

СЕРИЯ

ИСКУССТВО

3/82

М. Е. Зак
ГЕРОИ СОВРЕМЕННОГО КИНО



ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

3/82

Издается ежемесячно с 1967 г.

М. Е. Зак

**ГЕРОЙ
СОВРЕМЕННОГО КИНО**

Издательство «Знание» Москва 1982

Рецензент: Белова Л. И., кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ВНИИ киноискусства.

ЗАК Марк Ефимович — кандидат искусствоведения, автор многих статей и ряда книг: «Мир экрана», «Юлий Райзман», «Экран и ты», «Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры», «Кино: личность и личное», а также брошюр, выпущенных издательством «Знание», — «Современная кинорежиссура» и «Фильмы о Великой Отечественной войне».

Зак М. Е.

3-18 Герой современного кино.— М.: Знание, 1982.— 48 с.— (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 3).

15 коп.

В брошюре рассказывается о героях советских фильмов, о духовных контактах, возникающих между ними и зрителями, раскрываются особенности создания кинематографических характеров, их связь со временем и опытом социальных отношений. Рассказывается об актерских судьбах, о сценарных и режиссерских решениях, о жанровом многообразии произведений нашего кино.

Рассчитана на широкий круг читателей.

80106 4910000000

ББК 85.5
778

В одной из последних своих статей известный драматург театра и кино Николай Федорович Погодин писал: «Открыть героя — вот вечная загадка и самая святая задача для писателя». А затем он несколько иронически прокомментировал заданный ему корреспондентом вопрос: как герой рождается, каким должен быть? Драматург отвечал, что дежурные требования на этот счет с легкостью выходят из-под критического пера, тогда как для него поиск героя — процесс сложнейший и подчас мучительный. Целой жизни может не хватить, чтобы совершить подобное.

Посмотрим, как протекает этот процесс в кинематографе. В год снимается около ста пятидесяти картин (не считая телевизионных). Простое умножение дает внушительную цифру действующих лиц, изо дня в день появляющихся на экранах. Вправе ли мы к каждому подходить, имея в виду эти невероятно высокие критерии?

Здесь налицо некое противоречие между возвышенными критериями, духовными ориентирами и массовым производством киногероев в пересчете на год. Каким же образом это противоречие снимается?

Если на экранах появляется человек, в чьем облике открыты какие-то стороны жизни и наших характеров, то в глазах миллионной аудитории он вырастает настолько, что готов выдержать — за время экранного бытия — сравнение даже с теми, кто занесен на страницы школьных учебников.

Эффект умножения духовной

силы героев фильмов признан, но далеко еще не изучен. Трудности здесь очевидны: мы по привычке анализируем образные системы в границах художественного произведения, часто без учета особенностей его восприятия. Тогда как на деле кино не просто тиражирует персонаж, но в ходе массового восприятия может наделить эту фигуру таким обобщением, которое иногда сравнимо с обобщающей силой фольклорных образов. Возьмем, к примеру, Потапова из фильма «Премия» по сценарию А. Гельмана. Он давно вышел из рук драматурга и из рамок сюжетной ситуации. Обогащенный коллективным зрительским сознанием, он превратился в реальную фигуру, которой оперируют социологи, психологи, экономисты.

Проблему героя трудно выделить из кинематографического процесса: внутри него объединены и художники, и зрители. Смотанные в бобины, фильмы лежат в отдельных коробках, а на «экране нашего внутреннего зрения» (по выражению К. С. Станиславского) они сталкиваются и взаимодействуют. Здесь происходят удивительные встречи, например, двух Егоров — из «Председателя» и «Калины красной». Один вышел на борьбу с послевоенной разрухой и неверием в душах, другой — на борьбу с самим собой. Рожденные в разных временах и фильмах Трубников и Прокудин разведены столь многим, что их встреча оправдана разве что именем собственным. И еще — силой зрительского восприятия.

Переключка героев в ходе кинематографического процесса позволяет освободиться от растерянности перед числом входящих

в него фильмов. Истинные массовость и динамика заключены не столько в фильмографических сводках, сколько в таких вот фигурах. Каждая из них — звено в большой исторической цепи, что объединяет кино с историей и современностью. Персонаж как бы получает родословную, которая выделяет его из прокатного репертуара.

Давно перестали сравнивать людей на экране с «теньями», пожалуй, со времен корреспонденции А. М. Горького с Нижегородской ярмарки: писатель тогда впервые прибегнул к этому сравнению. Теперь о киногероях чаще судят как о живых людях, что в очередной раз свидетельствует о магии экранных образов. Чудеса кино неоднократно поверяли алгеброй, особенно часто — главную метаморфозу, с помощью которой плоская «тень» как бы получает объем и оживает в нашем сознании.

Один из зачинателей советского кино С. Эйзенштейн видел фильм как единый художественный организм, в чьем строении (а не только в списке персонажей) просматривается человеческое начало. В ритме меняющихся кадров можно уловить дыхание и биение сердца героя. В таких случаях обычно полагается делать ссылки: см. «одесскую лестницу» из «Броненосца «Потемкин», «психическую атаку» из «Чапаева» или сцену ухода на фронт из «Летят журавли». Часто сравнивают монтажный ход кадров с процессом логического и образного мышления. Это отдельный большой разговор на тему, как сценарное расположение материала, режиссерский план, актерский рисунок, световая пластика и ра-

курсы воспроизводят на экране фигуру человека, и одновременно сам фильм становится при этом очеловеченной конструкцией.

Требовать от любой картины такого преобразования — все равно что соотносить каждый персонаж с Фаустом. Мы имеем в виду обычную кинематографическую практику. Но и она тем не менее подчиняется общему правилу: в кино человеческий образ воплощается всей совокупностью экранных выразительных средств. Это азбука ремесла. И все-таки, откуда же берутся немалым числом разговорчивые «тени», что исчезают с белого полотна и из памяти с окончанием сеанса... Быть может, здесь виновата наивная вера в то, что заснятые живые люди самим фактом своего пребывания на экране очеловечивают его?

Опыт, заключенный в классических фигурах нашего кино, показывает и доказывает, что открытие в фильме героя — огромной трудности и сложности художественный процесс и что протекает он согласно той же погодинской формуле: «Вот вечная загадка и самая святая задача...»

Прежде чем обратиться к героям современного экрана, напомним, что у них есть богатая родословная. В своих истоках она восходит к народным образам. А. М. Горький в своей речи на I съезде писателей призвал обратиться по перу использовать силу и поэзию народных образов, способных оплодотворить профессиональное искусство.

В это время появился «Чапаев» братьев Васильевых и Б. Бабочкина. «Необходимо было, поднимая до легендарности образ Чапаева, заставить зрителя ему ве-

рить как человеку...» — писали авторы фильма. Народная молва о герое гражданской войны и достоверное знание жизни воссоединились, дав удивительный живописный эффект.

А Максим? Г. Козинцев, Л. Трауберг и Б. Чирков, приступая к постановке «Юности Максима», видели в нем Тия Уленшпигеля с Нарвской заставы. Они искали ему песню-романс, слушая десятки гармонистов с городских окраин. И в этом поиске открылся путь создания «песенного» образа. Недаром в сознании зрителей Максим превратился в легендарную фигуру.

Два примера из родословной советского кино — о чем они говорят? Конечно, не о том, что им нужно обязательно подражать. Простое «списывание» классического опыта малоплодотворно. Речь идет о настоящих уроках, которые требуют осмысления с позиций современности, во всеоружии сегодняшнего социального и художественного опыта. Вместе с тем корень проблемы героя сохраняется: характер, полученный из жизни, из народного сознания и затем преобразованный на экране согласно законам массового искусства, вновь возвращается в массовую аудиторию, становится достоянием народного сознания. В этом движении между реальностью и экраном, в их обратной связи видится главная закономерность, что превращает подлинных героев фильмов в спутников не одного поколения зрителей.

Биография характера

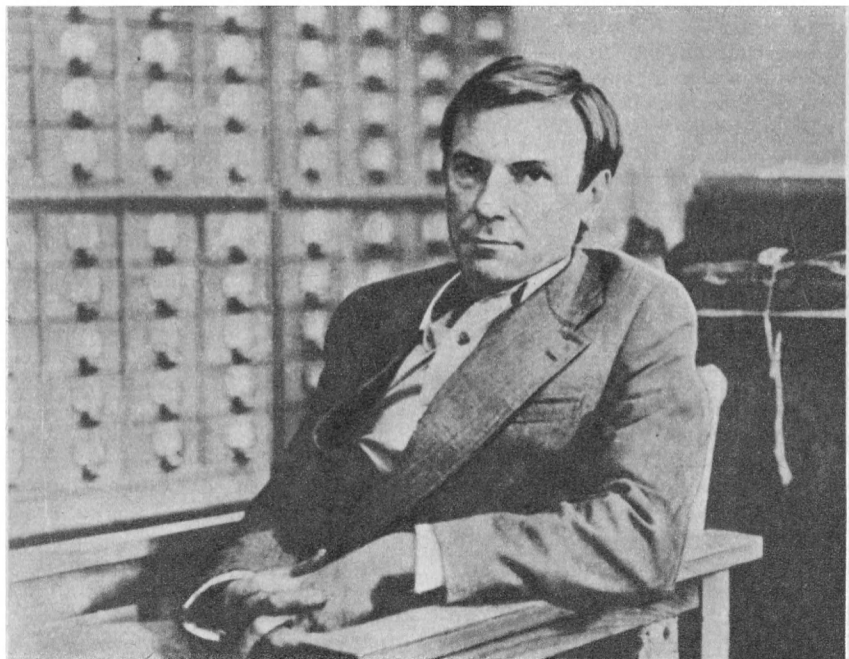
При всем разнообразии зрительских интересов образ совре-

менника, появившись на экранах, привлекает к себе особо пристальное внимание. Это и понятно, потому что процесс узнавания героя, сличения его с самим собой и с теми, кто тебя окружает, как бы выходит здесь на поверхность. Вместе с тем контакт между зрителем и персонажами из фильмов наших дней, вроде бы готовый возникнуть с первых же кадров, на самом деле далеко не так прост. Мера требований невольно возрастает. Есть и еще одно обстоятельство, может быть, самое важное. Вместе с героем узнается время. Приметы дней. Но они, эти приметы, лучше всего познаются, будучи воплощенными в характерах. Общая формула — время в человеке применительно к искусству обретает смысл непреложного эстетического требования.

Читателю, вероятно, доводилось видеть немало фильмов, где биография героя накладывалась на большую, словно растянутый временной промежуток. Книжки об актерах обычно содержат рассказы о том, как молодому исполнителю приходилось стариться в ходе съемок, играя роль человека с юности до весьма преклонных лет.

Теперь же в нашем кино утверждается тип фильма, где прошлое и настоящее не плавно вытекают одно из другого, а состыкованы, сбиты. Композиция таких фильмов усложнена благодаря резким переброскам действия из вчера в сегодня и обратно.

Как склеить на пленке прошлое и настоящее, с помощью каких средств и ухищрений — плавно, незаметно или грубо, чтобы швы были видны — каждый художник решает по-своему. Можно вообще обойтись без ретроспекций, це-



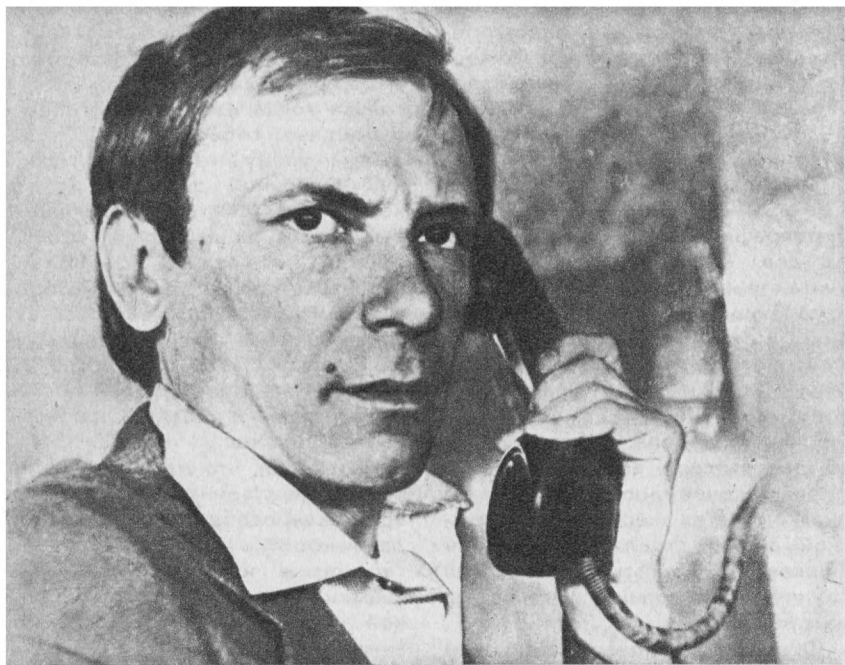
ликом остаться в наших днях и все же быть историчным. Это понятие настолько емко, что нельзя предугадать или перечислить пути его художественного воплощения.

Прежде всего, очевидно, надо спросить: зачем? Во имя какой цели? Визуальное соседство разных времен в одной фильмовой конструкции, на одном экране — прием настолько сильный, учитывая достоверную природу кино, что вряд ли стоит пользоваться им без большой необходимости, уповая на моду. Нужны веские основания.

Вероятно, главное из них — биография характера. Возможность видеть, как время формирует человека. Что это дает? Кино, как и любое другое искусство, стре-

мится по-своему вскрыть закономерности, управляющие ходом нашей жизни. Стремится воспроизвести реальность как процесс, уходящий корнями в прошлое народа, страны, в толщу накопленного духовного опыта и социальной борьбы. Вот для такого путешествия во времени и пространстве нет лучшего проводника, чем характер человека, воссозданный во всей своей нравственной, психологической конкретности, характер, чья биография, единичная и неповторимая в границах фильма, в то же время соотносится с историческим путем многих.

Совсем недавно вышел фильм, чье заглавие нуждается в пояснении. «Две строчки мелким шрифтом» — это все, что может



Кадры из фильма
«Две строчки мелким шрифтом»

получить аспирант Федор Голубков, предпринимая на свой страх и риск одно историческое исследование. Он взялся доказать, что некий Тишков, известный в революционном движении как провокатор, на самом деле честный человек. Результаты исследования уйдут в чужую диссертацию, а ему в сноске, если он не ломает шею, выразят благодарность.

Объявленная в заголовке формальная цена поступка ничтожно мала. Его нравственная оценка неизмеримо выше. По замыслу авторов (сценаристы М. Шатров, В. Логинов и В. Мельников, режиссер В. Мельников) перепад между ними должен стать видимым, кинематографически явным. Отсюда этот контраст «мелкого

шрифта» и крупности заложенного в нем смысла.

На экране впритык монтируются история и современность. Выглядит это достаточно просто. Только что в кадре пили чай теперешние ленинградцы, и вдруг — смена планов, возникает надпись: «Германия, 1912 год», люди в костюмах тех лет сидят за столом и пьют пиво.

В сценарии этого фильма переход из одного времени в другое объяснен и подготовлен. Выдумки большой не потребовалось, был взят способ, обычно дающий надежные результаты. Молодые люди, одетые по моде начала века,

выстраиваются перед треногой с камерой, щелчок — и кадр превращается в фотографию. Пожелтевшая, она висит на стене в квартире. Сработал затвор камеры, и зритель проскочил временной рубеж.

В фильме ничто не щелкает. Сценарный прием опущен, хотя фотография сохранилась. Вернее, их две. Первая целая, на ней снята «транспортная группа», переправляющая из Германии в Россию литературу и людей. На второй фотографии отрезан левый угол. От Тишкова осталась кисть руки на плече соседа. Сюжетная пружина взведена. История с фото дает толчок действию. После провала очередной группы, не зная, что стал жертвой жандармской акции, стреляется Степан Тишков (Ю. Богатырев): он вел группу через границу. Это кадры из прошлого.

Федора Голубкова, сегодняшнего аспиранта, расследующего дело Тишкова, сыграл С. Шакуров. Типология роли (современный интеллигент) в сценарии «Двух строчек» была отчеркнута с помощью джинсов и бородки. В готовом фильме от них осталась только реплика: «джинсовое поколение». Федор появился в обычном помятом костюмчике, решительно ничем не отличаясь от обитателей микрорайона, похожий на других, как эти дома черемушкинского типа. Голубков появился, сдал сына в детский сад и побежал.

«Кр. с движ. Федор спешит к автобусу...» «Кр. с движ. ПНР. Ср. Общ. Федор бежит по набережной...» Монтажные листы фильма пестрят такими пометками. Ему не хватает времени, как всем. Камера торопится рядом, не отставая. Сначала к воротам, потом

к подъезду. затем лестница и лифт, и вот, наконец, дверь в квартиру, но надо еще пройти коридор, оглядеться в комнате, и только тогда начнется разговор с очередным собеседником. С улицы на улицу, из дома в дом...

В челночном движении Голубкова и сопутствующей ему камеры кроется, на наш взгляд, особый смысл. Современный молодой интеллигент занят делом, которое в старину, если пользовались высоким слогом, называли «подвижничеством». Герой проделал немалый путь, прежде чем смог приблизиться к правде. Он поистине выходил ее...

Не уверен, что данное объяснение — единственное. Спор всегда возможен, особенно в случае, когда накоротке сближаешь характер героя и технологию киносъемки. Но версия кажется близкой к тому, что хотели сказать авторы. Их историзм не ограничивается ретроспекциями или должностью героя, местом его работы — в Институте истории. Он определяет и характер съемок, поведение камеры ритмически выявляет поведение персонажа.

Видно, что С. Шакурову трудно в роли, хотя он в фокусе, и апарат следует за ним. В процессе поиска из кабинетов и квартир Голубков забирает в фильм все новых людей, он не просто увеличивает съемочную группу, встречи расширяют поле исследования. «Делом Тишкова», извлеченным из истории, поверяются сегодняшние характеры, которые должны успеть выявиться на пространстве нескольких кадров. Шакуров же в таких сценах-встречах (а их большинство) вынужден играть «петитом», на заднем плане.

Выдвинутый драматическими

обстоятельствами на главную роль, С. Шакуров, как и тот, ради кого предпринят поиск, не рвется вперед. Актер тактичен, сдержан, готов уступить авансцену любому и в итоге усложняет свою задачу. Понимая, видимо, меру трудностей, предстоящих исполнителю, авторы и режиссер написали необычную сцену.

«Когда собеседник говорил длинно и с неуместным пафосом, Голубков произвольно выключал звук и принимался его разглядывать. Он следил за тем, как шевелятся губы, поднимаются брови, возникают и пропадают улыбки...» — читаем в сценарии. Попытка проявить характер персонажа способом выключенного звука не вошла в фильм. То, что дома делается поворотом ручки телевизора, в зале могло бы вызвать недоумение и реплики в адрес киномеханика. Но думается, что не снятая сцена не исчезла совсем, частично перейдя в актерский план. С. Шакуров существует в кадрах на особых правах, несколько со стороны наблюдая за людьми и событиями, внимательно присматриваясь к окружающему. Это — профессиональный взгляд человека, живущего в иных масштабах времени, способного оценивать злободневное с позиций историка.

Кому-то сдержанность актера покажется монотонной, особенно в сравнении с прежними ролями С. Шакурова. Но и в этом фильме есть материал для сравнений, есть точка отсчета по актерской шкале.

Один из адресов приводит Федора к персонажу, о котором в сценарии было сказано: «Небольшого роста, полный, с приятным, интеллигентным, может быть,

излишне нервным лицом». Его текст завершает эпизод: «Умоляю вас... хотите на колени встану? Забудьте вы все это... Не ломайте нам жизнь...»

В фильме сцена и персонаж переписаны на актера О. Борисова. Лицо худое, с тенями, неотступающий взгляд. Лицо-биография. На вежливое голубковское «...направил меня к вам, очевидно, полагая, что... что вы имеете какое-то отношение...» следует быстрый ответ: «К провокатору Тишкову? Самое прямое. Я его внук. Какие еще будут вопросы?»

Фильм наполнен ожиданием подобной встречи. Даже искусная ретроспекция не может дать вот такое — пугающе реальное ощущение от встречи прошлого с настоящим, если она происходит на глазах и в то же время — как бы внутри конкретной человеческой судьбы. Поразительно сыгран О. Борисовым этот персонаж! Сыграно все: и то, что фамилия его Ташков (заменена одна буква, «и» на «а» — «при паспортизации, тогда это разрешалось»), и попытка острить («...неприятно было бы и вам и мне сидеть сейчас, ну, скажем, с потомками Дантеса...»), и открытый вызов на крике («...если вы историк, так ищите лучше библиотеку Ивана Грозного!»), и сокровенное, самое трудное («...у меня дочь, жена... Они ничего не знают»).

Такой на колени не встанет. О. Борисов играет без грима, со своим лицом и голосом, а получается документальный слепок с исторической биографии.

Задача выстраивания фильма из двух временных пластов решена не в каждом фрагменте и не в каждой роли. Между тем ее сложность увеличивается, когда дейст-



вие переносится не только из вчера в сегодня, но и с одной территории на другую. Фильм ставился совместно с кинематографистами ГДР. Этот союз не выглядит формальным. Он опирается на исторические связи между русским революционным движением и немецкими социал-демократами.

Характеры, представленные в фильме «Две строчки мелким шрифтом», можно сравнить с персонажами из других картин, где также существует историческая дистанция. Однако тут есть возможность для сравнения не только с экранными героями, но и с высоким литературным образом. С произведениями Ю. Трифонова, и особенно с его «Стариком». Хотя масштабы взяты разные, да и многое другое отличает эти вещи, помимо разницы

между словесной и экранной образностью, но там и тут история революционного движения втекает в сегодняшние дни. Поток несет не только пожелтевшие архивные бумаги, но и злободневные мысли и сегодняшние людские судьбы.

Выстроить характер и его биографию в фильме, где временные рамки разомкнуты, есть одна из сложнейших и трудоемких художественных задач. Но если она решена, то тогда в фильме можно уловить биографию времени, направленную в русло конкретной человеческой судьбы. Но иногда этот единичный, казалось бы, образ складывается из нескольких персонажей, из представителей целой семейной династии.

Соломины и Устюжанины — эти две династии проходят через весь фильм (или, точнее, ряд филь-



мов) под общим названием «Сибириада» В. Ежоза и А. Михалкова-Кончаловского.

Существуют картины исторические и современные, выстроенные на производственном конфликте и на основе нравственных коллизий, тяготеющие к документальному способу повествования и к подчеркнuto условным поэтическим формам. Эта классификация, принятая и освоенная, не требовала бы специального упоминания, если бы не появлялись фильмы, нарушающие ее. Они не укладываются в такой фильмографической сетке.

В первую очередь «Сибириада» нарушила тематические каноны. Открытие тюменской нефти — событие из наших дней — было спроектировано на весь XX век, начиная с первого десятилетия и до 70-х годов.

Кадры из фильма
«Сибириада»

Для того чтобы преодолеть разрыв между людскими судьбами и веком, в картину вводится специально изготовленный фон времени. Он сложен из документальных кадров, смонтированных в динамических вставках, что раз за разом вторгаются в действие, отсчитывая ритм годов. Публицистическое начало заявляет себя здесь открыто.

Стиль картины со второй половины начинает формироваться в соответствии с характером Алексея Устюжанина и актерской манерой Никиты Михалкова. В этом формировании — суть разговора о фильме, здесь соединяется время и человек.

Вспомним кадры похода Алексея на Черную гриву. Вокруг ста-

рой избушки разлилась мертвая вода, туман проникает в легкие, чья-то тень ложится на окошко, и в проеме двери видна удаляющаяся фигура отца, убитого много лет назад,— эти кадры могли бы напомнить и «тень отца Гамлета», и кинематографический прием «внутреннего монолога»: то, что живет в сознании, становится вдруг зримым. Окрашенные темным «нефтяным» цветом, призрачные планы Черной гривы не только пробуждают ассоциации из мира искусства. С их помощью производственная тема, поиск нефти, и семейная хроника, биография характера как бы монтируются друг с другом.

Внутри большого фильма зарождается еще один — необъявленный, меньший по размерам. Но зато он минует публицистику, внешнюю «эпику», и без остатка погружен в характеры, созданные Л. Гурченко (Тая) и Н. Михалковым (Алексей). Долгая предыстория образов не лишает их актерской свободы. Это манера, где серьезное перемешано с комическим. Комедийная стихия, эксцентрическое начало необходимы здесь в качестве противовеса, тянущего к земле условную конструкцию «Сибириады».

Отобрав сцены, где присутствуют Тая и Алексей, легко увидеть общий замысел, воплощенный в лучшей актерской паре. Один из монтажных фрагментов начинается с кадров, где Н. Михалков и Л. Гурченко в ритме танго разыгрывают сцену «свадьбы». Кадры обрамляют привычные аксесуары вроде зеркала с торчащими из-за рамы открытками киноактеров — в нем отражаются лица, ведущие разговор с «хаханьками». Мещанский

привкус в оформлении не придуман. Бытовая среда воспроизведена точно. Но в такой окантовке яснее различима достоверность испытываемых чувств. Их открытый выход предусмотрен дважды. Сначала в крупном плане Алексея, когда он узнает, что Тая ждет ребенка неизвестно от кого, и застывает с ернической гримасой боли. Второй выход — в женском плаче: «Миленький, родненький, уезжай скорее... ну, пожалуйста...»

Перечисление элементов сцены не в силах передать поразительной слитности актерской игры — слитности, которая достигается умножением бытовых интонаций иронического свойства и открытого чувства, беззащитного в этой своей открытости. Как неожиданно, с какой горькой откровенностью произносит Алексей: «...я только одной родине был всегда нужен». Реплика из тех, что разом объясняют и характер, и судьбу, протянувшуюся из детства через фронт к скитаниям в буровых партиях. На личное наложен исторический штрих.

Цельность и органичность характеров этих двух героев позволяют авторам осуществлять любые монтажные склейки, располагая впритык, например, весьма комичную сцену, где один соперник застает другого в кровати возлюбленной, и сцену аварии на буровой. Водевильный и производственный сюжеты словно перепутаны Н. Михалковым. Выбравшись из кровати опечаленным и меланхоличным, он в следующем кадре оказывается у пульта буровой, в окружении работающих механизмов. Сверху подаются трубы, течет смазка, гудят моторы, как и положено на натурных съемках. Ракурсные кадры вышки сопро-

вождаются закадровым голосом: «Эх, живешь — колотишься, грешишь — торопишься, ешь — давишься, хрен когда поправишься».

Ритм убыстряется, Алексей дергает рукоятку пульта, ему кричат, и звон ухнувшей вниз трубы возвещает об аварии. И ничто не коробит, не выпадает из стиля кадров — ни ракурсы, ни прием закадровой речи, ни прибаутка. Механика сцены отлажена и срежиссирована на основе актерского поведения — реального, как и сама натура.

Развитие характера Алексея Устюжанина происходит с неотвратимой логикой от кадра к кадру вплоть до финальных в его судьбе, когда долгожданный фонтан нефти вспыхивает багровым пламенем и, спасая товарища, он гибнет в огненной пучине.

История и современность в «Сибириаде» захвачены встречным движением, традиции искусств вживляются в кадры, и внутри них возникают различные элементы — публицистические и образные, условные и достоверные. Одни выстраиваются на экране, как на газетном листе, заголовками проблем. Другая их часть идет на построение живых характеров. Фильм неровен, не все в нем получилось, не достигнуто желаемой цельности, но вглядеться в него важно: в нем многое из сегодняшнего кинематографического процесса.

Историзм в кино, в биографиях героев достигается разными путями. Обратимся к опыту создания произведений, далеких от исторической тематики, напротив, подчас весьма злободневных, подобно корреспонденции в «Комсомольской правде», к так называемому «школьному» фильму.

Немалое место занимает в нем демонстрация производственного процесса. Попросту — урок на экране. Чаще всего это уроки истории или литературы. Другим предметам, математике или химии, повезло меньше. Иронией окрашены кадры, в которых ученик по подсказке пишет на доске формулы за спиной у равнодушной химички в модном парике. Зато рядом, в том же фильме «Ключ без права передачи», расположена нервная сцена-диспут, возникающая на рядовом уроке литературы. Это и понятно: выход на вечно злободневные вопросы кажется здесь ближе.

Стоит оглянуться назад, чтобы увидеть прямой ход этой традиции от, например, «Учителя» С. Герасимова. Вспомним, как пережил Б. Чирков вместе с мальчишками судьбу чеховского Ваньки Жукова. Как взволновала Т. Макарова аудиторию своим ответом на экзамене о крестьянской войне в Германии.

Литературные и исторические персонажи появляются на экранах из прошлого благодаря слову, они не обретают иной фактуры, но это — актерское слово, пропущенное сквозь характеры. В том же ряду стоит лейтенант Шмидт, появившийся в талантливом рассказе учителя истории в фильме «Доживем до понедельника» С. Ростоцкого. Легко назвать и другие незримые персонажи, условно говоря, педагогического происхождения.

Эта стойкая традиция, которой мы только что коснулись, получила дополнительный толчок в фильме «Сто дней после детства». Незримая история вдруг стала зримой. Этот новый ракурс вывел сюжет за пределы класса и

урока, действие слилось с извечной красотой русского пейзажа, прошлое предметно осязаемо воплотилось в старинной усадьбе, где расположился пионерлагерь. Изменилось и строение фильма; о первой любви подросток заговорил словами трагического героя «Маскарада». И эта ситуация отнюдь не выглядит комической, хотя, согласитесь, сценарист А. Александров и режиссер С. Соловьев рискованно сблизили чувства Мити Лопухина и лермонтовского Арбенина.

Представить себе дело таким образом, что пионерская тема в союзе с экранизацией обеспечили фильму успех, было бы излишне прямолинейным. Постановка «Маскарада» на самотек сцены выглядит одним из сюжетных условий, не больше. В текстах эпизодов и поверх них, в сюжете и вне сюжета, в поведении подростков, в их характерах, в приемах кинематографического письма разлито некое объединяющее начало, чувствуется соединительная ткань, сотканная из ощущений времени.

Потемневшее с годами дерево строений, внезапный поворот головы девочки и профиль, мучительно знакомый, виденный во сне или на картине, огромный камень, таящий в себе скульптуру, наваянная возвышенным строем монологов жажда одиночества посреди галдящей толпы сверстников, даже солнце — ласковое, летнее, играющее бликами на воде и пионерских горнах — вдруг превращается в древний, яростный, слепящий шар...

Трудно разъединить детали и свойства кинозрелища, тем и привлекательного, что оно — целостно. Исторический культур-

ный слой в «Ста днях после детства» служит питательной средой для образного решения современных этических проблем, вполне серьезных и обостренных подростковым возрастом сегодняшних героев фильма.

Г. Полонский и Д. Асанова, авторы фильма «Ключ без права передачи», достигают связи меж временами другими средствами. Тщательно воспроизводят они современный стиль жизни своего коллективного героя — 10 «Б»: в лексике, поведении, прическах. И в самой организации действия, в мизансценах, в атмосфере присутствуют черты того образа, который доставляют нам на дом средства массовой информации.

Молодость — время вопросов. 10 «Б» заряжен на очередной диспут. Ребята берут интервью друг у друга. Магнитофонная пленка с записанными на ней откровениями учеников по поводу учителей дает начало действию. Искренностью, порой взвинченной до исповеди, поверяют они полученные от жизни уроки. Во всем видна сознательная ориентация на зрителя, привыкшего видеть на голубых экранах микрофон в центре коллективных композиций.

Поначалу, когда в фильме возникают документальные кадры, они выглядят как еще один признак зрелища, выстроенного не без влияния телевизионных программ. На Мойке, 12, в день гибели Пушкина поэты читают свои стихи. Снятые длинными планами Б. Ахмадулина, М. Дудин, Д. Самойлов, Б. Окунджава монтируются с планами учеников из 10 «Б». Пушкинская тема входит в фильм хроникой. Открытая связь — благодаря стихам и до-

кументальным съемкам — с традицией возвышенной, гражданской духовности наступает в момент, когда сумма заданных юными героями фильма будоражащих вопросов требует ясного ответа.

Союз времен на экране, заключенный в границы характера, реализуется сегодня в фильмах все настойчивее. И формы, в которые этот замысел отливается, становятся все разнообразнее.

Старейшина нашего сценарного цеха Е. Габрилович написал книгу мемуаров «Четыре четверти». Не совсем обычные мемуары: там есть теория сценарного дела, заявки на картины, вставные новеллы, дневники, корреспонденции со строек первой пятилетки и с фронта. На основании одной из частей этой книги однажды уже появился фильм «Монолог» в постановке И. Авербаха. Об академике Сретенском, его дочери и внучке. Е. Габрилович не академик, но в герое фильма было нечто, что давало повод думать о сходстве автора и героя. Конечно, в любом персонаже заложен личный авторский опыт. И все же «Монолог» был для драматурга вещь очень личной: он сам об этом писал. Режиссер И. Авербах вместе со сценаристом П. Финном решили продолжить экранизацию мемуаров. Так книга о прошлом оказалась включенной в современный кинематографический процесс.

При желании фильм, названный «Объяснение в любви», можно как бы размонтировать, разложить по печатным страничкам, найти каждому кадру свою строчку или абзац в мемуарах, т. е. проделать обратный путь — с экрана в литературу. Вот фрагмент, где герой приводит жену в роддом.

Данный факт автобиографичен. Правда, найдется немало людей, кто переживал подобный факт. Он слишком типичен. Важно другое: как это написано и как снято? А вот фрагмент совсем иного рода: берут бандитскую «малину» и при сем присутствует герой в качестве репортера. Это тоже было с Е. Габриловичем. Факт единственный. Однако сколько раз мы видели на экранах такие перестрелки? Дело, очевидно, не только в том, чтобы обязательно сравнивать мемуары и фильм, конкретную судьбу автора и судьбу персонажа. Зритель вообще может не знать «Четыре четверти». Те, кто сидит в кинозале, обычно сравнивают другое: свой личный опыт и увиденное в кадрах. А увидят они вот что...

По парку идет пожилой человек с цветами, рядом девочка. Герой вместе с внучкой пришел к заболевшей жене, и кадры грустны: осень, парк при больнице. Внезапно экран светлеет от морской воды, на горизонте плывет белый пароход, на палубе — мальчик в матроске и девочка, словно сошедшая с картинки из старого журнала «Нива». Через некоторое время пароход снова проплывает по экрану. И снова. На борту разыгрывается маленькая драма, девочка заговорит с другим, поглядывая из-под полей шляпы на мальчика в матроске, тот кинется на соперника. Целый сюжет. Он разрезан на части и вставлен в разные места, чтобы помочь основному сюжету и взрослым героям фильма. Такая помощь им необходима, так как действие опять сильно растянуто во времени, и фрагменты жизни персонажей скрепляет не интрига, а одно всепоглощающее чувство, которое



Кадр из фильма
«Объяснение в любви»

герой на протяжении долгих лет испытывает к героине.

Вот почему — «Объяснение в любви». Из всех ее возможных сторон выбрана верность. Она испытывается бытом, карьерой, изменой. Она испытывается нэпом, гибелью близких, войной. Из пересечения малого и большого возникает человеческая судьба, то, что нам уже знакомо — биография характера.

Но что считать малым и что большим? Поскольку в фильме многое измеряется любовью, привычные мерки не всегда подходят. Скажем, быт. Женщина — ее зовут Зина — возится с мокрой тряпкой; мужчина — его зовут Филиппок — стоит на пороге: «Сними ботинки, я помыла пол». Обыденная фраза. Для него она звучит как музыка. Несколько раз

повторяясь, эта фраза отмечает смену лет и то состояние недолгого счастливого покоя, которым Филиппок отнюдь не избалован. Быт переведен в иной — поэтический регистр. Или вот еще, похожее: например, побелка стен. Он держит таз, на голове газетный колпак, глаза за стеклами очков восхищенно следят за движениями ее рук, заляпанных известкой. Смешная фигура, клоунский колпак. Сцена вызывает улыбку и умиление. Сюжет ослаблен, нужны дополнительные связи, чтобы объединить в пределах долгой биографии отдельные кадры и сцены, и в фильм вводится ассоциативный слой: будучи в Крыму, Филиппок однажды вы-

скочит из-за развешанной простынки, как из-за занавеса, и увидит Зину, а также целующего ее в плечико местного скрипача. Круглая голова героя в круглых очках и в надвинутой на уши круглой панамке застынет на экране. Пауза.словно в клоунской репризе. «Смейся, паяц...»

Чтение анархистских брошюр приводит Филиппка в тюрьму, он идет по коридору, спиной чувствуя дуло винтовки. Время действительно суровое. Проход снят так, что реальный коридор с облупившейся краской выглядит последним отрезком жизненного пути. Подобно известной аллегории: «...и свет в конце тоннеля...» Филиппка отпустили, он стоит на улице, глотает сырой воздух.

Фильм строится на реальном материале, в кадрах — дома, улицы, степь, море. Но на экране все это кажется не совсем обычным, изображение цепляется за наши ассоциации. Источники света и цвета внесены оператором Д. Долининым внутрь кадров: язычок свечи, желтый конус из абажура, огонь в печке. Знакомые предметы быта оборачиваются символами бытия. Неоднозначны и образы: на одну роль режиссер берет трех человек. Героя играют Никита Сергеев (мальчик на пароходе), Юрий Богатырев (Филиппок) и Бруно Фрейндлих (старик в больничном парке). Героиню играют Даша Михайлова (девочка на пароходе), Эва Шиккульска (Зина) и Ангелина Степанова (старуха в парке). Так они и значатся в титрах «старик» и «старуха».

У Мартироса Сарьяна есть «Автопортрет», где на одном полотне он изобразил себя в трех

разных возрастах. Нечто подобное мы видим в фильме.

Юрий Богатырев играет человека, одержимого идеальной любовью. Между тем в его внешнем облике нет ничего чеземного, он даже несколько массивен, широк в плечах. Притом интеллигентски мягок, нерешителен. Но как только рядом с Филиппком в кадре появляется Зина, «его глаза начинают светиться». Фраза взята в кавычки, потому что такие или похожие встречаются в мелодраматических описаниях. Что же делать, если взгляд его именно таков.

Помимо того, что Филиппок смотрит на Зину, он еще наблюдает жизнь. Ведь он писатель. Вероятно, это и было самым трудным: сделать героя не просто наблюдателем, но и участником. Перестрелка в «малине» снята не вообще, а с точки зрения новичка, который еще не привык, чтобы пули ударились в стенку над головой. Кажется ему, что и время остановилось, так долго выцеливает его веселый бандит, наслаждаясь ужасом жертвы. Здесь герой напрямую подключен к действию.

Авторы фильма, доверив ему профессию газетчика и писателя, отправляют Филиппка в командировки. Эти поездки похожи на вставные новеллы (они зыты из разных глав книги «Четыре четверти»). Новелла об убийстве кулаками председателя колхоза, о похоронах с кумачовыми флагами, с самодеятельным оркестром и с последним словом, напоминавшим речь, что была произнесена над могилой героя «Коммуниста». И с дикой свадьбой, которая затеялась между этими трагическими событиями.

Герой наблюдает, он внутри кадров, но словно вне действия. Может быть, так задумано: судьба героя в новеллистических отступлениях, пересекаясь со временем, отходит на задний план? Россыпь фотографий, снятых на полях и стройках, выбрасывается на экран, чтобы документировать этот образ времени.

Приходит война. Самолет пикирует на корреспондентскую «эмку». Погибает друг, его последние слова: «...она никогда не любила вас». Переправа. Взрыв поднимает рыжую землю. Очнувшись, Филиппок видит рядом пожилого солдата, чьи движения округлы и мягки, речь покойна и ласкова. Похож на Платона Каратаева, только в каске. Эту ассоциацию с одним из героев «Войны и мира» подсказывает сам Филиппок: «Представьте себе, живут два человека: он и она... Совсем как у Толстого». Вновь на экране литературная традиция.

Вернувшись в пустую квартиру, оставленную женой еще до войны, герой вдруг видит в глубине комнаты ее, Зину, и в глазах опять появляется знакомый свет.

Как трудно порой соизмерить человеческий характер и масштаб времени! Но в конце концов Е. Габрилович имел право сказать о своих героях и о себе самом: «Это была не автобиография фактов, событий, масштабности, а автобиография мысли, смятений, любви». Личная интонация закономерно вошла в образ, сквозь который словно пропущены годы и годы.

Вряд ли возможно представить, как и по каким законам в дальнейшем будут жить персонажи из фильмов с разомкнутой временной структурой. Тем более что

она, эта конструкция, далеко не единственный способ совмещения времени и человека.

«В главной роли Михаил Ульянов» — это вступительный титр из фильма «Последний побег». Авторы, сценарист А. Галин и режиссер Л. Менакер, выдвигают актера вперед. Это вовсе не значит, что роль драматурга и постановщика вторична. Ни в коей мере. «Последний побег» одинаково хорошо задуман и выполнен, что по справедливости отмечено в рецензиях. И то, что М. Ульянов поставлен во главу угла, есть также проявление общего замысла, необходимый художественный расчет, который, скажем сразу, полностью оправдался.

«Нам не хватает добра не словесного (словесного много), а действенного, то есть готовности встать на защиту, поддержать того или иного человека», — написал М. Ульянов сразу же после того, как закончил сниматься в «Последнем побеге». Так для себя определил он тему фильма, изложил смысл сыгранной роли. На экране ему удалось не просто изложить смысл, но снабдить его страстью и волей, выстрадать эту мысль, сделать ее существом живого человеческого характера.

Кто же он такой, Алексей Иванович Кустов, и почему о нем надо было снять фильм, да еще с М. Ульяновым?

Руководитель духового оркестра в школе для трудновоспитуемых. Инвалид войны. Человек, у которого надорвано сердце. В конце фильма он умирает. Биографические выписки не исчерпывают его родословной. Он из породы тех самых «чудаков», о которых сказано, что ими украшается мир. Подобный челове-

ский тип восходит к «донкихотовской» традиции. Такие, как Кустов, необходимы обществу...

Оставим риторiku. Необходимы они далеко не всем и не каждому. Когда Алексей Иванович, шкандыбая на своем протезе, врывается в кабинеты, в квартиры, вообще — в чужую жизнь, то она, эта жизнь, разом лишается уюта, покоя и равновесия. Надо ли так? Применительно к роли, исполненной М. Ульяновым, или, что будет точнее — применительно к Алексею Ивановичу, вопрос формулируется следующим образом: надо ли было ему, старому и нездоровому, везти мальчишку, которого выпустили из спецшколы, в другой город, к матери, раз она не сумела вовремя приехать за сыном? Ну, запоздала на один день, была причина, встречала мужа, вернувшегося из плавания, житейски так понятно.

И М. Ульянов отвечает на этот вопрос не словами, но всем своим обликом, манерой поведения и речи, всем образом жизни своего героя.

Он музыкант, этот Кустов, поэтому характер его может быть сравним с чистотой и громкостью тона любимого им инструмента — трубы. Она звучит на парадах, демонстрациях, в походах, с ней тихо не проживешь! Посмотрите на его лицо, когда Витька, тот самый мальчишка, выпевает на трубе мелодию «Сердце, тебе не хочется покоя...». Не обязательно громко, можно и так задумчиво, главное, чтоб не один инструмент — душа пела. М. Ульянов играет талантливого человека. Это трудно подделать, симитировать. Нужна подлинность. Он талантлив как музыкант и в отношениях с людьми щедр и требо-

вателен, готовый сорваться в крик и умеющий, когда надо, сыграть на обаянии, хитро приложить палец к носу, промурлыкать: «У самовара я и моя Маша...» Он разный, этот М. Ульянов, и с тревогой следишь за перепадами такой актерской игры, где нет середины, пауз, нет отдыха, где артист тратит себя, не жалея, в каждом кадре, под стать герою.

Его спрашивают, вроде по-простецки: «Псих?» Это вопрошает «здравый» смысл: ну, сбежал твой Витька, порешив, что не нужен матери, стало быть, надо бегать за ним по городу, с больным сердцем, куда бы он делся? У Витьки все впереди, а вот Кустов совершает свой последний побег из-под врачебного шприца, прямо в окно, чтобы умереть на вокзале. Не слишком ли высока цена поступка?

Иначе Кустов поступить не мог. Такова логика фильма и характера героя. Масштабность его лишь однажды становится зримой: усиленный милицейским микрофоном, голос Кустова, наложенный на толпы людей, на их лица, на мигающие огни большого города, звучит на весь город: «Говорит Кустов... Витя, где ты?» В остальных кадрах М. Ульянов играет без микрофона и иных усилителей, убеждая нас одним масштабом своего дарования.

И вот что примечательно: М. Ульянов в кадре, а рядом с ним не тесно; играет крупнопланово, но видишь, чувствуешь равно и других актеров — И. Купченко, Л. Соколову, юного Алешу Серебрякова. Мотив человеческого общения, один из главных содержательных мотивов фильма, переходит в ощущение партнера, в актерское общение.

Алексей Иванович Кустов не одинок в ряду ульяновских ролей. В картине «Позови меня в даль светлую» он сыграл колхозного бухгалтера, который, надеясь добыть для сестры счастье, сватает ее с такой тратой сил, размахом и напряжением, так «по кустовски», что теперь понимаешь: заговорил шукшинская традиция. Его повесть легла в основу «Позови меня...». Его же рассказы читает М. Ульянов с экрана телевизора. В спектакле вахтанговцев о Степане Разине, поставленном по В. Шукшину, он спрашивает со сцены: «Рази человек может жить так, чтобы только ему было хорошо?»

Образ руководителя духового оркестра из школы для трудно-воспитуемых оказался по-своему историчен. Возвышенная гражданская тема, искони присущая русскому искусству, ставшая актерской темой, зазвучала с экрана яростной проповедью действенного гуманизма, не щадящей себя доброты.

Хорошо известно, что настоящий герой обязательно минует рамки общих рассуждений, ибо он — всегда открытие. Но при всех неожиданностях и свободе поведения он все-таки подчиняется, как и его прототипы, некоторым закономерностям. Герой находится в системе массового кинематографического воспроизводства и коллективного восприятия. Многое значит его родословная: связана ли она с малым отрезком наших дней или взята в контексте большой гражданской хронологии. И может ли он стать нашим проводником по историческому времени, объединяя своей судьбой его отдельные звенья и вехи.

Сквозь призму жанра и темы

Мы говорим: тема войны, тема морали и нравственных исканий, тема, связанная с производством и образом «делового человека». Тематические разделы важны — они указывают ближайший выход в реальность, но перегородки между ними преодолимы. Личность человека является главным объединяющим звеном в искусстве. Отсюда проистекает целостность художественного произведения. Выбор жизненного материала, среды, героя, жанровой формы, — все это, как и многое другое, обуславливает разницу между фильмами. Но единство общих гуманистических проблем, выдвинутых временем, и накопленный культурно-исторический опыт накладывают свой отпечаток на все жанрово-тематические решения современных картин.

Посмотрим, что происходит с комедийным героем. Нарочно возьмем давний пример — Огурцова из «Карнавальной ночи». Подобный тип бюрократа ушел в прошлое, сегодня его мимикрия выглядит гораздо изощренней. И что же помнится исполнителю роли И. Ильинскому? «Ничто человеческое ему не чуждо!» — восклицает теперь актер. Это не значит, что сатирическая сила образа со временем исчезла. Но даже в таком герое сегодня было найдено нечто человеческое.

Постановщик «Карнавальная ночь» Э. Рязанов продолжает поиск человечности, скажем больше — поиск личности в условном комедийном жанре. Что любопытно: кроме «Гусарской баллады» и «О бедном гусаре замол-

вите слово» все его комедии злободневны, даже сиюминутны, узнаваемы по приметам дня как новейшие марки автомобилей (пристрастие режиссера к авто-трюкам оправдывает сравнение). Между тем критики и рецензенты настойчиво увязывают эту злободневность с весьма солидными художественными традициями. Деточкин — Смоктуновский из «Берегись автомобиля» в одиночку расправляющийся с хапугами, похищавший у них «Волги» и пересылавший деньги, вырученные от продажи, в детские дома, сопоставлялся с возвышенной фигурой Дон Кихота...

С появлением на экранах телевизоров «Иронии судьбы» традиции отступили еще дальше, в фольклор. «Рождественская сказка», «городская сказка» — такие определения запестрели в статьях и рецензиях. Авторы картины, Э. Рязанов и Э. Брагинский, признали это родство.

И все-таки это странная сказка. В чем-то она близка корреспонденциям из «Литературной газеты», где говорится, что творят отнюдь не добрые молодцы в состоянии опьянения. И она же перекликается с обширной газетной дискуссией о «службе знакомств», благодаря которой одинокие и не очень молодые люди могли бы перестать быть одинокими. Подобно Жене Лукашину и Наде Шевелевой. Ему тридцать шесть, холостяк, избалованный мамиными обедами. Она учительница, имеющая печальный опыт отношений с женатым человеком, готовая согласиться на брак по рассудку. Какие же они комедийные, да еще сказочные герои? Тем более что жилая среда, в которой обитают персонажи, носит все без-

ликие приметы нового микрорайона и в силу этой безликости происходит анекдотическая завязка фильма, когда Лукашин волею судеб просыпается в чужой ленинградской квартире, как две капли воды похожей на его собственную московскую.

Вполне современный вопрос, и он тоже словно извлечен из газетного подвала. Итак, от сказки через анекдот к публицистике — вот путь, который предстоит пройти героям.

«Взволнованная Надя бьет Лукашина» — строчка из монтажного листа к фильму обозначает, что герои познакомились. Типовая ситуация — знакомство — начинается несколько необычно. Но как иначе могла поступить женщина, увидя на своей тахте чужого мужчину, который заплетающимся языком предъявил претензии на ее жилплощадь? Лирический дуэт открылся буффонадой. Смешно, однако, не всем: постановочный замысел предусматривает, что внутри любой сцены, пусть даже сильно комической, должен быть кто-то, кому не до смеха. В данном случае — это Надя. Канун Нового года и новой жизни, сейчас явится Ипполит и, по-видимому, больше не уйдет, а тут — нетрезвый вор или сбежавший псих. Тогда-то и следует точная строчка: «Взволнованная Надя бьет Лукашина». Она взволнована по-настоящему.

Авторы протестуют против типовых решений в архитектуре и в быту, но сцена первой встречи все же может служить некоей типовой схемой фильма в целом. Одному из героев условная ситуация не кажется таковой. Реальность, с ее страстями и надеждами, изначально заложена в смеш-

ном зрелище, а главное — в характерах.

Эта встреча потом станет воспоминанием. «Вы мне поначалу так не понравились...» — гримаса на лице Лукашина подтверждает сказанное. Исполнитель роли А. Мягков не скупится на мимику: гримаса вышла чудовищной, лицо перекосилось как у резиновой куклы. Б. Брыльска в роли Нади не остается в долгу: «Вы были мне так омерзительны...» Женская методика иная, лицо сохраняет мраморную неподвижность, по контрасту к словам.

Для того чтобы проследить момент зарождения любви, понадобились обширное пространство двух серий и трехкамерная съемка (за актерами следили сразу три объектива: один брал крупные планы, второй — средние, третий — общие).

Комедия, казалось, без больших социальных претензий, всего-навсего на «тему любви», похожая на новогоднюю шутку, и вдруг такой арсенал кинотехники, нештучный метраж. В документальном кинематографе существует метод, названный «кинонаблюдением». День за днем фиксируют на пленке этапы значительного события, например, строительство плотины. Авторы «Иронии судьбы», вероятно, посчитали, что выстраивание человеческих взаимоотношений заслуживает столь же пристального наблюдения. Серьезное намерение не лишило их юмора, напротив, подстегнуло комедийную фантазию, которая стала распоряжаться персонажами, поворачивая их то так, то этак, а в это время три камеры под единым управлением оператора В. Нахабцева делали свое дело, снимая события на микро- и мак-

роуровнях, фиксируя во взглядах намеки на чувство и прослеживая буйную ссору в габаритах всей квартиры, улавливая скрытые переходы от вражды к любопытству и чему-то большему.

Метод кинонаблюдения укрупнил масштаб лирического диалога. Сами герои с их реальностью переживаний, хотя и в условных, смешных ситуациях, оправдали этот метод, освободили его от навязчивости, от слишком детального слежения за тем, что обычно протекает без свидетелей. Покопившись анекдотической завязке, условностям жанра, традициям, персонажи сумели сохранить себя как личности. Знакомый возглас: «Ничто человеческое им не чуждо!», пожалуй, окажется здесь излишне скромным. Духовность, замаскированная буффонадой, интеллигентность под покровом иронии и озорства, обаяние — все это наделило героев правами личности.

В фильме открытая лирическая интонация доверена песням и стихам. В репликах героев больше насмешки: нежность лишь прослушивается. «Чего ты орешь-то?» — застывшая сапога прищемила кожу на ноге у Нади, и на невольный вскрик следует эта фраза, которая читается как грубость, а на экране в ней слышится ласка. Язык комедии емко.

В следующем фильме обозначение «роман» Э. Рязанов и Э. Брагинский выводят в заглавие — «Служебный роман». Вновь речь заходит о традициях: история любви статистика к лицу, стоящему гораздо выше его по служебной лестнице, бережит воспоминания о старинном романсе: «Он был титулярный советник...» И опять традиционные мотивы

преображаются в злободневное зрелище, с массой узнаваемых деталей.

Преображается и директор Калугина: из «нашей мымры» она превращается в элегантную современницу. Виной тому оказываются не только косметика и платье, но главным образом любовь... и актерское мастерство, человеческое обаяние Алисы Фрейндлих. Стародавнее по форме, высокопарное признание статистика Новосельцева: «Я не смогу... Нет! Украсить вашу жизнь!» — делается им с таким диким волнением (А. Мягков играет пугающе реально), что невольно возникает опасение по поводу его самочувствия: все-таки не молоденький... Истинность переживаний уравнивают директора и статистика.

Комедия заговорила о чувствах с большей откровенностью, чем любая драма или даже мелодрама. Причем социальный адрес не был размыт слезливой чувствительностью. От нее спасают ирония и комедийный такт. Лирические истории, вполне условные по конструкции, разыграны на экране с щедрой тратой духовных и нервных сил.

В результате столкновения с эксцентриадой, с комедией поэтической или с трагикомедией герои получают определенные преимущества: они выходят из этих столкновений обновленными, более человечными. Зрелище, остроконечное смехом или смехом пополам с грустью, облагораживает персонажи. Классическая комедийная традиция становится результативнее, комедия воздействует сразу и на зрителей (что привычно, от комедии всегда ждали улучшения нравов), и на самих ге-

роев в пору их экранного бытия.

Борщов, сантехник ЖЭКа № 2 из фильма «Афоня», услышав, что его собираются облагораживать, заявил бы через дверь: «Меня нет. Я на картошке». Его любимая фраза, с ней он уходит в отключку, порывая видимые связи с жизнью. Сойдя со страниц сценария А. Бородянского и приняв облик актера Л. Куравлева, он остался в нашей памяти настолько живым, что его легко представить в любой ситуации, заранее зная, что он скажет, как поведет себя. Хотя, быть может, мы и ошибемся. Это кажется, что Афоню просто запрограммировать.

Рассказ о пьянице: на это хватило бы «одного «Фитиля», метров восемьдесят», — писал Г. Даниеля, постановщик «Афони». Насущный вывод о вреде алкоголя, раскрытый средствами морализирующего искусства, не был единственной целью авторов. Их волновало другое: «Человек. Живой образ идеи».

Но возвышенный замысел накладывается на кадры, рисующие персонаж в неприглядном свете. Утром он еще ничего: Афоня выходит из дверей дамского туалета (служебное право) с песней на устах о «темном лесе». Шагает быстро, уверенно, словно задает темп действию, и вообще производит впечатление человека, знающего, что ему нужно. День клонится к вечеру, меняется тональность кадров, ритм замедляется, движения персонажа становятся неуверенно плавными. В дверном проеме появляется колеблющаяся фигура со смятым лицом, тогда-то проясняется истинная подоплека целеустремленности героя: был день получки.

Кадры в общей сложности за-

нимают метров восемьдесят. Как раз для «Фитиля». Но они не похожи на раскадрованный тезис. В перепадах водевильного ритма, от утренной трезвости к предзакатному пьянству, проступает более сложный рисунок роли.

В одной из корреспонденций рассказывалось, что сцена прихода героя домой снималась в десяти дублях, обычно же Г. Данелия снимает быстро и продуктивно. Выстраивалось и отработывалось поведение героя, хотя какое может быть поведение у пьяного? Афоня тупо слушает крики Тамары, погубившей два года жизни на Борщова, и вдруг исчезает: «Ты куда?» Из передней доносится: «Ноги вытру». Он привык ходить по квартирам, не особенно церемонясь с хозяевами, сшибая трешки, но вежливость сантехника начинается с порога, где лежит половичок. Автоматизм сработал. Такие штрихи, накапливаясь, превращают контурную фигуру в объемную.

Однако в фильме есть и персонажи-одномерки.

Например, Федул (Б. Брондуков). Он сознательно лишен объема, ему оставлены лишь поиск «третьего» и надрасданный вопль: «Рупь гони!» Но и Федул не вписался бы в короткий метраж «Фитиля». Он тоже — часть авторского замысла, конечная проекция судьбы Борщова. Персонажи складываются в систему. У Федула не может быть ничего общего с потрясающе красивой Леной (Н. Маслова). Но они родственны как персонажи, потому что Лена — это проекция мечты Борщова, принявшей знакомый облик красавицы с обложки «Советского экрана». Одномерность ее существования принципиальна. Она по-

добна ослепительной фотографии, вставленной в живой поток кадров.

Для героя она — девушка его мечты, ей он приволок добытую нахрапом финскую мойку, перед ней он снимает шляпу, то есть сапоги: «Наслежу». В поведении Афони намечена комедийная последовательность. Просто вытереть ноги — вежливость. Снять сапоги — восхищение.

Постепенно появляются краски не одного комедийного колорита. Все чаще возникают на экране внутренность избы и сидящая женщина со сложенными на коленях руками в позе ожидания. Это Фрося, тетка Борщова, единственная родная душа, не дождавшаяся мужа с войны и вот теперь ожидающая племянника. Мелькнут кадры с ней, и обернется Афоня, будто кто позвал.

Образ героя складывается из разных слоев. В него входит актерская фактура Л. Куравлева, который еще со времен раннего В. Шукшина, с роли Пашки Колокольникова, научился раскрывать духовность и душевность своих внешне простоватых пареньков. Тут и система персонажей, отражающая в себе, как система зеркал, грани его сознания. Здесь и приемы съемки, и ассоциативный монтаж. К чему все это?

Экран стремится убедить, что герой вправе претендовать не просто на комедию, но на трагикомедию.

Согласимся, что Афоня мало похож на героя в истинном смысле, да и на себя он не очень похож в конце фильма, когда вернулся в родные места и оказался наследником заколоченной после смерти тетки избы. Подпухший от лежания на травке деревенского



Кадр из фильма
«Осенний марафон»

аэродрома, герой «старается улыбнуться» (так написано в монтажном листе), чтобы милиционер смог опознать его по фотографии на паспорте. Зато Катя (Е. Симонova), реальная девушка, не с обложки, а из жизни, сходит с самолета будто сказочная героиня, вознаграждая Афанасия за добытую, в комических и трагических муках, человечность.

Герой последней по времени картины Г. Данелия «Осенний марафон» (сценарий А. Володина) — совсем из другой социальной среды. Пьянство ему не грозит: если он раз и выпил на своей кухне, то подчиняясь насилию, не сумев укротить соседа, решившего сообразить на троих. Андрей Павлович Бузыкин (арт. О. Басилашвили), талантливый переводчик и педагог, замешан в ином моральном проступ-

ке — не способен к упорному сопротивлению, вспыхнет раз-другой, накричит и опять пошел в конформисты, приспосабливаясь к людям и обстоятельствам. Вправе ли мы сделать вывод, что Г. Данелия проходит по фронту пороков, что его герои есть как бы их олицетворение?

В самом деле, уже замелькал в рецензиях новый термин — «бузыкинщина». Но вновь, как и в случае с Афоней, должны мы предостеречь от первого, поверхностного взгляда. При всей разнице между сантехником и переводчиком с английского как художественные фигуры они в чем-то родственны: эффект человечности, заложенный в них, извлекается не сразу, а в результате

необходимой авторской и зрительской работы. Это не значит, что «Осенний марафон» тяжело смотреть, совсем напротив, фильм очень зрительен, выверен по ритму, изобилует превосходными комедийными находками. Говоря о работе, мы имеем в виду встречный поток духовности, идущей из зрительного зала, когда вместе со смехом, жалостью, а порой и раздражением на недотепистость приходит понимание такого характера и такой судьбы.

Сценарий назывался сначала «Горестная жизнь плута», а в интервью режиссер сказал, что «мучения Андрея Павловича, в какой-то мере сочувствуя им, естественнее всего наблюдать с легким прищуром», т. е. не без иронии. Думали они и подзаголовков дать соответствующий: «Ироническая трагедия». Все потом отпало: и первые варианты названий, и подзаголовки. Потому что реальная жизнь на экране персонажа по фамилии Бузыкин оказалась полнее и достоверней.

Шлепая по мокрым тротуарам вслед за своим гостем датчанином Хансеном — выполняя обряд утреннего «марафона»; вздрагивая в комнате Аллы от звона будильника — время не ждет, зато ждет жена; бескорыстно сгибаясь над графоманскими переводами Варвары — все-таки учились когда-то вместе, Бузыкин не решается выйти из этих не просто сюжетных, но весьма обременительных жизненных ситуаций, боясь причинить зло. В этом все дело, или «зерно образа», как говорят на репетициях. Замотанный горожанин, четко вписанный в реалии современного быта, он по своей человеческой природе восходит к образам едва ли не фольклорного типа.

Это первыми заметили зрители, так охотно отдавшие Бузыкину свое время и свое сочувствие, понимание. Это заметили и проницательные критики, что вычерчивали в статьях генеалогию образа, вплоть до Иванушки...

Вряд ли нужно подсказывать зрителю столь давние адреса, но сам подход к разговору о подобных героях кажется нам верным. В конце концов может быть и такой замысел: поверить сегодняшнему характер традиционными мотивами добра и человеколюбия.

Сегодня комедийный персонаж в чистом виде — редкость. В пределах одного сеанса герой минует различные художественные слои, от комедийных до драматических, и строй его мыслей и чувств каждый раз открывается новыми гранями. Исследованию личности человека, круга его духовных забот помогает классический опыт. Суждение Пушкина о близости высокой комедии к трагедии через развитие характеров и благодаря народным истокам настолько хрестоматийно, что мы склонны забывать о его справедливости для разных времен, в том числе и для нашего.

Герои фильмов и зрители связаны тем, что обычно называют «сопереживанием». Но как обстоит дело в жанре кинофантастики, где отсутствуют видимые нити между опытом собственной жизни и судьбами героев? Здесь реальность, освобожденная от быта, проявляется своими новыми гранями, открывая существенные, глубинные связи между миром и человеком.

Герой «Соляриса» по С. Лему в постановке А. Тарковского подвергался испытанию, находясь под всевидящим оком Океана, когда каждое движение души не могло

укрыться от него (и от наших зрительских взглядов). «Все, что здесь происходит, зависит не от Зоны, а от нас...» — эта реплика взята из «Сталкера». Сближая картины А. Тарковского, замечаешь, как по-разному осуществляется в них единый принцип «зеркала», как отражаются друг в друге и взаимодействуют образы Земли и космоса, фантастическая Зона и реальный человек.

В «Сталкере», поставленном по повести братьев Стругацких «Пикник на обочине» (очень измененной в фильме), ведется наблюдение за людьми, попавшими в фантастическую ситуацию. Люди и ситуация связаны не просто сюжетно. Дело в том, что персонажи лишены имен собственных. Их предназначение — воплощать извечное, человеческое.

Бескомпромиссную преданность идее, очищенную духовность (Сталкер).

Болезненный скепсис, тающий под собой скрытую надежду (Писатель).

Тревогу разума за судьбы себе подобных (Ученый).

Вместе с тем с фигур, представляющих, по сути, комбинацию идей, снята патетика. Ученый скорее похож на грибника-пенссионера, отправившегося с рюкзаком в пригородную зону. В рюкзаке покоится бомба, которая должна уничтожить Комнату (она способна выполнять желания), чтобы ею не воспользовались: «Пока эта язва открыта для всякой сволочи...»

Типичное для фильма отношение между людьми и ситуацией: в подчеркнуто бытовой оболочке, свойственной персонажу, заложена взрывоопасная, фантастическая идея. Исполнитель роли Н. Гринь-

ко воспользовался своим умением оправдывать эксцентрическое начало в образах.

Треугольник персонажей в фильме не равновелик. Словесный материал в большей своей части доверен Писателю. Его монолог, растянутый на семнадцать частей фильма, — это голос большой совести, звучащий из кадра в кадр, обволакивая их словесной тканью. Составленный из обрывков философских воззрений, газетных статей, моральных сентенций, одобренных иронией, этот монолог по ходу фильма выливается в проповедь всеобщего прагматизма, давно лишившего мир каких-либо покровов тайны, будь то душа или Бермудский треугольник. Но едва уловимая динамика характера, подчеркнутая актерским рисунком А. Солоницына, постепенно разрушает этот словесный стереотип. Идея духовности касается сознания Писателя.

Среди представленных персонажей Сталкер по праву занимает место наиболее идеальной фигуры. Это Дон Кихот с лицом кондотьера. А. Кайдановский играет существо, названное «блаженным», «юродивым». Эти клички, как и скульптурный профиль, на контрастах доигрывают роль Сталкера — «воплощение антипрагматизма», по мысли А. Тарковского.

Не случайно режиссер уподобляет персонаж идее. Интеллектуальное зерно образов явно различимо. Но это зерно прорастает своеобразным психологизмом, заполняющим контуры ролей, правда, не до конца.

Люди появляются в кадрах, растушеванные зыбкой темнотой уходящей ночи, порой напоминая силуэтные, движущиеся рисунки.

Они отодвинуты в глубь декораций. Загорожены хламом нежилых улиц, складских помещений. Заслонены сюжетной целью — пробираются в Зону. Но вот остались позади решетки, прожектора, каски охраны, разлетающиеся от выстрелов фарфоровые изоляторы. Тогда-то и рождается цвет: словно постепенно наливаясь из тумана. В такт постукиванию дрезины один за другим проявляются на экране, отчетливые в утреннем свете, объемные кадры-портреты, снятые камерой оператора А. Княжинского с той мерой длительности, что рассчитана на наблюдение, вглядывание. Дрезина заменила парившую над землей «галошу» (турбо-платформу), как и многое другое из фантастического набора в повести, что опущено в кадрах или специально приземлено.

Образ Зоны, как некогда образ Земли в «Солярисе», строится из натурального материала. Из пейзажей, окаймленных купами деревьев и волнистой линией прибрежных кустов. Они сняты так, что их хочется назвать «кущами». Библейское начало можно усмотреть в текучести вод, что обрушиваются потоком или зеркально окружают поросшие мхом островки, на которых умещаются люди. Опущенная в воду кисть руки, лежащие на дне стерилизатор, шприц, перекидной календарь образуют натюрморт, чья символика возвращает зрителя от давних ассоциаций в современность. Прием «кадров-натюрмортов» повторен в декорации Комнаты, где на кафельном полу, залитом водой, меж спящих рыб лежат развинченные останки бомбы. Символика этих планов доходчива. Они напоминают, что на экране течет жизнь внешне натуральная и все

же — «псевдообыденная», по замечанию режиссера.

Мера необычного нарастает к финалу. Дочка-мутант взглядом толкает стакан за край стола. В ее сознании прозвучит с экрана тючевская строка: «Угрюмый, тусклый огонь желанья...» Но вот еще раньше, перед этими кадрами, в фильм был вставлен обыденный план, записанный в монтажном листе так: «Сталкер с дочерью на плечах и Жена с костылями и сумкой спускаются по откосу вниз и идут берегом огромной грязной лужи... Вдали дымят фабричные трубы».

Сначала девочка взята под обреш кадр, и кажется, что она пошла (внезапная мысль о чуде словно вмонтирована в съемочный план). Затем план становится более общим, семья входит в разрушенный пейзаж и мысль о чуде обретает реальный смысл. Он раскрыт в персонажах и в образном строе картины: «человеческая любовь и есть то чудо, которое способно противостоять сухому теоретизированию о безнадежности мира» (А. Тарковский).

До сих пор мы говорили о героях и о фильмах, имеющих ярко выраженные жанровые признаки, будь то комедия или фантастика. Надеюсь при этом разобраться, как личность выявляет себя в любом, пусть даже условном зрелище, как человечность сохраняется на экране, пройдя различные испытания, в том числе комедийно преувеличенные или неправдоподобно фантастические.

Теперь вроде бы другой случай. Хотя критика иногда заносит картины В. Шукшина под рубрику «комедия», сам он так не считал. Но это даже не столь важно. Гораздо важнее попытаться понять

природу тех характеров, которые он выводил на экран, особенно в «Калине красной», где герой — рецидивист. Прямо неудобно называть его «героем». Понять, как сквозь призму подобных характеров и пластов жизни пробивается из экранных глубин родниковая чистота гуманистических идей, присущих всему творчеству В. Шукшина.

О первой самостоятельной картине В. Шукшина «Живет такой парень» С. Герасимов сказал: «Этой своей картиной Шукшин как бы заявляет в искусстве право на раскрытие феноменального характера...» Иначе говоря, такого характера, который не уместяется в типологических рамках. Зритель реагирует на него прежде всего с удивлением: что еще выкинет Пашка Колокольников? Потом на смену удивлению приходит ожидание новых поступков этого простецкого парня, шофера на Чуйском тракте. И другие его filmy и персонажи — «Ваш сын и брат», «Странные люди» и особенно «Печки-лавочки» — при всем их разнообразии сохраняют приверженность к феноменальному характеру и к неоднозначной жанровой природе.

В. Шукшин в своих статьях и интервью часто возвращался к мысли о «высокой образной насыщенности кинематографа». Природные свойства экрана были ему необходимы как условие для концентрированного, емкого рассказа о человеке, готовом заплатить дорогую цену за «праздник для души». Это определение неоднократно использовано В. Шукшиным. В нем нашел метафорическое выражение нравственный поиск: «Как нам в нашей жизни со всеми ее скоростями, с могучи-

ми машинами, колоссальными откровениями, с решением всех наших суперпроблем отыскать тепло для души».

Духовные традиции, протянувшиеся из давнего, из опыта русской литературы, скрыты в глубине воссозданных им современных характеров — узнаваемых, фотографически точных и вместе с тем обладающих исторической перспективой, уходящих корнями в культурный слой, вплоть до фольклорной толщи.

Киноповесть «Калина красная» открывается фразой: «История эта началась в исправительно-трудовом лагере, севернее города «Н», в местах прекрасных и строгих». Конкретность, пародийный оттенок, патетика — через запятые. Эту литературную модель, свернутую в одной фразе, можно увидеть в первых же кадрах фильма, где хор бывших рецидивистов исполняет «Вечерний звон». Не одна лишь ирония прозвучала здесь, вместе с нею тоска и жалость — от стриженных голов, густо посаженных в квадрат экрана, от глаз, от старательного «бомбом...».

Когда Егор Прокудин шагнул из темноты на мостки, зажмурившись от речного света, и пошел по гулкому настилу, не оглянувшись на забранную решеткой дверь и скуластенького солдата, то в самом этом проходе возник образ «воли», заполнивший экран как разлившаяся по весне талая вода.

В конкретный характер впечатаны, словно бы двойной экспозицией, традиционные, узнаваемые мотивы.

Их традиционность подчеркнута. Расхожую «березку» В. Шукшин дает без всякой символики,

натурально. От обычной пейзажной зарисовки их отличает взгляд человека, выросшего среди природы и затем отторгнутого от нее. Рука гладит кору и слова: «Заждались, невестушки...» сказаны так, будто только родились, а не взяты из песни. Обобщающее начало фильма, связанное с мыслью о человеческой душе, раскрывается в конкретном, фактурном изображении: вроде красной рубашки, огня в печи или выпачканной руки, зажимающей рану. Трагичен исход этого фольклорного образа ряда.

Линия Егора Прокудина укорочена, взят небольшой отрезок пути. Уплотненность образа передается нам ощущением судьбы. Это ощущение в первую очередь возникает от личности исполнителя. И от того, что «судьба» сыграна и актерски, и с помощью разнообразных кинематографических средств.

Когда Егор, выйдя из тюрьмы, бродит по ночным улицам, по старым городским адресам, прежде чем решиться спуститься в «ямку», игра света и теней на лице, эти узкие фонарные блики и безлунная чернота, пластикой кадра рассказывают о его метаниях. Образный слой живописно традиционен. Но вот он получает дополнительную окраску, сталкиваясь через ряд сцен с другим фрагментом, снятым при ярком дневном освещении: фрагмент начинается музыкой выходного марша и словечком «красавец!». Завоевание города, которое Егор замыслил еще там, выливается на экране в буффонное действие, исполненное самоиронии. Пышная мечта, созревшая в местах не столь отдаленных, оборачивается реальностью, чем-то похожей

на кадры немой комической ленты.

С экрана звучит рассказ Куделихи (матери) о погибших и пропавших сыновьях... Егор валится на землю, давясь рыданиями. Случаю было угодно, чтобы актриса не смогла приехать, и в облике Куделихи предстала реальная старуха-пенсционерка: она говорит о самой себе, причем в ее словах начисто исчезла интонация жалобы, которая была в написанном тексте. Может быть, эта невольная поправка так изменила сцену? В любом случае, взятая из жизни, реальная фигура вошла в картину как своеобразный человеческий документ, и благодаря ей возникла новая грань в постижении судьбы героя.

Разговор с беззакониями, игра света и теней, вторжение документального начала, эмоциональный взрыв, ироническая буффонада — все это читается как стилевой и жанровый разнотоп. А смотрится как различные проявления целостного характера.

Человек, богато одаренный, не сумел воспользоваться отпущенными ему природой и обществом возможностями. Таков герой «Калины красной». Вернее, такова социологическая схема. Сценарист, режиссер и актер — все в одном лице — возводят проблему на уровень переживаний. «Проблема сама по себе не держит, она уже услышана по радио, вычитана из газет. Зритель остается в зале, потому что люди правдиво живут, действуют» (В. Шукшин).

Отношения между проблемами и персонажами в самом деле не столь простые. Экран на поверку оказывается не таким уж широким, и если проблемы захватывают большую площадь, то людям

остается не очень много места. По счастью, эта диспропорция не имеет силы закона.

Только что мы видели, как изменился герой в современных комедиях, как отразился сегодняшний взгляд на героя в жанре кинофантастики, сколь сложен и своеобразен был путь поисков героя Шукшина. Посмотрим теперь на проблему героя сквозь призму «вечных» тем.

Десятки фильмов, в названиях которых мелькает слово «женщина», выводят нас на одну из таких тем. Своеобразная «феминизация» экрана есть факт, отраженный в прокатных сводках. Попробуем понять, что здесь истинного, отвечающего потребностям времени и души, и что иной раз идет от традиционных сюжетных мотивов, от мелодрамы, понятой не только как жанр, но и как определенный способ видения женской доли.

Продолжим наш разговор о гуманистическом начале, о богатстве личности, о злободневном и традиционном в характерах, имея в виду на этот раз именно «женскую долю», что от века живописалась художниками всех времен и народов.

Кинематограф благодаря своей массовой природе, всеобщей доступности, эмоциональной заразительности играл и играет едва ли не первостатейную роль в рассказе о тех сторонах жизни, которые не минуют каждого. К сожалению, тема морали сравнительно легко поддается искусственному выделению из потока разнообразных жизненных обстоятельств. Картины, похожие на гадания «любит — не любит», увы, пока весьма распространены. Очевидно, в первую очередь нас должны заинтере-

ресовать фильмы, в которых нравственные проблемы раскрываются в единстве с личностью героини. Когда они составляют основу духовных процессов, формирующих ее характер на экране.

Вместе с Е. Габриловичем режиссер Ю. Райзман возвращается в картину «Странная женщина» к проблемам, которые в жизни решаются обычно между двумя (или тремя), а в искусстве собирают большую аудиторию и поэтому должны представлять общественный интерес; мотив публичности и сфера интимных переживаний обретают некое равновесие. Замысел считается с экраном во многом благодаря спорам, в которых героиня картины Евгения Михайловна высказывает свою точку зрения: получив равноправие, женщины утратили рыцарское отношение со стороны мужчин, превратились в «партнеров». Но «партнерство» для нее — это равенство в любви и взаимное уважение. Разрывом с мужем, преодолением несчастливой любви платит она за то, чтобы остаться человеком, не унижающим других жалостью и не требующим к себе снисхождения. Выбрав на роль героини И. Купченко, режиссер словно сократил дистанцию между мыслью и чувством в роли. Эмоциональный рисунок, как и в большинстве работ актрисы, выполнен ею с отдачей, не оставляющей зрителей равнодушными.

Вокруг картины возникли споры: наподобие тех, что сознательно вызывались Ю. Райзманом в связи с его фильмом-диспутом «А если это любовь?», созданным в начале 60-х годов, о любви школьника и школьницы. Режиссер по-прежнему дорожит знаком вопроса...

Ошеломляющий успех, который сопровождал выход на экраны картины «Москва слезам не верит», породил новую, гораздо более мощную волну дискуссий, причем в первую очередь спорили о причинах успеха, оперируя при этом социологическими выкладками, психологическими тестами, обращаясь к морфологии сказочного материала, а уж потом подходили к самой картине.

Действительно, бесхитростная история трех подружек вызвала такой зрительский отклик, да еще в международном масштабе, с присуждением американского «Оскара», что отклик этот превратился как бы в отдельный, самостоятельный феномен. Его истоки, очевидно, следует искать и в самих героинях — Кате, Тосе и Люде, и в каких-то извечных свойствах зрительского восприятия, которые всколыхнула картина «Москва слезам не верит».

В одном из своих интервью автор сценария В. Черных говорил, что «стал собирать биографии реальных людей, начавших в столице новую жизнь...», и тут же пояснил, что затем собранный материал он расположил в определенном порядке: «четкий расклад трех женских судеб, как в поговорке — налево пойдешь, направо пойдешь...». Реальность и сказовый мотив, по мысли автора, должны были заключить союз. В результате через 20 лет гордая и упорная Катя (В. Алентова) из обманутой матери-одиночки превратилась в директора комбината; трудом своим она заслужила не только руководящий пост, но и Гошу (А. Баталов). Скромная Тося (В. Рязанова) обрела семью, детей. А та, что решила выиграть жизнь в лотерею, — Людмила

(И. Муравьева) — осталась в одиночестве.

Явная предначертанность их судеб у ряда зрителей и критиков вызвала упреки в назидательности, в иллюстративности, в утешительстве, но большинство приняло эту манеру рассказа. Три женские фигуры свободно передвигались режиссером В. Меньшовым по экранному полотну, на которое был отброшен фон времени. В свою очередь, он слагался из всем известных примет и деталей: от свадьбы в тесных общежитиях до просторных квартир с импортными гарнитурами, с «Жигулями» под окном, от бессонных ночей над кроватью и учебниками до загородных пикников с шашлыками и пледами, особенно мягкими в заботливых мужских руках.

Социологический аспект все чаще связывается теперь с судьбами женщин на экране. В картине «Несколько интервью по личным вопросам» он внесен внутрь действия.

Фильм этот целиком построен на образе лавной героини. Кадры выкладывают ее портрет. Он окружен на экране персонажами, которые находятся как бы на разном удалении от него. Режиссер Лана Гогоберидзе вводит в картину систему интервью, внешне оправданных тем, что героиня работает в газете. Люди, время от времени возникающие в кадрах, никак не связаны между собой, для сюжета они посторонние. Искусно стилизованные под документальные вставки, эти интервью воспроизводят мысль о многообразии человеческих судеб, которые неожиданно преломляются в судьбе героини.

Старушка, отработавшая шесть десятков лет в библиотеке; моло-



Кадр из фильма «Несколько интервью по личным вопросам»

дая женщина, убежденная в том, что мужчина в доме нужен на время; девушка с фабрики, мечтающая о деревне; брошенная мужем женщина; семья, поющая старинную грузинскую песню о светлячке, — каждый из этих портретов-интервью каким-то образом вторит главному портрету, множит лицо Софико (так зовут героиню) в лицах безымянных персонажей.

По видимости, это похоже на газетное исследование под рубрикой «Женщина дома и на работе». Согласно авторскому замыслу социологический взгляд должен перейти в живой характер. Он вроде бы и повторяет расхожие повседневные мотивы: дом, дети, муж, родственники, работа, но, повторяя, сводит общие контуры

в единичный портретный отпечаток.

Главная роль была предложена актрисе Софико Чиаурели. Для зрителей она давно уже стала воплощением образа грузинской женщины. Недаром же героиня названа ее именем.

Портретная композиция картины рассчитана в первую очередь на С. Чиаурели. Сцены, где она отсутствует, редки. В семейных кадрах она главенствует по праву. Будит детей, готовит завтрак, убирает, заглядывает в комнату матери, квартира обживаетея актрисой на глазах, в суете и хлопотах проходит утро, что вы-



глядит, как экранный сколок с быта. Выход на улицу, погружение в реальную толпу превращает героиню в одну из многих. Кадры выводят на персонаж, который комедийно проецирует на себя все эти спешащие женские фигуры. Нагруженная сумками пожилая мать семейства демонстрирует завидное умение стоять сразу в нескольких очередях, отмечая свой магазинный путь восклицаниями:

Кадр из фильма «Несколько интервью по личным вопросам»

«Гусей выбросили!» С улыбкой отвечает она на вопросы Софико. Характерный прием: публицистическое начало, почти газетного толка, вносит в картину свою художественную ноту.

День длится в редакционных буднях, дома за готовкой обеда и завершается в атмосфере гру-

зинского застолья, с пением и сольным танцем Софики. В этой динамичной фотографии суток есть своя законченность, она как бы помещена в рамку, пригодную для остальных дней в году.

Внезапно режиссерская рука будто сдвигает рамку в сторону, на экране проявляется лицо ребенка за стеклом, виден черный зонтик на белом, девочка бежит по снежной тропинке навстречу тетушкам. Это фрагмент другого сюжета, связанного с детством героини и драматической судьбой ее матери. Сюжета, который вставлен в современный рассказ, но не в хронологическом порядке, а так, как бывает с воспоминаниями: неожиданно, толчком, ассоциативно всплывая в сознании. Настоящее переходит в прошлое через музыкальный такт или через взгляд, обращенный в себя.

Контрапункт двух сюжетов оформляет и объясняет замысел картины. Любой поступок, бытовая ситуация проверяются в столкновении с этими подстерегающими героиню репроекции. Будь то окна тогдашнего детского дома или стук сапог, наложенный на ночные кадры матери и дочери, разлученных затем на долгие годы.

Л. Гогоберидзе не избегает знакомых драматургических обстоятельств, обычно встречающихся в фильмах, условно говоря, «феминистского» направления. Пока Софики выполняет свой долг газетного работника, воюя с халупой, который возводит дом на территории школы, в семье ее подстерегает испытание: неверность мужа. Ситуация, подчеркнута типовая, обновлена благодаря героине. Актриса со свойственной ей мерой естественности

выявляет в характере социальное начало. «Другое поколение. Вы не испытали страха...» Этот мотив каким-то неуловимым образом связан с теми страданиями, что доставляет Софики сознание обманутой женщины. Вновь публицистика вмонтирована в характер и поглощена им.

Сцену встречи Софики и той другой, сцену традиционного соперничества режиссер Л. Гогоберидзе погружает в реалии повседневной жизни, в городскую натуру, репортажно снятую оператором Н. Эркоманишвили. В сценарии та названа «Неизвестной». Ее фигура впечатана в городской пейзаж, как и «Неизвестная» И. Крамского. Сходство, может быть, чисто внешнее или случайное, дополнено победительным ощущением красоты, которое несут с собой героини, запечатленные в кинематографическом и живописном портретах. Вольная ассоциация тем не менее закономерно подключена к замыслу.

Долгий женский взгляд Софики, что будто вывел обостренно личное чувство в реальную среду, на простор документированной городской сцены, взгляд, так запомнившийся зрителям, в равной мере сыгран С. Чиаурели и постановщицей картины.

Слом психологического стереотипа «обманутой жены» явственно просматривается в рисунке роли. Выстроенная на основе портретного принципа, картина говорит о нравственной стойкости, о мужестве, что объединяют судьбы людей из разных поколений.

Биография характера, о которой уже шла речь, конечно же, может сложиться не только в фильмах с подчеркнуто разном-

нутой временной композицией. Судьба современной женщины в непохожих экранных вариантах, взятая под разными ракурсами — социологическими и нравственными, дает киноискусству возможность для серьезного разговора о жизни в целом, возвращает нас к итоговой мысли о времени и человеке, которая реализуется сегодня в фильмах и персонажах самых различных жанров и тематических направлений.

Вторая жизнь

Как и почему литературные герои становятся героями кинематографическими? Это очень важные вопросы для понимания процесса обретения героями современного фильма своей биографии, обогащенной историей, опытом социальной борьбы, многовековой культурой.

Обозревая панораму фильмов, раньше бывших трагедиями и драмами, романами и рассказами, видишь, как кинематограф стремится постигнуть время, передать движение от прошлого к настоящему, поверить классическими масштабами наши характеры и деяния. Литература давно уже перешла от роли простого поставщика сюжетов к гораздо более сложным отношениям с кинематографом. Говоря словами Ч. Айтматова, «Вся дальнейшая история кино представляется мне встречным их движением».

На рубеже 70-х годов Г. Козинцев снял фильм «Король Лир». Это не единственная его работа на основе шекспировской драматургии. Раньше (в 1941 г.) была постановка «Короля Лира» на сцене БДТ, книга «Наш современник Шекспир», фильм «Гамлет». Они

отмечают движение замысла. Однако следить за ходом его мысли только по шекспировским названиям было бы неверным. Путь замысла ведет к современности, взятой в самом злободневном — политическом аспекте.

«Лир» едва ли не самая жесткая пьеса мирового репертуара. Большинство персонажей, прежде чем покинуть сцену, уходят из жизни. Злодейски умерщвлена любимая дочь Корделия. Умирает ослепленный Глостер, преданный сыном, как сам король — двумя другими дочерьми. Их постигает возмездие. Тела Гонериллы и Реганы удлинняют похоронную процессию. Ее замыкает властолюбец Эдмонд, сын Глостера, убитый на поединке братом Эдгаром. «На дыбе жизни» кончает свои дни Лир. Титулованные персонажи не исчерпывают списка жертв. В развязанной войне гибнут те, кому Шекспир не дал имен, но режиссер в массовых сценах наделил их если не характерами, то свойствами живых людей, чья гибель умножает тяжесть трагического.

Эта «кровавая мелодрама вошла в быт», — пишет Г. Козинцев, имея в виду «будни государственных переворотов». И продолжает: «Надо смотреть военные хроники. Кадры, снятые нашими хроникерами, кажутся мне совершенными по передаче истинного трагизма... Хроникальность как стиль?.. Да нет... Дело в глубине человеческого горя». Говоря о ключе, которым можно открыть «Лира», режиссер видит его отлитым из «осколков мин, колючей проволок концлагерей, политических наручников, решеток тюрем».

В одном из кадров Лир и Корделия увлекаются потоком беженцев, поднятым войной. Герои, чье

место на авансцене, затеряны в толпе, захлестнувшей экран. Непривычная композиция для шекспировских персонажей. Она больше походит на хронику второй мировой войны.

На экране делятся натурные кадры людей, скитающихся по дорогам страны. Это кадры молчания. Их сопровождает колесный скрип. Лица скрыты под капюшонами, вереницы путников повторяют очертания холмов. Народная сцена разложена на планы, исполненные динамики масштабов, а смысл ее близок пушкинскому: «Народ безмолвствует...»

«Нагой пейзаж», по определению Г. Козинцева, продолжен в людских фигурах. Одежде не свойственна историческая пышность. Рубища нищих, железо воинов, плащи знати. Три рода костюмов, как три социальных пласта трагедии. Аскетизм постановки распространяется и на манеру поведения человека в кадре. Актеры, приглашенные в основном из театров Прибалтики, привнесли в образы сдержанность, свойственную национальному характеру. Прозаический текст перевода Б. Пастернака близок к разговорной интонации. В актерском исполнении монологи не выделены, они часть общего речевого слоя картины.

Традиции постановок «Лира», как правило, связаны с именами актеров, сыгравших главную роль и оставшихся в памяти зрителей. Исполнитель роли в этом фильме Ю. Ярвет вошел в зрительское сознание неотрывно от других исполнителей — Р. Адомайтиса, К. Себриса, Д. Баниониса, Э. Радзинь, В. Шендриковой, Г. Волчек, О. Даля. Иным показалось, что Лир — Ярвет не сфо-

кусировал в себе все действие. Высказывалось сожаление, что мощь и легендарность фигуры короля не до конца восполнены режиссером и исполнителем.

В самом деле, игре эстонского актера не свойственны трагический пафос и темперамент. В борьбе эмоций и рассудка, которая и составляет один из драматических источников образа, Ярвет, в согласии с постановочным замыслом, скорее отдает предпочтение мысли. Духовное начало образа подчеркнуто пластикой тела, мимикой и особенно выразительностью глаз: неправдоподобно большие, они выглядели еще крупнее на изможденном лице, покрытом сеткой морщин. Пятидесятилетний актер старил себя не столько гримом, сколько умудренностью взгляда. Крупные планы накапливаются к финалу, где Лира, познавшего всю меру бедствий, охватывает «безумие», близкое к прозрению.

Когда сегодня пересматриваешь знаменитую сцену бури («Дуй, ветер, дуй, пока не лопнут щеки!»), то кажется, что фигура Лира и его голос тонут в клубах тьмы и света, в шекспировских раскатах грома и слепящих вспышках молний. Общение героя на равных с природной стихией, одушевленной его страстями, не достигло той меры естественного величия, какую можно было ожидать от сцены, где есть такие слова: «Ты, гром, в лепешку сплюсни выпуклость Вселенной!»

Вспомним, что и гамлетовское «Быть или не быть» несколько разочаровывало в предвещающем фильме Г. Козинцева. Зато на первый план, как не раз отмечали, неожиданно вышел не монолог, а диалог принца с мнимыми друзь-

ями в сцене с флейтой: «На мне играть нельзя...» Право на человеческое достоинство, высказанное негромко, было настолько ощутимым, что в зале возникло зрительское эхо, диалогичность приобрела новый смысл. Многие увидели здесь не частный случай правильно найденный актерской интонации, но нечто большее — веление времени, сказавшееся на замысле «Гамлета».

В «Лире» столь же неожиданно зазвучала не громкая сцена бури, снятая на каменистом «библейском» ложе, а тихие, овеянные солнечным теплом и светом кадры с тонкой, длинной травой, похожей на волосы Лира, когда он ползает по земле, собирая цветы, в поисках съедобных клубней, и сохраняет в этой некоролевской мизансцене покой, значительность: «Король, до кончиков ногтей — король...» Отмечая эту сцену, режиссер С. Юткевич писал: «И даже могущественное слово не в силах описать эту слиянность человеческого лица с движением природы».

Прозрение Лира было сыграно и снято в фильме в виде процесса, захватившего разные времена. Что это так, доказывает и сам ход авторского замысла. Он возник на вековой литературной основе и сблизился с современностью, увиденный в военных хрониках.

«Человек и история — вот тема трагедии». Итоговая мысль Г. Козинцева относится не только к его фильму. Она справедлива и для других картин, где жизнь героев соотнесена с масштабами времени.

Изменения, которые претерпевают герои книг и пьес при переходе на экран, заключены не только в том, что кино добивается

все большей свободы в обращении с литературными источниками. Речь идет о другом: через литературу персонажи кино подчас выходят на широкий исторический, художественный простор. Здесь важна тенденция, которую литература предлагает (если не навязывает) экранным героям: подключиться к духовным исканиям, чьи истоки уходят в толщу лет.

Перенесенные из эпопеи бельгийского писателя в картину «Легенда о Тиле» (режиссеры А. Алов и В. Наумов), герои многое принесли с собой не только из литературы, но и из живописи. Картина разворачивается огромным свитком кадров, похожих на фрагменты живописного полотна. Персонажи, взятые со страниц книги Шарля де Костера, обнаруживают прямое сходство с фигурами, изображенными на картинах голландских художников XVI века, и в первую очередь Питера Брейгеля Старшего.

Ромен Роллан следующим образом излагал эволюцию главного персонажа книги: «Индивидум становится типом. Тип делается символом; он не стареет более, у него нет более плоти... Он — дух родины».

Мысль точна, но как переложить ее на визуальный язык кино? Попросить актера сыграть «дух родины»? В лучшем случае получится дурная символика. Вместе с тем нельзя полностью отказаться и от эволюции образа, раскрытой Роменом Ролланом. Борьба между плотью и духом, иначе говоря, одна из главных концепций искусства средневековья, превращалась для авторов «Тили» в конкретную художественную задачу.

В многофигурной композиции фильма герои образовали содру-



жество, подобное единому организму. Его строение было близко народной символике книги де Костера: «Клаас — мужество, Уленшпигель — ум, Неле — сердце, Ламме — чрево».

Было бы ошибкой искать в экранных образах точное, буквалистское сходство с символикой литературных фигур. Важен композиционный принцип. Персонажи

Кадр из фильма
«Легенда о Тиле»

дополняют и обогащают друг друга. Этим принципом руководствовались режиссеры и актеры в трактовке образов. Из человеческого содружества возникала определенная художественная общность.

Л. Ульфсак в роли Тиле похож по своему пластическому рисунку

на книжные иллюстрации. Высокий, гибкий, с заостренным лицом, не обремененный сложным психологическим характером, он уже не индивидуум, но еще не символ, скорее тип популярного героя, шагнувшего со страниц на экран. Тиль тянет за собой событийный ряд фильма. Благодаря Уленшпигелю историческое полотно члениится на конкретные фрагменты.

Инквизиция предстает в кадрах, где героя распинают на колесе. Война с испанцами дается в эпизоде свадебного кортежа Тили и Неле, скрываших в праздничных повозках оружие для восставших. Отважным гёзом всходит Тиль на палубу корабля «Бриль», участвует в морских сражениях.

Если Уленшпигель сообщает фильму энергию действия, то Неле прерывает бег кадров и событий, внося в них необходимую статику, что подчеркнуто ее неподвижными планами. Снятая на фоне деревьев, меняющих летний убор на зимний чертеж ветвей, она застывает в позе ожидания. Эти кадры как паузы вставлены в течение фильма. Свойственная облику Н. Белохвостиковой созерцательность оправдывает место актрисы в этой художественной общности.

Выбор Е. Леонова на роль Ламме был предопределен «фламандским» колоритом его внешности. Вслед за первым слоем ассоциаций в роли приоткрылись другие, более глубокие. Именно Ламме в паре с Тилем возводит фильм на новый уровень, где персонажи становятся похожими на вечных спутников человечества.

Коротенький толстяк, восседающий на осле, и сухопарый всадник с метлой вместо копья — в одном из кадров они адресуют зрителей к героям Сервантеса. Авторы рас-

считывают на нашу память, подсказывают путь ассоциаций этим живописным сколком. Экранное поле выглядит еще более широким за счет общечеловеческих мотивов. Поединок героев, что вышли на бой за свободу Фландрии, снят на пленку в своей исторической, национальной конкретике, и вместе с тем фоном ему нередко служат классические литературные образы, мифологические персонажи, как в кадрах, где Ламме дерется с великаном Старке Пиром.

Поединок, сопровождаемый стонами и хрипами толстяка, похож на шутовской вариант битвы Давида и Голиафа.

Герои «Легенды о Тиле» скитаются по затвердевшим дорогам, их ноги вязнут в прибрежном песке, дождь струится по лицам. Они испытывают холод и голод, радуются солнцу и любви, и при этом остаются во многом героями-метафорами, живущими в особом, созданном для них экранном мире. Благодаря такому решению понятия «Родина», «Свобода» выходят из социологического ряда, обретают яркость образов, вторгаются в сознание, в наш сегодняшний политический быт.

Вернемся теперь к мысли Ч. Айтматова о «встречном движении» и к героям его книг, посвященных современности, которые перешли в новое кинематографическое качество.

«...В прозрачности того дня были хорошо видны их точеные, вытянутые шеи, и тонкие клювы, и полуприжатые к телу ноги». Это похоже на описание кинокадра. Далее следует: «Они всегда проплывали над головой как видение, как сон». Из точного документального наблюдения выход в тради-

ционный литературный образ. Повесть «Ранние журавли», откуда взяты эти фразы, принадлежит перу Ч. Айтматова. В равной мере она принадлежит кинематографу. В столкновении двух фраз из повести можно увидеть нечто большее — столкновение двух образных систем, одна из которых тяготеет к кинематографу, другая — к литературе.

Недаром его произведения обычно имеют две жизни, — литературную и экранную. Не только повести, но даже отдельные рассказы киргизского писателя превращены в фильмы. А «Тополек мой в красной косынке» экранизирован трижды (!), причем последний раз — турецкими кинематографистами. Видимо, недолго ждать появления фильма и по недавно опубликованному роману «И дольше века длится день». Нас интересует не общее число кино постановок, в титрах которых значатся названия повестей и рассказов Ч. Айтматова, но вот это — «встречное движение», которое захватывает персонажей, переводя их со страниц на экраны. По словам режиссера Б. Шамшиева, в творчестве писателя «соединилось неповторимое поэтическое видение мира... с умением точно, остро выписать социальные конфликты времени».

Фактор времени имеет существенное значение в разговоре о фильмах и героях Ч. Айтматова. Даты постановок важны не сами по себе, они обозначают ход кинематографического процесса, различие его этапов, как и периодов в творчестве киргизского писателя. Фильмы «Зной» и «Первый учитель» — годы 60-е, с их обостренной конфликтностью сюжетов и характеров. «Председатель» вы-

сится в фильмовом потоке этих лет. Дюйшена, героя «Первого учителя», чаще всего сравнивали именно с Егором Трубниковым: тот и другой силой поворачивали людей к добру.

В годы 70-е его персонажи оказываются как бы внутри широкого социального и духовного контекста. Не этим ли можно объяснить приход к Ч. Айтматову такого «космогонического» мастера, как Сергей Урусевский? После «Летят журавли» в «Неотправленном письме» он снял экспедицию геологов едва ли не в жанре кинематографического эпоса о единоборстве человека и природы. И он же взялся за «Прощай, Гюльсары!», превратив повесть в фильм «Бег иноходца», где история лошади и ее хозяина развернулась лентой ракурсных кадров: они призваны были, по мысли режиссера-оператора, пластически сыграть на экране тему жизни и смерти. «Истоки выразительных средств современного кинематографа, — писал Ч. Айтматов, — я вижу в литературе, хотя и не в прямом, не в буквальном их переносе на экран... Фильмы Федерико Феллини, сугубо кинематографические по своей структуре, на мой взгляд, органически связаны с современной прозой, стремящейся рассказать о человеке в сплетении прошлого и настоящего, в попытке визуально отразить всплески его эмоциональной памяти, его фантазии, не всегда повторяющей окружающие реалии».

Вплотную с этим высказыванием приведем реплику айтматовского персонажа. «Мы из рода оленей...» — говорит Момун внуку. Реплика вошла в фильм «Белый пароход». Она по-своему обозначила сказовый слой, который про-

низал повесть о Мальчике из рода оленей, захотевшем стать рыбой.

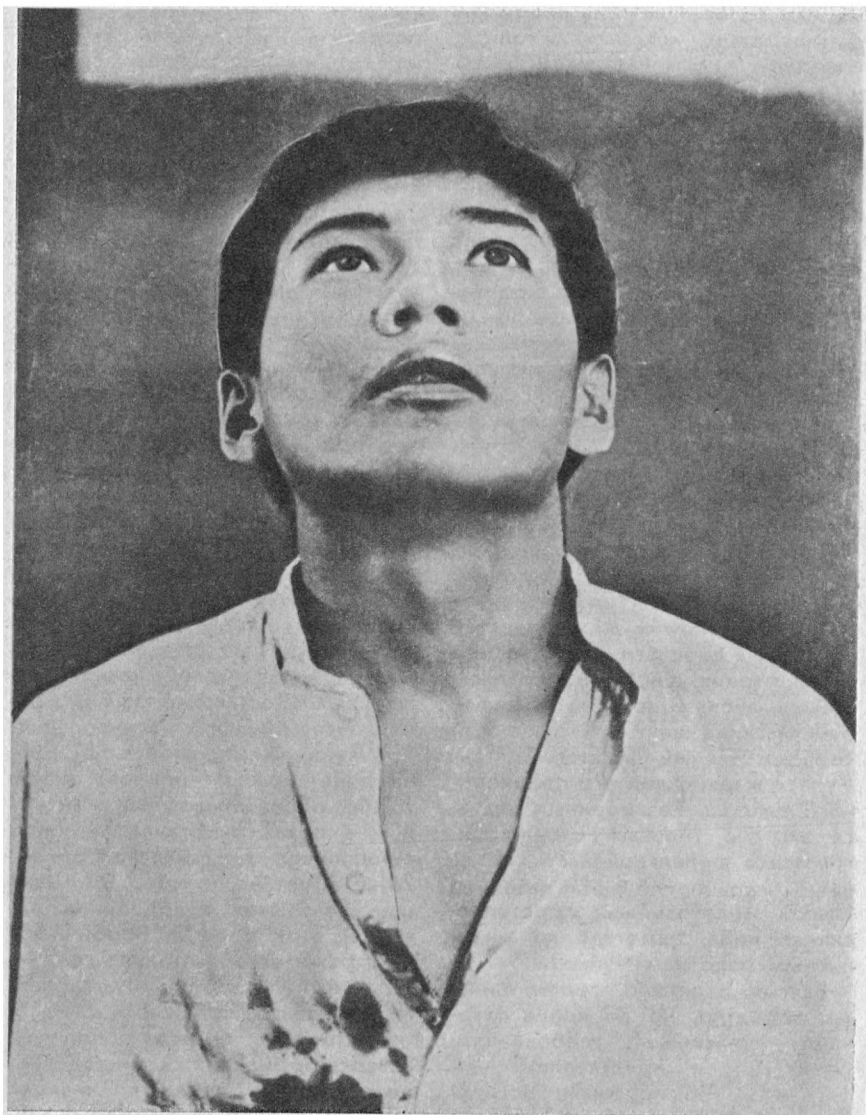
Вот начало повести: «У него было две сказки. Одна своя, о которой никто не знал. Другая та, которую рассказывал дед. Потом не осталось ни одной. Об этом речь». Дальнейшее повествование развернет начало в цепь реальных эпизодов и сцен, где «в сплетении прошлого и настоящего» отразятся «всплески эмоциональной памяти». Айтматов написал повесть, где действительность столкнулась с вымыслом, рожденным сознанием ребенка. Столкновение привело к трагическому исходу. Писатель обратился к вечному мотиву — разладу мечты и действительности, чтобы в этом столкновении отразить злободневную социальную реальность.

В фильме режиссера Б. Шамшиева «Белый пароход» воспроизведена структура повести. Один поток кадров рисует жизнь Мальчика и обитателей лесного кордона. Другой — отражает его воображение и легенду о Рогатой матери-оленихе. Ближе к прозе Ч. Айтматова оказалось то, что интересует нас в первую очередь, — человеческая среда фильма. Счастливо найденный исполнитель главной роли дал свое имя литературному персонажу. В рецензиях и статьях Мальчика стали называть Нургазы, подтвердив достигнутое сходство. Вне всей единичности характера и внешнего облика (оттопыренные уши и распахнутые глаза с постоянным выражением удивления) в нем осталась та мера литературного обобщения, что сделала его посланцем детства в большой мир. Благодаря этому герою натурные планы — лесистые склоны гор, прорезанные быстрой водой, го-

лубая полоса Иссык-Куля с прозрачным белым пароходом — образуют не совсем обычную пейзажную картину, в которую внесено детское восприятие, одушевившее эти кадры. Бинобль в руках мальчика — деталь, подскazanная повестью, не просто увеличивает, но преобразует увиденное. Природа становится частью характера. Благодаря этому взгляду вполне обычный олень оборачивается персонажем легенды.

В повести жестокая зоркость писательского взгляда передалась нам потрясением Мальчика, увидевшего, как «остекленевший, немигающий глаз Рогатой матери-оленихи не бережется топора. Не моргнет, не зажмурится от страха...». Легенда, питавшая сознание ребенка, пошла под топор. В фильме убийство, раскатившееся эхом выстрела в горах, также внезапно приблизилось до крупного плана мертвой оленьей головы. Крупный план подсвечен багровым светом, и Орозкул с топором выглядит устрашающе — зрелищные средства форсированы, чтобы объяснить трагический поступок ребенка, решившего уплыть в другую, еще не тронутую сказку — к белому пароходу на голубой воде.

Кинематограф стремится отыскать свой эквивалент писательскому кредо Ч. Айтматова: «Я верю в эмоциональное начало, в неизменную способность человека к душевным взлетам, к полноте радости и страдания, в то, что на экране, на сцене, в литературе имеют право оживать трагические сломы судеб героев». Эти слова напрямую соотносятся с жизнью Султанмурата из «Ранних журавлей» — героя айтматовской про-



Кадр из фильма «Ранние журавли»

зы 70-х годов. Писатель рассказал о подростках, которые выходили голодной зимой 1943 года коней и весной вывели их на пахоту. Духовная жизнь центрального персонажа, мир его воображения занимают на страницах едва ли не большее место, чем поступки. Следуя по течению мысли, слово воспроизводит картины довоенной жизни. Забегая вперед, рисует день возвращения отца с фронта. Два плана действия — реальный и воображаемый — сталкиваясь, воссоздают на страницах рельеф времени.

Как и раньше, Б. Шамшиев не останавливается перед тем, чтобы эту структурную особенность прозы вместе с героями и сюжетом перенести на экран. Замысел осуществился на стыке кадров, выстуженных зимними ветрами, освещенных огнем кизяка, очерченных жесткой графикой ветвей оголенных деревьев, и других, что сняты в ярких, очищенных красках, где кумачовые полотна и белые рубахи складываются в сказочный колорит. Такими видятся Султанмурату жаркие дни его предвоенного детства. Разведенные вначале, эти два стиливых потока сближаются в финальной части, когда кадры словно набухают весенней влагой и сквозь них проступает синева неба, памятная по живописным полотнам Чуйкова.

Взятые отдельно, герои фильма, вероятно, не до конца отвечают привычным требованиям. Отец скорее представлен, чем сыгран С. Чокморовым. Воскрешенный на экране благодаря сыновьей памяти, он остается в пределах романтизированного пластического образа, тогда как достоверность и тяжкий быт войны собраны в фигуре председателя

колхоза (А. Куламбаев). Это не просто разные действующие лица — это разные методы обрисовки характеров. Они непохожи, как мир и война. Здесь есть отзвуки кинематографического опыта. Вспоминаются «сны» Ивана и явь его фронтовых будней из «Иванова детства». Ч. Айтматов вспоминал этот опыт постановщика фильма А. Тарковского, усматривая в нем новое звено связи между литературой и киноискусством.

До сих пор мы говорили о различных художественных слоях, о творческом опыте, взятом из разных искусств, что вместе с литературными героями переходят на экран. Но у кинематографа теперь есть и свой, достаточно обширный опыт, который становится достоянием мастеров, помогая им превращать фигуры, обрисованные в слове, в реальных героев фильмов.

Образ на экране может сложиться и благодаря нескольким штрихам. Достаточно взгляда из-под завесы мелких косичек, нежной линии щеки, абриса фигурки на фоне снежного покрова, чтобы возник образ Мырзагуль, контурный в своих очертаниях и набирающий силу в лирическом диалоге с Султанмуратом. Б. Шамшиев, учитывая молодость исполнителя этой роли Э. Борончиева, не стремится обязательно создать объемный, подробно исследованный характер. Режиссерские и операторские средства дополняют актерский рисунок: в эпизоде неожиданной встречи с лисицей съемка «рапидом», замедлив движения, наделив их легкой плавностью, передала ошеломивший подростка своей красотой бег рыже-дымчатого зверя. В других сценах роль строится не столько

на созерцании, сколько на движении, на духовном возмужании героя: вплоть до последнего мгновения, когда он бросится под выстрелы бандитов, захвативших табун, и экран захлестнет «яркий, возникающий всплесками огненный свет...». Как написано, так и снято.

«Второе рождение» литературных героев в кино есть закономерность, которая действует давно и за это время многое дала кинематографу. Тогда как на страницах «Литературной газеты» был спор: надо ли в больших масштабах инсценировать романы и повести, которые стали захватывать театральные подмостки и несколько теснить драматические произведения, специально написанные для театра? Для кино этот вопрос никогда не был дискуссионным: с самого начала новое искусство видело в литературе один из своих источников, откуда можно было черпать материал, замыслы, сюжеты и прежде всего — героев. Две

образные стихии, словесная и экранная, взаимодействуя, обогащают друг друга, открывают новые способы и методы художественного постижения человека.

То, что заключено в знаменитом пушкинском «судьба человеческая — судьба народная», предъявляет свои права на экран. Пушкинское определение высокого искусства давно уже стало определением кинематографическим. Настолько часто обращаются к нему мастера кино в своих статьях и выступлениях, и что наиболее сложно — на съемочной площадке.

Внутренняя сила сцеплений в кинематографическом процессе проистекает прежде всего из народной судьбы, представленной в богатстве и разнообразии экранных характеров. Их жизнь измерена временем сеанса, но лучшие из них продолжают существовать в памяти зрителей наряду с самыми личными и глубокими впечатлениями, полученными нами из окружающей действительности.

Советуем прочитать

Демин В. Нравственный мир героя.— В кн.: Кино и время. Вып. 2. М., Искусство, 1979.

Дубровин А. Жизнь — кинообраз — жизнь. М., Искусство, 1980.

Кузнецов М. Герой наших фильмов. М., Искусство, 1965.

Левшина И. Любите ли вы кино? М., Искусство, 1978.

Медведев А. Кто он? М., Искусство, 1968.

Рязанов Э. Грустное лицо комедии. М., Молодая гвардия, 1977.

Трошин А. Герой и его дело.— В кн.: Кино и время, вып. 1. М., Искусство, 1977.

Ульянов М. Моя профессия. М., Молодая гвардия, 1976.

Содержание

Биография характера	5
Сквозь призму жанра и темы	20
Вторая жизнь	36
Советуем прочитать	45

Марк Ефимович Зак

ГЕРОЙ СОВРЕМЕННОГО КИНО

Гл. отраслевой редактор В. Демьянов
Редактор Л. Ильина
Мл. редактор О. Васильева
Оформление И. Рогачевского
Худож. редактор М. Гусева
Техн. редактор С. А. Птицына
Корректор Р. С. Колокольчикова

ИБ № 5386

Сдано в набор 26.11.81. Подписано к печати 27.01.82. А02637. Формат бумаги 60×84 1/16. Бумага для глуб. печати. Гарнитура журн. рубленая. Печать глубокая. Усл. печ. л. 2,80. Усл. кр.-отт. 3,25. Уч.-изд. л. 3,14. Тираж 74 960 экз. Заказ 697. Цена 15 коп. Издательство «Знание» 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 827103. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

15 коп.

Индекс 70095

СЕРИЯ
ИСКУССТВО



ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ