

0,10
15 КОП.

13-62

ИНДЕКС 70095

ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

СЕРИЯ
ИСКУССТВО
1/1977

М.М.Кузнецов

КИНО
И ВРЕМЯ

7780
К 89

О Шукшине
стр. 24.



НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

Серия «Искусство»
№ 1, 1977 г.
Издается ежемесячно с 1967 г.

М. М. Кузнецов

КИНО
И ВРЕМЯ

778С

К89

Кузнецов М. М.

К89 Кино и время. М., «Знание», 1977.

64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 1. Издается ежемесячно с 1967 г.)

В брошюре рассказывается о сегодняшнем дне советского кинематографа, о том, как своеобразно отражается наше время на экране, какие новые художественные открытия порождены обращением мастеров кино к современному жизненному материалу. Читатель найдет здесь анализ проблемы положительного героя, новых черт в характере современника, современного понимания гуманизма (особенно гуманизма советских фильмов о Великой Отечественной войне), нынешнего этапа взаимоотношений кино и литературы (в частности, анализ творчества писателя, режиссера и актера В. Шукшина).

778С

К $\frac{80106-034}{073(02)-77}$ **68—77**

Зеркало времени

Летом 1975 года в Москве проходил очередной, IX Московский международный кинофестиваль. Москвичи и те, кому в это время посчастливилось приехать погостить в столицу, не жалели никаких усилий, чтобы посмотреть богатые конкурсную и внеконкурсную программы, ибо в эти две недели происходило нечто большее, чем появление одного или нескольких хороших фильмов. В эти две недели предоставлялась редкостная возможность ознакомиться с кинопанорамой мира. Несколько десятков стран показывали самые последние произведения своего киноискусства. Современный мир как бы вместился в несколько московских экранов, на которых с утра до вечера возникала столь не похожая друг на друга, и все же в чем-то родственная жизнь планеты.

Словно бы в этот момент планета смотрелась в зеркало.

Что же было видно в этом зеркале на IX Московском международном фестивале? Какая же черта в современном кино наиболее бросается в глаза, что влечет к себе наиболее вдумчивых кинохудожников мира?

Социальность!

Таково почти единодушное мнение самих создателей фильмов. Так,

индийский режиссер Мринал Сен писал: «Посмотрите, что происходит в кино Европы, Латинской Америки, Африки. Непрерывно растущее сознание социальных, политических и экономических проблем общества, сопровождающееся пониманием срочной необходимости информировать о них общественное мнение и мобилизовать его, способствует революционной ориентации кино. Я тоже не избежал этого влияния... Я изучаю окружающую меня реальность и не могу не принять участия в ее развитии».

Социальность, проблема человека и общества всегда стоят в центре кинематографии социалистических стран. На фестивале социалистические кинематографии показали ряд интересных, значительных фильмов. Так, югославские кинематографисты привезли «Ужицкую республику» режиссера Ж. Митровича, воскрешающую одну из драматичнейших страниц в истории борьбы народов Югославии с фашизмом. Летом 1941 года, вскоре после того, как гитлеровцы захватили всю страну и торжествовали победу, только что возникшее партизанское движение нанесло фашистам первый удар. Партизаны освободили большую территорию и держались 67 дней. Это и была Ужиц-

кая республика. Фильм Ж. Митровича в суровых реалистических тонах повествует о мужестве, подвиге, стойкости народа в критический момент истории.

Выдающийся режиссер польского кино Анджей Вайда показал в Москве «Землю обетованную» — экранизацию романа классика польской литературы Реймонта. Фильм переносит нас во вторую половину XIX века — время бурного развития капитализма в Польше. У зрителей невольно возникала ассоциация с известным романом Горького «Дело Артамоновых». С бесстрашием истинного художника А. Вайда рисует нам деградацию личности, продавшей себя идолу наживы, духовное растление ее при внешнем преуспевании. Сам режиссер так сказал о своей новой работе: «На правдивом материале романа Реймонта можно было показать глубинные политические и психологические процессы, описанные еще в произведениях классиков марксизма. И главное — иногда необходимо заглянуть в прошлое, чтобы точнее, реалистичнее, полнее понять настоящее».

Латинская Америка — сейчас самый горячий континент мира. В одних его странах уже восторжествовала правда социализма, в других — идут яростные столкновения старого и нового, в третьих — нарастает мощный подъем народного самосознания. Бурные черты времени запечатлены и в бразильском фильме «Инкон — фидентес», и в мексиканском «Дом на юге», и в перуанском «Силы земли» и ряде других.

Но вот пример из совершенно иной национальной и социальной среды.

Средняя Европа, Австрия. Австрийская кинематография у нас до сих пор привычно ассоциировалась с легкими, порой бездумными, порой изящными мюзиклами, драмами из «светской» жизни с обязательно счастливым концом и т. д. и т. п. И вдруг на фестивале картина режиссера Михазля Шаранг — «Обреченные». История милого, симпатичного деревенского парня Франца, у которого, в сущности, простое желание — поскорее обвенчаться со своей возлюбленной и поселиться пусть в скромном, но собственном домике. Приятная девушка, славный, работающий юноша, а вокруг то самое «общество потребления», которое так возвеличивали пропагандисты капитализма...

Франц — рабочий, каменщик. Он трудится на своего сельского хозяина. Но вот ему предлагают перейти работать на городскую стройку. Францу не терпится поскорее заработать на собственный домик, и он тут же уходит в город, не обращая внимания на угрозы хозяина. Молодой, влюбленный, полный сил, Франц верит в себя, в жизнь и отсюда его независимый тон, который так раздражает хозяев. Они ждут своего часа, чтобы смирить смельчака. Франц договорился с шофером, и тот привез ему «левые» стройматериалы. Тут-то местные заправилы и нанесли первый удар — у Франца обыск, материалы и домик конфискованы, сам он — в тюрьме. Но и тут он не идет на поклон. Выйдя на свободу, Франц по мальчишески озорно мстит своим недругам, и теперь уже Франца упекают в тюрьму всерьез. Мечта рухнула — свадьба расстроилась, домик отняли, и вот

в тюремной камере находят мертвое тело в петле...

Горький, безусловно правдивый фильм... Какой разительный контраст с привычными стереотипами австрийского кино, какой новый, свежий ветер подул в нем!..

На Московском фестивале вне конкурса была показана картина М. Антониони «Профессия — репортер». Фильм, на мой взгляд, в известной степени поворотный для творчества этого режиссера. В своих прежних картинах — «Ночь», «Красная пустыня» и других Антониони с потрясающей силой изобразил одиночество человека в буржуазном мире, невозможность достучаться друг к другу. Никакие чувства, даже любовь не могут разбить стену непонимания, преодолеть разобщенность. Горьким ощущением безысходности веяло от этих фильмов. В более поздней картине «Блоу ап» молодой фотограф хотел вмешаться в события этого, во многом враждебного, мира, пытался раскрыть случайно обнаруженное им преступление, но из этой попытки ничего не выходит. В последних кадрах, в некоей поднимающейся до высокого символа пантомиме, герой сдается и принимает «правила игры».

В фильме «Профессия — репортер» старые проблемы трактуются режиссером по-новому. Мы как бы вновь встречаемся с излюбленным Антониони героем — его играет известный артист Джек Николсон. Этот герой — репортер Дэвид Локк, который «добру и злу внимая равнодушно» снимает жизнь, ни в чем не выявляя своих симпатий или антипатий. И на нем, и на его репорта-

жах лежит свинцовый отблеск непреодолимой усталости. Он устал от всего — от работы, от жены, которую уже давно не любит, но не в силах бросить, от жизни вообще... Поворотный пункт — одна его поездка в некую африканскую (предположительно) страну, где повстанцы сражаются против местного тирана. Поездка кончилась неудачно, «Лендровер» застрял в песках, наш герой, после долгих безуспешных попыток под палящим солнцем откопать машину, в сердцах ударяет ее лопатой и бросает на произвол судьбы... Вечер в маленькой гостинице, где, кроме героя, всего один постоялец — некий белый, судя по его рассказам, совершенно одинокий человек. В ту же ночь сосед Локка скорострительно умирает. И тут герой принимает неожиданное решение — обменивается документами с умершим.

Итак, где-то в африканской глуши похоронен Дэвид Локк, а наш герой, разом отрезавший всю свою прошлую жизнь, с новыми документами начинает новое существование — без скучных обязанностей репортера, без опостылевшей жены, словом, без всего мусора житейских отношений, накопившегося за тридцать или сорок лет его скучной жизни...

Все рассказанное — только завязка фильма. Герой уезжает в Европу, бесцельно и, как ему кажется, свободно переезжает из города в город. Знакомится с некоей современной девушкой в джинсах (Мари Шнейдер). Знакомство переходит в нечто близкое, чему сами герои, видимо, еще не нашли обозначения. Главное — все это ни к чему не обязывает — и псевдолюбовь, и путешествие псевдо-

беззаботного туриста. Меж тем не назойливо, но неумолимо выступает закономерность. Жизнь вне общества — фикция. Кончаются деньги. Герой вместе со спутницей крадет роскошный автомобиль, перегоняет его через границу и там по дешевке продает. Первый раз — это даже весело. Второй угон — уже труднее, полиция гонится по следам, тут хорошо бы вообще унести ноги. Внезапно обнаруживается еще одно обстоятельство — жена репортера, не поверив в его смерть, начинает розыски. Теперь надо скрываться и от полиции, ищущей автомобильного вора, и от жены...

Однако вступает в игру еще одно, новое и куда более весомое обстоятельство. Присвоив чужой паспорт, репортер присвоил и чужую жизнь с ее чужими обязанностями. Умерший был торговцем оружием, он как раз поставлял его тем самым повстанцам, о которых герой собирал свои киноинтервью. Торговец оружием участвовал в той самой борьбе не на жизнь, а на смерть, которая кипит в этом сложном и грозном мире. Какие-то незнакомые люди находят репортера, назначают ему конспиративную встречу, вручают документы и деньги, требуют оружия и исполнения обязательств. А он устал. Ему плевать на то, чем живет общество, на какую-то там борьбу за свободу, на каких-то там тиранов и диктаторов. Ему хочется жить свободно, как птица, без никаких забот... Но мужества пойти прямо к этим, преследующим его людям и сказать, что он не тот, у него нет, как нет уже и денег, что ему дали... Но тогда придется платить по счету...

Чрезвычайно впечатляющи последние кадры... Зброшенное селенье где-то на юге, замершее под исступленным солнцем. Двухэтажная приземистая гостиница, в которой на втором этаже нашел приют наш герой. Он знает — сюда придут те — требовать ответа. Напрасно спутница уговаривает Локка бежать, бороться, вообще что-то делать, предпринять... у него нет сил, нет желаний, он раздавлен обстоятельствами — бегство от общества не удалось. Маленькая площадь перед гостиницей, пустынная, застывшая от зноя. Девушка то уходит, то возвращается — она понимает чем это кончится... Проезжает одинокая машина. Ожидание. Томительнейшее ожидание. Расплата придет. Мы не увидим ничего — мы услышим только его последний крик... Бесславный, постыдный финал беглеца от социальности...

Когда-то Генри, герой знаменитого романа Эрнеста Хемингуэя «Иметь и не иметь», умирая, произносил слова, в которых была главная идея книги: «Человек один не может... А еще ранее, в начале нынешнего века, Ленин писал, что жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Именно так и следует понимать главную мысль фильма Антониони. Его герой пытался убежать от жизни, от общества, от борьбы, страданий, а главное — от надежд современного человечества. Художник сурово и беспощадно судит подобное бегство.

В другой итальянской картине — фильме Этторе Скола «Мы так любили друг друга» в широком социальном киноповествовании развер-

тывается история трех друзей, их юности, дружбы, любви, устремления к высоким идеалам. История жесткого и беспощадного переосмысления трех жизненных путей современных итальянцев.

Совесь или деньги, буржуазное процветание или идеалы — с этим столкнулся энергичный, шумный Джанни (В. Гассман) и... продался. И началось стремительное деградирование: бросил возлюбленную, которую обожали все трое — Лучану, бросил друзей, довел до самоубийства жену... Сломался в битве жизни и милый, но слабый Николо (С. Санта-Флорес). И лишь Антонио (Н. Манфреди), скромный служащий, коммунист, остался верен идеалам юности, идеалам революции. Он и поныне полон жизненного оптимизма, ибо знает дорогу к преобразованию жизни... Фильм этот справедливо называли на фестивале побегом от дерева неореализма — мощного, демократического и глубоко плодотворного течения в итальянском кино, оказавшем воздействие на всю мировую кинематографию.

Конечно, Московский фестиваль не представляет все мировое кино. Фильмы, откровенно пропагандирующие империалистическую идеологию, человеконенавистничество, защищающие несправедливый общественный строй, равно как картины, исполненные безысходного отчаяния, естественно, участия в фестивале не принимают, ибо противоречат его гуманной программе. Нет здесь и коммерческих фильмов буржуазного мира, эксплуатирующих низменные вкусы. Но смело можно сказать, все, что есть лучшего в современном про-

грессивном кинематографе, как правило, приходит в Москву. И мы можем по программе фестиваля с большой степенью вероятности судить о главных тенденциях прогрессивного мирового кино.

А они, эти тенденции, прежде всего в усиленном внимании к судьбам общественного человека, к социальным проблемам современности. Критик Г. Капралов свою итоговую статью о художественных фильмах на Московском фестивале назвал весьма примечательно — «С доминантой на общество». Да, именно «нерв» современного кинематографа — в социальности.

И если от этих тенденций мирового кинематографа обратиться к опыту современного советского кино, то мы убедимся, что советские кинематографисты в лучших своих работах идут первооткрывателями художественных путей. И это закономерно вытекает из самого феномена советского кино. Из самой сущности социалистического реализма. Творческий метод советского кино родился из художественного познания нового мира, утвержденного революцией. Этот мир находится в непрерывном движении, развитии, становлении. Вместе с ним движется и развивается метод социалистического реализма. Он, этот метод, как то справедливо сказано литературоведом Б. Сучковым, «есть категория открытая в том смысле, что возникающее на его основе искусство необычайно чувствительно к историческим переменам, идущим в мире, к новым проблемам и конфликтам, новым характерам, новым ситуациям, порождаемым самым ходом социалистиче-

ского строительства и духовно-нравственной атмосферой, морально-политической атмосферой нашего общества».

Советское кино обращалось и обращается к коренным вопросам века: человек и революция, человек и общество, роль масс в истории... Советское кино показало не только разрушительную силу революции, но, что особенно важно, ее созидательную мощь. Оно показало во всей конкретности реальность социализма, всю трудность, сложность, героичность становления нового мира и всю сложнейшую диалектику взаимоотношений личности и общества при социализме. А это все, говоря словами Чернышевского, в XX веке «общеинтересно». На путь социализма вступили ряд стран, сотни миллионов людей. Советское кино, созданные им образы, его художественные открытия оказываются на перекрестке самых значительных идей эпохи.

Целью нового мира, возникшего в нашей стране, является счастье трудового человека. Закономерно поэтому, что гуманизм стал основой основ, альфой и омегой нового искусства. Социалистический гуманизм — наиболее цельная и последовательная теория расцвета человеческой личности. Защита человека, его будущего, его счастья — великая и благородная миссия советского искусства.

Закономерно, что гуманизм советского кино неизменно привлекает к нему симпатии всех честных людей планеты.

Открывая героя

Период, который ныне переживает в своем развитии советское общество, определяется как зрелый социализм.

Становление зрелого социализма — это широкое и всестороннее демократическое развитие как экономических, так и культурных сфер общественной жизни. Повседневно рождаются и поражают новизной и небывалыми масштабами задачи, встающие перед страной, возникают конфликты и противоречия, которых не было ранее. Наконец, общество вступило в фазу научно-технической революции, что влечет, в свою очередь, ряд существенных изменений в жизни миллионов людей.

Кинематограф стремится передать на экране дела и духовный облик наших современников. И в этих поисках новых черт в характере героя наша кинематография прошла большой путь. Чтобы представить его яснее, перенесемся на 20 лет назад, вспомним несколько фильмов, которые оказали заметное воздействие на последующий процесс развития советского кино.

Первым назовем «Судьбу человека» С. Бондарчука — экранизацию известного рассказа М. Шолохова. Всесторонний художественный анализ судьбы Андрея Соколова, судьбы трагичной и одновременно героической, анализ безмернейших страданий, выпавших на долю этого человека, подводил читателя, а затем и кинозрителя к пониманию глубинных черт характера народа, выстоявшего в столь ужасной войне... Но

весьма существенным для всего последующего движения нашего кинематографа было то, что фильм шел не от образа-символа, не от некоей абстрактной общности, символизирующей народ, а наоборот — от живого, конкретного человека, столь отлично сыгранного С. Бондарчуком...

Осмысление героического пути, пройденного советским обществом, осознание его во всей реальной полноте, сложности, жизненных противоречиях, пафос раздумья, размышления о пережитом характерны для лучших наших современных фильмов. Недавно в своих воспоминаниях о Твардовском К. Симонов заметил, что в лирике поэта последних лет его поразило «не то, как она написана, хотя и это поразительно, а то, как в ней подумано о жизни, с какой глубиной, печалью и мужеством, заставляющим заново подумать о самом себе, о том, как живешь и пишешь».

В лучших, наиболее талантливых и глубоких фильмах последних лет тоже глубоко «подумано о жизни», и они, в свою очередь, заставляли зрителя задуматься над тем, как он живет...

Мы вспомнили «Судьбу человека», фильм, с которого начинался новый этап в истории нашего кино. Следует назвать еще по крайней мере три фильма тех лет: «Коммунист», «Летят журавли», «Баллада о солдате»...

Авторы фильма «Коммунист» Ю. Райзман и Е. Габрилович как бы вновь поставили вопрос, на который уже не раз (и порой блистательно!) отвечали книги и фильмы предшествующих лет: «Кто такой коммунист?» И ответили на него очень просто: такой же человек, как и все, со своей

личной, сугубо индивидуальной судьбой, только ему присущими склонностями, вкусами и т. п., но плюс к этому — он способен взять на себя наитруднейшее. Вот почему сцена рубки дров в лесу — ключевая в фильме — как бы квинтэссенция образа. Не криком, не командой, не приказом (хотя в иных обстоятельствах и это бывает необходимо), но прежде всего — личным примером убеждает Губанов (Е. Урбанский) людей. Такова доминанта его характера. Поэтому-то Губанов стал и для своих современников, и для современных зрителей живым воплощением истинной справедливости, благородного активного гуманизма.

Тенденция демократизации героя, усиления гуманистического звучания его деятельности, на наш взгляд, получила в образе Губанова одно из наиболее полных воплощений.

Другой фильм тех же лет — «Летят журавли» М. Калатозова — примечателен во многих отношениях. Из лирической драмы В. Розова (он же автор сценария) фильм, разорвав рамки камерного произведения, шагнул на перекрестки Большой Истории. Родилось произведение с резко подчеркнутой спецификой современного художественного киноязыка. Наконец, пришел и новый герой.

Так Борис (арт. А. Баталов) продолжал линию, означенную образом Губанова, внося в то же время много своего, нового, идущего и от времени, и от художников — авторов картины... Но открытием фильма стала фигура совсем-совсем иного плана — слабая, безвольная Вероника (арт. Т. Самойлова).

Верно было замечено киноведом

С. Фрейлихом, что «характер героини раскрывается через противоположность». С точки зрения привычных канонов Вероника вела себя ужасно — изменяла своей самой светлой любви, фронтовику Борису, становилась женой пошляка и труса Марка. Тем более необъяснимым казалось то сочувствие, та симпатия к Веронике, которая вовсе не по произволу авторов фильма, а органично и естественно возникла у зрителей. И как бы ни были подчас исполнены гневного пафоса иные критические статьи, «обличавшие» эту героиню — переубедить им удавалось немногих. Ибо торжествовала внутренняя художественная логика фильма, вся его своеобразнейшая поэтика, которая также была построена «на противоположности», на ниспровержении устоявшихся канонов. Глубинное течение фильма, скрытая в недрах его правда убеждали нас, что Вероника — героиня трагическая, она жертва, ибо ее, вчерашнюю школьницу, жестоко и грубо сломала война, убив ее родителей, убив и Бориса.

Но картина была не о падении человека (Вероники), а о его возрождении. Фильм от начала до конца пронизан несокрушимой верой в торжество Человечности. И пусть поначалу так слаб огонек протеста в душе героини, огонек отпора пошлости, мещанству. Но он — не погаснет, а разгорится, фильм завершится победой высших нравственных начал нашего общества. Можно сказать и иначе: фильм «Летят журавли» отразил новую нравственную атмосферу общества зрелого социализма, с ее духом гуманизма, заботой и вниманием к каждому члену общества.

Вскоре после названных картин появилась и «Баллада о солдате» Г. Чухрая. С молоденьким героем солдатом Алешей Скворцовым в наше кино пришел новый тип героя. Казалось, именно к нему обращены вещие слова великого Гёте: «Спеши творить добро!». Весь характер героя залит светом доброй и высокой нравственности... И как важно при этом, что спешит творить добро — воин, который остановил и гитлеровский танк, а в конечном счете — остановил и разбил фашизм.

Добрый герой — как характерен он стал для современного советского кино! Мы встретим его впоследствии и в фильме «Мир входящему», и в картинах «Вступление», «Живет такой парень», «Я, бабушка, Илико и Илларион», и в комедиях — «Белое солнце пустыни», «Берегись автомобиля»... Мы встретимся с ним и в поэтической полифоничной ленте «Жил певчий дрозд», равно как и в ряде других интересных фильмов.

Знаменательно, что один из популярнейших актеров современного советского кино Д. Банионис на вопрос, как он представляет себе эталон настоящего человека, ответил: «Сильный, мягкий, добрый, немножко сентиментальный, немножко застенчивый».

Банионис свое перечисление главных черт современного героя начинает с эпитета «сильный». Это естественно, ибо наш герой — социально-активная, действенная личность, и его гуманизм несовместим ни с христианским всепрощением, ни с другими подобными фантомами. Но художник видит в характере современного героя, кроме силы, еще и доброту, и

деликатность, и много других истинно человеческих качеств. И это закономерно, ибо гуманистические принципы лежат в основе всего социалистического общества.

Обугленный войной, прошедший невообразимые муки ада войны Андрей Соколов, скромный рядовой партии Василий Губанов, подобно атланту бравший на свои обычные человеческие плечи самый тяжелый груз времени, слабая, милая Вероника, сломанная войной, но нашедшая в себе мужество для отпора мещанству, мальчик-солдат Алеша Скворцов, так мало проживший, но оставивший такой глубокий след в наших душах, — в этих героях рубежного момента в истории нашего кино можно выделить несколько важных черт.

Перед нами социально ориентированные личности. Даже слабая Вероника, было уступившая обстоятельствам, даже она в конце концов находит истинные ориентиры.

Нас привлекает в героях неповторимость, своеобразие и полнота их душевного мира — четыре разные души, четыре Вселенных по богатству чувств, мыслей, надежд...

И наконец, при сходстве социальных позиций какое разнообразие человеческих типов!

Ныне слова «многообразие», «богатство» все чаще мелькают в заглавиях работ, посвященных современному этапу социалистического реализма. И действительно есть все основания говорить о многопроблемности современного нашего искусства, о разнообразии художественных решений, о различных стадиях и художественных течениях. В этом ряду и многогеройность.

Никак не скажешь, что наше сего-

дняшнее кино заключено в рамки нескольких стереотипов героев. Наоборот, наши фильмы непрерывно увеличивают множество социальных, психологических, нравственных типов и характеров. Кинематограф (а параллельно и несколько впереди — литература) как бы дает многослойный разрез нашего общества, демонстрирует нам все возрастающее богатство индивидуальностей, бесконечное разнообразие личностей.

Посмотрите какое пестрое общество складывается из плеяды героев наших фильмов последнего десятилетия! Наряду с Губановым и Ниточкиным из «Нашего современника» Ю. Райзмана — дядя Паша из «Звонят, откройте дверь» А. Митты, рядом с героями «Освобождения» Ю. Озерова — милый, непутевый Гия из «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани, рядом с генералом Серпилиным из «Живых и мертвых» и «Солдатами не рождаются» А. Столпера — обаятельная, хотя и девственно невежественная героиня из фильма «Три тополя на Плющихе» Т. Лиозновой, рядом с Лопахиным из «Они сражались за Родину» С. Бондарчука — Егор Прокудин из «Калины красной» В. Шукшина. Эти сопоставления можно вести нескончаемо — кинематограф непрерывно поставляет для этого материал.

Именно на этом пути можно было воссоздать реальность общества зрелого социализма, именно в многообразии разных типов можно было понять и нашу общность, и сущность каждого в отдельности... Именно на этом пути раскрывалась современная концепция личности, ибо общество зрелого социализма открывало новые

возможности для ее роста, ее самосознания и проявления.

Лет десять назад критик Ю. Ханютин писал в рецензии на фильм «Звонят, откройте дверь», что в произведениях драматурга и киносценариста А. Володина «...фабричные девчонки, продавщицы из магазина, мастерицы из «Красного треугольника», учащиеся техникумов — все «среднее» сословие современного города обрели свой язык, выплеснули на сцену мир своих представлений, привычек, желаний. Он открыл для искусства новый социальный пласт, новую сферу жизни».

Только ли Володин?! Это же с еще большим правом можно сказать о писателе, режиссере и актере В. Шукшине, открывшем нам мир современной деревни. Новых героев привели на экран и такие известнейшие мастера кино, как С. Герасимов и Ю. Райзман, И. Хейфец, А. Столпер, и их более молодые соратники — Г. Данелия и И. Ауэрбах, Г. Малян и О. Иоселиани, В. Желаквичус и Б. Мансуров, А. Михалков-Кончаловский и В. Мотыль и еще многие другие. Не будем загромождать изложение списками имен — важно подчеркнуть, что кино ведет широкое художественное исследование исключительного богатства типов общества зрелого социализма. Широкое демократическое развитие всех сфер общественного бытия, что характерно для нынешнего этапа истории советского общества, самым непосредственным образом коснулось литературы и искусства.

Художественный анализ богатства народных типов — определяющая черта советского кинематографа 60—70-х годов.

Два чудесных старика пришли один

за другим на наш экран, два старика из двух национальных студий. Один — грузин, другой — молдаванин. История одного происходит в дни войны, другого — в середине 60-х годов: она проста и буднична — осенью, завершив работу на земле, герой едет навещать своих детей. Два глубоко народных характера, выхваченных из самой гущи жизни. «Отец солдата» Р. Чхеидзе и «Последний месяц осени» В. Дербенева. В обеих картинах тактично воспроизведен национальный колорит, окрашен в национальные тона и мягкий юмор, но перед нами не комедии, не этнография и уж никак не идиллия, а нечто значительно большее: поэтическое раскрытие народного характера. В «Отце солдата» есть линия героическая — отец солдата сам становится воином. В «Последнем месяце осени» — ситуация обыденная — приезд крестьянина в город... Но в обоих случаях неотрывный и жгучий интерес зрителя к происходящему на экране.

Дело, видимо, в «общеинтересности» изображаемых характеров. Они пластичны, предельно достоверны и жизненны, пленяют своей наивностью и цельностью одновременно. В них есть нечто прочное, устойчивое, проявляющееся во многом: в слиянии слова и дела, благородном человеколюбии, твердых нравственных принципах трудового человека, неотрывной связи с землей, с природой. А юмор, играющий в фильмах очень существенную роль, снимает малейший оттенок умиления, идилличности. Порой мы смеемся не столько над комичной ситуацией, сколько над трогательным простодушием наших героев. Из

всего этого рождается устойчивое и глубочайшее сочувствие зрителя этим героям, олицетворяющим коренные черты национального социалистического характера.

Интересны в этом плане и фильмы «Мы и наши горы» и «Треугольник» Г. Маляна.

Ныне наблюдается период самого интенсивного за все годы существования советского общества роста национальных литератур. Почти одновременно появился в них ряд молодых писателей, завоевавших и всесоюзное признание, и широкую известность за рубежом. В братских литературах произошел резкий качественный скачок, и это самым непосредственным образом сказалось на развитии национальных кинематографий.

Особо характерна фигура Чингиза Айтматова. Начавшиеся появляться с конца 50-х годов его повести и рассказы, объединенные затем в книгу «Повести гор и степей», оказали могучее воздействие и на литературы Средней Азии, и на всю советскую прозу последних десятилетий. Кино тут же обратилось к ним, и фильмы «Первый учитель», «Зной», «Джамиля», «Белый пароход» и другие открыли зрителю и нового героя, и новую кинематографию — киргизскую. Вслед за русскими режиссерами, поставившими в Киргизии фильмы по повестям писателя, мы узнали имена Т. Океева, Б. Шамшиева и других новых художников кино. Этот процесс перешел на другие кинематографии. С именем Айтматова связано утверждение в национальных кинематографиях Средней Азии нового современного художественного мышления.

Аналогична роль и других новых

лидеров современной литературы — армянина Гранта Матевосяна, молдаванина Иона Друцэ, белорусов В. Быкова и А. Адамовича, литовцев М. Служкиса и И. Авижюса и других.

Картина Генриха Маляна «Мы и наши горы» поставлена по сценарию Гранта Матевосяна. Для прозы Матевосяна характерны бескомпромиссная правда, нежная любовь к людям труда, к самым малым и малейшим проявлениям их жизни, сочувственное авторское внимание и понимание не только внешних проявлений народной жизни, но и скрытых, подспудных, тайных процессов. Думается, что Г. Малян нашел этой прозе адекватное кино воплощение. В фильме зримо и достоверно, добавим еще — любовно-поэтично воссоздан быт современного армянского села. Здесь, в этих внешне неказистых, порой небритых пастухах и пахарях видит автор истинных героев века, ибо в них — «золото сердце народное». Но «золото» вовсе не в патриархальной естественности, а совсем в ином — в современности гражданского мышления героев. Сквозь внешнюю непритязательность, «простоту» героев отчетливо выступает (и это главное в картине!) органическое чувство приобщенности ко всем заботам великой социалистической державы.

Всю ткань фильма пронизывают лучи лукавого юмора, и он — тоже все-непременная часть того, что можно назвать народным мироощущением. Экран погружает нас в народную жизнь, такую, казалось бы, обычную и в то же время полную истинной поэзии и драматизма. А случилось в этой киноистории вот что: пропали

два барана. Собственно, не пропали — они приبلудились к стаду, и вечером, обнаружив эту находку, пастухи их зарезали и приготовили роскошный шашлык. А на огонек пришел Реваз, присел к костру, взял шампур с мясом, стал есть и рассказал, что... пропали у него два барана. Ему дали доесть, а потом рассказали, в чем дело. Была и обида, но был и дружный смех, к которому присоединился, наконец, и Реваз... А затем пастухи сложились и заплатили хозяину стоимость баранов.

Но жена Реваза заявила о пропаже милиции. И вышел конфликт — смешной, драматичный, умный... Конфликт с завязкой, драматизацией действия, кульминацией... Только развязку фильм предлагает додумать зрителям самим. Закон на стороне Милиционера. Сочувствие на стороне пастухов и... на стороне Милиционера тоже! Вот Милиционер разыскивает своего подследственного в горах, чтобы взять показания. А тот трудится над громадным бревном. «Помоги!» — говорит он Милиционеру. И вот уже двое, сгибаясь под тяжестью бревна, долго несут его в долину... Весьма символический кадр! Ведь Милиционер — он тоже «наш», он же представитель нашего государства, и это определяет многое.

В этой чуть смешной, немного драматичной и очень многозначной истории, происходящей на экране, перед зрителем во всей реалистичной достоверности раскрывается новый тип социальных отношений. Это их, крестьян-пастухов, т. е. народа, государство и власть, и потому разговор о государстве и о себе идет, как о чем-то кровно едином. Кульминация филь-

ма — сцена суда, которую разыгрывают в горах, по дороге в город, в настоящий суд, присевшие отдохнуть все участники — и Милиционер, и пастухи... Суда, где судьей по очереди становится каждый и все играют с детским увлечением в судебное заседание... В конце концов один из очередных судей присуждает виновников к... расстрелу! Словно бы подтверждая столь неожиданный приговор и одновременно смеясь над шуткой, в горах неожиданно гремит раскат грома...

Смешно... Но в то же время и серьезно, и глубоко «подумано о жизни». ...Живой, очень правдивый, вызывающий на раздумье портрет народа. И как поразительна эта тяга самых разных художников кино и литературы к исследованию народного характера, к поискам в нем наиболее устойчивого, прочного, надежного в быстротекущем сегодняшнем бытии. Пристрастие их к задачам сложнейшим: созданию картин, где сюжетом была бы судьба народная...

В. Желаквичус создал трагический эпос «Никто не хотел умирать» — сагу о послевоенной драме литовского народа. Несколькими годами позднее на Украине рождается эпопея-поэма «Белая птица с черной отметиной» (реж. Ю. Ильенко) трагическая и героическая история семьи где-то на Гуцульщине, в предвоенные и военные годы, представшая во всем реальном драматизме и сложности...

В фильмах «Доживем до понедельника» С. Ростоцкого и «Белорусский вокзал» А. Смирнова как бы воссоздана художественная модель современного советского общества. Как всякая модель, она — условна и не-

полна, тем более, что перед нами модель не научная, а художественная, т. е. субъективная. Однако многое в ней ухвачено верно.

«Школьный» фильм С. Ростоцкого «Доживем до понедельника» как-то неожиданно радостно разорвал тематические рамки, и рядовой класс городской школы девятый «В» «смотрится» как модель нашего общества — где-то в ближайшем будущем... Да это так и будет: через 10—15 лет на плечи этих полувзрослых школьников уже падет тяжесть основных забот общества. А пока... А пока — они до краев заряжены взрывчатым электричеством будущего, иным из них свойственны «души прекрасные порывы», другие уже кокетничают только что приобретенным цинизмом, в третьих — уже проснулся пафос трудолюбия... А главное, главное — огромный запас динамизма, такой прекрасный нравственный максимализм, что и тебя, зрителя, не может не захватить эта прекрасная одержимость грядущим. Современная приверженность к документализму здесь дала себя знать крайне своеобразно: школьников играют не артисты, а школьники, самозабвенно играют самих себя, достигая какой-то сверхбезусловной убедительности...

Живая, действенная, творческая связь между этим, условно говоря, «обществом будущего» и нашим обществом «настоящего» идет через учителя истории (тут не грех было бы написать и с большой буквы — Истории!) Мельникова, точно сыгранного В. Тихоновым, умеющего высечь из этих ребят искру творчества, огонь гражданственности. Эти «представители грядущего» — не взялись неиз-

вестно откуда — у них реальные корни в нашей жизни, в них нет экстремистского нигилизма, хотя и они — что естественно! — одержимы желанием сказать в жизни своё слово. Почему они так завораживающе прекрасны? Только ли молодостью? Нет, конечно! Еще и благородством, «дум высоким стремлением», а главное — талантливостью. И не одаренностью вундеркиндов, а талантом жизнелюбия и устремленности вперед. Талантливая модель талантливого общества...

«Белорусский вокзал», казалось бы, не претендует на особые глубокие обобщения — бесхитростно простой рассказ о встрече сильно постаревших фронтовых друзей.

...Итак, пять пожилых людей, пять трудных судеб, из них почти никто не сделал карьеры, но никого не назовешь неудачником — каждый идет по этой жизни с достоинством, и каждый заслуживает уважения. Пять человек случайно встретились, и не в праздник, а в горестный день — шестого только что похоронили... Случайна и в то же время не случайна эта встреча. В них, в этих героях, есть глубинная общность — молодыми они в боях отстаивали это общество, потом десятилетия трудились, отдавая делу всего себя. Вот сидят они за непраздничным столом — педант бухгалтер (но вовсе он не педант, а просто по-настоящему честный человек и отличный товарищ) и бывшая медсестра, которая так и осталась ею и гордится тем, что она сестра милосердия, и слесарь, просто слесарь Ваня Приходько. Он молчаливей других, держится в тени, его единственного чуть

покровительственно друзья зовут Ваней, а он-то и есть скрытый лидер всей пятерки... Это он в любых ситуациях находит выход, его лаконичные, но такие емкие, такие многозначные реплики и так к месту сказанные («Прорвемся», «Да здравствует свобода!» и др.) уносятся нами из кинотеатра в жизнь. Добрый, отзывчивый, скромный, застенчивый (вспомните, как Д. Банионис представлял себе современного героя — застенчивым и обязательно добрым) — и вдруг внезапный немногословный рассказ о себе: оказывается, сколько драм им пережито! Я затрудняюсь назвать более человечный, обаятельный, социально-наполненный образ современного нашего рабочего, нежели сыгранный Е. Леоновым вот этот характер Вани Приходько. И только в фильме «Премия», где бригадира Потапова также играет Евгений Леонов, он будет презойден.

Когда ты уже познакомился с этой пятеркой немолодых, немного усталых, но каких-то очень «прочных», надежных, выхваченных из самой жизни людей, тебя вдруг пронизывает неожиданная мысль — а ведь за этим скромным столом сидят не просто пятеро друзей, нет, это как бы социальный разрез нашего общества, какой-то очень существенной части его, трудовой, мужественной, доброй, настоящей, и как верно, что неким нравственным камертоном здесь — обаятельный слесарь Иван Приходько!

Тенденция передать — во всем своеобразии, в богатстве индивидуального — черты реальных, а не сочиненных характеров наших современников представляется нам весьма плодотворной. Ею, думается, вызвано и

появление в галерее советского кино таких необычных характеров, как Гия — из фильма «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани.

«Жил певчий дрозд» — фильм, казалось бы, парадоксальный, как и его герой. Вместо «парней из нашего города», хозяев тайги и других прекрасных по своим качествам героев неожиданно появился на экране какой-то милый неудачник. У него все не задается, и вообще — кто он? Может, просто тбилисский шалопай? Мотылек? Странное дело, картину начинаешь постигать с конца — тогда, когда случится непоправимое, когда вопреки житейской логике (и даже поначалу кажется, что и вопреки художественной логике! — но это не так) герой нелепо погибнет под колесами автомобиля, когда резанет по сердцу эта «незапрограммированная» смерть... Вот тогда-то внезапно озарится иным светом вся эта короткая жизнь. Тогда вспоминаются его какие-то чеховские щепетильность и такт, его душевность и чуткость, и эти вскользь оброненные, но важные для понимания героя, слова: «Всегда и перед всеми бываю виноватым». Он все время отдает себя людям и все же чувствует виноватым — мало отдает, и немного еще умеет... Гия неплохо играет в оркестре, но, ей-богу, его инструмент далеко не самый главный, а собственных гениальных произведений он, увы, не создал, а может, и не создаст. Но талант в нем есть. Талант дарить людям радость, такую же легкую и ясную, как звонкая трель птицы, внезапно прозвучавшая среди городского шума...

Народ талантлив — страстно утверждает современный советский кине-



Кадр из фильма
«Жил певчий дрозд»

матограф и раскрывает эту мысль в движении ряда полнокровных, самобытных и жизненных характеров.

О чем, к примеру, великолепные фильмы Г. Панфилова — «В огне брода нет» и «Начало»? О том, как в юной душе, в девушке нарочито простоватой по внешности, пробуждается, растет и, наконец, раскрывается во цветении радостный талант художника. Это — чудо. И притом — гуманное, самое человеческое, возвышающее душу чудо, когда в обыкновенном человеке пробуждается гениальность, просыпается дар удив-

лять людей правдой искусства.

Богатство. Богатство духа, искусства, исканий — вот черта времени, эстетическое кредо периода зрелого социализма.

Богатство типов героя — от героя крупного масштаба, героя-деятеля, каков Губанов из фильма «Твой современник», до слесаря Вани Приходько из «Белорусского вокзала», от трагической фигуры Поэта из фильма «Дневные звезды» до простодушного сельского парня Пашки Колокольников из шукшинской картины «Живет такой парень...»

Ибо, как сказал в свое время Вла-

димир Луговской, «коммунизм не узкий коридор. Коммунизм — это «да здравствуют музы», «да здравствует разум!».

В лучших талантливых фильмах есть настоящий человек! Живой, борющийся, с горячим сердцем, душевно открытый, деятельный, страдающий и радующийся, умный, размышляющий над самыми сложными проблемами века, человек добрый, отзывчивый, несущий радость людям...

Он есть и в таких фильмах, как «Премия» и «Они сражались за Родину», «Горячий снег» и «Единственная», «А зори здесь тихие» и «Афоня», «Старые стены» и «Белый пароход», «Ирония судьбы» и «Сто дней после детства» и ряда других.

Но прежде чем обратиться к картинам самого последнего времени, прежде чем вернуться к творческому опыту выдающегося художника современности В. Шукшина, нам необходимо еще одно отступление в недавнее прошлое нашего кино.

Недавно мы отметили 30-летие Великой Победы над фашизмом. О фильмах воинского подвига и пойдет речь в следующей главе.

Человек на войне

Еще в годы войны вышел фильм Марка Донского «Радуга», поставленный по повести писательницы Ванды Василевской. Он с успехом прошел по тысячам экранов всего мира. У зрителя замирало сердце, когда он видел во всей силе реалистического искусства зверский облик фашизма, его садистское глумление над человеком. Но несмотря на трагичность всей

картины, на мрачность отдельных кадров, через весь фильм шла мысль: человеческое устояло, устояло в битве со зверством фашизма.

Торжество человечности — это лейтмотив советских картин, родившихся как непосредственно в годы военных испытаний, так и в послевоенное время.

И в этом отношении советские фильмы решительно противостоят картинам нагло милитаристским, откровенно воспевающим убийства и захватнические войны, как правило, убогим не только духовно, но и художественно. Советские фильмы противостоят и другим произведениям буржуазного кино талантливым, но проникнутым отчаянием и безысходностью фильмам, в которых война — это гибель человеческого, и развязывание в человеке скотского и зверского...

Позволю себе только три примера из кинематографии капиталистических стран. Американский писатель Ирвин Шоу написал роман «Молодые львы», который был затем экранизирован. Это — произведение о молодых американцах, сражавшихся с фашизмом, можно даже сказать — о молодых гуманистах. Авторы и романа, и фильма отдают должное их мужеству, личной храбрости. Но каким подчас одиноким и обреченным выглядит гуманизм молодых американцев в условиях буржуазной действительности! Вот характерный эпизод. Война идет к концу, осень 1944 года. Запасной полк (как мы бы его назвали) где-то восточнее Парижа. Там находятся молодые герои, они рвутся на фронт. И вот перед ними произносит речь некий сержант:

«Вот что я вам скажу, ребята. Забудьте то, что вы читали в газетах. Это пишется для штатских, а не для вас. Для тех, кто зарабатывает по четыре доллара в час на авиационных заводах, для уполномоченных местной противовоздушной обороны, которые сидят где-нибудь в Минеаполисе, хлещут вино и обнимают любимую жену какого-нибудь пехотинца. Вы не герои, ребята. Вы забракованная скотина. Вот почему вы здесь. Вы никому больше не нужны. Вы не умеете печатать, не можете починить радио или сложить колонку цифр. Вас никто не захочет держать в канцелярии, вас негде использовать на работе в Штатах. Вы подонки армии, я-то очень хорошо знаю это, хоть и не читаю газет. Там, в Вашингтоне, вздохнули с облегчением, когда вас погрузили на пароход, и им наплевать, вернетесь вы домой или нет. Вы — пополнение. И нет ничего ниже в армии, чем пополнение, кроме, разве, следующего пополнения. Каждый день хоронят тысячи таких, как вы, а такие парни, как я, просматривают списки и посылают на фронт новые тысячи подобных вам. Вот как обстоит дело в этом лагере, ребята, и я говорю все это в ваших же интересах, чтобы вы знали, где находитесь и что из себя представляете. Расходитесь по палаткам, вычистите хорошенько винтовочки и напишите последние указания домой своим близким. Спасибо за внимание, ребята».

Цинично. И в то же время — пронзительно правдиво!

Возьмем другой американский фильм, более поздний — «Мэш» (реж. Роберт Альтман). Заглавие расшифровывается так: Военно-полевой

хирургический госпиталь. Уточним, действие происходит не во время второй мировой войны, а позднее — во время так называемой корейской войны. Она вошла в историю как война несправедливая, пример грубого вмешательства США в дела азиатских стран. Но в фильме о целях войны не сказано ни слова, из него вообще с трудом можно уловить, кто и с кем воюет. Строго говоря, перед нами как бы задворки войны, причем задворки войны вообще. Позиция авторов по отношению к войне — резко отрицательная. Я бы даже сказал так — сатирически отрицательная. Они щедро изображают, как в героях фильма — врачах, медсестрах, раненых — все больше торжествуют скотские инстинкты, как падают все сдерживающие нормы морали, как люди все больше и больше погружаются в некое вонючее нравственное болото... Да, это фильм антивоенный. Но при этом мрачно-безысходный.

Наконец, картина «Стыд» известного шведского режиссера Бергмана. Это фильм-притча о бессилии человека перед страшной силой разрушения. Изображена в нем некая абстрактная война, надвигающаяся на нас из будущего. Крупным планом пара — Он и Она. Ян и Ева. Они бегут от войны, бросив родную страну, бегут куда-то на остров... Но тщетно — война гонится за ними по пятам и в конце концов настигает их. Герой становится мародером, героиня — добычей завоевателей. Наконец, им удастся вновь убежать, снова они в лодке в океане. Но рыбак, давший им лодку, обманул их, надежд на спасение нет, и на этой мрачной ноте и заканчивается фильм...

Как бы ни были трагичны обстоятельства минувшей войны, но вера в конечное торжество гуманизма не оставляет советских художников литературы и кино.

Прошу прощения за вторичное обращение к фильму «Судьба человека», но право же, оно тут необходимо. Андрей Соколов, простой русский человек хлебнет в военном четырехлетии горюшка по самые ноздри... Но финал — встреча с Ванюшей — принципиален. Трагическая и тяжкая судьба Андрея Соколова завершается победой в Человеке доброго и гуманного. Такова основная направленность лучших советских фильмов о минувшей войне.

В Великой Отечественной войне столкнулись антигуманизм фашизма, разрушающий человеческое в человеке, и гуманизм советского человека, воюющего за свою свободу и, в конечном счете, за свободу всего человечества...

Минувшая война явилась не крушением, а наоборот, проверкой, развитием и победой основ духовного бытия советских людей, отстоявших с оружием в руках завоевания революции. И в основе этого духовного бытия лежит социалистический гуманизм — наиболее цельная и последовательная теория расцвета человеческой личности.

Правдиво отображая трагедию минувшей войны, столкнувшись воочию со зверским бесчеловечием фашизма, советское киноискусство последовательно на протяжении почти трети века в своих военных фильмах остается истинно гуманным, стремится прежде всего раскрыть нравственный потенциал человека нового общества.

В фильме «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова перед зрителем последний день войны. Молоденький лейтенант Ивлев, только что вырвавшийся из училища на фронт, мечтает о подвигах, боях, опасностях, а командир батальона, к которому он явился, уже видит близкий конец войны и посылает молодого героя с необычным поручением — отвезти в госпиталь контуженого солдата и немку, которой сейчас именно приспичило родить... И вот мчится по последнему дню войны грузовик, а в нем лейтенант, а с ним — обугленный войной, потерявший всю семью солдат Ямщиков, веселый шофер Паша Рукавишников и четвертая — не понимающая этих, кажущихся ей страшными русских, — беременная немка...

Невольно вспоминается шедший у нас фильм итальянского режиссера Дзурлини «Они шли за солдатами». Там молодой итальянский лейтенант в оккупированной Греции везет машину с голодными девушками, набранными для солдатских публичных домов. И мы всем сердцем переживаем трагедию этого молодого человека, вынужденного творить неправое, бесчеловечное дело...

В фильме «Мир входящему» трое советских воинов везут беременную немку в госпиталь. Везут сквозь множество опасностей. Один из трех погибнет, будет взорвана машина... Наконец, Ивлев и Ямщиков все же доставят женщину в госпиталь. В финале — крик родившегося младенца. Кем он будет? Фашистом или Человеком? И кем будет этот рожденный в крови и муках мир? Он должен, должен быть прочным и добрым, ибо столько жизней отдано борьбе с бес-

человечностью и жестокостью... Очень показательный для гуманистических исканий советского кинематографа фильм...

В «Чистом небе» Григория Чухрая есть эпизод, который можно назвать классическим — и по своему художественному звучанию, и глубокой человечности, в нем заключенной, и по антивоенной направленности.

...В сумеречном свете — перрон. На нем — бедно одетая толпа женщин разного возраста, попеременно с детьми. Они узнали, что через их станцию пройдет на фронт эшелон с их близкими — мужьями, сыновьями, братьями... Они ждут. Несмотря на уродливые ватники, старушечьи платки — суровую одежду войны — они — женщины, и когда у одной появляется зеркало — все тянутся к нему... Гудок. Эшелон приближается. Ближе. Совсем близко. Но он не останавливается — все быстрее мелькают вагоны, в открытых дверях люди в шинелях. Они кричат. Ответно кричат женщины. Плачут дети. Стон. Грохот колес. Отчаяние.словно сама Железная Война пронесется по нашим зрительским сердцам! До чего ж она бесчеловечна!

Воевать надо, воевать самоотверженно, ибо речь идет о жизни и смерти народа и Родины. И в то же время мы никогда не забываем, что война бесчеловечна. Такова сложная диалектическая правда войны, раскрытая советским киноискусством.

Советское кино всегда поднимало значение личности. Осуществление принципа — увидеть войну через призму личности — важное завоевание советского экрана. На этом пути возможны разные решения. Это мо-

жет быть патетический рассказ о падении слабой девушки Вероники, сломленной войной, рассказ о падении и о слабом огоньке отпора обстоятельствам, который разгорелся в этой юной душе и не погас...

Это может быть и полное юмора и одновременно трагедии повествование о том, как на фронте оказался старик-колхозник, не солдат, а отец солдата, приехавший к сыну. И как этот глубоко мирный виноградарь становится по велению собственной души воином и проходит весь страдный путь до конца.

А в трагическом «Ивановом детстве» Андрея Тарковского — романтически-сгущенно передан весь ужас войны, ее глубочайшая враждебность нормальному человеку. Сильнее всего эта мысль выражена в судьбе мальчика Ивана, чье детство исковеркано войной. Мир для него остался только в снах, поэтичных прекрасных снах, столь блистательно переданных режиссером. И игры у мальчика — сплошь военные и кровавые, и сам он — комок напряженных нервов... Но на войне он не иждивенец, а разведчик, который проходит там, где гибнут взрослые. Ребенок — воин, это и счет к войне, это и самобытная героическая судьба.

Советское кино показало на экране личность, способную к активному самоопределению. Мы видим в герое советских фильмов предельную мобилизацию сил, осознание целей войны, глубокое понимание того, что человек не может быть счастлив вне блага народа. Нравственным оказывается тот герой, чьи внутренние потребности сливаются с общественным долгом.

В советских фильмах господствует коллизия: человек и коллектив. Это не значит, что у советского героя нет столкновений с коллективом, что не возникают те или иные противоречия и т. д. Но при всем том герой советского фильма всегда чувствует, что у него есть единомышленники, те, для кого высший нравственный интерес — в благе народа, что он не одинок и может рассчитывать на поддержку людской общности.

Все эти славные традиции решения военной темы успешно развивались советским кинематографом вплоть до фильмов самого последнего времени.

Александр Столпер в дилогии «Живые и мертвые» и «Возмездие» с подлинно эпическим размахом передал нам картину начального этапа войны и ее переломного момента в битве под Сталинградом. Четырехсерийный фильм «Освобождение» Ю. Озерова — грандиозная панорама второй половины войны, когда Советская Армия перешла в решительное наступление.

К 30-летию Победы на экраны вышло немало новых фильмов о воинском подвиге советского народа. Среди них выделялись «Горячий снег» Г. Егиазарова, «А зори здесь тихие» С. Ростоцкого, «В бой идут одни старики» Л. Быкова и двухсерийная картина известного мастера советского кино С. Бондарчука «Они сражались за Родину», поставленная по одноименному произведению М. Шолохова. В каждом отдельном случае здесь было резко свое, художественное решение поставленной задачи. Станислав Ростоцкий, экранизируя известную повесть Б. Васильева, создал монументальное лирико-романтическое

произведение. В картине есть немало удач, особенно хорош, достоверен, убедителен старшина Васков в отличном исполнении Мартынова. К сожалению, приходится отметить, что в этом фильме правда военного повествования порой входит в непримиримое противоречие с несколько искусственным романтическим пафосом.

Леонид Быков, поставивший лирическую комедию «В бой идут одни старики», задался целью более скромной — с улыбкой передать неповторимые детали фронтового быта, и ему удалось создать сравнительно цельное произведение.

Принципиален фильм Г. Егиазарова «Горячий снег», поставленный по роману Юрия Бондарева. Он воскрешает эпизод сражения зимой 1942/43 года под Сталинградом, когда танки гитлеровского генерала Манштейна пытались прорваться к окруженным в Сталинграде войскам Паулюса.

В романе, а затем и в фильме отчетливо проявились присущие писателю черты его художественного письма: не просто правдивость, а воинственная правдивость каждой черточки фронтового быта, предельная достоверность батальных эпизодов, стремление исследовать поведение личности в критический момент, когда она находится на страшной грани жизни и смерти, исследовать нравственный потенциал этой личности, острейшая боль авторского сердца, когда речь идет о той дорогой цене, которой платили мы за победу — цене жизней наших людей...

Режиссер Г. Егиазаров отлично передал атмосферу романа, великолепно, со всей присущей кинематографу мощью передал самый дух этого не-

слыханного испытания человеческих сил, которым было то сражение в сталинградских степях... Еще не начался бой, еще шутки несутся над заиндеветшей колонной на марше, а мы уже, что называется, кожей чувствуем и жгучий мороз, и надвигающуюся тревогу, и тяжесть повседневного солдатского труда... Особенно же удались батальные сцены: они суровы, без пиротехнических эффектов, полны истинного драматизма. Я бы назвал эти кадры воинственной честностью кино в рассказе о бое...

И, наконец, потрясающий лаконичным трагизмом финал. Огненный ад, гремющий и сеющий смерть, угас. Мертвое поле битвы. Чадят сгоревшие танки — вражеские и наши. Трупы. Почерневший снег. Обугленный снег. Командующий армией (его отлично сыграл арт. Г. Жженов) молча смотрит на мертвое поле, где погибли его солдаты, остановив танки Манштейна. Но кто-то жив! Командующий идет туда — на бывшую огневую, и там из-под земли, почерневшие, обожженные, раненые вылезают несколько воинов — лейтенант Кузнецов и его сподвижники. Тут же, на этой исковерканной земле командующий награждает орденами уцелевших. У него нет слов — он произносит только одну фразу: «Все, что могу... Все, что могу». Прямые, скупые истинно солдатские слова...

Фильм «Они сражались за Родину» достаточно широко освещался в периодической печати и специальной кинолитературе. Я бы хотел только отметить в нем две важные черты.

Это — фильм о солдате и как бы снятый с принципиально «солдатской» точки зрения. Мы все время

видим происходящее глазами рядового бойца: делимся его заботами на марше, на короткой дневке, его мелкими радостями, его тревогой... мы погружаемся в мир его тревожных мыслей в трагическое лето 1942 года на Дону... Мы с ним, с солдатом и тогда, когда он занимает рубеж обороны, копает себе окопчик, выбрасывая лопаткой прокаленную солнцем землю... Мы с ним, когда в ожидании боя он умащивается в этом окопчике, который, быть может, станет его могилой, видим, как он пристраивает приклад своей винтовки или пулемета, как раскладывает обоймы или ленты с патронами, как выбирает поудобнее местечко для гранаты... И когда начнется это страшное испытание боем — мы все время будем в этом солдатском окопе.

Искусство исследует не саму войну — это в большей степени задача историков, — а возможности человеческого духа, проявившиеся в войне. Для человечества это важно всегда, для нашего искусства — особенно. Новым поколениям наших людей, порой беспечным, как всегда бывает беспечна юность, следует знать, какой ценой добывалась для них жизнь на земле. И что вынес этот вот рядовой солдат... Ибо он-то и есть средоточие того понятия, которое мы называем — подвиг народа...

И еще одно очень важное в этом фильме — великолепная актерская работа Василия Шукшина. Это была его последняя роль — и притом одна из лучших. О Шукшине-актере хорошо сказал писатель Сергей Залыгин:

«И вот всякий раз, когда мы шли смотреть фильм с его участием, мы встречались не с актером, а с ним

самим, с Шукшиным, с тем человеком, какой есть он». Очень верное замечание — мы еще вернемся к этой мысли в следующей главе. Сам же В. Шукшин во время съемки говорил о своей роли: «Есть радость от общения с правдой. У Шолохова все народному точно. Вот, положим, солдат Лопахин. Я думаю это очень народный характер. Он ведь, хоть и должен подставлять грудь и спину железу, падающему с неба, остается пока жив, живым человеком».

Таким он и сыгран — настоящим народным героем и до невозможности живым человеком, шагнувшим из горячего лета сорок второго прямо к нам, в нашу современность...

И тут, видимо, самое время обратиться к феномену Шукшина.

О Шукшине...

Примерно через полгода после своей внезапной кончины, так горестно поразившей всех, Василий Макарович Шукшин снова начал встречаться с московским (а позднее — и не московским) зрителем.

Нет, никакой мистики тут не было. В Москве, у Никитских ворот в кино-театре Повторного фильма начала демонстрироваться ретроспектива фильмов Шукшина — от «Живет такой парень» до «Калины красной»... Фильмы шли с утра до позднего вечера, шли в течение нескольких месяцев, но даже на дневные сеансы было трудно достать билет.

А какая благодарная аудитория собиралась на каждом сеансе! Люди самых разных профессий и возрастов

«ходили на Шукшина» с каким-то радостным увлечением. Зрители шептались друг другу — «его голос», когда в «Станных людях» звучал так называемый «заэкранированный голос». Они же, зрители, радостным гулом встречали появление на экране маленьких дочек Шукшина. Атмосфера чуткого, дружеского внимания царилась в темноте зрительного зала, живо и горячо зрители откликались на каждую острую реплику, на каждое меткое слово... Право же, режиссер и актер могли только мечтать о таком полном, безоговорочном контакте со зрителями, который вдруг так сильно проявился во время этой ретроспективы...

✓ Присуждение В. Шукшину Ленинской премии — закономерное звено в этом всенародном признании его заслуг. На XXV съезде КПСС Л. И Брежнев говорил: «Настоящий талант встречается редко. Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние». Таким национальным достоянием стали талантливейшие книги и фильмы В. Шукшина.

Писатель, актер, режиссер... А может, иначе: актер, режиссер, писатель?.. Право же не знаешь, чему отдать предпочтение, что поставить во главу угла?.. Деревенский парень, перепробовавший ряд профессий, отслуживший в армии, но опоздавший на Отечественную войну, он стал студентом ВГИКа, института кинематографии, в мастерской Михаила Ромма... И там же, на студенческой скамье началось и актерство, и писание рассказов, и опыты режиссуры.

В наш век исключительного сближения кино с литературой уникальная судьба Василия Шукшина и своеоб-

разна, и в чем-то характерна для сегодняшнего дня советского кинематографа.

И все же начать следует с литературы — она указывала направление художественных исканий.

В шестидесятые годы внезапно в литературе появилось разом несколько ярких талантов, вышедших из самых народных глубин, которые как-то по-новому ответили своими произведениями на многие спорные вопросы предшествующих лет — о герое, народном характере, поэзии обыкновенной жизни и т. п.

Одним из них был В. Шукшин.

В рассказах Шукшина предстало удивительное своеобразие современной сельской России. Неповторимость личности, в которой отразилось время — вот цель Шукшина. Он социален в высшей степени, его герой точно прикреплен к временным и социальным координатам.

Герой однозначный, некий отвлеченный «выразитель идеи» глубоко чужд всей художественной натуре Шукшина. Наоборот, натуры сложные, противоречивые, «странные», подчас не укладывающиеся ни в какие шаблонные рамки, — вот кто влечет писателя.

Словно бы стоит герой Шукшина одной ногой на берегу речки, а другой — в лодке и не знает, куда податься. Может, уйти вовсе в город? или тут укрепиться? А главное, не только земные заботы одолевают — родились новые, жгучие потребности — духовные.

Чего они, его герои, ищут? Праздника! Ах, как это важно для русского человека, этот праздник! Так в рассказе «Наказ» старик колхозник по-

учает молодого только что избранного председателя. Русский человек, считает он, не может равняться на золотую середину, как, скажем, работающий немец... Немца того «смалолетства насередку нацелили... Он тебе не напьется, хотя и выпьет... И работать, по-нашенски — чертоломить — он тоже не будет»... Немец «до края никогда не дойдет». А мы все к краю прибиваемся — в работе, и в выпивке, в требованиях к жизни...

Неуемность, сила, драматизм, вырывание, выламывание из привычно-застойного — вот какие чувства прямо кипят в его героях.

Как необычно, странно, чуть ли не неправильно построены рассказы Шукшина! В них почти нет описаний, порой и действия — они какие-то головастики — состоят из одного диалога. А краткие описания — вроде как ремарки. Но из этих диалогов внезапно встают четко очерченные характеры, да какие: Бронька Пупков из «Миль пардон, мадам» или Алеша Бесконвойный из рассказа с тем же заглавием... Одна из очередных подборок рассказов так и называлась «Характеры».

Но может, вернее назвать их было «Диалоги»? Диалоги... это ведь почти что пьесы. Ну, а экранизация драмы вещь намного более легкая, нежели воспроизведение прозы... Но вчитайтесь в любой его рассказ, и вы поймете, как это далеко от пьесы. Вот начало рассказа «Алеша Бесконвойный»: «Его и звали-то — не Алеша, он был Костя Валиков, но все в деревне звали его Алешей Бесконвойным. А звали его так вот за что: за редкую в наши дни безответственность, неуправляемость...» Кто это го-

ворит? Автор. И не просто имярек, Василий Макарович Шукшин, а некий собирательный образ, автор-повествователь, главный закоперщик в этих веселых, лукавых, драматичных и тому подобных беседах.

Послушаем его дальше. Алеша пять дней работал на совесть, а вот в субботу и воскресенье решительно отказывался работать. «Он даже на собрания не ходил в субботу, — продолжает автор. — Что же он делал в субботу? В субботу он топил баню. Все. Больше ничего. Накалял баню, мылся и начинал париться. Парился, как ненормальный, как паровоз — по пять часов парился! С отдыхом, конечно, с перекурком... Но все равно — это же какой надо иметь организм! Конский?»

Уберите эту доверительную интонацию — от рассказа ничего не останется. А как ее воплотить на экране? С невозможностью решить эту, казалось бы, столь простую задачу первым столкнулся... режиссер В. Шукшин.

В самом деле — как передать такое вот окончание рассказа «Чудик», разом придающее всему произведению и образу главного героя точно рассчитанное звучание: «Звали его — Василий Егорыч Князев. Было ему тридцать девять лет от роду. Он работал киномехаником в селе. Обожал сыщиков и собак. В детстве мечтал быть шпионом»? Сам Шукшин, уже поставивший «Странные люди», горестно приводил этот абзац в доказательство «несовпадения» художественных структур — литературы и кино...

Забегая вперед, скажу, что одним из решений задачи — передать автор-

скую интонацию на экране было введение в фильму Шукшина-режиссера Шукшина-актера. Он-то мог в какой-то степени восполнить невыполнимое: всем своим обликом — задиристым и резким, взглядом — острым, быстрым, мгновенно оценивающим, темпераментом — взрывчатым, речью — язвительно точной и одновременно лиричной, словом, всем тем непостижимым, что и составляло чудо его актерской игры...

Но начал он не с этого... Начал с коренной ломки литературы, пересочинения собственных рассказов для фильма. «Живет такой парень» вырос из цикла рассказов, опубликованных во втором номере «Нового мира» за 1963 год — «Они с Катуня». Один из рассказов назывался по имени героя — «Гринька Малюгин».

Вот его характеристика: «Гринька, по общему мнению односельчан, был «чудик». Был он здоровый парень, с длинными руками, горбоносый, с длинным как у лошади лицом. Ходил, раскачиваясь взад-вперед, руки в брюки, поглядывал вокруг бездумно ласково. Девки любили его. Это было непонятно».

Не правда ли — довольно далеко от того типа, что создал в фильме Куравлев?.. Дальше-больше: «Гриньку очень любили как-нибудь называть: «земледав», «быча», «телеграф», «морда»... И все как-то шло Гриньке. Но точнее всех, пожалуй, сказал о нем дед Макар, совхозный конюх: «Ты, Гринька, так: нормальный человек оглянется, потом уже испортит, значит, воздух, а ты сперва рвакнешь, потом только оглянешься... Что, называется, ни в какие киновороты не лезет... И все-таки Гринька — один из

прообразов экранного Пашки Колокольникова.

Однако, по сути, Пашка Колокольников — характер иной. В нем почти нет этой грубости, он душевнее, симпатичнее, да и посложнее... Но он тоже «чудик», как и Гринька. И в конце, когда он спас бензинохранилище, и его спрашивают, почему он это сделал, брякнет: по дурости! Дурачок? Но, может, он тот сказочный Иванушка-дурачок? И ведь действительно — один из излюбленных героев Шукшина — на вид простак, а сам себе на уме. Ведь и герой фильма «Печки-лавочки» тоже любит прикинуться простачком, а уж Егор Прокудин — тем более... Наконец, последнее произведение писателя — современная сказка «До третьих петухов...» Там-то уж все расставлено по местам — главный герой и зовется как надо — Иван Дурак.

Из нескольких персонажей рассказов для фильма «Живет такой парень» был сделан один, так же как из нескольких новелл выросло единое сквозное повествование. Новелла не дорабатывалась, а «пересочинялась» в сценарий.

В итоге — родился фильм «о хорошем, добром парне, который как бы «развозит» в своем «газике» доброту. Он не знает, как она нужна им, он делает это потому, что добрый запас его души большой и просит выхода». Так сам Шукшин определял свою задачу в этом фильме.

...Но чем заменить в фильме интонацию рассказчика, точно рассчитанную и глубоко бьющую репликой, снимающей даже намек на идилличность? Интермедиями!

Интермедии стали своеобразным

ироничным аккомпанементом к действию. В рассказах на них был только слабый намек, эдакий невнятный эмбрион...

В фильме же интермедии столь же существенны, как в знаменитом спектакле «Принцесса Турандот»... Если не больше. Первая интермедия — Пашка везет городскую попутчицу, и та несет что-то до зеленых чертиков банальное о мещанстве, проявляющемся якобы в том, как люди одеваются, и что у них в комнате и т. д. И вот в Пашкином воображении «волшебством кинематографа» происходит преобразование и комнаты, и внешнего облика знакомой ему Катьки Лизуновой... Исчезают вышивки со стен, улетучивается кровать с грудой подушек, в комнату влетают тахта, низкий столик и торшер, сама Катька преобразается, а тут входит Пашка — в цилиндре, во фраке, с сигарой и тросточкой... И начинает шпарить по-французски...

А через некоторое время Пашка реальный, в своем пиджачке и военной фуражке зайдет к реальной Катьке — брошенной мужем... И Пашка начнет ей, как напетый скворец, повторять слова попутчицы о мещанстве и пр. И произойдет дальнейшее по самой что ни на есть жестокой правде: Катька разозлится на все эти «нотации», выгонит с треском Пашку, сказав на прощание: «Ты — культурный! По чужим бабам шастать!»

Сопоставляя два зрительных ряда — интермедию и реальность, зритель сам делал выводы...

Бабка, у которой Пашка вместе со своим напарником Кондратом останавливались на постой, рассказывала ему некую сказку. О шофере, который

«выезжает из лесочка-то, глядь: впереди баба стоит. Голая. Подняла руку» и т. д. и т. п. Шукшин-режиссер переводит все это в зрительный ряд новой шутилой интермедии. И сразу же заковыка... На экране появится артистка, но... закутанная в какую-то марлю...

Шукшин не впервые, как и многие другие до него, уперся в стену. Она именуется: несовпадение словесного и зрительного образа. Мы прочтем эпитет «голая» и, не задерживаясь, будем читать дальше, слово нам даст некую информацию, все же отвлеченную по сравнению с реальной полной являющейся. Теперь представьте себе на экране известную вам артистку Н., стоящую нагишом... Из проходной и беглой данная сцена — помимо воли автора — начинает обрастать излишним вниманием зрителя и перекашивает весь замысел...

Да что там «голая» — описание в прозе самых разбытовых предметов может оказаться непереводаемым «буквально». Описывая, изображая одни и те же предметы, литература и кино нередко идут разными художественными путями, не переводимыми буквально. Подробны и проза, и кино, но по-разному. У кино — другая полнота подробности.

Но вернемся к Шукшину. Он вводит третью интермедию — в палате. Пашке снится сон, что он генерал, а в палате лежат его знакомые женщины. Он произносит там смешную речь... Пристрастие Шукшина к «дурашливо-усмешливому» (по его же выражению) тону повествования в прозе нашло в этих интермедиях интересное выражение. Но заменить многознач-

ность авторской интонации — не удалось.

Фильм «Живет такой парень» «привез» от первого до последнего кадра один герой, один артист (Л. Куравлев) — остальные были только партнерами, одни запомнились, другие — нет.

Следующая картина, хотя и не имела столь шумного успеха, но примечательна новыми интереснейшими попытками Шукшина-режиссера привести на экран героев Шукшина-писателя. «Ваш сын и брат» — это три новеллы, в книге совершенно не связанные друг с другом, волею автора-режиссера были объединены в одно, а их персонажи стали тремя братьями и отцом... «Степка», «Змеинный яд», «Игнаха» — три рассказа, «приложенные» друг к другу, и «составили» фильм. Но органического сквозного действия все же не получилось. Фильм довольно явственно разбивается на три истории: неожиданное бегство из тюрьмы Степана, не досидевшего всего пустяки до окончания срока; поиски Максимом лекарства для матери в московских аптеках; приезд в деревню пошловатого Игната, в городе «сумевшего вылезть»...

В этой картине Шукшин уже вывел своих любимых «странных» героев и поставил острейшую для него проблему: поисков праздника, тоску по духовности...

Ну как же не странен Степан Воеводин — за драку попал в колонию, был там на хорошем счету, кончался срок, а он, не досидев каких-то двух месяцев, убежал... Пришел домой, скрыв побег, веселится на домашнем торжестве, а за ним уже спешит милиционер... Зачем он это сделал?

Степка и сам не может объяснить толком — потянуло... Он — вне обычной житейской логики, не ищет выгоды... Он тянется к чему-то неясно-высокому, смутному, трудно достижимому. Степану тоже по-своему хочется «праздника», который прервал бы однообразие будней...

Долго ждали в семье Воеводиных приезда старшего — Игнатия. Приехал: хорошо одет, с деньгами, при нем — уверенная в себе, красивая, городская жена... Привез подарки всем... А старик Воеводин сидит за праздничным столом и размышляет: «Праздника не получилось. А он давненько поджидал этого дня — думал, будет большой праздник. А сейчас сидел и не понимал: почему не вышло праздника? Сын приехал какой-то не такой...

Фильм этот — самая «спокойная» по действию из шукшинских картин и в то же время — одна из наиболее беспокойных по мысли. Как-то не складывается в «благополучизм» жизнь ее «обыкновенных» героев. Нет, материальные заботы их не гнетут. Степка даже грустно подтвердит, что в колонии и кино показывают, и сытно кормят... И старик Воеводин совсем не бедствует... А вот душа — взывает! Размышлений и при том интереснейших — в картине хватало. Думаю, зритель ждал еще и действия — вот его-то почти не было. Фильм оставлял впечатление некоей переходности, этапа к какому-то иному — динамичному произведению.

В третьей картине Шукшин-писатель повел всяческое наступление на Шукшина-режиссера. «Странные люди» — открытая экранизация трех новелл, задуманная как сборник киноно-

велл. Тут полный отказ от «шлейфа событий», т. е. соединения в единое действие разных историй.

В интервью, данном Шукшиным уже после «Калины красной», но опубликованном после его смерти, он сурово осудил свою работу: «Фильм «Странные люди» не принес мне удовлетворения. Я бы всерьез, не с горяча назвал бы его неудачей... Разговор со зрителем не состоялся. И далее Шукшин дает подробный анализ своей неудачи.

Исходная причина, по его мнению, в том, что нельзя было идти от сборника рассказов. Читатель может определить по сборнику — писатель ли перед ним или случайный автор одного рассказа... Зритель же совершенно не приучен к восприятию новелл на экране, тем более — сборника новелл. Зритель не получает разбега для знакомства с героями.

Далее — такие герои, как Чудик и Бронька Пупков, приходят к выводу Шукшин, не кинематографичны. Их восприятие в литературе обязательно предполагает присутствие автора-рассказчика, причем присутствие — руководящее.

Считая, что из трех главных героев ему удался в фильме лишь Матвей Рязанцев (новелла «Думы»), Шукшин приходит к выводу: «Кинематографу нужны истинно кинематографические характеры, то есть такие, для восприятия и понимания которых не было бы нужды в особом авторском посредничестве. На экране герой сам о себе заявляет и сам себя исследует».

Все это весьма интересно, но кое в чем хочется возразить автору.

Я смотрел «Странные люди» уже после смерти Шукшина — картина го-

рячо и заинтересованно принималась зрителем. Допустим, что в этом интересе немалую роль играла трагическая смерть автора. И все же, даже отметив явные изъяны картины, нельзя было не заметить ее острой талантливости.

«Чудик» был, в сущности, написан заново — от текста новеллы остались считанные строки. Герой ехал не на Урал, а совсем в другую сторону — в Ялту. И встречал он там не затурканного снохой старшего брата Дмитрия, а характер прямо противоположного типа — некоего холостого лысого пройдоху, пошляка и искателя выгодных невест... Чудик становится соучастником разного рода смотрин. Вместо хамоватой и зловредной снохи появлялась одна из «невест» — Лидия Федосеева. И была она так мило достоверна, так обаятельна какой-то горькой чистотой женщины с незадавшейся судьбой, что на время именно она становилась новым центром киноновеллы. А в других эпизодах на первый план выходит этот тертый жизнью братец, которого, как всегда, остро сыграл Е. Евстигнеев. Еще там есть комната этого братца, окном выходящая на площадку танцев, и житейская суэта так и льется через это окошко. Появятся две страховитые, но до чертиков выразительные сплетницы... Будет тут и какая-то карусель, что вертится под песенку из Товстоноговского спектакля «Пять вечеров», грустную песенку, в которой она напрашивается, чтобы милый взял ее с собой кем угодно, а он каждый раз находит повод отказать... И от всей этой, казалось бы, лишней по сюжету, но прекрасной сцены рождается в тебе чувство глухой и смутной тревоги. И все

это тоже прекрасно, и какие-то чары искусства овладевают тобой.

Наконец, сам Чудик превратился в нечто совсем иное, нежели было в рассказе. Быть может, помимо воли автора... Из Чудика с большой буквы он стал Простодушным, который, приехав отдыхать к брату, жившему в раю природы, задохнулся в атмосфере пошлости, где процветал братец. Задохнулся — и уехал... Это — другая история, нежели та, которую написал и начинал ставить Шукшин... Сам он объясняет метаморфозы воздействием другого искусства — кино. При этом, как видим, были не только потери, но и серьезные приобретения.

Наиболее сложный случай — с рассказом «Миль пардон, мадам!» Он воспроизведен на экране с подлинным «буквализмом». Здесь ничего не менялось в тексте рассказа, и сам Шукшин за кадром читал за автора...

«Миль пардон, мадам!», собственно, рассказ в рассказе. Сначала повествуется о сельском жителе Броньке Пупкове, любителе сопровождать всякий раз приезжающих в эти места городских охотников. Но интересует его не столько охота, сколько возможность перед новыми людьми повторить в очередной раз свой «рассказ» — выдуманную от начала до конца историю о том, как он, Бронька Пупков, якобы получил на фронте в 1943 году задание — совершить покушение на Гитлера и как он это «особое задание» выполнял...

Шукшину показалось, что экранизация не удалась именно из-за буквализма.

Автор, скажем, пишет, что рассказчик говорит неровно, подчас голос его взвизгивает, он глотает слюну, ро-

няет голову на грудь, скрипит зубами и т. п. ...«Согласитесь, — говорит Шукшин, — что все это было с абсолютной точностью передано в фильме Лебедевым — и свистящий шепот, и мучительный визг, и неровность речи, и душераздирающий крик, и зубовой скрежет. А в результате — «клиническая картина навязчивого состояния». З чѐм тут дело? Не в интерпретации Лебедева, навязанной режиссером, но в самой сути кинематографического зрелища, многократно усиливающей насыщенные краски литературного образа».

Очень важное наблюдение! Опять та же проблема: подробность литературная и подробность кино — подчас кричаще неравнозначны!

Но оценка киноновеллы не во всем объективна. Произошла странная вещь — все, кроме Лебедева, в этом куске фильма «фигуры не имеют»... Он бы мог свой монолог произнести и в сукнах... Это уж промах скорее режиссерский. А задача у Лебедева труднейшая, надо и рассказ произнести так, чтоб дошла его суть, а она до поразительности общеинтересна: еще бы — покушение на Гитлера!.. И в то же время этот рассказ о происшествии не должен заслонить главного: раскрытия фигуры Броньки, который в этом нелепом рассказе выражает сжигающее душу стремление к чему-то иному, к неосознаваемой духовности, к «празднику», желание разорвать обыденность и шагнуть в иные просторы бытия... Из рассказа-зарисовки он должен стать рассказом-притчей о некоем таланте, смутно и дико барахтающемся в душе...

Действительно, поначалу больше занимают и щетина на лице актера, и

весь его неопрятный вид, и скрежет зубовой... Но проходит время — нас захватывает сам нелепый рассказ и начинается власть слова — поразительного слова Шукшина-писателя. Но это пока что — рассказ чудика с маленькой буквы. И только в самом конце вы внезапно отрешаетесь от занимательного рассказа и задумаетесь над иным — над рассказчиком. А когда же безликие действующие лица исчезают с экрана, остается один Лебедев, тут он внезапно поворачивается... Какой взгляд! Жалкий! Гордый! Отчаянный! Упоенный! Взгляд — выстрел. Ей-богу, сам приходит на ум — последний взгляд героя из чаплинской картины «Огни большого города», сам, помимо воли... Тут-то и блеснуло что-то от опаляющего художественного решения, которое могло быть, но так и не было до конца найдено режиссером...

Третья новелла — «Думы» нравится и самому Шукшину. Но здесь над опубликованным рассказом была проделана титаническая работа! Раньше это были ночные размышления председателя колхоза Матвея Рязанцева, которому не дает спать некая одинокая гармонь. В фильме получилась панорама жизни современной деревни. Появилось множество новых линий... Появился учитель (арт. Крымов) с его «главной мыслью»: поесть — никогда не забудут, важно, чтоб песню не забыли сложить, сказку сочинить... Появится сельский парень-скульптор, он режет из дерева своих земляков, режет и столь дорогого Шукшину Степана Разина. Правда, драма таланта развивается несколько быстротечно: прозвучала песня о Кудеяре, и парень сжег своего Разина... Сжег, а

потом вновь берется за резец... Но это все органично включено в общую картину, центр которой — Матвей Рязанцев. Для этого героя воссоздан «шлейф событий», есть само действие, есть прочные связи с другими персонажами. Рязанцев — один из любимейших Шукшиным типов героев — искатель духовности.

Некогда было Матвеем (его играет В. Санаев) читать книги и не спеша думать о жизни, некогда. Время говорило: надо. Надо было идти в колхозы — пошел. Надо было жениться — женился. Надо было воевать — оттрубил две войны. После войны — надо было в председатели, а читать или смотреть фильмы — это побоку. И вот сейчас, по ночам, когда не дает спать эта чертова гармонь, в душе уже если не старого, то сильно пожилого человека вздрагивают какие-то струны, доселе неведомые... Комичен, но, по сути-то, драматичен «допрос» Матвеем своей жены, с которой прожито не одно десятилетие: «Любил ли я тебя?» И ее (эту роль прекрасно сыграла арт. Н. Сазонова) ответ — с недоумением и обидой: «А как же без любви, конечно, любил...

Убежден — такого живого, достоверного, современного характера с большим «загадом в будущее» не было еще в нашем кино. По-настоящему мыслящий герой и такой земной, настоящий, вызывающий полное доверие... Сколько смысла в его разговорах с дочерью: «А где вам, молодым, интересно?» «А если не интересно, но надо?» — это же все сердцевина сегодняшних проблем.

И этот фильм — неудача? Нет, несправедлив, жестоко несправедлив к себе был В. Шукшин.

Шукшин писал: «Из всех сил буду стараться рассказать правду о людях. Какую знаю, живя с ними в одно время». Это он и сделал в своем полном юморе и таланта фильме.

Другое дело — не все удалось. Это тоже фильм переходный. «Странные люди» — талантливейший пример того, как с болью и кровью, обдираясь «на поворотах», при переводе одного искусства в другое, прорывалась современнейшая проза на современный экран.

И если задуматься: чем же был феномен Шукшина — вторжением литературы в кино или отторжением от литературы кинематографом талантливого писателя? Ни тем, ни другим... Шукшин превосходно выявил себя и как выдающийся прозаик, и как прекрасный кинематографист. И не является ли творческая судьба Шукшина некоей «моделью» нового синтеза литературы и кино?

Только путь к этому синтезу был мучительно труден для художника.

Ток большого искусства то возникал в фильме «Странные люди», то куда-то пропадал.

Но в следующих фильмах — цепь заработала безотказно! Открытие состоялось! То были — «Печки-лавочки» и «Калина красная». Они не экранизация: тут все с самого начала — литература, режиссура, игра — нацеливалось на одно — кино.

Даже то, что мы читаем в посмертном сборнике писателя «Киноповести», не есть точная копия фильма — на съемочной площадке «киноповести» перекраивались еще раз.

Нет в киноповести «Печки-лавочки», скажем, ее финала. В книге все кончается благополучным письмом



Кадр из фильма
«Печки-лавочки»

Ивана Расторгуева из Крыма. А в фильме так: долгий, долгий, как сама степь, экран и на нем — пашня. Выходит на нее Иван. Босой. В рубашке с расстегнутым воротом. И садится на эту свежую пашню. Знакомый нам уже. Изученный. Которого мы полюбили, впустили в душу. Какой-то он легкий, быстрый, светлый — ну, как пламя над сухими поленьями! Полюбили за ум — живой и острый, за взрывчатый темперамент, за лукавство, за правдивость, за истовость, за юмор, за находчивость, за непосредственность. За то, что в нем нет ничего деланного, придуманного —

он из сегодняшней жизни и самый всамделишный.

Вот сел он на пашню и сказал нам с экрана: «Все, ребята, конец». И это та точка, о которой Бабель написал: ни одно железо не входит в человеческое сердце столь ледняще и остро, как точка, поставленная вовремя! Ибо эта «зрительная точка» сразу установила истинное равновесие серьезного и смешного в картине.

Ведь можно «Печки-лавочки» пересказать (а то и понять) так: некий Чудик собрался ехать впервые на курорт и по одной путевке провести еще и жену: поехал, чудил по дороге, по-

том в Москве; в Крыму пытался сунуть главврачу четвертную — смеху полно... Но этот пересказ — кривое и глупое зеркало. Пушкин, рассказав смешную сказку, давал ей концовку: «Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок». Шукшин сказал примерно то же самое своей «зрительной» точкой.

И достигается это не только конкретной фразой (а она к месту именно тут, в финале), но и всем сложным комплексом впечатлений, вызываемых фигурой Ивана — Шукшина, его интонацией, взглядом и т. п. Сложный зрительный образ призывает нас к раздумью, к тому, чтоб поразмыслить над «намеком»...

То, что молвить бы герою,
Говорю я лично сам.

Строчки из «Василия Теркина» как бы подводят нас к открытию, сделанному Шукшиным. Он сам должен войти в фильм и взять на себя главную функцию — передачи богатства идей современной прозы на экран. У него есть для этого единственный в мире превосходнейший инструмент — его бездонное актерское дарование. Бездонное, говорю я, ибо у нас нет оснований говорить о широте перевоплощения, какая, скажем, была у Н. Черкасова — Петр I в театре, царевич Алексей в кино. Шукшин изображал разнообразные, но в чем-то главном — схожие характеры.

Войдя в собственный фильм в качестве центрального актера и центрального героя, Шукшин, на мой взгляд, достиг результатов исключительных. Поражает полнота воплощения именно того социального типа, который открыт Шукшиным-писателем. Иван

Расторгуев, Егор Прокудин — пластически завершенные многогранные характеры современников. Совершенно самостоятельные, неповторимые и глубокие.

Шукшин в фильме — некий эмоциональный и интеллектуальный центр, активно воздействующий на все окружающее. Он создает и образ, и атмосферу, его окружающую, и саму интонацию киноповествования.

При этом — он не сливается до конца с героем, нет, в нужную минуту он отделяется от него, заставляет нас осудить и некую вздорную горячность Ивана, и его ограниченность, равно как и осудить погоню Егора Прокудина за мишурными идеалами счастья, его трагические заблуждения... В том и неповторимость актерского дарования Шукшина — он играет одновременно и определенный характер, и авторскую же оценку происходящего.

Он нашел и свой актерский ансамбль, который начал переходить с ним из фильма в фильм. Прежде всего — Л. Федосеева, вносящая в картину какие-то прочные, светлые жизнеутверждающие начала. Затем — Г. Бурков, В. Санаев, И. Рыжов...

Изменилась манера киноповествования.

Теперь не просто «шлейф событий» — а сквозное действие, которое стремительно ведет сам Шукшин. Неожиданно обнаруживалась возросшая емкость фильма.

И раньше он радовал деталями киноповествования, сейчас эта черта получила дальнейшее развитие. У каждого мастера она выражена по-своему. Скажем, длинные планы городских пейзажей у М. Хуциева. Все дви-

жется, «как в жизни», без намека на какую-либо организованность, словно подсмотрено. Во всем есть загадочное очарование, которое еще Т. Манн называл очарованием пленительной скуки...

Можно десять раз смотреть начало фильма «Печки-лавочки» и каждый раз находить новые детали, поражаться «поток» повествования», который предельно естествен, сверкает маленькими находками, как авторская речь в рассказе... Самое начало — деревня, широкая улица, палисадник, на заборе кошка — явно приготовилась прыгнуть... Неужели прыгнет? Да, прыгнула, побежала, оглянулась, исчезла... Что в ней? Оказывается многое — неподдельность происходящего. Потому что и сцена гулянки в доме Ивана Расторгуева — вся из таких же непринужденных сцен, как «кошка»... Сильно сосредоточенный и очень гордый старшеклассник с транзистором в руках и старик колхозник с сократовским лбом. Мы не слышим их беседы, мы словно заглянули сквозь закрытое окно в чужую жизнь. А вот женщины за столом. Одна — сдобная, рослая, вожделеющая — так и хочет, чтобы ее потискали. Верно! Вот ее и прижали за дверью... А эта — завистлива, тут же обрывает подругу, так хорошо начавшую песню. А эти — не могут не заспорить за столом — о чем? О тракторном моторе!.. Вся сцена гулянки — как Катунь: многоструйна, бурлива и течет, кажется, без всякой «подсказки» со стороны режиссера...

А ему — автору — очень важно погрузить зрителя в кинопоток, — от туда и вынырнет Иван Расторгуев —

один из них, из самой гущи, знакомый незнакомец...

А вынырнув, он постепенно заберет вожжи в свои руки. Постепенно, произойдет это не раньше, чем он сядет в поезд. До этого его будут то и дело заслонять струи жизни — попутчики в автобусе, случайные люди на станции... Но вот пришел срок — он выходит вперед. И теперь до конца. Он и герой, он и повествователь.

Иван беспрерывно задирается с окружающими. Часто взрывается.

Вот три эпизода...

Возмущение хамством первого попутчика. Почему, если ты городской, то сразу со мной на «ты», и это пренебрежение и страдание милицией... Что она, милиция, только для городских?

Следом — «отходчивый» эпизод с жуликом, которого играет Бурков. «Отыгрыш», полное доверие и восхищение — есть же городские, а простые, конструктор, а как обходителен, добр, щедр...

Третий эпизод — после крушения «конструктора» — полное недоверие: кругом только сволочи, выдают себя не за тех, кем являются на самом деле...

Во всех трех эпизодах Иван не приспособливается, а идет напролом. Его жизненный девиз: «горжусь тем, кто я есть, и считаю, человеку надо быть всегда самим собой». В любых — нередко весьма для него непривычных условиях — он не изменяет себе. За «усмешливыми» ситуациями — проблема цельности личности. Иван не смутится и аудиторией современных молодых «бородатых» — он им расскажет про «Селедку» — их посмеять, но и самому над ними посмеять-

ся. Закончит все сентенцией: «Обрежешь гриву и будешь не тот... Идет фильм и идет процесс самоутверждения оригинальнейшей личности героя, властное требование равноправия. «Вот так я мыслю, вот так работаю, убежден — я настоящий человек и ничем не поступлюсь» — таков подтекст всей ершистости Ивана. Он не навязчивый, поучающий, а богатая неповторимая, предельно обаятельная личность.

На протяжении всего фильма главный герой свободен, органичен, легко и открыто распахивается навстречу зрителю... Только в городских сценах ему что-то «жмет»... Они и хуже удались автору. Вообще шукшинскому кинематографу свойственна неровность, неоднородность частей... Он словно бы весь в поиске — он еще только находил для себя необходимую форму. И следы таких исканий почти в каждом фильме.

Так и в последней, самой яркой его работе — «Калине красной»...

В сценарии «Киноповести» — Егор Прокудин больше отодвинут туда — к миру отверженных...

Была в сценарии занятно написанная сцена, как Егор «валяет Ваньку» перед начальником колонии, накануне выхода на свободу. Это вылетело... — Из-за необходимости сокращений? А, быть может, потому, что центральный образ стал меняться по ходу съемок?

Вместо этой сцены фильм начинается с эпизода иронического, почти лубка (вспомним, что последняя работа Шукшина — сатирическая сказка «До третьих петухов», явно обнаруживает его тяготение к лубку). Во весь экран — валом! — как арбузы

на пристани — стриженные, одинаковые головы заключенных. — Хор. В контрасте с обстоятельствами их жизни звучит идилличное «бом-бом!» Иной зачин, чем в сценарии, иная интонация...

Егор в киноповести, выйдя на волю, решительно шел в «малину». Он вошел туда с победным маршем, включив только что купленный магнитофон, и сразу же обнаруживалась застарелая «контрверза» с Губошлепом. Было тут много песен, в том числе и целиком песня про «Калину красную», давшая заглавие фильму. Как были и горькие стихи Есенина, которые Егор неожиданно читал «тусклomu» парню-шоферу. Стихи о волке, обложенном охотниками, но не сдавшемся. В сценарии возникал образ-символ: «зверь мой любимый... отовсюду гонимый», проходящий «меж железных врагов»...

В «малине» Люсьена была «приятная». Она пела и «Калину красную», и песню про любовь «Тары-бары-растабары». Была еще надрывная пляска Люсьены и Горя (Егора!), такая пляска, что молодые в «малине» «с какой-то тревогой смотрели, жадно, как будто заколачивалась некая отвратительная часть и их жизнь тоже — можно было выйти на белый свет, а там весна»...

В повести он был больше Горе, чем Егор, человеческое в нем оставалось, но отсвечивало обреченным...

После сцены в «малине» в повести — облава, бегство, несколько попыток найти прибежище — всюду жестокий отказ. И тогда — некуда деваться! — к Любе...

В фильме все иначе. Сначала он идет к некой Нинке, с ним говорят

через дверь, его за человека не считают. Мир обычных людей его отталкивает — он не хотел в «малину», а пришлось... В фильме — он больше Егор, чем Горе...

«Малина» в фильме поблекла, краски увяли, надрыв и блатная романтика — исчезли. «Малина» стала темной и глуховатой страничкой биографии Егора. А характер стал расти у нас на глазах иной — Булычевский. Тот, гениальный горьковский купец, «не на той улице родился», а этот шукшинский Егор — не на той улице прожил лучшую часть своей жизни. Большинство писавших о «Калине» подчеркивали, что современная советская деревня перевоспитывает Егора. Это верно, но это еще не вся правда — он сам с бешеной энергией рвется на иной берег. У него свои трагические счеты с прошлым, они сложнее того, что лежит на поверхности. Отсюда его метания, подчас неистовые.

К моменту приезда Егора в деревню происходит разительная метаморфоза со зрителями — в них помимо воли иной раз рождается душевная симпатия к уголовнику.

Откуда она?

Только ли от жалости? Вряд ли. Егор — это целый мир большой личности, живо откликающийся на все события мира внешнего. Характер крепкий. Литой. Подкупающий цельностью. И еще многим. Скажем, захватской горечью, когда врет. И детской обидчивостью, когда его разоблачают, особенно Люба! И умом — цепким, хватким, едким. И достоинством мужчины. И общей жаркостью натуры... И еще тем, что как и в «Печках-лавочках», он держит на своих плечах весь фильм.

Что, казалось бы, стоит за сценой «прощупывания»: сначала Любиными стариками Егора, а потом Егором — их?.. Смешная жанровая зарисовка? Ой ли!.. Егор, перехватив инициативу, так ставит свой «допрос», чтобы «сбивать и не давать опомниться». Ибо он видел в жизни разных «мастеров своего дела». И допрос его — не столько ирония над безобидными стариками, сколько, быть может, над теми давними знакомыми...

Может, поэтому и произошло еще одно (не очень-то удавшееся и режиссеру, и актрисе) отклонение от сценария. В повести Егор начинает возить директора совхоза, раздражается на свой тон по отношению к начальству и просит освободить его от обязанностей шофера и послать трактористом... В фильме ему поручают возить женщину-следователя (ее играет Ж. Прохоренко), он «задирается» именно с ней, а потом уже следует известная просьба... Может, видел автор в прошлом у Егора какую-то жгучую несправедливость, и вот она поныне клешнит ему сердце, не дает покоя?.. И это еще раз разделяет Егора и Горе, это еще раз рисует его нам как натуру мощную, но взрывчатую, где-то там в прошлом, возможно, случайно оступившуюся, попавшую под колесо истории, может, даже и озлобившуюся, но сохранившую могучий запас человечности.

Не жалость. Иное — сострадание! О нем как о важной составной части гуманизма писал еще Достоевский. Шукшин вернул сострадание на экран. Но это сострадание натуре сильной, могучей, титанической...

В фарсовой, лубочной сцене «Бордельеро» — кто самый жесткий и

беспощадно умный критик всей затеи? Да сам же Егор! Не вышло праздника, получилось черт знает что... Но чем они, эти некрасивые, виноваты? И щедрость осталась, доброта — осталась. А в то же время — душа краю не знает, душа «по середине» — как немец! — ходить не может.

Может, еще и за неумность души мы его полюбили?

А кончается фильм не смертью Егора и не возмездием — когда самосвал Любиного брата настигает «Волгу», полную поганцев... Нет, кончается он Любой, в ушах которой звучат такие человеческие, такие сердечные письма, написанные Егором из колонии... Последняя точка фильма!

Шукшин создал поразительный, нигде в мире доселе не существовавший кинематограф — писательский. В нем все три главнейшие составные части — писатель, режиссер, актер — соединились в одном первоклассном таланте.

Можно сказать — редчайший случай, исключение. А можно иначе — может, в судьбе Шукшина проявило себя веление времени, именно та черта времени, когда кинематограф все чаще воспринимается как часть великой литературы, часть особая, имеющая свои законы, а режиссеры — это особого склада романисты, новеллисты, лирические поэты?

Сверкание души

Так когда-то давно называли смех: сверкание души.

Кинематография Шукшина, равно как и его проза, насквозь пронизана улыбкой — и злой, сатирической, и

доброй, полной юмора. Смех так и сверкает у него на экране и в рассказах.

Не только у него, понятно. Разговор о современном кино был бы неполон, если обойти комедию. И это при всей справедливости сетований кинокритики на то, что комедий мало, а те, что появляются чаще огорчают, чем радуют, и т. д. и т. п. Действительно — и мало, и много огорчений.

Но надо все же иметь в виду, что если талант вообще редкость, то еще большая редкость — талант комедийный.

Хотелось бы напомнить две комедии последнего пятилетия.

Первая из них уже самым заглавием обращала на себя внимание. Оно звучало интимно, чуточку иронично, неожиданно, сердечно, задушевно, чуть с улыбкой, а в то же время, пожалуй, и философски — «Не горюй!» Слово бы в самом заглавии отразилось то единство противоположностей, из которого и состоит этот необычайный фильм, поставленный режиссером Георгием Данелия.

Комедия? О, да еще какая! Каких только невероятно смешных, остроумных и неожиданных приключений тут не насмотришься! С первого кадра, когда мы увидели двух веселых грузин и бурдюк вина, мы вступили в мир шуток, веселья и смеха.

Смех сверкает, а порой и ослепляет, как молния. Энергетики бы сказали, что от кадра к кадру нарастает потенциал смеха, и вот уже не маленькая искра улыбки, а громовой раскат потрясает сидящих в зале...

Улыбка — это когда на экране милые бытовые невзгоды молодого вра-

ча Бенжамена и его верных друзей. Мужчины рвутся кутить, очаровательная Софико (арт. С. Чиаурели), сестра Бенжамена, решительно призывает мужа и брата к порядку, бесчисленные дети мгновенно создают небольшой домашний филиал ада...

А вот уже и гром гремит — по рассеянности Бенжамен забредает в лес. А тот принадлежит князю. Дракону. Сатрапу. Самодуру. Чудищу. И тому подобное. И князь... Нет, как найти слова, точные, но деликатные, чтоб описать происходящее? Князь заставляет Бенжамена поцеловать себя. Но куда, о боже!

Однако милый и благородный Бенжамен не даром ушел в горы и даже перестал бриться. Час настал. И он отомстил. Напрасно князь умолял — пусть отвернутся его подданные. Бенжамен непреклонен: они глядели вовсю, когда князь издевался над Бенжаменом, пусть теперь насмотрятся на унижение самодура. Впрочем, Бенжамен рыцарь — очаровательная княгиня может отвернуться...

В пересказе все огрубляется. Но в картине ничто не оскорбит вас — ее авторы сполна наделены чувством меры, вкусом, чувством изящного, наконец. А в зале — стон стоял от хохота.

Может, стоит назвать это так — озорная комедия? Можно, но это далеко не вся правда, хотя озорства смелого и изящного, подлинно художественного тут масса. Логика озорного смеха подчас движет действие.

Актеры играли тут не только с увлечением — с упоением! Не только в главных ролях, но — что важно! — в ролях эпизодических. В этой комедии много любви и столь же много очаро-

вательных героинь, которых превосходно сыграли актрисы А. Шенгелая, уже названная С. Чиаурели, А. Вертинская. Но и здесь в этой лиричнейшей и деликатнейшей области, то же изящное озорство, ироничность, внезапный ливень комических разоблачений. Кажется, невозможно себе представить что-либо более чистое, невинное, ангелоподобное и пр., чем юная дочь старого Левана (А. Вертинская)? И как не поверить нам в ее смущение, когда Бенжамен рассказывает о своем приключении с князем-деспотом. Конечно же, грубые детали не для ангельских ушей. Но каково будет наше изумление, когда мы вместе с Бенжаменом узнаем, что юная особа не только увлеклась вертопрахом, приехавшем к ней на смешном автомобильчике, но вот-вот родит ребенка...

Но комедия ли перед нами?

Любовь дочери Левана — это скорее драма и даже трагедия, кончается она внезапной смертью ее возлюбленного. И ее самой. Лишь один младенец, которого усыновляет Бенжамен — только он и остается от этой любви... Не странна ли смерть в веселой комедии? Тем более, что это не последние смерти в фильме...

Ибо в фильме — два центра, два полюса. Один — это благородный веселый Бенжамен, которого убедительно, с внутренним благородством сыграл молодой артист Буба Кикабидзе, впервые выступающий в кино (до этого его знали лишь как солиста ансамбля «Ореро»). А другой полюс, другой центр притяжения — друг Бенжамена, старый доктор Леван, воплощенный на экране могучим талантом С. Закариадзе. Тут достигну-

та та пластическая полнота, то единство общего и индивидуального, когда рождается характер, обладающий столь большой жизненностью, что кажется, будто он существует уже независимо от создателей фильма. Таков был, к примеру, знаменитый Кола Брюньон, про которого его создатель Ромен Роллан говорил, что порой ему казалось, будто он пишет под диктовку своего героя.

Кажется, что и фильм «Не горюй!» временами словно бы двигался под «диктовку» неумного, могучего характера Левана — Закариадзе. Характера в высшей степени драматичного, хотя перед нами жизнелюбец, обожаемый друзьями, пенящийся здоровьем, радушием, весельем, как чаша с вином. Он добр и щедр душой, к нему тянутся люди, он враг всякой несправедливости, его жизнелюбие именно то, когда человек живет не для себя, а для других. Вместе с тем этот человек волей обстоятельств оказывается героем трагическим, ибо удары, падающие на старого Левана, постепенно все тяжелее, все непоправимее. Смерть дочери, болезнь вконец подкосили его. И вот уже как врач врачу его молодой друг Бенжамин с горечью признается, что дни Левана буквально сочтены...

Но так уже все перемешано в этом фильме, таков уж его художественный закон, что трагичное и веселое шествуют тут рука об руку, являясь зрителю в прекрасном единстве. И тогда приходит черед лучшего эпизода, философской кульминации фильма.

...Стол, знаменитый грузинский стол, где легкое вино действительно льется, если не рекой, то уж ручьем, где кушанья соперничают друг с дру-

гом в кулинарной фантазии, где ни одного глотка вина нельзя выпить без тоста, а сами тосты — высокое искусство, требующее таланта и вдохновения... Только в этом кадре — странное веселье. Во главе стола Леван, а собрались друзья на... репетицию поминок по нем. Смерть вот-вот настигнет его, так почему же не обмануть ее, почему не побороться с ней этим вот необыкновенным застольем, где смех осушает слезы. Счастливого, сказочного финала не будет — Леван все же умрет. Но сегодня, пока мы живы, повеселимся, и если смертен человек, то бессмертен род человеческий. Какая грустная и мужественная мудрость в этот миг в Леване, когда он прощается с друзьями. Какая вера в силу жизни и в его веселом напутствии, и в грустном-грустном взгляде... Трагедия?

Только необычная, необыкновенная, чрезвычайно редкий в нашем искусстве жанр — трагикомедия. Труднейший жанр, требующий от художника очень многого, но зато и позволяющий решать задачи труднейшие. В частности, и такие, как создание национального характера.

В горячности старого Левана и отзывчивости его, в великодушии и мудром оптимизме, во всех его чертах мы радостно отмечаем то, что в нашем понятии связано с народным, национальным, в данном случае с грузинским характером. И мы не только, так сказать, отмечаем знакомое, нет, открываем и нечто новое, ибо впервые видим все эти черты в таком плотном, нерасторжимом единстве.

И, если говорить не о Леване, а о всем духе картины, то невольно вспо-

минаешь одно имя, хотя на него нет никаких ссылок в заглавных надписях фильма. Вспоминается веселый и грустный, лукавый, а порой трагичный художник, создавший в странных полотнах свою Грузию. Полотна эти необычны, многие из них вовсе не полотна — написаны порой на жести, или на черной клеенке — они часто просто вывески. Но все они пронизаны бесконечно наивным, поэтичным и притягательным взглядом на мир. Речь идет о гениальном самоучке Нико Пиросманашвили. Он ведь, в сущности, современник той самой Грузии, что предстает перед нами в фильме. Грузия его поэтичнейших полотен как бы воскресла в «Не горюй!».

Национальное? Но ведь мы недавно вспоминали «Кола Брюньона», и Леван действительно напоминает нам героя этого романа. И не только! Автор сценария Реваз Габриадзе называет еще одно имя, и опять из французской литературы. В титрах фильма сказано, что здесь использованы мотивы романа Клода Тилье «Мой дядя Бенжамен».

Клод Тилье жил и писал в первой половине прошлого века. Его безудержно веселый, трагикомичный, написанный в духе великого Рабле роман рисовал предреволюционную Францию XVIII века. В нем был и весельчак дядя Бенжамен, и еще многое другое, весьма сходное по внешним ситуациям с тем, что мы увидели в «Не горюй!».

Но в нашем фильме — Грузия конца XIX века, совсем иной колорит и уж, конечно, иной национальный характер — как же так? А в искусстве, видимо, так и надо поступать, как это сделали авторы «Не горюй!».

Иные художники в поисках национального характера иногда ратуют за национальную обособленность, исключительность, коллекционируют черты чисто этнографические и т. п., а результат получают нередко самый мизерный. Но не учит ли нас опыт передового искусства, что национальный характер в произведении возникает там, где художник идет на смелый синтез национального и того, что можно назвать общим для всех людей — интернационального?

Благодаря этому дерзкому синтезу стало возможным создать кинопроизведение, казалось бы, изображающее сравнительно далекое прошлое, но на самом деле произведение наисовременнейшее и по мысли, и по художественному решению.

Трагикомедия «Не горюй!» дорога нам оптимистическим ощущением мира, ироническими характеристиками действующих лиц, великолепной свежестью и непосредственностью мировосприятия.

Я вспомнил эту картину, ибо традиция трагикомедии не ограничилась этим произведением. Недавно мы видели отличный фильм Э. Шенгелая «Чудаки». Перед нами снова старая, предреволюционная Грузия. Но сейчас черты времени здесь предельно условны — только наличие железной дороги говорит о некоторой близости истории к прогрессу. Сам фильм — это притча, веселая, забавная, а местами и очень грустная притча. Главная ее мысль — человеческий дух нельзя заковать в оковы, нельзя сокрушить.

Вот Власть, олицетворенные тупым и похотливым Исправником и его полицейскими служаками, вот Богач, вот обворожительная Красавица, удиви-

тельно мило-неверная жена, вот ее муж — Простодушный, он же кондуктор на железной дороге... Когда смешной игрушечный поезд свистя убегает в очередной рейс, поклонники Красавицы знают, что муж уехал вместе с ним, и стремятся проникнуть в заветный домик... Словом, все почти по Гоголю, совсем «Ночь перед рождеством»... Только милое фарсовое начало вскоре оборачивается трагедией — ревнивый Исправник бросает молодого героя, своего соперника у Красавицы, в тюрьму. И не просто в тюрьму — в каменную глубокую яму, и как в зловещей сказке — навечно. А там уже есть узник — некий мудрый старик. Идут годы в ужасном заточении, у заключенных отнято все, остались лишь ум и знания. Вот этим они и воспользуются. Молодой узник становится столь же знающим, как и старик. Два ума берутся решить, казалось бы, неразрешимую задачу. В один прекрасный день они, наконец, нашли возможность сразу: и доказать справедливость идей, которыми жили, и освободиться. Они создали некий... Не знаю, как его назвать — на ковер никак не похож. Может так: Мусорная-Свалка-Самолет...

Ибо то, что мы видим на экране, уже само по себе вызывает неудержимый смех: и меха от сельской кузницы, и бурдюки от вина, и тележное колесо, и еще бог знает какой мусор... Но главное — Оно летит!!! Каким чудом сняли это смешное сооружение летящим режиссер и оператор — не знаю, но сняли! Чудаки — из той породы, о которой Горький говорил, что чудаки украшают мир — взлетели! Разум восторжествовал.

Бессильными оказались любые оковы, тюремщики посрамлены — чудаки летят... Правда, они увидят немало грустного с высоты: и торжествующую несправедливость, и могильные камни над многими надеждами, но все равно — разум побеждает, хотя и ценой тяжких потерь и утрат. Так и улетают они в фильме, как свободная, торжествующая мысль...

Здесь, правда, нет той художественной цельности и таких могучих характеров, как в «Не горюй!», но можно утверждать, что традиции трагикомедии живут в современном нашем кинематографе.

А как же Г. Данелия? Он за эти годы поставил две картины. Первая — обращение к творчеству Марка Твена — фильм о Геккельбери Финне «Совсем пропащий». Картина, хотя в ней и видна рука талантливого художника, на мой взгляд, не получилась.

Дело даже не в том, что в фильме начисто пропали многие существеннейшие черты книги М. Твена — исчезла золотая сеть улыбок автора, пропал его очаровательный юмор, да и сам смех в сущности, тоже пропал. Г. Данелия хотел взять у романа только одну сторону — показать, какой жестокий и страшный мир окружает мальчика Геккельбери Финна. Но даже с точки зрения законов, установленных самим Г. Данелия, его фильм уязвим.

Не получился главный герой, «не тянет» мальчик, исполнитель главной роли. Ему явно не по силам держать на своих плечах весь фильм. Сатирическая и трагическая линия фильма последовательна, но как-то однотонна. Получилась некая цепь более или менее удавшихся иллюстраций к те-

зису «мир ужасен». Не спасают духовные и физические усилия известных актеров С. Юрского и Е. Леонова. Открытия самостоятельных трагикомических характеров не произошло. Вся история двух жуликов смотрится как клоунада, притом — увы! — скучная. Фильм ушел от твеновской комедии, но не пришел к задуманной трагедии. Он остался где-то посередине. К сожалению, даже не золотой...

Затем Г. Данелия поставил необычайнейшую комедию «Афоня» (сценарий А. Бородеянского). Критика, отмечая талантливость картины, справедливо указывала заданный «благополучизм» финала, некую вялость осудительных по отношению к герою интонаций картины, заметную эклектичность художественных решений. Упреки во многом справедливые. Но вот рецензия, притом устная, подслушанная автором этих строк. Говорил молодой слесарь, москвич: «два раза смотрел «Афонию» — и плакал. Правда, первый раз смотрел выпивши и решил, что плакал от водки. Пошел второй раз трезвый — опять плакал. Ведь это про меня... Надо же — кино и вдруг про меня...

Наивно? Согласен. Но не откажешь в искренности. А главное — плакал ведь! Оба раза! Значит, что-то было...

Афоня Борщов — главный герой фильма — работает в ЖЭКе, сантехником. Боже мой, в скольких фельетонах осмеян, разоблачен, осужден этот пресловутый, вечно пьяный вымогатель сантехник!.. Афоня именно такой — и безответственный, и пьянчужка, и вымогатель, и шкурник и т. п. Триста жильцов остались без воды по его халатности. Он — притча во языцех на своей работе. И в личной

жизни — его отношения с женщинами, мягко говоря, антисанитарны... Афонию самоотверженно, как только может это сделать девушка, полюбила Катя, а он оказывается каким-то эмоционально-тупым, примитивным человеком... Определив его так, мы не раз посетуем во время сеанса на мягкость и снисходительность авторов фильма, не нашедших гневной интонации для осуждения этого персонажа...

Но случаен ли выбор на такую роль Л. Куравлева? Актера, наделенного редким обаянием? Видимо, нет, не только не случаен, но глубоко продуман. Мы видим все вопиющие пороки Афони, видим и... непрерывно ощущаем щемящую жалость, как-то уживающуюся с решительным осуждением. Тут много комедийных ситуаций и комедийных актеров (Е. Леонов, С. Крамаров, Н. Парфенов, Г. Ронинсон), но основная жизненная проблема — отнюдь не комедийна. Афоня — медленно, но неуклонно идет к гибели, к утрате человеческого облика, к последней степени падения... Недаром наш цитированный зритель — плакал! А не трагикомедия ли особого типа перед нами? Нет ли в нелепой фигуре Афони черт трагического героя — безвольного, но способного к каким-то порывам, не умеющего противостоять напору пошлости, но способного в конце концов остро почувствовать цену истинной любви? Не поставил ли Г. Данелия в отличие от высокой трагикомедии «Не горюй!» трагикомедию «сниженную», бытовую, но полную острейших жизненных противоречий — «Афонию»?

Вопросительная интонация здесь потому, что «Афоня» в отличие от «Не горюй!» — трагикомедия непо-

следовательная, с ослабленным драматизмом, с вялым финалом и т. п. Но все же как талантливая попытка в этом жанре на современном материале, безусловно, вызывает живой интерес.

Еще одно отступление в историю нашей комедии 70-х годов. Речь пойдет о комедии необычной, эксцентричной, где веселое, смешное, комичное, соседствуют с трагическим и серьезным. Время действия — где-то в 20-е годы. Место — Средняя Азия, борьба с басмачами.

Все смешалось под белым солнцем пустыни — украли гарем... Целехонький гарем, полный шумных и очаровательных жен. Ну, правда, не то, чтоб украли — отбили. Гонялись, гонялись в песках наши красноармейцы за бандитской шайкой Черного Абдуллы, а вместо него захватили ханский гарем.

Но не может же кавалерийский отряд возить за собой гарем: где уж тут догнать банду! И отдали гарем под начало демобилизованному красноармейцу Сухову, а в помощь ему отрядили очаровательного растяпу бойца Петруху.

И все сразу же становится до невозможности смешно. Сухов выстраивает жен на переключку. Жены (назвать бы их гаремщицы, да неблагозвучно) отвечают бодро, как солдаты... Одна все время теряется. Это — малышку Гюльчатай — Сухов назначит старшей по женскому обществу (так прозаически переименовали гарем). А. Гюльчатай поймет это по-своему и с восторгом закричит подругам: «Господин назначил меня своей любимой женой...

Комедия?

Но жен было у Черного Абдуллы одиннадцать, двух он прикончил, а остальных убить помешали красные. Два трупа в завязке комедии... А до этого Сухов, неспешно шагавший домой в Россию, наткнулся в пустыне на голову, торчащую из песка. То был Саид. Его закопали бандиты, чтоб умирал мучительно и долго. Сухов освободит его. Пути Саида и Сухова будут то сходиться, то расходиться... Смертей немало в этой картине — убьют и Петруху, задушат Гюльчатай, погибнут многие. Порохом пахнет почти каждый кадр...

Да, да, повторяю, все смешалось в этой картине, названной «Белое солнце пустыни». И, может, как раз в смешении жанров, стилей, различных художественных манер и заключена прелесть этого необычного фильма?...

Право же, порой кажется, что у авторов-сценаристов Валентина Ежова и Рустама Ибрагимбекова, режиссера Владимира Мотыля и всего постановочного коллектива сложились примерно такие принципы. Во-первых, неожиданность. Во-вторых, опять неожиданность. В-третьих, вновь неожиданность? И, наконец, в-четвертых, — наименее неожиданная неожиданность! И на все это хватило пороха.

Познакомьтесь — Екатерина Матвеевна. Истинно русская красавица неторопливо движется, неся на крепких плечах коромысло с ведрами, а вокруг неистовая, кипящая среднерусская зелень... Что делает Екатерина Матвеевна в пустыне? А ничего не делает, ее тут нет — она у себя в деревне. Ее видит мысленным взором Сухов, когда под белым солнцем Средней Азии бредет по пескам и

складывает в уме трогательное письмо: «Душа моя рвется к вам, ненаглядная Катерина Матвеевна, как журавль в небо. Однако случилась у нас небольшая заминка (прервем Сухова и поясним, что заминка — это и есть гарем, который надо довести до цели). А именно: мне как сознательному бойцу поручили сопровождать группу товарищей с братского Востока. Отметим надобно — народ подобрался покладистый, можно сказать, душевный, с огоньком» (автор текста этих смешных и трогательных писем — М. Захаров).

Не раз возникает перед нами в самых неожиданных местах этот лукавый, нежный, иронично-лиричный эпистолярный мостик... Тем разительней, тем оглушительней взрывной контраст револьверно-винтовочной перепалки, в которую вдруг кидаются и Сухов, и весь фильм целиком. Что там знаменитый Юл Бринер из «Великолепной семерки»! Его затмила эта неистовая карусель боя, снятого виртуозно, драматично, динамично...

А не идет ли тут режиссер, как то иногда пишут, «на поводу» у западных ковбойских фильмов и т. д. и т. п.? Нет, не идет — ответим с чистой совестью. Ибо, во-первых, авторы фильма идут от отечественной истории, от реальных фактов борьбы за революцию, за новое общество в республиках Средней Азии, той жестокой борьбы, которая требовала от бойцов революции и мужества, и ловкости, и смелости, и находчивости... А во-вторых, истинное искусство всегда вправе использовать те или иные формальные моменты, творчески их преображая в соответствии с новыми

целями. И авторы фильма делают это в большинстве случаев весело, талантливо, с чувством меры и вкуса.

Однако именно в большинстве случаев, т. е. не всегда. Порой же вкуса явно не хватает, и тогда появляются сцены, выпадающие из поэтики картины (грубонатуралистический эпизод убийства Петрухи, например). Бывает и так, что на экране и стреляют, и гарцуют на лошадях, а картина как бы замирает на месте. Так, в частности, происходит во время затянувшегося боя возле нефтяных баков...

Но при всей — увы! — неровности фильма он не может не захватить нас героическим и комедийным, красочным и остроумным кинозрелищем. И это уже много. Но все же не только это главное в картине.

Оно — в характерах. Саида в превосходном исполнении Спартака Мишулина вы запомните потому, что он достоверен в своей диковатости, непоследовательной последовательности и еще тем, что в нем есть неукротимая цельность, он предельно самостоятелен в своем экранном бытии...

Есть в фильме и другой прямо-таки великолепный в полноте жизненного бытия персонаж — это Верещагин, сыгранный Павлом Луспекаевым. Байбак. И одновременно — богатырь. Или так: байбак, который еще не до конца забыл, что он богатырь. Тут, на окраине бывшей Российской империи, Верещагин томится без дела. Он создал некую иллюзию местного рая: свой дом, в саду — бассейн, где уткнулись в стенку осетры, на дорожках — павлины, в доме — любимая женщина... Счастье? Но почему же

сердце томится от острой тоски, и как к месту оказывается тут грустно-ироническая песенка, написанная Булатом Окуджавой (композитор И. Шварц): «Ваше благородие Госпожа Удача, для кого ты добрая, а кому иначе...

Нелепый человек? Да! Буйная голова? И это! И еще — пленительный, романтический характер, в котором под конец взорвутся благородные силы. И кинется он очертя голову в схватку с бандитами, и погибнет, как истинный богатырь... Есть в этой фигуре, казалось бы, эпизодичной для картины, редкая, добавим даже — редчайшая пластическая завершенность.

«Белое солнце пустыни» обладает еще и самым важным достоинством — в ней есть главный герой.

Главный герой Сухов в исполнении Анатолия Кузнецова — это счастливая находка особого типа героя. С Суховым легко. Приятно. Он — заразителен. При каждом его появлении на экране ждешь чего-то радостно-неожиданного, и в большинстве случаев твои надежды оправдываются.

Из чего же все это складывается? Анатолий Кузнецов роль ведет, я бы сказал, деликатно. Он не навязывает своего героя зрителю, а даже вроде бы застенчиво предлагает нам стать соучастниками неожиданных событий, свалившихся на него...

У Сухова — Кузнецова какая-то органичная, внутренне присущая всему его характеру отзывчивость к человеку. То, что Михаил Пришвин называл чувством родственности людям. Немаловажный штрих — Сухов не на службе, он демобилизованный, он идет домой, ему надо скорее к своей

Екатерине Матвеевне, но вот «заминка» — приходится задержаться... Задержаться, ибо есть в нем то, что проще всего назвать старым русским словом — совесть... Гражданская совесть... Советская совесть. Поступить личным ради людей, ради революции. Помочь Саиду, Гюльчатай и ее подругам сокрушить Черного Абдуллу...

Он вовсе не заядлый вояка (и в этом как раз — полная противоположность героям «ковбойских» фильмов), Сухов скорее человек мирный, спокойный, трудовой. Но уж, если драка, если бой — он не уступит никому. Тут этот немолодой, чуточку затрапезный человек, медлительный и, казалось, чрезмерно спокойный, внезапно взрывается буйной энергией, отвагой, ловкостью.

А только схлынет бой — опять он привлекает нас своей мягкостью, отсутствием малейшей назойливости... Он не держит Саида — пусть идет, жизнь заставит вернуться. Он мягок, и душевен с женщинами из гарема. И как-то целомудренно заботлив. Он не тратит время на словопрения с Верещагиным. Пусть тот сам поймет, где его место в борьбе. Но это его мягкость, человечность, душевность — они действуют сильнее иной настойчивости или дотошности. Ибо у Сухова есть главные аргументы: личный пример самого Сухова, его спокойное, какое-то скромное мужество. Право, есть за что полюбить этого героя...

Безудержная эксцентриада «Белого солнца пустыни» ненавязчиво, исподволь подводит зрителя к постижению уже совсем не эксцентричной и не комедийной проблемы — роли

русского красноармейца в революционном пробуждении народов Востока. Ведь Сухов — не просто хороший парень — он и есть обаятельнейший и привлекательнейший солдат революции, не раз жертвующий собой ради счастья других народов.

А вот совсем свежий пример комедии, сделанной, правда, на совсем ином жизненном материале, и решенной в совсем иной художественной манере. Но при всех этих разительных отличиях — пример комедии, которая неожиданно от бурного, почти балаганного веселья внезапно сворачивает к проблемам драматичным...

«Ирония судьбы, или с легким паром» — бытовая комедия, да еще новгородная, с сильно «закрученным» сюжетом. Она делится на две, не равноценные в художественном отношении части. Первая — назовем ее по примеру авторов Э. Брагинского и Э. Рязанова «С легким паром...» — веселейшая катавасия, начавшаяся в канун Нового года в Сандуновских банях, в Москве, где несколько друзей совершали некое традиционное «омовение». После мытья они приняли значительную дозу горячительных напитков, отправились в аэропорт и там погрузили в самолет, улетающий в Ленинград, совсем не того из своей компании, кого следовало...

И вот наш герой, московский врач, холостяк Женя Лукашин, которого на московской квартире будет ждать невеста — миловидная Галя, оказывается в Ленинграде и приезжает на точно такую же, как в Москве, 3-ю улицу Строителей, в точно такой же типовой дом № 25, открывает типовым ключом типовую дверь и входит в квартиру 25, обставленную типовой

же мебелью... В полной уверенности, что он у себя дома, Женя засыпает. Пробуждает его хозяйка ленинградской квартиры учительница Надя Шелелева. Она отнюдь не в восторге от того, что на ее тахте лежит в новогодний вечер пьяный незнакомец, а вот-вот должен прийти ее жених Ипполит... Словом, поводов для смеха более чем достаточно, одна комичная перипетия нагромождается на другую... Только... Только в стремительном ритме комедии начинают возникать перебои... Артист А. Мягков — он, безусловно, лучший в этом фильме, в который раз с простодушной убежденностью начинает все тот же рассказ — о том, как несколько друзей пошли в баню и т. д. и т. п. ...Ипполит (Ю. Яковлев) приходит, возмущается, ревнует, уходит, снова возвращается... Но уже повторы одних и тех же ситуаций перестают смешить, нам начинает казаться, что комедия «провисает», действие растянуто, и мы всерьез опасаемся, что оно, столь весело начавшееся, уйдет в песок...

Нет, не уходит — но начинается нечто совсем иное, некое смешение жанров. Начинается рассказ о вновь вспыхнувшей любви. Отнюдь не комичной. Большой. Серьезной. Но ведь зритель уже настроился на волну суматошно-веселой эксцентрической комедии и перенастроить его, заставить поверить в реальную драму кажется невозможно!..

Возможно.

Вернемся к началу фильма. Он открывается остроумной мультипликацией, изображающей, как по всей стране индустриальными темпами нарождаются типовые дома, как две

капли воды похожие друг на друга. Как одинаковые кварталы заполняют улицы разных, далеко отстоящих друг от друга городов, возникают дома-близнецы, квартиры-близнецы, улицы-близнецы, города-близнецы... Так может главная проблема комедии — нивелировка, опасность появления не только домов-близнецов, но и людей с одинаковыми стандартными чувствами?.. В некоторых рецензиях так именно и писалось... Но критик В. Михалкович в статье в журнале «Искусство кино» верно заметил, что картина ведь совсем о другом. Герои — не двойники: Женя Лукашин, Ипполит, Надя Шевелева — ничем не похожи друг на друга. Фильм ставит совсем иную проблему — в одинаковых квартирах живут разные люди, но часто они инертны и безынициативны, не могут найти путь к человеку, действительно тебе необходимому. Ведь Надя Шевелева потому соглашается выйти за Ипполита, что лучшего не нашлось... А Женя, столь долго пребывавший холостяком, он ведь тоже, если копнуть поглубже, только по инерции соглашается на брак с Галей... Между тем, утверждает фильм, каждый из них достоин большого счастья, но чтобы достигнуть его, надо сломать вялую самоуспокоенность, отбросить компромисс, перешагнуть через собственную ограниченность... А сделать это можно даже с помощью эксцентрического вмешательства «судьбы».

И вот, «судьба» вмешалась, свела вместе Женю и Надю и... удалась. Теперь все зависит от них самих. Происходящее на экране теперь потекло не «как в комедии», а «как в



Кадр из фильма
«Ирония судьбы...

жизни»... Действие замедлилось — ибо глубокие чувства не очень дружат с комедийным «вдруг»... Выступил на первый план быт, житейские детали и даже пресловутый здравый смысл. И носителем его оказался все тот же уныло-корректный Ипполит, которого с большим тактом сыграл Ю. Яковлев. Он — правильный, до оскомины правильный, но за ним некая мудрость «нищих духом». Его последнее появление в фильме — отнюдь не только комедийное, а пародийно-драматичное. Теперь уже он пьян, как в начале Женя, теперь он в пальто лезет под душ — и это злая пародия на предшествующую банную историю... А главное — он говорит

обоим влюбленным жестокие и — «увы»! — правдивые слова, о том, что за этой новогодней ночью придет, обязательно придет горькое прозаическое похмелье...

Через все должен пройти великолепный актерский дуэт — Барбара Брыльска и А. Мягков — через взаимное отвращение, и через взаимное тяготение, через первый луч нарождающегося чувства и через острое сомнение в нем, через первую радость узнавания и через горькую трезвость, призывающую расстаться... Особенно хорош А. Мягков — в нем идет непрерывная смена убедительнейших душевных состояний. Из пьяного недотепы он — через ряд ступеней — превращается в мужчину, озаренного Большой Любовью... И от неожиданного агрессивного, уверенного в себе, наступательного любовника — вновь в разбитого жизнью неудачника... И так будет идти эта смена состояний вплоть до счастливого финала... Нет, все же тут слишком много чудесного, чтобы мы поверили в правдивость происходящего;

Но тут в какую-то счастливую минуту к создателям фильма пришло озарение. Они взяли в союзники поэтов — М. Цветаеву, Б. Пастернака, Б. Ахмадулину, Е. Евтушенко...

Нет, нет — речь не только о песне — в комедию неожиданно вошла высокая поэзия. Мы стали вслушиваться в каждое слово, ибо в стихах было нечто, освещающее новым светом героев.

В «Иронии судьбы...» зазвучало поэтическое слово, очаровывающее нас своим непередаваемым волшебством... Стихи эти не писались как песня, эти стихи выплеснулись из глубины ду-

ши поэта, чтоб передать странные, неподвластные рассудку метания влюбленного сердца... Где обычная логика, где спасительный здравый смысл, когда женщина признается: «Мне нравится, что вы больны не мной»? Так значит ей нравится, что он не влюблен в нее? Но дальше идет совсем иное «Спасибо вам и сердцем и рукой за то, что вы меня — не зная сами! — так любите...» Любите? И да, и нет. А нас уже несет поток странных и очаровательных аналогичных признаний. Благодарность за «редкость встреч закатными часами, за наши не-гулянья под луной, за солнце, не у нас над головами, — за то, что вы больны — увы! — не мной, за то, что я больна — увы! — не вами!» «Увы» — в этом кратком междометии больше смысла, больше признания, больше скрытой боли, чем в целой странице текста! Можно ли лучше сказать о женском сердце, которое верит и не верит в чуть затеплившуюся любовь... Это действительно магия слов, волшебство поэзии, и трудно ему не поддаться.

Вот почему позабыли мы про «легкий пар» и про суматоху, и поверили в пламя чистой и робкой, неуверенной в себе, но полной надежд любви. Комедия перешла в драму или в нечто иное, но безусловно имеющее кровное родство с истинным искусством.

Авторы картины писали о своем замысле: «Нашим фильмом мы хотели постучаться в каждое сердце и сказать: «Если у тебя неприятности, если ты нездоров, если от тебя ушла любовь, нужно всегда верить, что жизнь все равно прекрасна и что чудо все равно возможно».

Постучались и достучались...

Мой анализ выборочен и неполон — за его пределами остались многие другие интересные комедии. Но мне хотелось обратить внимание на своеобразие поисков мастеров современной комедии, на то, что они ищут на стыках разных жанров.

Современная кинокомедия обращается к такой сложной форме, как трагикомедия, и последовательно развивает эту традицию.

А рядом комедия эксцентрическая находит новые и новые художественные решения сочетаний острокомедийных мотивов с мотивами драматическими. Соединение комедии с драмой, с другими жанрами кажется мне весьма плодотворным.

Наш современник

Мы видим, что наибольших успехов наше кино добывается прежде всего на путях социального киноповествования. Мастера советского киноискусства стремятся понять, осознать, воплотить в искусстве смысл эпохи, в которую мы живем.

Во всем огромном многообразии типов и характеров, воплощенных на экране, мы можем отметить одну главную доминанту — наш кинематограф изображает личность социально-ориентированную. Поэтому столь закономерно выделяется проблема нравственного отношения героя к задачам и потребностям общества.

На XXV съезде КПСС творчество деятелей советской литературы и искусства получило высокую оценку. В Отчетном докладе XXV съезду КПСС Л. И. Брежнев говорил:

«Для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества.

Этот положительный, животворный процесс отразился, естественно, в тех новых произведениях социалистического реализма, которые были созданы у нас в стране за последние годы. В них все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей.

Возьмите, к примеру, то, что ранее сухо вато называли «производственной темой». Ныне эта тема обрела подлинно художественную форму. Вместе с литературными или сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой, казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий.

Другая важная тема художественного творчества, которой в последние годы были посвящены правдивые впечатляющие произведения, — подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. Вместе с героями романов, повестей, фильмов, спектаклей участники войны как бы снова проходят по горячему снегу фронтовых дорог, еще и еще раз преклоняясь перед силой духа живых и мертвых своих соратников. А молодое поколение чудодейством искусства ста-



Кадр из фильма
«Премия»

новится сопричастным к подвигу его отцов или тех совсем юных девчат, для которых тихие зори стали часом их бессмертия во имя свободы Родины. Таково подлинное искусство».

Внимательный читатель художественной литературы и зритель кинематографа видит за этими словами Генерального секретаря ЦК КПСС ряд конкретных художественных произведений. О некоторых из них мы уже говорили. Сейчас надо сказать о фильме и о герое, имеющем принципиальное значение для нашего киноискусства. Это картина «Премия».

До чего все просто в этом совершенно необыкновенном фильме! Ни

тебе поражающих чудес пиротехники, ни завораживающего волшебства комбинированных съемок, ни супергероичных героев, ни их захватывающих экстра-эксцентричных поступков... Даже самой простенькой любовной истории — и той нет. Почти все действие пройдет в одной комнате, где в будничном день соберутся десять мужчин и две женщины, и так и прозаседают весь фильм. А мы, зрители, в своем большинстве вряд ли одержимые страстью к заседаниям, мы тоже втянемся в горячий, страстный, всех нас задевающий за живое, спор. И забудем обо всем, кроме происходящего на экране, по-

ка не зажгутся последние титры фильма.

Равнодушных в зале нет — происходящее на экране остро и жгуче задевает всех нас. Первая мысль: как верно, как правдиво! Последующая: и как талантливо! А дальше ты уже втянут в действие, примеряешься, сопоставляешь себя то с тем героем, то с этим, улыбаешься, негодуешь, говоришь про себя: «ну, с ним-то я ни за что не соглашусь... Словом, происходит то, о чем мечтает каждый автор создаваемого фильма, но, увы, не так уж часто встречаемого в кинозале — рождается активное, страстное сопереживание...

В чем же секрет явного успеха фильма «Премия»?

Удач здесь много, и притом принципиальных. Но начать следует со сценария, и не потому, что такова традиция, а потому, что он действительно заслуживает особого разговора.

Как не редко еще мы сталкиваемся (в особенности в фильмах, посвященных современности) с удручающей аморфностью сценарной формы. Трудно подчас понять, что перед нами — то ли какой-то небрежный эскиз, то ли стилизованная небрежность, то ли неясный самому автору этюд, то ли нечто расплывчатое, стыдливо именуемое — «сцены», то ли хилая, недоразвитая драма, то ли разбухший очерк... Почему-то утвердилось, чуть ли не узаконилась традиция небрежения к законам жанра, сюжетной расслабленности, какой-то общей расплывчатости литературного лица фильма... А ведь, как правило, это не приводит ни к чему хорошему, и серый фильм начинается с бесформенного сценария.

Автор сценария «Премии» А. Гельман создал настоящую кинодраму, отмеченную и высоким профессионализмом, и чувством современности, пронизанную свежей, умной мыслью.

Здесь есть четко обрисованные характеры, за которыми прослеживаются социальные типы, есть обуславливающие сущность этих характеров поступки, есть серьезный, волнующий нас, зрителей конфликт. Действие течет стремительно (вспомним, что еще Гёте пронизательно заметил, что «драма должна спешить»), оно точно выверено и радует нас неожиданными крутыми поворотами, всякий раз углубляющими и по-новому раскрывающими суть спора.

А спор возник из такого происшествия: бригада строителей отказалась от премии. Почему? Иной пронизательный зритель уже забеспокоится: не преподнесут ли ему эдакую паточную идиллию об ангелах с красными крыльями, которым уже и деньги не нужны... Беспокойство напрасное — идиллией здесь не пахнет. Случай, однако, особый. И вот, бригадир приглашают на заседание парткома, чтобы он объяснил суть дела. А он и объясняет — дело организовано плохо, бригада больше простаивает, чем работает... Значит, премия вроде как не заслужена? Нет, это еще не весь ответ — рабочие подсчитали, что от простоев они потеряли в несколько раз больше, нежели им компенсируют этой действительно «липовой» премией. Говоря словами Чернышевского, бригада тут проявляет «разумный эгоизм» — плохая организация труда, когда все смирились со взаимными обманами, не только вредит общему делу, но и ущемляет са-

мих рабочих материально. Опять-таки и это не все: подсчитано, что многочисленные представления руководства стройки о снижении плана совершенно необоснованны и лишь прикрывают плохую работу. Вот против этого обмана, с которым сжились, примирились, сроднились, — против него-то и восстала бригада...

Вызов брошен... И вот тут важное достоинство и сценария, и фильма в целом: это спор равных и сильных противников. И поражение есть поражение — со всеми малоприятными для конкретных людей последствиями. Словом, настоящая борьба, накаленная, страстная, захватывающая.

И другое важнейшее свойство фильма — мы видим не только столкновение идей, но и столкновение людей. Можно говорить о разной степени индивидуализации, разной степени актерских удач, но безликих персонажей тут нет. И вот эта «человечная предметность» спора, сшибка характеров — одно из важнейших достоинств ленты.

Все это, заложенное в отличном сценарии, режиссер Сергей Микаэлян с блеском воплотил в кинематографическом действии. Можно сказать, что здесь найден ритм, четкий, не дающий действию нигде «затоптаться» на месте, в картине ощущается «нерв», не только внешнее, но и внутреннее напряжение, накал... Сергей Герасимов однажды заметил, что ритм в фильме — это мысль. В «Премии» движение острой, ищущей, бескомпромиссной мысли определяет внутреннюю структуру картины. Этому подчинено все, вплоть до очаровательных интермедий, перебивающих основное действие... На узкой дороге

стройки несколько раз сталкиваются — мощный самосвал и маленький автомобильчик. Тебя как бы подталкивают вспомнить классические интермедии в спектакле «Принцесса Турандот», в которых иронически пародировалось основное действие. И здесь — победа юркого, живого «малыша» над слоноподобным самосвалом, словно бы воплощающим в себе косность инерции — чуть изящный и ироничный комментарий к основному спору...

Но особо велика заслуга молодого режиссера в выборе актеров. Все роли без исключения — точное «попадание». Каждый актер — на своем месте, и ансамбль тоже хорош. Следишь неотрывно за ходом спора, но с не менее жгучим интересом видишь, как неожиданно и глубоко раскрываются перед тобой характеры, выступает в них подспудное, таимое до времени.

Вот правая рука руководителя стройки — начальник планового отдела Шатунов (арт. М. Глузский). Как раздраженно, как агрессивно нападает он на бригадира Потапова! Он не остановится и перед грубой и наглой демагогией: «Как вы осмелились прийти на заседание парткома пьяным?» Обвиняемый не смутился и достойно ответил. Тогда опять резко и унижительно: «Все выкладки бригадира ложны, ненаучны, давайте создадим комиссию, которая докажет вздорность» и т. п. Снова сорвалось... и опять столь же неукротимая и ревностная атака... Откуда это? Видимо, оттого, что путь к «правой руке» для Шатунова был тяжел, на него ушли и лучшие годы, и лучшие стремления. А сейчас нет ничего дороже, чем быть

этой «правой рукой»... Да и начальство попадалось ему особое — любящее угождение. Вот и сложилось так, что внутренним принципом стало правило: «хорошо только то, что нравится начальству». И за это он и сражается сейчас с воловьей прямолинейностью...

А вот Любаев, которого играет Виктор Сергачев, — натура хотя и родственная, но иного склада — то ли гибкая, то ли скользкая... К нему так и идет старинное определение — герой оговорочки. Он все время озабочен, чтобы количество поклонов в разные стороны было сбалансировано. Дома, в дружеской компании он даже готов покритиковать и начальство, и обстоятельства, но все это только на словах. Что же касается сути дела, то он к нему глубоко равнодушен, ему поскорее бы похоронить это самое дело под ворохом вежливых слов и вернуться к личным делам — единственно интересным. Лицемерие стало для него чем-то столь привычным, что из маски превратилось в личину, приросшую к нему... А с виду — что ж, «свой парень».

Собственно говоря, доброго слова заслуживают все исполнители, но за недостатком места упомяну лишь еще о двоих, помимо главного героя. Не шаблонна фигура некоего преуспевающего бригадира Кочнова (арт. А. Пашутин). Все у него в ажуре — и план, и доска Почета, и начальство довольно, и умеет вырвать для бригады, что нужно. А ведь присмотришься — недалекий человек, нахал, хапуга и демагог... Драматическая ситуация проявила и этот характер до конца...

Дальновиднее всех противников

бригадира Потапова — начальник стройки Батарцев (арт. В. Самойлов). Чувствуется, что это крупная личность, много повидавшая и пережившая на своем веку. Осталось еще в нем нечто львиное от прошлых лет, а в то же время в чем-то существенном произошел надлом. Вот с того момента и начались компромиссы с обстоятельствами... На партком он пришел как гроссмейстер на шахматный сеанс с любителями — сыграть легонькую партию и быстренько и красиво победить. Партия оказалась сложнее, не раз пришлось задуматься, замаячил и проигрыш... Проигрыш для него — почти катастрофа. Как мучительно раздумье — кому отдать свой решающий голос!.. И как значительна нравственная победа над собой, им одержанная...

Откуда все-таки эта мутная волна лицемерия, которую подняли некоторые участники заседания, чтобы потопить предложение бригадира Потапова? Фильм не дает, да и не в силах дать полного ответа на этот сложный вопрос, но направляет наши раздумья в определенную сторону. В самом деле — как противоречит всей нравственной атмосфере нашего общества мещанская жажда «спокойной» жизни, обывательская боязнь «выносить сор». Как опасна эта бездуховность, или, вернее, духовная оскотченность, исподволь подкрадывающаяся к человеку...

И очень важно появление такого героя, как бригадир Потапов, которого великолепно сыграл Евгений Леонов. Это герой, который ведет за собой весь фильм, герой-борец, в труднейшем единоборстве одерживающий победу. Леонова зритель знает и лю-

бит прежде всего за блистательную галерею комичных образов, созданных им в самых разных фильмах. Но здесь он совсем иной — предельно серьезный, подчас хмурый, озабоченный и более того — захваченный своей идеей.

Его бригадир Потапов в полном смысле слова наш современник, я бы даже сказал — именно тот герой, какого нам давно хотелось увидеть на экране. Бригадир Потапов не эффектен внешне, скромн, даже, пожалуй, застенчив, но в нем на редкость много скрытой силы. Противники его поначалу не принимают всерьез (а в какой-то первый момент и мы зрители), а ведь у него все глубоко продумано, за всеми его словами, выводами — ночи и дни пытливейших размышлений, сопоставлений, находок... Как-то постепенно, совсем не навязчиво, откуда-то из всего наискромнейшего поведения Потапова — Леонова у нас рождается неколебимая убежденность, что он умнее своих противников. Умный герой, человечный герой, способный на истинное гражданское мужество в борьбе с неправдой. Чем больше нервничают, суется его противники, тем спокойнее, увереннее в своей правоте становится Потапов — Леонов. Правда, и ему придется испытать горчайшее разочарование — часть бригады вдруг отступилась от своего решения... Но главное им сделано — процесс стал необратимым...

Это большая победа создателей фильма — мы увидели героя умного и человечного, с которым нам все время остро-интересно, мы приняли этого героя в свое сердце.

И вообще «Премия» — явление в

современном кино принципиальное. Отраден активный поворот нашего кино к темам современности, в особенности к изображению жизни советского рабочего класса. Фильмов на эту важнейшую тему много; к сожалению, удач значительно меньше. Мне кажется, что, с одной стороны, создатели фильма «Премия» словно бы подытожили накопившийся опыт — удач и поражений, учли его и смело шагнули дальше. С другой стороны, опыт «Премии» показывает, как важно для кинематографистов смело идти на преодоление всяческих шаблонов, не бояться острых тем и конфликтов, отважно исследовать и новые характеры, и новые конфликты, рожденные развитием нашей действительности.

Урок гражданственности — вот что приносит нам «Премия». В свое время умный, талантливый урок высокой гражданственности нес известный фильм «Твой современник». Мне кажется, что фильм «Премия» продолжает эту славную традицию.

Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду КПСС говорил о важности и значимости для нашего искусства темы нравственных исканий. В этой связи стоит остановиться на фильме, недавно вышедшем на наш экран.

Новая картина одного из известнейших мастеров нашей кинематографии, Героя Социалистического Труда Иосифа Хейфица «Единственная» несет в себе немало приятных неожиданностей.

После долгих лет работы над экранизацией классики (среди них лучшая, пожалуй, экранизация Чехова «Дама с собачкой») режиссер обратился к

самой что ни на есть горячей современности. Действие происходит в наши дни, и примет времени тут предостаточно: и добровольцы, уезжающие на БАМ, и море жилых домов, все растущее от кадра к кадру, и машины, машины на асфальте дорог, светофоры, дороги, среди которых и проходит жизнь одного из героев...

Но «единственная» — это не автомашина, не дорога, не профессия и даже не «мечта-идея» героя уехать на Дальний Восток... Единственная — это милая, очаровательная Таня, любящая и неверная. Изменившая — и все равно любимая, и все равно любящая... О чем же фильм? О страстях человеческих. О любви. О драмах ее...

Искусству, тем более современному, «всегда есть дело» до любви. Ибо, хотя любовь — это глубоко личное, интимное, скрытое от других и т. д. и т. п., она еще и социальна. Естественно, не в том смысле, что надо всякий раз влезать во взаимоотношения двоих... Любовь социальна, ибо в ней по-своему преломляется нравственный мир современников, даже шире — в любви тоже отражается время.

Проблема культуры чувств все чаще стоит в центре художественных произведений. Это закономерно. Общество зрелого социализма, в котором мы живем, открывает исключительные возможности для всестороннего расцвета личности. Естественно, что проблема личности так притягательна для художников литературы и кино, личности во всей полноте ее проявления, в ее идейных, творческих, духовных, нравственных интересах...

Но как трудно ставить картины о

любви и как вдвойне, втройне трудно передать в таком фильме время! В наставлениях живописцам в особых случаях указывалось, что тема или избранный жанр требуют «особой тонкости исполнения»...

Эта тонкость радует во многих кадрах «Единственной».

У фильма Хейфица прекрасная литературная основа — рассказ одного из талантливейших современных прозаиков Павла Нилина «Дурь». Нилин — писатель кинематографический, он уже несколько десятилетий успешно работает в кино, и по его сценариям поставлено много отличных фильмов.

«Дурь» — определение того, что переживает герой, не могущий погасить в себе пламя страсти к неверной Тане. Но так определяет это не автор, а рассказчик. Ибо весь рассказ — исповедь Николая Касаткина, бессильного перед загадкой, поставленной жизнью. Интонация простодушного — в ней секрет художественного очарования. Но авторская интонация, как заметил однажды В. Шукшин, «прямо» непереводима из литературы в кино... В фильме герои — в самодействии, они «сами за себя», а не один глазами другого. В этом свои преимущества и свои трудности. Интонацию рассказчика Хейфиц заменил интонацией киноповествования — неприужденной, изящной, чуть ироничной...

Достигается это в первую очередь цепью выразительных, эмоционально окрашенных деталей, на которые И. Хейфиц такой мастер.

Начало. Едущий домой счастливый демобилизованный юный солдатик Николай Касаткин (В. Золотухин) ра-



Кадр из фильма
«Единственная»

достно высовывается в вагонное окно... А из соседнего окна выплескивают чайник, и вот лицо героя наполовину залепил черный мокрый чай... Заставка. Эпиграф к последующей драме. А не «пережим» ли тут режиссера? Нет! Вновь и вновь возвращаясь мысленно к фильму, убеждаешься: точная деталь.

Кинорассказ течет, что называется, усмешливо, но юмор этот особый — мы часто улыбаемся, но одновременно ощущаем все нарастающий драматизм.

Но главное все-таки великолепный

актерский дуэт: Николай — В. Золотухин и Таня — Е. Проклова. Особенно Проклова.

Ее появление на экране уже маленькое чудо. Вежливо-недоступная официантка в столовой, с каменным лицом отвергающая очередные приставания посетителей-мужчин... И вдруг эта пленительная холодность разом сникает, словно бы спадает с нее — она увидела своего Колю... А тот весь кипит от подозрений, которые уже успели ему нашептать разные «доброжелатели», он даже схватил тупой общепитовский нож, кото-

рым не то что человека, а и котлету с трудом разрежешь... Но Таня видит только своего Единственного... То, что с ней происходит, можно означить только словом «вспыхивает»...

По ходу фильма зрительный зал не раз разделится на спорящие группы: можно или нет оправдать Таню? Ни авторы, ни Николай не оправдывают ее. Но Николай ее прощает. Прощение — это тоже любовь. Быть может, самая бескорыстная и сильная...

А Таня? Ведь любит она своего Коленьку до невозможности, больше всего на свете. И все же... Она загадочна. Причем не только для нас, зрителей, она загадочна для самой себя. Слишком юная, она не знает, не понимает, какие силы порой бушуют где-то внутри ее самой.

Есть две сцены, которые по замыслу авторов должны немного прояснить загадку. Только немного. Прелесть фильма — в недоговоренности...

К сожалению, сцены не равноценны.

Первая — новое «падение» Тани... О прошлом ее мы догадываемся, новый «случай» происходит на наших глазах. В рассказе это описано иначе — прямее, грубее и, пожалуй, злее. Но и Нилин, и Хейфиц прекрасно понимали, что далеко не всякая литературная подробность и даже фраза переводима на язык кино.

По сравнению с рассказом появился новый герой — руководитель хорошего кружка (В.Высоцкий). Таня жалеет его — неустроен, одинок. Восхищена талантом, конечно же, В.Высоцкий поет под гитару... Сострадает ему — его талант не признан, даже пошляк Журченко хамски иронизирует над его судьбой... Словом, логически все

правильно. Только вот куда пропала синяя птица вдохновенной правды искусства, не знаю. Сцена не вышла. И не нужна «лобовая» деталь: узнав об измене, Николай рвет с места грузовик, и волна грязи окатывает Таню...

Но зато как превосходна сцена на суде — истинная кульминация фильма. Как хороша здесь Проклова! На ее героиню свалилось такое горе, кажется, она совсем раздавлена. Но нет. Сколько перемен, сколько разных граней характера на протяжении считанных минут!.. То она, потерянная, признающая свою вину, чистосердечно отвечающая на уличающие ее вопросы судьи... И тут же самозабвенно, с предельной искренностью утверждающая, что любит, изо всех сил любит одного только Колю... Как же так? А она не знает, не знает, и все... Но любит Колю! И тут же она, позабыв о гордости, умоляет о прощении. Отчаянная надежда — вдруг помирится... Бездна горя в этом горящем личике, в блещущих слезинках. Сплав горя и робкой, трогательнейшей надежды... А когда все потеряно — вновь взлет гордости и достоинства: «Алименты нам твои не нужны»...

Не побоится артистка и выглядеть некрасивой — в больнице, в страшенькой пижаме, на койке-раскладушке, жалкая в своем отчаянии и горе...

Раскрылся талант Прокловой в дуэте с В. Золотухиным. Актер не нуждается в рекомендациях, и если за что-то его и можно до известной степени упрекнуть, так это за появление отдельных интонаций, уже знакомых нам по его прекрасной работе в «Бумбараше». Но в целом он создал убедительный образ современного юноши, того, которого расплывчато на-

зывают «хорошим парнем». Однако для Золотухина подобное определение — только начало создаваемого характера... Его Николай Касаткин простодушен, доверчив. Мир ему представляется простым и ясным, а жизненная дорога — столь же прямой, как рельсы, по которым его мчит домой поезд... Есть у него чистая «мечта-идея» — уехать на Амур, в тайгу, где трудно, но где можно от души, всласть поработать... Но этот милый парень мало подготовлен к загадкам жизни, ее драмам. Он поразит нас бесхитростностью, самоотверженностью, добротой, в нем совершенно нет той мнимой и тяжеловесной многозначительности, которую с огорчением встречаешь в некоторых фильмах о современности. Он ничего не декламирует и не кричит о себе, зато верно и надежно делает свое дело. Тем больше наше сочувствие в постигшей его драме. Полная ему противоположность — еще одна примечательная актерская работа (а их немало в фильме) — некто Журченко, которого играет В. Невинный. Это не просто смешной пошляк, как то может показаться. С какой-то обаятельной наглостью, обескураживающим нахрапом проталкивается он всякий раз в первые ряды, присасывается ко всякому важному делу. Как-то так получается порой, что такие вот журченки преимущественно на виду, хотя вся их суть — жадная пустота...

А Николай мягкий, обаятельный и верный. В чем-то и наивный, но располагающий к себе сердце. Чуть-чуть нерешительный, поддающийся всяким влияниям (даже пошляка Журченко), словом, «не хозяин себе». И в то же время органически

не переносящий малейшей лжи. Он сам первый поймет, что новая женитьба, несмотря на все внешнее благополучие, лишена чего-то главного...

Так что же это с ним? Дурь? Или что-то важное, непростое, запутанное, но которое не отбросишь, не утратив чего-то очень и очень важного в жизни? Может, перед ним серьезная загадка жизни, правильно решить которую можно только напряжением всех нравственных сил? И правы ли были окружающие, бросившие камень в любовь, поспешившие со своими советами?

Герой мучается и не находит ответа. И зрители тоже в раздумье: кто эта простенькая, казалось бы, Таня — современная Манон Леско или что-то куда более скучное и примитивное? Зрители спорят и размышляют.

Но ведь это хорошо, когда после фильма хочется думать и спорить и есть о чем думать, и о чем спорить...

В последнее время мы много пишем о биосфере жизни, о взаимоотношении человека с окружающей средой, о необходимости сохранения этой драгоценной окружающей человека на земле биосферы. Но наряду с этим человека окружает еще и сфера чувств. И как это существенно, как важно для нашего современника владеть культурой чувств, тонко и во всеоружии разбираться в этой сложной и во многом еще загадочной нравственной сфере! Именно этой области нашей нравственной жизни и посвящен спорный, но чрезвычайно интересный фильм «Единственная».

Но вот картина «Трын-трава», — к сожалению, не удалась... А ведь еще до начала, до первых кадров она была много сладостных надежд. А как же! Автор сценария Виктор Мережко принадлежит к тем молодым литераторам, которые очень интересно разрабатывают в кино современную тему. Молод и режиссер Сергей Никоненко, уже не раз успешно выступающий в новом для него амплуа. Новом, ибо совсем недавно одаренный актер, игравший в целом ряде фильмов (в частности, в «Станных людях» В. Шукшина), дебютировал в режиссуре. Наконец, картина «Трын-трава» рассказывает о сегодняшнем дне, о наших современниках, об их сложном духовном мире, что тоже одно из — и немаловажных! — условий предполагаемого успеха фильма...

С первых кадров экран неумоимо заполняет шумный, верткий и, судя по всему, весьма вздорный герой — Степан (его играет сам С. Никоненко), или, как его зовут в сценарии, «Степка-понимаешь».

Лидию играет Лидия Федосеева-Шукшина. Она, как всегда, вальяжна, предельно достоверна, нетороплива, спокойна, и веет от нее чистотой души, добротой, нравственной устойчивостью... А Никоненко играет своего героя азартно, увлеченно, характерность из него брызжет во все стороны, как из фейерверочной ракеты. По преимуществу, правда, это характерность одной черты — вздорности. Поначалу все выглядит смешно: спокойная, незыблемо-уравновешенная, красиво-монументальная, молчащая Лидия и прыгающий вокруг нее, как на пружинках, сыплющий нелепые обвинения маленький Степан... Неволь-

но настраиваешься на фарс, но что-то сразу же заставляет отбросить это предположение. Фарс допускает самые, казалось бы, невозможные ситуации, так сказать, эссенцию комизма, но все же за ними всегда должны чувствоваться подспудные, я бы даже сказал, тайные достоверность и значительность. Иначе все превращается в пустяки. А с другой стороны, фарс требует легкости, непринужденности, изящества...

В первых же и, пожалуй, лучших кадрах фильма «Трын-трава», напротив, присутствует некая принужденность — словно бы какая-то сила заставляет Степана совершать один вздорный поступок за другим, а что за сила — неизвестно... Впрочем, может быть, и известно — какой-то охлаждающий ветерок сочиненности, придуманности вдруг повеял с экрана. А когда уехавший из дому Степан в аэропорту стал требовать билет «куда подальше», то тут становится уже неловко за такое нескладное комикование.

Но, может, мы напрасно ищем тут гротесковую комедию, тогда как перед нами серьезная драма?

Ладно! Давайте следующую сцену посмотрим всерьез.

Вот Степан в Доме колхозника «качает права» — возмущается очередью, отсутствием мест и внезапно делает открытие — оказывается, здесь ночуют в большинстве не колхозники. Он шумит, протестует, грозит милицией — словом, разоблачает. Но погодим минутку, задумаемся: что есть Дом колхозника в райцентре? Обычная гостиница и, как правило, единственная. Так где же приедем людям ночевать? Может, правильнее

было переименовать устаревшее Дом колхозника просто на гостиницу? Зритель только задумался над этим вопросом, а его уже торопят дальше. Степан появляется в кабинете секретаря райкома. Снова крик, и дешевая, и не слишком умная демагогия, в результате которой тем не менее герой добивается разрешения на получение нового коленчатого вала.

С новым коленчатым валом Степан возвращается в село. И... сразу отходит на второй и даже третий план. Ему нечего больше играть и, в сущности, нечего делать в картине. За исключением... ревности. Он будет ревновать свою Лидию к молоденькому студенту, вполне годящемуся ей в сыновья. Взаимоотношения этих героев, в сущности, зерно фильма.

Маленький, сосредоточенный неулыба-студент, заучивший несколько нравственных прописей, в которые фанатично верит, — таким его играет Николай Бурляев. Вот юный педант начинает просвещать Лидию. Он говорит ей такие слова. Буквально: «А вы красивая женщина», «Руки у вас красивые», «Джоконда», «Монна Лиза», «Вы должны требовать от окружающих уважения к себе»... Как видим, хотя и красиво, но... банально. Однако это производит на Лидию ошеломляющее действие. Шалая, она бродит по селу, совсем обеспамятев...

Так что же все-таки произошло? Почему средних лет женщина, видимо, кое-чего повидавшая уже на своем веку, вдруг потеряла голову как тринадцатилетняя девчонка? Увы, ни сценарист, ни режиссер, ни актриса нам этого не объяснили. Потеряла — и все... Любовь!

Так, значит, любовь? Ну что же, никто не может похвалиться, что он знает все про любовь, а тем более про ее неожиданные крутые повороты... Допустим, что от одного слова «Джоконда» Лидия потеряла голову... Правда, зритель прекрасно знает, что если у автора сценария имя Джоконда вызывает ряд определенных ассоциаций, то у Лидии, которая это имя слышит впервые, никаких ассоциаций не возникает. Так почему же у Лидии от одного упоминания итальянского имени сердце перевернулось?

Ну ладно, скажем опять: любовь!

Но авторы фильма вдруг сами начинают сомневаться: быть может, не любовь?

Ибо в следующем кадре Лидия приходит в избу, в которой квартирует Вадим Горячев, он же студент, и приносит ему... нет, не пылающее сердце, а узелок с едой. Она, видите ли, решила покормить того, кто открыл ей Джоконду. Картинка умильная, ничего не скажешь...

Фильм идет, герои продолжают делать вид, что происходит что-то серьезное, Степан суетится, чудит, бурно и нелепо ревнует. Но любит ли Лидию студент, что вообще с ним происходит, что у него на сердце и в душе, — обо всем этом фильм загадочно молчит. Студент уезжает в город. А вскоре собралась в город и Лидия. Но, может, хоть в ней заговорило реальное чувство?

Но оказывается, что Лидия привезла в студенческое общежитие целый чемодан еды, чтобы вновь подкормить своего подопечного. И опять о чувствах, так сказать, земных нет и речи — все неясно, загадочно, господствует «нечто», чудное и непонят-

ное. Проведя целомудренную ночь в разных концах общежития, Лидия и студент расстаются... Не то чтоб холодно, а просто никак, но зато навсегда. Но после этого Лидия идет еще в областную картинную галерею и ищет там Джоконду. Разумеется, не находит, нет даже репродукции. Тогда Лидия едет домой, ее встречает Степан, наступает полный мир и согласие, а с ним и конец фильма.

Быть может, С. Никоненко не понял, упростил, окарикатурил сценарий В. Мережко? Отнюдь!.. С. Никоненко ни в чем не ухудшил сценария, но и ни в чем не улучшил его. У авторов фильма, видимо, было похвальное желание показать героев с «чудинкой», как бы наперекор шаблону. Но повернули они их к зрителю только одной стороной — оригинальничанием, и этим словно бы оправдали какую-то принципиальную недостоверность их поступков.

Позвольте, могут возразить мне авторы фильма, а Шукшин? Сколько у него «чудиков», оригиналов, характеров, выламывающихся из обычного? Имя великого художника возникает в данном контексте не случайно — авторы «Трын-травы» не раз по ходу действия подчеркивают свою, как им кажется, близость традициям Шукшина. К сожалению, близость эта чисто внешняя.

У Шукшина действительно среди героев было много «странных», много чудиков, как он сам их называл. Но за каждым из них стояло нечто глубинное, некий могучий народный характер, большая правда. Возьмем даже такую, казалось бы, нелепую фигуру, как Бронька Пупков из рассказа «Миль пардон, мадам», экранизиро-

ванного самим В. Шукшиным. Бронька — враль, он с упоением рассказывает приезжим нелепую историю о том, как он, Бронька, во время войны якобы совершил покушение на Гитлера... Бахвал? Да! Но сколько душевных сил вкладывает он в свой рассказ, какой артист в нем погибает, какая это и комичная и трагическая фигура... Шукшин предупреждал, что, изображая чудиков, надо стремиться к глубоким характерам, ибо истинные чудики те, кто украшает мир. И предупреждал: будьте осторожны, погнавшись за внешним, легко все испортить, и тогда получатся на экране чудики с маленькой буквы, просто нелепые человечки.

К сожалению, фильм «Трын-трава» как раз и показал нам чудиков с маленькой буквы.

Партия и правительство уделяли и уделяют много внимания воспитанию молодых талантов. Недавно принято было важное постановление ЦК о работе с творческой молодежью в кино, литературе, других видах искусства. Однако забота о росте молодых дарований не исключает, а, наоборот, предполагает и взыскательность, и требовательность к произведениям, созданным молодыми.

* *

Секретарь Союза кинематографистов известный кинорежиссер Лев Кулиджанов недавно писал: «XXV съезд КПСС наметил величественную программу, к выполнению которой весь советский народ приступает с огромным воодушевлением, будучи твердо уверен в том, что новая пятилетка станет еще

одним крупным шагом вперед, в наше коммунистическое завтра. Кинематографисты Страны Советов рассматривают свое искусство как часть общенародного, общепартийного дела, и сегодня мы заверяем партию в том, что ему будут отданы все наши творческие возможности, все силы; в этом наше высокое призвание, наш долг, наше счастье».

Можно надеяться, что эти обещания будут выполнены.

Кино, как и всякое искусство, призвано говорить человеку всю полноту правды. Глубоко справедлива

мысль о том, что правда вооружает. Вооружает знанием, помогает в борьбе за высокие цели, вселяет надежды. Правда и надежда, правда о себе и окружающем мире, надежда на неминуемое торжество разума и справедливости — вот что несет миру советское кино.

Ибо, как верно сказал Александр Твардовский:

Да, верить можно, верить нужно,
Что правда есть — на том стоим;
И что добро не безоружно:
Зло на коленях перед ним.

Содержание

3	Зеркало времени
8	Открывая героя
18	Человек на войне
24	О Шукшине...
38	Сверкание души
50	Наш современник

Михаил Матвеевич Кузнецов

Кино и время

Редактор Л Ильина
Художник Г Камзолова
Худож. редактор М Гусева
Техн. редактор Т Самсонова
Корректор Н. Мелешкина

А03363. Индекс заказа 77101. Сдано в набор 21/IX 1976 г. Подписано к печати 29/XI 1976 г. Формат бумаги 60×84/16. Бумага по глуб. печати. Бум. л. 2,0. Печ. л. 4,0. Усл. печ. л. 3,72. Уч.-изд. л. 4,37. Тираж 160 000 экз. Издательство «Знание». 101835, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ 2135.
Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Калинин, пр. Ленина, 5.
Цена 15 коп.