

ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ. НАУКЕ.
ТЕХНИКЕ

М. М. Кузнецов

КНИГИ

И ФИЛЬМЫ

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

7/1978



НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

Серия «Искусство»
№ 7, 1978 г.
Издается ежемесячно с 1967 г.

М. М. Кузнецов

**КНИГИ
И ФИЛЬМЫ**

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»
Москва 1978

85,5
К89

Кузнецов М. М.

К89 Книги и фильмы. М., «Знание», 1978.

64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 7. Издается ежемесячно с 1967 г.)

В брошюре отражен один из интереснейших процессов современного искусства — взаимодействие и взаимовлияние двух самых популярных его видов: кино и литературы. В ней рассказывается об экранизации русской и советской классики, о сложных и многообразных отношениях современной прозы с кинематографом, о так называемом поэтическом кино, возникшем на основе поэзии.

80106

85.5
778

Правда, есть и другая точка зрения. Говорят, что литература «теснит» кинематограф, навязывает ему свою систему образности, что этот «диктат» литературы приводит к тому, что кино теряет свою специфику. А отсюда радикальный вывод — кинематограф должен сбросить путы литературы, искать только свои способы изобразительности и выражения мысли на экране, и чем скорее он разорвет свой союз с литературой, тем лучше.

Подобные взгляды не так редки в зарубежном кинематографе, встречаются они порой и среди советских кинематографистов. Однако практика киноискусства свидетельствует о том, что кинематограф, как правило, развивается в тесном содружестве с литературой. Большинство лучших американских фильмов созданы по известным литературным произведениям, то же можно сказать о кинематографии итальянской, французской и особенно кинематографии братских социалистических стран (отчетливо это видно в одной из лучших кинематографий мира — польской). И уж совсем бесспорно, что исконная традиция советской кинематографии — литературная.

Искусство, как и жизнь, не терпит препон, границ своему развитию. Были и будут фильмы, не зависящие от литературы,

будут продолжаться поиски новых художественных форм, в том числе непохожих на выработанные литературой (не забудем при этом, что и художественное развитие литературы не стоит на месте). Само по себе движение вперед, неудовлетворенность собой кинематографической мысли — это прекрасно. Но на практике действительно оказывается так, как говорил Шукшин, «кино без литературы не живет».

Процесс этот сложный — тут и сотрудничество, и взаимовлияние, порой (и не так редко!) соперничество, несомненно взаимодействие и взаимообогащение, а иногда (и тоже нередко) обеднение... Словом, уже сложилась и находится в непрерывном движении огромная сфера современного соприкосновения двух популярнейших искусств. Она все время вызывает самый жгучий интерес со стороны весьма широких кругов: писателей и режиссеров, литературоведов и киноведов, критиков обоих искусств, наконец, массы читателей и зрителей.

В этой сфере — много нерешенного, спорного, порой просто загадочного. Сколько тут столкновений мнений, полемик, накал которых достигает предела, дискуссий, длящихся годами — словом, непрекращающегося бурления мысли.

Наша брошюра не претендует на решение всех споров, цель ее — по мере сил представить общую картину складывающихся за последние годы взаимоотношений литературы и кино, ввести читателя в круг обсуждаемых вопросов.

Понять же суть дела можно имея некий исторический простор. Поэтому мы предлагаем проследить хотя бы в общих чертах взаимоотношения кино и литературы с середины 60-х годов по наши дни, то есть примерно за десять с небольшим лет.

Тут сразу бросаются в глаза две важнейшие особенности. Первая — исключительно широкое обращение кинематографа к экранизации литературной классики. Вторая — многообразие форм взаимодействия кинематографа с современной литературой.

Волна экранизаций

Именно волна — другого слова не подберешь. За десять с лишним лет почти полтора века экранизаций классики! От Пушкина до Чехова и Горького. От Шекспира до Брет Гарта. Классика советской литературы — вновь Горький, Серафимович, А. Толстой, Шолохов, Федин, Булгаков, Платонов... Классика литератур братских народов СССР...

Если бы можно было эти фильмы-экранизации поставить рядышком на одну полку, получилась бы библиотека «Всемирной литературы».

Впрочем, о «если бы» — несколько позднее.

Размах этой кинооккупации классики исполинский. И как

в сущности легко «исчерпать» литературную классику кинематографом: еще одно усилие, еще одна «волна» — и цель достигнута! Уже экранизированы крупнейшие романы Льва Толстого — «Война и мир», «Анна Каренина», несколько ранее — «Воскресение». У Достоевского — «Братья Карамазовы», «Игрок», «Дядюшкин сон», «Скверный анекдот», несколько ранее — «Идиот», «Белые ночи». У Чехова... Здесь, пожалуй, перечислить будет трудно. Вернее сказать так — Чехова экранизируют непрерывно, едва заканчивается съемка одной экранизации, как начинается новая...

Словом, с количественной стороны дело обстоит куда как блестяще. А вот с художественной ценностью создаваемых экранизаций все несколько иначе.

В истории кинематографа было несколько волн экранизаций. Сейчас нелишне о них вспомнить.

Первая — на самой заре кинематографа, когда казалось, что он всемогущ и ему все по силам, экранизировалось все подряд: и величайшие шедевры классики, и бульварная беллетристика. Эстетический результат был ничтожен. Однако некоторый опыт, пусть в большинстве своем отрицательный, был приобретен.

Затем пришло время великих побед немого кино. Новое искусство вырабатывало свой собственный художественный язык, решая при этом сложнейшие творческие задачи. Экранизации явно отодвигались на второй план, а на первый выступили фильмы, созданные по оригинальным сценариям. Но были и блестящие экранизации. Классический пример «Мать» В. Пудовкина и Н. Зархи — кине-

матографическая импровизация по мотивам горьковского романа, смелое и успешное творческое соревнование новорожденного искусства с литературой. И при всем этом тот же Н. Зархи в 20-е годы неустанно говорил о том, что кинематограф одержим «бешеной завистью к литературе».

Затем пришла эра звука — своеобразная революция в истории кино. Теперь, как справедливо написано в «Истории советского кино», в звуковом кинематографе «соотношение между элементами кинематографического синтеза искусств решительно изменялось в пользу литературы и актерского творчества». И далее: «В поисках замены слова в сложных монтажных метафорах новаторы немного кино по необходимости должны были противопоставлять свое искусство литературе и театру. Сейчас подобное противопоставление утратило всякий смысл... В 30-х годах процесс развития советского киноискусства стал неотделим от процесса развития советской литературы и театра».

В 30-е годы за десятилетие появилось много экранизаций классики и современной литературы, были созданы такие шедевры, как «Иудушка Головлев», «Бесприданница», «Гроза», а из экранизаций советской прозы — «Чапаев» и «Петр Первый»... Закономерно, что в звуковом кинематографе, где впервые заговорил актер, на первых порах произошло обращение к наиболее близкому в этом отношении жанру литературы — драме. В 30-е годы кинодрама стала преобладающим (но отнюдь не монопольным) жанром советского кино. В то же время можно со всей определенно-

стью утверждать, что в эти же годы советский кинематограф проходил и великую школу прозы.

60-е и 70-е годы — время новой художественной зрелости кинематографа. Правда, цвет, широкий экран и широкий формат, стереофоничность звука, новая оптика и другие новшества не породили столь радикальной революции, как приход звука. Но если брать все в совокупности, добавить сюда и современную манеру актерской игры, обогащенный арсенал художественных средств, накопленный опыт экранизации и т. д., то можно утверждать, что возникли реальные предпосылки для того, чтобы начать новый тур творческого соревнования кино с литературой уже на иной, во многом обновленной основе.

Все согласны, что с появлением звука в 30-е годы утверждалась новая весомость слова в фильме. Но ведь процесс на этом не остановился, в современном кинематографе весомость художественного слова возросла в огромной степени. Сейчас трудно поверить, что еще в середине 30-х годов монолог был в кино под запретом, считался признаком дурной театральщины. Актеру В. Гардину пришлось уговаривать режиссера А. Ивановского дать ему, Гардину, монолог в фильме «Иудушка Головлев».

Ныне не только монолог, но и зазванный голос в разных качествах: то внутренний монолог героя (или героев!), то голос автора, выступающего в роли комментатора к происходящему, повествователя и т. д. — стал полноправной составной частью современного кинематографа. У нас даже

появилось новое актерское амплуа — мастера закадрового голоса, и в этом амплуа раскрылись новые грани таланта С. Бондарчука, Е. Копеляна, И. Смоктуновского... Принципиальным и глубоко современным художественным открытием был голос М. Ромма, зазвучавший в фильме «Обыкновенный фашизм», — голос мудрого, много пережившего и еще больше передумавшего автора, наделенного иронией, лирикой и патетикой, а более всего — точной и емкой мыслью создателя фильма. Мы говорим: без личности автора нет фильма; в данном случае надо сказать: без голоса автора не было бы и этого фильма...

Слово все больше и больше завоевывает экран. Это не только диалог с его бесконечными возможностями, не только монолог с его глубиной откровения и исповеди, но это и слово повествования, слово автора книги, ведомое мыслью, составляющее самую душу литературного произведения. Поэтому зритель современного кинематографа не только зритель, но и слушатель, его, как и читателя, фильм понуждает к самостоятельному размышлению, анализу не только зримых образов, но и образов, так сказать, мысленных, превращающих его из эмоционального сопереживателя событий фильма в соучастника авторских раздумий...

Можно сказать, что современный кинематограф стал гораздо ближе к литературе, в частности, и потому, что художественное слово обретает в нем все большие возможности самопроявления.

Произошел сдвиг в сторону преобладания в кино повествова-

тельных жанров — новеллы, повести и романа. Драма, конечно, тоже остается. В последнее время случалось даже так, что наибольшие успехи в экранизации классики связаны как раз с экранизацией драмы — «Дядя Ваня», «Неоконченная пьеса для механического пианино»... И все же общая тенденция в экранизации и классики, и современной литературы направлена на экранизацию прозы. В связи с этим ломается и прокрустово ложе сеанса.

Во времена немого кино В. Шкловский писал: «Книга может быть и в десять страниц и в тысячу, а фильм всегда одинаков по размеру». Это было не совсем точно. И в те времена существовали многосерийные фильмы, правда, как правило, детективные. Но равенство фильм — сеансу преобладало. В 30-е годы рамки сеанса пытались ломать и кино «серьезное»: две серии «Великого гражданина», две — «Петра Первого», три серии о Максиме... Но все же это было скорее исключением. Сеанс и тогда жестко диктовал фильму объем. В наше время многое переменялось. Двухсерийные картины стали заурядным явлением. «Братья Карамазовы» потребовали трех серий, «Война и мир» — четырех, «Освобождение» — четырех, «Дума о Ковпаке» — трех...

Объем литературного произведения не есть нечто нейтральное по отношению к его художественной структуре. Нет романа объемом в десять страниц, так же как не существует лирического стихотворения в тысячу строк и драмы в трех объемистых томах... Об этом писал еще В. Белинский. Форма произведения —

вовсе не внешность, а художественный закон его построения.

Художественное время романа и драмы — разное. Оно может временами совпадать, но чаще не совпадает, ибо это разные художественные структуры. И восприятие этих произведений — различно. Драма длится для зрителя три часа. Роман читается подчас неделями. Сеанс идет всего полтора часа... То, что сломались рамки сеанса, что киноповествование растягивается на много часов, тоже переворот в истории кино. Конечно, он не решает всех проблем экранизаций, ибо никуда не уйдешь от факта, что перед нами два разных искусства — литература и кино, и эта разница всегда будет оставаться, каким бы совершенным ни становилось кино. Экранизация никогда не была и не будет простым переводом с одного «языка» на другой. Она была и остается творческим соревнованием. Но разрушение границ сеанса открывает новые возможности перед кинематографом. Правда, в последнее время эту новую возможность с гораздо большим успехом развивает и использует телевидение.

Наконец, цвет. Он в современном кинематографе давно стал весьма важным художественным компонентом и союзником в содействии с литературой.

Современная волна экранизаций началась еще во второй половине 50-х годов, когда появились «Идиот» И. Пырьева, «Тихий Дон» С. Герасимова. А там пошло — «Попрыгунья», «Дама с собачкой», «Три сестры», «Воскресение», «Белые ночи», «Мертвые души» и далее и далее...

Начался резкий подъем киноис-

кусства. В основе его лежали важные исторические перемены в жизни народа. Советское общество вступало в фазу развитого социализма, под руководством партии осуществлялись исключительно плодотворные преобразования в жизни народа. В обстановке общего духовного подъема советский кинематограф добился новых успехов. В этом русле — и новая волна экранизаций.

Эта волна экранизаций по большей части развивалась стихийно. Она шла «снизу» — от предложений режиссеров. Трудно припомнить факт, когда бы общественность упорно призывала кино к экранизации классики, тем более выдвигала это как лозунг. А экранизации все множились и множились. При этом любопытна и некая динамика экранизаций классики. С середины 60-х годов она идет по всевозрастающей кривой и к 1973 году достигает 13 фильмов в год. К этому времени, то есть к концу 60-х и началу 70-х годов, были завершены наиболее монументальные экранизации — «Война и мир», «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание», «Анна Каренина» и другие. После 1973 года наступает некоторый спад до одного-двух фильмов в год. Затем — вновь подъем: в 1977 году на экране появилось семь фильмов, поставленных по произведениям русской и зарубежной классики.

Почему обращаются к классике?

Это, наверно, самый сложный и загадочный вопрос. В самом деле, существует ли принцип

отбора произведений для экрана? Видимо, в общих чертах такой принцип сформулировать нетрудно. Берутся произведения наиболее значительные и популярные, составляющие славу и гордость человеческой культуры. Те, которые не превратились в классику мертвую, а продолжают волновать современников. В развитие этой мысли добавим: кино ищет в произведениях прошлого проблемы, которые вдруг неожиданным образом становятся остро созвучны нынешнему дню. Некоторое воздействие оказывают и широко отмечаемые юбилеи того или иного классика.

Но все эти соображения достаточно общи и мало объясняют, почему тот ли иной режиссер обращается именно к этому, а не другому классику и только к этому произведению.

Обращение истинного художника кино к литературной классике во многом определяет наряду с объективными причинами (современным уровнем кинематографа, проблемами, которые стоят перед всем искусством, и т. д.) еще и индивидуальными побуждениями художника.

И. Пырьев так, к примеру, объяснял свое обращение к классике: «Но вот наступило в моей творческой жизни время, когда я все острее стал ощущать нарастающую внутреннюю неудовлетворенность своей работой. Все больше начинало мне казаться, что я топчусь на месте, застаиваюсь, повторяюсь в своих режиссерских приемах... Я понял, что нахожусь на опасной грани. Чтобы творчески сохранить себя, не деградировать, не превратиться в «набившего руку» ремесленника, возникла необходимость обра-

титься к более совершенной драматургии. Что я хотел в ней увидеть? Сложность и подлинную глубину психологической разработки характеров, остроту конфликтов, могучую силу страстей, высокое искусство живого, умного, увлекательного диалога».

Объяснение, конечно, глубоко субъективное. Но ведь и обращение каждого художника к классике — всегда процесс сугубо индивидуальный. Однако при всей разности побудительных причин тяга к крупным характерам, могучим страстям, грандиозным проблемам, воплощенным в классически совершенных творениях, несомненно, остается одной из главных побудительных причин, заставляющих художника кино обращаться к литературным образцам.

Видимо, к данной проблеме в известной степени применимо толстовское «сколько голов — столько умов», наверно, каждый режиссер мог бы написать целую исповедь на тему: «Почему я заболел этим классиком...»

Но тут же возникает и сопутствующий вопрос: почему так яростны споры об экранизациях?

Ни о каких фильмах о современности не спорили в последние годы с таким ожесточением, как об экранизации классики. Спорили на страницах одного и того же издания, когда рядом печатались две взаимоисключающие статьи. Спорили в разных изданиях. Спорили в книгах. Авторы экранизаций не раз бывали поражены неожиданной страстностью и запальчивостью обвинений. «Мне казалось, что должен получиться фильм, вызывающий симпатию. Бесспорный. Без особенных удач или неудач... И вдруг неожидан-

ные бури. Иногда в статьях даже какая-то озлобленность», — растерянно писал А. Михалков-Кончаловский.

С интервалом в восемь лет в издательстве «Искусство» вышли два сборника «Мосфильма»: первый — «Ваше слово, товарищ автор» — в 1965 году; второй — «Книга спорит с фильмом» — в 1973 году. Какая разительная несхожесть при явной общности темы «Кино и литература»!

В книге 1965 года спорят о том или ином фильме. Спорят и об экранизации. «Фильм надо оценивать без сопоставления с литературой», — говорит Ю. Нагибин. Если нет творческого совпадения писателя и режиссера, тогда сценарий — «подкидывай на кинематографическом крыльце режиссера», — пишет Ю. Бондарев. Но дух высказываний писателей (а это все писатели, пишущие для кино) — «в киноискусстве... нет ограниченности», «в кино можно выразить все», «у кино — великая возможность влиять на массы людей одновременно в разных частях света» — един.

И вот книга 1973 года. Какая страстная непримиримость позиций, какое яростное отсутствие былого мира под оливами из первой книги! Спор уже в заглавии — «Книга спорит с фильмом», заметьте — книга, а не фильм. Можно было бы назвать и так: «Книга спорит и выигрывает...». Какая сшибка мнений! «Личный дар... кинорежиссера... должен... воссоздать художественный мир классического произведения во всей его подлинности. Иначе, по-моему, и не стоит браться за дело», — это В. Кожин. «Естественно, если критик больше любит литературу, чем кинематограф,

то он будет выискивать несоответствия между фильмом и романом...» — это А. Михалков-Кончаловский. «При экранизации литературного произведения, тем более классического, надо стремиться не себя выявлять, а то, что задумано и сделано автором», — это Е. Дзиган. «Экранизация лишь на первый взгляд почти-тельное следование великому образцу. В действительности, она всегда единоборство» — позиция М. Туровской. И наконец, самое решительное: «...экранизация всегда насильственна...». Вы думаете, это сказано литературоведом? Нет, М. Ульяновым.

В этой книге ничего не решено, ничего не примирено, никакие концы с концами не сходятся, а яростно торчат во все стороны. Киноиздание это начинается весьма скептически оценивающей успехи экранизации статей литературоведа В. Кожина. И завершается статьей академика В. Виноградова, в которой не критикуется ни один фильм, но фундаментальным образом раскрывается многоплановость «простых» пушкинских повестей Белкина, многоплановость, пока что вряд ли достижимая кинематографом.

Книга эта — симптом времени. Она родилась на гребне волны экранизаций. А ведь в ней — далеко не полное отражение бурь, неутрахающих и поныне.

Э. Рязанов выступил в «Литературной газете» с требованием защитить классику от посягательств кинематографа. В «Вопросах литературы» С. Ломинадзе уже прямо пишет о том, что в экранизациях «поколеблен сам принцип произведения», что происходит разрушение классики: «Классическое литера-

турное произведение, веками представлявшееся венцом писательского труда, все очевидней наделяется презумпцией незавершенности. Не венец, не законченное творение — а промежуточная ступень, сценарное сырье.

Откуда такое ожесточение в спорах об экранизациях? Во-первых, видимо, потому, что перед нами классика. Не просто литература, а великая литература, самое высшее ее проявление, драгоценное достояние национального гения. А в применении к русской классике — высшее художественное достояние всего человечества. Тут никогда не будет равнодушная — классика не музей, а личное, дорогое, живое достояние каждого. Наивно, более того, неверно ставить вопрос, что больше любит зритель (а критик тот же зритель, только квалифицированный): литературу или кинематограф? Литература — источник. Она — начало.

Наконец, дело не просто в литературе, а в великой литературе. Лучшее которой ничего еще не создано. Сколько бы ни заклинали — «нельзя сравнивать книгу и фильм» — сравнивать будут, это самое естественное движение души. Важно, на каком уровне сравнивать. По принципу полноты или неполноты воплощения сюжета и т. п.? Это один уровень — простейший. Но главное сравнение идет на уровне сопоставления талантов. Насколько талантливо новое кинопроизведение, то есть остро, свежо, по-новому удивляет правдой и раскрывает нам мир... И вот сравнишь — и вдруг рухнут иные репутации, некий слабый полуталант, который довольно преуспевающе существовал досе-

ле, внезапно побледнеет, а то и совсем померкнет. Словом, великая литература не может не вызывать страстей, восторга или негодования.

Во-вторых, потому, что перед нами — кино... Почему, скажем, спорили вокруг «Анны Карениной» В. Катаняна и А. Зархи и совсем не дискутировали по поводу фильма-балета М. Пилихиной, тоже озаглавленного «Анна Каренина»? Потому что последний — балет, то есть совсем иное искусство, не претендующее на столь полное родство с литературой, как кино. В балете все не «как в жизни», тут все резко условно от начала и до конца. В романе же Толстого именно «все как в жизни», хотя, конечно, тут тоже есть условность, но своя реалистическая литературная условность. И ей невероятно близка условность кинематографическая, которая выглядит на экране как самая безусловная реальность.

В литературе — обстоятельства во всей жизненной полноте, в кино тоже; в литературе — психологизм, и в кино... В литературе характер, в кино тоже... Впрочем, вовсе не тоже — в кино актер, что далеко не одно и то же. Как бы ни был велик «диктат» режиссера в фильме, он не заслонит яркой индивидуальности актера (если она есть, конечно). В литературе — пейзаж, в кино — натура, а это опять совсем, совсем не то.

У Чехова сказано, что лунную ночь надо описывать так: «На плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса». А попробуйте снять это камерой — сколько лишнего, но реально существующего в «натуре» влезет в кадр?

и дело не в ухищрениях оператора, в подсветке, затемнении и т. д. — дело в труднейшем: надо посмотреть на действительность глазами Толстого, или Достоевского, или Чехова... И чтобы на экране появился мир, увиденный глазами Чехова... Вот это-то и оказывается подчас совершенно невозможным. Великие мучения великого Шукшина, который воплощал на экране не кого-нибудь, а собственные рассказы, — в высшей степени поучительный пример кажущейся полной близости, почти идентичности кино и литературы, а на самом деле — глубокого их несовпадения...

Но именно эта кажущаяся идентичность целей и путей их достижения и кино, и литературой — это тоже одна из причин ожесточенности споров вокруг экранизаций.

Нам порой кажется, что вот-вот достигнимо полное совпадение книги и фильма, а оно никогда не будет достигнуто. Когда же мы говорим об успехе, то ведь это не совпадение, а нечто новое, никогда не бывшее доселе, оно только «притворяется» похожим на литературу, и оно, это новое открытие, порождено литературой, но само уже — не литературой. И вот эта загадочность трансформации литературного образа в образ кинематографический не разгадана и потому порождает споры.

Справедливо говорят, что эстетика экранизации не только не разработана, ее нет, в лучшем случае мы стоим у ее истока. Видимо, потому-то многое не устоялось, оценки не уточнены, опыт не осмыслен.

И наиболее существенное:

классика современна. Да, герои, изображенные в книгах, отошли в прошлое, как и обстоятельства, их окружавшие, как и некоторые жгучие вопросы, их волновавшие. Но все ли вопросы? Ведь сегодня уже выглядят анахронизмом рассуждения литературоведов, что, дескать, вопросы, над которыми бились Лев Толстой или Достоевский, нами могут быть разрешены в два счета. Вопросы эти не были изобретены писателями — их ставили до них не раз в истории человечества, Толстой и Достоевский внесли в их постановку много своего, личного, а мы сегодня, перечитывая этих писателей, вносим свое понимание в прочитанное, вносим свое понимание все тех же волнующих человечество вопросов.

Современны не старые коллизии (хотя иные из них существуют и поныне), современно прежде всего наше прочтение классики сегодня, современно то, что мы испытываем, читая классику, современно наше наслаждение высочайшим художественным совершенством, современны наши мысли и чувства взбудораженные, разбуженные, вдохновленные встречей с великим, гениальным писателем.

А достигается эта современность при экранизации самыми несхожими путями. Акиро Куросава, создавший лучшую в мире экранизацию романа «Идиот», перенес действие в послевоенную Японию, одел героев в современные костюмы, дал им японские имена и т. д. Но гениальность фильма была не в этих внешних приметах, а в глубинном постижении и режиссером, и актерами тех проблем, над которыми бились и мучились герои Достоев-

ского¹.

У И. Пырьева в его фильме «Идиот» кропотливо воскрешались детали быта русской жизни середины XIX века начиная от костюмов и интерьера комнат, кончая городскими пейзажами. Но фильм этот, незавершенный, ибо экранизирована только первая и небольшая часть романа, во многом и несовершенный (что отчетливо видно, если смотреть его сейчас), вдруг вызвал самый горячий отклик в сердцах многочисленных зрителей. Особенно молодой Ю. Яковлев, что так простодушно и одновременно одухотворенно сыграл князя Мышкина, который, говоря словами Пушкина, пробуждал у нас «чувства добрые».

Чтобы понять этот успех, надо перенестись в страстную, напряженную духовную атмосферу нашего общества, когда выходил на экран фильм, когда в литературе, театре, кино рождалось много нового, когда выходил вперед герой, в котором подчеркивались такие качества, как доброта, душевность, мягкость. Тогда много говорилось и писалось о новых гранях гуманизма в нашем понимании, и фильм Пырьева, где в центре был «добрый герой» Мышкин, оказался очень «ко двору», очень близок раздумьям широких зрительских кругов. Обращение к классике, современное ее прочтение — важнейшая составная часть духовного мира современника. Без прошлого нет народа, нет и личности. Движение

вперед неосуществимо без непрерывного соотнесения себя с предшественниками, с общим путем развития человечества, с тем, что завещано нам, потомкам. Обращение к классике — это проверка себя как художника, это обогащение зрителя и читателя сегодняшним, наиболее современным и наиболее глубоким прочтением заветов великих.

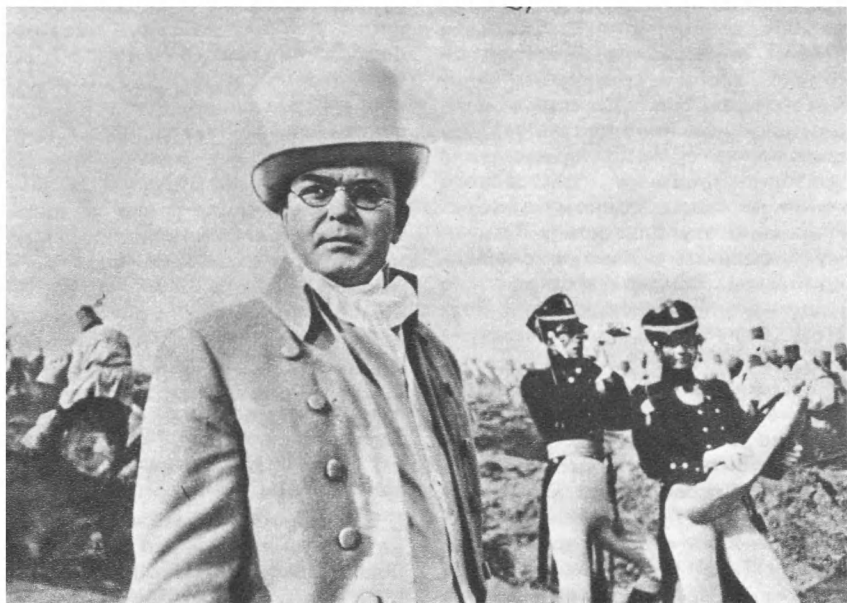
Пути и причины, по которым тот или иной художник приходит к воплощению классики на экране или на сцене театра, или еще в другом искусстве, сугубо индивидуальны. Но в целом обращение к классике — свидетельство зрелости современного искусства.

Как прекрасно, когда это обращение обогащает всех нас новым, свежим, талантливым раскрытием в знакомом классике не изведанных нами глубин. Тут нет предела благодарности художнику-творцу.

Но как худо, когда на экране нет и тени таланта! И не спасают благие намерения и усердие по части добросовестного «толкования»...

Нельзя не привести тут язвительного замечания одного из виднейших современных литературоведов Б. И. Бурсова: «Худшие истолкования — сиречь разжевывания. Невозможно выносить, когда тебе разжевывают Пушкина или Гоголя. Разжевывающий разжевывает потому, что не может ничего сказать по существу. Вот и морочит голову многословием. Разжевывание — одно из бедствий экранизаций».

¹ Г. Козинцев писал о фильме Курасава: «Я оказался в мире Достоевского, среди его героев; это был сложный и причудливый ансамбль его характеров — их странные встречи и расставания; все было иным по внешности и совершенно таким же по внутреннему движению, таким, каким создал этот мир автор».



Увы, и разжевывание, и бесталанные убогие поделки нередки на экране. Но не будем говорить вообще. Обратимся к самим фильмам.

Иллюстрация или интерпретация? Единоборство или сотворчество?

Каким же путем идти при переносе классики на экран — единоборства с классиком? Или «скольжения по сюжету» классического романа, «как скользит, подпрыгивая по воде, брошенный камень», как то предлагал (и сделал!) А. Михалков-Кончаловский, поставивший «Дворянское гнездо»? Или, как то советует Е. Дзиган, «быть как можно ближе к автору,

«Война и мир»
была одной из самых
грандиозных
киноэкранизаций

понять его замысел, идею, содержание, проникнуть в сущность его образов»? Или еще каким-нибудь другим?

Одна из наиболее внушительных, монументальных работ кинематографа в области экранизации в эти годы — четырехсерийная «Война и мир». С исключительным тщанием и одновременно размахом были воссозданы в картине исторические интерьеры, костюмы, грандиозные батальные сцены. В фильме был занят прекрасный актерский ансамбль, в котором особенно выделялись А. Кторов (старый князь Болконский), Н. Трофимов (капитан Тушин), Л. Савельева (Наташа Ростова).

О принципах экранизации один из авторов сценария В. Соловьев писал: «...выразить Толстого, и только Толстого, средствами кинематографа». Никогда еще в истории мирового кино не создавалось фильма, который бы представлял зрителю творение толстовского гения в столь полном объеме. И именно эту близость к Толстому и оценила в первую очередь критика: «...Бондарчук открыл мне нашу накопившуюся жажду в Толстом. Более того, нашу жажду в целостном Толстом — не только в художнике, но и в философе. Разумеется, фильм Бондарчука — это «не весь» Толстой. Но даже и то, что он здесь «не весь», — по-своему говорит о нас с вами», — писал Л. Аннинский.

Фильм был хорошо принят зрителями (и у нас в стране, и за рубежом), получил Главный приз Московского международного кинофестиваля, ряд наград за границей. И ведь действительно, не раз во время демонстрации этого монументальнейшего фильма зритель охватывает ощущение неповторимо свежей встречи с гением Толстого. Так происходит в эпизоде на батарее капитана Тушина, в сценах со старым князем Болконским, или когда Наташа забирается в постель матери и шепчется с ней, или когда она же приезжает в гости к старому дядюшке... Стоит вспомнить, возможно, лучший эпизод всей эпопеи — сцену расстрела поджигателей. Мы ее видим глазами Пьера, мы гложем от ужаса вместе с Пьером, воистину и с толстовской силой, и с верностью толстовской мысли передано тут бесчеловечие, противоестественность убийства, уничтожение жизни.

Не раз... Но проходит время,

вновь возвращаешься мыслью к фильму, и как не задуматься над соображениями критика И. Золотусского, писавшего: «У Толстого война — реальность, со всем присутствующим ей — и театральностью, и красотой, и грязью, кровью, а главное — смертью. В фильме она — зрелище... Война в фильме — это величественное движение войска, это эпос без трагического смысла его». И еще — «факты романа прочно берут здесь верх над смыслом его. Факты пожара Москвы, смерти князя Андрея, смерти Пети Ростова, отступления французов. Досказать события, «допоказать» их, довести их скорее до конца — вот желание фильма».

С такой оценкой можно спорить, не соглашаться, и все же от глубоких сомнений нам никуда не уйти — ведь это Лев Толстой...

Б. Бурсов еще более суров в своем приговоре: «Возможно ли достигнуть такого соответствия (фильма гениальному роману Толстого. — М. К.)? Ответ сам собой напрашивается: конечно же, невозможно. А если так, то надо ли экранизировать произведения, подобные «Войне и миру»? Бондарчук пока что убедил нас в обратном».

Но ведь запреты тоже не выход из положения. Кинематограф обращался и, видимо, и в дальнейшем все равно будет обращаться к классике... Может, дело в ином — в степени талантливости кинематографической интерпретации? И может, действительно есть правда в признании сценариста В. Соловьева: «Океан толстовских идей неисчерпаем. И мы зачерпнули, наверное, только малую толику из него. Кто-то зачерпнет больше — может быть,

ладони будут шире, может быть, средства кинематографа грандиознее?»

Вот еще один пример, когда режиссер с исключительной добросовестностью отдал все силы, чтобы воскресить на экране самый дух произведения, всю его неповторимую художественную конкретику, — «Преступление и наказание», поставленное Л. Кулиджановым. Фильм был весьма сочувственно встречен критикой, что особо следует подчеркнуть, и критикой литературной.

Я. Белинскис так и озаглавил свою статью о фильме «В мире Достоевского». Автор напомнил, что за несколько лет перед этим роман Достоевского был инсценирован на сцене Московского театра им. Ермоловой, и там его всячески старались осовременить («единоборствовали» с писателем!), идею Раскольникова пытались представить фашистской, а исполнитель носил даже гитлеровский значок...

Я. Белинскис всемерно поддерживал фильм Л. Кулиджанова за то, что в нем не было и следа подобной вульгарной модернизации, что художественной сверхзадачей картины была «попытка понять сложность мира и сложность характера». Заслугу режиссера критик видел еще и в том, что он не следует плоскому требованию осуждать или не осуждать Раскольникова, а в соответствии с замыслом писателя одержим стремлением понять этот характер.

Все это, на наш взгляд, совершенно справедливо и присутствует в фильме. В черно-белой осклизлости стен петербургских домов, тягостно-серых городских пейзажах, давящей узости камо-

рок, в которых по большей части разворачивается действие, вставал Петербург Достоевского, Петербург униженных и оскорбленных, погибших и погибающих... Тут были блестящие актерские работы: Порфирий в исполнении И. Смоктуновского — умный и тонкий психолог, словно шахматист на много ходов вперед рассчитывающий свою «партию» с подозреваемым. Можно сказать и так: сыщик, наделенный обаятельнейшим интеллектуальным артистизмом. И в этом чуть-чуть теряющий чувство меры.

В одной из рецензий было тонко замечено: Смоктуновский — артист опасный, стоит режиссеру выпустить его из-под контроля, и он «перетянет» весь эпизод на себя. Так, в общем, и получилось в их поединке с Раскольниковым.

Неожиданно, свежо, глубоко по-своему (даже расходясь тут с Достоевским, но в этом расхождении одерживая художественную победу) сыграл Свидригайлова Е. Копелян. В фильме это натура мощная, глубокая, со своими тайнами и безднами, представшая перед нами в момент высшего накала его могучей и искренней страсти... Трагический образ Мармеладовой создала Майя Булгакова. На плечи молодого Тараторкина упала задача сложнейшая — он почти непрерывно на экране, ему трудно не повториться, и в каждой новой сцене найти свежие краски. Он играет искренне, очень достоверно, и в выбранном им ключе есть своя правда характера. Но именно этот-то «ключ» и вызывает наибольшие сомнения.

Что же предстало нам в этой исключительно добросовестной экранизации? Мир униженных и

оскорбленных? История преступления и раскаяния? Да! Неповторимые характеры? Тоже.

Но какой Достоевский перед нами — периода «Бедных людей» или «Преступления и наказания»? А это существенно. В «Преступлении...», «Идиоте», «Братьях Карамазовых» в центре стоят фигуры титанические, а Титаны, как известно, были богоборцами, они чуть не взяли штурмом Олимп... У позднего Достоевского остаются в книгах униженные и оскорбленные (Мармеладовы, к примеру), но на первый план выходят люди с сильным сердцем, целиком захваченные, точнее одержимые, идеями. Они способны убить другого, убить себя, они погибают в этой борьбе или, претерпев неслыханные душевные муки, идут к нелегкому преображению. Таков Раскольников у Достоевского. Но не таков он в фильме.

Раскольников — Тараторкин — юноша обаятельный, но слабый. Давления пресса жизни он не выдержал и живет в полубреду, в полубезумии совершает убийство и в полубезумии же движется к раскаянию... Кстати, и о раскаянии — опять-таки у Достоевского все много сложнее, связано с религиозными идеями. Конечно, проще всего эти идеи отбросить, но нужен ли нам «исправленный» Достоевский?

«Преступление и наказание» — по-своему цельный, выдержанный в определенной тональности фильм о слабом, запутавшемся юноше, которого задавила среда, довела до сумасшествия. А вот титанизм — тот пропал... Но странным образом он ощущается в другой экранизации Достоевского — трехсерийных «Братьях Карамазовых» И. Пырьева, довершенных

К. Лавровым и М. Ульяновым после смерти режиссера. Работавший с самого начала с Пырьевым М. Ульянов свидетельствует, что поначалу сценарий носил «более детективный характер», но постепенно режиссер все больше отходил в сторону философских проблем. Отход был, но, прямо скажем, довольно относительный, если сравнивать с философским богатством романа. Как раз в этой области потери фильма особенно велики — нет ни легенды о Великом Инквизиторе, многое опущено в исканиях Ивана, донельзя урезана роль Алеши, о старце Зосиме можно и не упоминать... Список «чего нет» можно продолжать долго. Мы вспоминаем об этом лишь для того, чтобы подчеркнуть, что Пырьев и не замаскировался на это. Да, фильм получился без «верхнего этажа», который был у писателя, без его вселенского масштаба... Пырьев все приземлил, можно сказать даже, что оставил только некую уголовно-бытовую драму. Но уж здесь-то он и проявил себя со всем своим взрывчатым темпераментом, во всю мощь своего своеобразного дарования, дал себе и актерам волю и создал не просто драму, а неистовую драму страстей человеческих, когда все на пределе, когда душа — настежь.

Да, не удались совсем женские роли, но есть превосходные актерские работы К. Лаврова, М. Ульянова, В. Никулина. Есть и нечто большее, чем просто интересный фильм, — есть привлекательная смелость художника, который пусть на «ограниченном», «выкроенном» из романа плацдарме создал нечто свое, только ему присущее, ему близкое — не-

истовство характеров, их взрывчатость, удаль, неукладываемость в привычные мерки...

Итог получился несколько странный. Перед нами не «Братья Карамазовы» Достоевского, а «Братья Карамазовы»... Пырьева, конечно же, безмерно уступающего оригиналу. Но в фильме нет «разжевывания», а есть нечто свое оригинальное, страстное, тут все достоинства, но и все недостатки, присущие Пырьеву-художнику.

А вот в «Анне Карениной» (сценарий В. Катаняна и А. Зархи, режиссер А. Зархи) сценаристы бережно подошли к тексту романа, даже сделали попытку перенести в картину линию Левина. Был и широкий формат, и цвет. Хорошие актеры. Был размах и т. д. — словом, было все, кроме знания собственных возможностей. Зритель сначала восхищался и пейзажами, и особенно интерьерами, где красота (или красивость?) давались не граммами, а тоннами. Зритель с удовольствием следил и за знакомыми, а главное — любимыми актерами. И сразу же замечал явные удачи — превосходен был Стива Облонский в таком органичном и упоенном исполнении Ю. Яковлева. Но рождал фильм и чувства иные.

Да, можно было простить, что не получилась линия Левина — для этого нужен еще один фильм. Да, не получился Вронский. Да, Гриценко играет Каренина профессионально, но уж слишком напоминает незабываемого Каренина — Хмелева. Но в этом ли дело? И даже явное несоответствие помпезности широкого формата и естественной прозы Толстого — даже это сначала, казалось, было можно простить... Но вот мы

доходим до главного — до драмы любви, и обнаруживаем провал. У Толстого — гигантский взрыв страстей, трагедия любви. Их нет в фильме! Именно это прежде всего оказалось не по силам авторам картины. И право же, нельзя не согласиться с А. Свободным, который писал: «Фильму недостает трагического, любовного тока Анны и Вронского, который окрашивал бы собой все».

Не по силам оказалось то главное, что составляет душу толстовской прозы. А. Зархи в статье, написанной после того как фильм прошел по экранам, старался оправдать те или иные сокращения романа. Ах, если б только в этом был недостаток — дело совсем, совсем в ином... В фильме не было своего открытия Толстого, не было дерзания, свежести, не было радости сотворчества, рожденного в соприкосновении с классиком.

Потерпев поражение на главном направлении, авторы фильма словно бы вознамерились взять реванш на второстепенном — на любовании красивыми вещами минувшей эпохи. Это и позволило А. Свободину саркастически заметить, что «цветной широкий формат — это не техника. Это философия, если хотите».

В «Дворянском гнезде», поставленном А. Михалковым-Кончаловским, смелости и своеволия режиссера, желания во что бы то ни стало сказать «свое» хоть отбавляй. С текстом режиссер обращается достаточно свободно. Знаменитая сцена свидания Лаврецкого и Лизы в ночном летнем саду превращается в нечто эффектно-живописное: герой стоит под проливным дождем и смотрит с любовью на верхнюю огром-

ную террасу дома, где должна появиться Лиза. Есть в фильме — едва ли не лучшая в нем — весьма колоритная сцена на ярмарке, которой совсем нет в романе: она взята из рассказа Тургенева. И так далее и тому подобное...

Фильм получился подчеркнуто красивый: костюмы, бесконечно эффектные интерьеры, как будто перед нами не дома захолуостного дворянства, а поместья каких-нибудь графов Юсуповых-Эльстон, изысканность пейзажей и т. д. Правда, среди всего импрессионистского буйства красок удивительно поэтична, достоверна, трогательно проста была И. Купченко в роли Лизы. Но это не спасало. Хотя мнения критиков и разделились (защитниками картины выступили А. Липков и В. Турбин), но в своем большинстве (С. Рассадин, У. Гуральник, В. Кожин, М. Туrowsкая и др.) они отзывались об экранизации весьма резко.

В «Искусстве кино» У. Гуральник писал: «На веранде дома Калитиных оба персонажа перебрасываются округлыми фразами, а камера в это время, как бы извиняясь перед зрителем за чудаков, занятых пустословием, скользит по мебели, фиксирует бытовые мелочи, любителю собакой, на нос которой, как запомнил впечатлительный В. Турбин, падают лепестки роз...»

Дело, конечно, не только в том, что у Тургенева в романе много споров, а в фильме их почти нет, или они «округло» неинтересны. Дело в ином: тургеньевский роман полон поэзии и мысли, причем то и другое в поразительно слитном единстве. А в фильме мысли-то, собственно, и нет, он вообще как-то бездуховен.

Если перечесть роман, то сразу заметим, что Тургенев вовсе не сосредоточивает наше внимание на костюмах, деталях обстановки и т. п., не превращает свой роман в набор живописных подробностей быта и пр. Наоборот, все вышеперечисленное дано крайне экономно, а главный предмет — внутренний мир героев, они значительны и общеинтересны прежде всего этим — в этом они красивы, привлекательны или, наоборот, отвратительны. А. Михалков-Кончаловский не то чтоб не заметил этого, нет, но сознательно опустил. Впоследствии он говорил, как бы в оправдание, что задался целью поставить фильм средний, «бесспорный», «без особенных удач», «отталкиваясь от романа», «нечто импрессионистское» и т. д. Ну разве можно с такой программой подходить к классике? Разве нельзя для этой программы-минимум выбрать более подходящий объект?

Но ради чего это делалось? Тут надо учитывать фактор индивидуальный. А. Михалков-Кончаловский начинал великолепным и суровым, принципиально черно-белым (он скажет впоследствии — подчеркнуто черное, подчеркнуто белое) фильмом «Первый учитель». Но в период съемок «Дворянского гнезда» режиссер переживал совсем иное увлечение — модным сегодня в кино живописным стилем. Явление это достаточно сложное, в нем есть свои удачи, есть и свои издержки. Исследователь этого стиля А. Михалкович писал: «Видимую действительность он (живописный стиль. — М. К.) превращает в серию поразительно красивых, пышных и нарядных картин».

Такой станет впоследствии кар-



тина А. Михалкова-Кончаловского «Романс о влюбленных». После нее он запальчиво скажет: «Я рад, что, наконец, избавился от хорошего вкуса». А в только что вышедшей своей книге «Парабола замысла» большую часть страниц посвятит защите от критики своего фильма «Романс о влюбленных».

Так вот, в «Дворянском гнезде» не раз проглянут совершенно чуждые духу Тургенева (да и всей великой русской литературы) черты «Романса о влюбленных»...

Но между «Романсом о влюбленных» и «Дворянским гнездом» у этого же режиссера был другой фильм — «Дядя Ваня» по Чехову. Это была победа — неожиданная и радостная.

Здесь уже и речи нет о том,

**«Дядя Ваня»
был истинной победой,
неожиданной
и радостной**

чтоб быть с классиком запанибрата, перекраивать текст, «скользить по поверхности» и т. п. Нет, тут режиссер со всей страстью стремится по современному осмыслить драму чеховских героев и с той же страстью — самую форму чеховского произведения. Он не переделывает пьесу в повесть, как то нередко бывает в кинематографе, благо это легче легкого — вынести драматическое действие из комнаты на улицу, на природу, увлечься киноповествованием и т. п. Нет, режиссер все железно втискивает в рамки

пьесы, и потому действие протекает в этих низких, тесных комнатах, довольно уже обветшалого и маложивописного дома. Здесь то и свершается горячая, более того — жгучая драма людей, близких нам и накалом чувств, и резкостью позиции, которая всякий раз означает с особо жесткой четкостью. Герои лишены той мягкой и неопределенной акварельности, что стала традицией в театральных постановках. Наоборот, все они обрисованы с какой-то яростной обостренностью, но никогда вне чувства меры. И все стало непривычно, свежо, неожиданно остро в этой знакомой-презнакомой пьесе. Один только пример, не самый главный, не самый существенный, но все же...

Давно установилась в театре традиция играть Елену эдакой изящной, ленивой и предельно сдержанной петербургской барыней. Особенно подчеркивалось, что она девически чиста в сцене с Астровым и лишь грустит об утраченном счастье. Но читайте в текст Чехова, отрешившись от всех театральных воспоминаний, он дает возможность и для иного, более земного толкования сцены. И в фильме эта сцена полна жизни, огня, страсти. Елена готова уступить Астрову, если б не внезапный приход Войницкого... Но это только одна сцена, а ведь так заново прочтен почти каждый кусок пьесы.

Совершенно справедливо В. Демин писал об этом фильме: «Был Чехов-развлекатель, Чехов-благовеститель, неясно проповедующий что-то доброе и славное... Теперь перед нами Чехов, так сказать, «во весь голос». Чехов иногда впрямую переходящий на крик. Чехов — суровый, страстный и

жесткий (чтобы не сказать — жестокий) драматург».

Открытие произошло от соприкосновения с литературной классикой. Правда, не с прозой, а с пьесой. А результат — новое талантливое произведение кинематографа. На каком пути? Единоборства не было, своеволия тоже, а было творческое прочтение. Перед нами тот случай, когда истолкование оказывается искусством, притом высшей пробы.

Но как бы в опровержение мысли, что названный путь и есть единственно правильный при экранизации, появляется еще один фильм по Чехову. Опять по пьесе, но сделанный с совсем других художественных позиций.

Речь идет о «Неоконченной пьесе для механического пианино», поставленном Н. Михалковым. В последнее время об этой картине, а в связи с ней и о фильме «Дядя Ваня», столько писалось, что я могу смело отослать читателей к прекрасным статьям М. Туровской, А. Свободина, В. Михалковича. Ограничусь лишь некоторыми замечаниями.

Во-первых, напомним, что пьесы, так озаглавленной, у Чехова нет. Есть юношеская пьеса под условным заглавием «Платонов». В шестидесятые годы она шла в Москве в Театре им. Вахтангова под титулом «Пьеса без названия». Но и не эту юношескую пьесу показывают нам в фильме. Сценаристы А. Адабашьян и Н. Михалков отважились на безмерно дерзкий шаг — создали во многом оригинальное произведение. В нем использованы и юношеская пьеса писателя, и мотивы и фразы из чеховской прозы, тут, как верно заметил А. Свободин, растворен весь чеховский мир. Они от-



важились радикально изменить конец ранней чеховской пьесы, ввели персонажей от себя (мальчик Петя), наконец, осмелились сконструировать сами ряд реплик действующий лиц. Словом, своеволия, а из-под пера так и рвется святотатства, тут предостаточно!

И — полная, безусловная победа!

При этом кинематографическое решение, противоположное тому,

«Неоконченная пьеса
для механического пианино»
открыла нам
нового Чехова

что было в «Дяде Ване». Там все заковано в латы пьесы, действие ни разу не вырывалось за пределы дома. В «Механическом пианино» камера то и дело выходит на простор природы, тут буйство красок, тут вся мощь современ-

ного живописного кинематографа; и каждая живописная деталь — от керосиновых ламп, до старого заросшего ряской пруда и дождя, пронизанного солнцем, — все подчинено главной мысли фильма. М. Туровская даже писала, что в этом фильме главный герой не великолепный актерский ансамбль во главе с Калягиным, а вот эта старая усадьба и окружающая ее природа...

А она действительно очень важна — и усадьба, и природа важны для воссоздания не просто атмосферы пьесы, а атмосферы чеховского мира. А в этой атмосфере — разноцветная толпа людей, внешне веселящихся, а на самом деле ввергнутых в драму жизни, у каждого свою. И в то же время, при всей свободе обращения с исходным материалом, главное требование пьесы — единство времени — соблюдается неукоснительно. Здесь совершенно нет привычного в кино, в прозе «а в это время...». Нет, тут все происходит перед глазами, вот сейчас, сиюминутно, как в классической драме. Законы пьесы соблюдаются железно — и все это глубоко продумано, ибо такова чеховская форма.

Актерский ансамбль, конечно, поразителен. И дело не только в точности выбора актеров на роли, а в общей атмосфере непринужденности, легкости, словно бы перед нами некая мгновенно возникающая импровизация группы близких друг другу, остро талантливых людей.

П. Кадочников, исполнявший в фильме роль Трилецкого-отца, рассказывал на одном актерском форуме, как родилась на съемках эта атмосфера удивительного творческого содружества. Съе-

мочная группа приехала в Пущино, что под Москвой, недалеко от Серпухова, где был найден сохранившийся бывший барский дом. Вот там-то и прожила группа те полтора месяца, когда непрерывно шла съемка. Жили одним коллективом, питались сообща, старики ловили рыбу для общего стола, молодые, чтоб не потерять формы, в свободное время играли в футбол, все вместе каждый вечер собирались за столом и обсуждали, репетировали готовящиеся к съемке эпизоды. И родилась атмосфера благодетельства, горения, вдохновенной самоотдачи, и это не могло не сказаться на качестве актерской игры. Критики заметили потом, что в фильме ощущается «студийность, молодость, радость творчества».

Фильм начинался весело, актеры играли с упоением, звучали веселые водевильные нотки, но чем дальше шло действие, тем полнее раскрывалась глубочайшая драма их всех — драма бездуховности. И символом этой бездуховности выступала странная игрушка — механическое пианино. Музыка без человека. И на фоне других — драма Платонова-Калягина. Ее смысл он подытоживает сам: «Мне тридцать пять лет! Пропала жизнь, пропал талант».

Жизнь, потраченная зря, разошедшаяся на пустяки, болтовня, заменившая дело, болтовня с претензией, но удручающе пустая, болтовня без смысла — вот трагедия действующих лиц. И увидено это, прочувствовано, сыграно, осмыслено глубоко современно. Оттого так живо отзываются на фильм сердца зрителей.

Итак, значит, «виват своеовию?» Не будем спешить. Вот еще

два примера режиссерского своеволия, притом своеволия художников, которых все безоговорочно назовут и талантливыми, и серьезными и т. д.

Бывает ситуация, когда решение, предлагаемое авторами экранизации, оригинально и необычно, и все же его трудно принять. Так произошло, на наш взгляд, с картиной А. Алова и В. Наумова, поставленной по сценарию Л. Зорина, «Скверный анекдот». Она была решена в черно-белой гамме и остро гротесковой манере. Ее можно было принимать или отвергать, но равнодушным она не оставляла, пожалуй, никого.

Главная идея этой талантливой кинопритчи выступает довольно отчетливо. Сюжетно все идет по Достоевскому — некий сановный краснобаи, любящий щегольнуть любовью к народу, как-то после веселого вечера в гостинной вышел на улицу, не нашел своей кареты с загулявшим кучером и побрел пешком. Заблудился. Пошел на огонек и вышел... к домику, где праздновали свадьбу. И не кого-нибудь, а самого мелкого чиновника из его канцелярии. И сиятельный гость решил осчастливить «младших братьев наших» и посетить свадьбу.

Но умиления не произошло. Гости ошарашены. А потом продолжают гульбу. И «младший брат» оказывается совсем не таким, как его себе представлял сановник. Это скоты, потерявшие человеческий облик, монстры обоих полов, собрание чудищ, одно другого страшнее. Пиршество скоро превращается в некое соревнование — кто кого гаже... Одно свинство сменяется другим. Поставлено все это изобретательно и просто хорошо. Порой встретишь и

подлинные художественные находки. Скажем, кадр, когда в полутемном и пустом коридоре, куда глухо доносятся звуки веселья из «залы», танцует сама с собой кривобокая, худенькая нищенка. Жалкая и щемяще-трогательная одновременно. Кадр запомнился весь, до последней мелочи и стоит перед глазами спустя много лет...

Нищенка пританцовывает, а свинство гостей все нарастает. И вот уже наш сановник вместе с другим лежит под столом и столь же непотребен, как и другие. Итак, вышел некто из верхней «эллиты» в народ, к низам, к униженным и оскорбленным, а они-то и оказались свиньями, если смотреть правде в глаза, и быть реалистами. К такому выводу кинопритча ведет нас с неумолимой логикой.

По Достоевскому? Да нет же! И хотя сюжетно фильм как будто бы движется по рассказу, на самом деле — совсем в иную сторону. Рассказ написан в период, когда Достоевский высказывал порой взгляды реакционные, но такой, как в фильме, идеи у него не сыщешь! У писателя герои жалки и уродливы, теряют человеческий облик. Но писатель здесь же пишет о том, кто и что сделало их такими. Неслыханная бедность! Нищета. Ведь чиновник и его мать жили так скудно, что за кружкой воды бегали на Неву, и эта кружка речной воды и корочка хлеба были их единственной едой многие дни... Вот где корень, причина утраты человеческого облика. И как бы они ни были уродливы и жалки, эти люди, Достоевский сострадает им.

Увы, в фильме они только отталкивающие уроды. Станным образом фильм разошелся с До-

стоевским — и не в частности, а в самом кардинальном вопросе искусства: в отношении к человеку униженному и оскорбленному обществом. Разошелся со всей великой гуманистической традицией русской литературы и традицией советского кинематографа.

А бывает и так, что чрезмерная близость режиссера к экранизируемому автору приводит к ситуациям парадоксальным. Так получилось с таким опытным в этом отношении художником, как И. Хейфец. Экранизируя чеховского «Ионыча», он посчитал рассказ недостаточным для полнометражного фильма и отважился «дописать за Чехова». Эту художественную задачу И. Хейфец попытался осуществить самым, как ему, видимо, представлялось, безболезненным путем. С одной стороны, он добавил в «Ионыча» куски из других чеховских рассказов. С другой — ввел в фильм самого А. П. Чехова в качестве действующего лица. Но все рухнуло — разом и безнадежно. Словно бы подтвердилась истина, что в классике, как и в человеческом теле, властвует некий барьер несовместимости: произведение существует как нечто целостное, неделимое и недополняемое. «Хирургическое» вмешательство, «пересадка» иного художественного тела смертельна для художественного организма.

Но ведь в «Механическом пианино» пересаживались куски, Чехов дописывался, досочинялся! Да. А в фильме «В городе Н.» не получилось. Не вышло. Не обогатило рассказ Чехова, а разрушило его.

Талант — категория особая. Это не звание, не награда, он отнюдь

не пожизнен. Его нужно каждый раз доказывать заново и со всей силой, на какую способен. Вот почему нередко случаи, когда талантливый художник создает иной раз и неталантливые произведения.

Мы подождем пока делать какие-либо выводы. Давайте взглянем на особую ветвь экранизаций — на экранизации классики советских писателей. Общие принципы тут, конечно, сходны с экранизацией классики вообще. Но есть и некоторые особенности.

Начнем с того, что перед нами классика «свежая», а в отдельных случаях не устоявшаяся (мы имеем в виду случаи, когда еще продолжают споры — считать ли писателя имярек классиком или нет...). Бывает и так, что автор классических произведений жив и может принять посильное участие в постановке фильма. Могут быть живы и очевидцы изображенных в книге событий, частично сохранилась и «натура». Если исключить произведения на историческую тему, то время действия книг советских писателей это как бы «предсовременность», то есть время сравнительно близкое, в котором и сценарист, и режиссер ориентируются с куда большей осведомленностью, нежели в более отдаленных эпохах.

Наконец, и такая важная деталь — события в книгах советских классиков, как правило, происходят тогда, когда уже возник кинематограф. А это позволяет использовать один из самых ходовых современных приемов — включить в ткань художественного фильма хронику. И хроника тут многофункциональна — она и документ, она и помогает воссоздать неповторимый образ ушедшего времени, она и замена всей той поста-

новочной бутафории, с помощью которой воскрешают давнюю эпоху. Наконец, она часто диктует и поэтику всего фильма. И не только хроника — возможно (и это подтверждено фильмами) использование художественной традиции кинематографа прошлого, именно тех лет, о которых повествуется в фильме.

В силу всего этого режиссеры и сценаристы нередко при обращении к советской классике чувствуют себя свободнее, а порой и независимее от оригинала.

За последние годы экранизировано несколько десятков произведений советской классики. Среди них — пьесы Горького, ряд произведений А. Толстого, Шолохова, Вс. Иванова, Федина, Серафимовича, Н. Островского, Ильфа и Петрова, Зощенко, Булгакова, Платонова, А. Грина. Экранированы книги и классиков братских литератур — Ауэзова, Турсун-заде, Гамсахурдиа и других.

Диапазон интересов кинематографистов в советской классике, как видим, достаточно широк. Правда, вне его еще поныне остается многое — «Клим Самгин» Горького, многие произведения Платонова, Леонова, Федина, Эренбурга, Артема Веселого, Бабеля, Булгакова, Малышкина... Почти «неприкасаемой» остается для кинематографа обширнейшая область поэзии. Правда, именно в это десятилетие советское кино, на наш взгляд, вплотную подошло к решению такой сложнейшей творческой задачи, как воплощение на экране художественного мира поэта. Но об этом позднее, когда речь пойдет о так называемом современном поэтическом кино.

Итак, каков же тот опыт, кото-

рый можно извлечь из этой довольно значительной по объему, по числу фильмов волны экранизаций советской классики?

Снова прежняя проблема: как решать задачу, то ли в споре с оригиналом, подчас меняя по своему усмотрению не только сюжетные линии, но и отдельные характеры и сам «тепловой центр» произведения, то ли, не превращаясь в робкого иллюстратора, стараться донести в целостности самый дух произведения?

Поучительна творческая история фильма «Железный поток». Сначала, в 30-е годы, Е. Дзиган вместе с автором написал сценарий, в котором было много разных вольных отступлений от текста романа. Вернувшись теперь, в 60-е годы, к замыслу экранизации, режиссер внезапно понял, что давняя неудовлетворенность его сценарием возникла прежде всего из-за этих отступлений. И тогда родилось решение — именно по книге, «а не по свободной интерпретации» надо ставить фильм. В ту ночь в своем дневнике я записал: «Назад, к Серафимовичу».

И фильм «Железный поток» так и делался — в максимальной приближенности к роману, особенно его неповторимой поэтике. В фильме Дзигана герой — не личность, а революционная масса во всем ее зримом многообразии. На экране — история становления массового революционного сознания: от буйного разгула стихии, через неслыханные муки, тяжкие испытания к новому, рожденному в боях единству. В известной мере фильм традиционен, напоминает картины 30-х годов (прежде всего «Мы из Кронштада»), но главное в нем — впе-

чатляющий образ могучего потока революционного народа.

Именно так его и оценила критика.

Автор фильма «Они сражались за Родину» С. Бондарчук в сущности тоже стоит на таких же позициях, как и Е. Дзиган. Он был одержим стремлением передать самый дух шолоховской прозы, характер и манеру авторского повествования.

О достоинствах шолоховской прозы написаны целые тома исследований, в которых убедительно показано, что она не поддается однозначному определению. И все же, имея всегда в виду эту мысль, мы можем сказать, что в самой глубине шолоховских книг, в самой их сердцевине, там, где главный нерв, где то ядро, с которого все начинается, лежит судьба человека из народа. Этот человек, эта личность сталкивается в его книгах с самыми жестокими испытаниями, какие насылают на него история, и в этих испытаниях проявляет величайшую высоту духа и души. А душа этого человека из народа — целая Вселенная по богатству мыслей, чувств, многогранного восприятия мира.

Так вот это-то ядро и привлекает прежде всего в фильме Бондарчука. Ибо этот фильм — прежде всего о солдатах, и снят он с солдатской точки зрения, пронизан от начала до конца солдатским мировоззрением, этим определена его поэтика. Поэтому так важно тут режиссеру все, что касается солдатской жизни. И утомительный марш под палящим солнцем, по пыльной дороге, с черной думой об отступлении. И соль на гимнастерках. И радость купания. И это тревожное ожидание, когда вышел при-

каз окопаться. И хозяйственная деловитость в своем окопчике — как тут расположить все: гранаты, патроны. Удивительное обживание окопчика, который станет то ли рубежом, дальше которого не выступишь, то ли могилой...

Да, в фильме подчас избыток пиротехники, несколько старомодно сняты батальные сцены, не все актеры оказались на высоте, драматургически не очень слажена вторая серия, несколько риторичен конец... Но прав К. Симонов, говоривший на VI Всесоюзном съезде писателей, что «Они сражались за Родину» Бондарчука при всех слабостях обладает такой силой правды о периоде отчаянного положения на фронте, что сейчас ни одному художнику, идущему вслед, невозможно опуститься ниже этого высокого уровня, достигнутого в картине.

Чрезвычайно интересен с точки зрения поисков специфических изобразительных средств для экранизации советской классики фильм М. Швейцера «Время, вперед!».

Начинается он хроникой. И это не просто кадры времен первой пятилетки. В фильм входит Маяковский. Реальный. Его похороны. Гроб. Пастернак крупно у гроба Маяковского... От Маяковского пошел и замысел романа, и его заглавие. Маяковский как символ тех лет, тех надежд, тех мечтаний и, конечно же, дел того времени. Эпохи дня второго революция (первый — сама революция), когда страна как бы побежала вперед, а время уплотнилось донельзя и все сдвинулось с места...

Сегодня даже стало трудно понимать, как они могли так жить, так работать, так мечтать. Они —

это мы, если сбросить сорок пять лет. Кто мог бы самым честным образом ответить на вопрос: как это было? Только хроника. Поэтому хроника продиктовала поэтику, архитектуру, ритм картины. Игровые куски стали как бы продолжением хроники, а хроника — продолжением игровых кусков.

И не только хроника — еще и Маяковский, еще и Эйзенштейн, еще и молодой Катаев... Да, да, тот самый Катаев, который во время первой пятилетки поехал к горе Магнитной, где еще только должен был возникнуть Магнитогорск, а пока полыхал Магнитострой, написал обо всем увиденном остроталантливый роман-репортаж. А зрелый В. Катаев, будучи вместе с М. Швейцером соавтором сценария, как рассказывал постановщик, поначалу «гнул к драматическому построению фильма». Роман же «Время, вперед!» был с самого начала кинематографичен. Это заметил М. Швейцер. Это отметила критика сорок лет назад.

Заглянем в этот роман. Вот отрывок из него, право же, это сценарный текст:

«Все тронулось с места, все пошло.

Шли деревья. Роща переходила вброд разлившуюся реку.

Был май. Одно дерево отстало. Оно остановилось в голову вслед мигающему поезду, цветущее и кудрявое, как новобранец».

Это снимается с движения. Из окна поезда. Так написан весь роман — короткими, энергичными, зримыми фразами. А время действия романа — 24 часа. Это в своем роде уникальный роман — в нем счет идет не на дни и годы, а на часы и минуты. Он динамичен, как

грохочущий по шпалам курьерский поезд.

М. Швейцер это прекрасно почувствовал и снял фильм не то чтоб безгеройный, а групповой, как коллективный портрет. Или, как он сам написал: «Мне хотелось картиной спорить с идеей личности без единства». А ниже он скажет так: «Фильм «Время, вперед!» — это, если вы заметили, подробно в двух сериях рассмотренный рядовой сюжет кинохроники».

Но это не все. Сам Швейцер назвал еще четыре источника фильма, три кинематографических, один литературный. Кино это: Вертов, Эйзенштейн, Пудовкин. Литература (конечно, кроме Катаева) — Маяковский. О нем мы уже говорили, звучат его стихи, его образ звучит еще и в музыке Свиридова. Наконец, сам жанр фильма родствен лирико-эпическим поэмам поэта.

И от Маяковского, от Вертова, Пудовкина и Эйзенштейна — возвышенность фильма, его патетический настрой. Режиссер признается, что рабочей формулой для него был «монтаж аттракционов», а эпизод сколачивания настила и затем танец бетонщиков на нем задумывался режиссером как некая новая «Одесская лестница»... Сам автор признает, что замысел не осуществился, много «не дожато», — но существует сам посыл.

Ибо, конечно, фильм «Время, вперед!» смел, талантлив, необычен, и... все же с какого-то момента он становится несколько монотонен и внимание зрителя слабеет. Тут нет возможности говорить подробно о просчетах постановки — их немало. Но эта дерзновенная творческая смелость, эта попыт-

ка создать новое кинопроизведение, используя при этом киноязык той эпохи, которая изображена в экранизируемом романе, — путь, на наш взгляд, необычайно перспективный. Возможно, что фильм «Время, вперед!» откроет дорогу целому направлению в экранизации советской классики. Это путь трудный (вот почему сюда не рвутся ремесленники), но необычайно обнадеживающий.

Необходимо сказать и о других тенденциях в экранизации советской классики. Кратко их можно охарактеризовать, как попытки в той или иной степени улучшить экранизируемые произведения. Но это улучшение идет по странному пути — устранению всех сложностей и облегчения собственной задачи. Конкретно это выглядит так.

Умерший в 1940 году М. Булгаков, как ни парадоксально, писатель вроде новый для минувшего двадцатилетия. В 60-годы впервые были напечатаны его романы: «Белая гвардия» (в середине 20-х годов печатание оборвалось на половине — закрылся журнал «Россия»), «Жизнь господина де Мольера», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита». Написанная в 1927 году пьеса «Бег» впервые появилась на сцене в 1957 году. Широкий читатель (и зритель) знал Булгакова главным образом как автора «Дней Турбиных». Репутация у писателя неустоявшаяся. Для одних он уже классик, первоклассный художник, для других в лучшем случае человек одаренный, но почти всегда ошибавшийся...

В такой обстановке экранизация произведений писателя, казалось бы, должна была с максимальной близостью к автору донести его

произведение на экран. Прежде чем «единоборствовать», хорошо было бы просто объективно познакомиться с ними широкого зрителя.

Случилось иначе. «Бег» — фильм, в котором очень мало Булгакова и очень много А. Алова и В. Наумова. В конце концов возможен и такой вариант при условии, если «свое» на уровне оригинала...

Наиболее квалифицированные знатоки творчества Булгакова — литературоведы и критики — о фильме не писали, что симптоматично. Но некоторым киноведам фильм казался удачей.

«Бег» — пожалуй, лучшая пьеса Булгакова. Но и самая трудная для интерпретации. В отличие от «Дней Турбиных» она сразу же писалась как драматическое произведение. «Бег» наделен редчайшим в современной литературе свойством — поразительной цельностью и завершенностью всех линий. Здесь воистину — ни прибавить, ни убавить — как в превосходном стихотворении. Своеобразнейшая стилистика пьесы выдержана от первой до последней реплики. И что особенно существенно, это не пьеса в обычном понимании, а острый гиперболизированный гротеск. «Бег» — чудовищная фантазматическая белая движущаяся картина, крах, бег в пропасть, поэтому и все персонажи предельно заострены, тут нет бытописания, а есть два полюса: сатирический оскал и трагический пафос. Пьеса написана не в картинах, а в снах: все происходящее чудовищно, как во сне, но при этом художественная мера соблюдена самым поразительным образом. Недаром Горький предрекал пьесе «анафемский

В. Дворжецкий
в роли Хлудова
был единственной
булгаковской фигурой
в фильме «Бег»

успех» и говорил о ней: «Это превосходнейшая комедия, я ее читал три раза и давал читать другим... Великолепная вещь».

Про фильм этого не скажешь. В нем рухнуло уникальное единство произведения, его столь последовательный фантазмагоричный тон. Фильм до невероятия эклектичен. В нем смешалось все: идущий по старым канонам фильм о гражданской войне, с конными атаками, развернутыми знаменами и т. п., затем местами комичная, местами трогательная мелодрама о злоключениях группы белогвардейцев сначала в Крыму, затем на чужбине, и, наконец, выламывающаяся из фильма зловещая фигура Хлудова в интересном исполнении Дворжецкого.

Авторы поняли масштаб как нечто внешнее — и вот появляется во всем киноблеске панорама штурма Перекопа, мчится красная кавалерия, стоит Фрунзе, принимает и отдает распоряжения. Но артисту в роли Фрунзе играть нечего — драматургического материала нет, фигура получилась чисто условная, если не сказать грубее — картонная. Далеко не оригинальны многочисленные батальные сцены. Мы видели в других фильмах нечто лучшего качества. Масштабность приобретена, но чисто иллюстративная, а иллюстративность к высокому искусству, как известно, не имеет отношения.

Одни актеры играют лучше, другие хуже, но никто не играет того, что замыслил Булгаков, — зловещего гротеска, фантазмаго-



рической трагедии. Зритель порой захвачен происходящим, волнуется, переживает, порой смеется — словом, все в порядке за исключением одного: произведение большого искусства куда-то исчезло, подменено чем-то гораздо более легковесным, хотя и не лишённым занимательности.

Только один актер близок Булгакову — В. Дворжецкий, играющий Хлудова. Эта фигура фантастически заостренная, зловещая, поражающая каким-то исполинским масштабом падения. Но фигура эта действует только в первой серии.

Фильму явно «тесно» среди глубочайшего драматизма пьесы, и он по возможности стремится стряхнуть с себя эти «путы». Во второй серии Хлудов, в сущности, пропал. У Булгакова Хлудов ведет финал. Он решает вернуться в Советскую Россию. Чарнота ему говорит: «Проживешь ты ровно столько, сколько потребуется, чтобы снять тебя с парохода и довести до ближайшей стенки». — «Ну прощай», — отвечает Хлудов

и идет на пароход. На тараканьих бегах поднимают флаг, хор поет песню: «Жили двенадцать разбойников, жил Кудеяр-атаман, много разбойники пролили крови честных христиан...» Вот он крах белого движения: зловещий хор (но на тараканьих бегах!), и один из вождей белых добровольно идет за расплатой.

Как уже не раз бывало, истинно глубокое художественное творение оказывается ближе к жизни, нежели добросовестное иллюстраторство. Так и здесь. У булгаковского Хлудова был реальный прототип — генерал Слащев, вешатель и палач. Вернувшийся с повинной в Советскую Россию, он был прощен Советской властью и много лет работал в Красной Армии. Так в жизни.

Но авторы фильма бросили и Хлудова, и заодно трагедию. Финал картины просто пошел: вернувшиеся на родину Голубков и Серафима гарцуют на породистых лошадях, грациозная скачка очаровательной великоветской пары...

Пьеса Булгакова — факт высокого искусства. Фильм — зрелище. Увлекательное, но заурядное. В нем господствует эффектная приблизительность — не больше. Пьеса прочитана поверхностно и неправильно. Отсюда и результат.

Л. Гайдай тоже поставил Булгакова и тоже пьесу — «Иван Васильевич». Он также решительно изменил в ней многое, дабы получилась современная эксцентричная комедия «Иван Васильевич меняет профессию». Он перенес время действия на 50 лет вперед — из 20-х годов в 70-е, соответственно переменив и характеры многих действующих лиц, и насытил фильм каскадом смешных

трюков. Потери были: поблекли фигуры управдома, изобретателя, вора, соседей по дому. Тут надо было по-булгаковски написать роль заново, что, естественно, было не по силам.

Но вот фантастические обстоятельства комедии Булгакова прочитаны режиссером как обстоятельства эксцентрические, как великолепный повод для создания чрезвычайно смешного и остро-динамического действия. Как только стена московского дома 70-х годов нынешнего века тает на экране, открывая вход в XVI век, так фильм с бешеной энергией вырывается на простор эксцентрической комедии. Преображаются и герои (артисты Ю. Яковлев и Л. Куравлев), они стремительно ведут действие, попадая из одной смешной ситуации в другую.

Один гротесково-фарсовый эпизод сменяет другой, условно-фарсовы и декорации старого Кремля, иронична песня стрельцов, отправляющихся в поход, забавны и приключения самого Ивана Грозного, попавшего в малогабаритную московскую современную квартиру. Получилась смешная и озорная эксцентричная комедия, но отнюдь не бездумная. Перед нами личность в разных параметрах. Мелкая, ничтожная личность в обстоятельствах величественных. И наоборот — личность крупная, мощная в обстоятельствах житейских, квартирных дрызг. Эти две главные ситуации не только комичны, но и глубоко серьезны. И это перекликается с художественным миром Булгакова и в то же время — в русле исканий современной литературы, кино, театра, для которых проблема «личность и обстоя-

тельство» сегодня центральная.

Гайдай отходил от оригинала в сюжете, времени действия и т. д. Но он приближался к оригиналу в главном — в духе произведения. У него не все удалось, равно как далеко не все отмечено строгим вкусом, но все же он стремился не облегчить и упростить произведение, а скорее даже усложнить, связать с современностью. Путь Гайдая при всех издержках перспективен.

Но вот перед нами ломка оригинала, так сказать, принципиальная, в ней поворот на 180 градусов от первоначального замысла произведения. Речь идет об экранизации романа «Города и годы» К. Федина, осуществленной А. Зархи (сценарий А. Валуцкого и А. Зархи).

Это был один из самых первых романов молодой советской литературы: остро необычный во всем, начиная от языка, кончая проблематикой, героями и архитектурой. Роман трагический: в центре его два друга — Андрей Старцов и Курт Ван, два антипода: Курт Ван приговорит Андрея к смерти и самолично расстреляет его. «Чем ты жил все эти годы?» — спросит Курт Андрея. «Любовью!» — ответит тот. Курт же скажет: «А я — ненавистью!» И любовь — большая, всеокрушающая — царствует в романе, любовь Андрея к Мари Урбах, пленительной немецкой девушке, в которой есть, помимо всех прочих достоинств, некая inferнальность, как у героинь Достоевского. Андрей любит самозабвенно! При этом он добр, и еще — он слаб, подчас возмутительно, ужасающе слаб. И это непростительно в железный век мировых войн и революций. «Стекло не сваривается

с железом», — грустно замечает автор в финале. Железная логика революции, ненавидящей своих врагов, и мягкость, более того — мягкосердечие, жизнь только для любви — они несовместимы. Андрей обречен.

Таков итог романа? Как будто бы да, но только как будто... Разве революция живет только ненавистью? О Курте Ване много спорили в критике 20-х годов. Время шло, и все яснее становилось, что Курт Ван далеко не идеал революционера, хотя он жизнен и достоверен. Курт Ван — крайность революции, ее экстрема, он не желает считаться с реальностью, с диалектикой действительности.

В августе 1914 года, едва началась первая мировая война, как он, ближайший друг Андрея, повернулся к нему злобным оскалом шовиниста: «Ненавижу!» Раз русский — только ненависть. В революцию он отбросил свой шовинизм, но с бесчеловечной прямоотой исповедует другую ненависть — революционную. Старцов, конечно, виновен перед революцией, он совершил тяжкий проступок — отпустил на волю врага. Но сталкивается Андрей не с самой Революцией, а с Куртом. Тут еще и своя индивидуальная трагедия...

Железо, с которым не сваривается старцовское стекло, это конкретное железо — Курта Вана, экстремистское.

Ко всему это был роман необычайной художественной структуры. Задолго до новаций современного кинематографа тут широко применялись временные перебивки, действие текло сразу в нескольких временах, не соблюдая хронологии. Тут не



было и следа размеренного повествования. Он звучал как повествовательный сказ — то саркастический, то патетический, то лирический, словно бы автор перехватывал у своих героев их речь и говорил за них. Вся образная ткань была до крайности своеобразна.

Чего стоил образ, появляющийся еще в самом начале: на обледенелом крыльце отчаянно скулит песик. Он, замерзший на морозе, изо всех сил царапается в дверь, но хозяин упорно не хочет открыть. Уже снег на крыльце стал розовым от крови — так ободря-



ла себе лапы собачонка, а хозяин равнодушен. И это словно бы судьба Старцова, загнанного историей...

Все это почти начисто было отброшено Валуцким и Зархи, остались только имена героев, время действия и немногие сю-

«Зеркало» —
прорыв кино
в страну Поззии

жетные ситуации. Замысел их был и смел, и по-своему интересен. Они решили сменить главного героя — вместо Андрея Старцова поставить... Федина. Действительно, в романе немало автобиографического. Студент Федин был в Германии, когда началась война. Его интернировали, четыре долгих года он провел в плену. Возвращается он в 1918 году уже в Советскую Россию и сразу же окунается в борьбу. Вступает в партию, работает в Саратовском Совете, редактирует газету, уходит добровольцем в красную конницу. Разве такая биография не годится для фильма? Но вот только при чем здесь «Города и годы»?..

Существует роман, в котором рассказано, что Наполеон не проиграл битвы при Ватерлоо, а наоборот — победил. И империя возродилась вновь. Но через известное время Наполеон все равно терпит крах. В таком условном повествовании есть свой резон. Какой же резон был у авторов фильма?

В фильме все иное, нежели было в романе, за исключением, быть может, любви Старцова к Мари. Курт Ван никакой не экстремист, и Андрея он не убивает, а остается с ним в самых лучших отношениях. Гибнет сам Курт от руки реакционеров в Германии. А Андрей — тот преуспевает в революции непрерывно: в бою он поднимает в атаку красноармейцев, его хвалят и выдвигают, мимоходом он покоряет обаятельную Риту (в романе она вялая и расплывшаяся, из тех женщин, что виснут на мужчине, как гиря), которую играет очаровательная И. Печерникова. Финал застает нашего героя высо-

ко вознесенным. Он, главный художник проходящего в Петрограде праздника революции, рисует, отдает распоряжения и т. п. Сюда, в Петроград приезжает все еще любящая его Мари, но видит преуспевающего, облаканного революцией Андрея и рядом с ним хорошенькую и подчеркнутую беременную Риту... Вот, собственно, и все.

Роман, конечно, сокрушен, положен на лопатки. А в итоге? На одной чаше весов — книга, яркая, талантливая, трагичная и патетичная, на другой — довольно заурядный фильм о некоем, сделавшем художественную карьеру молодом человеке в те незабываемые годы... История, может, сама по себе и интересная, но рассказанная банально и ординарно. Смелости у авторов фильма было предостаточно, но вот отчетливого представления, ради чего это делается, нам кажется, не было.

Так все-таки каков же итог только что прошумевшей волны экранизации классики? Может, вспомним картину Васнецова «После битвы...»? Трупы классиков, погибших в первой схватке с кинематографом?

При всех потерях для пессимизма нет оснований. Литература явно устояла после столь яростного штурма. Впрочем, видимо, в этом никто и не сомневался. В. Бурсов пишет: «Я уверен, доверия к классикам нельзя подорвать плохими фильмами». В то же время конгениальных литературной классике фильмов все же не создано. Не можем мы назвать и экранизации, которые были бы сопоставимы по своему значению для развития кинематографа с тем, какую роль сыграла в

20-е годы «Мать» Пудовкина, а в 30-е годы «Чапаев». Соответственно ввиду «массовости» экранизаций резко выросло число полных неудач.

Все это так, но этим нельзя ограничиваться, подводя итоги. Ибо главный итог в том, что советский кинематограф на протяжении длительного времени проходил школу классической литературы. Как во всякой школе, тут были успевающие (меньшинство) и неуспевающие (большинство). Но самое важное — был процесс обучения.

Учились многому. Умению воплотить на экране грандиозную проблематику вершинных творений корифеев русской литературы. Обращались к характерам мощным, многогранным, сложнейшим. Учились разветвленному психологическому анализу — «диалектике души». Страстям человеческим — бурным, неистовым, вне обычных рамок. Классическому сюжету. Драматизму. Искусству повествования. Воплощению великой мысли, проявляющей себя в богатейшем разнообразии художественных решений.

Одна из частностей этого процесса — стремление кинематографа овладеть романным мышлением и действием. Если говорить откровенно, то кинороман в практике нашего современного кинематографа существует больше номинально — им обычно именуют вялые, растянутые filmy, только претендующие на изображение всей полноты бытия. В них обычно с самого начала уже ясен ответ на поставленный вопрос, и режиссер лишь озабочен тем, как ловчее подогнать действие под это решение. А в клас-

сическом романе вся сила, вся прелесть его в небывалой по сравнению со всеми другими жанрами полноте картины жизни, полнейшей непринужденности хода повествования.

Режиссеры столкнулись вплотную с этой «загадкой» жанра и приложили бездну усилий, чтобы ее разгадать на экране. Авторы «Войны и мира», по собственному признанию, больше всего были озабочены тем, чтобы воплотить в киноповествовании толстовский принцип «сцепления». В ряде случаев им это удавалось, и все же ахиллесова пята фильма как раз именно это «сцепление». Эпизоды нередко живут сами по себе, лишенные той внутренней связи, которая существует у Толстого. Важно, однако, что создатели фильма пошли путем труднейшим и кое-чего добились.

В этом процессе освоения романа для экрана особенно резко обнаружилось несоответствие нынешней формы сеанса (одна, максимум две серии) форме романа. Именно этим и диктовались попытки расширить фильм. Характерно признание Л. Кулиджанова, что после завершения «Преступления и наказания» он жалеет, что не поставил его на телевидении, где имел бы возможность резко увеличить число серий.

Из этой школы учебы у классики, видимо, будет извлечено много уроков для последующего развития кинематографа.

Любопытна мысль М. Туровской: «Больше надежды на успех дает кинематографу экранизация менее великой литературы. Второстепенные писатели и второстепенные произведения чаще служат основой для первоклассного кино, ибо для того, чтобы

создать вещь заново, в кинематографической форме, надо предварительно разрушить ее изначальную прозаическую структуру. А великое произведение труднее поддается как разрушению, так и воспроизводству».

Естественно дополнить это рассуждение выводом: может, разумнее в ряде случаев воздержаться от «разрушения великого произведения»?

И может, был прав А. Борщаговский, когда еще в первой половине 60-х годов, то есть до пика экранизаций, писал: «...ни один режиссер не вправе браться за экранизацию классики, если он не чувствует себя равным творцу экранизируемого произведения. Режиссер может и должен и бесконечно любить, и преклоняться перед гением классика, и разумом постигать все его недостижимое величие, и вместе с тем чувствовать в себе огромную силу, способную в его искусстве, в новом существовании создать нечто равное оригиналу, создать тоже великое». Программа максимум? Но ведь и классика — это тоже максимум.

К классическим произведениям литературы кино, видимо, будет обращаться еще не раз. Важно, чтобы из пережитой нами волны экранизаций были сделаны все выводы и извлечен весь опыт как удач, так и поражений.

На экране — современная литература

Экранизация произведений современной литературы, занимающая столь значительное место среди выпускаемых фильмов, — это несколько иной процесс,

нежели экранизация классики. В ней, как правило, участвуют сами писатели — они иногда и ставят фильмы по своим произведениям. Тут весь гвоздь вопроса, видимо, во взаимовлиянии современной литературы и кинематографа. Проблема — как прозвучало на экране то или иное конкретное произведение — несколько отодвигается, а на первый план выходит иное: что взял у современной литературы кинематограф. И — наоборот.

Существенно для этого проследить, к кому чаще всего обращалось кино, какова тут вообще его избирательность. Первые места и по числу экранизаций, и по значимости их творчества для развития кинематографа занимают три писателя: В. Шукшин, Ч. Айтматов, В. Быков. Это, в общем, и соответствует их положению в литературном процессе. Но помимо них можно составить обширный список современных писателей, чьи произведения часто появляются на экране. Важно подчеркнуть две особенности: в современном кинематографе широко представлены и писатели старших поколений, и молодые, вплоть до дебютантов. Другая особенность — кинематограф все шире и шире обращается к писателям братских литератур, и подчас именно здесь то и одерживаются художественные победы, имеющие принципиальное значение.

Литература вносила в кино свое, то, чем жила, что открывала, чем мучилась, то, что так самоотверженно искала, — героев и конфликты, новаторство художественных решений.

В развитии советской литературы за последние четверть века

произошло многое. Во второй половине 50-х годов наметился ряд существенных тенденций. Писатели стремились художнически осознать серьезные и плодотворные перемены в жизни советского общества, совершаемые по почину и под руководством Коммунистической партии. Наряду с книгами о современности появлялись произведения, в которых отчетливо выражено стремление осознать пройденный путь, с новых позиций связать воедино цель преемственности великих ленинских тенденций. Пафос философского раздумья, пафос историзма, опирающегося на своевременные оценки, характерен для ряда произведений, стоявших в центре литературного процесса.

Характерны и крупные успехи поэзии. На первый план выходит большая эпическая поэма или цикл стихов, объединенных большой социальной проблематикой. В то время появляются «Задалью — даль» и «Теркин на том свете» А. Твардовского, «Строгая любовь» Я. Смелякова, «Середина века» В. Луговского, «Человек» Э. Межелайтиса, цикл стихов М. Рыльского, М. Турсунзаде, Л. Мартынова и других.

Большую роль сыграл в 50-е и 60-е годы очерк, в частности, очерки В. Овечкина, в центре которых стоял глубокий социальный анализ жизни деревни. В этом русле писали многие видные писатели (В. Тендряков, Г. Радов, А. Калинин, Е. Дорош, С. Залыгин и другие). Критика называла это направление «дельным», ибо в центре большинства произведений стоял художественный анализ «дела» — трудовой деятельности советских людей.

В 60-е годы, особенно во второй половине их, в литературе происходят новые сдвиги. Многие из тех острых проблем, вокруг которых кипели споры в конце 50-х годов, оказывались решены ходом развития советского общества, уверенно вступившего в период развитого социализма. Решены были, и при этом успешно, и те экономические проблемы, о которых писал ранее острый, проблемный сельский очерк и близкая к нему проза. Сейчас в центре внимания все больше становится личность современника, ее внутренний мир, ее духовность в тесной связи с его делами. По образному выражению Ч. Айтматова, литература двинулась «в глубь души нашего современника».

Это заметно было во всех жанрах, в самых разных творческих устремлениях. В самом конце 50-х, и еще более сильно в 60-е годы происходит то, что позднее назовут «вторым рождением военной темы». Это зазвучал голос «лейтенантов». Их называли так, ибо все это были юноши, шагнущие в войну со школьной скамьи, чудом уцелевшие в ее огне, прошедшей труднейший путь от рядового, до младшего офицера.

«И это все в меня запало и лишь потом во мне очнулось», — могли бы сказать они о себе словами поэта. В центре их книг обычно не широкая панорама событий, не какой-то заметный по протяженности и значимости отрезок войны (как то было в романах К. Симонова, Э. Казакевича, О. Гончара), а чаще всего фронтовой эпизод, один бой где-то на пятачке, на пяди отчаянно защищаемой земли, и все внимание

к проблеме, как ведет себя личность в обстоятельствах исключительных, когда «или-или» и до смерти ближе чем «четыре шага». Такова проза Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Богомолова, В. Быкова, А. Адамовича, В. Рослякова, К. Воробьева. Вернее, была сначала такой, затем и в ней начались перемены. Не сразу она вышла на экран, порой с удручающими потерями. Однако в конечном счете эта военная проза оказалась на кинематограф могучее воздействие.

В русской литературе все отчетливее стали звучать голоса новой генерации писателей, пришедших со своей темой и героями. Одновременно в ряде братских литератур как-то разом появляется ряд первоклассных мастеров, глубоко своеобразных, наделенных глубоко современным художественным мышлением. Их книги, сразу завоевавшие признание, оказали революционизирующее воздействие на литературный процесс и в отдельных литературах, и во всесоюзной литературе в целом. Это были Ч. Айтматов, И. Друцз, М. Слуцкис, А. Авижюс, Г. Матевосян, Н. Думбадзе, уже названные выше В. Быков, А. Адамович и другие.

Из их книг хлынули герои своеобразные, в чем-то неожиданные и непривычные, но прежде всего остро современные. Они не укладывались в привычные рамки «положительного» или «отрицательного» персонажа, но зато прекрасно ложились в русло жизни со всей ее многосложностью и реальными противоречиями. Они вообще не сводились к какому-то привычному стереотипу, а, наоборот, являли собой бесконечное разнообразие со-

циальных и психологических типов. Как правило, герои эти не были интеллектуальной элитой, представителями особо престижных профессий и т. п., а были людьми из самой гущи народной, восхищавшими нас полнотой мирозерцания, широтой и поэтичностью души, исключительно красочной палитрой своего духовного мира.

В этой связи вспоминается один эпизод литературной жизни. На рубеже 60-х годов вышел в свет роман Е. Мальцева «Войди в каждый дом». История заглавия, по рассказу автора, такова. Однажды он отправился в очередную поездку в колхозы в сопровождении инструктора райисполкома. Как всегда, они сначала заходили в контору к председателю колхоза, с ним вместе шли на поля, на фермы, беседовали с передовиками и т. д. Но писателю пришлось в голову нарушить шаблон: он стал заходить во все дома деревни подряд, начиная с околицы, и узнавал, чем живут все, именно все колхозники.

В истории этого романа довольно истинно отразилась общая для современной прозы тенденция: исследовать реальное многообразие личности развитого социалистического общества.

Эта черта сегодняшней литературы выступает в органичном единстве со всевозрастающим многообразием художественных решений. «Создавая условия для гармонического всестороннего формирования и осуществления личности, развитой социализм тем самым объективно способствует многозвучию, многообразию искусства», — справедливо пишет об этом явлении А. Бочаров в «Вопросах литературы».

Как это выглядит конкретно, видно при обращении к творчеству самих писателей.

Первым тут надо назвать Шукшина. Все творчество В. Шукшина — литературное, актерское, режиссерское — есть явление уникальнейшее и в то же время необычайно характерное для нынешнего этапа взаимоотношений современной литературы с современным кинематографом. Тут весь клубок проблем — и новый герой, ворвавшийся на экран, и все муки воплощения современной прозы современным же кинематографом, и бесстрашие поисков, и ослепительность удач, и уникальность, а следовательно, неповторимость шукшинского пути. И даже на ту, остающуюся нерешенной, недоспоренной проблеме экранизации классики — и на нее проецируется опыт Шукшина.

Шукшин¹ — писатель остро-современный (его исторические произведения, на наш взгляд, уступают по значению его рассказам о современниках). И главное его завоевание, главная его заслуга, главные определяющие черты, привлечшие ему столь прочные, все растущие читательские симпатии, — полнота, глубина, сила правды. В своей лучшей статье (статье, а не интервью, которых немало, порой противоречивых) «Нравственность есть Правда» Шукшин с яростной последовательностью отстаивает свое бескомпромиссное кредо: главное в искусстве — открыть людям правду. «Единственно дурное намерение — сознательно

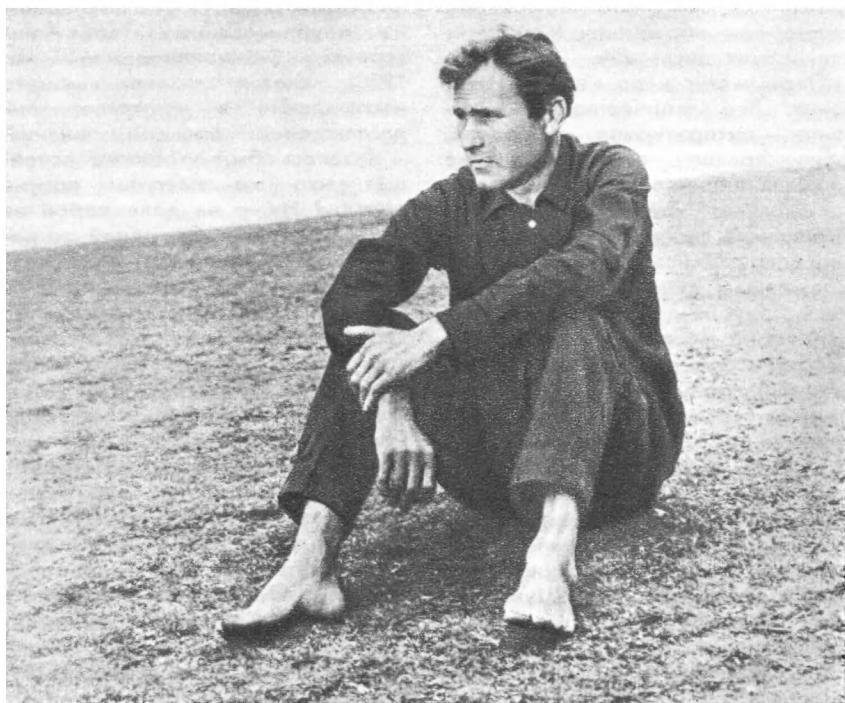
не сказать правду». А в последнем из опубликованных своих интервью («Кинопанорама» М., 1978) сказал: «... нет высшего наслаждения в искусстве, чем наслаждение правдой жизни».

Казалось бы, проблема яснейшая, кто же выступит против правды? Ну, а на деле порой из самых лучших побуждений, то ради эффекта воспитательного чуть укоротим правду, то ради того, чтобы поавантажнее выглядел герой-пример, кое-что отсечем, то ради отбора, необходимого всякому художнику, отберем только ту часть правды, которая нам симпатична...

А у Шукшина его рассказы, фильмы, герои обжигающе, жгучи правдивы. Ни малейшего следа заданности, запрограммированности, «подгонки» характера под «идею», ловко-делikatного уклонения от острого «острого угла». Шукшин удивляет правдой, восхищает ею, заставляет надолго задуматься над мелким, казалось бы, даже ничтожным происшествием, описанным в рассказе.

Шукшин как писатель социален в высшей степени, его герои точно прикреплены к временным и социальным координатам. Они — современный сельский и городской народ периода зрелого социализма и эпохи научно-технической революции. Город и деревня в его рассказах «остро перепутаны» (В. Каверин), горожане во многом — вчерашние сельские жители, а город шагнул в деревню — тут и техника, и де-

¹ Мне уже доводилось писать о Шукшине в брошюре «Кино и время», изд-во «Знание», М., 1977. К ней я и отсылаю читателей, а здесь скажу только самое необходимое и прошу прощения, если кое-что придется повторить.



сятки новых почти что городских профессий, и вошедшие в дом эти самые «масс медиа» — радио, телевидение, пресса, и еще множество перемен. Язык, и тот стал не тот, какой-то «суржик» эпохи научно-технической революции; уже не скажет герой в уличной ссоре «дурак» или в этом роде, а вот так: «Три извилины в мозгу, и те параллельные!»; или так: «Не задирайся выше ватерлинии».

Тут бы и написать что-либо благостное, а у Шукшина наоборот: все в тревоге. Как большой художник, он не довольствуется умильным отображением, а заглядывает и вдаль, и вглубь. Его герои беспрестанно ищут. Чего?

В. Шукшин
соединил в себе
и взлет литературы,
и взлет кино

Это, пожалуй, самый трудный вопрос, ибо если вслушаться в ответы самих героев, то они до крайности неожиданны. «Праздника», — отвечает Егор Прокудин. А Степка Воеводин, убежавший из заключения, не досидев всего несколько дней, на вопрос: «Почему?» — ответит: «Соскучился... сны замучили...»

Как его героев называть?.. Сам Шукшин то назовет их чудики, то — странные люди. А критики: «воображалы» (К. Рудницкий), «странники, вольные или неволь-

ные» (Л. Белова), «лгуны» (В. Каверин, да еще вспомнит старую книгу Писемского «Русские лгуны»)...) И все верно, все метко. Ибо за ситуациями порой анекдотическими, за «чудиками» встает неумная тяга человека к чему-то высшему, поднятому над обыденностью, — к духовности. К мучительным размышлениям: в чем же все-таки смысл жизни, в чем она — высшая Правда? Отсюда и поиски праздника, и счастья, и полноты жизни. А «срез» героев глубоко демократичный, они из самой гущи народной, с духовностью только соприкоснулись, но уже не могут от нее отстать. За всем бесконечным разнообразием их исканий — важнейшие процессы жизни нашего общества.

В его рассказах не столько важно, что происходит, сколько с кем это происходит, кто перед нами. Поэтому-то он так точно назвал один из циклов своих рассказов — «Характеры». А характеры эти были резко непривычны для литературы, хотя ей и свойственно казалось бы открывать новые типы. Тем более они были новы и непривычны для кинематографа, который куда в большей степени, нежели литература, тяготеет к стереотипу героя.

Путь этих героев на экран был труден и полон терний — и не только в силу внешних обстоятельств, не только потому, что они непривычны, что надо идти против течения, но еще и в силу причин «внутривидовых» — внутренней несовместимости литературы и кино. Казалось бы, ситуация идеальная: писатель сам ставит свои произведения и даже играет в них главные роли. И все же недаром родилось крылатое

выражение: «Шукшин против Шукшина». Ибо шло соревнование, острое соперничество двух искусств и все это — в душе одного и того же художника. Смелости было не занимать как «одной» стороне, так и «другой» — писатель и кинематографист в равной степени были великими новаторами.

Теперь уже всерьез говорят об «эпохе Шукшина» в кино, да и в литературе, а ведь в кино она продолжалась всего (если начинать ее с первой поставленной им полнометражной картины) десятилетие. И приходится оно как раз на это рассматриваемое десятилетие. Движение от первого фильма «Живет такой парень» до «Калины красной» — поразительный пример того, как самоотверженно пыталась современная литература выразить себя в современном кинематографе.

Фильм «Живет такой парень» родился из нескольких ранее опубликованных рассказов, заново переосмысленных, подчас весьма решительно переделанных для кино автором. Фильм получился лукавый, с глубоким подтекстом, на первый взгляд неприятная комедия, а на самом деле — картина серьезная, о многих важных проблемах современной жизни. И необычные для кино интермедии — они ведь несли заряд шукшинской иронии, той, что в рассказах слышна в авторской интонации.

Следующий фильм — «Ваш сын и брат» был совсем не похож на первый. Тут все было неспешно, зритель как бы призывался автором идти в глубь души героев, понять их парадоксальные противоречия. Третья картина — «Странные люди» стала непри-

вычным для тех лет (теперь это уже не редкость) сборником киноновелл, поражающих исключительным разнообразием художественных решений. Средняя киноновелла — «Выстрел», сделанная по рассказу «Миль пардон, мадам», особенно оригинальна. Здесь все передовато слово: на экране артист Лебедев, который двадцать пять минут держит зрителя в предельном напряжении. Совершенно справедливо по этому поводу писала Л. Белова, что здесь «Шукшин сохраняет непривычную для экрана форму повествования». Добавим — литературного повествования.

Наконец, последние две картины — «Печки-лавочки» и «Калина красная» — крупнейшие победы художника, принесшие автору невиданный успех у зрителя. Они поставлены по специально написанным сценариям («киноповести» называл их автор), но эти сценарии органически вырастали из чисто литературных произведений Шукшина, всецело определялись его писательской позицией. Кстати, в процессе съемок и эти сценарии претерпевали немалые трансформации, вновь и вновь показывая, как сложен путь от слова к экрану.

«Пересочинение» — когда-то так было сказано о процессе творческого перенесения книги на экран. Шукшин словно бы жил в состоянии непрерывного пересочинения — творческого, страстного, неукротимого, никогда не удовлетворенного достигнутым... Может, это тоже одна из причин неувядаемой силы его картин?

В двух последних его фильмах произошло важное открытие, присущее только Шукшину.

Войдя в собственный фильм в качестве центрального актера и центрального героя, Шукшин, на наш взгляд, достиг результатов исключительных. Он в фильме некий эмоциональный и интеллектуальный центр, активно воздействующий на все окружающее. Он создает и образ, и атмосферу, его окружающую, и саму интонацию киноповествования. Подчас актер Шукшин и есть тот лукавый автор — повествователь из «Бесед при ясной луне», который «организовывал» все свои рассказы. 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 погоню Егора Прокудина за мишурными идеалами счастья, его трагические заблуждения... В том и неповторимость актерского гения 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. И любимые им актеры Бурков, Санаев, Рыжов, Куравлев.

Исследователи заметили, что пейзаж, почти отсутствующий в рассказах Шукшина, внезапно воскрес в его фильмах, словно бы кинематограф дал ему возможность дополнительно выявить себя. В двух последних фильмах эта «пейзажная линия» получила новое, углубленное развитие. Теперь пейзаж раскрывается нам подчеркнуто, глазами героя, а этот герой — Шукшин.

Поле — это поле Ивана Расторгуева, и пашня в финале — это его глазами увиденная близкая, бесконечно родная пашня. С еще большей силой это осуществлено в «Калине красной». Вся трагедия исковерканной жизни Егора, вся его неумная тяга к иной жизни выливается в этом сентиментальном, наивном, но таком глубоко, таком жарком, таком искреннем обожании Прокудиным и березок, и просторов полей, и травы, и всего этого прекрасного мира русской природы.

А сам киноповесть стал более емким, приблизился по своей многокрасочности к прозе.

На всех его фильмах, как клеймо качества, можно было бы написать: «Ранее не встречалось».

Закономерен большой успех его фильмов, глубоко закономерна любовь читателей и зрителей к Шукшину, так мощно проявившаяся в дни его похорон.

В каждом городе он лежал на отесных российских простынках. Называлось не кинозал — просто каждый пришел и простился.

Шукшин привел современную прозу на экран, найдя ей конгениальное кинематографическое воплощение. Его фильмы разрушали шаблоны и устаревшие стереотипы, смело и мощно внося в кинематограф современнейшие проблемы и конфликты. Он привнес своего, не похожего на других героя, создал новую форму киноповествования. Его путь в кино — это непрерывные и самоотверженные художественные искания, опыт которых действительно составил целую эпоху в советском кинематографе и не раз скажется еще в кинематографическом процессе в дальнейшем.

О том, что фильмы Шукшина,

равно как и его проза, оказали большое воздействие на современный кинематограф, писалось много. Менее разработан другой сложнейший вопрос: а не оказало ли кино воздействие на прозу Шукшина? На первый взгляд ответ как будто явно отрицательный: ни «Думы», ни «Алеша бесконвойный», ни «Срезал», ни «Миль пардон, мадам», ни другие рассказы вовсе не напоминают сценарии или фрагменты из них.

Но взглянем на дело с иной стороны. Личность современного писателя формируется под воздействием действительности, суммы знаний, художественной литературы, но при этом и при воздействии телевидения и кино. Но вот как сказывается воздействие этих аутовизуальных средств на художника — до сих пор остается неясным. Видимо, проявляется оно каждый раз глубоко индивидуально. Не забудем еще, что первые рассказы начинал писать Шукшин — студент ВГИКа, ученик М. Ромма, начинающий кинематографист. А рассказы сразу же по своем появлении заставили говорить о некоей «неправильности» их формы, вернее, не каноничности ее. В них почти нет описаний, нет собственно повествования или оно сведено к минимуму. Часто нет развивающегося динамичного сюжета, но при этом есть острая парадоксальная ситуация, которую легко представить себе зримо. Вместо повествования одни сплошные диалоги, написанные сочным, метким языком, словно бы перед нами драматические этюды, маленькие сценки, которые так и хочется разыграть.

А может, тут по-своему преломилось кинематографическое видение, вернее видение на еще

элементарной кинематографической ступени, и в то же время неотделяемое, находящееся в синтезе с видением собственно литературным? Это только предположение, оно требует специального тщательного анализа и всесторонней проверки, но, как нам кажется, в таком предположении есть резон, ибо в фигуре Шукшина кино и литература находятся не только в прямых, но и в обратных связях.

Шукшин, пожалуй, наиболее яркая фигура, характеризующая современные взаимоотношения литературы и кино. Яркая, но далеко не единственная. Может быть, вернее сказать, наиболее характерная из многих.

Можно назвать еще немало писателей, чьи книги и чье непосредственное участие оказали заметное воздействие на кинематограф. Несомненно, что творчество Чингиза Айтматова заслуживает в этом отношении специальной главы. Ведь почти все его произведения, притом при помощи самого автора, вышли на экран. Этот факт сам по себе уникальный.

У нас нет здесь возможности подробно говорить о всех экранизациях произведений Айтматова, равно как и о таком чрезвычайно существенном явлении, как воздействие произведений писателя и фильмов, по ним поставленным, на развитие кинематографии Средней Азии — киргизской, казахской, туркменской, таджикской, узбекской. Это — обширная тема, требующая специальных изысканий. Можно только заметить, что в том огромном качественном рывке, который сделали эти кинематографии в последнее десятилетие, важную роль сыграло

исключительно плодотворное воздействие книг Ч. Айтматова.

На наш взгляд, одной из наиболее значительных (если не самой значительной) была экранизация «Первого учителя», сделанная А. Михалковым-Кончаловским. Авторы сценария Ч. Айтматов и Б. Добродеев довольно решительно сместили акценты рассказа. В прозе «Первый учитель» был окрашен в эллигические тона. Рассказ строился, как воспоминание из сегодняшнего дня о первом учителе. Воспоминание грустное, ибо сегодня учитель забыт, он только сельский почтальон, его даже не позвали на праздник школьного юбилея... Вот эта эллигичность (сама по себе прекрасная в рассказе) начисто отброшена сценаристами — действие целиком перенесено назад, в самое начало 20-х годов, когда свет идей революции только доходил до далекого горного кишлака. Чрезвычайно обострен в фильме (по сравнению с рассказом) основной конфликт Дюйшена с односельчанами. Напряжение достигло максимума, проблема внезапно выступила в необычном ракурсе: человек и общество. И даже так: человек против косного общества, человек в единоборстве с обществом за это же общество... Один — против всех!

И сценаристы и режиссер были бескомпромиссно смелы в изображении того, что Ленин называл «народной тупостью», забитостью, темнотой. Правда этих сцен, где невежественная масса злобно сопротивлялась всем начинаниям учителя Дюйшена, была обжигающей, она не оставляла камня на камне от ложных псевдонародных взглядов, идеализирующих всяческую патриархаль-

щину. Страшны в картине были и бай с его зверством, и его помощники, но еще страшнее была косность и равнодушие основной массы жителей кишлака. Тем выше было значение победы, одержанной Дюйшеном, в конце концов завоевавшим признание дехкан.

Дюйшен, конечно, не был просто одиночкой. За его плечами тоже было общество — новое, рожденное революцией. Но оно было далеко за горами, а здесь он вел бой один на один. Авторы не идеализировали и своего героя — артист Бешеналиев играл Дюйшена страстно и азартно, раскрывая нам и одержимость его высокими идеями, и фанатическую односторонность, неумение видеть в действительности кроме основных тонов и полутона, и нюансы. Такова была историческая правда, и авторы фильма смело ее утверждали.

Яростные споры при появлении картины ныне стали достоянием истории. «Первый учитель» получил полное признание. На этом примере кинематографисты убедились в том, какие широкие возможности открывает перед ними путь бескомпромиссной яростной правды; убедились в том, что вот так, не утаивая кричащих противоречий действительности, не чужаясь жестокого и ужасного, можно создать прекрасное и поэтическое произведение о реальной победе нового в истории нашего общества. Убедились они и в том, что обращение к глубоким, до крайности своеобразным характерам, «выламывающимся» из прилежавшихся рамок, позволяет достигнуть в искусстве результатов наибольших. Это все шло от первоклассной литературы — от произведений Айтматова. И если

проследить внимательно за кинематографическим процессом, то мы увидим, что «эхо» «Первого учителя» отозвалось затем в ряде самых разных фильмов — от «Лютого» до «Невестки», от «Рабыни» до «Белого парохода».

При всей неоднородности экранизаций повестей и рассказов Ч. Айтматова важно отметить, что почти в каждой из них было заложено разрушение шаблонов, бытовавших доселе в литературе и в кино. Юная Джамиля разрушала стереотип героини, которая обязана верно ждать своего мужа, ушедшего на войну. Полюбив всей душой, она уходила к любимому, и мы воспринимали это не как измену, а как торжество истинной человечности. И вместе с юным героем рассказа «Верблюжий глаз» (фильм «Зной») делали открытие, что успехи в труде очень важны, но они не исчерпывают оценки человека, что есть еще и высокие нравственные критерии, так обязательные, существенные в оценке личности... И так почти каждый раз.

Как и Шукшин, Айтматов принес в своих книгах прямую, бескомпромиссную и глубокую правду о нашем современнике, и именно она, прежде всего, самым благотворным образом воздействовала на кинематограф.

В повестях Айтматова (а как показывает практика, и не только у него) мы встречаем такую своеобразную форму современной интеллектуальной прозы, как параболы, в которой «повествование удаляется от современного автору мира, а затем, как бы двигаясь по кривой, снова возвращается к оставленному предмету и дает его философски-этическое осмысление и оценку». Форма эта столь

неустоявшаяся, что соответствующий том «Литературной энциклопедии» (вышедший в 1968 году) еще умалчивает о ней, и лишь «Словарь литературоведческих терминов» (1974 год) не раз обращается к ней.

Многообразие форм современной параболы таково, что цитированное выше определение «Словаря...» не может претендовать на универсальность, ибо «отлета» от конкретной обстановки в полном смысле может и не быть, он осуществляется более тонко, «как бы», а параболичность все же налицо. У Айтматова в этом отношении характерны «Белый пароход», «Восхождение на Фудзи-яму». Наконец, и киновариант «Первого учителя» явно тяготеет к параболической притчеобразности (сверхэкспрессивная конкретика перерастает в некий символ, равно как и вся история Дюшена прочитывается как мировая этическая проблема: «человек и общество», «человек, заставляющий современников свернуть на путь прогресса»).

Но яснее всего эта проблема видна на примере взаимоотношений кинематографа с таким своеобразным писателем, как Василий Быков.

Его рассказы и повести как будто специально созданы для кинематографа: компактные, емкие, с драматичнейшим сюжетом, с резко, даже резчайше очерченными характерами («черное — белое!»), с острейшей, нередко трагедийной и в то же время философской концовкой. Сейчас большинство из них экранизировано. И какое удручающее разочарование: серые картины, «еще раз о войне», не оставившие сколько-нибудь заметного следа. Возникло даже

мнение, что кино «не умеет» ставить Быкова.

Казалось бы, рассказы и повести В. Быкова всецело в русле «второго рождения военной темы»: та же воинствующая точность реалий военного быта, острота ситуации, нравственная проблематика. Однако постепенно стало выясняться, что это и «то» и «не то». Ситуация у него была не просто острая и критическая, а наострейшая, наикритичнейшая: герои стоят перед выбором — смерть или жизнь ценой предательства. Речь идет не просто о победе, а о цене ее и ее смысле.

Все вещи В. Быкова хотя и написаны о войне, но обращены в сегодняшний день, что называется, опалены горячими спорами 60-х и 70-х годов. Характерно его личное признание: «Ален Рене писал некогда, что «фильм должен звучать как своего рода сигнал тревоги, который помогает людям трезво взглянуть на окружающую их жизнь», и это в не меньшей степени относится и к литературе. Отсюда и роль писателя в этой жизни — строителя и звонаря. Будем звонить, а вдруг кто и услышит». Признание характерно и по общему смыслу и по сопоставлению литературы с фильмами.

У В. Быкова все конкретно, все предельно точно. Он не допустит ни одной детали фронтовой жизни, которая не то чтоб неправдива, а хотя бы лишь приблизительна. Достоверность его произведений, как писала критика, чрезвычайная. Но, как верно отметил А. Адамович, «сила лучших вещей В. Быкова, однако, не в одном лишь документализме, а в чем-то большем». Это большее — своеобразнейшая притчеобразность. И как верно далее пишет Адамо-

вич: «Наряду с традиционной притчей, требующей «убирания декораций», обнажения мысли и морали, условности характеров и положений, есть, однако, и иная ее разновидность: это тоже «притча» (по оголенности мысли и заостренности «морали»), но с предельно реалистическими обстоятельствами и со всем возможным богатством «диалектики» души».

Здесь точно определены черты притчеобразности Быкова, следовало бы только убрать кавычки со слов «притча» и «мораль», ибо они у Быкова существуют во всей реальной и безоговорочной полноте.

В экранизациях Быкова не было, прежде всего, его чрезвычайной достоверности войны, «документальности». То ли в силу врожденной робости дарования, то ли еще почему, но режиссеры не осмеливались на эту достоверность, создавая привычное и шаблонное изображение войны «вообще». Что касается «большого», то на него не было даже и намека.

Тем более принципиальное значение имеет фильм Л. Шепитько «Восхождение», поставленный по повести Быкова «Сотников». Эта вещь писателя наиболее философская из всех им написанных. Можно и нужно говорить об известной эволюции В. Быкова — 70-е годы в его творчестве уже иная ступень, новые ноты и интонации. А открывается это все «Сотниковым». А. Адамович пишет: «Если прежде повести В. Быкова (повести-предупреждения, повести-сигналы) говорили об угрозе со стороны подлецов, трусов, карьеристов и т. д., то здесь не трусы только, но сама трусость, не подлецы лишь, а сама подлость, жестокость, цепкая, липкая, многоликая,

судимы авторским судом и нравственным самосудом героев».

«Сотников» назывался сначала «Ликвидация». И в заглавии подчеркивалась проблема — фашисты стремятся не только физически ликвидировать людей, но и отнять у них право даже на достойную смерть. Для Рыбака ситуация кончилась падением. Для Сотникова «восхождением» по ступеням стойкости, мужества, борьбы...» (А. Адамович). Само понятие «восхождения» отчетливо прочитывалось в повести и родилось в критике за несколько лет до появления фильма...

Л. Шепитько и автор сценария Ю. Клепиков предельно заострили притчеобразность и параболичность повести. Можно даже сказать, что они ужесточили конфликты, отчего фильм приобрел какую-то особую тональность, в чем-то внутренне не сходную с тем, что написано Быковым. Пусть так, но ведь родилось произведение истинного искусства, и с этим надо считаться в первую очередь.

В фильме, казалось бы, все конкретно, даже волосы раненого Сотникова примерзают к дереву... И все же именно среди этих на первый взгляд достовернейших деталей и происходит характерное для параболы «удаление от современного автору мира», чтобы затем вновь вернуться к нему. Способствует этому многое, в первую очередь — зимний пейзаж. Снег заливает ровной белизной экран, уничтожая подробности, реалии сегодняшнего мира, выделяя темным пятном на нейтрально-пустом светлом фоне главных героев, слепя зрителя блеском и заставляя этим как бы «воспарить» к тем вселенским проблемам, что кроются на экране. Снег подчерки-

вает многозначность редких деталей — покосившихся телеграфных столбов с перекладиной, силуэта далекой церквушки, торчащих из сугробов голых ветвей кустарников, словно руки окоченевших трупов. Снег же подчеркивает и значимость странного силуэта перевернутой скамейки, которую несут к месту казни палачи, чтоб поставить на нее осужденных.

Это подчеркнуто и актерской игрой, особенно Плотникова, исполнителя роли Сотникова. В нем с самого начала чувствуется нечто поднимающееся ввысь над обыденностью, над смертью. Конфликт Сотников — Рыбак проходит через весь фильм от начала до конца, и это конфликт силы духовности и безысходной, ведущей в тупик бездуховностью.

Линия Рыбака в фильме сделана режиссером и актером весьма обстоятельно, тщательно, подробно. В ряде кадров он убедителен и достоверен. И все же властная «прочерченность» его роли отдает неким дидактизмом. В ней не хватает непринужденности, жизненной полноты и свободы, которые заставили бы зрителя содрогнуться от внезапного превращения «своего» парня в палача и предателя. Удался другой предатель — следователь Портнов (арт. Солоницын). Портнов не просто предатель, а само Предательство. Он раз навсегда решил для себя вопрос: любая самая подлая жизнь все же лучше смерти, ибо за ней — ничто. Он не сдается до конца, даже когда выигравший нравственный поединок Сотников мертв, Портнов бросает на него короткий, но торжествующий взгляд: «Пусть я предатель, но я-то жив...»

Восхождение же Сотникова начинается почти с первых кадров, когда он вызывается идти за продуктами — добровольцев-то ведь нет. Он из тех, кто не перекладывает ноши на других, любимый Быковым тип человека. Дальше все, решительно все обстоятельства будут против Сотникова. Его ранят, и Рыбак вынужден вернуться и спасать Сотникова. Их схватили из-за беспомощности Сотникова. Из-за него же в тюрьме Демчича, да и староста, по сути, тоже из-за них. Сотников решает умереть вместо них, берет всю вину на себя, он хочет умереть за людей. Но и это ему не дано — фашистам нужен не виновный, а устрашающая ликвидация. И вот последний акт трагедии.

Снова снег, отрешающий нас от житейских дрязг, от мелочной подробности — куда-то в высь вселенской трагедии. Обледенелый сельский съезд, отполированный скользкими вниз санями. По нему в гору медленно движется процессия обреченных и палачей, залитая холодным зимним солнцем. Проход этот долгий, но не затянутый: то долгота высокой трагедии. Колышутся крестообразные ножки перевернутой скамейки, несомой над головами. Не удалось умереть за людей — он никого не спас своим признанием, что же, он умрет для людей: для этого мальчика в буденовке, что смотрит на него из толпы, для этих сегодняшних зрителей, сопереживающих Человеку в смертную минуту в бесчеловечнейших обстоятельствах.

А затем параболы делает скачок вниз — в обыденность, в смрадное бытие Рыбака, у которого ликвидировали не жизнь, а больше — все человеческое, превратив его в

палача своего же товарища. Нас бросают к Рыбаку, который в загашенном солдатском сортире пытается покончить с собой, и даже это не удается ему. К Рыбаку, который видит, как гитлеровский солдат захлопывает ворота, и это словно бы захлопывается сама его навсегда сломленная жизнь...

Конечно же, путь Л. Шепитко далеко не единственный при экранизации прекрасной прозы В. Быкова. Есть и могут быть и другие художественные решения. Будем надеяться, что «Восхождение» не долго останется единственным примером конгениально-го прозе писателя фильма.

Проблема притчи и параболы в кино и литературе, конечно же, не исчерпывается приведенными примерами. Замечено, что сегодня как в мировой, так и в советской литературе притча как бы переживает свое возрождение, причем приобретает современные и до крайности разнообразные черты. С другой стороны, притчевость становится все больше и больше свойственной кинематографу, как мировому (Феллини, Антониони, Ален Рене), так и отечественному (А. Тарковский — «Солярис», Т. Абуладзе — «Мольба», «Ожерелье для моей любимой», Б. Мансуров — «Состязание»). Процесс этот обоюдный. Так, А. Бочаров высказывает предположение, что «кинематограф, будучи по своей природе очень зрелищен, сыграл тем не менее немаловажную роль если не в возрождении, то в возбуждении притчевости в нынешней прозе: общественная потребность в интеллектуализации прозы находила опору в современных эстетических формах, разработанных кинематографом».

Литература привела на экран нового героя, принесла новые конфликты, новую интонацию — ироническую, лирическую, размышляющую и породила ряд новых форм киноповествования. Можно сказать, что современное многообразие форм киноповествования во многом обязано литературе. В сущности рождается и уже родился кинематограф литературный, который нельзя свести к какому-нибудь одному типу, — он бесконечно разнообразен, использует самые разные изобразительные средства и в первую очередь — слово.

Как один из характерных примеров, мы отметили бы фильм «Последний месяц осени» по сценарию автора одного из крупнейших современных прозаиков И. Друцэ, поставленный режиссером В. Дербеневым. Для Друцэ характерна неповторимая лирическая интонация повествования, интонация чрезвычайно поэтичная и в то же время глубоко интимная, личная.

Ибо автор не летописец и не скрывшийся за маской беспристрастия повествователь, нет, он как бы один из героев повествования. Он горюет и радуется вместе с персонажами, говорит о них с юмором, а то и иронично, но это почти всегда добрый юмор, добрая, душевная ирония. Впрочем, когда надо, та же ирония автора железно неуступчива. Для Друцэ человек из народных глубин не только главный герой (что роднит его и с Айтматовым, и с Шукшиным), но еще и центр мироздания, носитель народной мудрости и, главное — поразительной поэзии народной жизни. Его героев словно бы окружает особый поэтический мир, блещущий краска-



ми, исполненный музыки и богатства чувств...

Правда, не романы «Степные баллады» и «Бремя нашей доброты», не повесть «Запах айвы», а только рассказ «Последний месяц осени» прорвался на киноэкран. Прорвался с потерями, причем отсечено было отнюдь не второстепенное. Но в существенных чертах, в поэтическом настрое, в ритме и атмосфере фильма возникло нечто художественно равнозначное прозе этого писателя.

Для В. Дербенева это был режиссерский дебют после операторской работы. Здесь он выступил и как режиссер, и как оператор, что существенно, ибо ка-

Очаровательная поэзия
прозы И. Друцэ
нашла себя в фильме
«Последний месяц осени»

чество киноизображения стало весьма важным элементом в структуре фильма. Картина снята в черно-белой, приглушенной гамме, преобладают размытые тона, много осенних пейзажей, несущих повествовательную нагрузку, создающую и эмоциональный настрой, и свою внутреннюю динамику, отражающую и движение глубокой осени к зиме, и эллигическое ощущение угасания жизни Отца.

Первый кадр: на всем бесконеч-

ном тускло-сером фоне широкого экрана крупные белые хлопья снега, медленно опускающиеся на мокрую черную землю. Этот снег — только преддверие зимы. Он тает тут же, но он — предвестие... Последний кадр — снег ложится толстым слоем, словно бы отделяя от нас прочитанную, прожитую, почти угасшую страницу жизни. Но после первого снежного кадра, сразу же огонь — живой, прозрачно-пламенный, с калейдоскопическими чудесами, мгновенно возникающими и тут же пропадающими в его прозрачно-пламенной глубине. И тут же возникает закадровый голос Автора (читает И. Смоктуновский).

Снег сначала падает бесшумно, как в жизни. Потом — соло рояля. Огонь и снег — Жизнь и Смерть — можно прочитать и так. Но сделано это без нажима, просто как одна из целой цепочки ассоциаций. Огонь горит в очаге. В хате, где живут Отец и Мать. Одни!

— Эй вы, черти! Ну, кто быстрее разует?— Это кричит в сумраке хаты слегка захмелевший старик Отец. Но ему никто не отвечает. Впрочем, нет — отвечает закадровый голос Автора: «Это он нас зовет, забыл, что нас давно нет дома!» Вот она коллизия — отцы и дети. Но не в банальном противопоставлении, а в совсем ином — современная жизнь, как правило, разлучает родителей и детей, в особенности если родители из деревни. Ниточка, связывающая поколения, становится все тоньше, вот-вот она оборвется, но ведь ниточка-то из сердца. И хотя мы найдем тысячу обоснований неизбежности ухода детей, но есть в этом что-то противное нашей человеческой природе, и грусть наша оправ-

данна и понятна...

Об этом и будет этот пронизанный глубокой гуманностью фильм. О том, как старик Отец будет из последних слабых сил стараться восстановить эту, идущую из сердца ниточку родственной связи, и как дети будут снисходительно помогать ему, а жизнь будет все дальше и дальше отослать их друг от друга, а жить ему будет оставаться все меньше и меньше.

Современная проза, представленная истинными талантами, вносит в кинематограф серьезность и глубину, глубокое и плодотворное раздумье над жизнью.

В «Последнем месяце осени» с первых же кадров звучал закадровый голос — этим сегодня никого не удивишь. Но в том, как вошел этот голос в фильм, есть своя особенность. Смоктуновский придал ему доверительность, задушевность, мягкую иронию и светлую грусть, сделал его многозначным. Сценарист и режиссер включили его в кинодействие органично. Уже в первых кадрах, когда Отец зовет детей разуть его, Автор как бы вступает в диалог с ним. Именно «как бы» — с одной стороны, Автор словно бы отвечает на вопрос Отца, но с другой — это он, конечно, отвечает, вернее поясняет нам, зрителям. С первых же кадров возникает вопрос: кто и что ведет киноповествование — автор-повествователь или самодействие героев, литература или кино?

Часто (в особенности при экранизации романов) закадровый голос заполняет «пустоты», неизбежные при пропуске целых глав, а то и частей книги. В каждом конкретном случае все зависит от таланта, такта и художественного

вкуса режиссера, но все же очень часто такой повествовательный комментарий в фильмах существует как бы вне художественной ткани картины. В «Последнем месяце осени» автор-повествователь — необходимейшая составная часть художественной структуры. Он часто ведет действие сам, руководя нашим зрительским вниманием. Но ведет действие и Е. Лебедев, главный герой, ведет вместе со своими партнерами. Ведет с каким-то высшим актерским вдохновением, не только в сценах главных, но и в тех, что принято называть проходными. Вот Отец и сын за столом поют что-то непонятное (ведь по-молдавски!), тонкий голосок Отца — словно бы цветистая ленточка на однотонном мощном гудении сына, все это вместе прекрасно. Больше — тут найден эквивалент неповторимо поэтической прозе Друцэ.

И эта сцена странным образом перекликается с авторским голосом! Ибо ведь это не просто Автор — это еще и один из сыновей Отца, писатель, на квартиру к которому, не застав Автора, придет старик и будет долго сокрушенно звонить в звонок... И связан Автор с главным героем, конечно же, не формальным родством, а вот тем, что можно назвать словом «**понимание**», глубочайшим родственным пониманием душевного состояния героя. Но чтоб возникло чудо искусства, нужна не просто проза, а проза истинного художника. И если она есть, тогда и возникает волшебный контрапункт слова и изображения. Так, как это случилось в ключевом кадре фильма.

Пейзаж Молдавии, где нет вздыбленных гор. Его скорее

сравнишь с морем, но не тем, где шторм, мощные гребни волн с плюмажами пены, а с морем во время зыби: валы округлые, мощные, уходящие в бесконечность, до горизонта, а меж них стеклано-пустынные долины, тоже округлые, хотя и глубокие. Вот и на экране В. Дербенев снял застывшие пологие валы земли, поросшие щетиной жнивья или облетевшими рощами, пологие балки, блестящее слюдяным мокрым осенним блеском шоссе с ползущими машинами.

Нависли серые облака, с вершин бугров начинают скатываться клубы надвигающегося тумана. По светлой дороге, изогнувшейся в виде латинской буквы «с», идет Отец. Старый журавль над заброшенным колодцем. Старик останавливается, присаживается на корточки над водой, выбрасывает нападавший туда мусор.

Старик все делает молча, а в это время мы слышим голос Автора: «Когда отец отправляется навещать нас, то всегда идет этой долиной, и здесь, у колодца, нагоняет его первая усталость. Теперь, присев, он, может быть, отдыхает, а может, вспоминает, как много лет тому назад ехал он жарким летом на высокой, груженной пшеничными снопами телеге. Пить хотелось ужасно. Там, у скалы, был в ту пору родник, и стояла там, склонившись над водой, молоденькая девушка с глиняным кувшином. И с этого влажного кувшина началась жизнь всех нас шестерых».

Эти несколько фраз, произнесенных Смоктуновским, как молнией освещают волшебным светом поэзии и эту грустную осеннюю долину, и унылый, треснувший от ветхости журавль, и старика, при-

севшего на корточки, и весь фильм!

Художественное слово, уточним — поэтичное! — может и должно полновластно входить в фильм в своей первозданной ценности и не надо во всех случаях из всех сил искать ему эквивалента в изобразительных средствах. Соединяясь в нечто новое, в контрапункт слова и изображения, оно рождает новый художественный синтез!

«Последний месяц осени» был торжеством в кинематографе слова — поэтичного, задумчивого, ироничного, улыбчивого, торжеством удивительного синтеза поэтичного слова и изображения.

Вариаций того, как современная проза проникает в кинематограф, множество. Мы наметили некоторые, на наш взгляд, наиболее существенные тенденции в этой области. Но есть явление совершенно иного порядка. Речь пойдет не о прозе, а о другой могучей стихии литературы — поэзии.

Экран и поэзия

Поэмы и вообще стихи обычно не экранизируются. На поэзию кинематограф как будто бы не посягает. Впрочем, нет, появился ряд картин, созданных под самым непосредственным воздействием поэзии. Либо это прямая экранизация поэмы («Мольба» Т. Абуладзе), либо фильм, созданный по прозаическому сценарию, но написанному поэтом, причем так, что в нем господствуют законы поэзии, а не прозы («Дневные звезды» И. Таланкина), либо фильм о поэте, где мир предстает как бы увиденным самим поэтом, следовательно, опять-таки по за-

конам поэзии («Цвет граната», редакция С. Юткевича), либо столь своеобразное произведение, как «Зеркало» А. Тарковского, где стихотворения играют крайне специфическую роль поэтического «документа» и весь фильм опять-таки, строится, как лирическая поэма. Во всех названных случаях мы имеем полное право говорить о прямом воздействии поэзии на кинематограф.

Апофеоз Слова и апофеоз Изображения — в обоих случаях с большой буквы — такова «Мольба» режиссера Т. Абуладзе и оператора А. Антипенко (он в полной мере соавтор фильма). «Душа подвластна только чуду», — строка, звучащая в начале фильма, есть как бы поэтический эпиграф или стихотворный ключ к нему. И на экране чудо — Кадра, Ритма, Слова.

Мы привыкли к современному кадру как бы случайному, сработанному под документ, основательно захламленному, где нужное по ходу действия и случайное перемешаны в беспорядке, именуемом подчас живописным, хотя очень часто это просто хаос и банальнейшая небрежность. А в «Мольбе» каждый кадр — живописный холст или скорее черно-белая гравюра, где выверен каждый сантиметр. Кадр: три четверти широкого экрана пустынно белы, затем вытянута во всю высоту экрана человеческая фигура; последняя четверть экрана — опять пуста. Кадр: потусторонняя чернота всего пространства экрана, лишь в верхней части — четыре пары человеческих рук — одни светлые кисти. Внизу под руками — пять колеблющихся языков пламени. Кадр: вновь черный экран, и на нем чередование: лицо

гибели: магометанское кладбище... Кадр всей своей изобразительной стороной передает некое биение пульса поэмы. Еще ничего не произошло, еще все впереди, а уже монтажно — кадр мусульманского кладбища, где все произойдет, словно стихотворная строфа, предвещающая начало трагедии.

Изображение. Ритм. И Слово. Слово тут равноправно с изображением, порой даже теснит актера с его игрой. Актер статуарен — слово же живое, текучее, все собой заполняющее. Слово — закадровый голос Повествователя — ведет действие. Оно объясняет, что чувствует герой, оно говорит, что совершилось убийство, а экран только еще подводит нас к тому, что кинжал войдет в грудь героя. Но пронзит его не кинжал (видимое), а Слово — невидимое.

Подчеркнем: Слово в фильме существует не в обычной его кинематографической реальности — в диалогах, монологе, закадровом голосе, доверительно, как одно из действующих лиц, сообщающее что-то зрителю. Этого в фильме нет. В потоке эпического киноповествования есть диалоги, но они необычны, «остранены». Говорят между собой не обычные герои кинематографической реальности, а герои поэмы, поэтому речь их поэтически организована, патетична и метафорична, ее не проговаривают, а произносят — торжественно, экспрессивно и многозначно. Когда Звидаури лежит на земле, связанный, и к его груди приставлен кинжал, то диалог между ним и пытающим его кистином происходит не как в реальности, а как в поэзии — на предельных нотах. Кистин требует признания не только страстно — он кричит яр-

стно-экспрессивно, яростно-страстно, и столь же яростно ему отвечают отказом. И это не обыденный обмен репликами, это совсем другое — это поэтическое, патетичное, возвышенное изображение смертельного спора. И потому трижды звучит яростный вопрос, и трижды звучит столь же переполненный яростью отказ...

И Повествователь необычен. Это голос Поэта, возвещающий о происходящей трагедии. Иначе сказать, это не обычный закадровый голос, это звучит сама Эпическая Поэзия.

Наконец, третий голос, хор. Но это не хор греческой трагедии, комментирующий происходящее на сцене, — это хор участников, хор той косной силы, с которой вступают в единоборство герои. И хор жестоко, неумолимо, грубо, хрипло твердит, твердит, все повторяя и повторяя старые, кровавые, бесчеловечные заветы... И вновь Слово — не в будничном обличье, а в пурпурном плаще Поэзии.

Наконец, и в потоке лирическом тоже Слово, но Слово поэтического спора между Личностью и Двойником, спора отвлеченного и возвышенного, соответственно и звучащего в тонах философской патетики.

«Мольба» требует от нас отрешения от привычного, настройки всех чувств на волну высокой поэзии. Это прорыв современного кинематографа в иную сферу — поэтически отточенных мысли и чувства.

Тут все в ином, новом ракурсе: изображение, слово, ритм. На экране — страна Поэзии, а не привычное место действия. В «Мольбе» нет реальности, составляющей сильную сторону кинематографа

и в то же время его ограниченность, в «Мольбе» воссозданная искусственно поэтическая реальность.

В «Дневных звездах» — наоборот, казалось бы, сама наиреальнейшая реальность: соборы Углича, Ленинград 30-х годов и времени блокады, современность. И нет стихов — даже в титрах. Но это кино поэтическое, ибо проза, легшая в основание фильма, поэтическая.

Вернее, она носит название лирической. «Дневные звезды» О. Берггольц были одновременно и как бы манифестом лирической прозы 60-х годов, и высшим ее достижением. Она писала здесь о необходимости в нашей литературе «нового Герцена», о желании художника выйти с самым сокровенным на народ, «потребность связать свою жизнь воедино, потребность вспомнить, сравнить, собрать самого себя как нечто единое». О. Берггольц утверждала, что возникла острая необходимость в книге, где читатель увидит «не только внешнее движение событий, не только внешнее деяние, а прежде всего самый глубинный, тайный, интимный, самый достоверный мир своей души».

«Дневные звезды» и явились такой своеобразнейшей книгой-исповедью. Тут не просто лирическая интонация, тут даже не та ситуация, когда автор — как бы один из героев. В «Дневных звездах» автор — главный герой, это книга о нем, и история тут просвечивает через его сердце, его личную судьбу. Форма этого произведения до крайности раскованна, непринужденна, порой даже причудлива.

Мы потому столь подробно останавливаемся на литературном оригинале, что перед нами явле-

ние исключительное: кинематограф обратился к одной из наиболее сложных современных литературных форм. Тут нет привычного повествования «обычной» повести или рассказа, тем более нет драмы — это проза мысли и чувства. «Киногеничен ли духовный мир?» — задавали вопрос киноведы. Сформулировано не совсем точно. Вернее сказать так: духовен ли современный кинематограф? В силах ли он передать душевный мир современника? Ответ, нам кажется, таков: «Становится способным...»

«Дневные звезды» решают эту задачу в ключе поэзии. Да, здесь сняты «узнаваемые» Углич, Ленинград. И все же они чуть «сдвинуты», чуть остраниены — мы видим их не объективно, а как бы глазами поэта: немного ярче, немного интенсивней. И тут особая заслуга одного из авторов фильма — оператора М. Пилихиной. Четыре эпохи: Углич, Ленинград в 30-е годы, Ленинград блокадный, современность. Для каждой эпохи не только своя тональность, но и свое оригинальное изобразительное решение.

В какой-то билибинской праздничности красок встает на экране Углич. Белая громада собора, белые стены монастыря, белые ступени крыльца, чуть голубоватые тени белых оконных ниш — целая симфония белого, играющая тысячу оттенков, созвучий, упоительная и чарующая музыка белого цвета, господствующего в этом экранном Угличе. И голубое небо во всю силу, во всю экспрессию этого ликующего цвета. На экране воистину место «чистейшего, торжествующего счастья». Ибо Углич — это и сон поэта, сон, в котором раскрепощенное подсозна-



старухи — свеча с колеблющимся пламенем, лицо старухи — свеча, лицо старухи — свеча. Кадр: на нейтральном сером фоне три конские вороны морды, внизу в центре — одна белая конская голова.

Можно сказать, что тот или иной кадр связан с древними верованиями, обычаями горных племен, хевсуров и т. д. Пусть так, но обряд не выйдет в жизни, как этот кадр, обряд вбирает в себя всю палитру, а следовательно, и всю случайность действительности. В кадре — не только отобранное жесточайшим образом, но и наделенное зримым ритмом, но и подчеркнутое светом. Кадр, как стихотворная строфа, пересказу в прозе не поддается.

Многие кадры в фильме — как строфы: в них есть размер, ритм, рифма. Иные строфы-кадры, как и в поэзии, прекрасны и... непонятны. Что означает эта чудно-

Черно-белая «Мольба»
стала стихотворением
на экране

красивая женщина со свечой в руке, в яркий солнечный полдень стоящая по грудь в светлой пшенице? Не уверен, что сам режиссер объяснит смысловое значение кадра, его связь с предшествующим и последующим. Но и мы, и режиссер равно ощущаем: кадр прекрасен.

Кадров-ребусов в фильме хватает. Но четко выступает и сюжет. Вернее, два сюжета и два потока изображений. Один — эпический. Это — поэма Пшавелы, суровый поэтический рассказ о вражде, кровной мести, бесчеловечных обычаях, рассказ об Алуде, преступившем старый закон, о страшной драме Звидаури.

И другой поток — субъективно-лирический. Поток сложных метафор, ассоциаций, галлюцинаций,

имеющий внутреннюю сюжетную основу. Он, этот поток, словно бы поэтический комментарий к эпическому сюжету. Тут драма в душе, внутри поэта. Тут масса остро гротесковых, многозначных, подчас с трудом расшифровываемых (а то и не расшифровываемых) кадров: толпа мертвецов, шествующих к могиле; то они без голов, то это люди-негативы, пугающие своим перевернутым изображением (черное — как белое, а белое — как черное). То ребенок на коленях невесты, внезапно превращающийся в обезьянку... Выдумки тут чрезвычайно много, пожалуй, слишком много. Зритель не успевает разгадать один загадочный кадр, как на него надвигается новая, еще более сложная загадка. А главное — этот лирический поток часто не соединяется воедино с эпическим потоком. Это и давало основание для упреков авторов фильма в некоторой эклектичности, очень уже различны по своей художественной фактуре эти два потока — призрачный, лирический и патетически трагедийный, эпический.

Наиболее интересна в фильме линия эпическая.

Это действительность, но не в ее реальном облики, а иная — поэтическая, пересозданная искусством. Жесткая черно-белая графика. Густо-черная и пусто-белая. Белая пустота экрана как нетронутый карандашом художника лист бумаги и, как тушью, фигуры. Плоско-белые стены сакль и черные фигуры горцев. Тускло-белые, высохшие мертвые кисти рук, отрубленные у врагов-кистин, на серо-белой стене. Белое пламя над черной чашей. Мир жестоких страстей и кровавых законов. Встретишь кистина — человека другой

веры — убей и отруби правую кисть. Мир неправедный — так видит его поэт в экстатически-напряженных контрастах. Мир, безжалостно отринувший своего же, пожелавшего стать Человеком, понявшего бесчеловечие кровавых обычаев. Мир эффектных, но страшных обрядов, мир злобно бормочущих стариков, гнусный мир нетерпимости, жестоко расправившийся с Алудой, сжегший его дом, выгнавший его и семью в ледяной холод зимних гор.

И другой аул, живущий по тем же законам: снег тускло-белый и на нем черные без полутонов проплешины словно клавиши рояля. От пейзажа веет какой-то потусторонней безысходностью. За аулом — магометанское кладбище. Путь к нему через черно-белую чересполосицу. Страшное кладбище, где вкривь и вскозь торчат из земли мусульманские надгробия: чуть намеченная голова, а потом обтесанный каменный кол. Пейзаж дантова ада — тут-то и свершится главное преступление: гость будет зарезан кистинами.

Мы часто говорим осудительное — «иллюстративность», подразумая под этим порой иллюстрации к литературному оригиналу. А ведь иллюстрации не так уж редко могут быть подвигом художника и перлом творчества. Т. Абуладзе и А. Антипенко иллюстрируют Пшавелу — но как! Эта черно-белая графика словно сам скорбно-трагический эпический стих, ставший зримым.

Кадр пронизан ритмом. Он может быть уравновешен в своей безысходности (три старухи, три парки, три судьбы, три макбетовских ведьмы), а может создавать ощущение тревоги, нарастающей

ние строит ряд причудливых ассоциаций, дающих в конечном счете индивидуально-поэтическое осмысление драматизма истории.

Углич еще и поэтический ключ фильма, ибо образ его будет настойчиво возникать и в другие эпохи, вплоть до современности, помогая понять последующие драмы. Углич — ликующий мир детства и гармонии, взорванный трагической гримасой истории — убийством царевича, убийством ребенка. Углич — это первое детское ощущение несправедливости и первое же жаркое желание исправить эту несправедливость — наказать убийц. Углич — яркий и в то же время таинственно мерцающий внутренний мир поэта.

Ленинград блокадный — это трагедийная патетика. То зловещая сине-серая гамма, мрачная гнетущая панорама палаты госпиталя, то пронзительно-скорбный ландшафт мертвых улиц занесенного снегом осажденного города, мертвецы на тротуарах, жуткие холмики снега над трупами и над всем этим — Воля и Мужество. Слово бы зрительный эквивалент тем знаменитым строчкам Поэта, в свое время облетевшим всю страну:

Сто двадцать пять блокадных грамм
С песком и кровью пополам.

Предельно необычно и само киноповествование — тут нет привычной логики, причинного ряда. Подчас оно даже явно алогично, тут свои связи — ассоциативные, метафорические, сопряжение далековатых понятий и предметов... Углич детства поэта, Углич давней исторической трагедии XVI века может вторгаться в современность: по улицам современного Ленинграда везут, надрываясь как

бурлаки, сани с колоколом, отправленным в ссылку еще Борисом Годуновым. И, наоборот, внезапно, у гроба убитого царевича появится Поэт, как мстительница за погубленного ребенка. Действие движется рывками, порой прихотливо, часто им движет логика ассоциаций и логика пульсирующей мысли, не связанной никакими канонами. Порой в киноповествовании есть неоправданные и невозместимые провалы, затрудняющие и без того нелегкое восприятие фильма. Есть причудливая игра мысли, но вот ясности, стройности, целеустремленности — ее порой остро недостает. Но при всем этом «Дневные звезды» смелый и талантливый художественный эксперимент, еще одна смелая разведка, смелая попытка проникнуть в неосвоенную кинематографом страну Поэзии.

Таким же экспериментом — спорным, острым, талантливым — представляется нам и «Зеркало» А. Тарковского.

Это тоже путешествие во внутрь себя. Лирическая поэма или даже скорее так — лирический цикл вкупе со странным колажем из кадров хроники.

Оператор Рерберг создал в «Зеркале» еще одну волшебную страну Поэзии, где много чудес, где может растаять каплями потолок и штукатурка медленно и страшно будет плыть вниз, и будут странно шевелиться коричневые кустарники, и зеленым огнем гореть поля, и со всем этим будут находиться в странном, зыбком единстве кадры хроники. Правда, кадры эти, отобранные через десять тысяч сит, поражают какой-то предельной выразительностью и экспрессией, как будто бы операторы специально снимали их для

«Зеркала» (особенно военные кадры переправы через Сиваш). Но все равно при всей «элитности» этих кадров мы ощущаем их как достовернейшую хронику, как снимок эпохи, вклеенный в глубоко субъективированный рассказ о драме одной души.

В фильме два потока документов. Поток эпический — хроника. Эпос тут возвышенный, хотя и документальный. Другой поток документов — лирический. Это — стихи отца режиссера А. Тарковского. У них несколько функций в фильме. Первая: они свидетельский рассказ о любви, свидетельство стихотворное о любви отца героя к его матери. Стихи читает в фильме автор. Это не просто — «так было», это — «так было в душе, охваченной пламенем любви».

Функция вторая: стихи — ключ к художественной структуре фильма. Ассоциативная логика лирического цикла А. Тарковского и есть логика движения фильма.

Можно сказать иначе: вся образность фильма вырастает из стихов Арсения Тарковского. Почему так много дождя в кадрах? Раскройте сборник стихов, и вы не раз натолкнетесь на строчки о дожде, о том, что «капли бегут по холодным ветвям», о том, что «...старческой рукою моет стекла сентябрьский ветер», что «как слезы капли дождевые светились на лице твоём» и т. д. и т. п. И дождь, и ветер, и вода в разных ипостасях — это все оттуда, из реки поэзии. И зеркало, зеркало своей судьбы, зеркало прошедшей жизни — оно не раз блеснет перед нами на экране, даже в кадре испанской хроники мы увидим женщину, торопливо уносящую зеркало от бомбежки. И зеркало пришло из той же книги стихов.

И третья их функция — они входят в повествование, но не прямо, не иллюстрируя и не рассказывая о происходящем, а иначе — создавая особую возвышенную эмоциональную атмосферу, соединяя Слово и зримый образ. Целиком звучат известные стихи: «Свиданий наших каждое мгновение мы праздновали как преображение...»

А в кадре — никакой суеты, никаких наивных попыток объективом поспеть за речью. Наоборот, камера почти неподвижна, она замирает на фигуре Тереховой, грустно притулившейся у подоконника, на ее прозрачно-голубых глазах, словно бы вглядывающихся в то уже далекое время, когда она «держала сферу на ладони хрустальную»... Медленно камера поворачивается к этому простому миру — окну, саду за окном, воде в кувшине, всем этим простейшим вещам, сотни раз виденным, которые любовь сказочно преобразжала.

Нет, нет, ничего на экране не преобразжается, все остается, как было, в своей первозданной грустности, ибо ведь любовь-то погибла, и мы смотрим на предметы, лишь сожалея об утраченной поэзии первых свиданий. Контрапункт: стихи, Терехова, пейзаж.

Но вот концовка, блистательная концовка стихотворения, которая звучит как неожиданный выстрел, как взрыв, как внезапное прозрение:

Когда судьба по следу шла за нами,
Как сумасшедший с бритвою в руке...

Концовка «светит» далеко за те кадры, где кончилось чтение стихов, озаряя дальнейшие повороты судеб героев. Вместо «сумасшед-

шего с бритвою в руках», бегущего вслед за героем, можно подставить «фашизм», «война»... Закадровый голос не повторяет строк, не появляется тут и хор, как в «Мольбе», но поразившие нас строки продолжают звучать и звучать — и в кадрах типографии, и в хронике испанских событий, и в кадрах Отечественной войны, и, наконец, в совсем близкой хронике — на границе с маоистским Китаем.

Иногда фон, на котором звучат стихи, подчеркнуто нейтрален: Терехова, однообразно качаясь как маятник, идет по длинющему белому коридору, вдоль которого толстые беловатые трубы, бесконечно длинный проход, где почти ничто не задерживает глаз и все внимание — на стихах.

Всегда ли удачно включение стихов в киноповествование? Это особый вопрос, но то, что многое тут заслуживает самого пристального внимания, бесспорно.

Еще одна особенность — цепь многозначных поэтических образов, образов-символов, образов-метафор, входящих важной составной частью в структуру этого необычного фильма.

Актерски в фильме самая большая удача — Терехова. Уже одно то, что она в одном и том же облике играет двух женщин — жену Отца и жену Героя, — уже это есть заявка на необычную многозначность не характера, а всего образа. Не только одинокая, оставленная женщина перед нами — нечто большее. Недаром сын, перелистывая старинную книгу, наткнется на голову мадонны — то будет голова Тереховой. Она реальная во всей земной плоти — «душе нельзя без тела», и в то же время тут какой-то

прекрасный отлет в идеальное, тут некая Женщина из Поэзии — не меньше!

Многозначны и поэтически насыщены отдельные кадры.

...Горит выброшенная во двор елка, ее поджег сын, а Отец и Мать стоят у окна и говорят о нем... А видится за этим иное — известная легенда о неопалимой купине, говорящая о том, что сыновей не надо приносить в жертву... И тут же реальный, растущий без отца сын — одинокий, над выброшенной елкой, пригрюнившийся у огня... Тут иная емкость кадра — поэтическая, когда в одной строке порой больше содержания, чем в прозаической странице. Или этот повторяющийся дважды образ узкой женской кисти, сквозь пальцы которой ало просвечивает далекое пламя. Именно сквозь женскую — слабую, нежную — и пламя! Как многозначна и как символична эта деталь, перешедшая из словесного поэтического ряда в изобразительный кинематографический. «И в хрустале пульсировали реки, дымились горы, брезжили моря, и ты держала сферу на ладони, хрустальную, и ты спала на троне»... Все колдовство, все волшебство, вся тайна поэзии, как словесного искусства, начинает переходить в нечто новое — в колдовство поэзии кинематографа...

И вновь и вновь — в который уже раз! — вернейшим помощником художника оказывается закадровый голос. Есть своя магия доверительности, душевной деликатности интонаций в том, как И. Смоктуновский включается в ход киноповествования. Жаль только, что прозаический текст тут сильно рознится по своему уровню от стихов.

В «Зеркале» немало спорных художественных решений, но фильм — смелый прорыв кино в мир лирической поэзии.

Сегодня фильмы этого направления еще не завоевали большой зрительской аудитории. Их язык пока непонятен многим, да он еще по-настоящему и не выработан самим кинематографом, он сам в процессе становления. Известно, что поэзия вообще не имеет столь широкой читательской аудитории, как проза. Но растет читательская аудитория стихов, будет расти и зрительская. А главное, у этого направления большие перспективы и новые открытия ждут нас в самом недалеком будущем.

Несколько слов в заключение

Итоги подводить рано — процесс взаимопроникновения литературы и кино идет чрезвычайно интенсивно, а главное — многообразно. Как оценивать, скажем, факт появления поразительной по своей силе книги «Я из огненной деревни»? Она родилась из долгих поездок трех писателей — А. Адамовича, Я. Брыля, Н. Колесника — по деревням Белоруссии, где жили крестьяне, уцелевшие от страшных расправ фашистских карателей. Люди, их рассказы, записанные на магнитофонную пленку (сотни тысяч километров!), и послужили основой книги. Разве это не пример воздействия кино (прежде всего документального!) на создание книги? Или появление глав из «Блокадной книги», созданной тем же методом А. Адамовичем и Д. Граниным?

С другой стороны, А. Адамович говорит, что замысел его книги «Хатынская повесть» родился из кинокадра.

В известном романе В. Богомолова «В августе сорок четвертого...» последняя, самая решающая сцена — разоблачения группы вражеских диверсантов — словно бы «снята» пятью камерами. Все происходящее на лесной поляне описано автором с пяти разных точек зрения участников операции — Алехина, Таманцева, Блинова, прикомандированного к ним, но относящегося с недоверием ко всей операции Аникушина, и, наконец, с авторской точки зрения. Действие не раз останавливается, а затем как бы вновь «прокручивается» перед нами, но уже снятое «иной камерой» — глазами другого участника. Есть ли в этом воздействие кино на современную прозу?

В том же романе наряду с обычным потоком повествования неизменно течет и еще один — поток документов. Введение документов в роман — дело не новое. Но когда они обособлены столь подчеркнуто самостоятельно, идут из главы в главу на протяжении всего романа, своеобразным светом освещают действия героев, то законно предположить, что тут тоже можно говорить о влиянии кино, таких его приемов, как включение хроники в игровой фильм.

Разве во многих стихах, к примеру, А. Вознесенского не ощущается воздействие современного кинематографа? А поэт Ю. Левитанский вообще назвал свою очередную книгу стихов «Кинематограф» (1970). В ней отдельные стихотворения — словно бы фрагменты сценариев, стихотвор-

ные строчки — словно бы проецируются на некоем мысленном экране, а в самих строчках ощущается вторжение иной силы, иного искусства — кино. В программном стихотворении, открывающем книгу, сказано:

Жизнь моя, кинематограф,
 черно-белое кино!
Кем написан был сценарий? Что
 за странный фантазер
этот равно гениальный и безумный
 режиссер?
Как свободно он монтирует
 различные куски
ликованья и отчаянья, веселья и
 тоски!

.
Жизнь моя, мое цветное,
 панорамное кино!
Я люблю твой свет и сумрак —
 старый зритель, я готов
занимать любое место в тесноте
 твоих рядов.
Но в великой этой драме я со всеми
 наравне
тоже, в сущности, играю роль,
 доставшуюся мне.
Даже если где-то с краю перед
 камерой стою,
даже тем, что не играю, я играю
 роль свою.
И, участвуя в сюжете, я смотрю
 со стороны,
как текут мои мгновенья, мои годы,
 мои сны,
как сплетается с другими,
 эта тоненькая нить,
где уже мне, к сожалению,
 ничего не изменить,
потому что в этой драме,
 будь ты шут или король,
дважды роли не играют,
 только раз играют роль.
И над собственной ролью плачу я
 и хохочу.
То, что вижу, с тем, что видел,
 я в одно сложить хочу.
То, что видел, с тем, что знаю,
 помоги связать в одно,
жизнь моя, кинематограф,
 черно-белое кино!

Касаясь проблемы современно-го взаимодействия кино и литературы А. Вартанов считает уже возможным заявить: «Как бы мы ни относились к литературе наших дней, мы должны исходить в ее понимании из того, что это литература в эпоху кино и телевидения». Процесс достиг той стадии, когда со все большей аргументированностью можно говорить о взаимодействии двух искусств. Правда, о взаимодействии кино на литературу говорится больше в плане, что называется, назывном — констатируется сам факт, а к исследованию этого явления понастоящему не приступили ни киноведы, ни литературоведы.

Что же касается воздействия литературы на современное кино, то оно, как видим, исключительно многообразно.

Ведь и волну экранизации классики можно рассматривать как многосторонний процесс. С одной стороны, это как бы широкая атака классики кинематографом. А с другой — это завоевание литературной классикой экрана, это школа большой литературы, в которой, может и несколько неожиданно для себя, оказался современный кинематограф. А результат этой школы пусть не сразу, но несомненно скажется на развитии кино.

Исключительно многообразны связи современной прозы и кинематографа. Проза привела на экран своего нынешнего героя, с его тягой к духовности, его неоднозначностью, его упорным «выламыванием» из традиционных рамок «положительного» и «отрицательного» героя, наделенного богатейшим душевным миром. Истины ради надо признать, что даже лучшие образцы

современной прозы часто предстают в кино в сильно адаптированном виде, опускается нередко весьма существенное и в конфликтах, и в облике героя, и в изображении многосложности мира. И все же наиболее важные художественные победы в современном кинематографе, как правило, одерживаются тогда, когда в полную силу проявляется самый дух современной литературы.

Возникают, развиваются новые формы киноповествования. Дело не только в появлении обозначения «киноповесть», «киноновелла», а еще и в том, что кинематограф обращается (и нередко успешно)

к сложным формам современной прозы — параболе, притче, лирической прозе. Наконец, началось освоение кинематографом нового материка — материка Поэзии.

Воистину, как писала в свое время Н. Дмитриева литература вносит в кино «дух слова — аналитичность, проблемность, стремление исследовать явления жизни, постичь их внутренний смысл и разбудить самостоятельные размышления воспринимающего, привлечь его как соучастника».

И все же последнее напутствие: просмотрев фильм, перечитайте книгу, по которой он поставлен!

На первой странице обложки — кадр из фильма «Печки-лавочки».

На четвертой странице обложки — кадр из фильма «Первый учитель».

Содержание

4	Волна экранизаций
7	Почему обращаются к классике?
13	Иллюстрация или интерпретация?
	Единоборство или сотворчество?
36	На экране — современная литература
53	Экран и поэзия
61	Несколько слов в заключение

Михаил Матвеевич Кузнецов

Книги и фильмы

Зав. редакцией М. Новиков
Редактор Л. Ильина
Мл. редактор Л. Михайлова
Художник Ф. Залаялетдинов
Худож. редактор М. Гусева
Техн. редактор Л. Кирякова
Корректор В. Калининна

ИБ № 2043

А03253. Индекс заказа 87107. Сдано в набор 22.03.78 г. Подписано к печати 26.05.78 г. Формат бумаги 60X84¹/₁₆. Бумага по глуб. печати. Бум. л. 2,0. Печ. л. 4,0. Усл. печ. л. 3,72. Уч.-изд. л. 4,43. Тираж 90 500 экз. Издательство «Знание». 101835, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ 1507.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

Цена 15 коп.

