

ЗНАНИЕ

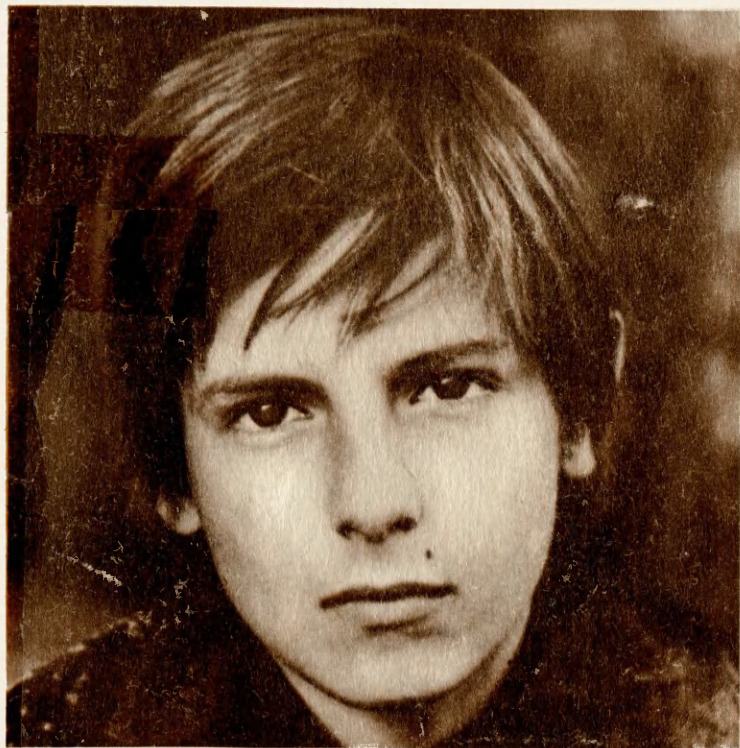
НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

9'80

В.П. Демин

ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ



НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

В. П. Демин

Серия
«Искусство»
№ 9, 1980 г.

ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ

Издается
ежемесячно
с 1967 г.

Издательство
«Знание»
Москва
1980

На 1-й странице обложки: кадр из фильма «Зеркало»

На 4-й странице обложки: кадр из фильма «Городок Анара»

Демин В. П.

Д30 Воспитание чувств.— М.: Знание, 1980.— 56 с., ил. (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 9).

15 к.

Тема морали и нравственных исканий современника — одна из важнейших в советском кинематографе. Сегодня кинематографисты все чаще обращаются к исследованию духовного мира человека, мотивов его поступков в различных ситуациях. На примере фильмов разных лет автор показывает, как усложняются нравственные уроки, преподносимые нам искусством, растет их воспитательный потенциал, увеличивается многообразие художественных решений, проблем, выдвинутых современной жизнью.

Рассчитана на широкий круг читателей.

80106

ББК 85.5
778

■

Ежи Стефан Лец обратил внимание, что некоторые пословицы и поговорки противоречат друг другу. Не в этом ли, спросил польский сатирик, источник народной мудрости?

Он шутил, но в словах его была глубокая основательность. Духовный опыт человечества, воплощенный в метких и крылатых фразах, вовсе не инструкция на все случаи жизни. Ты сам, вмеру своей находчивости, должен решать, когда «смелость города берет», а когда «поспешишь — людей насмешишь». Ковать ли железо пока горячо или семь раз отмерить, а один отрезать.

Нравственные уроки, преподаваемые нам искусством, тоже несводимы к однозначной прописи. Мы сегодня достаточно искушены, чтобы не трактовать силу положительного примера как чистую подражательность. Да и герои бывают разные. Можно стремиться быть таким, как Василий Губанов из «Твоего современника» или Егор Трубников из «Председателя», но брать пример с блажененького Юрия Деточкина из фильма «Берегись автомобиля» положительно не с руки. Сочувствуя, сострадая Елизавете Уваровой из фильма «Прошу слова!», с глубоким уважением относясь к образу ее мыслей и жизни, ты вовсе не обязательно мечтаешь стать таким же (такой же). Да и нужно ли это?

Оглянувшись на кинорепертуар давних и совсем близких лет, замечаешь своеобразные волны — волны мотивов, излюбленных

сюжетных схем, конфликтных формул, распространенных черт героя. Это как бы ступени завоеванного духовного опыта, когда ответы на вечно возобновляемые вопросы дня рисовались в расчете на какие-то внешние ориентиры. Завтра та же проблема открывала свое второе, десятое дно, ориентиры требовали уточнения, иного поворота или вовсе обновлялись. Решение, не изведенное до конца, так и остается в духовном богатстве общества белым пятном, мешающим двигаться дальше. То, что снято с повестки дня окончательно и бесповоротно, было, значит, использовано, воспринято до конца.

Разумеется, читатель держит в руках не историю кино и даже не микроисторию одной только его линии — так называемой «морально-этической тематики». Меньше всего автору хотелось расставить все по полочкам. Любопытнее, на наш взгляд, приглядеться к художественной механике фильма, к тому, как сходные структуры отстаивают спорящие между собой идеи, к тому, как внутри одной волны пробивается следующая. Иной раз нам придется отступать далеко от наших дней — но только для разбега. В других случаях не весь фильм будет нас интересовать, а одна или две фигуры, атмосферное своеобразие, десятистепенная подробность во втором плане. И все это для того, чтобы показать духовную работу художественного организма, вскрыть потенциал его нравственной энергии.

Грех своеволия

Не так давно Центральное телевидение показало старый фильм

«Аттестат зрелости» и получило возмущенное письмо от девочки-девятиклассницы. Девочка узнала артиста Василия Ланового и решила, что это его новая роль. Зрительница отнеслась к «Аттестату» как к новой картине и была крайне раздосадована.

Станем на ее точку зрения. Девятиклассник, о котором рассказывали кинематографисты, красив, умен, начитан, интересен, верен в дружбе. Ко всему прочему он еще оригинален, он личность, которая не может не внушать симпатии даже тогда, когда сам ты держишься других взглядов в дискуссии. А окружен этот интересный человек людьми не то чтобы вовсе серыми, скучными, второстепенными, но такими, чья ценность в сюжете не успела раскрыться. Их реакции на мир очень просты, но они как будто гордятся тем, что живут по нехитрым прописям. И горячо, с неподдельным волнением судят его, красавца и умницу, заставляют отказаться от всякой сложности, всякой оригинальности, а начать жить так же просто, как и они.

— Позвольте, позвольте! — прервет нас тот, кто помнит фильм по 1954 году, когда тот вышел на экран. — А что же им было делать, этим, как вы говорите, простым и прописным людям, не показавшим себя личностями? Ведь Валентин Листовский, безусловно даровитый мальчик, дерзит учителям — раз. Он не выполняет поручение комитета комсомола — два. Его ловят на пренебрежительном отношении к своим же товарищам по школьному классу — три. А когда вопрос о нем встал на комсомольском собрании, сам же Валентин в запальчивости объ-

явил с трибуны, что товарищи ему, видите ли, просто-напросто завидуют. Ничего удивительного, что друзья вынесли решение об исключении Листовского из комсомола.

Да, так все и было — и Листовский тут же исправился.

Насколько сюжет по крупницам собирает криминальные, в моральном смысле, чрезмерности его поведения, чтобы упрек товарищей был оправдан, настолько тот же сюжет стремится тут же его обелить, лишь только он согласился с правотой остальных, стал в общий ряд.

В этом общем ряду стоят не только его сотоварищи по классу, но и учительница, и директор школы, и школьная сторожиха, мудрая старушка, понимающая все со своей, народной точки зрения, и Вика, любимая и любящая...

В том же ряду, как мы видим, стоят и сценарист с режиссером. В этой схватке, в этом конфликтном поединке «все против Листовского» они тоже встали против него. Потому что, и по их мнению, нравственная вина этого знайки весьма велика.

Никакой третьей точки зрения у сценариста и режиссера не было и не могло быть, потому что в художественном мире их фильма ей не найдется места. Из двух спорящих всегда, говорят, прав третий. Этим третьим оказалась девочка-зрительница через двадцать с лишним лет.

Она решительно не нашла в поведении Валентина нравственного криминала. Да, он, случается, зазнается, да, бестактно разговаривает с приятелями, такую глупость сморозил на комсомольском собрании, что просто уши вянут... С кем не бывает! Орлам случает-

ся и ниже кур спускаться. Важно понять, что это — неприятные стороны человека, в которого нельзя не влюбиться, чья личностная ценность вне всякого сомнения. А те, кто его судит, вместо того чтобы тактично, мимоходом, по-хорошему, сделать ему замечание, да еще хорошо бы в иносказательной форме — он сообразительный, покраснеет и поймет, — вместо этого раздувают такой пожар, бьют в такой громкий набат, что становится, право слово, не по себе.

Там, где раньше можно было стоять либо за, либо против, сегодня, оказывается, можно занять позицию типа: и ты, Валя, не прав, и ты, Женя, безусловно ошибаешься. Эта возможность — завоевание нашего позднейшего кино, да и не только кино, конечно.

В ту пору, куда обратился сейчас наш взгляд, воспитательные сюжеты часто, очень часто строились по принципу или — или, причем на одной стороне были единицы, на другой — весь оставшийся личный персонал сюжета. Третьего было не дано — некому. Если ты не поддерживал зазнайку и индивидуалиста, ты должен был вместе со всеми добиваться, чтобы он признал себя виновным в зазнайстве и индивидуализме. А в результате перед глазами зрителя разворачивалась иллюстрация к тому, как легко и, главное, как приятно жить по тем же самым правилам, по которым живут все остальные.

Учили и перевоспитывали не только школьников, не только суворовцев, не только спортсменов. Профессорам тоже доставалось на орехи, как только они «отрывались от коллектива» — был такой дежурный упрек, ныне забы-

тый или полузабытый. В фильме «Суд чести» академик Верейский обличал своего друга профессора биохимии Добротворского: тот опубликовал в зарубежном журнале свой чрезвычайно важный, но еще не заверченный труд и тем самым пренебрег интересами Родины. Рядом с Добротворским подвизается некто Лосев, личность нечистоплотная, болтающая о «мировой науке», якобы «не знающей границ». Добротворский, в ослеплении и в зазнайстве, готов выступить против всех, считая, что он один, видите ли, прав, а все остальные, понимаете ли, ошибаются.

Только громоподобная обличительная речь Верейского на суде чести открывает глаза профессору биохимии. После того как он искренне и честно признает всю глубину своих заблуждений, ученые института, где он работал, вновь принимают его в свой коллектив.

В «Спортивной чести» зазнался прославленный центрфорвард, капитан футбольной команды Виталий Гринько. Свою личную славу он ставит выше чести коллектива, хитрит, притворяется больным, чтобы команда проиграла и почуствовала, что он для нее значит, пытается опорочить молодого, скромного Колю Ветлугина, увидев в нем соперника. Руководство команды и коллектив подвергают поведение Гринько острой критике, под влиянием которой он осознает ошибочность своего поведения. И осознает всерьез — это вскоре доказывает его самоотверженная игра вместе со всей командой, отправленной за рубеж и там разгромившей буржуазную команду.

В «Чести товарища» самовлюб-

ленный, эгоистичный Геннадий Пашков пренебрегает доверием приятеля и высмеивает дружбу, связывающую Володю Ковалева с десятиклассницей Галей. На комсомольском собрании суворовцы осудили зазнайку. Геннадий тяжело пережил свою отчужденность от коллектива, многое понял и стал работать над собой. Его стремление вновь завоевать уважение друзей было искренним и горячим. Ко времени окончания училища уже ничто не отделяло Геннадия от его товарищей.

Пересказывая эти сюжеты, я старался держаться поближе к тексту аннотаций. Это оттуда, в стиле фразеологии тех лет, посплпнуто: «признал всю глубину своих заблуждений», «коллектив подверг его поведение острой критике», «признал ошибочность своего поведения», «ничто уже не отделяло его от его товарищей».

Разная среда, разные тональности рассказа, разная степень психологической тонкости или прозорливости в обрисовке атмосферы... И единая драматургическая формула, в которой самая главная сцена — общее собрание, где зазнайка принародно повинуете и обещает впредь быть как все.

В этих фильмах меня больше всего привлекла переключка названий. Аттестат зрелости, о котором идет речь в фильме Татьяны Лукашевич, конечно, не только документ об окончании средней школы, он — свидетельство нравственной зрелости героя. И получит его Валентин Листовский лишь тогда, когда, утерев слезу, промолвит дрожащим голосом на экзамене «мы» вместо так привычного для него «я». Честь,

упоминаемая в трех других названиях, той же породы. С помощью суда ученых, комсомольского собрания спортсменов или общего собрания суворовцев ее, эту честь возвращают тому, кто утратил ее по легкомыслию или огорчительной небрежности.

Речь идет каждый раз о некоей норме, вполне естественной для всех, а для кого-то одного она выглядит ненужной, нежелательной. Нравственность становится сводом повседневных правил, вроде тех, которые вывешивают в общежитии, чтобы жилец не мешал другим. Такая этика подозрительно похожа на этикет, не правда ли?

В фильмах, где конфликт разворачивается в одной плоскости, не зная реальной объемности, все поступки действующих лиц делятся на правильные и неправильные. А нейтральный поступок, не несущий никакого знака, ни плюса, ни минуса? Откуда же ему взяться — он должен выпасть в другую, несуществующую плоскость. А поступок, который в одно и то же время был бы и правильным и неправильным? Тут потребовались бы иные, непривлеченные координаты.

В этом мире невозможно представить себе Пашу Строганову из «Начала». Вот уж кто, точно, не желает жить, как все! Работница прядильной фабрики, Баба-Яга из заводской самодеятельности, она убеждена, что она — великая актриса. Ей мало даже того, что чудесным, сказочным образом ей выпадает роль Жанны д'Арк в кино. Ей хочется, видишь ли, появиться в костюме Марии Стюарт. На этом, можно не сомневаться, она тоже не остановилась бы. Но, как объясняют ей на кино-

студии, внешность у нее больно «специфическая», заявок со стороны режиссеров на нее пока нет... Приходится возвращаться в свой прядильный городок. Он нарисован в фильме с добродушием, в иронических, полуводевильных тонах. Но сама Паша считает свою жизнь здесь — поражением, падением, чуть не насильным отлучением от высокого, настоящего существования.

Как тут, кажется, не сказать: занеслась, девка, оторвалась от своих, мы все живем, как ты жила раньше, и ничего, не плачемся, так какого же тебе рожна надо?

«Специфическая внешность» — это ведь, собственно говоря, «аттестат незрелости». Но фильм о гордой ткачихе создавался спустя двенадцать лет после фильма о строптивом школьнике, и мир, в котором существует Паша, уже другой. Я имею в виду художественный мир, условия существования характера и приемы авторского истолкования его. В этом новом мире все правы, только каждый по-своему.

«Суд чести» был снят в 1948 году, «Спортивная честь» — в 1951, «Честь товарища» — в 1953 и «Аттестат зрелости» — в 1954 году. Но «Урок жизни», появившийся всего год спустя, несет в себе примечательный отход от схемы. Сделан пока еще только один-единственный, очень маленький шаг, но шаг примечательный, потому что в нужном направлении.

Глядя отсюда, с нашей сегодняшней ступеньки, немудрено зачислить картину в тот же ряд повестей об исправившемся зазнайке. Да, вот он, наш старый знакомец — теперь он не школьник, не спортсмен, не профессор, а инженер, вырастающий в руководите-

ля большой стройки. Талантлив, энергичен, умен и — презирает людей. «Я строю коммунизм! — взрывается он в ответ на упреки. — Для них же, между прочим!» — «Не ты один, — резонно возражает жена. — И эти люди, между прочим, тоже строят». В другой раз она с горестью уронит: «Недаром тебя не любят». Она вместе со всеми, с народом, потому что они все правы, а он, один, не желает считаться с этой правотой.

В полном согласии с привычной схемой в последней сцене фильма будет зачитан абзац из центральной газеты: «Инженер Ромашко считает себя строителем коммунизма. Но грубость, диктаторство, бесцеремонность с людьми в нашей стране нельзя объяснить никакой высокой целью».

Однако тут же есть тонкость, мимо которой не пройдешь. Те, предыдущие индивидуалисты, грубили и заносились буквально на голом месте, просто так, оттого, что стих нашел. Ромашко работает, и хорошо работает. Но он окружил себя подхалимами, потому что так ему удобнее. Это уж потом, избалованный удачами, похвалами начальства, он решил, что ему все можно.

И все же главное в другом. В том, что центром картины становится не Ромашко с его возвышением и падением, а Наташа, жена. И она, относясь к ошибающемуся мужу как все, поступает все-таки не как все, иначе. Она уходит от него тогда, когда он живет на верху благополучия. И она же возвращается к нему, когда он, осмеянный в фельетоне, свергнутый с командных высот, поплатившийся, видимо, по партийной части, должен начинать свою жизнь с самого начала.

О н. Как понять твой приезд? Это что — супружеский долг? Жалость?

О н а. Любовь, дурачок! Неужели ты до сих пор этого не понял?

О н (поняв). Прости меня.

О н а. Разве в том дело, чтобы я тебя простила?

Но в возрождение к новой жизни он уже не верит. А она убеждена, что он сильный человек и найдет в себе энергию сворочить горы.

О н. Ты, действительно в это веришь?

О н а. Клянусь, что верю... Вот и давай подумаем, как надо жить дальше...

Это последняя фраза фильма. Потому-то и произносится она с менторской строгостью. Наташа взялась, наконец, за дело, которое безмолвно доверено ей обществом. Но до последней точки, где все должно слиться воедино, она, Наташа, вела себя совсем не так, как предписано амплу жены-перевоспитателя.

Помню ощущение, охватившее на первом просмотре картины, а с еще большей силой раньше, при чтении сценария Евгения Габриловича (который был опубликован за год до того). Ощущение, что Наташа поступает неправильно, нелогично и даже, если хотите, греховно, то бишь с отступлением от предписанного. В институте она дружила со своим сверстником Костей, вдруг откуда ни возьмись на ее голову свалился этот Ромашко, старше ее и вообще напористый, простоватый, но очень интеллигентный. И что же — как вспыхнула, затрепетала под его взглядами бывшая правильная студентка! Он позвал ее к себе на стройку — и снова уди-

вительное: она отчетливо сказала по телефону, что это глупости, что никуда она не поедет, но приехала. Он предложил ей бросить институт, плюнуть на все, остаться тут и выходить за него замуж! Ну, знаете ли! Она совершенно справедливо отказалась. И осталась на голой пристани, не села на паром. Это было как бы сильнее ее.

Особенно любопытен длинный, на шестнадцать минут экранного времени эпизод семейной ссоры. Ромашко, увлеченный работой, не дал автомашин для воскресного выезда жителей поселка на природу. Наташа робко выговаривает ему от лица всех обиженных. Тут-то, по логике, привычной для нас, самое время пригрозить мужу разрывом. Происходит нечто прямо-таки фантастическое: не дождавшись ужина, муж в ярости хлопает дверью, а она, наша праведная, просвещенная Наташа, мигом все забыв, все простив, ничего не помня, бежит за ним по лестнице, хватая за локоть, держит, умоляет вернуться, умоляет о прощении... За что? Почему?

Потому что любит. Больше того: потому что жена (сценарий так и назывался — «Жена», что, может быть, показалось на студии не столько скромным, сколько вызывающим).

В одной из ранних сцен Переверзев — Ромашко кладет руку Калининной — Наташе на плечо, и как она естественно, но вместе с тем грешно, стыдливо прижалась к этой руке! В другой раз, в сцене горячего любовного объяснения, он сорвет с нее фартук и повлечет из кухни в гостиную, на диван, правда, затем лишь, чтобы, важно расхаживая по комнате, говорить о своей любви — с теми же

жестами и теми же обертонами голоса, с какими недавно на наших глазах защищал свой проект. Еще подробность: уговаривая студентку Наташу остаться с ним, он надеется не только на теплоту своего баритона и нежные слова. Нет, он ведет ее по рабочему поселку и показывает огни грандиозной плотины, светящиеся ночью, видимо, в разгар сверхурочных работ. Зрелище, что и говорить, впечатляющее, но что-то в этой лирике от популярного некогда полотна «Утро нашей Родины»...

Любовь еще пользуется чужими словами, чужими красками, но она уже говорит о себе.

Правильно-неправильный мир здесь, в этой точке, в просторной, многокомнатной квартире Ромашко, потерял свою плоскостность. Здесь все сроднилось, сжилось, связалось, переплелось, здесь начало оказывается концом, концы—другими началами. И когда подруги воскликнут, постукивая кулаками по фельетону в «Правде»: «Молодец Наташка! Умница! Она первая во всем разобралась, все поняла!», сама Наташка будет не рада, что прозорливость ее подтверждена авторитетной инстанцией. Она убита, огорошена. Она сражена, испугана за него. Она выдавливает из себя смятенные слова: «Это я во всем виновата... Я, я... Я могла ему помочь и не помогла...»

Она молодец по одной логике—как государственный человек, который общую нашу мораль защищал даже в таких своеобразных условиях, в борьбе против мужа (или в борьбе за него, была такая ходкая формулировка).

И она совсем не молодец, а несчастная душа, получившая новый удар, новую боль, по своей собст-

венной логике, логике жены.

Е. Габрилович и Ю. Райзман показали, что не обязательно сознательность государственного человека должна отмечать все иные резоны.

Винтик получил дополнительную резьбу. Первый шаг был сделан—шаг к тому, чтобы стать личностью. И он с неминуемостью повлек за собой остальные.

Поперечная координата

Режиссер Эльдар Рязанов любит рассказывать, встречаясь со зрителями, как после «Карнальной ночи» предложил ему один ответственный кинематографический товарищ поразмыслить над таким комедийным сюжетом:

— Представьте себе, юноша, хороший юноша, оканчивает среднюю школу. Не поступает в институт, а идет на завод. И работает! И хорошо работает!

— Уже смешно,—ответил режиссер.

Шел 1957 год. Тогда в кино вели борьбу за смелость и остроту, против лакировки и конфликта от личного с изумительным. Но пафос благонамеренного восхищения все еще ценился превыше всего.

Зачем далеко ходить за примером—в той же «Карнальной ночи», где, как и положено на карнавале, был развенчан вчерашний царь, ныне превращаемый в шута, где в лице Ивана Ивановича Огурцова воплотилось все, что мешало жить и выглядело по тем годам иногда совсем не смешно. В том же самом фильме—в лирической песенке!—торжественно оговаривалось, что зло у нас категорически единично, а добро типично и

потому распространено не в пример шире:

...Вспомните, что много
Есть людей хороших!
Их у нас гораздо больше!
Вспомните о них!
И улыбка,
Без сомненья,
Вдруг коснется ваших глаз,
И хорошее
Настроение
Не покинет больше вас!

Позвольте, друг читатель, провести маленький мыслительный эксперимент. Отвечайте, как повашему, кого больше у нас—хороших людей или плохих?

— Само собой, хороших,— скажете вы.

Я и не сомневался в этом. Все дело в той запинке, что была перед ответом. Вам навязали мышление о мире в категориях, от которых вы отвыкли. Ибо что же такой—хороший человек? Разве все зло от того, что злой? Заведомых негодяев так мало, что нечего и тратить на них нашу морально-этическую статистику. «Хорошие» и «плохие», «сознательные» и «несознательные», «принципиальные» и «мещане»—мы знаем сегодня, что эта классификация не исчерпывающе описывает мир. Мы не забываем, что люди—разные. Что хороший в одном отношении будет в другом и несознательным, и даже, глядишь, голым мещанином. Что главная беда, когда принципиальный человек допускает сделку со своими принципами, сначала в одном отношении, потом в другом, третьем, а там, чего доброго, так и привыкает жить, нравственным уродом, полупринципиальным-полуприспособленным. А тот, кто как раз принципиален с головы до пят, кто ни себя, ни остальных не жалеет во имя этого самого прин-

ципа, вдруг, к полному удивлению зрителей пятидесятых годов, если б они могли взглянуть на сегодняшний экран (мы—уже не те, мы изменились), воспринимается окружающими совсем не как стопроцентно хороший человек.

Поэт Евгений Евтушенко удачно освоил и часто применяет сильнодействующий прием перевертывания смысла слова на прямо противоположный. Он гордо объявлял, например, что делает карьеру тем, что не делает ее. Вопрос стоял ребром: как жить? Заботясь о преуспевании или о постижении духовных истин, как бы горестно ни пришлось существовать? Лев Толстой—вот это, я понимаю, карьера, иронически подытоживал поэт. Доноситель Булгарин, лакейски-угодливый перед верхами, считал себя хорошим патриотом, а Пушкина—плохим. Поэт торжественно меняет знаки: Пушкин—как раз патриот из патриотов, а Булгарин не любит свою родину и соответственно беззастенчиво вредит ей.

В науке известно понятие «неадекватного описания». Терминология или единицы измерения могут быть выбраны такие, что своеобразие предмета или процесса скроется, предстанет третьестепенной подробностью. Перевертыши, вроде вышеприведенных, есть не что иное, как намеренно неадекватные описания, что дает броское представление о предмете, но лишь самое приближительное. В биографии Толстого, во внутренних пружинах его поведения понятие «карьера» вообще не существует—ни для притяия, ни для отталкивания. Оно—в других областях, с которыми душевная работа великого художника не имела контакта. То же самое и

в примере с Пушкиным: не был для него «правильный патриотизм» пружиной действий. Проведя параллель с Булгариным поэт всерьез, он споткнулся бы на полуслове—вспыхнули бы в памяти и «Стансы», вызвавшие оторопь у друзей Александра Сергеевича, и гневные, несправедливые колкости по поводу польских героев, вставших на безнадежную борьбу против русской царской власти на их земле. Не здесь Пушкин был Пушкиным.

Евтушенко, видимо, навсегда отмечен атмосферой конца пятидесятых годов, времени откровений и споров, наивных деклараций и чистых клятв—у всего этого была одна задача: привести новый духовный опыт общества в соответствие с его эстетическими идеалами. «Перевертыш» очень заманчив, так как не требует воссоздавать заново, по крупницам новую, уточненную, сверенную с истиной картину мира, а допускает лишь перемену знака в некоторых участках—плюс на минус, а минус на плюс. Если человек знает только два цвета и обнаруживает затем, что белое не всегда, не до конца, не во всем, не на сто процентов белое, как и черное не всегда однотонно черное, то прежде чем глаз научится различать оттенки, не проще ли на белое нанести черные пятнышки, а на черное—белые? Это будет шаг навстречу сложности, причем при том же подручном материале двух полярных цветов.

Евтушенко знал и приливы, и отливы популярности, с годами менялась его стилистика, появлялись новые размеры, но бинарная оппозиция горячо любима им и по сегодня, то ли как риторический прием, то ли как глубинная пси-

хологическая установка. Огромные его поэмы полны исторических фактов, документов, свидетельств, интервью, рассказов. Но с математической точностью торжествует в них общая бинарная концепция: во все века, на всех континентах были «светильники разума» и были «гасители» его, и вторые торжествовали при жизни, а первые—после смерти, в своем замечательном бессмертии. Дружной когортой как общество верных единомышленников идут Кампанелла, Томас Мюнцер, Степан Разин, Лобачевский, первомагтовцы... У каждого из них свой «гаситель», но вереница гасителей тоже плотно сбита в шеренгу и отлично понимает свою реакционную, поистине дьявольскую роль в истории.

Это годится лишь как поэтический прием, причем чрезвычайно условный. Школяр, чуть только раздвинув рамки программы, может с удивлением обнаружить, что ни с какими революционерами Лобачевский не был связан, и «карьер» его в официальном плане развивалась более чем благополучно. А что делать с Салтыковым-Щедринным, опальным вице-губернатором, больно жалившим своими сатирами не только косные порядки города Глупова, но и увлекающихся прогрессистов—даже «Современнику» от него доставалось?.. Достоевский, по этой концепции, становится ярым «гасителем», во имя христианства ведущий борьбу с социализмом, сыплет ругательные слова по адресу Интернационала, Герцена, подпольной России...

Скажите школьнику, что Суворов сидел у клетки плененного Пугачева—он раскроет глаза в изумлении. Так ведь демократ

же, и совсем не важничал, и за простого солдата радел, и с царями не ладил, ссылки отведаль... Ему бы, наоборот, переживать за восставших крестьян и даже, глядишь, поддержать бы их в роли начштаба из «спецов». Да, то-то был бы трогательный комикс по канонам приключенческих лент! Жизнь — она по другим канонам.

Мы отвлеклись, но с тем лишь, чтобы ясна была внутренняя энергия двойной картины мира: она была неизбежна как определенная стадия развития и с той же неизбежностью снималась, отбрасывалась на стадии следующей.

Я — разный. Я натруженный и праздный.
Я — целе- и нецелесообразный.
Я весь несовместимый, неуместный.
Застенчивый и наглый. Злой и честный.

Слова — как декларация, как манифест поколения, но за вызовом ловишь растерянность. И прислушайтесь: «я» для поэта — сложный, очень сложный объект, к объекту подходят с одной, с другой, с третьей стороны, но по каждой координате — лишь две полярности: плюс и минус, да и нет, присутствие и отсутствие.

Фильм, всегда тяготеющий к многомерному, плотному изображению жизни, а в эти годы — особенно тяготевший, не мог, естественно, дать той же аскетической простоты первого импульсивного отклика. Требовалось время на формирование новых концепций драматургии. Поэтому в фильмах на переломе от пятидесятих к шестидесятым люди были не одним только сочетанием чета с нечетом, что показалось бы в этих условиях чистым плакатом. Но ход повествования еще сохра-

нял ощущение «даинетности»: драматизм возникал как силовое поле между плюсовым и минусовым зарядом характера.

В фильме «Весна на Заречной улице» сталевар Саша Савченко существовал между светом и тьмой. Свет — это просторные белые залы клуба с колоннами, ярко освещенные окна вечерней школы, это солнечный простор завода, где ритмические и плавные движения стальных махин соединялись в гимн труду... Тьма — это блуждания с гитарой по улицам, с семечками, с пошловатыми песенками под гитару, это мещанский быт подруги, где все меряют на деньги... Саню тянет к тому миру, где чистенькая учительница, где Рахманинов и Блок, но душа его опутана предрассудками, малой образованностью и, как тогда принято было говорить, родимыми пятнами.

Газеты встретили фильм горячей чересполосицей мнений. Большинство отзывов было «за», но те, которые «против», отличались особой истовостью. В одной статье вопрос был поставлен афористично: «Может ли передовик выпить кружку пива у ларька?» Все понимали, что в жизни такое, никуда не денешься, случается. Но если мы это пропускаем на экран, значит, мы считаем это нормальным? И человеку позволительно быть «несовместимым», «неуместным»?

А прошло каких-нибудь три года со дня, когда весь сюжет художественного повествования уместился в словах:

«Работает! И хорошо работает!»

Теперь почему-то и зрителям, и художникам после «работает» и даже после «хорошо работает» было интересно и еще многое другое — про семечки, про гита-

ру, про безответную любовь... То есть все эти подробности могли бы быть и в сюжете, который предлагался Рязанову, но в пересчете на масштаб безличных, внеличных ценностей.

В одной лирической песне начала пятидесятых годов юноша, ухаживавший служить, заверял любимую, что время для него ничто, разлука только укрепит любовь. Простая мысль: «а как вернусь, поженимся» приобретала следующий вид в переводе на язык безличных категорий:

Ты войдешь ко мне хозяйкой в новый дом.
Будем вместе славить Родину трудом.

Позже над таким велеречием и ораторской декламацией на ушко стали посмеиваться. По эстраде гуляли пародийные куплеты:

Если ты передовица,
Не останешься в девичах!

Казалось странным, что гражданские твои добродетели кто-то напрямую связывает с личным твоим счастьем. Заговорили о «климате семьи», о роли случая для воспитания неокрепшей души, о гадких людях, которые могут, исхитрившись, замаскировавшись, пролезть в уютное гнездо и искалечить жизнь, не поглядев, «передовица» или нет. С другой стороны, обнаружится скоро, что и передовик может быть таким не из благородных побуждений. В фильме «Человек родился» главным гонителем героини, юной, незамужней и с ребенком, оказывается водитель автобуса, сытый, самодовольный тип, тайком прикупающий бензин — для премии и для доски Почета.

Личное, индивидуальное, конкретное приобретает свою собственную цену, а не только в це-

локупной глобальной системе.

В романе Вс. Кочетова «Журбины» внимательно, подробно, разнообразно доказывается, что в большой рабочей семье жизнь завода не отрезается хлопком проходной. Но вместе с тем — и в этом, наверное, успех романа, вполне понятный по общественной атмосфере той поры, — Журбины не говорят с утра до вечера только о графике и невыполнении плана, не измеряют этим смысл каждой секунды своего времени, и дома ведут себя иначе, чем в цехе. Режиссер Е. Хейфиц в экранной трактовке романа подчеркнул именно эту сторону: атмосферу налаженного домашнего уклада, своеобразную иерархию поколений — фильм оправданно стал называться «Большая семья». Был там и мерзавец, соблазнивший неопытную чистую девушку, и чистый юноша, принявший на себя чужой грех, были и проблемы производственной перестройки — все, что встречалось как знакомое, привычное. Но было и новое — разность человеческой реакции на одни и те же сигналы мира. Семья не была шеренгой, не излагала мысли в унисон, как пионеры на так называемых «монтажах». Все правы, каждого можно понять, но тот вскипел, а этот сдержался, а третий и не ожидал ничего другого, а мать — она всегда мать. Никакие это не проблемы, даже не трения, а размолвки, обиды, и рождены они не внутри, под крышей дома, а залетели со стороны, из большого мира под окном, но благостной чинностью, показным благополучием трудовых семей из «Донецких шахтеров» тут уже не пахло.

Важен мотив дома в «Чужой

родне», очень важен этот мотив и в фильме «Отчий дом». Был еще целый ряд картин, где драматурга и режиссера тянуло приглядеться как бы к перепалке давления снаружи и под крышей, к смене дыхания и режима жизни. Но я, с позволения читателя, обрещусь не к ним, а к «Ленинградскому проспекту», пьесе Исидора Штока, написанной в 1960 году, популярной по многим сценическим адаптациям, причем, в укор скороспелкам тех лет, не умершей спустя десятилетие, а нашедшей полноценную жизнь на телевизионном экране. Эта пьеса нам особенно удобна для наглядного показа некоторых мотивов. Во-первых, один из ее героев — футболист, талантливый, удачливый, познавший бремя славы и, как и герой «Спортивной чести», сильно о себе возомнивший. Нелады у него с коллективом. Но если раньше спортсмена-индивидуалиста Виталия Гринько упрекали за то, что он чересчур «тянет одеяло» на себя, сам норовит играть и забивать, не думая об остальных, то этого, нового, Боря Забродин, наоборот, честят за пассивность, за тягу к легкому хлебу: «Мяч тебе в ноги, а ты норовишь партнеру отдать, боя не принимаешь, себя бережешь». И во-вторых, что опять же не ново для нас, Борис Забродин оказывается в кольце перевоспитателей. Его воспитывает тренер, команда прорабатывает на собрании: «Заболел звездной болезнью, от боя уклоняется». Скворец, сосед-правдоискатель, в лицо ему говорит, что он финтит и легкой жизни ищет. Мать Клавдия Петровна обеспокоенно переспрашивает, чего не поняла, надеясь, что сынок все разъяснит в лучшем

виде, и только камнеет от его циничных комментариев. А отец... Он тоже ведет воспитательные разговоры, дольше, подробнее и убедительнее прочих, но прислушайтесь к его аргументации. Старая сюжетная схема здесь уточняется под новую модель действительности.

«З а б р о д и н. Слушай, Борька, а веришь ли ты в коммунизм-то? Может, нет его нигде, выдумка это? В газетах и на заседаниях придумали? Нарочно, чтоб люди хоть во что-нибудь верили. А то без веры-то нельзя — безобразничать начнут. А на поверку все отдельно: люди отдельно, коммунизм отдельно. Может, когда там, через тысячу лет, сойдутся. А пока лишь бы слова правильные на собраниях говорил. Думай там как хочешь, поступай как нравится, расти как вырастится. В случае чего — милиция поправит. Так незаметно в коммунизм и вращаешься. Или во что другое — там разберутся. Так, Боря? Таким я тебя, значит, вырастил?

Б о р и с. Не ты меня вырастил.

З а б р о д и н. А кто?

Б о р и с. Сам вырос.

З а б р о д и н. Как бурьян. Нет, сынок, я за тебя отвечать должен. Неохота мне, стыдно мне, а должен. Не перед милицией — ты совершеннолетний. Перед людьми, перед коммунизмом.

Б о р и с. Ты же сам говоришь — нет его.

З а б р о д и н. Для тебя. А для меня есть. Тут он, по улице ходит. В двери стучит. В каждую дверь. К нам постучит... А мы давай не отзовемся. Тсс... Нас дома нету...

Б о р и с. Тебе за меня отвечать не надо, сам отвечу.

З а б р о д и н. Что же ты отве-

тишь? Что тебе некогда сейчас, потом, потом. Сейчас ты с Семеном Семеновичем в Сочи на курорты отдыхать покатил...»

Чувствуете нюанс? Если раньше заблудшая душа в ослеплении или по наивности лила воду на мельницу врагов, внося в свои ряды разброд и сумятицу, то теперь она просто-напросто выбивается из общей картины, оказывается в несуществовавшей ранее боковой плоскости, не «за» и не «против», а в стороне. Семен Семенович, коварный соблазнитель из отдела снабжения — его зовут даже духовным отцом споткнувшегося Бориса, — тоже какой-то «посторонний». Положим, махровый жулик и махинатор, уголовный розыск по нем плачет, все так. Но побеседуйте с ним по душам — он тоже искренне будет стоять за наши святые идеи и очень-очень хотеть, чтоб всем как можно скорее было хорошо, только сам-то он существует немножечко сбоку от этих идей, немножечко за кулисами. Это — пока еще, мол, не совсем хорошо, пока, хочешь — не хочешь, приходится по одежке протягивать ножки...

Но недаром мать Бориса, Клавдия Петровна, грозно возмущена, когда сына сравнивают с этим его «духовным наставником». И недаром горячо заступает за него Маша.

Маша. Подожди, тетя Клава, я сама отвечу. Вы что же, Василий Павлович, думаете, что коммунизм — это когда люди без ошибок живут? Или когда люди безжалостны друг к другу? Пойдем, Борис, пойдем! Не будем здесь сидеть»!

Поняла она, все поняла, зазнайство Бориса видела раньше дру-гих, но никому другому нападать

на него не позволит и травить без конца нотациями не даст.

Это были годы моей юности. Я хорошо помню веселое и горячее время той поры. Открывали, что при коммунизме будут слезы и никакого криминала в этом нет (Александр Довженко поэтично воображал соловьиный сад, в котором он плачет о погибшем сыне, закрываясь шапкой, чтобы не вспугнуть влюбленных). Громко требовали «права на ошибку»...

Строгая мораль прежних лет, почти казарменного образца уступила место морали истинно человеческой.

Вселенная по имени личность

В 1962 году после трехсерийного «Тихого Дона» Сергей Герасимов обратился к современной теме. Его последующие четыре фильма, поставленных по собственным сценариям, — как бы тетралогия о наших днях, наших современниках, наших конфликтах и проблемах. При этом то, что можно условно назвать плацдармом развертывания конфликта, раз от раза неуклонно сужается. «Люди и звери» задуманы глобально, действие разворачивается на разных континентах в продолжение многих лет. Производство строится по схеме: «они» и «мы», два мира — две судьбы. Алексей Павлов, человек изломанной судьбы, из перемещенных лиц, понявший зарубежных «свобод», рвется на Родину, чем бы ни пугала его лживая буржуазная пропаганда.

В «Журналисте», следующей работе Герасимова, реальность как бы усложнилась, стала пестрее. Та, прежняя мера обобщения го-

дится теперь только для иронии: американский журналист подшучивает над советским коллегой, подбрасывая ему плоские, штампованные фразы, доказывающие, что у нас все образцово, а у них — на последней стадии загнивания. Молодой герой только пожимает плечами на эти шпильки. Он не стесняется признаться, что многое в Париже, Женеве ему нравится, как точно и то, что в среднерусском городке он видит свои серьезные жизненные проблемы и неурядицы, вроде, например, старухи-анонимщицы, ставшей поистине социальным бедствием. Надо только не унывать, не разводить руками, а бороться со всем этим.

Впрочем, он вообще не способен не то что унывать, но хотя бы удивляться, задавать вопросы самому себе. Американский журналист плачется, что шеф требует от него писать то, чего он не думает. У нашего Юры Алябьева никогда не будет таких трудностей — он органически не способен думать что-нибудь другое, кроме того, что «полагается». Но вот ненадолго, буквально на полсцены, у Юры Алябьева возникал оппонент и соперник — журналист Карначев, потрепанный в жизненных передрыгках, выпивоха, с семейными неурядицами, отстраненный от командировки за рубеж. Сузив ненавидящие глаза, Карначев цеплялся к нему с туманным, раздрыганным каким-то разговором:

— Так вот вы какие! Экие чистенькие, экие благородненькие. А что ты видел? Что у тебя за душой?

— Зачем вы так говорите?

— А зачем вы так делаете?

Карначева сыграл Василий Шук-

шин. Вспыхнула в этом образе и прошла мимо героя жизнь грешная, виноватая, надорванная в ситуациях, которых не знает анкета, — не жизнь, а целый пласт будущего кинематографа, в этот фильм более не постучавшийся.

И вот этому-то чистенькому, цельнометаллическому, благополучному сверху и, главное, изнутри Юре Алябьеву сюжет посылает любовь к простенькой «передовице» из глубинки. И ничто не угрожает счастью двоих — ни разница в образовании, воспитании, ни малосходный жизненный и душевный опыт, ни представления о будущем, совсем уж не совпадающие. Все это скажется, не может не сказаться, но не в рамках кадра. В кадре счастью двоих мешают только внешние обстоятельства — чья-то сплетня, несправедливая хула, старуха с берданкой у входа в общежитие работниц... Юра, еще недавно любознательным патриотом бродивший по утреннему Парижу, несколько обескуражен такой бесцеремонностью, тем, что надо тайком лезть к любимой в окошко. Но лезет. И, можно сказать, все главные сложности позади.

Конфликт фильма «У озера» локальнее. Стремительная фабула уже не бросает нас с континета на континент. Мелькают за окном скорого поезда сибирские места. Сидит за столиком вагона-ресторана столичный писатель с супругой, прислушивается к сильной русской речи, звучащей то в одном, то в другом углу, присматривается к фигурам за окном. Вот хотя бы эта девичья фигурка — как она живет, что там, за нею?

Там — строительство комбината-гиганта. Плацдарм нравственных поисков этого фильма локализован

в масштабе области, в противоречиях леса, завода и озера. Умный лесовод, живущий в задумчивом одиночестве, уверяет, что лес и озеро обижать не надо, никакой промышленной целесообразностью этого не искупить. Его оппонент, тусклый серенький человек с распространенной фамилией Иванов, отвечает как исполнительный чиновник: мне велели строить, я и буду, без всякой рефлексии. Как их рассудить? Инженер Черных (в исполнении Василия Шукшина) находит выход. В техническом аспекте это — сооружение двух дополнительных отстойников, уберегающих уникальную пресную воду озера от засорения и отравы, а на языке идей его позиция — попытка личного, индивидуального решения общих проблем, примирения того, что прислано сверху, с требованиями самой реальности.

Девушка, дочь лесовода, уехала. Черных и Коновалов, любящие ее, идут по дороге. Горечь расставания толкает их к печальным вопросам самим себе. Цитирую монтажный лист:

«Черных. Ну, что стоишь?

Коновалов. Так ведь вот... Вот смотри. Понаработали мы здесь изрядно. Понарушили, что смогли, поставили, что сумели. А счастья нет.

Черных. Это как?

Коновалов. Да вот так. Счастья нет.

Черных. Эк, куда тебя повело!

Коновалов. Куда? Туда же, куда и тебя.

Черных. Счастья ему, видите ли, нет. А это что?

Коновалов. Это завод.

Черных. Ну! Ставил-то кто его?

Коновалов. Кто бы ни ставил. Ругают все, кому не лень.

Черных. Ругают-то правильно?

Коновалов. Правильно.

Черных. Ну! Мы же нашли мужество это признать? Нашли. Мы сделали свои реальные предложения и были поняты.

Коновалов. Допустим.

Черных. Да и допустим! Это видно из всех последних решений. И вот сейчас, когда надо, засучив рукава, работать, работать, работать и работать, ты, товарищ Коновалов, ходишь тут и сеешь заунывный пессимизм. Ай-я-яй, нехорошо.

Коновалов. Да куда уж как хорошо-то.

Черных. Ходит по улице, счастья ищет. Эх ты!

Коновалов. Слушай, ведь каждому же нужно!

Черных. Так нужно-то нужно...

Коновалов. Ну!

Черных. Так надо разобраться в этом.

Коновалов. Разобраться?

Черных. Ну, штука сложная. Каждый понимает по-своему. Вот если б меня, положим, спросили, однако: э, товарищ Черных, скажи пожалуйста, что такое счастье...

Коновалов (усмехается). Ну и что ответил бы?

Черных. Я бы сказал так: счастье — это ясно осознанная и общественно полезная цель. Цель — вот что такое счастье. Вот! А ведь неплохо сформулировал.

Коновалов. Да, неплохо, товарищ Черных.

Черных. Неплохо, не скрою. Коновалов. Неплохо. Только цель-то у нас была одна.

Черных. Что-что-что? Что?

Коновалов. Да я говорю:

цель-то была у нас одна. Во как.

Черных. То есть как это — была? Она ведь как была, так и есть. Вот так вот.

Коновалов. Ну, ты силен.

Черных. А ты как думал?

Коновалов. Слушай, Василь Васильевич, ты же интересный человек, а?

Черных. В этом мире, Кеша, все интересно и много неожиданного. Вот.

Коновалов. Интересно.

Черных. Очень много. Вот видишь, какая штука».

В следующем фильме-тетралогии «Любить человека» этот диалог, прозвучи он в каком-нибудь эпизоде, вряд ли вызвал бы дружное одобрение собеседников. Понимание счастья как «ясной» цели да еще «общественно полезной» в контексте нового произведения неминуемо показалось бы абстракцией и голой дидактикой.

Действие фильма «Любить человека» почти целиком ограничено стенами коттеджа, правда двухэтажного. Телефонный звонок, журнальная статья, интересный посетитель — в эти стены постоянно проникают сигналы большого мира. Мы узнаем о давних и сегодняшних поисках героя фильма в архитектуре, о борьбе архитектурных направлений и стилей, о том, что известный строительный объект то открывают, то закрывают. Только пульс фильма не там. Это приметы, данности нашей жизни. Главное — тут, в стенах, где двое вглядываются друг в друга и учатся мерить каждый свой поступок по отражению в глазах собеседника мгновенной боли или внезапной внезапноюющей радости... И открывается, что это-то и есть самое главное. Что наперед ничего не известно —

что там хорошо, что плохо. Что нравственная ниточка в ваших отношениях ищется, выявляется, нащупывается. Не этикет, таким образом, а, напротив, постоянный поиск, стремление предугадать цену своему поступку в глазах любящего существа и с радостью убедиться, что предугадал правильно, или огорчиться, если снова — мимо...

Прикинем теперь в виде мысленного эксперимента, каким мог быть, каким должен был быть следующий шаг художника в соответствии с общим ходом этой эволюции.

«Ты сам свой высший суд...» Попытка вглядеться в человека, который сам задает и себе, и другим новые нравственные нормы. И действительно, уже в ту пору Сергей Герасимов обдумывал фильм о Петре Первом.

Примечательно, что уже в ту пору, и вдвойне примечательно, что приступил к постановке фильма десятилетие спустя.

Глеб Панфилов собирался сразу же после «Начала» поставить двухсерийную «Жанну д'Арк». Прекрасный его сценарий опубликован, фильм не поставлен до сей поры.

Не повезло Василию Шукшину — студия им. Горького после долгих колебаний так и не решилась запустить трехсерийного «Степана Разина» (напомню, что сначала был готов сценарий, а уж затем Василий Макарович написал на его основе роман «Я пришел дать вам волю»).

Марлен Хуциев раньше всех этих замыслов засел за работу о Пушкине — и вот только-только, двенадцать лет спустя, готовится к съемочному периоду. Однажды режиссер «отвлёкся» на постанов-

ку фильма «Был месяц май», остальное время пошло на неторопливое выписывание от варианта к варианту.

Толомуш Океев лелеял четырехсерийный замысел для телевидения о Чингисхане. Тоже человек, волей своей установивший «нормы» нравственности в мире, естественно, в минусовом варианте... Шесть лет прошло, замысел пока не осуществлен.

Какой-то злой рок преследует эти сюжеты.

Или это наша общая внутренняя неготовность к такой теме мстит стечением неблагоприятных обстоятельств?

В то же время А. Алов и В. Наумов ставят «Тилья Уленшпигеля», и даже без особых хлопот! История, костюмы, забытые нравы и обычаи — и примечательное отличие. Тиль не диктует веку его законы, а ускользает от чужих установлений. У трона или на большой дороге, в бою или в кабаке он всегда остается самим собой (в фильме, правда, и этот персонаж, и все остальные оказались на удивление каменными, однообразно-заданными, а весь мир предстал крайне живописным, но медлительным и холодным).

В «Пугачеве» А. Салтыкова мы тоже не много найдем из интересующих нас мотивов. Здесь мир банален и не несет никакого откровения: царица очень хорошо знает, что Пугачев не просто бунтовщик, а главарь восставшего свободолюбивого крестьянства, а Емельян Иванович вот-вот, кажется, додумается до аграрной программы большевиков.

Здесь снова дала себя знать давняя традиция, та самая, в соответствии с которой мир красился в черно-белое соперничест-

во «светильников» с «гасителями». С первых послевоенных лет до середины пятидесятых годов было много таких фильмов, где перед нами вставал замечательный человек, деятель науки или армии, музыки или литературы, и оказывался, как ни странно, таким простым, понятным, как и мы все, только в другом, в титаническом масштабе. Белинский и Жуковский, Нахимов и Пирогов, Миклухо-Маклай и Ломоносов, Дусоргский и Римский-Корсаков, два Глинки, адмирал Ушаков... Менялись века, судьбы, большие обстоятельства мира, малые приметы быта, но формула поступков оставалась прежней: человек опередил время, человек борется с притеснителями, человек не теряет веры в светлое будущее своей родины. Индивидуальное своеобразие характера? Чаще всего оно давалось в зашифрованном виде или отсутствовало вовсе, то есть изымалась феноменология — неповторимость характера, уникальность судьбы. Важнее всего казалось, что и эта судьба, при всей своей необычности, укладывается в формулу «светильника», копируемого «гасителями»...

Вглядываясь внимательнее в незавершенные сюжеты Хуциева, Панфилова, Шукшина. В них как раз и привлекает устремленность в феноменологию — в ощущение случая, единственного в своем роде, не покрываемого никакой схемой. В сценарии Марлена Хуциева Пушкин не служит рупором для изложения какой-то прикладной, пусть и самой светлой идеи. Он сам — идея и вопрос, который дай бог разрешить даже в нескольких фильмах. Сценарий Глеба Панфилова о Жанне д'Арк построен как серия свидетельских

показаний — они противоречат друг другу, давая объемный портрет Жанны. Недостаток свидетельствующие? Или реальное противоречие богатой и сложной, во многом до сих пор непостижимой фигуры? Феноменология становится центром всего художественного исследования Разина и у Шукшина.

Только одна из фигур ожила успешно на экране — Павел Корчагин в пятисерийном телефильме Николая Мащенко «Как закалялась сталь», но при этом обрела любопытные черты, не свойственные ей ни в прежних фильмах, ни в книге Николая Островского.

Книга эта в нашем искусстве трижды увидела экран. Каждый раз на передний план вызывались иные смысловые уровни первоисточника. Марк Донской в своей работе военных лет («Как закалялась сталь», 1942) воспринял Павку Корчагина как одного из десятков тысяч бойцов революции, и основные конфликтные соотношения сделал по принципу: друг — враг, белый — красный, революционер — контрреволюционер. Режиссеры А. Алов и В. Наумов в «Павле Корчагине» (1957) вели речь о личности незаурядной, исключительной, овеянной легендами. Ее самоотверженное служение людскому благу противопоставлялось не столько даже козням врагов, сколько пошлому небокопительству сереньких обывателей.

В новой шестисерийной телевизионной экранизации романа режиссер Н. Мащенко пошел еще дальше. Его герой в истовой своей жертвенности, наивысочайшей духовной взыскательности противопоставлен даже своим сотоварищам, рядовым комсомольцам той

героической поры. Все они служат одной идее, борются за торжество коммунистических принципов, но для главного героя, в отличие от остальных, характерна тотальная, святая поглощенность идеалами. В его жизни не существует «штатских» мгновений, каждую свою мысль он проверяет с пристрастием: а помогает ли она грядущему торжеству мировой революции? Общая для всех вера пересчитывается не на поступки (они у героя общие с другими), не на слова (тоже типичные для многих), а на состояние души. Режиссер не скрывает своего восторженного отношения к герою. Прозаическая ткань романа преобразована в лирическое повествование. Мучительным акцентом оттенены сцены пыток и издевательств. Введенные в сюжет сны героя, его экстазические видения, вплоть до прижигания каленым железом под крик: «Отрекись от революции!» вполне закономерны. Обилие крупных и сверхкрупных планов отделяет от фона то, что разыгрывается на авансцене, не дает возможности внимательно взглянуть в приметы быта, среды, эпохи. Но это и нужно художнику. Не размах и пестрота революционного движения интересуют его в первую очередь, а отражение этого процесса в индивидуальном сознании. Идет пересчет глобальных идей века на живую душу участника социальной бури.

Итак, фильм Н. Мащенко состоялся. Но это пока единственный в ряду еще не решенных сюжетов. Возможна догадка: попытки уловить, рассмотреть индивидуальную мораль, которая становится моралью остальных, моралью целой последующей эпохи, не удавались, откладыва-

лись, расплывались в руках. И возникли как бы две крайности, равно удаленные от золотой середины и равно сопротивляющиеся тому, чтобы их облекли единым правилом.

Не дается проблема «Он и другие»? Давайте пока подработаем «он и он!» Только пусть конфликт не подпадает под рубрику А прав, а Б не прав. Пусть оба будут и правы и не правы, правы только по-своему. Значит, следует вскрыть, в чем оно, это «свое»?

Этот мотив замечательно сильно прозвучал в одном из эпизодов фильма «Прошу слова». Вместе с двумя предыдущими картинками Глеба Панфилова и Инны Чуриковой этот фильм создает «триптих о высоком сознании». Зритель как бы поднимается по ступенькам всестороннего и углубляющегося исследования некой личной программы, модели поведения. Все героини Чуриковой талантливы: Таня Теткина рисует, Паша Строганова — актриса, талантливость Елизаветы Уваровой несколько иного сорта, попроще. Однако главная черта всех трех характеров все-таки не здесь. Они длинные, они постоянно верны себе, они не способны на уступки и компромиссы. Из-за этого гибнет Таня, страдает Паша, здесь же истоки драмы Уваровой.

Дома ее считают немножко не от мира сего — не подступайтесь к ней с обычными, повседневыми резонами, не кланяйтесь в квартиру для центрфорварда, дачу для себя и т. д. Она верна себе, когда с каменным лицом стоит у гроба сына и сразу же отправляется на работу. Она верна себе, упрямо, самоубийственно верна, когда требует от драматурга Феди, чтобы он приукрасил свою пьесу,

смягчил, просветлил. Надо вовсе убрать сцену на субботнике, сцену в магазине, в общежитии, в постели...

— Ведь вы же художник, Федя! Вы все можете! Вот и помогите людям! Вам каждый спасибо скажет!

— Нет, Лиза, — спокойно, уверенно отвечает собеседник. — Не скажет.

В сценарии планировался прямой разговор — с глазу на глаз. Шукшин, однако, успел отснять только в первой половине роли. Кто же знал, что следующий съемочный эпизод никак не следует откладывать!

За неимением другого выхода пришлось построить этот, второй эпизод как телефонную беседу Уваровой с невидимым Федей. Откуда-то издалека, поверх шорохов и жужжания на линии, характерный, сразу узнаваемый голос после паузы, как бы с усилием, излагает то, что кажется ему яснее ясного, а в голову собеседника укладывается с трудом. Талантливому имитатору тем легче было передать своеобразные интонации Шукшина, что слова сценария писались прямо на исполнителя, в расчете на неповторимое их звучание, разом горькое и мудрое. Как и вымышленный драматург Федя, писатель, режиссер Василий Шукшин знал, что заманивая купюра с вереницей радужных нолей не стоит бумаги, на которой напечатана, если не обеспечивается золотым запасом накоплений, реальным богатством, находящимся в распоряжении общества. Начеканить такого добра — невелик труд, хоть по триллиону на брата, только вовсе это не благо, а напасть, и грозит подрывом экономики. Инфляция



Кадр из фильма
«Чужие письма»

добра, без обеспечения запасом истины, так же катастрофична. Литература становится в этом случае делом бумажным, вне циркуляции духовного опыта, вне его реальных ценностей.

Но против него, против драматурга Феде, сидит совсем не чинуша, не казенная душа. Сидит человек, который, может быть, больше всех других в этом городе занят приведением своей жизни, каждой ее секунды, в соответствие с высокими идеями. Томик Ленина у нее — не к праздничному выступлению, а на каждый день. Всей душой она тянется к высокому, стремится так одеваться, так думать, дышать. Все на службу высокой идее. Слабости в ее жизни быть не должно.

Не должно, но — есть. Титан изводит себя в единоборстве с раздражающими мелочами. У жизни свои собственные резоны, иной

раз удручающе низменные. Хочется большого — вовлечь всех в спорт, и чтобы городская команда гремела... Но путь к этому, оказывается, лежит через компромисс — надо завлечь летуна-аса, дать ему квартиру в обход других... Пошлость атакует высокие принципы.

Вот и схлестнулись две жизненные программы, два характера:

— Вам каждый спасибо скажет...

— Нет, Лиза. Не скажет.

Они с уважением относятся друг к другу, но понять друг друга не в силах. Даже когда он открывает козырную карту — в Москве приняли его пьесу безо всяких переделок, репетируют — для нее это еще не довод: переделайте — поставим и у нас. Мало ли что — в Москве! Может, там какой-то особый случай! Снобист-

ский театр! Или соображения высшей какой-то политики. Мы знаем свое: дважды два — четыре.

Мотив непонимания близких вроде бы людей, прозвучавший здесь в эпизоде, в других фильмах, в «Дочках-матерях», в «Чужих письмах», стал основным сюжетным ходом.

Хорош интеллигентный дом непреуспевающего преподавателя, пусть даже с налетом «интеллигентщины» и избалованности. Но хороша и девочка из детского дома, правдолюбца, примчавшаяся сюда в поисках мамы. Соприкосновение миров грозит взрывом. И такой же взрыв, почти что на уровне взаимного разрушения, происходит в столкновении учительницы Веры Ивановны с другой правдолюбией ханжеского, демагогического толка — ученицей Олей. Одной ясно, что чужие письма не читают, другой — что письма для того и пишутся, чтобы ими хвастаться перед подружками. Одна понимает, что в душевный мир человека не лезут с отмычкой. Другая способна запереть дверь на ключ: так-то лучше, вы же сами, Вера Ивановна, еще меня благодарить станете! Кто знает, может быть, действительно лучше. Только если даже и «лучше», все равно ведь спасибо она не скажет. Она — из других и требует иного к себе отношения. Из тех, кто вежлив без угождения, уважителен без подострастия, умеет сохранить достоинство и подчиняться, и руководя. И ей нелепо видеть преклонение до боготворения, до поцелуев мокрой, мыльной ладони, и высокомерие до открытой наглости, до убеждения всех деспотов, что «я лучше знаю».

Чехов писал брату, что «ложь

и деспотизм» искалечили их детство, и призывал жить по правилам «воспитанных» людей. Нравственная позиция «лжеца» и «деспота» может быть взята как пропись, дидактика. Но тот же «лжец» и «деспот» может предстать как закономерное явление определенных сторон богатой, щедрой, сложной, противоречивой реальности, и вот тогда-то мы с упоением, с бьющимся от сочувствия и ненависти сердцем будем следить, как в его речах правда смешивается с нелепостью, как в самом его мире перепуталось высокое и низкое, доброе и злое. Да, и зло и добро тут особые, к ним не просто подойти с посторонней, вне данной души существующей меркой. Как тем более непросто перекинуть мостик от души к душе, отыскать общее в индивидуальном, личностно-неповторимом. Но такого рода мостики, с системой сложного преломления в двух душах, стоят гораздо большего, ибо содержащееся в них «общее» обеспечено иным запасом правды, нежели черно-белый мир в единой плоскости назидательного рисунка.

«Пастораль» Отара Иоселиани. Иная поэтика, иной предмет размышлений. И тот же принцип — сопоставления крайностей, у каждой из которых своя логика и оправдание, свои права. Консерваторский квартет репетирует классику в отдаленной горной деревушке. Можно посмеяться, с позиции городского жителя, над странными нравами и обычаями, над ссорами по пустякам, шумными пирушками без повода. Можно, напротив, глазами хлебопашцев и виноградарей подметить изнеженность, бестолковость белоручек, только и способных

день-деньской тренькать на струнах. Повествователь не скрывает улыбки. Он ироничен, он доброжелательно подшучивает и над теми, и над другими. Но общий тон размышления очень серьезен. Фильм, как одну из лент Бергмана, можно было бы назвать «Контакт». Два жизненных слоя, два социальных уклада, две сложившиеся, освященные традицией нормы жизни всматриваются друг в друга, ищут в непохожем опору себе. Постигают логичность странного, оправданность непривычного, иными словами — закономерность того, что не твое.

Или «Восхождение» Ларисы Шепитько. По жанру это, скорее всего, сага. Не легенда, не повествование о реальном факте, а героическая песнь с неизменно жестковатой моралью, с четким делением мира на плюс и минус, на черное и белое. Что, впрочем, не мешает тонкости характеристик, психологическим полутонам. Как раз напротив: талантливый и изобретательный режиссер Лариса Шепитько в мощной полифонической оркестровке своего фильма избегает всего схематичного, броско-контрастного, плакатно-однозначного. При том, что изначальный, решающий контраст окказывается мыслительным фундаментом всей художественной конструкции.

Двое вышли из лесу. Двое партизан посланы командиром в ближнее село за продовольствием. Могли бы послать не их, а другого, третьего. Все они пока что равны в наших глазах. Камера видит их издалека — фигурой среди других фигур, частицей единой массы. Здесь все просто, очевидно, недвусмысленно.

Два атома, две частицы общего

целого оторвались от остальных. Задание оказалось сложнее, чем думалось вначале. И не только потому, что обстоятельства сплелись в жуткий, страшный клубок. Но и, главным образом, потому, что от простых, немудрящих резонансов отрядной жизни, партизанского братства теперь надо перейти к иным координатам, к собственному твоему представлению о добре и зле, индивидуальной модели существования в этом сложном, взбалтаваемом мире.

С последовательностью почти математического тезиса «Восхождение» проследживает неизбежный крах Рыбака, начавшего с поиска целесообразности героизма, а кончившего приспособленчеством и лакейством перед оккупантами. В партизанском отряде, среди своих, он был на хорошем счету. Он — сильный человек, только силы его не духовной природы. Отправившись на операцию вдвоем с хворым, кашляющим, плохо одетым Сотниковым, он поначалу истово, самоотверженно опекает его, дышащим своим отогревая руки, примерзшие к снегу волосы, на собственных своих плечах таща помногу километров. А как же иначе? Все это входит в простые резоны его морали: надо помочь слабому, своего бросать негоже... Точно и тонко проследживает актер В. Гостюхин, что, оказавшись в руках фашистов, Рыбак нисколько не меняется. Внутренний механизм души его работает на тех же самых простых оборотах, только в новой ситуации этого уже недостаточно. Простые резоны подводят, оказываются дорожкой к предательству. Чем гибнуть зря, надо попытаться обдурить врага. Для этого стоит притвориться «рас-

кажавшимся», подбросить какие-то сведения об отряде — все равно он меняет расположение. И каждый этот шаг немногого стоит, только все они в одну сторону — к спасению от физической гибели и к полной гибели нравственной, так что сам же, спохватившись, сунешь голову в петлю своего пояса в полумраке отхожего места...

Сотников — прекрасная актерская работа Бориса Плотникова — в художественном мире картины воспринимается ответом на основной ее вопрос. Неказистый какой-то на вид, слишком интеллигентный, вроде бы не приспособленный к кочевому партизанскому существованию, этот человек наделен самой главной силой — силой неодолимого духа. Он выигрывает потому, что не озабочен собственной выгодой. Напрасно лукавый враг сунется к нему с хитрой казуистикой: твое молчание, дескать, тянет в могилу других, невиновных. Здесь его не заморочишь — всю чужую боль он готов принять, принять на себя, потому что выдержит все, что ни будет послано. Ибо есть в человеке то, что дороже ему себя самого...

Длинная, жестоко-неторопливая сцена казни венчает фильм. Приговорен Сотников, приговорена женщина, мать троих детей, в чьем доме нашли партизан, приговорен староста деревни и девочка-еврейка, не открывшая, у кого она пряталась... А Рыбак? Он теперь с другой стороны виселицы. Как когда-то он заботливо растирал товарища и волок его на своем плече, так теперь он помогает ему — помогает идти к месту казни, помогает забраться на скамеечку под петлей, помогает погиб-

нуть. Ибо любые человеческие достоинства подведут, если нет главного из всех человеческих достоинств — духа. Поседевший, иконоподобный, с огромными, черными обводами глазами, Сотников в последний раз озирает эти домишки, огороды, перелески, этих старух в платках и стариков в треухах, всю эту бескрайнюю землю под сапогом пришельцев-извергов... Мальчик в старой, потрепанной буденовке, слеза, скатившаяся по щеке, — вот знак того, что подвиг не напрасен, что имя и дело твое тебя переживут, превратят в героя народной песни, былины, саги...

Неизбежность странного поступка

Но мы увлеклись, забежали вперед. Обратимся к первой половине шестидесятых годов. Помните, тогда зачастили на наших экранах поэты, живописцы, композиторы?

Одни из них были вымышленны, другие раскопаны в истории, третьи объединяли легенду и документ. Поэтесса, мечтающая о дневных звездах в тяжелейшие дни ленинградской блокады, вспоминала невинно убиенного Дмитрия-царевича и своего, так и не появившегося на свет ребенка. Мысль, что в огне брода нет, доказывалась на судьбе художницы-самородка, гибнущей, подобно многим другим, в огне гражданской войны. Андрей Рублев нес свой гармоничный дар, проповедь душевной чистоты сквозь апокалипсис татарского нашествия, то впадая в уныние от слепой резни князей, от темноты безмолвного простонародья, то ликуя вместе с колоколом, отлитым в час общего праздника. Грустный, сумрач-



А. Демидова в фильме
«Дневные звезды»

ный Пиросмани все бродил по кручам старого Тбилиси, отбиваясь от ненавистных доброхотов, и все мечтал о большой, светлой избе с самоваром, где собирались бы такие же, как он, чтобы неторопливо беседовать об искусстве.

Беззащитный Чайковский в окружении красивой жизни, паркетов, люстр и колонн, казалось, не музыкой, а собственной своей кровью истекал после каждого укола судьбы.

В этом шестии одиноких, неприкаянных душ была своя неизбежность. Принадлежность к искусству стала индульгенцией на сложность, инакость, на внутреннюю работу в невозможном для всех режиме.

На ты с бытием, они были во вражде с бытом. Рублев, художник без биографии, по изобре-

нию сценаристов, давал обет молчания на много лет — что другое могло законченнее отвергнуть его от людей? Пиросмани на закате сюжета встречал девушку своей юности, мимо которой он прошел когда-то, ослепленный великим предназначением души. Девушка стала женой другого, теперь она вела за собой вереницу детей. Грусть в прощальном взгляде живописца, горечь утраты, но никакого сомнения. Выбран правильный путь. То, что приходится жертвовать самым дорогим, доказывало, что путь верен.

Саркастически заостряя эту мысль, поэт когда-то превратил ее в манифест сытого обывателя:

Что не для лириков — Гименей,
Вам и ребенок скажет.

Остепенившийся соловей —
Недопустимый казус!

Вам — миродержествовать, нам —
родить:

Здесь близнецы, там тройня.

Но музыканту счастливим быть

Просту непристойно.

Так предоставьте же сладкий кус

Обыкновенным смертным!

Ваша амброзия слаще уст

Женских, и чище — нектар.

Мотив остепенившегося соловья, художника, ступившего в мир простых людей и тем изменившего себе, своему горькому избранничеству, вскорости не замедлит возникнуть. В фильме Эльдара Шенгелая под названием «Необыкновенная выставка» появится скульптор, наш современник, растративший свой талант на кладбищенские монументы. Так и бродит он в финале по этой действительно необыкновенной выставке, на кладбище своих надежд, силась понять, когда же иссяк в нем жар души, как вышло, что божественный дар растрочен на чечевичную похлебку каждодневности.

Так появится перед нами еще один поворот мотива — художник, недостойный своего дара, не ответивший на его зов потому только, что он не в силах быть праведником.

Спустя много лет в фильме Глеба Панфилова «Тема» он снова возродится, да в какой жутковатой, смачной аранжировке! Михаил Ульянов сыграет там популярнейшего театрального драматурга Кима Есенина, надломленного, безнадёжно извершившегося в себе. Все привычно — восторги поклонников и постоянное чувство, что ты — голый король, которого вот-вот разоблачат. Он пишет пьесу о князе Игоре, но не нашел пока времени полистать летописи, да и к чему? Он едет в маленький русский городок прислушаться к белой зимней тишине, вглядеться в свою запущенную душу, но берет запас бутылок и смазливенькую ученицу, круглую дурочку, зато хлопающую длинными ресницами и декламирующую фразы под стать критическим восторженным рецензиям.

Случай посылает ему знакомство с другой женщиной, и как легко обмануть себя, внушить, что ты ей нужен, дорог, что она, видящая тебя насквозь, все-таки, быть может, разглядела что-то хорошее в самом твоём потаённом... Так не повернуть ли машину? Не повернуть ли тем самым руль судьбы?

Автомобиль поворачивает. Судьбу повернуть уже нельзя.

Фильм кончается автодорожной катастрофой. Любому позволительно думать, что Ким Есенин, если б не слабые тормоза, если б не скользкое шоссе, если бы не дрогнувшая рука... Рука потому-то и дрогнула, что пути назад у него не было. Умерла душа, много лет от-

раваемая сделками, компромиссами, враньем самому себе.

Все это впереди. Пока, в период первичного развития мотива, художник и подвижник — синонимы.

Один, как Рублев, прячется в монашескую келью. Другой, как Чайковский, остается в миру, но все равно отделен от остальных невидимой огненной чертой.

Только вымышленная Таня Теткина ступает по земле, да и то лишь на первый взгляд. Свои поглядывают на нее с почтительной остороженностью, удивлением, разве что в ссоре обзовут «блаженной». Врагам вроде и вовсе не пристало разбираться, что за человек сестра милосердия из госпитального эшелона красных, но нет — пожилой полковник, выжженный ненавистью к «быдлу», все же предъявит ей для распознавания несколько иконок. Распознается другое — глаз, чуткость, талант девчонки. И Танька, невзрачная, неказистая, шибко необразованная Танька, без раздумий указывает на самую старую, самую истинную из икон. Нет, недаром, значит, маракует она свои рисунки в любую тихую минуту — такие смешные, «неправильные» и такие нутряные, неподдельные.

Она сама не знает себе цены, не успела еще осознать. И время не желает разбирать, кто перед ним, умница, дурак, посредственность, гений. Нет брода в огне, нет выбора у пули.

В «Особняке» Фолкнера Линда Коль, в девичестве Сноупс, вернувшись с Испанской войны, рассказывает о Хемингуэе, о Мальро и «об одном русском — он был поэт и, наверное, стал бы лучше Пушкина, только его убили».

«— Какая строчка, какой стих или даже поэма может сравниться

с тем, что человек отдает жизнь, чтобы сказать «нет» таким, как Гитлер или Муссолини?»

И дядя Гэвин, главный гуманист всей трилогии, сказал решительно:

«— Она права. Она абсолютно права, и слава богу, что это так. Ничто не пропадает зря. Ничто. Ничто».

Все так, кто же будет спорить, но ведь тысячи сказали это «нет», и тот, кто оставил недописанной свою поэму «лучше Пушкина», пусть невольно, но в наших глазах пожертвовал чем-то большим, чем только собой, не только своим, но и чем-то нашим, общим, доставшимся ему за счет остальных.

Таня Теткина такова. Она отмечена свыше. Жалко всех их, кто полег в огне тех лет — Комиссара, разом и простоватого, и интеллигентного, Ефимыча, шкандыбающего на своей деревяшке, в лютой ярости к свергнутому классу, в замечательном убеждении, что «это буржуи живут, а мы — боремся!» Всех жалко, потому что все они люди, все хотели и имели право жить. Но Теткина — тут другой разговор. Не о святости человеческой жизни, а о ценности живого человека.

Художники потому и нахлынули на экран, что были удобными фигурами для поворота этой темы. Их непростота, парадоксальность внутренней работы их душевного мира, инакость их мысли, как и сама их жизнь наособицу, — все понималось и принималось, потому что оправдывалось профессией. А профессия, что характерно, бралась как раз не обыденными своими подробностями, а оставалась на стадии высокого предназначения, огня, горящего в душе.

Поняв это, попробуем при-

смотреться уже не к художникам, а к тем, кто на первый взгляд кажется обыкновенным смертным.

Ну, например, Егор Трубников, герой «Председателя». С кем борется Егор Трубников? Похоже, что со всеми, со всей деревней, доведенной бескормицей и голодухой до полной отчаянности, с собственным своим братом, думающим только о себе, с женой его, жох-бабой... Добавьте еще начальство из города, но без этого ему не поднять колхоз на ноги.

Так, да не совсем. Борется он с разрухой, с общей, стало быть, бедой. И хочет он ее осилить сообща, по советским законам жизни, а изверившиеся в добрых словах мужики да бабы норовят уже спастись кто как может, правдами и неправдами. С другой стороны, в этих советских законах ищет он сути, а не благополучной цифири для отчетов — вот чем досадил неугомонный Трубников бумажным душам из района. И выходит, что хочет он вроде бы того же, что и все, только иначе этого добивается, не удовлетворяется подменной сути словом.

В этом его водораздел со всеми: и теми, кто сверху по лестнице чиновничьего подчинения, и теми, кто дан в подчинение.

Их побуждения, по-своему резонные, имеющие право на существование (раз существуют!), а по распространенности — так и не в пример его святой нетерпимости — встретишь на каждом шагу. Но этой обычной, повседневной норме поведения Трубников противопоставляет норму жизни-горения, норму повышенных нравственных обязательств, пусть даже с грешным словом, поступком — не больно цирлих-манирлих, руками в навозе поверх локотков.

Роль эта до сих пор остается лучшей в богатом репертуаре Михаила Ульянова.

А с кем борется Василий Васильевич Губанов, герой фильма «Твой современник»? Да с самим собой. С десятками, сотнями таких же, как он. По крайней мере таких же, каким он был, пока не задумался, во что обойдется, в пересчете на рубли и высокие основы нравственности, жизнь по сниженной норме — по норме «на каждый день».

Сам он, директор большого научно-исследовательского института, объясняет все очень просто: когда разрабатывался чрезвычайно важный народнохозяйственный проект, он не проявил принципиальности, поддался шумихе радио и газет вокруг морально устаревшего казтана и согласился строить будущий объект в расчете на это топливо. Теперь проект утвержден, строительство не за горами. А казтан устарел еще больше. Каждый день приносит новые аргументы, что проект вместо прибыли обещает одни убытки. Уже воздержаться от строительства — выгода. И поскольку все остальные молчат, он, Василий Васильевич, молчать не может. Пусть даже тяжелой ценой — рискуя креслом, положением, всей своей научной карьерой.

— Я коммунист и сын коммуниста, — добавляет он.

Положим, те, к кому он обращается, тоже не сплошь беспартийные, но образ его поступков их сильно удивляет.

Он мог бы еще добавить о «праве на ошибку», но теперь, в конце шестидесятых, это не надо объяснять: никаких особых «прав» ошибка как не имела, так и не получила, но перестала казаться чем-

то чуждым, чуть ли не уступкой идейному врагу... Ошибка и ошибка — с кем не бывает. Тут, однако, не в ошибке дело, а в способе, каким человек берется ее устранять. И если ошибка, даже такая печальная и крупная в денежном исчислении, возможна, наверное, у любого, то нехлюдовская страсть самолично исправить ее, привлечь общее внимание к давнему промаху — это нечто новое.

Или Василий Васильевич тоже испугался, что коммунизм не найдет его дома?

Бытовое сознание, отмечающее все загадочное, давно уже выработало формулу ответа на все подобные тонкости.

— Значит, все дураки, — спрашивает этаким Сократ из жэка, — один ты такой умный выискался?

Поправим для себя этот грубый вопрос такой очевидной оговоркой: конечно, они не дураки и, конечно, Губанов никогда не считал себя самым умным, но, право слово, неужели идейный его максимализм не показался ему самому чрезмерным? Ему, рядовому политической партии?

Нет, не показался. Если идея зовет сделать шаг вперед из общего ряда, все остальное оказывается второстепенным. Не форма важна, ее можно и взорвать. Если же шаг, которого ждала от тебя идея, не сделан, она, идея, перестает существовать в тебе.

— Но погоди, — продолжает Сократ, прищурясь (у него есть вопросы на все случаи жизни), — вот высунул ты, и выходит так, что ты, значит, чистенький, а все остальные — они вроде того, что не очень, так?

Нет, опять же не так. Это все — зады, повторение пройденного. Это мы проходили в далеком пер-

вом классе уроков киноискусства на примере зазнавшегося десятиклассника Валентина Листовского. Есть ответы, которые произносятся вместе со всеми твоими соратниками по политической организации, а есть те, на которые можешь дать ответ только ты сам. Я отвечаю так, кто-то — иначе, кто-то другой и вопроса-то не успел разглядеть в подвернувшейся житейской коллизии... Нет здесь никакого противоречия.

Хорошо, пусть так. Но вот, пожалуйста, кто-то еще пыжится повторить губановский подвиг взыскательности и даже превзойти его, на деле же как бы впадает в пародирование. Он страхового агент, Юрий Деточкин, он желает застраховать имущество граждан на случай пожара или стихийного бедствия. И заниматься бы ему лучше своим служебным делом. А он, поди ж ты, решил, что справедливость без него не восторжествует. Никакой его личной вины нет в том, что столько развелось жуликов, но разве может он сидеть и дожидаться, пока всех махинаторов переловит милиция? А ведь столько можно было бы сделать добра на реквизированные нечистые деньги. Есть еще детские дома, есть бездомные ребяташки, не всегда им достается лишний кусок... Разве не требует высшая справедливость, сами писанные и неписанные нормы советской морали, чтобы у прохвоста отнять лишнее, а ребенку добавить на молочко?

И Юра Деточкин отправляется угонять автомобили, нажитые нечестным трудом.

— Идиот! — покрутит головой наш мудрец из жэка. — Это ж надо придумать!

Иннокентий Смоктуновский вку-

пе с режиссером Эльдаром Рязановым не были бы против, если б возникла на втором плане ассоциация с идиотом — точнее, с «Идиотом» Достоевского. Роль князя Мышкина, беззащитного страдальца за истину и красоту, была первым театральным успехом Смоктуновского — да каким! В фильме появляется еще и вторая линия произвольных ассоциаций — в кружке самодеятельности Деточкин разучивает «Гамлета» Шекспира. Как не вспомнить одноименный фильм Григория Козинцева с Иннокентием Смоктуновским в главной роли! В подсветке таких ролей Деточкина легко понять как «немножко» Гамлета, «немножко» Мышкина, «немножко» Губанова... и «немножко» он был — каждым из нас. Ведь мы сами не против, чтобы всеобщая, окончательная и бесповоротная справедливость воцарилась в следующую секунду, как по мановению волшебной палочки. Но вообще-то, если вопрос встанет ребром, то пусть все же им занимается милиция — ей виднее, она тут дока и специалист. Она — наши глаза и уши, воплощение нашей строгой совести.

Так появились герои, подражать которым стало трудно. Иди за Егором Трубниковым, если сдюжишь. Брать пример с Василия Васильевича Губанова можно только в общей форме — никто, ни один человек в мире не станет уверять, что каждый должен поступать так, как этот директор в случае с собственной промашкой по казтану. «Дайте мне крест!» — кричала с горящего креста Паша Строганова в облике Жанны д'Арк, обманутой, покинутой, но не отступившейся от символа своей веры. Разве уверяет фильм, что «так и надо», что каждый со

своей «специфической внешностью» должен мечтать невесту о чем, только бы не жить по-простому, как живет? И конечно, «Берегись автомобиля» крупно, всеми силами, курсивом и вразрядку пишет перед каждым зрителем: «Не воруй!» Но и тут же: будь как Деточкин... Оглянись на его чистоту, смешную цельность, цельность безумца, на его сосредоточенность, поистине сверхестественную, на своей идеефикс...

«Социалистический Робин Гуд» — так обозвала его одна английская газета.

Положительный герой приобрел нечто, что вредило его стопроцентной положительности, мешало быть героем-назиданием, героем-примером, затрудняло подражательную работу зрителя... Мы поняли уже, что совсем не в голом и механическом подражании кроется главный художественный эффект искусства.

Воздействие нравственного урока стало сложнее, прихотливее, избирательнее.

С неба на землю

У великих безумцев всегда есть маленькие подражатели. Распობление с грешной реальностью, что сначала оборачивается драмой, способно с течением лет стать комедией, водевилем, фарсом, чуть ли не цирковым балаганом. Противостояние мира и личности, не принимающей мир, осталось, но потеряло напряженность. Мир уже терпимее, добродушнее, он по-своему не прочь опекать бунтаря, посылает ему не самые серьезные шишки-колотушки, а так, скорее символические затрецины. Но изменился и бунтарь —

из безумца он стал чудачком, странным типом, который иногда совершенно не понимает своей странности, а то вдруг — и это самое интересное для наших наблюдений — в здравом уме и твердой памяти задумается: а не стать ли, мол, таким как все? Я ведь могу.

И ведь, действительно, может, — вот что способно огорошить!

Но не будем торопиться. Оживим в памяти некоторые из этих фигур — их было довольно много в начале семидесятых годов в кинопродукции армянской, грузинской, узбекской, литовской, латышской и других республиканских и московских студий.

В фильме «Человек из Олимпа» (продукция «Арменфильма») мелькнула мимолетная, но очень сочная и трогательная сцена. Припомните: простак Грант, гениальный портной и не очень удачливый меломан, а вместе с ним двое его коллег по «восточному трио» приглашены на свадьбу. Гости собраллись, распорядитель пира ведет последний торг с музыкантами. Немолодой, крепко заматавшийся человек никак не может понять, с кем же он имеет дело — с жуликами или бессребрениками? С ним пререкаются о цене — он тут же автоматически принимается ее сбивать. Но вдруг ему заявляют устами восторженного Гранта, что вообще не нужно ни копейки, ибо, мол, для нас удовольствие одно то, что вы слушаете нас. А если вам еще понравится наша игра — это счастье, праздник... Разве можно брать деньги за праздник? Поморгав ословело глазами, хозяин с детской готовностью переходит на этот новый язык. «Простите, — бормочет он. — Я не знал, что вы такие люди... В таком случае... все,

на что укажете пальцем в моем доме,— ваше!»

Вот о чем сценарий Эдуарда Акопова и фильм Дмитрия Кеосаянца. О том, что к человеку можно подойти с прозаическими резонами пользы, выгоды, расчетливой целесообразности: ты — мне, я — тебе. Он ответит тебе точно так же: прагматично, с хитроватым прищуром почти созревшего жлоба. А можно пробудить в нем самые лучшие, самые поэтичные струны души — и он станет взрослым ребенком, готовым все отдать, потому что есть кое-что поважнее.

Присмотритесь, в фильме «Человек из «Олимпа» нет злодеев. Все, с кем мы сталкиваемся по ходу очень простого сюжета, даже те люди, из-за которых страдает и мучается Грант Саруханян, все они, в сущности, очень добрые, милые и славные люди. Лукавый автор, сдержанный, печальный режиссер находчиво и тонко выводят за кулисы сюжета, за кромку кадра все более или менее серьезные обстоятельства, которые обрекали бы нормального человека поступать не по-хорошему. «План» или «вал»? Практическая целесообразность? Маниакальная страсть к автомобилю, толкающая грузного Рубена заниматься музыкальным промыслом? Ревность малышей-близнят? Все это дано намеком, в одно-два касания. Потому что не в обстоятельствах суть, а в том, что от них остается. Суть в привычке. В усвоенных давным-давно образцах «взрослого», то есть «разумного» поведения, которое на самом-то деле не оказывается ни разумным, ни взрослым.

Насколько опасна такая привычка, показывает, может быть, самый

сильный и уж во всяком случае самый неожиданный эпизод сценария — встреча с пианистом, который с детства ненавидит музыку, а в свободное время собирает марки, но не любит и этого занятия: «Ради сына... Чтoб по улицам не шатался...» Зато до сих пор, до седых волос, он пронес неосуществленное желание детских лет — залезть на грушу, до верхушки, под самое небо. «А теперь, наверное, уже поздно, да?» — озабоченно спрашивает он случайно-го собеседника.

По логике сценария — никогда не поздно. Надо только довериться тому, что есть в сердце самого лучшего. А Грант Саруханян, загадочный пришелец из какого-то никому не ведомого «Олимпа», всего только катализатор процесса освобождения души ее от власти серого, будничного. Кстати, он называет «Олимпом» пошивочное ателье, где раньше ему довелось трудиться. Но оригинальное армянское название не знает в данном случае русской разницы между «с» и «из». «Грант с Олимпа» — таким он и остается для всех, кто его близко узнал.

В первых кадрах он возникает так, будто сам собой зарождается из света, нависает над парящим высоким холмом, всматриваясь в город, который пришел завоевать. Два таланта у него — он умеет портняжить и играть на дудке. И оба, как он считает, в самом скором времени сделают его знаменитым. Город будет завоеван.

Не тут-то было. Мир не сразу понимает, кто такой Грант. До поры странные его платья не находят популярности у заказчиц. А музыкальная его деятельность по вечерам, благодаря стечению нелепых обстоятельств, причиняет

ему только горести. Праведник не понят. Он махнул на все рукой и ушел, исчез, растворился...

Но мир-то уже другой. Он прозрел. Он уже не может без Гранта. Ищут его постигшие новую красоту заказчицы. Бегают за ним застенчивые, места себе не находящие от совестливости сотоварищи по «восточному трио». Ищут здесь, ищут там. Нет Гранта. А на том же месте, на холме над городом, снова, будто из белого солнечного марева, возникла фигура — другой праведник пришел завоевывать этот город, и музыкальный инструмент при нем будет повнушительнее, никак не меньше контрабаса.

В грузинском фильме «Чудаки» (по оригинальному названию, скорее даже — «чокнутые») тема избраннычества праздничной души в мире низких истин приобрела дополнительную отчетливость — уже не притча, а скорее балаганное представление на тему.

Легковерный юноша Элуаз и ученый старик Христофор по фантастическим чертежам сооружают «неболет» прямо во дворе психиатрической лечебницы, под присмотром врача, описывающего ход недуга, под усмешками любопытных горожан, сплошь филистеров и ничтожеств. Действие разворачивается в провинциальном грузинском городке конца прошлого века. Но фильм снят не тогда — сейчас! И правы будут все-таки безумцы, а эти, нормальные, здравомыслящие, уравновешенные, окажутся посрамленными все до одного. Не торопитесь, доктор, со своими клиническими записями, с составлением истории болезни, этого, условно говоря, «аттестата незрелости». Помолчите, острословы, со своим ехидством,

с вечным подозрением «нечестности». Неболет взлетит! Он поднимется выше забора, выше крыши и печных труб, выше креста церкви, выше гор. Он плавно соскользнет в долину, в какой-то особой, неизведанной земле, что впору была бы этим безумцам. Здесь им делать нечего. Не спрашивайте, на какой энергии работает этот «неболет». На топливе авторского замысла. Ибо даже в нелепой, нереальной, фантастической затее такой вдохновенный чудац будет в тысячу раз более прав, чем унылая, правильная посредственность в осторожном своем ничегонеделании.

Где приземлился этот «неболет»? Где-то там, очень далеко за горизонтом! А что делать здешним праведникам, если никуда не улетишь, а пошлость сжимается в кольцо и вот уже, кажется, не даст вздохнуть свободно... Если, одним словом, при всей своей праведности силу земного тяготения он отменить не может?

Я приглашаю вас в гости к Арвиду Ласманису, герою латышского фильма «Мой друг — человек несерьезный».

Первое впечатление: видели, видели много раз! Опять ангелоподобный праведник посреди мешанского окружения, опять романтическая ненависть к вещам и деньгам, к звериным шкурам на полу и красивым кухонным гарнитурам. Он ведь почти святой, святостью его не заманишь, подавай-те что-нибудь духовное!

Ан нет, позвольте, совсем не так. Оказывается, и купишь, и заманишь. Глазам не верится: пробил час, и недавний ярый враг калымщиков униженно выпрашивает какую-нибудь халтуру, вчерашний бессребреник цепко пересчитывает

вает банкноты, потому что «работу надо делить по-братски, а выручку — по-волчьи — это и есть настоящая жизнь». Правовойрный и твердокаменный в былые времена, он теперь будто нарочно стремится стать грешнее всех, выматываясь так, как никому еще не удавалось. Согласен и пасть, и лудить, и класть до рассвета кирпичи на чужих дачах, согласен даже могилы рыть и разыгрывать слезливые сценки у траурных венков, только бы растроганные родичи покойного по старинному обычаю нашьвыряли побольше купюр на твою вовремя подставленную лопату. Все-все теперь годится, потому что наш святой устал. Устал без конца шутить. Устал увольняться «по собственному желанию». Устал от клички клоуна и от жалостливого презрения жены. Устал от сочувственного шепотка со всех сторон, что вот, мол, хороший человек, только беда — совсем не умеет жить.

Нет, такого поворота никто не предвидел. Милый, добрый, славный Арвид, да ты ли это? С двумя детишками, в восторженном ожидании третьего, в заботе о работающей, сбившейся с ног жене, то утром, то ночью пропадающей на дежурстве, ты был так хорош, так щедр душевно, так нравственно богат, когда возился на кухне, находчиво переругивался с квартирной хозяйкой, искал общий язык с тещей, которая как-никак совсем другого желала для своей дочери. Ты уже немного Тиль, Тиль Уленшпигель от коммунального строительства, который на любых жизненных местах, под любыми чинами и кличками верен самому себе, одинаково не подпадая ни под какие шаблоны.

И вдруг — крах, падение, уны-

лая бездна порока. Да ведь как — в секунду, в единый миг! На чем же тебя поймали? Все на том же — на щедрости души. Потому что нельзя же в самом деле смотреть без сочувствия, как надрывается жена Инта, как затравленно оправдывается она перед подружкой, у которой выклянула кофточку и парик, как завистливо разглядывает парад модниц по телевизору, даром что по другой программе дают «Следствие ведут Знатоки».

А тут еще появляется новоявленный родственник, живое воплощение человека, который умеет жить. Мама Инты, теща Арвида, собирается обвенчаться с другом юности Циекуром. Лысоватый, уже немолодой и очень добрый, покладистый человек. Этот Циекур и есть тот дьявол, посланный соблазнить Арвида. Его вила — о, этого не расскажешь, это надо смотреть! Его цветы и парники, его бетонные дорожки и полукруглые лестницы на второй этаж, в мансарду, его цветной телевизор, кухонный рай и лаковые бока «Жигулей»! Но самое смешное (и страшноватое) — мелочи, крупички: движение, каким предлагают снимать обувь в самом углу прихожей, жест, каким постукивают ногу об ногу, башмак о башмак, прежде чем внести их в автомобиль, чтобы ни единой лишней пылинки-соринки. Или взгляд — в нем натуральная боль и ужас — на малышей-близнецов, обстригающих меховую шкуру (один ножницами, другой — даже электробритвой). При том, что Циекур, подчеркнем, совсем не скуп, не мелочен, тем более «для родственников», которые должны же ведь «держаться вместе»! Он всего только деловит, разумен, логичен. Законы жизни он проштуди-

ровал куда как основательно. Чувства подводят, вещи — никогда, ведь так? Выполнишь работу в срок, про качество никто и не вспомнит. Построй теплоцентральный к двадцатому, как хвалился, и всем будет хорошо: тебе, твоему начальству, заводу-поставщику, заводу-заказчику. А начнешь базарить насчет бракованных труб, так не только тебе, всем же будет нахлобучка за то, что пообещали и не сделали! Пусть даже сегодня день работы в следующем квартале обернется неделей капитального ремонта — для Циекура это нормально, естественно, вполне отвечает его складу жизни.

Лукавый парадокс сюжета в том-то и заключен, что этот аморальный персонаж несет герою одно благодеяние за другим (устраивает к себе на работу, покрывает до поры от гнева начальства, старается подбросить «халтурку», мирит с тещей, с женой). Арвид же в ответ преподносит ему одни оплеухи: дерзит, грубит, выставляет в смешном виде на собрании, прямо сообщает начальству о приписках и очковитирательстве. На этой мешковатой фигуре нечистого из преисподней наш ангел призван утвердить собственную чистоту. И куда годился бы сюжет, если б сценарист А. Горюхов вместе с режиссером Я. Стрейчем не разглядел в один прекрасный миг в душе святого вполне созревшую потенцию для тех же самых некрасивых поступков?

Полной противоположностью Циекуру является старый художник, народный резчик по дереву. Этот вообще думает только о душе. Фигура условная, символическая, как насквозь символична и сцена, в которой калымщик Арвид, снявши крышку с очередного

гроба, обнаруживает под ней давнего знакомого. Речь идет об иных, не вещественных ценностях нашей жизни. «Мemento мори», раздавшееся посреди халтурной суеты, заставляет оступившегося праведника вспомнить о душе, чуть было не уступленной за чечевичную похлебку. А тут еще ушла, уведя детей, Инта, которой надоело, что мужа нет даже по ночам. Пятидесятирублевка, лежавшая каждое утро на туалетном столе, оказывается, плохое утешение в этой ситуации...

И все же фильм «Мой друг — человек несерьезный», ведущий нравственное исследование на передовой линии наших сегодняшних духовных поисков, не стал тем сенсационным событием, каким мог бы быть. Виною тому, как мне кажется, сосуществование под одним заглавным титром сразу трех различных повествовательных манер.

Режиссер Ян Стрейч от эпизода к эпизоду исподволь, ненароком меняет стилистику. То это эксцентрида, открытое комикование, сатирическое, в приемах «Крокодила», обличение «заевшихся». Тогда Арвиду достаточно выглядеть симпатичным резонером. То притча, «парабола», фантастическое допущение, чтобы вскрыть авторскую мысль. Тогда не следует бояться графичности, математической скроенности героя — он модель, показательная установка для извлечения нужного смысла. Но если перед нами обстоятельно реалистическое, бытовое, жизнеподобное повествование, (а именно в этом ключе решаются сцены в квартире, на производстве, поездка за город), тогда фильму не хватает воздуха, плоти, фактурной сочности, то есть

всего того, чем отмечены лучшие его эпизоды.

Думается, что сбой стиля рождены фундаментальным обстоятельством: для самих создателей картины Арвид не был до конца понятен. Книжный ли он герой? Персонаж ли анекдота? Или живой человек, во плоти и крови? Этот последний Арвид, «знакомый незнакомец» и «мудрый чудака», был бы нам дороже всего.

В том же 1977 году режиссер Равиль Батыров поставил на «Узбекфильме» по своему сценарию совместно с Дмитрием Булгаковым ленту под названием «Великолепный мечтатель». В фильме этом ожили некоторые черты уже знакомой нам истории праведника, отвергнутого грешным миром, но в каком примечательном повороте! С иронической геометрией: «дано» — «требуется доказать»... И совсем не геометрическим, осторожным, тактичным, даже горьким выводом в финале.

Поначалу перед нами — чистый рай. Это как раз «дано». Больница в кишлаке. Добрый, вежливый, весь в белом — молодой врач Хасан-ака. Тихая, умная, любящая и застенчивая жена Тамила. Приятные, уважительные односельчане. Тишь, гладь, божья благодать...

Между тем с оглядкой на фильм С. Горохова и Я. Стрейча, узбекскую картину можно было бы назвать «Мой друг — человек опасный!» Потому что в самой тихой душе, бывает, черти водятся. Потому что и палка иногда, как на грех, стреляет. Потому что и добряк в неумеренной своей доброте может стать извергом — да-да, и об этом как раз картина!

В отличие от Арвида Хасан вовсе не сворачивает с прямого пути. Он его чуть-чуть выпрямляет. Еще

чуть-чуть. Еще капельку. И приходит к нравственному краху. А мы, зрители, от любования пасторалью приходим к ощущению постепенного сдвига, сгущения ненормальностей — в сон, в бред, в кошмарную фантазию.

Хасан первых кадров — никакой. Он неказист, угловат. Бахтияр Ихтияров, один из самых популярных актеров Узбекистана, играет его благодушным щеночком, неторопливым, дружелюбным, но все это как-то невсерьез. Он еще не обрел себя. Обретение придет вместе со страстью. Она, вроде бы добрая, поселившись в его душе, разом переименует все плюсы на минусы и добряка сделает врагом всего селения...

Дело в том, что Хасан очень любит свою молодую жену, страдает, что у них пока что нет детей и очень-очень опасается, а ну как жена тайно презирает его как человека, не умеющего «устраиваться», не умеющего «жить» и прочее и прочее. Вот почему, случайно узнав, что кролики очень прибыльны, Хасан решает быстро разбогатеть. Раньше пятеро крольчат сидели себе в клетке для туманных каких-то опытов по его неторопливо спеющей диссертации. Теперь, на выgone за кишлаком, молодой врач, к удивлению окружающих, огородил загончик, построил забор и воюет с коршуном, с черным котом и мечтает, испуганно, днем и ночью, мечтает о той замечательной жизни, которая ждет теперь Тамила, — дом-дворец, роскошный сад, толпа благоговейных, тронутых дарами родственников. Ему, Хасану, самому ничего не нужно, не так уж он и любит деньги, но Тамила, Тамила, она поймет, она оценит, она научится уважать своего бла-

говерного. Человек преображается на глазах, подтягивается, становится быстрым, ловким, находчивым, артистичным — и драматичным. Он уже отъединен от всех, даже от своей Тамилы. А потом, после взлета страсти, — падение, суетливость, оглядка, руки-ноги цепляются друг за друга, глаза не доверяют ушам, Хасан спотыкается на ровном месте, расшибается о бугорок, похоже, уже и сам не знает, куда идет: вперед, назад? Зброшена врачоба, больные тянутся в райцентр, а врач, в немыслимом каком-то тряпье, днюет и ночует за околицей, на своем холме в сообществе двухсот кроликов, плодящихся и размножающихся с положенной им сказочной быстротой...

Это очень любопытно. Негодяи в наших фильмах чаще всего хотят быть негодьями и почти всегда честно объявляют об этом с экрана: я, мол, негодяй, я так хочу — и буду... В «Великолепном мечтателе» совсем иное. Человек хорош сам по себе и хочет всем только хорошего. Но он влез в чужую игру (ау, Арвид!). Он думает, что так «полагается». От доброты сердечной он пытается переделать самого себя, то есть эту самую доброту. Но поступки навязывают нам свою логику, сказав А, говоришь и Б, и В. Жена сколько угодно будет переходить от увещеваний к брани, она покинет его — теперь это уже не важно. Важен только он, Кролик, каменный монумент которого оживает в снах. И важны живые враги Кролика — Коршун и Кот.

Идея была так хороша, так заманчива, но весь мир бунтует против нее. Весь мир и он сам, его непокорное тело, милого, славного чудака-недотепы. Даже когда

на грани безумия герой Б. Ихтиярова носится по всему кишлаку за неуловимым четырехлапым вором, чехарда эксцентрических кадров, прыжки и падения не мешают нам взглянуть в болезненные, самозабвенные и все-таки тихие, будто застывшие глаза Хасана. А потом, испугавшись последствий в арыке, он сядет, мокрый, на солнышко и вдруг засмеется, легко, неудержимо, совсем по-прежнему — мы увидим тогда, что теорема доказана, ответ верен, длинным, круглым путем мы пришли к несомненному результату. Ни доброта твоя, ни любовь, ни даже полная самоотверженность еще не гарантируют нравственного поведения. Ты можешь не жалеть себя в самых лучших намерениях, а окружающим от тебя будет одна только забота. Требуется ввести еще одну величину.

Ушедшие с праздника

Мотив праздника очень важен в «Человеке из «Олимпа», в «Чудаках». Грант Саруханян хочет, чтобы каждый день был праздничным. Элуаз и Христофор вообще, как и пристало карнавальным персонажам, никакой другой жизни не знают, как только настоящую, то есть именно праздничную, без будничных обстоятельств, без будничного распорядка.

В грузинском кино конца шестидесятых — начала семидесятых годов этот мотив праздника был разработан чрезвычайно многосторонне. Иногда он выливался в эпизоды настоящего праздника — дружеская пирушка без повода, семейное торжество, на которое собирают весь квартал, все село,

свадьба юных, золотая свадьба стариков... Иногда же это было всего только праздничное мироощущение, разлитое в атмосфере повествования, пронизывающее все вокруг. Влюбленный юноша, положим, действительно имел повод и в будни чувствовать себя приподнято. Но повод был не обязательен — лирическое повествование могло обойтись и без него. Важно было, что не только герой, но и автор, в полном с ним согласии и даже еще до него, воспринимал жизнь вокруг с праздничной стороны — как с единственно стоящей. Тебе даны солнце, воздух и вода, ты видишь улыбку девушки, мудрые глаза старика, ты рад всему этому, рад жизни, рад самому себе как цельной и правильной частице этой праздничной вселенной — неужели всего этого так мало?

Кто спорит, даже много. Только таков уж человек, и вечный праздник, как и вечные каникулы, пахивает чем-то очень далеким от жизни и от себя самого тоже.

И появились художники — прежде всего, в Грузии, — для которых, напротив, стал важен мотив ухода, прощания с праздником, мотив будничной и в буднях своих такой драматичной жизни. Мы выйдем сейчас на этот разговор, но только чуть позже.

В Ереване на Всесоюзном кинофестивале 1979 года одним из призов за лучшую мужскую роль был удостоен фильм «Солдат и слон» (режиссер Дмитрий Кеосаянц, сценарист Эдуард Акопов) и актер Мгер Мкртчян.

Речь в этой картине шла о незадачливом немолодом уже солдате, которому в самые последние дни минувшей войны выпало конвоировать из Берлина в Ереван

самого настоящего слона, частью по железной дороге, а в основном пешком. И рядовой Арменак Гаспарян через три страны тянет упирающегося Габуша, всякими правдами, а иногда и неправдами раздобывая ему пропитание. Поставлена картина на «Арменфильме».

А «Грузияфильм» в том же году выпустила картину под названием «Городок Анара». Действие ее разворачивается в наши дни, в маленьком горном поселке. Главный герой метеоролог, по вечерам он играет в народном театре. Фильм начинается с печального события — скончался отец героя, знаменитый по всей округе человек. Высокий, статный, седой, с благородными чертами лица, с аристократическими жестами представительных рук, с рокошущими полутонами замечательно красивого голоса, он был незаменимым тамадой на всех ответственных застольях в районном масштабе...

Какая связь между двумя этими сюжетами?

...Слоновий поводырь в исполнении Мгера Мкртчяна глыбист, неуклюж. Окопные годы не вытравили из него домашней, кражистой посадки. Он много разговаривает, вроде бы со слонем, а на самом деле с самим собой. Изобретательно бранится. Смешно мобилизует все свое небогатое красноречие, чтобы выйти из очередной дорожной передраги...

...В роли метеоролога-артиста снялся Реваз Эсадзе. Он маленький, юркий и очень молчаливый. Все, что происходит вокруг него, кажется, не вызывает в душе этого человека никакого отклика. Сигналы мира уходят в него, как в

бездонную пропасть, и нет надежды дожидаться хоть самого слабого эха.

Общее у этих двух персонажей, у двух исполнителей — глаза. Печальные глаза людей, оказавшихся в безнадежной, безысходной ситуации.

...Потому что слон необыкновенно прожорлив, а земля, по которой его ведут, выжжена, вытоптана, обездолена войной. Бросить слона нельзя, продать тоже — он народное достояние, или, как объявляет молоденький лейтенант из комендатуры, «казенное имущество». Да и кто его купит? Если б он умел бревна грузить, тащить плуг... «Ох, навязался ты на мою голову!» — в остервенении восклицает Гаспарян.

...Потому что после смерти отца метеоролог-артист стал хозяином дома, а в доме главным был огромный, на несколько литров, винный рог, украшенный серебром и перламутром. И по традиции любой, кто осушит рог до дна, может взять его себе. Красота влечет, но еще больше — молодецкая слава! И потянулись к домику на окраине Анары отважные ребята из окрестных деревень и даже из других районов. Приходят вдвоем, впятером, всемером... Долг гостеприимства не велит закрывать перед ними двери. Хоть день, хоть вечер, хоть дела у тебя, хоть нет настроения, будь добр — соответствуй. И приходится улыбаться, усаживать на почетные места, накрывать стол чем бог послал, а потом и предлагать перламутровое чудо, оружие для испытания силы и здоровья.

Вот где истинная точка соприкосновения двух совсем разных в прочих отношениях картин.

Ты — и нечто, лежащее вне тебя, но диктующее тебе линию поведения. Ты — и то, что тебя важнее. Ты — и завет, оставленный тебе теми, кто жил до тебя.

«Солдат и слон» предлагает плюсовой вариант взаимоотношения человека с его трудным, как бы даже непосильным, но в результате всего возвышающим душу долгом. Слон вырастет в символ. Не лошадь, не корова, не коза... Пользы от него еще меньше, чем от козла молока. А забот — куда больше. Подумать только, за ночь уминает добрую скирду сена. Рассуждая логически, ради чего стараться? Да ради него же самого, толстого этого, неуклюжего, не умеющего работать животного. Во имя собственной твоей доброты.

Действие фильма разворачивается перед самым окончанием войны. И это недаром. Нам подсказывают, что в стремлении пострадавших, полуголодных, обездоленных людей пригреть ненужную и дорого обходящуюся скотину открывается уже мир, восприятие жизни мирными, настоящими глазами. Вчера еще подобная доброта была бы людям не по карману. Она и сегодня им, честно говоря, еще совсем не по карману: не скормить же этой горе мяса полмешка картошки, собранной по всему селу на семена... Но когда пострадавшее животное добралось до картошки и стало ею аппетитно похрустывать, после слез и истерики, после тяжелого, скорбного молчания легкие, несмелые, боязливые улыбки возникают на лицах баб. Улыбки переходят в смех, в хохот.

«Ты думал, это слон? А это не слон! Это символ! Это миф!» — кричит из теплушки радостный



Арменак, уезжая из финального кадра картины. Вряд ли простоватый этот человек употребляет такие слова в обыкновенной речи. Но, значит, сценарист и режиссер чувствовали потребность, в конце концов, открытым текстом изложить свой выношенный тезис.

Слон становится мифом, когда вокруг — совсем другая жизнь. А люди, отмахнувшись от очевидности, в опоре только на веление души, поступают так, будто могут себе позволить быть непозволительно щедрыми.

И оказывается — могут.

«Городок Анара» рассматривает взаимоотношения человека с изматывающим, непосильным для него долгом в минусовом варианте.

Прошла, закатилась пора героев — таков самый первый, насмешливый пласт восприятия того, что происходит на экране. Отец, сохранивший на портрете свою обворожительную улыбку, вы-

Кадр из фильма
«Городок Анара»

глядит сказочным богатырем тех условных времен, когда не пересохла еще кисельные берега и молочные реки. Мы, правда, успели разглядеть, чего стоило бедняге его утреннее пробуждение после одного застолья в преддверии другого. Многочисленные женщины всего дома поднимали, врачевали, облачали его, как прославленного оперного тенора. Да и смерть отца какая-то совсем уж нелепая — от цветочного горшка, свалившегося с балкона... Богатыри так не погибают.

Фильм не желает грустить по старине, лишь поначалу делает приличествующую случаю мину, обходясь разве только ироническими уколами там и тут. Потому что, конечно, и былинным молодцам было трудно. Они тоже тянулись по своему мифу, стремясь ему соответствовать. Они тоже



Кадр из фильма
«Городок Анара»

дорогой ценой покупали свою сегодняшнюю славу. И не в том дело, что нынешнему человеку с ними не сдюжить. А в том, что он не желает этой славы. Заманчивые эти фразы, велеречивые жесты — пустое. А он, трезвый человек, намерен трезво смотреть в глаза живой жизни.

Вот именно — трезво.

Каждый вечер льется вино в этом доме. Каждый вечер гремят тосты. Каждый вечер еще кого-то валит с ног необъятный рог. Какие-то недобросовестные люди подсунули, под видом испытания силы, крепкого молодца, одержимого сонной болезнью. Он спит день, два, неделю, месяц, второй... На лучшей хозяйской постели, ни на секунду не обрывая богатырского храпа... Ситуация становится абсурдной. Истреблены припасы. Растут долги. Ни секунды покоя. Но снова стучит гость, и опять надо изображать любезную улыбку, гостеприимную суету, добро-

желательно шутить по поводу бедняги-храпуна...

Как вдруг рог исчез. Трое мошенников смогли-таки осушить его при помощи замаскированной системы трубочек, шлангов и пустых грелок.

Герой счастлив! Камень свалился с души! Но приходится изображать тяжесть трудной утраты. И даже по прояснившимся следам отправляться к похитителям, чтобы — по традиционному рецепту — попытаться вернуть реликвию. А застает он там пепелище, три бездыханных тела, ругань соседей...

Здесь тоже поняли, что рог — не святыня, а проклятие.

Но рог ли? Или мы, люди, которые пока не научились относиться к традиции так, чтобы не терять своего человеческого облика?

Закономерно, что в режиссерском взгляде на происходящее

преобладает протокольная, почти документальная точность примет сегодняшнего быта. Это — комедия, но без «хохмачества» и эксцентрических трюков. Абсурдная ситуация обладает достаточным электричеством, чтобы придать всему оттенок нелепости. Поэтому чем естественней, жизнеподобнее будет она выглядеть на экране, тем серьезнее и суровее прозвучит основная, совсем не юмористическая мысль.

«Солдат и слон» выглядит развитием и доведением до эксцентрических преувеличений принципов, заявленных в «Отце солдата». То есть истоком всему была, наверное, «Баллада о солдате» — там несовместимость апокалипсического мира войны и всепобеждающей, даже в гибели, душевности доказывалась в трагическом аспекте. Прошло много лет, и мотивы, звучавшие когда-то высоким откровением, были взяты режиссером Резо Чхеидзе и сценаристом Сулико Жгенти в ином, трагифарсовом повороте. Милый, славный, молодой человек пытается вести себя по-домашнему в обстановке, где это нелепо и страшно. Но он прав, тысячекратно прав, более прав, чем настоящие солдаты. «Солдат и слон» принес следующий шаг — трагифарс обернулся буффонадой.

«Городок Анара» вшпоен совсем иными мотивами. Порожден он грузинской комедией последних лет, в особенности ее киноминиатюрной ветвью, но старые песни в этом фильме уже звучат иначе. Чего греха таить, бывали мы иногда свидетелями своеобразного грузинского киноманьеризма, когда привычные приемы оттачивались до полной само-

игральности, без всякой перспективы на реальность, «ретро» далеких дней приобретало самодовлеющую красоту, беззлобное, почти формальное подтрунивание над далекими нравами становилось идеалом юмористического эффекта...

«Анара» выступает против этой линии, используя, правда, тот же язык. Художнику иногда, чтобы разобраться в себе самом и вокруг, надо соединить воедино все, что наболело, и разом избавиться от всего. Талантливые мастера Ираклий Квирикадзе и Реваз Эсадзе взяли под обстрел бездумное подчинение якобы романтической традиции — традицию они проверили жизнью.

Игра по чужим правилам

Был такой малоудачный фильм — он назывался «Неисправимый лгун». Режиссура там безнадежно разошлась со сценарной задумкой: анекдот, веселая нелепица рассказывались дотошно, обстоятельно, с запасом серьезности на психологическую драму. Георгий Вичин играл человека с портфелем по фамилии Мамыкин. Был этот Мамыкин совершенно безобиден, и если встречал в досадные истории, то лишь случайным стечением обстоятельств. Ссутулясь, в потрепанном пиджаке, бежал он услужливой трусцой на работу, не желая никаких неприятностей, а с работы устремлялся домой, все такой же торопливый, потертый и услужливый. А у домашних и у сослуживцев ходили о нем лихие, полунеприличные легенды. И бунтарь он, и непокорный, и случается с ним что-то, будто из «Тысячи и одной

ночи». Спас он, например, кинозвезду. На дружеской ноге с заморским принцем. И начальник (Л. Прокопович) бугрил в ярости скулы и повторял гневно:

— Ну, Мамыкин! Ну, Мамыкин!..

Завяжем здесь узелок. Авантюра, по мнению сослуживцев Мамыкина, поджидает человека где-то в стороне от повседневной сферы. В служебном офисе или тем более в домашних апартаментах все буднично и размеренно, там ни загадок, ни проблем. Авантурные обстоятельства поджидают в каких-то темных переулках или под софитами эстрады, в гостиницах с современными интерьерными — там, где воркует прелестная незнакомка с популярным лицом, наклоняясь смелым вырезом модного платья. Или еще дальше, — там, где высокая политика, где разворачивается борьба за женское равноправие или за национализацию земель, где молчаливые лакеи подают хозяину мундиры и ленту через плечо поверх экзотических орденов.

По фильму эти люди из мира авантюры были той же породы, что и Мамыкин, только этого никто не понимал. Песенная дива — эту роль исполняла Эдита Пьеха — была тихой, застенчивой, женщиной совсем не капризной и ничего особенно от жизни не ждущей. А заморский принц Барухан Второй-второй (одна из лучших ролей В. Етуша) — тот вообще был что называется свой в доску. Последняя жена в его гареме была из Мытищ, отчего он вполне чисто лопотал по-русски и, главное, стоял на прогрессивных позициях, в противовес своему дяде Барухану Второму-первому. И так хорошо они посидели, принц и совслужащий, так хорошо поговорили

по душам, что кончилось все традиционным:

— Ты меня уважаешь?

Ход — балаганный. Гири оказываются картонными, великан — таков же, как ты, только на ходулях...

А если — обратный ход? Если экзотические пояса авантюры подступили уже к твоему дому, к твоему рабочему столу?

В кинематографе последних лет это уже не редкость. В «Иронии судьбы» серьезный человек Евгений, врач, да еще из непьющих, захмелев, оказался вместо Москвы в Ленинграде, ввалился в чужую квартиру, вел себя там — вполне соответственно положению, а выглядел — свинья свиней. В результате же все это оказалось лучшим, даже в известном смысле единственным способом прорваться к своему счастью.

Э. Рязанов и Э. Брагинский, естественно, не берут под защиту выпивох. Но прикинем, что ожидало бы бедного Евгения, если б друзья не перепутали его с приятелем и он не оказался бы в Ленинграде. Проспался бы наш Женя, может быть, набрался бы смелости, объяснился в любви Гале и было бы у него все нормально, все как у людей. Спасение от преснятины — в побеге, в аванюре, в экстремальном режиме жизни, в том, что правильный человек поступает, безусловно, неправильно, иначе он проворонит единственный шанс, чудом выпавший ему сказкой, «иронией судьбы».

Оглянемся на двадцать лет назад. «Карнавальная ночь», как и все карнавальное, не могла обойтись без авантюры. Но противоборствующие силы были слишком неравны: ответственный

товарищ Огурцов делал все, что мог, чтобы засушить праздник и выхолостить любые озорные придумки (в лабиринте из сеток он велит развесить стрелки-указатели, куда идти, чтобы передовики, не дай бог, не заблудились), а остальные отбивались от него и его идей — перехватывали в лифте, подпаивали скучного лектора «по распространению» и так далее. И чувствовали себя все вместе против одного Огурцова.

В «Иронии судьбы» все разобщены. Снова Новогодняя ночь, но каждый забился в свою щель, и если к вам нагрянут толпой с гармошкой незнакомые, будьте уверены, тут же выяснится, что они ошиблись этажом.

В «Гараже», следующем фильме Э. Рязанова и Э. Брагинского, карнавальная обстановка возникает исподволь и совсем без повода. Никто не намерен веселиться, собрались на отчетное собрание строительного кооператива, готовы разойтись, поскучав, сколько положено, — вот и все. Открывается совсем не авантурное обстоятельство: будущее шоссе снесло угол гаража, еще не построенного, и надо сократить четверых пайщиков. Это, казалось бы, тоже можно разобрать деловито, обыкновенно. Ан нет, тут-то и взмывает сюжет в надзвездные выси! И такие начинаются катаклизмы, такие хитро-сплетения отношений, что муляжи животных и бюст кроманьонца, наблюдающие за дискуссией, кажется, вправе удивляться дикости и «звериным инстинктам»...

Тебя отстранили от решения важнейшего и ответственного вопроса — вот зерно, из которого вырастают все последующие трудности. Отстранили привычно, уверенно, со всеми положенными

обрядовыми заклинаниями и причитаниями. И пока результат тебя удовлетворяет, ты не поднимаешь голоса, смолчишь. А вот когда ты окажешься в числе обиженных и обездоленных, ты тут же вспоминаешь о своих демократических правах, о законах и правилах, о том, как «полагается» и как «не полагается»...

Авантюрна, таким образом, не интрига. Авантюрно само твое положение, при котором за тебя все решают Аникеевы и Сидорины. Уж они-то твердо знают, что люди бывают двух сортов. На второй этаж вас могут вывести истинные или мнимые заслуги: чины, ордена, премии, а могут — знакомства, связи, то, что вас считают «нужным», пусть даже «блатным». А если заслуг у вас нет или они еще не получили официального признания, если нет связей и доступа к дефицитным товарам — чего же вы хотите? Почему с вами должны считаться? Естественно, все будет решено так, будто вас и нет и не было. Но в форме — самой демократичной, уважительной, с соблюдением проформы. «Мы посоветовались... Есть мнение... Есть предложения... Целесообразно, наверное, голосовать списком...»

Здесь кульминация: другие, точно такие же, как вы, только находящиеся сегодня в более выгодной ситуации, — они заступятся за вас? Или промолчат? Отвернутся? Подумаешь тоже — проблема. Гараж! У нас еще без автомобилей эвон сколько! И ничего, не приходят в отчаяние!

А вот другой сюжет.

Бухгалтер Сулин получил от жены пару женских сапог. И наказ продать их за 120 рублей. Хотя вообще-то они стоят 80. Но жена

сама брала их за 120. Понятно?

Так бухгалтер Сулин попадает в положение авантюриста.

Виктор Павлов играет его кряжистым, тяжеловесным, лишенным порхающей легкости окружающих. Он из деревни, не шибко ухватист, а тут еще профессия должна была приучить его к тому, что цифра есть цифра, что вещь имеет свою цену или не имеет никакой. А тут вдруг разом и 80, и 120. Две цены одной и той же вещи. Две цены на каждое слово. Две цены на поступок — официальная и истинная. Две цены, два смысла отношений — как положено и как на самом деле.

Фильм «Уходя, уходи», о котором идет речь, поставлен Виктором Трегубовичем по сценарию Виктора Мережко. В нем обмениваются броскими, завинченными в афоризм репликами, краткими, как цирковая реприза, сочными, как народная байка. При всей верности реалий это все-таки не фотографическое кино. На какой-то минуте, когда потешная кутерьма выглядывает беззастенчивой фантазмагорией, воспринимаешь, зрелище уже не как фильм, а как спектакль своеобразной комедии дель арте с импровизациями и сочностью красок карнавальнотехники. И это — не просто приметы выбранной кинематографической речи. Речь по теме. Мир потерял свою былую устойчивость. Нарушена система валентностей, связи стали беспорядочными и ни к чему не обязывающими.

Сапоги — мелочь! Не в сапогах дело. Они — вроде индикатора, который в незнакомом месте сразу же показывает степень радиоактивной зараженности. Сулин не хочет продавать сапоги со спе-

кулятивной надбавкой за дефицит, но окружающие будто бы поставили себе целью купить их у него именно с этой надбавкой. Служивцы, первые встречные на улице, в чужом парадном, официантка в ресторане — все знают, что почем и какая цена истинная. Сулин стоит на своем. Он готов выйти из общего ряда. Он уступит сапоги начальнику без наценки, за восемьдесят. Но какова цена героическому поступку? Во-первых, начальник все равно сообщит жене привычную цену — сто двадцать, есть, значит, на что кутнуть в ресторане. А во-вторых, Сулин все равно должен будет как-то исхитриться и достать эти самые несчастные сорок рублей вроде бы несуществующей прибавки. А когда он исхитриться не может, на помощь приходит коллектив. Вальжный начальник, прикрывая импортными очками свежий семейный фингал (потому что многострадальные сапоги он успел подарить случайной знакомой в ресторане), рассуждает, как о чем-то выношенном и хорошо знакомом: мы выпишем вашему мужу, гражданка Сулина, премию в количестве как раз сорока рублей, но на руки ему давать не будем, а дадим вам. Таким образом и волки будут сыты, и овцы целы!

Итак, начальник, адепт порядка, оказывается таковым номинально, а на самом деле — вполне свой во всех положениях-приключениях. Вот и не на кого больше опереться бедному, не в меру устойчивому Сулину — все вокруг него стремительно летит и меняется. Есть у него заветный уголок души, куда только во сне находит он дорогу: снится бедняге родная деревня, очень зеленая

трава на выгоне, солнечное спящее марево, теплая, добрая корова... Но доит любимую корову начальник, доит прямо в пивную кружку и выпрямляется, облизываясь, с виноватой миной, как самый настоящий злодей. В криках, в столах просыпается Сулин.

— Опять корова?— привычно спрашивает жена.

Последние кадры — конец свидания. Ни за что ни про что Сулин привлечен по статье, карающей за мелкое хулиганство. Жена плачет, а он, оторвавшись от нее, с облегчением отправляется за решетку. Тут — прощай. Тут — все ясно, в полном соответствии с правилами внутреннего распорядка. Спрятаться от меняющегося, текучего, неверного мира — для него истинное наслаждение.

Есть человек, который бы понял Сулина, хотя он существует в другом городе, в другом сюжете, в других жизненных обстоятельствах. Это Андрей Павлович Бузыкин, поэт-переводчик и преподаватель из «Осеннего марафона». Он тоже, в самых последних кадрах картины, оставшись совсем один, запирается в своей квартире и танцует, танцует от чувства облегчения, переполняющего все его существо.

Болезнь у него совсем иная, но противостояние с миром — в точности такое же, досаждающее, изнуряющее, не дающее жить так, как хочется.

Он мог бы быть учителем для туповатого, неповоротливого Сулина — настолько сам он легок, подвижен, умеет менять маски, привычно сочиняет себе лживый спасительный текст, привычно разыгрывает чувства, которых не испытывает. Часы на его руке то

и дело звонят, отбивая новое «надо»: надо позвонить, надо договориться, надо объяснить, перенести встречу, отменить разговор, сообщить жене, что задержишься...

Глядя из фильма «Жил певчий дрозд» находил удовольствие в такой рассеянной, суматошной, но наполненной жизни — и только дорого заплатил за нее. Андрей Павлович никакого удовольствия в своем образе каждодневного поведения не находит. Голое «надо». Помогает бывшей однокурснице бездарной Варваре переводить «Горестную жизнь плута» — «надо». Выпивает с соседом Василием Игнатьевичем по четвергам — «надо». Надо к сроку сдать рукопись, надо к сроку быть дома, у любовницы его Аллы тоже сто тысяч «надо» на час: надо забегать — она болеет, надо покушать — она приготовила, надо подождать — она решила пришить пуговицу, надо соврать жене про заседание кафедры — Алла хочет пойти с Бузыкиным в кино... А когда сваливается на голову Билл, профессор из Дании, переводчик Достоевского, приходится часами сидеть над его рукописями, униженно извиняться, когда уж совсем не до него, и по долгу гостеприимства бегать по шоссе, под многоэтажными башнями, сопровождая поджарого профессора в традиционном беге от инфаркта.

Для самых недогадливых образ жизни Андрея Павловича вскрылся в эпизоде с дядей Лешей, соседом Аллы и ее опекуном. Доброжелательный до поры старик, только увидел Бузыкина в коридоре, тут же расплылся: «Туалет направо». Не нужен Бузыкину туалет, но он расплывается ответ-

но, скрывается за дверью, постояв у стены, дергает коромысло бачка. «Если руки хотите помыть — вот мыло». Моеет руки понурый Бузыкин. «Полотенчику — здесь». Берет Бузыкин полотенце.

Ложь и потому поддакивание. Поддакивание и потому ложь.

Олег Басилашвили играет совсем не мученика, не мессию, не титана, раздрганного пигмеями. Его герой отличается от остальных только ощущением, что он живет в мире чужих резонов. Поэт-переводчик — свой человек в мире поэзии, но проявляющий себя пассивно, в виде отклика на оригинальный чужой дар. Умеющий отразить то, что уже создано и существует. Одним словом, человек-зеркало.

Билл перевел из Достоевского: «обезьяна ты эдакая!» А в оригинале «облизьяна». Кентавр, что-то среднее между «образиной» и «обезьяной».

— Андрей, я думал, что это неправильная печать.

— Это правильная печать.

Механический ответ безошибочно рождает смех в зале. Он сам таков, наш милый Андрей Павлович. Талантливый человек, он путем долгих тренировок произвольно выработал в себе систему мимики, чтобы с каждым быть в сфере его интересов, а в результате — ни с кем. Всеобщее согласие — это ведь так легко и так заманчиво. Значит, кто-то из вас, товарищи, не прав, если вы оба искренне стоите на противоположных позициях. А Бузыкин, добрая душа, тут же уверен, что не прав он. Что он недостаточно любит жену, недостаточно сострадает Алле, плохой друг Василию Игнатьевичу, мог бы еще больше помочь Варваре...

Жена ушла. Любовница бросила трубку. Андрей Павлович один в пустом своем жилье. Он танцует. Не надо лгать, притворяться, изворачиваться. Можно быть самим собой. Сейчас его захламленная квартира — оазис, земля обетованная. Но необитаемый остров расположен слишком близко к миру. Хлопает дверь — вернулась Нина Евлампиевна. Звонок телефона — любовница сменила гнев на милость. И снова бормочет Андрей Павлович про заседание кафедры в семь часов.

Сценарист Александр Володин и режиссер Георгий Данелия заставляют нас оглянуться на самих себя: а мы лучше? Не было у нас компромиссов и мимики? Мы всегда говорили то, что думали? И никогда не задерживались там, где нам быть вообще-то совсем не хотелось?

Знакомое противостояние: единица и все остальные. Но электричество этих полярностей совсем иное, нежели в «Аттестате зрелости». И мир не таков, и личность другая, и взаимоотношения их строятся по иным законам.

Заповедник души

«Зеркало» Андрея Тарковского стало громким событием в нашем кино, с оттенком даже эстетического эпатажа. Фильм разом поражал и безудержной искренностью, и манерностью до кокетства, исповедальным горьким простодушием и намеренной зашифрованностью, условным языком избранных. Холодноватый каллиграфизм уравнивал несравнимое: термоядерный взрыв под звуки Вивальди был так же чарующ в своем навязчивом кошмаре, как и след фарфоровой ча-



Кадр из фильма
«Зеркало»

щечки на полированной антикварной глади, туманный след, исчезающий под аккорды Корелли.

У фильма были горячие поклонники. Были и свои порицатели, не столько свирепствовавшие на дискуссиях в киноклубах, сколько недоуменно разводившие руками. С течением времени приходит спокойствие, возникает догадка: что, если пестрота мотивов и теснота средств, которых хватило бы на десяток других фильмов, шли от невыстоянности темы, которой болел художник, от того, что боль еще не собралась в единое пятнышко и отзывалась всюду, во всем теле, куда ни ткни?

Есть в этом фильме два мотива, звучащие в переплетении с другими. Это, во-первых, мысленное

путешествие в оазис детства, когда все было так замечательно, полновесно и несомненно. Дождь, пожар, молоко в бутылки или разлившееся лужицей по столу, керосиновая лампа, кусты, сгибаемые ветром, пруд... Теперь туда попадешь разве только во сне. И конечно, до всего — она, молодая мама, красивая, всепрощающая, живущая только тобой. Такую ее тоже теперь увидишь лишь во сне. А в жизни — раздастся звонок, вырастет на пороге безразличная старушка, отстранится, не узнав внука, и уйдет восвояси.

Во-вторых, это мотив вины, смутной, неразъясненной вины Алексея перед теми, кем он окру-

жен: перед растущим сыном, перед бывшей женой, так похожей на мать, перед самой матерью. Бытовой уровень счетов и обид не впущен в фильм, мотив звучит намеками, полуусловно, именно как мотив — музыкальной, возвращающейся темой. И только к финалу напрямую разъяняется доктором у постели умирающего героя: бывает так, что не в простуде суть, а болит совесть, что-то, что герой не прощает себе, — это и способно свести в могилу.

Догадке не на что опереться, но она не может не возникнуть: герой поставил себе в счет «зеркальность», то, что он всего лишь отражает в себе окружающих, холодом стекла отвечая на их естественные человеческие чувства. Родственные связи или связи в любви разрушатся, не состоятся, если вместо ответного отклика человек получает имитацию его, протез чувства, механический эхо-ответ своего собственного зова.

Через три года после «Зеркала» появился фильм «В четверг и больше никогда». И как же странно откликнулись в нем мотивы Тарковского, не только помянутые два, но и сонм других.

Правда, изменился стиль, язык, фразеология, грамматика. Все стало проще, заземленнее и в то же время приподнятей. Театральный режиссер Анатолий Эфрос и в кинематографических своих работах остается самим собой. Камера для него — не путь к фотографической протокольной фиксации того, что можно выдать за факт реальности. Нет, он использует этот инструмент для создания особой, явно магической реальности, куда мы, зрители, можем войти, лишь отряхнув

ноги у входа. Не собственно этот луг, такой знакомый всем здесь живущим, а бескрайнее зеленое пространство и не собственно деревенская девушка на нем в соответственном платье, а сама анима, душа человеческая в прелестном платьице, и не собственно встреча матери со взрослым сыном, потерявшим себя в большом городе, а некое показательное действие по установлению истины, где мать как опытный драматург по рецептам Скриба и Ибсена устраивает встречи, провоцирует откровенность в расчете на тайное ухо из-за стены, ведет допрос — одновременно и любящая, и страдающая, и готовая карать.

Зато сама история, опять-таки по театральному свободно переводит символические императивы в реальный жизненный ряд. Уже не мысленное путешествие в детство, а бытовая поездка туда, где жил двадцать лет назад, не оазис души, а действительный заповедник, где все сохранилось нетронутым с тех самых времен. «Билет в детство», недавнее расхожее выражение прозы тридцатилетних, здесь имеет прямой смысл — поездом, на самолете или на пароходе ты вполне в состоянии вернуться туда, где ждет тебя тот же старый дом, те же заповедные леса, кажется, та же мать, — у героя фильма не возникает никакого миража-воспоминания о прошлых чертах матери, и не видит он ее во снах, замечательно застывшей над очистками картофеля.

Кажется, герою Эфроса досталось все то, чего не в силах был в реальности получить герой Тарковского. Но только кажется. Дали-то с тем, чтобы доказать ту же самую мысль.

«Рай не вернется», — думал Алексей. Нынешний его близнец ввалился в рай, чтобы набезобразничать. Нагло вато улыбаясь, он убивает заповедного оленя. А раньше, до оленя, он точно так же сразил, освеживал — естественно, теперь уже в метафорическом смысле — прелестное существо, то самое, что притворялось, как в сказке, деревенской жительницей, а на самом деле — греза, мечта, легкая и воздушная, как балетная пушинка. Она соблазна, она ждет ребенка, а нашему стрелку хоть бы что. И слезы — хоть бы что, и обличительные речи, и сужившиеся, гневные глаза матери...

Э, да тут болезнь «зеркальности» зашла чересчур далеко. Уже и эхо чужого чувства не отзывается. Связей нет. Связи разрушены. То, что всем остальным ясно, ему — пусто. Нельзя убивать зверя? Это вам нельзя! Нельзя по подлому поступать с девушкой-несмышленищем? Кто сказал, что нельзя? Кто вообще наперед знает, что к добру, что нет? Чего вы от меня хотите? Вся ваша мораль — набор догм, ничего мне не говорящих!..

Батеньки мои, да мы ненароком въехали в ту самую сюжетную формулу, в которой вспоминали вначале. Оазис — это и есть здоровый кусок земли, его обитатели, люди и звери, даже птица — дядюшкин попугай — тот самый «здоровый коллектив», а отступник болен, заражен микробом нигилизма и своеволия, и надо, если возможно, побыстрее его перевоспитать.

Так?

Почти так. С маленькой, но существенной оговоркой. «Здоровье», как ни крути, у них у всех

оазисное. А там, за границами этого благословенного лесного участка? Там другая жизнь, и пришелец оттуда, может быть, не так уж не прав, когда на обитателей заповедника смотрит как на блаженных, выключенных из хода времени, из обычной атмосферы мира. Мы видели его в прологе, на балконе панельного дома, он нудно цедил слова, выясняя отношения со здешней своей возлюбленной; потом она проводила его до автобуса... Только и успели мы разглядеть, что она, вот именно, «здешняя», не оазисная, хотя и не лишенная трогательной, хрупкой прелести по здешним, неоазисным нормам...

Героя сыграл Олег Даль. Как переезжают на новое место с чемоданом, он принес с собой в эту роль уютный багаж незабвенного Григория Александровича из телевизионного «Дневника Печорина». Речь не в упрек актеру — внешнего сходства у его созданий очень мало; походка, движения, ритм жизни совсем иной. Но та же безмерная (высокомерная) печаль больного индивидуального создания. Тот же усталый взгляд, умирающая полуулыбка: как же вы смешны со своими мелкими резнами, со всеми этими «надо» и «полагается»! Почему — «надо»? Для чего — «полагается»? Живите, если желаете, по вашей муравьиной морали. Мне она смешна и грустна. Я вышел из вашей игры.

Но в «Дневнике Печорина», что поставлен тем же Анатолием Эфросом, в «лишние люди» попадала личность кипучая, байроническая, с клочущей без выхода душой. И как ни пытались судить героя Лермонтова взглядом Достоевского, всплеск добавочной энергии создавал вокруг Печорина мер-

цающий, едва видный, но все же явно романтический ореол. Забавляясь театром жизни, натаскивая окружающих на выделенные им роли, он вскидывался и свирепел, догадавшись, что и ему кто-то пытался подсунуть ловушечное амплуа. Он знал за собой истонное право манипулировать другими, но они-то чьим разрешением берутся дергать за ниточки!

Герой «Четверга» не кипит и не мерцает. Он едва ходит, едва поднимает брови, удивленный словом собеседника, едва бросает на полуобороте краткие, небрежные слова. Так же уныло, чудится, соблазнял он дочь привольных просторов... Батеньки уж не бэлла ли ее имя?.. Затем встряхнулся, да и то чуть-чуть, когда навел ствол прямо в лоб... Нет, не приятелю своему Грушницкому, а доверчивой лесной диковине. Выто, гражданин, каким образом угодили в «лишние люди»? И если вам тоже довелось «кипеть в бездействии пустом», что-то подозрительно быстро и с готовностью вы откипели.

Два года спустя, ленинградский режиссер Виталий Мельников обул Олега Даля в охотничьи сапоги до пояса, увешал ягдташами, дал в руки двустволку и заставил мечтать об охоте на уток. Да как мечтать! Маниакально! Как в пустыне мечтают об оазисе. Чуть не каждую секунду. На работе и дома, за пиришественным столом и наедине с любовницей, в виде противовеса всем бедам и горестям — семейным ссорам, нагоняю от начальства, неудачным шуткам приятелей, смерти отца. В виде противовеса всей неполучившейся, искареженной, идущей под откос жизни.

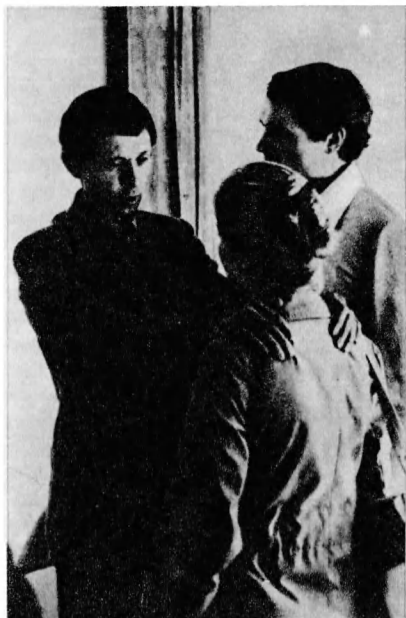
Сулин прятался в камере с ре-

шеткой. Бузыкин танцевал в полном одиночестве. Алексей из «Зеркала» только и мог, что отлететь мыслями перед смертью к далеким юным годам, полноценным и безгрешным. Витя Зилов, персонаж Александра Вампилова, Виталия Мельникова и Олега Даля, строит собственную свою утопию из самых подручных средств. Его земля обетованная тоже «там», тоже в стороне, в отдалении от «здешней» жизни и тоже, по сути своей, призвана быть заповедником, куда не проникнет ни одна из тутошних бед, смут и душевных хворей. Но по внешности это всего только отпуск, нормальный отпуск, положенный любому трудящемуся, взятый в сентябре, с первого дня разрешенной охоты. «Отпуск в сентябре» — так называется фильм.

На охоту Витя Зилов так и не попадет до самого последнего кадра двухсерийной картины. Но зато двустволка сгодится для другого. Мы увидим ее дуло у сердца горе-охотника, когда мизинец голый ноги будет нащупывать курок.

Из всех известных мне трактовок пьесы фильм Мельникова предлагает самую мягкую, тактичную, с деликатными изъятиями самых горьких чест. Он понимает, что текст Вампилова — материал взрывчатый, духовное наше завоевание на многие годы вперед. И не возводить, не возгонять надо драматизм пьесы до наивысшего уровня, а понять, почувствовать, пойти вслед за героем по кривым извилам его судьбы, не оправдывая огульно и не очерняя преждевременно. Тогда, глядишь, откроется что-то, что будет полезно и необходимо нам самим.

Обычный человек, только не по-



Кадр из фильма
«Отпуск в сентябре»

нимает, что встал на другую дорожку! Таким играли Витю Зилова в рижском театре Русской драмы, где впервые была поставлена пьеса сибирского писателя. Совсем не обычный, а сильно и своеобразно одаренный человек, он сумел сделать десяток шагов в ту сторону, куда мы делаем шаг, от силы два, а потому и страдающий по иному, высшему разряду — таким играет Зилова Олег Ефремов в собственной постановке на сцене МХАТа. Обычный и необычный, в чем-то лучше, в чем-то хуже общераспространенной, среднеарифметической нормы, только в таком любопытном ракурсе, где общая болезнь, «болезнь века», всего откровеннее и всего доступнее взору ее возбудителя — вот

как ставит вопрос Виталий Мельников.

Неизвестно, каким был бы фильм, сыграй главную роль другой исполнитель. Приняв в этом образе Олега Даля, постановщик волей-неволей вынужден был принять и тот крен, что почти автоматически отсылает зрителя к «Дневнику Печорина» и к фильму «В четверг и больше никогда».

Крен этот не то что неверен, а слишком прям в объяснении недуга. Актер большого таланта, Олег Даль изобретательно оснастил роль Зилова совсем новыми для себя приспособлениями, наполнил ее разнообразными красками: от бесшабашной удалы, дружеского подтрунивания до злого, беспощадного сарказма; от лирической, мимолетной грусти до глухой, мрачной безысходности. И все же очень силен импульс первого появления, когда кажется в соответствии со всей внешностью исполнителя, что перед нами «интеллигентская хворь», что мучения здесь — поистине «горе от ума», что в основе их — иступленная рефлексия, отлет мысли от дел рук и, значит, опять-таки болезненное индивидуалистическое сознание.

Что действительно подчеркивается при такой трактовке, что бросается в глаза и бьет по нервам, — в первую же минуту своего появления на экране Зилов — Даль знает, что он погиб. Остальные еще следят за его выходками с удивлением и огорчением. Удивление и огорчение нарастают, еще слово — и окружающие кинутся обличать его или помогать ему, исправлять, перевоспитывать, приводить в норму здоровой общежитейской морали. Но он-то про себя давно знает, что спасения ему нет. Поэтому и отрешен-



ность его наполнена зарядом горькой иронии.

Есть в пьесе подробность, мелькнувшая дважды; она, однако, не уцелела в фильме. Витя и Галя вспоминают давний вечер, вечер их любви, и церковь напротив, переделанную в планетарий. И как она хотела бы венчаться в церкви... В том же диалоге мелькнет: «Ей богу» — и вызовет мгновенный отклик: «Нет, бога не было!» Тогда, в тот вечер не было бога. А позже, после ухода жены, после того, как самый искренний монолог Зилова достался по ошибке другой женщине, он вдруг захохочет, скажет извинительно, что вспомнил анекдот: «Муж уехал в командировку... Нет, это, кажется, жена уехала в командировку... Боже мой, боже мой... Какой это мерзкий анекдот...»

Кадр из фильма
«Отпуск в сентябре»

Детали избыточно откровенны. Драма Зилова — драма неверия. С детства впитал он в себя неприязнь к соборам. К ладанной и сумрачной их морали, попахивающей прописями и догматизмом. Но на каком-то году кончилась у него и вера в планетарий. Пусть Вселенная устроена в точности так, как показано, но я, ощутив себя современным «лишним человеком», спрашиваю: «Где же в этой Вселенной довод, чтобы жить подвижником, праведником? И где в ней довод, чтобы вообще жить?»

Нет, не начитался он Камю и не будет нараспев декламировать, что боги, мол, умерли и нечто смотрит на нас из бездны. Другая эта хворь, не французской заквас-

ки. Жить только для себя, по шкурной морали эгоиста он не может, не так воспитан. А то, что предлагают ему со всех сторон в виде «надо» и «полагается», тоже не вдохновляет. Для работы? Для семьи? Для друзей? Из любви к этой чистой девочке-пионерочке? Так ведь обманет, подведет и это.

Остается утиная охота.

Или она, или двустволка у сердца.

Постановщик фильма смягчил горький финал пьесы. Друзья не уходят, не бросают Зилова одного. Они дождались, когда он одумался, оправился от мыслей о самоубийстве и снова, как раньше, потянулся на охоту. Только оптимизм этой сцены двусмыслен. Мы видели, как вырывали у него из рук ружье, как наплевывали на ноги ему болотные сапоги... Выстрел в себя был бы бунтом, выстрел по уткам, даже без попадания, всех устроит. Это жест конформизма, обретение давнего, выстраданного утопического оазиса, никому, естественно, не воспрещенного, а некоторым отчаявшимся душам так прямо прописанного в виде лекарства для забвения. Думай что угодно, мечтай о любой блажи, любым возможным способом выпускай пары, только держи марку. Не скандаль, не дерзи, не веди себя вызывающе. Даже если очень, очень больно.

Круг замкнулся. На другом витке спирали мы вернулись к тому, с чего начали. Опять единица оторвалась от коллектива, и опять у нее от этого житейские неприятности. Только не торопитесь строить фельетон. Здесь сподручнее другой жанр, другая стилистика. Убежденность Сулина, что мир

сошел с ума, Зилову не подходит. Подобно Бузыкину, он преуспел в общественной мимикрии, разом будучи и автором, и артистом, и постановщиком своих реплик, соответствующих ожиданиям окружающих. И все-таки легко дающаяся ему жизнь человека-зеркала — для него не жизнь. Полный, законченный атеист, даже без метафорического бога в душе, он больше всего тоскует по святыне, которую, однако, не в состоянии сам, собственными силами создать для себя.

Потому-то и ждет еще чего-то, кроме двустволки и болотных сапог.

* * *

Индивидуальный результат духовной деятельности художника неотделим от индивидуальных же форм существования этого результата. Но при всем при том Марина Цветаева дерзко рассматривала всю поэтическую деятельность человечества в череде веков, от Сафо до Ахматовой, как творчество одного собирательного Поэта.

Думается, что с еще большим основанием фильмы многих сценаристов и режиссеров, относящиеся, однако, к одному определенному периоду, можно рассматривать как единый художественный текст, выявляя в нем повторяемость вопросов и примечательную вариантность ответов.

С этой точки зрения важно не то, что человек по фамилии Иванов или Хуциев или Климов ночи не спит, обдумывая свой глубоко личный замысел. Куда важнее, что фильм этот произвольно, но

обязательно ориентирован на встречу общественному ожиданию, иногда еще вполне туманному и неотчетливому. Фильм в этом смысле не снимают, он снимается, и мы, будущие зрители, сами наводим его черты и приметы в соответствии с особенностями текущего момента нашего социального самочувствия.

«Волны» в репертуаре кинематографической продукции, ее своеобразные приливы и отливы, которые мы пытались рассмотреть в этих заметках, меньше всего диктовались велением моды, подражательством, желанием быть «как все».

Напротив, в общем, в том, что было продиктовано временем, талантливый художник отвоевывал свой собственный взгляд, свои собственные нюансы и дополнения к общему опыту. Но в его дополнениях и нюансах были данности коллективного духовного опыта, пока еще не учтенные искусством.

Можно, оглянувшись на фильм прошлых лет, приходить в удивление или огорченно разводить руками. А бывает, что одновременно испытываешь оба эти чувства. Только в любом случае это оглядка на самих себя. Не фильмы были такими — мы такими были. В один прекрасный момент мы испуганно и презрительно посмат-

ривали на индивидуалиста, тянулись душой к простому, если не примитивному, а в другой момент пели гимн человеческой сложности, пристально присматривались к противоречиям богатой человеческой индивидуальности. Это мы то принимались все прощать артистам или музыкантам, поэтам и скульпторам за наполненность их жизни, за духовную обеспеченность каждой минуты их существования, то, почесавшись в затылке, разом брались взыскивать с них за полуоправданные или вовсе не оправдавшиеся ожидания. Это мы почтительно взирали снизу вверх на фантазеров и дон-кихотов, чтобы потом, спустя год-два, вдруг резко опустить их на грешную землю, даже в лужу, в грязь: а ну-ка, молодцы, как вы это перенесете после безбедного существования в небесной лазури?

А так как нам, духовной нашей работе, конца не будет, то не будет конца и поискам художников, и, значит, то, что сегодня претендует стать исчерпывающим ответом, завтра снова будет взято как вопрос, требующий иных оснований, иной постановки. Единственное постоянство, свойственное кинематографическим волнам, — их общая устремленность, как к берегу, — к жизни, к человеку.

Содержание

Грех своеволия	3
Поперечная координата	9
Вселенная по имени личность .	15
Неизбежность странного поступка	25
С неба на землю	31
Ушедшие с праздника	37
Игра по чужим правилам . . .	42
Заповедник души	47

Виктор Петрович Демин

ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ

Гл. отраслевой редактор В. Демьянов

Редактор Л. Ильина

Мл. редактор О. Васильева

Художник Г. Камзолова

Худож. редактор М. Гусева

Техн. редактор Т. Луговская

Корректор Р. Колокольчикова

ИБ № 2927

Сдано в набор 30.05.80 г. Подписано к печати 23.07.80 г. А03948. Формат бумаги 60×84/16. Бумага глубокая. Печать. Гарнитура журнально-рубли. Печать глубокая. Усл. печ. л. 3,26. Уч-изд. л. 3,94. Тираж 82 250 экз. Заказ № 1856. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 807109. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

