другого, как мгновенно ликвидировать банду, едва она пересечет границу... И только тогда, наконец, наступит долгожданный фи-нал. На том же месте, под деревом, будет стоять, как в первых кадрах, выздоровевшая героиня с медалью на блузке, а издалека, с цокотом копыт, примчится к ней герой с боевым орденом на груди.

По свидетельству современников, «Случай на границе» имел огромный успех. Однако причина этого таилась, наверное, не в пла-катной однозначности ленты. Тогда, тридцать лет назад, объектив кинокамеры впервые отвел взгляд от чисто фабульных подробно-стей, от пропагандистских узлов сюжета, чтобы отвлечься, развен-чаться неожиданной панорамой пейзажей, стойбищ, караванов, отар, безбрежных горизонтов монгольских степей, лишь кое-где пересекаемых вертикальными акцентами невысоких гор, темнеющих вдалеке.

Слов нет, заторможенная подробность мотивировок, сюжетных линий, побочных, а то и случайных обстоятельств, на первый взгляд не имеющих никакого отношения к фабуле, но придающих ей осо-бую достоверность,— вообще свойственная искусству Монголии, прорывалась в этих лентах как непреодолимая патриотическая по-требность еще и еще раз взглянуть в окружающую действитель-ность. Однако именно это, повторяясь из фильма в фильм, подобно карикатурным японцам и бесстрашным пограничникам, вместе, в комплексе, и создавало ту драматургию военно-патриотического воспитания, то сочетание сознательной и подсознательной пропа-ганды, которое обеспечивало успех «Гонгора», «Случая на грани-це» и других.

Быть может, именно в энтузиазме монгольских кинематографи-стов конца тридцатых годов, в отсутствии павильонности, порабо-тившей почти все мировое кино той поры, и таилась возможность создания той документальной модели киноискусства, которой, в си-лу своих производственных, технических и эстетических традиций, были лишены развитые кинематографии. Тем более что этому спо-собствовали и естественные традиции национального искусства, единственные, на которые мог опереться кинематограф МНР,— на

эпический натурализм средневековой прозы (разумеется, девятнадцатого века), отличавшейся первозданной внимательностью к жанровости, быту, обычаям, верованиям.

Между тем эта возможность тогда реализована не была. И, как это ни парадоксально, именно потому, что монгольское кино обратилось к названной выше традиции — к эпическому роману, к наиболее ярким и драматическим страницам биографии народа и страны.

ПРИБЛИЖЕНИЕ К ЭПИКЕ

В этом был свой резон: опасность, нависшая над страной, не была ликвидирована победой при Халхин-голе. Это подтвердилось всего через несколько лет участием МНР в советско-японской войне 1945 года. Агитки прежних лет оказывались уже недостаточными для патриотического воспитания народа, и потому кинематограф Монголии совершает решительный поворот в рамках той же литературной традиции, отказываясь на время от первоначальной эпичности плаката в пользу эпики легендарной, сфокусированной в герое народных сказаний, свободной от каких-либо конкретных, личностных черт, сражающимся с противником в одиночку и одолеваящим его исключительно личным мужеством и храбростью.

В 1941—1942 годах на смену агиткам приходят первые исторические полотна монгольского кино, созданные с помощью советских кинематографистов.

Первым из них была эпическая лента «Его зовут Сухэ-Батор», созданная А. Зархи и И. Хейфицем по сценарию Б. Лапина и З. Хацревина. С монгольской стороны постановщиком был Т. Нацагдорж. Остальная группа фильма строилась строго паритетно. Даже чисто производственно фильм делился на равные части — натура в Монголии, павильоны в Ташкенте.

Словом, это была уже настоящая совместная постановка, осуществленная полноправными партнерами, в отличие от недавнего «Сына Монголии».

Однако шесть лет, разделявшие эти две картины, здесь, в Улан-Баторе, были равны не одному десятилетию любой развитой кинематографии. К тому же это были не простые годы. Монгольская республика завершила общедемократический этап революции, приступала к строительству социализма, получила, наконец, возможность окинуть зрелым взглядом сделанное, оценить достижения своего первого двадцатилетия. А это требовало реализма куда более высокого, гуманистического и демократического характера;

ограничиться реализмом чисто просветительским было уже невозможно.

Естественно, что без фильмов историко-революционных, без эпических полотен о революции, символизированной и сфокусированной в образе ее вождя Сухэ-Батора, монгольская кинематография уже не могла двигаться дальше. И столь же естественно, что пришел этот жанр в Монголию из СССР.

В самом деле, даже беглого взгляда достаточно, чтобы обнаружить в «Сухэ-Баторе» отчетливое генетическое сходство и с «Чапаевым» и со «Шорсом», и с «Котовским» — с любым фильмом о героях Октябрьской революции и гражданской войны. Это сходство не только сюжетно, оно не менее отчетливо идеологически — реальная человеческая личность, взятая в реальной, документированной исторической обстановке, вдруг обретает измерение легенды, национального и идеологического символа, а вслед за ней, и благодаря ей, приобретает то же измерение и сама обстановка.

Разумеется, и здесь, подобно тому, как это было в агитках, не до психологических тонкостей, изолированных мотивировок — они в памяти народа, в учебниках истории. Действие спрессовывается в метафору, в обобщенный, но реалистический образ революции.

И, едва появившись на экране, Сухэ-Батор завязывает крепчайшим драматургическим узлом и прошлое, и настоящее, и будущее Монголии. Он проводит зрителя по всем кругам феодально-теократического ада — по нищете аратов и тюрьмам, по религиозным праздникам и по дворцу Богдо-гэгэна, по шатрам иноземных захватчиков, с оружием в руках освобождает из тюрьмы нищего скотовода; единственный в огромной толпе не падает ниц перед Богдо-гэгэном, «живым богом» Монголии; в глубоком подполье сочиняет письмо Ленину с просьбой разбудить монгольский народ от многовекового сна; сам отправляется с этим письмом в Москву, преодолевая множество препятствий, и, побывав у Ленина, услышав подтверждение своих затаенных чаяний, будет творить уже не только сюжет, но и Историю страны, историю с большой буквы.

Этот перечень событий, поступков, драматических ситуаций и конфликтов может показаться торопливым, однако, беглость этой энциклопедии монгольской жизни — преднамеренная или нет — была первым приобщением улан-баторских кинематографистов и, что еще важнее, монгольских зрителей к ритму и темпу современной повествовательности, к метафорике зрелого звукового кино.

Это было тем более важно, что в специфических условиях монгольской культурной революции мало-мальски значительный прорыв к реализму на одном из флангов национального искусства немедленно вызывал цепную реакцию повторений, подражаний и поисков на других флангах. И поэтому значение «Сухэ-Батора» нельзя ограничивать одним кинематографом — картина Зархи и Хейфица была явлением общеэстетическим, была, в сущности, первым романым произведением всего монгольского искусства.

И пусть «Его зовут Сухэ-Батор» опирался на традиции совет-

ского кино, пусть и сделан был в значительной степени руками советских кинематографистов, однако, эту работу уже не назовешь «подарком монгольскому народу». Кинематографисты Улан-Батора уже обладали достаточным профессионализмом, чтобы принять, как свои собственные, все достижения звукового кино конца тридцатых — начала сороковых годов нашего века.

Подтверждением тому стала следующая работа студии «Монголкино» — двухсерийная историческая эпопея «Степные витязи», созданная уже почти без участия советских кинематографистов, если не считать того, что одним из соавторов сценария и художественным руководителем картины был советский режиссер Юрий Тарич, в те годы работавший в Улан-Баторе советником правительства МНР по вопросам кино.

Быть может, и здесь нетрудно отыскать соответствующий аналог в историко-патриотическом арсенале советского кино тех лет — то ли в «Александре Невском», то ли в «Богдане Хмельницком», то ли в «Георгии Саакадзе». Как и в названных фильмах, речь идет здесь о временах достаточно отдаленных и трагических, о периоде консолидации нации перед лицом внешнего врага и внутренних раздоров — короче говоря, о создании национального государства, монолитного и могущественного, сплоченного вокруг державной идеи единства.

Однако, кроме традиции советской, монгольское искусство знало уже и традицию собственную. Еще с середины тридцатых годов молодой улан-баторский театр осуществляет постановку таких историко-патриотических музыкальных драм, как «Среди печальных гор» Д. Нацагдоржа и «Арат Дамдин и княжна Долгор» Ш. Аюуши, — удавшиеся попытки создания национальной эпики на базе фольклора и средневековых летописей. Удельный вес этой драматургии в репертуаре многократно увеличивается в начале сороковых годов, после боев под Халхин-голом.

На пересечении двух этих традиций и появились «Степные витязи».

Действие фильма отнесено в средневековье — в XVII век. Монголия разделена внутренними междоусобицами. На страну надвигается чужеземное нашествие. Врагу помогает враг внутренних — измена южных князей открывает маньчжурам дорогу в глубь страны. Единственный князь — патриот Цогто-тайжи оказывается в меньшинстве на совете феодалов, внутренне уже покорившихся врагу. Вольнолюбивый князь вопреки всему — истории, советам мудрецов и собственному военному опыту — отправляется в поход против маньчжуров.

И пусть все обращается против него — чума унесла войско единственного союзника, предал собственный сын; пусть армия Далай-ламы и князей-изменников разбивает наголову отряд Цогто-тайжи и убивает его самого — перед смертью князь оставляет Монголию самое дорогое — свое боевое знамя с национальным символом страны «соёмбо».

В сюжете «Степных витязей» отчетливо и недвусмысленно звучал апофеоз в честь тех, кто в давно прошедшие времена боролся за свободу и независимость страны; апофеоз в честь тех, кто борется и сегодня. Авторы завершают фильм прямым пропагандистским акцентом: знак «соёмбо» на средневековом штандарте вновь появляется на экране — уже на знамени революционного народа, связывая воедино славное прошлое и не менее славное настоящее.

Однако «Степные витязи» вышли на экраны в конце 1945 года, уже после победы над Японией, в начале нового, социалистического этапа развития республики. Естественно, что сейчас, в мирное время, искусство Монголии уже не могло ограничиваться даже самыми патриотическими воспоминаниями о славной истории. Мирное время требовало немедленного и внимательного осмысления того, что происходит сейчас, сию минуту.

Именно этим и было вызвано постановление ЦК МНРП «О репертуаре музыкально-драматического театра и мерах по улучшению творческой работы в театре», опубликованное в январе 1947 года. И пусть в постановлении не было ни слова о кино (да и стоила ли упоминания одна-единственная, хотя и двухсерийная, лента), но пути и направления развития национального искусства, сформулированные в этом документе, стали программой действия и для работников «Монголкино». А это означало решительную переориентировку студии на современную тему.

В результате задача планомерного и разностороннего отражения действительности была возложена на плечи документалистов, тем более что известный опыт был ими уже накоплен: достаточно назвать хотя бы такие ленты, как «Двадцать лет МНР» (1941), «Монголия» (1944), «Независимая Монголия» (1946). Вслед за ними были созданы полнометражные фильмы «Железная дорога» (1949) — о строительстве линии, соединившей Улан-Батор с транс-сибирской магистралью, и «Монгольская Народная Республика» (1951). И хотя на первый взгляд тематика этих фильмов достаточно однообразна, однако в период строительства социализма в стране главным было именно это: запечатлеть на экране, как изменялось в столь короткие сроки лицо Монголии. Если добавить к этому изрядное количество учебно-просветительных фильмов и киножурнал «Наша родина», то, надо сказать, что немногочисленные кадры «Монголкино» не сидели без работы. Тем более что вынужденный перерыв в производстве игровых картин был использован руководством улан-бааторской студии для новой кампании по кинообразованию зрителя, определяющим фактором которой был массовый дубляж советских фильмов. Начиная с 1948 года, павильоны «Монголкино» были отданы дубляжу, и за короткий срок на экраны страны вышли «Падение Берлина», «Повесть о настоящем человеке», «Сельская учительница», «Незабываемый 1919-й», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Застава в горах» и многие другие.

Сегодня можно спорить о художественных достоинствах отдель-

ных картин из этого списка, но в ту пору речь шла о другом: дублируя советские картины на родной язык, монгольские кинематографисты как бы повторяли заново весь производственный, эстетический и идеологический процесс создания этих лент. Говоря иначе, проходили на каждой из них в отдельности и на всех вместе высшую школу кинематографического мастерства, заочное вгиковское образование.

А затем в Москву, во ВГИК, уже за настоящим, полноценным кинообразованием, отправилось все будущее монгольского кино: сценаристы и режиссеры, операторы и художники — Ц. Зандраа и Р. Доржпалам, Б. Сумхуу и О. Уртнасан, Ж. Бунтар и Б. Жамсран. Пионерский период монгольской кинематографии закончился.

ПОИСКИ РЕАЛИЗМА

В начале пятидесятых годов в Улан-Батор вернулся первый выпускник ВГИКа и первый профессиональный сценарист монгольского кино Ц. Зандраа.

Впрочем, тогда, в середине пятидесятых годов, профессионального разделения труда в «Монголкино» еще не существовало: операторы писали сценарии, сценаристы снимали фильмы, режиссеры становились за камеру, а художники оказывались директорами картин. Ибо кинематографисты возвращались из ВГИКа, так сказать, «навырост»: лишь в 1954 вышел на экраны один игровой фильм, в 1955 — тоже, в 1956 производство увеличилось до двух картин, в 1957 снова упало до одной, а в 1958 отсутствовало вовсе.

Дело, разумеется, не в количестве. Дело в том, что было положено начало регулярному кинопроизводству, что монгольское игровое кино после длительного перерыва начиналось в новом контексте не только монгольской действительности, но и новых, аналитических тенденций в киноискусстве социалистических стран.

Дипломным сценарием Ц. Зандраа была бытовая комедия «Новый год», новизна которой начиналась с героя — передовика производства Пунцага, первого, пожалуй, монгола, появившегося на экране не в традиционном национальном одеянии, а в европейском костюме и кепке. Это может показаться незначительным, но для монгольского экрана столь мелкий факт был не менее важен, чем современная фабрика, на которой работает Пунцаг — живое свидетельство индустриализирующейся Монголии, чем больница, где работает его невеста, — свидетельство успехов современного здравоохранения в стране, чем сам сюжетный повод комедии, — Пунцаг выполнил свой годовой план в марте и потому решил на радостях устроить празднование своего собственного нового года. Естественно, это вызывает массу комических осложнений, ибо мать героя полагает, что речь идет о свадьбе, и ставит в известность невесту, а невеста, не имевшая об этом понятия, подозревает Пунца-

га в измене, а Пунцаг не понимает, что происходит вокруг. Разумеется, все кончится хорошо, как и полагается в комедии, однако, даже эта непритязательная фарсовость была открытием нового, вполне современного взгляда на жизнь, нового метода исследования и изображения действительности.

Вторая половина пятидесятых годов проходит в Улан-Баторе под знаком освоения всего того, что было пропущено в годы безкартинья, освоения драматургического, жанрового, примерки того, что было чем-то само собой разумеющимся для кинематографий развитых.

Потому были одинаково значительны и газетно-дидактическая картина «Два скотовода», поставленная в 1955 году крупнейшим деятелем национального театра Э. Оюун по сценарию того же Ц. Зандраа, и две ленты 1956 года — фильм-концерт «Наши мелодии», музыкально-видовая картина, показывающая на фоне монгольских пейзажей известных мастеров национального искусства — танцоров, певцов, ансамбли, хоры; и, наконец, неожиданная для монгольского кино той поры сатирическая комедия «Что нам меша-ет», снятая дебютантом Р. Доржпаламом.

Они были равно значительны в контексте рождающейся кинематографии, хотя, с точки зрения эстетической, невозможно сравнить музыкальную кинопрограмму Оюун с саркастическим рассказом Доржпалама о походе некоего командировочного из провинции, прибывшего в столицу за тремя деталями для сенокосилки, обошедшего в поисках резолюции едва ли не все ведомства, потратившего на выполнение этой ничтожной задачи полтора месяца своего рабочего времени. Каждая из этих картин равно была открытием и для зрителя, видевшего на экране неузнаваемо изменившееся лицо республики, и для самих кинематографистов, под руками которых возникало, оживало, обретало все более реалистические черты лицо родины.

Поэтому первый период регулярного кинопроизводства можно с полным правом назвать периодом первоначального накопления — и тематического, и жанрового, и профессионального.

Разумеется, на пути этого первоначального накопления молодых режиссеров и сценаристов поджидала вполне реальная, а зачастую и непреодолимая опасность схематизма, но без этого, без учебы на **собственных** ошибках, монгольское кино не могло бы двигаться дальше.

Тем более что фильмы конца пятидесятых годов не просто повторяли идейную и драматургическую структуру агиток — на этом этапе развитого кинопроизводства она и не могла быть повторима буквально, ибо одна уже необходимость создания фильмов полнометражных требовала куда более полных мотивировок. Здесь уже недостаточно было ограничиться элементарным противопоставлением типа «вчера — сегодня» или «плохо — хорошо». Теперь необходимы были доказательства художественные.

Достаточно сравнить столь сходные по идейной задаче и сюже-

ту картины, как «Путь Норжмы» и фильм 1957 года «У порога жизни», поставленный одним из ведущих актеров и режиссеров улан-баторского театра С. Гэндэном. На первый взгляд, ничего не изменилось: то же противопоставление медицины современной медицине арханчской, ламской. И здесь драматизм сюжета подерживается тревогой зрителя за жизнь молодой монголки, едва не погубленной невежественным ламой, но спасенной в последнюю минуту самоотверженной русской докторшей. И здесь история кончается посрамлением отсталости и апофеозом прогресса. Дидактическая задача искусства не изменилась, напротив — углубилась и расширилась, опираясь уже не столько на мечты и прогнозы, сколько на реальные факты действительности. Поэтому авторам «У порога жизни» уже недостаточно прямолнейных призывов, и само идейное противопоставление отходит на второй план, уступая место рассказу о том, как это произошло, что именно привело к победе русской докторши и поражению ламы.

И поэтому возникает обрамление этой давней истории: воспоминания нынешнего профессора Пуревжава о трудном детстве в монастыре, о быте и нравах дореволюционных лет — о первом междунке в отдаленном районе и первом кооперативе, о первом автомобиле; и о старом — религиозных процессиях, обряде изгнания злого духа из больного, о судьбе народа и собственной судьбе.

Обрамление это создает не только необходимую психологическую атмосферу, преломляя факты истории через судьбу героя, чей жизненный путь подтверждает правильность пути, проделанного нацией в целом, — он создает необходимую историческую дистанцию, позволяя зрителю оценить коллективные усилия народа за прошедшие годы, как бы отдалить себя нынешнего от прошлого, такого, каким оно видится сегодня герою, а значит, и самому зрителю.

Сравнивая картину Гэндэна с агитками тридцатых годов, проще всего обнаружить в ней отсутствие давней взвешенной патетики, перенесение тяжести с чисто публицистических коллизий на столкновения людей, обладающих уже и собственными характеристиками, драмами, резонами и противоречиями. Перемены происходят не только в драматургии. Они не менее отчетливы и в сфере, так сказать, чисто фотографической. Вновь родившееся игровое кино не ограничивается сюжетикой, оно дотошно и неспешно фиксирует на пленке картины уходящего быта, картины быта рождающегося, обнаруживая при этом уже не восторг или негодование, а привычное, естественное, объективное в том, что эти перемены происходят именно так, как и должны происходить.

В этой связи нельзя не отметить и другое — непригодность привычного эстетического инструментария к таким феноменам идеологии и эстетики, как монгольский кинематограф. В самом деле, каждый критик знает: описательность — это плохо, описательность — синоним бескрылого натурализма, фактографиями и других бранных слов. Между тем в специфических обстоятельствах

рождения искусства МНР эта описательность была необходимым этапом, без которого был бы невозможен реализм более высокого, обобщенного уровня.

Вряд ли в этом отдавали себе отчет улан-баторские кинематографисты пятидесятых годов — скорее, этого требовала внутренняя логика саморазвития их искусства, а осмысление процесса пришло позже. Однако подтверждением этого наблюдения является то, что продукция «Монголкино» конца пятидесятых — начала шестидесятых годов почти буквально повторяет тематику и сюжеттику кинематографа годов тридцатых. Новое поколение ощущало непреодолимую потребность еще раз пройти по пути пионеров ради того, чтобы осмотреться, понять, не пропущено ли что-либо существенное и важное, чтобы еще раз попробовать пригодность однажды использованных сюжетов с точки зрения современной.

Этим объясняется, к примеру, появление фильма «Посланец народа», во многом напоминающего сюжет давней ленты «Его зовут Сухэ-Батор». И несложная операция над классическим сюжетом позволила обнаружить в испытанном жанре возможности новые и плодотворные. В самом деле, «Его зовут Сухэ-Батор» был традиционной историко-революционной сагой о вожде, о трудном начале переустройства общественного сознания, о революции в целом, о нации в целом, о враге в целом, обобщенном и типизированном до символа. Спустя два десятилетия требовалось другое. Революция давно уже стала частью общественного сознания, и зритель, индивидуальная частица этого сознания, ощущал потребность собственной, индивидуальной идентификации с этим славным прошлым, ощущал необходимость увидеть и почувствовать революцию изнутри, как бы глазами ее участника и свидетеля.

Отвечая этой потребности, авторы «Посланца народа» выстраивают сюжет зеркально. Чисто сюжетный повод — письмо, которое пишут уже прославленному военачальнику Сухэ-Батору нищие, страдающие под игом собственных феодалов и чужеземных захватчиков монгольские араты и циррики, письмо, из которого следует, что они готовы присоединиться к революционным силам Сухэ-Батора, — письмо это несущественно для судеб революции, для победы ее: все и так уже предreshено, обусловлено ходом истории. Оно несущественно даже для судеб самих героев — бывшего солдата, а ныне нищего арата Дарьбазара, для жены его, Арнионы, для других скотоводов и цирриков; и без письма Сухэ-Батор готовит войско, чтобы разгромить китайских гаминов и русских белогвардейцев.

Письмо это необходимо в плане внутреннего самоопределения каждого из героев фильма, в плане его внутренней готовности отдать революции всю свою жизнь, свои силы, свои помыслы. Именно поэтому письмо и выводит каждого из героев на авансцену революции, сколь бы незначительна исторически ни была его реальная, объективная роль.

Наверное, и этой ленте нетрудно было бы найти аналог с совет-

ским историко-революционным фильмом: сравнение с «Человеком с ружьем» напрашивается почти немедленно. На этот раз сходство уже отнюдь не сюжетно, сходство в повороте жанра к простым участникам революции, к отдельному человеку в вихре исторических событий.

Все это означало не только чисто драматургическое обогащение жанра. Это означало прогресс в освоении реалистической драматургии, требовавшей уже не героев-знаков, представителей той или иной социальной группы, но героев-характеров, наделенных личностными, индивидуальными чертами, действующих не потому только, что так велит история, а потому, что именно так сложилась их жизнь, их судьба.

«Посланец народа» был наиболее решительным шагом к реализму в монгольском кино пятидесятых годов. Но шагом далеко не единственным. Это облегчалось и тем, что конец пятидесятых — начало шестидесятых годов ознаменовались расширением и модернизацией студии, строительством нового павильона и лаборатории, что позволило довести производство игровых лент до четырех в год, документальных и киножурналов — до шестидесяти частей, дубляж — до шести. В каждой из этих лент накапливались крохи жизненно достоверных обстоятельств и характеров, сформированных новой действительностью, новым мироощущением и бытом.

Спустя два десятилетия вновь возникают на экране обстоятельства и характеры, похожие на те, что составляли драматическое зерно лучших советских картин тридцатых годов. В самом деле, разве не похожа на классический фильм «Член правительства» картина Б. Жамсрана «Халат не по размеру»? Разумеется, и здесь речь идет не о подражании, а о сходной исторической и психологической ситуации, о том же процессе социального, психологического и экономического раскрепощения женщины. С той разницей, что для Сэвиджмы, героини Жамсрана, колхозная действительность давно уже стала естественной, что за нее уже не нужно бороться, что в ней просто нужно трудиться. И ее нечаянная победа над мужем, вчерашним передовиком, и определяется этой уверенностью в своей независимости, своей готовности к любым переменам.

В отличие от трагедийного накала «Члена правительства», «Халат не по размеру» решается в жанре бытовой комедии. В центре сюжета оказывается забавная история о том, как послушная жена шьет мужу новый халат для поездки на съезд, а в результате на съезд отправляется сама, и муж надевает на нее предназначавшийся ему халат, а к халату прикалывает свой, честно заслуженный некогда значок передовика труда.

Разумеется, жанр социально-бытовой комедии не мог претендовать на глубину постижения реальности, да от него и не требовалось этого. Достаточно того, что он внимательно и улыбочиво регистрировал все новые и новые стороны постоянно обогащающейся реальности новой Монголии, а в лучших образцах жанра комиче-

ский сюжет отнюдь не препятствовал наблюдениям вполне серьезным и реалистическим.

На первый взгляд, комедия Р. Доржпалама «Вкус свежего ветра» не выходит за пределы поверхностного анекдота о застенчивом бухгалтере Чойжиле, обязанном, по монгольским законам, ежегодно отработать свои двадцать шесть суток в сфере непосредственного материального производства. Производством этим оказывается стройка, где Чойжилу приходится работать каменщиком под насмешливыми взглядами пяти красоток в ватниках. Естественно, Чойжил влюбится в одну из них, поймет, что нет у него шансов покори́ть сердце Дэнсмы: и норму каменщика выполнить не под силу, и на лыжах он в жизни своей не стоял, тем более не мчался с крутых сопков, ощущая на губах вкус свежего ветра. Естественно, он преодолеет свою слабость, станет класть кирпичи со скоростью передовика, а после работы, едва держась на ногах, будет тренироваться на лыжне, пока не добьется успеха. Разумеется, тут не обойдется без кви-про-кво: Дэнсма будет думать, что Чойжил чемпион по слалому, а Чойжил будет думать, что Дэнсма не каменщика, а тоже, как он, бухгалтер.

Однако за нехитрым этим сюжетом обнаруживаются обстоятельства куда более существенные, чем застенчивая любовь его героев. И здесь, в лирическом анекдоте, монгольское кино открывало для себя огромные пласты новой реальности, фундаментальные перемены в обычаях, психологии, отношениях. Речь не о том даже, что фильм показывал индустриальный пейзаж Улан-Батора, современные новостройки, массовый спорт, о котором еще недавно не имел понятия арат. Оказывается, в стране, где ламаизм ставил женщину ниже верблюда в экономической и бытовой иерархии ценностей, сегодня ее нужно уже завоевывать, нужно быть ей достойным партнером — в работе, в спорте, в любви. Вот это-то и оказывается главным в картине Доржпалама — естественность, укорененность элементов новой действительности: то, что взгляд кинематографистов уже не останавливается на них с этнографическим восторгом и удивлением.

По этой причине жанр бытового анекдота не мог господствовать на монгольском экране сколько-нибудь продолжительное время. Как инструмент исследования он был слишком ограничен: постигнув однажды качественно новые элементы действительности, он мог развиваться только вширь — еще один аспект человеческих отношений, еще один, еще. Между тем действительность развивалась не только вширь, она обнаруживала в себе неожиданные сложности. А здесь требовался иной подход, иной, более аналитический инструментарий.

Это было тем более важно, что именно в это время монгольское кино, едва ли не на всем протяжении своей истории опережавшее соседние искусства, начинало заметно отставать и от литературы, и от театра, осваивавшего в начале шестидесятых годов морально-

эстетические проблемы нового общества в их самых драматических проявлениях.

Достаточно назвать пьесу Ч. Чимиды «На пороге», в сюжете которой переплетались столь острые для монгольской нравственности проблемы, как супружеская измена, как возвращение в общество бывшего вора, как превращение уважаемого человека в прощельцу и пошляка, как борьба против мещанства, бюрократизма, равнодушия... И дело не в том, насколько глубоко решались эти проблемы. Куда важнее было то, что зритель уже видел образцы искусства не только назывного, но и аналитического, отгораживающегося от некритического восторга по поводу совершенства действительности.

И всего через год после «Вкуса свежего ветра» на экраны выходит картина Д. Жигжиды «Гочо и его родители», обладающая вполне отчетливыми чертами бытовой социальной драмы.

В самом деле, еще недавно все приметы нового были бы предметом умиленной ленты о передовом шофере, колесившем на своем грузовичке по бескрайним степям республики, о жене его, медсестре и певице самодеятельного ансамбля; о сыне, мальчугане Гочо, пионере и юном натуралисте. Еще недавно этого было бы достаточно для сюжета. Однако теперь авторов интересует другое. Ибо новая нравственность, новый темп и ритм жизни разрушили не только древнюю этическую инфраструктуру семейного очага, они оказываются источником вполне драматических осложнений и конфликтов. Да, Самдан по праву может стать украшением любой Доски почета. Но достигается это его постоянным отсутствием дома, его полным отрешением от того, что находится вне кабины грузовика. Да, Долгор не только закончила медицинскую школу, что для монгольской женщины еще недавно было актом революционным, она обнаруживает вокальный талант, поет в районном ансамбле и даже отправляется с ним на гастроли.

Авторы фильма, в меру сил своих, исследуют именно эту оборотную сторону прогресса. Правда, они облегчают свою задачу тем, что отдают сюжет в руки школьника, что рассматривают его глазами мальчика, страдающего и тяготящегося семейной драмой.

Надо сказать, что сценаристы и режиссеры чувствуют себя неуверенно не только в исследовании самой проблемы, они неловки и чисто драматургически. Порой кажется даже, что они стесняются своего интереса к «нетипичным» аспектам новой действительности и потому отягощают картину эпизодами, не имеющими к сюжету отношения: концертами, повторяющимися мотивировками измены Долгор, ретроспекциями, свидетельствующими о продолжительном отсутствии Самдана.

Впрочем, не об этих издержках речь. Речь о том, что Долгор увлеклась своим коллегой по ансамблю Дамдином, прекрасным певцом и отъявленным сердцеедом; что узнавший об этом Самдан отправляется в длительную командировку в Улан-Батор, оставив в аймаке жену и маленького Гочо; что прозревшая Долгор убеж-

дается в том, что не нужна Дамдину; что тоскующий Гочо не находит себе места и пишет отчаянное письмо отцу; что где-то, за тридевять земель, также тоскует Самдан; что Гочо, не дождавшись ответа, садится в попутную машину, а затем блуждает по гаражам столицы в поисках отца...

Проблема здесь, в сущности, уже названа, и авторы вполне могли бы завершить картину хэппи-эндом, но драматург затягивает ленту еще на несколько наивных кви-про-кво. Гочо придет в гараж, где работает отец и разминется с ним, потом отправится к Самдану на квартиру, но злобная соседка не пустит его в дом, затем затеет драку с городскими мальчишками, из которой его спасут вору, едва не станет их пособником, попадет в милицию, и та в два счета разыщет Самдана, вызовет в столицу Долгор, и Гочо с блудной матерью войдет в столичную квартиру отца, чтобы никогда уже не расставаться с родителями.

Впрочем, это неумение закончить картину вовремя, наверное, имело причиной своей не только сценарную непоследовательность: сама логика аналитического отношения к действительности разламывала, размывала законченную гармоничность павильонной драмы. Ибо обнаружив многозначность жизни, вычленив из нее единственную, как казалось авторам, проблему, они находили рядом с ней и другие проблемы. И пусть не все они были столь экзотичны, как супружеская измена или мир профессиональных карманников, однако, рядом с проблемой морально-этической, органически вытекавшей из положительных перемен действительности, камера Жигжиды обнаруживала факты и явления, казалось бы, не имевшие ни корней, ни права на существование: картежников и пьяниц, сварливых соседей и бездушных телефонисток. Спору нет, все эти факты были ничтожны и несущественны, однако даже простое упоминание их на экране свидетельствовало о том, что монгольское кино сделало еще один шаг по пути реализма, что его перестают смущать незапланированные драматургические сложности жизни, что приближается время более глубокого и всестороннего исследования жизни.

СЕМЬЯ, РОД, ИСТОРИЯ

1962 год был годом наивысшего подъема кинопроизводства МНР. Были впервые выполнены все показатели пятилетнего плана, и студия выпустила на экраны четыре картины, столь разные по жанрам и стилистике, как экранизация народной сказки «Золотая юрта», осуществленная в копродукции со студией ДЕФА, экранизация классической повести отечественной литературы «Отвергнутая девушка», бытовой фарс «Хухо пора жениться» и, наконец, наиболее серьезная попытка создания социального киноромана, первое оригинальное эпическое полотно монгольского экрана, двухсерийная картина Д. Жигжида — «Один из многих» и «След человека», поставленные по сценарию Л. Вангана.

...Идут двадцатые годы. В Улан-Баторе уже победила революция, а здесь, в глухом краю Западной Монголии, еще ничто не изменилось. Сюда, в последний оазис феодализма, приезжает из революционной столицы молодой учитель Чимид. И вся картина посвящена тому, как кругами расходятся от Чимида революционные идеи, как захватывают они все новых и новых приверженцев, как возникает в заброшенном кочевье ячейка ревсомола, как нищие аратские дети, преодолевая сопротивление классового врага и собственных родителей, начинают учиться. И когда на западных границах республики поднимают восстание феодалы и ламы, именно Чимид во главе своих учеников принимает на себя удар контрреволюционных банд.

Сюжет «Одного из многих» на этом не останавливается, он развивается в соответствии с повествовательной традицией семейно-исторического романа, позволяющего смоделировать на крохотной человеческой общности — в границах одного стойбища, одной юрты — конфликты и драмы, свойственные целой исторической эпохе.

В полном соответствии с этой традицией возлюбленная Чимида, Цэрма, выданная в отсутствие героя за подлого и коварного Гурсэда, порывает с ненавистным мужем и, захватив с собой ма-

ленького сынишку Чинбата, уходит к Чимиду, чтобы пройти вместе с ним по извилистым дорогам истории.

Таково содержание картины «Один из многих», и остановись авторы лишь на первой серии своей дилогии, и тогда фильм сыграл бы значительную роль в развитии монгольского кино, как первая попытка показать революцию не через баталистику и возвышенную патетику классовых битв, а через конкретные человеческие судьбы. Но Ванган и Жигжид пошли дальше, обратившись к не менее драматическим событиям отечественной истории, до тех пор находившимся вне пределов художественного анализа.

Вторая часть дилогии — «След человека» — разыгрывается в конце тридцатых годов. Та же школа, тот же учитель Чимид, постаревший, окруженный всеобщим уважением. Ушли в большой мир его ученики, те, кто первыми рискнул когда-то переступить порог школы. Казалось бы, Чимид добился всего: почета, уважения, орденов, счастливой семейной жизни, его посылают на учебу в Улан-Батор. Но здесь, в столице, оказывается вдруг, что диалектика революционной борьбы еще не стала историей, что классовый враг затаился, принял новое обличье, вооружился новыми методами. В столице Чимида настигает донос Гурсэда. Арестован Чимид. Позорный ярлык сына «врага народа» ложится на выросшего Чинбата, курсанта летного училища, распадается семья, распадаются связи с самыми близкими, теми, кто обязан был верить, помнить, знать.

Разумеется, все заканчивается благополучно: завершив учебу в столице, Чимид становится партийным работником — сперва парторгом на угольной шахте где-то на окраине страны, а затем, во время боев на Халхин-голе, политруком воинской части; Чинбат с успехом заканчивает летное училище, обнаруживая талант авиатора; разоблачен и обезврежен затаившийся классовый враг и человеконенавистник Гурсэд.

«След человека» и «Один из многих» стали началом того жанрового направления, которое принесло кино МНР наибольшие успехи на пути реализма, и влияние его жесткой и суровой аналитичности легко обнаружить в произведениях и других жанров.

Быть может, наиболее заметно это в картине Р. Доржпалама «Ох, уж эти девушки», одной из наиболее известных за пределами страны лент «Монголкино».

На первый взгляд, картина эта свидетельствует лишь о том, что за полтора десятилетия своего существования монгольское кино с необыкновенной легкостью научилось интегрировать в себе не только традиционные жанры, но и те, которые, казалось бы, чужды самой природе национального искусства. В самом деле, «Ох, уж эти девушки» — типичный образец фарса с переодеваниями, не свойственного до тех пор монгольскому искусству, его традиционной обстоятельности и неторопливости. К тому же в ленте Доржпалама речь идет о вещах и вовсе в Монголии неслыханных: подумать только, городская девчонка, получив диплом зоотехника, отправля-

ется в отдаленный кооператив, переодевшись в мужское платье, обрезав косы и наклеив усы! Разумеется, происходит это не без причины: председатель кооператива Жамц, угнетенный женским равноправием — одна требует построить ясли, ибо ей не с кем оставить ребенка, другая идет в декрет, обнажая ответственный участок на ферме, третья собирается уехать в новый район вслед за мужем, — становится ярым женоненавистником и зарекается брать на работу женщин. К тому же переодевшаяся героиня оказывается невестой его собственного сына, и все это запутывает сюжет до такой степени, что авторам почти не остается времени, чтобы поставить в финале все надлежащие точки над «и».

Но значение картины Доржпалама определялось, конечно, не тем, с какой легкостью и естественностью овладел режиссер жанром фарса: «Ох, уж эти девушки» продолжали исследование простейшей модели социальных и нравственных перемен монгольского общества: эмансипации женщины, той революции, которую принесло разрушение феодальной структуры семьи, брака, материнства; тех противоречий, которые сопутствовали этим яростным переменам в сознании народа.

Конечно, указывая на противоречия развития, «розовые» комедии все же снимали во многом серьезность проблемы самой жанровой определенностью этих лент. И не случайно, как бы в подкрепление этих картин о современности, одновременно выходят на экран ленты исторические, повествующие о тех недавних временах, когда положение женщины в монгольском обществе было сравнимо с положением рабочей скотинки. Не случайно именно в это время экранизируется первая повесть новой монгольской литературы «Отвергнутая девушка» Ц. Дамдинсурэна — пронзительно мелодраматическая история девушки, отвергнутой старым миром и ставшей строителем мира нового.

Фильмы эти не стеснялись своего мелодраматизма, словно понимая, что их обнаженная, тезисная трагедийность в комплексе с комедийной облепченностью «розовых» лент и создает объемную нравственно-этическую панораму современности. Более того, мелодраматизм оказывался одним из существеннейших элементов семейно-бытового исторического романа, одним из важнейших скрепов, соединявших многочисленные сюжетные линии и эпические отступления в общий драматический сюжет.

Быть может, особенно отчетливо эта структуротворческая роль мелодраматизма проявилась в вышедшем в 1966 году фильме Ц. Цэрэндоржа «Сын солдата».

По законам мелодрамы, «Сын солдата» начнется эпизодами первой поэтической любви циркака Навана и табунщицы Цолмон, любви, которая безжалостно прервется историческим катаклизмом — японским нападением 1938 года. Наван уйдет на фронт, где спасет в бою своего однопольчанина, а сам попадет в плен. Погибнет от вражеской бомбы отец Цолмон и ее подружка...

Но «Сын солдата» не просто драма несостоявшейся любви. Тот

самый солдат, которого спас Наван, встречается после победы с Цолмон и сообщает ей о гибели любимого. Но и этого мало: раненый Наван, лежа в госпитале, пытается узнать о судьбе Цолмон, но кто-то рассказывает ему о том, что видел где-то в степи две одинокие могилы, в которых лежат Цолмон и ее отец. В результате этого двойного недоразумения пути влюбленных расходятся навсегда: выздоровев, Наван уезжает в родные места, а Цолмон, прихватив с собой маленького сына (о существовании которого Наван не подозревает), переезжает в город, где выходит замуж, воспитывает сына, начинает новую жизнь... Проходят десятилетия, и выросший сын Навана, ставший известным хирургом, оперирует какого-то приезжего. Пришедшая к сыну Цолмон узнает в больном Навана...

«Сын солдата» был одним из самых популярных фильмов монгольского экрана второй половины шестидесятых годов. Объяснялось это той легкостью и естественностью, с которой авторы соединили в одном сюжете родовые признаки самых различных жанров. Иными словами, творческий метод Цэрэндоржа можно было бы назвать эклектизмом, но, как уже говорилось не однажды, многие негативные в иных обстоятельствах эстетические явления и факты приобретали в развитии монгольского кинематографа неожиданно позитивный характер. Так было с мелодрамой, так было и с «Сыном солдата», где все отрицательные качества эклектики превращались в явление безусловно и определенно положительное.

Этот опыт синтезирования уже освоенных жанровых и стилистических возможностей кинематографа, не опыт даже — общая необходимость, без которой кино МНР не могло бы развиваться далее, почувствовал одним из первых в своей картине «По зову сердца» Р. Доржпалам. И оказалось, что не только семейно-исторический роман, но и лента современная, сиюминутно актуальная, в состоянии безболезненно соединить в публицистическом сюжете и традиционный мелодраматизм, и облегченность «розового» фарса, и первоначальную эпичность ранних агиток, и нервный ритм новой «молодежной» стилистики современного кинематографа.

И пусть картина Доржпалама представляла собой торопливый кинематографический отклик на злобу дня — освоение целинных и залежных земель в отдаленных аймаках; речь шла в ней не только и не столько о том, как зеленая молодежь, преодолевая трудности, становится взрослой. Противостояние несформировавшегося юнца стихийным бедствиям казалось Доржпаламу слишком внешним, тем более что столичного монгольского жителя, горожанина в первом поколении, не удивить суровой зимой, холодной юртой и прочими бытовыми невзгодами. И потому Доржпалам переводит взгляд на главное — на своих молодых героев.

Прочем, молоды эти люди только годами: у каждого свой собственный, трудный жизненный опыт, и каждый отправляется на целину не столько из энтузиазма, сколько для того, чтобы попробовать еще раз, на новом месте, среди новых людей, начать все сна-

чала. Бывший карманник Ишху, вышедший после тюрьмы на свободу, не нашедший места в городе и проявивший чудеса изобретательности, чтобы попасть на целину и начать новую жизнь — сначала трактористом, а затем бригадиром... Дэнсма, студентка, брошенная мужем с грудным ребенком на руках. Ее сестра — мешанка, пытающаяся избавиться от «непутевой». Эгоист и демагог Шарав. Перестраховщик и бюрократ Дамдинсурен.

Держпалам не стесняется сюжетных, жанровых банальностей; он знает — это кратчайший путь к сердцу зрителя и безошибочно дозирует известные приемы: начинает картину с мелодрамы, которую сменит типично фарсовое недоразумение, чтобы завершиться патетическим финалом. Ишху полюбил Дэнсму, но скроет от нее свое позорное прошлое, обманом отправится на целину и попадет в бригаду к бывшему мужу Дэнсмы Шараву, который откажется принять в свою целинную юрту Дэнсму, приехавшую с ребенком к Ишху, и откроеет ей глаза на истинное прошлое бывшего вора. Ишху бросится от позора в город, придет к начальнику тюрьмы, но тот отправит его с честью обратно. Шарав будет разоблачен, а Ишху и Дэнсма получат собственную юрту и вместе начнут новую жизнь...

Углубление реализма отнюдь не развивалось без конфликтов — порой оно сворачивало в тупики, топталось на месте, возвращалось к давно отвергнутым образцам. Однако во второй половине шестидесятых годов процесс накопления и освоения реалистических возможностей кинематографа незаметно переходит порог кристаллизации, и фильмы «Монголкино» обретают жанровую, драматургическую, а затем и стилистическую уверенность.

И, как это бывало уже не однажды, на каждом из витков истории отечественного кинематографа, режиссеры МНР еще и еще раз возвращаются к истокам, повторяя на новом этапе то, что уже решалось на этапах предшествовавших. Наиболее явственно обнаруживается это в жанре историко-революционном. В 1966 году на экраны выходит социальная драма Д. Жигжида «Наводнение» — рассказ о русском лодочнике Михаиле и лодочнике монгольском Болде, одинаково далеко отстоящих от политики и одинаково закономерно пришедших к революции. «Наводнение» во многом, хотя и в масштабе камерной ленты, повторяет картину Жигжида «Посланец народа», укрупняя и драматизируя характеры всего лишь двух персонажей. Быть может, психологичность «Наводнения» — заслуга не столько Жигжида: вся лента выстроена вокруг могучих темпераментов Николая Крючкова и С. Гэндэна, но давняя приверженность режиссера к камерности, к конкретному человеческому характеру проявляется в «Наводнении» впервые столь отчетливо и принципиально. Эти пристрастия Жигжида не стоит генерализовать. Не будет преувеличением сказать, что интересы улан-батырских мастеров как бы располагаются вдоль двух полюсов эпки — массовой и индивидуальной. Подтверждением тому служит хотя бы вышедшая на экраны в следующем, шестьдесят седьмом году, совместная советско-монгольская постановка «Исход» А. Бобровского

и Ж. Бунтара — первая попытка перенести на монгольскую почву форму историко-революционного приключенческого фильма.

Впрочем, «Исход» особого успеха не имел именно по причине своих жанровых особенностей — чрезмерной динамики сюжета, рваной драматургии. Особенности национального восприятия долгое время препятствовали появлению отечественного детектива — в сущности, назвать можно лишь один, да и то неудачный опыт, фильм Б. Сумхуу «Тайна пещеры», поставленный только в шестьдесят девятом году. Однако процесс эстетического воспитания зрителя проходил по нарастающей, и спустя три года, в семьдесят втором, тот же Сумхуу заканчивает уже вполне профессиональный детектив «В логове».

Впрочем, картина Сумхуу относится уже к следующему периоду, и если речь зашла о ней здесь, то потому лишь, что она, как и более ранняя лента Ц. Цэрэндоржа «Степное эхо», открывала новую в искусстве МНР тему — крупных и жестоких феодально-лампских восстаний, происшедших в послереволюционные годы. Но если у Сумхуу эта тема оказывается лишь поводом для головокружительной кавалькады интриг, то для Цэрэндоржа важно в сюжете другое — его героиня, одна из руководительниц ревсомола Бор, героиня реальная — факт, монгольскому кино ранее неизвестный, если не считать первого и единичного случая с Гонгором, героем картины, играющим самого себя.

Этот поворот кинематографа к человековедению, к индивидуальной психологии, мало-помалу распространяется за рамки историко-революционного жанра. И пусть он по-прежнему — и количественно, и качественно — представляет собой основу кинорепертуара; в конце шестидесятых — начале семидесятых годов центр тяжести постепенно переносится на фильмы о современности.

Разумеется, и это происходило отнюдь не безболезненно: первые картины о современности казались куда более неуверенными, чем ленты историко-революционные. Вспомнить хотя бы такие фильмы, как «Столичный житель» Б. Жамсрана, лирическую комедию о юном горожанине, закончившем институт и направленном на работу в далекий аймак, где впервые на отечественном экране появлялся герой, не знающий, чурющийся традиционного национального уклада. Казалось бы, вот где всмотреться в новый, едва проявляющийся в реальности конфликт, однако, едва наметив его, Жамсран переводит картину из комедии лирической едва ли не в бурлеск. Эта застенчивость понятна: подобрать к глубинному драматизму человека современного куда труднее, чем еще раз повторить характер, действующий в эпоху бурных исторических перемен. И не случайно поэтому режиссеры «Монголкино», подходя к современной теме, как бы совершают некую промежуточную остановку, рассматривая психологию своих героев на тропях войны 1939 года.

Здесь, на полпути к современности, монгольские режиссеры могли рассчитывать на поддержку зрительского восприятия, вос-

питанного на традиции историко-революционного фильма. Подтверждением тому — «Большая мать» Р. Доржпалама, вышедшая на экран в 1969 году: несентиментальная эпическая баллада о простой аратке, потерявшей в войну своего сына-шофера и оставшейся у дороги через пустыню, чтобы стать матерью всего этого ершистого племени. Здесь ее зовут просто — «большая мать», не помня, не зная о ее Гомбожаве, погибшем четверть века назад в стычке с японцами. Но сама-то она и знает, и помнит, и потому вся жизнь ее — в них. И потому уходит она однажды в ночную снежную круговерть, чтобы подбодрить одного из сыновей, застрявшего в непогоду, чтобы напоить его горячим чаем из термоса, а если придется, и сдвинуть плечом забуксовавший грузовик. И потому, когда она гибнет, над телом ее скрещиваются в непроходимой пурге десятки автомобильных фар, пронизывающих ночную тьму.

«Большая мать» была одним из поворотных пунктов на пути к реализму, фильмом, за которым последовали другие, еще более уверенные.

Из трех новелл, вошедших в сборник «Рассказы о войне», две снял Н. Нямдаваа, одну — Ж. Бунтара. И именно на третьей, на «Капле в море», и стоит остановиться подробнее, ибо в этой короткометражке, как нигде отчетливо видны те перемены, которые произошли в жанре военного фильма.

Прежде всего в картине, действие которой происходит в дни боев у Халхин-гола, самой войны нет и в помине. Да и герой, надо сказать, подчеркнута негероичен. В самом деле, что может быть более прозаично, чем этот старый бурят, который любит считать все, что попадаетея ему на глаза, — птиц, овец, машины. К тому же, сказать по совести, что можно считать здесь, в глухой степи? И потому, едва начнется война, старик входит в раж: считает танки, самолеты, всадников, броневики, чуть не попав за свое любопытство в контрразведку. Правда, все обошлось, и старика оставляют даже на боевом посту — караулить степной колодец для проходящих войск, тем более что старик немного умеет по-русски.

Так течет война, обтекая колодец: куда-то идет армия — это наступление; потом все мчатся обратно — это отступление, затем все начинается опять — и это уже победа. Вот и вся война, весь событийный ряд, ибо Бунтара вовсе не интересуют кровь и выстрелы. Интересует его другое — отражение войны, героизма, интернационализма в сердце человеческом, в человеческом сознании. Поэтому даже там, где сюжет действительно требует напряжения — хотя бы в коротком эпизоде временной победы японцев, — он ограничивается сухим, беглым пересказом событий, торопливо нерелигиозная эту неприятную страницу судьбы своего героя. Поэтому он складывает сюжет из коротких, будто не связанных друг с другом бытовых картинок: старик в карауле, старик с женой, старик с русским солдатом, старик с бродячим аратом, который непременно хочет напоить скот из «стратегического» колодца, старик, стира-

ющий бинты для раненых, пригорюнившийся от весты, что погиб его друг, русский солдат-художник...

Бунтар нетороплив и внимателен, будто не новеллу снимает, а полнометражный эпический фильм. Его камера подолгу останавливается на вещах, казалось бы, никакого отношения к войне не имеющих, и тем не менее, за всем этим томительным и тревожным бытом степного кочевья — далекие отзвуки войны — то приближающейся, то отдаляющейся от колодца — слышны сильнее, чем в иной батальной ленте.

Новелла Бунтара была, пожалуй, наиболее последовательным развитием той линии монгольского кино, которая до тех пор связывалась с именами Жигжиды и Доржпалама.

Эти черты темперамента Бунтара были еще более явственными рядом с новеллой Н. Нямдавы. На первый взгляд, новелла «Вдвоем» кажется куда более рациональной, заданной в своей запальчивой полемичности. Однако сказать о ней только это — было бы несправедливо. Ибо можно взглянуть на прямолинейный сюжет новеллы иначе. Да, мы ничего не узнаем о людях, которых показывает режиссер, кроме внешних отличий — раненый советский летчик, раненый монгольский циряк, раненый японский солдат. Но ничего не знают друг о друге и сами герои — недаром от начала до конца новеллы идут на экране пересекajícíся монологи людей, ни один из которых не понимает языка собеседника. Но это-то и неважно. Короткая история русского и монгола, попавших в плен к японцам, связанных спиной к спине, чудом спасшихся от смерти и ползущих по горячему песку пустыни, находящихся такого же беспомощного, как и они сами, японца, который освобождает их от пут и умирает на их руках, — вовсе не претендовала на реализм характеров, ситуаций, эпохи. Нямдаву интересовали в этой притче проблемы философские, очищенные от быта и психологии. И поэтому он отделяет героев не только от своих, но и от врагов, не только от врагов, но и друг от друга, чтобы на этой химически чистой модели обнаружить и гуманизм, и мужество, и волю к жизни.

Несовместимость этих новелл, объединенных в «Рассказах о войне» (в сборнике была и третья новелла — «Глоток воды», поставленная Н. Нямдавой), кажется очевидной. Однако, несмотря на все эстетические, философские и драматургические различия, и Бунтар и Нямдава открывали в военном жанре новые аспекты, новый взгляд на недавнюю историю, на человека внутри нее. А отсюда был уже прямой путь к исследованию тех страниц еще не ставшего историей прошлого, которые определяли сегодняшнюю жизнь МНР.

Наиболее драматической из этих страниц была закончившаяся всего десятью годами ранее коллективизация сельского хозяйства.

Одного этого — открытия для отечественного кинематографа столь значительной темы — было бы достаточно, чтобы картина Жигжиды «Зять», вышедшая на экран в том же семидесятом году, заняла достойное место в истории «Монголкино». Ибо в ней, впервые на глазах у зрителя, разыгрывалась драма арата, вовлеченно-

го в социальное переустройство своей жизни, труда, быта и, как неизбежное следствие этого, нравственности. Спору нет, в «Зяте» накал классовой борьбы не столь остер, как некогда в «Поднятой целине»; идут пятидесятые годы, на земле Монголии давно уже нет ни феодалов, ни лам, ни крепостных: революция в мелком индивидуальном хозяйстве происходит внутри, в душе каждого из ее участников. И значение «Зяты» в монгольском кино как раз и заключается в том, что Жигжид переводит этот конфликт вглубь, в психологию, в крохотный семейный мирок юрты, обнаруживая и здесь весь драматизм и неизбежность революционного переустройства жизни.

Жигжид не отказывается ни от одной возможности, которую предоставляет ему форма семейно-бытовой драмы. Камера внимательно всматривается в мельчайшие подробности быта, хозяйствования, обрядности: вот так доят овец, а так коров, а так кобылиц, а так верблюдиц; так стригут шерсть, а так делают сыр, а так выдерживают кумыс; так катают кошмы, а так раскладывают юрты; так играют свадьбы, а так затевают драки... Казалось бы, все это давно известно монгольскому зрителю, однако, эти подробности поворачиваются в картине неожиданно функциональной своей стороной, превращаясь как бы во второй сюжет фильма, ненавязчиво, еще и еще раз подтверждая необходимость перемен, коллективизации, объединения сил разобщенных скотоводов. Ибо все это куда сподручнее делать сообща, гуртом, вместе.

Без этого второго, глубинного сюжета, собственно сюжет картины и в самом деле был достаточно прямолинейным. Зритель уже отлично представлял себе, как развернутся события в юрте Жамца: и то, что старик решит выдать свою единственную Должин замуж за бедняка — и будет еще один дармовой работник, и можно списать на зятя часть своего скота, чтобы продать остальное до неминуемого вступления в кооператив; и жестокую драму в душе Дэмбэрэла, разрывающегося между любовью к Должин и стремлением к новой жизни; и яростный разрыв Дэмбэрэла с женой, решительный уход из опостылевшей юрты, и приход в кооператив, трудовые подвиги, заслуженную награду — звание Героя Труда; и оптимистический финал — Должин тоже уйдет из дома, вернется к Дэмбэрэлу, а Жамц получит по заслугам — в мешок с неправедно заработанными тугриками заберутся мыши и оставят после себя только ошметки ничего не стоящей бумаги...

Впрочем, не об этом речь. Дело в том, что наиболее значительное, чего добился в «Зяте» Жигжид, он добился как бы вопреки сценарию, помимо него. В самом деле, какой драматургией измерить душевную цену, которую платит Жамц, произнося свою финальную похвалу Дэмбэрэлу: «Да, он человек счастливой судьбы!»? Какими сценарными стереотипами измерить и драму Дэмбэрэла, вынужденного пойти поперек воли тестя, второго отца, вынужденного разорвать священные, еще недавно расторгимые только смертью, брачные узы? Конечно, сегодня любой арат знает уже,

что косить траву — вовсе не значит умерщвлять бога, но разве не сохранилась эта вековая дрожь в уголках рта старика, выезжающего в поле на современной кооперативной сенокосилке?

Именно поэтому «Зять» оказался наиболее кассовым фильмом за всю историю отечественного кино. Ибо зритель — и городской, и тем более деревенский — видел в судьбах Жамца и Дэмбэрэла отголоски своей собственной судьбы.

Однако этим значение «Зятя» не ограничивалось. Картина Жигжида свидетельствовала о том, как далеко ушла монгольская режиссура от кинодраматургии, каких титанических усилий стоит преодоление схематизма и приблизительности сценарных построений.

Спору нет, монгольские кинематографисты привыкли обходиться без литературы. Однако литература эта была рядом, на той же ступеньке развития, ибо и она развивалась по той же экспоненте — от мудрой наивности фольклора к современному реализму, то забегая к сложности психологической прозы, то возвращаясь к традициям средневекового сказа, минуя капитализм не только как социальную формацию, но минуя вместе с ним и традиции буржуазной культуры, даже в самом ее демократическом критически-реалистическом издании. Монгольское кино поначалу не знало экранизации как устойчивого элемента кинематографического процесса по той простой и грустной причине, что до поры до времени ему просто нечего было экранизировать.

Но с середины пятидесятых годов монгольская литература переходит от малых, полупублицистических форм к жанрам более крупным, в том числе к эпическим романам Б. Ринчена, Ж. Пурэва, Д. Намдага, Л. Тудэва, З. Баттулги и Ч. Лодойдамбы, посвященным наиболее драматическим страницам новейшей истории Монголии.

Естественно, что однажды две эти ветви искусства должны были пересечься. Не менее естественно, что в первую очередь монгольские режиссеры обратили свой взгляд на один из лучших исторических романов о Монголии первой половины нашего века — двухтомное полотно Ч. Лодойдамбы «Прозрачный Тамир».

С первой бесконечной панорамы по речной долине, обрамленной невысокими горами, с бездонных кадров, словно заглатывающих стойбища, отары, стада, с обстоятельности камеры, пронзающей над этим безлюдным миром, — впервые в монгольском кино повествовательная, пространственная эпичность экрана становится не просто фоном; напротив, она оказывается едва ли не главным героем фильма, сливаясь с судьбой героев, определяя их характеры, поступки, жизнь. Ибо в этой безбрежности пространства каждый человек является естественным центром мироздания.

Постановщик «Тамира» Доржпалам чувствует себя куда увереннее, чем автор «Зятя». Впервые режиссер видит в драматургии не бесформенную магму, требующую обработки на ходу, в процессе съемок, но — союзника, опору, завершенную структуру, готовую

превратиться в зрительные образы. И Доржпалам с удовольствием пользуется этой неожиданно подаренной свободой, тем более что трехсерийное полотно позволяло проявиться всем достоинствам и свойствам монгольской эпикки, с заторможенной подробностью ее мотивировок, сюжетных линий, побочных, а то и просто случайных обстоятельств, придающих парадоксальную достоверность любым конфликтам и коллизиям.

И следуя за всеми сюжетными извилинами романа Лодойдамбы. Доржпалам проводит своих героев — братьев-скотоводов Эрдэнэ и Тумура — через все круги ада дореволюционной Монголии. Доржпалам внимательно прослеживает все подробности этого удивительного периода в истории страны: размыивание привычного, многовекового уклада; неожиданные, будто не мотивированные ничем события, невозможные еще вчера крутые сломы человеческих судеб. И хотя героям еще кажется, что драматизм их обыденной жизни крепчает по причинам совсем уж иррациональным, на самом деле все это — отчетливые предвестия будущей грозы.

Авторы фильма не торопят героев. Они знают, что путь прозрения будет труден и долог, они дают им возможность выстрадать, дойти до всего своим умом. Вот сейчас бы Эрдэнэ прозреть, ужаснуться судьбой народа, стонущего под игом китайских оккупантов... Ан нет, подобно русскому своему собрату, Григорию Мелехову, Эрдэнэ делает фальшивый шаг, поверит барону Унгерну фон Штернбергу, пришедшему освободить Монголию от гоминдановцев, чтобы поставить во главе «независимого» государства марионетку Богдо-гэгена, чтобы установить еще более жестокий феодально-теократический режим. И вместе с войсками Унгерна сотник Эрдэнэ освободит от китайцев Ургу, увидит на улицах десятки повешенных аратов, разрядит свой парабеллум в ближайшего белогвардейца и уйдет в горы, подальше от лжи, погранных иллюзий, обманутых надежд.

Так кончается первая серия «Тамира»: окончательным сломом судеб, готовностью героев к любым переменам, решающему выбору своего пути.

К сожалению, во второй части повествования Доржпалам словно перестает доверять романной форме. В этом был некоторый резон: революция сводит воедино огромные человеческие массы, превращающиеся в коллективного героя эпоса, и ограничиться рамками одной семьи, сколь бы типической ни была ее судьба, уже затруднительно. Как бы то ни было, во второй серии драматизм характеров сменяется драматизмом ситуаций. Каждому герою нужно найти место в сюжете, и сюжет трещит под напором множества героев. Его разламывают и герои реальные, которых не было в первой серии. Ибо как обойтись без Сухэ-Батора? Как обойтись без рассказа о помощи монгольской революции, пришедшей из Москвы?

Все это требует связного и обстоятельного рассказа, а сюжет не ждет, и Доржпалам прибегает к спасительным средствам, свя-

зывая рассыпающиеся эпизоды жестокой мелодрамой или детективом. (Сухэ-Батор поручает Эрдэнэ проникнуть в оккупированную Ургу и выкрасть у некоего купца секретный договор между Богдо-гэгеном и Унгерном.) Однако этого хватает ненадолго: авторам нужно показать и жену Эрдэнэ, и его сына, и русского купца, и жену Тумура, и бывшего политзаключенного, а ныне советского военачальника Петра, и многих других, подробно экспонированных в первой серии, памятуя, что некоторым из них придется взять на себя тяжесть сюжета третьей серии, охватывающей и создание нового государства, и ликвидацию светской власти Богдо-гэгена, и феодально-ламское восстание тридцатых годов, и предгрозые Халхин-гола.

ПЕРЕД НОВЫМ ВИТКОМ

«Прозрачный Тамир» провел отчетливую черту под долгим и не прямым процессом формирования отечественной эпики. И не только в кинематографическом смысле он стал завершением целого этапа истории «Монголкино». Каждая из серий трилогии выходила на экран к дате, отмечавшей очередной исторический рубеж в жизни республики.

Три с половиной десятилетия назад на тогдашней окраине Улан-Батора выросла студия в «функциональном» стиле середины тридцатых годов, задуманная в форме старого четырехмоторного самолета, с тупыми крыльями и длинным фюзеляжем, с коротким хвостом и четырьмя выступами-моторами над главным входом. Наверное, архитектору казалось, что силуэт самолета над традиционными юртами и приземистыми купеческими лабазами будет символизировать стремительный полет монгольского кино к будущему, к социализму.

И архитектор не ошибся: все это действительно произошло.



«Степные витязи»

«Посланец народа»



«Гочо и его родители»





«Один из многих»

«Тень монастыря»







«Наши мелодии»

«Два скотовода»



«Что нам мешает»



«У порога жизни»



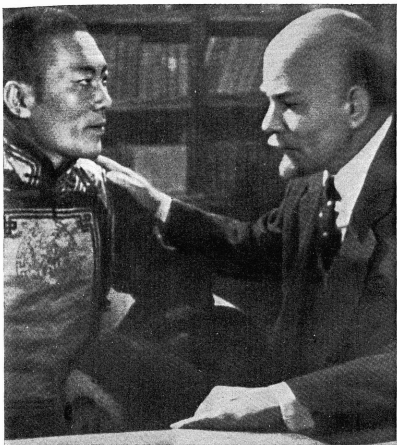
«Эхо в степи»



«Капля в море»



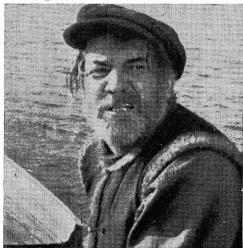
«Утро»







«Дружба дружбой»



«Наводнение»

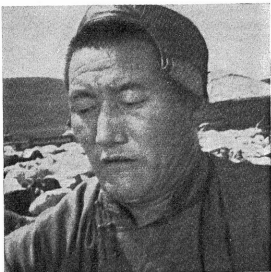


«На границе»



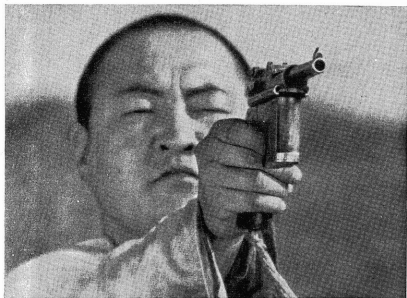
«Большая мать»

«Зять»



«Глоток воды»





«В логове»

«Прозрачный
Тамир»

ФИЛЬМОГРАФИЯ

«СЫН МОНГОЛИИ», 1936 г.

Авторы сценария Л. Славин, Б. Лапин, З. Хацревин, режиссер И. Трауберг, оператор М. Каплан, художник Р. Вускович, композиторы И. Рабинович, Э. Грижуков. В ролях: Ч. Цэвээн, Сосор, Гомбо, Н. Цэгмид, Д. Бат-Очир, Д. Ичинхорлоо (совместно с киностудией «Ленфильм» — СССР).

«ПУТЬ НОРЖМЫ», 1938 г.

Авторы сценария и режиссеры Л. Шеффер, Т. Нацагдорж, операторы А. Лебедев, Б. Дэмбэрэл, С. Дэмбэрэл. В ролях: Лэгжмаа, Ханд, Пунцаг, Гунсан.

«СТАЯ ВОЛКОВ», 1939 г.

Автор сценария Д. Намдаг, режиссер Т. Нацагдорж, оператор С. Дэмбэрэл. В ролях: Д. Чимид-Осор, Д. Ичинхорлоо, Ч. Долгорсүрэн, Ц. Цэгмэд, А. Пагма.

«ПЕРВЫЙ УРОК» («ГОНГОР»), 1940 г.

Автор сценария и режиссер Т. Нацагдорж, операторы Б. Дэмбэрэл, С. Дэмбэрэл, Д. Жигжид, композитор Л. Мурдорж. В ролях: Гонгор, Ц. Цэгмэд, Л. Лувсанбалдан, Д. Чимид-Осор.

«ЕГО ЗОВУТ СУХЭ-БАТОР», 1942 г.

Авторы сценария Б. Лапин, З. Хацревин, А. Зархи, И. Хейфиц, режиссеры А. Зархи, И. Хейфиц, режиссер Т. Нацагдорж, операторы А. Гинзбург, Б. Дэмбэрэл, художники А. Босулаев, Л. Гаваа, композиторы Б. Арапов, В. Пушков. В ролях: Л. Свердлин, М. Штраух, Г. Элэгдорж, С. Гольдштаб, О. Ринчинноров, В. Грибков, Ц. Цэгмэд, Н. Черкасов, Н. Цэгмид (совместно с киностудией ЦОКС—СССР).

«ТАНКИСТЫ-КАВАЛЕРИСТЫ», 1942 г.

Режиссеры М. Болд, М. Лувсанжамц, оператор Д. Жигжид. В ролях: Н. Цэгмид, Дашдорж, Ч. Долгорсүрэн, Ц. Цэрэндорж.

«СЛУЧАЙ НА ГРАНИЦЕ», 1942 г.

Авторы сценария Т. Нацагдорж, Ж. Жамьян, режиссер М. Болд, оператор Б. Дэмбэрэл, художник Л. Гаваа, композитор А. Гальперин. В ролях: А. Цэрэндэндэв, О. Лувсан, О. Ринчинноров, Е. Гомбодорж, С. Гэндэн.

«БЕССТРАШНЫЙ ПАТРИОТ», 1942 г.

Авторы сценария А. Зархи, И. Хейфиц, режиссер М. Лувсанжамц, оператор Д. Ганжуур, композитор А. Гальперин. В ролях: О. Лувсан, Цэвгсүрэн, Санжаа, М. Лувсанжамц.

«СТЕПНЫЕ ВИТЯЗИ», 1945 г.

Авторы сценария Б. Ринчен, Ю. Тарич, худ. рук. Ю. Тарич, режиссеры М. Лувсанжамц, М. Болд, операторы Д. Жигжид, Д. Ганжуур, Б. Дэмбэрэл, художник Л. Гаваа, композиторы Б. Дамдинсүрэн, Л. Мурдорж. В ролях: Ц. Цэгмэд, Ч. Долгорсүрэн, А. Цэрэндэндэв, Ж. Лувсанжамц, Л. Цогзолмаа, Е. Гомбодорж.

«НОВЫЙ ГОД», 1954 г.

Автор сценария и режиссер Ц. Зандраа, операторы Д. Ганжуур, Д. Жигжид, Ц. Доржпалам. В ролях: З. Долгорсүрэн, Т. Цэвээнжав, Ц. Цэрэндорж, Цэрэндолгор.

«РАСКАЯНИЕ» [в сов. прокате «ДВА СКОТОВОДА»], 1955 г.

Автор сценария Ц. Зандраа, режиссер Э. Оюун, операторы Д. Жигжид, Б. Дэмбэрэл, художник Ц. Доржпалам, композитор Дугарсүрэн. В ролях: Л. Лувсан, М. Бадамгарваа, Ванчинжав, Е. Гомбодорж.

«НАШИ МЕЛОДИИ», 1956 г.

Авторы сценария Ц. Зандраа, Э. Оюун, режиссер Э. Оюун, оператор Л. Жигжид, художник Л. Намхайцэрэн, композитор С. Гончигсумлаа. В ролях: Давагнамдал, О. Ринчинноров, Д. Дамдинсүрэн, У. Осор.

«ЧТО НАМ МЕШАЕТ», 1956 г.

Автор сценария О. Уртнасан, режиссер Р. Доржпалам, оператор Д. Ганжуур, художник Л. Гаваа, композитор Л. Мурдорж. В ролях: С. Гэндэн, З. Пурэв.

«ПРОБУЖДЕНИЕ» [в сов. прокате «У ПОРОГА ЖИЗНИ»], 1957 г.

Авторы сценария Л. Ванган, Ч. Чимид, режиссер С. Гэндэн, оператор Д. Жигжид, художник Ц. Доржпалам, композитор С. Гончигсумлаа. В ролях: Ц. Цэгмэд, З. Цэндээхуу, Т. Цэвээнжав, С. Доржпалам, Банзрагч.

«ТРИ ДРУГА», 1958 г.

Авторы сценария Т. Нацагдорж, С. Дашдооров, М. Цэдэндорж, режиссер Р. Доржпалам, оператор Д. Ганжуур, художник А. Бямбаа, композитор Ц. Намсрайжав. В ролях: Э. Ганболд, Е. Цэцэгмаа, Н. Нямдаваа.

«СТАТЬ ВСАДНИКОМ» [в сов. прокате «ДАЙТЕ МНЕ КОНЯ»], 1959 г.

Автор сценария Д. Гармаа, режиссер Р. Доржпалам, оператор Б. Дэмбэрэл, ху-

дожник Л. Гаваа, композитор Л. Мурдорж. В ролях: Лувсанчимид, Б. Сухцэрэн, Т. Цэвээнкав, Г. Батсух, Ендонсамбуу.

«ПОСЛАНЕЦ НАРОДА», 1959 г.

Автор сценария Ч. Ойдов, режиссер Д. Жигжид, оператор О. Уртнасан, композитор Л. Мурдорж. В ролях: Э. Галсанданзан, П. Цэвэлсүрэн, Ж. Занабазар, Ц. Доржсүрэн, Б. Готов.

«ХАЛАТ НЕ ПО РАЗМЕРУ», 1960 г.

Авторы сценария Ж. Бунтар, Б. Жамсран, режиссер Б. Жамсран, оператор Н. Хуяг-Очир, художник А. Бямбаа, композитор Л. Мурдорж. В ролях: Л. Долгор, Б.Нямаа, Ц. Цэгмэд, Сэвжид, Л. Лхамсүрэн.

«ВКУС СВЕЖЕГО ВЕТРА», 1960 г.

Автор сценария: Л. Ванган, режиссеры Р. Доржпалам, Л. Ванган, оператор Б. Дэмбэрэл, художник Л. Гаваа, композитор Тумэнжаргал. В ролях: Б. Дашдаваа, Л. Туяа, Н. Цэрмаа, Бэхбат.

«МОЕМУ ОТЦУ В УЛАН-БАТОР» [в сов. прокате «ГОЧО И ЕГО РОДИТЕЛИ»], 1961 г.

Авторы сценария Дожоодорж, Н. Надмид, режиссер Д. Жигжид, операторы М. Дуйнхэр, Ц. Дашдондог, художник А. Бямбаа, Ш. Дагийжамц, композитор С. Гончигсумлаа. В ролях: Р. Дамдинбазар, Ц. Тогтох, С. Ямаахуу, Л. Жамсранжав, Н. Цэрмаа.

«НА РАССВЕТЕ», 1961 г.

Авторы сценария Б. Сумхуу, Дожоодорж, режиссер Б. Жамсран, оператор Н. Хуяг-Очир, художник П. Цогзол, композитор Ц. Намсрайжав. В ролях: Х. Найдан, Л. Лувсан, Д. Булууухуу, Батжав, Б. Энхтуяа, Б. Пурвээ.

«ЗОЛОТАЯ ЮРТА», 1961 г.

Авторы сценария С. Эрдэнэ, К. Бортфельд, режиссеры Р. Доржпалам, Г. Кольдич, операторы О. Уртнасан, Э. Гуско, художники Л. Гаваа, А. Толле, композиторы Л. Мурдорж, В. Пикке. В ролях: Ж. Лувсанжамц, Ц. Цэгмэд, Б. Зориг, С. Сухбаатар, Т. Цэгмэд, Ц. Норжмаа (совместно с киностудией ДЕФА—ГДР).

«ОТВЕРГНУТАЯ ДЕВУШКА», 1961 г.

Автор сценария Ц. Дамдинсүрэн, режиссер Д. Чимид-Осор, оператор Б. Дэмбэрэл, художник О. Мягмар, композитор Г. Цэрэндорж. В ролях: М. Норсонжав, Н. Батсух, Ж. Лхамхуу, Х. Занабазар, З. Дулмаа, Д. Дагва, Н. Ориг, Д. Цэмбэлмаа, С. Гэндэн, Ж. Дулмаа.

«ОДИН ИЗ МНОГИХ», 1962 г.

Автор сценария Л. Ванган, режиссер Д. Жигжид, оператор М. Дуйнхэр, художник П. Цогзол, композитор Ц. Намсрайжав. В ролях: Д. Лхамхуу, Л. Дуламжав, Н. Дугарсанжаа, Д. Дамдинсүрэн, Д. Бат-Очир, Н. Цэгмид, Г. Батсух, Г. Шюттлер, Р. Рункель.

«ХУХО ПОРА ЖЕНИТЬСЯ», 1962 г.

Автор сценария Д. Гармаа, режиссер Б. Жамсран, оператор О. Уртнасан, художник Л. Махбал, композитор Г. Бирваа. В ролях: Б. Дашдаваа, А. Бутэд, М. Цэнджав, Т. Цэгмэд, П. Бандихуу.

«РАДОСТЬ», 1962 г.

Автор сценария Ч. Ойдов, режиссер Д. Хишигт, операторы Г. Цэрэн, Ц. Дашдондог, художник Д. Сухбаатар, композитор Д. Лувсаншарав. В ролях: Ц. Очиржав, Л. Доржпурэв, Н. Цэрэннадмид, Дуурэн, Л. Туяа.

«ОХ УЖ ЭТИ ДЕВУШКИ», 1963 г.

Автор сценария Ч. Лодойдамба, режиссер Р. Доржпалам, оператор Х. Дамдин, художник Л. Гаваа, композитор Л. Мурдорж. В ролях: Г. Гомбосурэн, Д. Дамдинсурэн, Т. Цэвээнжав, С. Мандах, Л. Жамсранжав, Н. Миягмар, Н. Мэндбаяр.

«ГУБНАЯ ГАРМОШКА», 1963 г.

Автор сценария Дождоодорж, режиссер Б. Жамсран, оператор С. Дашгалсан, художники Т. Гоош, Б. Сумхуу, композитор Д. Лувсаншарав. В ролях: Т. Цэрэнлхундэв, М. Бадамгарваа, Н. Элбэгсайхан, Ц. Эрдэнэчимэг.

«ГРЕХ И ДОБРОДЕТЕЛЬ» [в сов. прокате «ТЕНЬ МОНАСТЫРЯ»], 1963 г.

Автор сценария Д. Намдаг, режиссер Д. Чимид-Осор, оператор Ч. Цэнджав, художник Т. Гоош, композитор Д. Лувсаншарав. В ролях: Д. Ичинхорлоо, Б. Дуламсурэн, С. Бужгар, Л. Тэрбиш, Ц. Цэгмэд, Г. Гомбосурэн.

«ПЯТНА НА КОВРЕ», 1963 г.

Автор сценария Ч. Нацагдорж, режиссер Б. Сумхуу, оператор Г. Цэрэн, художник О. Миягмар, композитор Г. Бирваа. В ролях: Б. Сухбаатар, Л. Туяа, Р. Дамдинбазар, Л. Долгор.

«ДВА ДРУГА», 1963 г.

Автор сценария и режиссер Ц. Зандраа, оператор Д. Намсурэн, художник Д. Ринчи, композитор Г. Бирваа.

«НЕСЧАСТЬЕ СО СКРЯГОЙ», 1964 г.

Автор сценария Ч. Лодойдамба, режиссер С. Гэндэн, оператор Х. Дамдин, художник П. Цогзол, композитор Ц. Намсрайжав. В ролях: Ж. Нямдаш, Б. Дамдинсурэн, А. Лувсан-Эндон.

«МЕДВЕЖЬЯ УСЛУГА» [в сов. прокате «ДРУЖБА ДРУЖБОЙ»], 1964 г.

Автор сценария Ч. Чимид, режиссер Д. Хишигт, оператор О. Уртнасан, художник П. Цогзол, композитор Л. Мурдорж. В ролях: Л. Лхамсурэн, М. Дагийранз, У. Осор, Хорлоо, Чултэм, Ж. Оюун, Д. Гунсэндуйлам, Ц. Готов.

«СОЖАЛЕНИЕ ОБ УПРЕКЕ», 1965 г.

Автор сценария и режиссер Ц. Зандраа, оператор Г. Цэрэн, композитор Ц. Дашцэвэг. В ролях: М. Лувсанжамц, Р. Дамдинбазар, Д. Найданжав, М. Дагийранз, Д. Бат-Очир, Д. Элбэгсайхан.

«ПО ЗОВУ СЕРДЦА», 1965 г.

Автор сценария Ч. Чимид, режиссер Р. Доржпалам, оператор Ц. Дашдондог, художник О. Мягмар, композитор Ц. Дашцэвэг. В ролях: Д. Гомбожав, Н. Мягмар, Ц. Гантумур, М. Цолмонбаатар, Х. Уртнасан, Б. Лоовой, Д. Цэнд-Аюуш, Р. Дамдинбазар, Д. Лувсанчоймбал.

«СЛЕД ЧЕЛОВЕКА», 1965 г.

Автор сценария Л. Ванган, режиссер Д. Жигжид, оператор М. Дуйнхэр, художник П. Цогзол, композитор Ц. Намсрайжав. В ролях: Ж. Лхамхуу, Д. Дамдинсурэн, Л. Дуламжав, Ц. Гантумур, Н. Дугарсанжаа.

«ПЕРЕД ПОВЫШЕНИЕМ В ЧИНЕ», 1965 г.

Автор сценария Л. Тудэв, режиссер Д. Чимид-Осор, оператор Б. Дэмбэрэл, художник Я. Уржнээ, композитор Л. Мурдорж. В ролях: Ц. Доржсурэн, Б. Содном, Л. Жамъянжав.

«СЫН СОЛДАТА», 1966 г.

Автор сценария С. Цэрэнбалтав, режиссер Ц. Цэрэндорж, оператор С. Дашгалсан, художник П. Цогзол, композитор Баньд. В ролях: С. Домид, Д. Хишигт, Д. Намсурэн, Э. Жарантав.

«ЭХО ОТ СКАЛЬ», 1966 г.

Автор сценария Д. Хишигт, режиссер Р. Доржпалам, оператор Х. Дамдин, художник О. Мягмар, композитор Б. Дамдинсурэн. В ролях: Л. Жамсранжав, Б. Дуламсурэн, У. Осор, М. Бадамгарваа.

«НАВОДНЕНИЕ», 1966 г.

Авторы сценария С. Удвал, Дождоодорж, режиссер Д. Жигжид, оператор М. Дуйнхэр, художник О. Мягмар, композитор Л. Мурдорж. В ролях: Н. Крючков, С. Гэндэн, Б. Дамчаа, Ч. Долгорсурэн.

«ЗАБЛУДШИЙ СРЕДИ РОДНИ», 1966 г.

Автор сценария Б. Нямаа, режиссер Б. Сумхуу, оператор Д. Баттулга, художник П. Цогзол, композитор Д. Лувсаншарав. В ролях: Л. Лхамсурэн, С. Цэрэндаш, Н. Сумъяа, Г. Шербак, Е. Огурцов, Б. Шаравдорж, П. Тувэндаржаа, Н. Дугарсанжаа.

«ИСХОД», 1967 г.

Автор сценария Б. Ширендыб, Ю. Семенов, режиссеры Ж. Бунтар, А. Бобровский, операторы Х. Дамдин, Б. Баганов, художники Л. Гаваа, Ф. Ясюкевич, композиторы Л. Мурдорж, Н. Сидельников. В ролях: Л. Лхамсурэн, Д. Дугарсанжаа, Д. Дамдинсурэн, Б. Пурэвэ, В. Заманский, А. Лемберг, В. Муравьев, Н. Фатеева (совместно с киностудией «Мосфильм» — СССР).

«НА ГРАНИЦЕ», 1967 г.

Автор сценария и режиссер Б. Сумхуу, оператор З. Сухбаатар, художник П. Цогзол, композитор Ц. Дашцэвэг. В ролях: Р. Дамдинбазар, Д. Дэлэг, Т. Намсрайжав, Ц. Толя, Т. Хайдав.

«БОЛЬШАЯ МАТЬ», 1968 г.

Авторы сценария С. Дашдооров, Р. Доржпалам, режиссер Р. Доржпалам, оператор Ч. Цэнджав, художники О. Мягмар, Ч. Хишигдалай, композитор Г. Цэрэндорж. В ролях: Д. Цэмбэлмаа, Д. Чимид-Осор, С. Дамдин, С. Сэлзэг, Н. Нямдаваа, С. Бужгар, Д. Дэжид, Д. Цэнд-Аюуш.

«УТРО», 1968 г.

Авторы сценария Л. Ванган, Ч. Чимид, режиссер Д. Жигжид, операторы О. Уртнасан, Г. Цэрэн, художник О. Мягмар, композитор Д. Лувсаншарав. В ролях: Ц. Дашнамжил, Ц. Цэрэндорж, Ю. Каюров, З. Цэндээхуу, А. Чойсон, Л. Лувсан, Д. Лхамсуран, С. Бужгар, Л. Нямаа, Д. Цээнямбуу, Л. Сэнгээ, А. Гене, Д. Чимид-Осор, С. Гэндэн, Д. Бат-Очир.

«СТОЛИЧНЫЙ ЖИТЕЛЬ», 1968 г.

Автор сценария М. Жавган, режиссер Б. Жамсран, оператор С. Дашгалсан, художник Ц. Цогзол, композитор Г. Бирваа. В ролях: Ж. Бурэнбэх, И. Цэндсүрэн, С. Мэндээ, Р. Дамдинбазар, М. Лувсанжамц.

«ТАЙНА ПЕЩЕРЫ», 1969 г.

Автор сценария Дан Жамъян, режиссер Б. Сумхуу, оператор Б. Дэмбэрэл, художник Ц. Цогзол, композитор П. Хаянхярваа, Н. Мэндбаяр. В ролях: Б. Лоовой, Д. Гомбожав, Р. Дамдинбазар, Н. Дагийранз, Б. Дуламсүрэн, Л. Лхамсүрэн, Н. Мягмар.

«ПЕРВЫЙ ШАГ», 1969 г.

Автор сценария Ч. Гомбо, режиссер Г. Жигжидсүрэн, оператор Б. Шаравдорж, художник Ч. Хишигдалай, композитор Л. Мурдорж. В ролях: С. Цэрэндаш, Н. Цэгмид, Цэцэгбалжид, Е. Шаравдоо.

«СТЕПНОЕ ЭХО», 1969 г.

Авторы сценария Л. Ванган, С. Дашдооров, режиссер Ц. Цэрэндорж, оператор С. Дашгалсан, художник О. Мягмар, композитор Ц. Дашцэвэг. В ролях: Л. Тунгалаг, Ж. Занабазар, Д. Жамъян, М. Дагийранз, Л. Лувсан, Д. Сэдэд, Ц. Готов, С. Сухбаатар, Н. Сэсээр, С. Гэндэн.

«КРАСНЫЙ ФЛАЖОК», 1970 г.

Автор сценария Д. Содномдорж, режиссер Х. Дамдин, оператор Б. Балжинням, художник О. Мягмар, композитор Г. Бирваа. В ролях: П. Ганбаатар, Д. Ганхуяг, С. Дамдин, Г. Гомбосүрэн.

«ЗЯТЬ», 1970 г.

Авторы сценария С. Удвал, Дождодорж, режиссер Д. Жигжид, оператор Г. Цэрэн, художник А. Бямбаа, композитор Э. Чойдог. В ролях: Д. Довдон, Х. Найдан, Л. Цэндсүрэн, Л. Батцэрэн, Б. Дамчаа, Г. Цэвээнжав.

«РАССКАЗЫ О ВОЙНЕ», 1970 г.

«ГЛОТОК ВОДЫ»

Авторы сценария С. Удвал, Дождодорж, режиссер Н. Нямдаваа, оператор С. Дашгалсан, художник О. Гэндэн-Осор. В ролях: Жавзмаа, Тумэнбаяр, Д. Содномдорж.

«КАПЛЯ В МОРЕ»

Автор сценария Л. Ванган, режиссер Ж. Бунтар, оператор Х. Дамдин, художник А. Бямбаа, композитор Г. Бирваа. В ролях: С. Гэндэн, З. Долгорсүрэн.

«ВДВОЕМ»

Авторы сценария Ц. Гантумур, Б. Сумхуу, режиссер Н. Нямдаваа, оператор С. Дашгалсан, художник Ч. Хишигдалай, композитор Цэндорж. В ролях: Б. Баяраа, В. Прогонов, Б. Даваасүрэн.

«ПРОЗРАЧНЫЙ ТАМИР», 1970—1973 гг. [три серии]

Авторы сценария Ч. Долгорсүрэн, Р. Доржпалам, режиссер Р. Доржпалам, оператор Д. Баттулга, художник П. Цогзол, композитор Ц. Намсрайжав. В ролях: Н. Баатар, Б. Очирбат, Г. Сандуйжав, П. Цэвэлсүрэн, Ш. Дэлгэржаргал, Б. Санжмятаа, А. Попов, С. Воронов, Н. Цэрэннадмид.

«БОРЬБА», 1971 г.

Авторы сценария Л. Ванган, Ч. Чимид, режиссер Д. Жигжид, операторы Г. Цэрэн, О. Уртнасан, художник О. Мягмар, композитор Д. Лувсаншарав. В ролях: З. Пурэв, Хорлоо, Ш. Цэцэг, Чулуунцэнд.

«СЛУШАЙТЕ, НА ТОЙ СТОРОНЕ!», 1971 г.

Авторы сценария и режиссеры Б. Ермолаев, Б. Сумхуу, оператор Б. Балжинням. В ролях: В. Сафонов, Э. Леждей, М. Жантурин, Н. Сувдаа, А. Чойсон, Б. Дамчаа. (Совместно с киностудией «Мосфильм» — СССР.)

«ПЕРЕД БОЕМ», 1972 г.

Автор сценария Ж. Аргынсбай, режиссер Б. Жамсран, оператор С. Дашгалсан, художник А. Бямбаа, композитор Муштаф. В ролях: Монголхан, Тулуухан, Тусимбэ, Гумчара.

«В ЛОГОВЕ», 1972 г.

Автор сценария Ш. Нацагдорж, режиссер Б. Сумхуу, оператор Б. Балжинням, художник О. Мягмар, композитор Д. Лувсаншарав. В ролях: М. Цолмонбаатар, Л. Нямсүрэн, У. Осор, Р. Дамдинбазар, Ж. Занабазар, Л. Тунгалаг.

«НАЧАЛО», 1972 г.

Автор сценария Ц. Лхамсүрэн, режиссер Г. Жигжидсүрэн, операторы Баатар, Д. Батцэрэн, художник А. Бямбаа, композитор Л. Мурдорж. В ролях: Баатархуу, Н. Сувдаа, Доржгончоо.

«МЫ ИЗ БАЯНБУЛАКА», 1972 г.

Автор сценария Ч. Гомбо, режиссер Д. Жигжид, оператор Г. Цэрэн, художник О. Гэндэн-Осор, композитор Г. Бирваа. В ролях: Д. Юра, Хоролсүрэн, С. Мэндээ, Л. Жамсранжав.

«ГОД ЗАТМЕНИЯ СОЛНЦА», 1973 г.

Автор сценария С. Дашдооров, режиссер Ж. Бунтар, оператор Л. Шаравдорж, художник П. Цогзол, композитор Э. Чойдог. В ролях: Эрдэнэочир, Дэнсмаа, Сандагдорж, Самбуу, Л. Лувсан, З. Долгорсүрэн.

«ШУМ МОТОРА», 1973 г.

Автор сценария Ч. Гомбо, режиссер Б. Сумхуу, оператор Б. Балжинням, художник О. Мягмар, композитор Д. Лувсаншарав. В ролях: Бямбацогт, Ч. Хишигдалай, Ц. Осор.

«ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ ЧИМГЭЭ», 1973 г.

Авторы сценария Лувсанцэрэн, С. Дашдооров, режиссер Н. Нямдаваа, оператор С. Батцэрэл, художник Гунгаасух, композитор Д. Жанчив. В ролях: Е. Цэцэгмаа, Н. Цэрмаа, Жумдаан, Б. Санжмятав.

«НЕНАПИСАННОЕ ПИСЬМО ТУЯА», 1973 г.

Автор сценария М. Жэвган, режиссер Ц. Цэрэндорж, операторы Ч. Цэнджав, С. Дашгалсан, художник Сосорбарам, композитор Г. Бирваа. В ролях: Н. Мягмар, Р. Дамдинбазар, Чагвандорж.

«СЕРДЦЕ ГОБИ», 1974 г.

Авторы сценария С. Эрдэнэ, Г. Жигжидсүрэн, режиссер Г. Жигжидсүрэн, оператор Баатар, художник А. Бямбаа, композитор Л. Мурдорж. В ролях: Д. Жамданжав, Л. Тунгалаг, Зангад, Энхдолгор, Дондог.

«ДОЧЬ ТАМИРА», 1974 г.

Автор сценария и режиссер Д. Чимид-Осор, оператор Баатар, художник О. Мягмар, композитор Д. Жанчив. В ролях: Туул, Л. Лхасурэн, Д. Цэндаюуш, Цэрэнпагма.

«ДВОЕ ИЗ ОДНОГО КЛАССА», 1974 г.

Автор сценария и режиссер Х. Дамдин, оператор Д. Баттулга, художник О. Гэндэн-Осор, композитор Г. Бирваа. В ролях: Батэрдэнэ, Туяа, М. Болд, Д. Нямсүрэн.

«ДЕРЕВЕНСКИЕ РАДОСТИ», 1974 г.

Автор сценария С. Бат-Очир, режиссер Д. Жигжид, оператор Батцэрэн, художник О. Мягмар, композитор Г. Бирваа. В ролях: Батзаяа, Х. Найдан, Б. Дамчаа, Б. Энхтуяа.

«ВСТРЕЧА», 1974 г.

Авторы сценария П. Цогзол, Н. Нямдаваа, режиссер Н. Нямдаваа, оператор Э. Сух-Батар, художник П. Цогзол, композитор Ц. Намсрайжав. В ролях: П. Цэвэнсүрэн, Сутьяа, Л. Лхамсүрэн.

«ЖЕНА», 1975 г.

Авторы сценария Ч. Гомбо, Б. Сумхуу, режиссер Б. Сумхуу, оператор Б. Балжинням, художник Сосонбарам, композитор Д. Лувсаншарав. В ролях: Доржнамжил, Сувд, С. Гэндэн, Цэцэгэ, Чолмонбаатар, Ч. Долгорсүрэн.

«ЛЕГЕНДА ОБ ОАЗИСЕ», 1975 г.

Авторы сценария С. Дашдооров, С. Эрдэнэ, режиссеры Ж. Бунтар, Г. Жигжидсүрэн, оператор Б. Балжинням, художник П. Цогзол, композитор Э. Чойдог. В ролях: Г. Жигжидсүрэн, Н. Батцэцэг, Баатархуу, Л. Нямсүрэн, Хорлоо.

«РАССКАЗЫ СУХБОЛДА», 1975 г.

Авторы сценария Батбаяр, Б. Балжинням, Н. Нямдаваа, режиссер Н. Нямдаваа, оператор Баатар, художник О. Мягмар, композитор Чимиддорж. В ролях: Энхамгалан, Нармандах, Алтанцэцэг, Нацаг.

«НЕЗАБЫВАЕМАЯ ОСЕНЬ», 1975 г.

Авторы сценария М. Жавган, режиссер Х. Дамдин, оператор Д. Баттулга, художник Д. Буяндэлгэр, композитор Д. Жанчив. В ролях: Эрдэнэцэцэг, Д. Ганхуяг, Энхболд, Батзаяа.

СОДЕРЖАНИЕ

ВОПРОКИ ТЕОРИЯМ	3
«АРАТ ДОЛЖЕН ЗНАТЬ СВОЮ СТРАНУ»	6
АГИТКА ИЛИ ПУТЬ К ПОЗНАНИЮ	11
ПРИБЛИЖЕНИЕ К ЭПИКЕ	17
ПОИСКИ РЕАЛИЗМА	22
СЕМЬЯ, РОД, ИСТОРИЯ	30
ПЕРЕД НОВЫМ ВИТКОМ	42
ФИЛЬМОГРАФИЯ	54