

ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

6'79

Щ 30/38

А.В. Федорин

ТЕМА МОРАЛИ
И НРАВСТВЕННЫХ
ИСКАНИЙ
В СОВЕТСКОМ
КИНОИСКУССТВЕ



НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

А. В. Федорин

Серия
«Искусство»
№ 6, 1979 г.

Издается
ежемесячно
с 1967 г.

ТЕМА МОРАЛИ
И НРАВСТВЕННЫХ
ИСКАНИЙ
В СОВЕТСКОМ
КИНОИСКУССТВЕ

Издательство
«Знание»
Москва
1979

Содержание

3 Продолжение традиций
9 Память поколений
13 Направления поисков

НА 1-Й СТР. ОБЛОЖКИ:
кадр из фильма «Странная женщина»
НА 4-Й СТР. ОБЛОЖКИ:
кадр из фильма «Единственная»

Федорин А.В.

Ф33 Тема морали и нравственных исканий
в советском киноискусстве. М., «Знание»,
1979.

48 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия
«Искусство», 6. Издается ежемесячно с 1967 г.)

Тема морали и нравственных исканий современника — одна из важнейших в советском кинематографе. Сегодня кинематографисты все чаще обращаются к исследованию духовного мира человека, мотивов его поведения и поступков в различных ситуациях. На примере фильмов «Единственная», «Слово для защиты», «Сладкая женщина», «Чужие письма» и др. автор показывает многообразие художественных решений проблем, выдвинутых современной жизнью.

О моральных ценностях, идеалах, о нравственном аспекте бытия и общения можно многое узнать из книг по марксистской этике. Помимо этики, эти сферы оказываются в поле внимания многих других наук, таких, как педагогика, психология, эстетика. Однако о многих нюансах нравственной жизни, сложных и тонких движениях чувства, без которых трудно углубиться в психологию личности, познать духовный мир человека, легче всего говорить языком искусства.

Нравственное совершенствование не мыслимо без приобщения к художественным ценностям. А. Герцен очень метко выразил сущность искусства, назвав его «эстетической школой нравственности».

В нашем обществе постоянный рост эстетических потребностей связан с духовным развитием народа, повышением его культурного уровня. Как явление большого общественного значения этот процесс нашел свое законодательное закрепление в новой Конституции СССР, 27-я ст. которой гласит: «Государство заботится об охране, преумножении и широком использовании духовных ценностей для нравственного и эстетического воспитания советских людей, повышения их культурного уровня».

Успешное продвижение по пути коммунистического строительства предполагает всевозрастающее богатство духовной жизни как всего общества в целом, так и отдельных его членов.

С возрастанием роли искусства в духовной жизни нашего общества меняются его структура и содержание. Оно становится богаче в тематическом и жанровом отношении, появляются такие его формы, которые требуют от воспринимающего более серьезной эстетической подготовленности. В контексте этих изменений надо рассматривать и развитие кинематографа.

Если попробовать определить наиболее характерные черты киноискусства 70-х годов, то первое, с чем сталкиваешься,— это многообразие его поисков. Кинематограф стремится охватить важнейшие проблемы сегодняшнего дня, исследовать историю, заглянуть в будущее. И все же за всем этим нетрудно заметить особую приверженность киноискусства к проблемам духовной жизни, морали и нравственности. Фильмов на эти темы стало не только больше в количественном выражении, но, что особенно важно, они отмечены интенсивными художественными исканиями мастеров всех поколений.

Было бы, однако, неверно считать, что вопросы морали только теперь нашли отражение на киноэкране. Советское кино с первых лет своего развития входило в историю культуры как искусство, утверждающее нравственные идеалы нашего общества. В этом своем качестве кинематограф выступал за классовое понимание морали, рассматривал ее в тесной связи с революционными преобразованиями нашей жизни. Герои фильмов художественной киноленинианы, кинолент, рассказывающих о классовых боях гражд-

данской войны, боролись за лучшую жизнь, мечтали о времени, когда освобожденный от эксплуатации человек труда станет подлинным хозяином своей жизни, своей судьбы, когда новые общественные отношения создадут все условия для гармоничного развития личности. Трудно представить советское киноискусство без таких фильмов, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Арсенал», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем», «Мы из Кронштадта», «Чапаев», «Депутат Балтики», трилогия о Максиме, «Щорс», «Коммунист», и других кинолент, созданных в разные годы, в которых нашли свое художественное воплощение идеи Великой Октябрьской социалистической революции.

Зрители полюбили обаятельного, беспредельно преданного делу большевистской партии и Владимиру Ильичу Ленину рабочего Василия из дилогии «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». В этой роли, созданной Николаем Охлопковым, ощущается революционная страстность и смекалка человека из народа, бескорыстно отдающего всего себя борьбе, готового на самопожертвование во имя революции.

В кинолентах «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона» нашел свое воплощение новый тип героического характера. Его олицетворением стал молодой рабочий Максим, который прошел по экранам не под звуки литавр, а под мелодические переборы гармошки, вызывая искренние симпатии кинозрителей многих поколений.

Гуманизм революционных целей вовлекал в ряды борцов лю-

дей из самых различных слоев населения. В фильме «Депутат Балтики» на сторону народа переходит крупный ученый Полежаев. В этом поступке старого интеллигента кино находило образное воплощение исторической закономерности и объективной потребности союза интеллигенции и народа.

Герои таких лент, как «Член правительства», «Светлый путь», «Комсомольск», «Семеро смелых», «Учитель», — обыкновенные и вместе с тем удивительные по своим идеалам и нравственным устремлениям люди, притягательная сила и обаяние которых состояли в том, что они несли в себе дух романтики первопроходцев, коллективизма и товарищества, инициативы и энтузиазма, бескорыстного стремления к трудовому подвигу, новым открытиям.

Человек менялся в ходе общественных и социальных условий, которые он сам активно создавал, и кинематограф прослеживал эти изменения в буднях социалистического переустройства нашего общества. Образы новых героев, создаваемых советским кино, были понятны современникам, в них они узнавали себя. Впервые человек труда занял достойное место в художественной кинематографии, стал подлинным героем, активно воздействующим на все сферы жизни.

Тема труда вошла в советский кинематограф как проявление творческого поиска в освоении новых пластов действительности, как исследование характерной черты советского образа жизни, при котором отношение к труду становится существенным показателем нравственного облика человека.



Кадр из фильма
«Премия»

В одном из первых произведений советского звукового кино — фильме «Встречный», созданном в 1932 году Ф. Эрмлером и С. Юткевичем, наметилось новое направление советского кино, в котором тема социалистического переустройства раскрывалась через личную судьбу кадрового рабочего Семена Ивановича Бабченко. Под влиянием окружающей его жизни герой совершал эволюцию от привычек старого мастерового к осознанным поступкам строителя первой пятилетки.

В этом образе отразилась судьба целого поколения людей, по-новому взглянувших на свой труд.

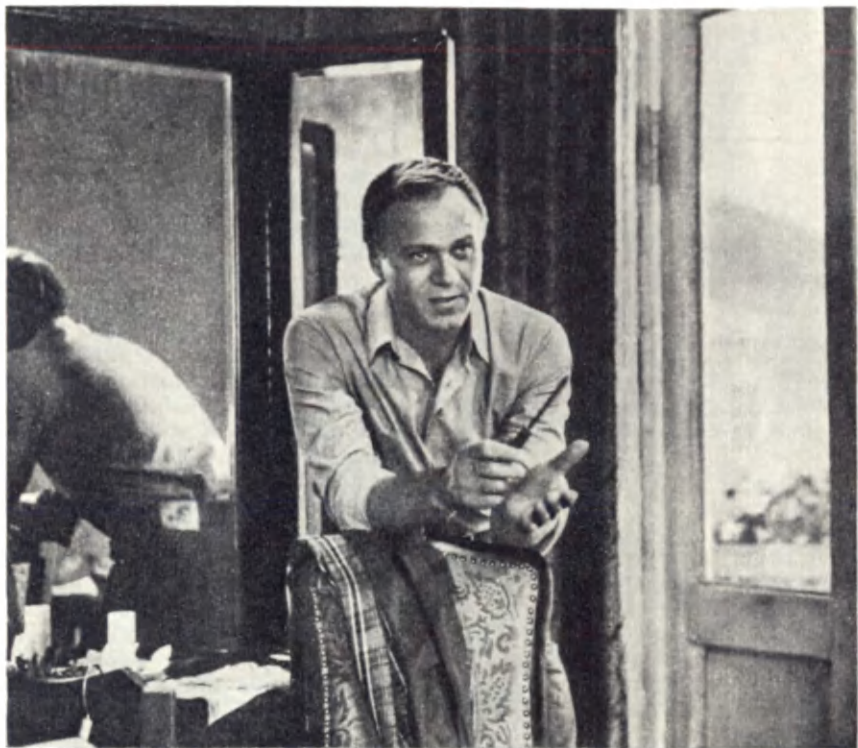
За 45 лет после выхода фильма «Встречный» на экраны страны киноискусство, исследующее тему труда, необычайно обогатилось, стало разнообразным как по характеру поднимаемых вопросов, так и по способу их воплощения на экране. Идя в ногу с жизнью,

обращаясь к самым актуальным проблемам нашего развития, к многогранным проявлениям связей человека со своим временем, советское кино продолжает тем самым славные традиции таких кинолент, как «Большая жизнь», «Большая семья», «Высота», «Весна на Заречной улице».

Тема труда создает широкие возможности в художественной разработке нравственных проблем, исследовании мотивов поведения и поступков человека в различных ситуациях — от повседневных, обыденных до остроконфликтных и напряженных коллизий. Ибо труд, общественная деятельность находятся в органической связи с духовным развитием и нравственным совершенством личности.

Успехи кинематографистов в решении этих важнейших тем для нас особенно ценны еще и потому, что до недавнего времени здесь нередко бытовало упрощенное представление о художественном освоении сферы трудовых будней. На экранах мелькали консерваторы и новаторы, передовики и отстающие, но за всем этим слабо ощущались реальные проблемы жизни, волнующие зрителей, не вскрывались внутренние мотивы поступков.

Отход от традиционных схем помог киноискусству ближе подойти к наиболее актуальным и злободневным проблемам нашего общества, подсмотреть, как научно-техническая революция, вторгаясь в нашу действительность, взрывает привычный и, казалось бы, отлаженный уклад жизни целых коллективов. Оказалось, что можно с интересом следить за скрупулезным разбором сложившейся ситуации на каком-либо



пусковом объекте. В одних только диалогах спорящих сторон может быть заложена напряженная пружина драматического действия.

Крутой поворот, который предложил бригадир Потапов из фильма «Премия» (автор сценария А. Гельман, режиссер С. Микаэлян), вызван на первый взгляд теми беспорядками и бесхозяйственностью, которые царили на стройке. Надоело, мол, людям терпеть штурмовщину, простои, потери в заработках, вот они и решили покончить со всем этим разом. Но такое объяснение было бы, очевидно, односторонним и поверхностным, не вскрывающим

Кадр из фильма
«Собственное мнение»

основную нравственную, побудительную причину, которой руководствовался коллектив бригады.

О положении дел на строительстве знали многие и, как показало заседание парткома, прежде всего сами руководители. Однако в этой ситуации они опирались на иные нравственные критерии, противоположные тем, из которых исходил Потапов. Чем же объяснить, что при единстве целей и задач в коллективе возникла острая конфликтная ситуация, по-новому поставившая взглянуть на уже сло-

жившиеся и признанные авторитеты? Дело ведь не в том, что в бригаде была изобретена новая методика учета труда и потеря. В конечном итоге и другая сторона, как выяснилось, хорошо понимала, к каким последствиям можно прийти, если допускать беспринципные компромиссы. Видимо, разбором производственных коллизий не объяснить главного, потому что конфликт в фильме лежит не в производственной, а в нравственной плоскости. А в протяжении всего заседания сверялись нравственные позиции, и поражение руководителей стройки на этой платформе оказалось куда более ощутимым, нежели доказательство их производственной некомпетентности.

Постижение сути конфликта происходит через выявление основного идейного и нравственного кредо центрального образа фильма — бригадира Потапова.

Идейно-эстетические корни образа Потапова уходят глубоко в историю советского кинематографа, и возникновение его на наших экранах явление закономерное, находящееся в русле лучших традиций раскрытия и утверждения новых черт характера советского человека.

Мы видим эти черты у сталевара Лагутина из фильма «Самый жаркий месяц» (автор сценария В. Бокарев, режиссер Ю. Карасик), у героев фильмов «Человек на своем месте» (автор сценария В. Черных, режиссер А. Сахаров), «Здесь наш дом» (режиссер В. Соколов). Этих людей сближает гражданская позиция, опираясь на которую, они ведут непримиримую, бескомпромиссную борьбу с рутинной, косностью, равнодушием, безответственностью,

а то и с откровенным очковтирательством на производстве.

Новые аспекты исследования человеческих отношений мы находим в фильме «Собственное мнение» (автор сценария В. Черных, режиссер Ю. Карасик). Герои фильма — психолог Петров (В. Меньшов) и социолог Ольга (Л. Чурсина) приглашены на производство, чтобы поставить «диагноз болезни» предприятия, в котором одно из его подразделений последнее время стало лихорадить. Характерно, что комиссия взялась не за изучение проблем снабжения или вопросов замены оборудования. В поле ее зрения прежде всего оказались люди, работающие на предприятии, микроклимат коллектива, незаметные на первый взгляд упущения, к которым на заводе давно привыкли, но теперь в новых условиях они начинают оборачиваться существенными издержками.

В фильме рассматривается любопытное положение, в котором молодой, энергичный руководитель оказывается помехой в разрешении возникшей ситуации. Новый начальник цеха Прокопенко (Е. Карельских), желая как можно быстрее наладить организацию производства, перешагивает через мелкие, как ему кажется, несущественные заботы отдельных людей. И в результате быстро теряет контакт с людьми, сбивает производственный ритм цеха, ставит под угрозу выполнение программы завода. Не имея опыта руководства людьми, Прокопенко и не стремится к его приобретению, полагая, что достаточно и тех приказов и распоряжений, которые он в изобилии отдает своим подчиненным. Однако скоро выясняется, что сложный организм



Кадр из фильма
«Обратная связь»

коллектива цеха требует к себе постоянного внимания и терпения, которых пока еще нет у начинающего руководителя. Успехов можно добиться, лишь сочетая общие производственные цели с заботой об интересах каждого труженика в отдельности,— таков первый урок для Прокопенко, суть которого он пока еще осознал не до конца.

Знакомство с социологическими аспектами, новой методикой исследования производства, несомненно, обогащают наши представления о современных формах управления хозяйством, однако главный итог фильма — в создании обобщенного портрета трудового коллектива, в выявлении интересных характеров, нравственной атмосферы, в которой трудится сегодняшний рабочий.

В фильмах на производственные темы все чаще появляются публицистическая заостренность и под-

черкнутое пристрастие авторов в утверждении своих позиций. Примером тому может служить картина «Обратная связь», авторы которой А. Гельман и В. Трегубович ставят вопрос о необходимости повышения нравственного уровня деловых отношений в народном хозяйстве.

Успехи в разработке темы труда связаны с отказом от упрощенного и поверхностного изображения процессов, происходящих в нашей жизни. Особое внимание сейчас уделяется нравственной взаимосвязи человека и дела, которым он занят. Производственная ситуация, как бы ни была она остра, в конечном итоге оказывается на втором плане. То же самое можно сказать и о судьбе героя, которая намечается лишь пунктирно. Главным становится углубленное ис-

следование психологической подоплеки поступков действующих лиц. Первопричина конфликта в таких кинокартинах, как правило, кроется за наслоениями различного рода беспринципных компромиссов, мириться с которыми в условиях НТР стало невозможно. Авторы интересуют не только сама истина, но и в еще большей степени процесс ее обнаружения. Это дает возможность поддерживать интерес к производственному сюжету, в котором, как правило, нет ни любовной интриги, ни модных мелодий, ни каких-либо других атрибутов, привлекающих массового зрителя.

Память поколений

Трудно представить себе углубленное исследование силы человеческого духа без обращения к событиям Великой Отечественной войны. Более тридцати лет не сходят с экрана фильмы о ее героях, о народе, выстоявшем в жестоких испытаниях.

Каждое новое появление на экране военного сюжета встречается у нас с требовательным вниманием. И это понятно. Ведь у многих на памяти такие великолепные киноленты, как «Молодая гвардия», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Живые и мертвые», «Отец солдата», киноцикл «Освобождение», «А зори здесь тихие», «Горячий снег» и др.

Продолжить этот список в наши дни дело необычайно ответственное и, конечно же, трудное. Трудное по многим обстоятельствам и не в последнюю очередь потому, что в кинематограф приходят новые поколения мастеров, не пере-

живших суровых дней войны, не испытывавших ее обжигающего дыхания. Однако память о войне это не только то, что отложилось в сознании изведавших ее тяготы. «Есть память физическая, память одного человека, и есть память общенародная, память поколений». Эти слова принадлежат кинорежиссеру Ларисе Шепитько, чей фильм «Восхождение», созданный по повести белорусского писателя В. Быкова «Сотников», получил высокую оценку зрителей. «Поколение наших отцов,— говорит молодой кинорежиссер,— вынесло тяжесть войны на себе. Для нашего поколения война стала точкой нравственного отсчета. Наверное, это на всю жизнь. Поэтому-то мы ощущаем эту тему как свою».

Война как точка нравственного отсчета... Пожалуй, это наиболее точное определение того направления, которое сейчас все более выявляется в нашем киноискусстве. Главное в кинокартине «Восхождение» — это исследование внутреннего мира человека, его нравственного потенциала. Духовный склад и внутренняя сила личности главного героя повествования сразу не находят каких-то внешних выразительных черт. Скорее, наоборот, поначалу на экране действует человек, на вид уставший от войны, к тому же не совсем здоровый — тяжелая простуда и глубокий грудной кашель, легкая солдатская шинелька дорисовывают его отнюдь не геройский портрет. И только уже потом, когда по приказу командира партизанского отряда он уходит вместе с бойцом отряда Рыбаком за продовольствием для попавших в сложную обстановку партизан, начинаешь проникаться мыслью,



Кадр из фильма
«Восхождение»

что к этому хрупкому на вид человеку в нужный момент придут силы, которые помогут ему преодолеть в лютый мороз и болезнь, и все тяжелые испытания, выпавшие на его долю.

Эта уверенность приходит, когда режиссер дает нам возможность заглянуть в глаза Сотникова, полные внутренней силы и спокойствия. Исполнение актером этой роли, а ее играет дебютант кино Борис Плотников, и весь режиссерский замысел этого центрального образа фильма помогли рождению в нашем искусстве нового героического характера, наделенного качествами высокой духовности, человеческой красоты и совершенства. Характер Сотникова поначалу лишь угадывается в его внешней сдержанности, внутренней порядочности, в присущей этому человеку интеллигентности.

Трагический финал фильма, в котором обрывается жизнь Сотни-

кова, высвечивает все лучшие нравственные качества его личности.

В то время как Сотников совершает свой путь восхождения к подвигу, его напарник Рыбак становится отступником, опускается до предательства. Путь Рыбака к измене предельно короток и неумолимо логичен. Вчерашний старшина Красной Армии, затем партизан, он поначалу всем своим видом выражал готовность выполнить свой долг до конца. В его действиях видна решительность и сноровка бывалого солдата. Поворот в сознании Рыбака, его сползание к предательству начинаются не сразу. Желание вырваться из фашистского плена и понятно, и оправдано. И видимо, есть в этой борьбе безоружного человека с вооруженными бандитами место

для компромисса. Но компромисс Рыбака обернулся предательством. И в ту последнюю ночь перед казнью в споре Рыбака с Сотниковым столкнулись две нравственные позиции.

Предав то, во имя чего он надел военную форму и взял в руки оружие, Рыбак жадно ищет поддержки или хотя бы сочувствия у Сотникова. Но тщетно. Каждый уже сделал свой выбор, и с этого момента начинается неудержимое и неизбежное падение Рыбака. Последние кадры символичны: поняв меру своего падения, Рыбак пытается покончить с собой, но ремень, на котором он собирается вешаться, обрывается. Смерть по своей воле — слишком малая цена за предательство.

Выводя на первый план фильма столкновение нравственных начал и идейных принципов, создатели киноленты показали, что советский народ победил врага не только силой оружия, но и силой своего духа, чистотой нравственных принципов.

В фильмах 70-х годов о Великой Отечественной войне сюжет нередко становится лишь поводом для того, чтобы углубиться в психологию героя, понять истоки мужества или мотивы предательства. И напротив, в фильмах о мирных днях нередко присутствует война во всей атмосфере действия, происходящего на экране. Так было в «Белорусском вокзале», когда не только отдельные поступки героев фильма в мирные годы, но и вся их жизнь как бы осенялись тем боевым братством, которое сложилось в военное время.

Прошлое и настоящее часто перекликается в наших фильмах, подчеркивая напряженность

нравственных исканий людей разных поколений, определяющих свое жизненное предназначение, незримо передающих друг другу эстафету общего дела. Молодые люди, вступающие в жизнь, задумываются над нравственным долгом продолжать дело своих отцов. В символическом обрамлении фильма М. Хуциева «Мне двадцать лет» есть кадры встречи Сергея Журавлева с погибшим на фронте отцом, который оказывается моложе сына и потому не может дать ответы на его вопросы. Каждое новое поколение должно найти свой собственный путь, опираясь на пример своих отцов, вбирая все лучшее из их опыта. Этот вывод в какой-то степени объясняет, почему и в наши дни мы все чаще видим на экранах органическое слияние различных временных пластов кинолент, заставляющих нас размышлять о неразрывной связи времен, о непреходящих моральных ценностях, передающихся от поколения к поколению.

Этот художественный прием был использован режиссером Юрием Ильенко, создавшим по сценарию Е. Оноприенко кинокартину об украинской женщине, принявшей в разные годы в свой дом 48 детей разных национальностей. Фильм называется «Праздник печеной картошки» и посвящен / Александре Аврамовне Деревской, совершившей этот подвиг, потребовавший от нее ценой жизни.

Сам фильм во многом строится как воспоминания ее детей, собравшихся уже в наши дни на «Праздник печеной картошки», который по традиции проходит в день ее рождения.

В одной из таких новелл-воспо-

минаний мы узнаем историю сына капитана Семенова. Умирая, раненый офицер позвал к себе только что отыскавшегося сына и отдал ему фронтовую газету, которую он повсюду возил с собой. В ней напечатана большая статья об Анне (под этим именем героиня выведена в фильме) и помещена ее фотография с детьми.

Рассказ звучит мягко, спокойно, видимо, уже не первый раз: «Ну, отец и говорит, никого, говорит, у тебя, сынок, на белом свете не осталось... Вот женщина, мы ей с фронта всей батареей писали. Иди, говорит, к ней, сынок. Она тебе будет мамой. Я и пошел. Ох, как же я шел по военным дорогам сорок пятого года... шестилетний пацан, от Урала шел до этого города на Днепре! Военные эшелоны меня везли, мне раненые свои пайки давали, меня милиция ловила, а я уходил... И везде на всех дорогах и станциях, везде мне пропуском эта газета была... И на продпунктах солдатских кормили, и шоферы везли, и машинисты жалели... Вот так и прошел полстраны с этим пропуском... и пришел! Обрадовался — сказка! Чисто, тепло, накормили, а главное — мать! ...Был я у нее тридцать девятью...»

За столом братья и сестры — огромная семья, счастливые люди, собравшиеся на свой праздник со всех мест. На столе печеная картошка как добрая память о времени их детства, в котором это ароматное, испеченное на углях диво было больше чем еда: это было тепло материнских рук, согревавшее всех детей, выросших в этой большой интернациональной семье.

Тему героизма матерей и че-

ловеческой взаимопомощи во время Великой Отечественной войны продолжает с большим успехом демонстрировавшийся на наших экранах фильм «Помни имя свое» — совместное производство «Мосфильма» с творческим кинообъединением «Иллюзион» (Варшава). Этот фильм читатели журнала «Советский экран» назвали в числе лучших советских фильмов года.

В этой киноповести зрителей взволновала подлинная история Зинаиды Григорьевны Воробьевой, чей сын Гена, насильственно оторванный гитлеровцами от матери, был воспитан польской женщиной, спасшей ему жизнь и заменившей мать. Сын Зинаиды Воробьевой, выросший в социалистической Польше «здоровым, красивым и умным», получивший там прекрасную профессию и интересную работу, стал живым воплощением человеческой взаимопомощи в трудные годы войны, ярким примером солидарности и братства двух соседних народов.

Это фильм о бесстрашной материнской любви, о преданности и верности, о благородстве и великодушии, ибо только наделенная всеми этими качествами женщина-мать смогла бы поступить так, как поступила Зинаида Григорьевна Воробьева: найдя своего сына после стольких лет поисков, она снова расстается с ним, отпуская его к женщине, которая стала ему второй матерью.

В фильме Николая Губенко «Подранки» мы встречаемся с уже знакомым нам художественным приемом: писатель Бартенев мысленно возвращается к своему военному детству. В чертах теперь уже взрослого человека мы узнаем мальчишку, оставшегося в те

тяжелые годы без родителей.

Забота о детях всегда была главным мерилом нравственного здоровья общества. Эти важные критерии гуманизма постоянно находятся в центре внимания советского кино. Пожалуй, ни одна кинематография мира не может соперничать с советским киноискусством по тому вниманию, которое оно уделяет детской теме. Эта особенность нашего кино связана с глубокими традициями гуманизма русского реалистического искусства, продолжение и дальнейшее развитие которых ощущается в художественном творчестве советских мастеров.

В финальной сцене фильма «Восхождение», когда герои, стоя под виселицей, прощаются с жизнью, с людьми, согнанными гитлеровцами на деревенскую площадь, Сотников встречает взгляд мальчишка в отцовской буденовке и мысленно благословляет его на жизнь.

Как по-разному, порой трудно и трагично складывались такие вот детские судьбы во время войны. Как нелегко давалась им жизнь в послевоенные годы. И потому так ранимы их души, так дороги для них теплота и внимание. Все это хранят в памяти теперь уже взрослые люди. В них то время и время сегодняшнее никогда не будут разъяты, никогда не изгладятся из памяти.

Николай Губенко не рисует идиллической картины и не упрощает реальных проблем жизни. В фильме судьбы четверых детей, оставшихся без родителей, складываются не просто. Не каждый из оставшихся в живых достоин памяти своего отца Бартеньева, погибшего в морском бою.

Но это произведение не только

рассказ о детских судьбах, в чьи жизни пришли недетские заботы, это скорее повесть о времени, художественное исследование той социальной и нравственной среды, которая окружала после войны детей с трудными судьбами, формировала их сознание.

Тема воспитания воли к жизни, формирования моральных качеств и идеалов в условиях, когда война разорила многие семьи, необычайно важна для понимания силы человеческого духа, активнее противостоявшего звериной логике фашизма. В сложных драматических обстоятельствах ярче проявляются нравственные качества человека, которые можно поставить рядом с таким понятием, как подвиг.

Героизм всегда связан с поступком — одним или многими, но поступком, который требует от человека мужества и еще много других качеств. Все они составляют важные черты социалистической морали, которые, как трудно заметить, в корне противоположны таким буржуазным добродетелям, как благотворительность и филантропия.

Направления поисков

История нашего кино складывалась таким образом, что темы, связанные с внутренней духовной жизнью, этикой семейно-бытовых и личных отношений, рассматривались лишь в связи с проблемами революционных преобразований и созидания нового мира. Справедливости ради следует заметить, что больших успехов в сфере изображения нравственных взаимоотношений людей в пору становления нашего кино достигнуто не

было. В первые годы Советской власти сама жизнь выдвигала на передний план иные темы:

Улицы — наши кисти.
Площади — наши палитры.
Книгой времени
тысячелистой
революции дни не воспеты,—

писал Владимир Маяковский в своих знаменитых приказах по армии искусств.

Кому это интересно,
что — «Ах, вот бедненький!
Как он любил
и каким он был
несчастливым...»?—

спрашивал поэт. И обращался с призывом к деятелям культуры:

Товарищи,
дайте новое искусство —
такое,
чтобы выволочь республику
из грязи.

В одном из первых номеров «Кино-газеты» за 1923 год была помещена карикатура, изображающая кинооператора, снимающего через замочную скважину какую-то семейную сцену. Хотя стрелы сатиры в данном случае направлялись на молодых кинематографистов, провозглашавших своим творческим кредо «съемку жизни врасплох», в подтексте имелись в виду и те художники, чье внимание обращалось к «демонстрации быта» как к чему-то, по мнению карикатуриста, не заслуживающему внимания.

Такое предубеждение против нравственной проблематики не в последнюю очередь складывалось под воздействием практики дореволюционного кинематографа, по-

рядком скомпрометировавшего морально-этические темы выпуском низкопробных мелодрам, создававшихся на потребу мещан. Следует иметь в виду, что в первые годы Советской власти репертуар кинотеатров во многом складывался из продукции зарубежного и дореволюционного кино. «Потребность у зрителя в кино,— писал журнал «Экран» № 1 за 1921 год,— удовлетворяется прогорклой струей старого и подчас гнусного репертуара».

Увлечение молодого советского кино социальной проблематикой было своего рода протестом против буржуазного кинематографа, уходившего от важных для народа, волнующих тем.

18 сентября 1923 года «Кино-газета» сообщала о конкурсе на киносценарий. Наиболее желательными объявлялись сюжеты «из эпохи Октябрьской революции, гражданской войны и мирного строительства Советской власти». Подлинный успех приходил к фильмам, в которых человек исследовался в общественных взаимосвязях как составная часть массы, вершившей революционные преобразования.

Это, однако, не означало, что мотивы морально-нравственного характера в немом кинематографе полностью отсутствовали. В количественном отношении фильмов на эти темы было немало. Проблема была в другом. «Советское кино не стояло в стороне от жгучих, порой болезненно острых проблем морали, быта, семьи,— говорится в четырехтомной истории нашего киноискусства.— Однако чаще всего обращение к ним сопровождалось попытками дать готовые ясные рецепты, пригодные для всех случаев жизни».

Они преподносились согласно формулам «как надо» или «как не надо». Скажем, так: нельзя убивать жену, даже если она изменила тебе с другим. Надо быть разборчивым и избегать случайных знакомств (призыв к «социально-бытовой гигиене») и т. д.

От первых фильмов-агиток на морально-этические темы кинематограф переходил к проблемам коренной ломки старых семейных традиций, преодолению косности и мещанства, старого уклада жизни. Зрители с энтузиазмом встречали такие фильмы, как «Кружева», «Катка — бумажный ранет», «Парижский сапожник», в которых велась борьба с предрассудками, утверждалась новая мораль, показывалось возрождение личности.

Не все удавалось на этом пути. Разноречивые оценки и острые споры вызвала кинокартина А. Роома и В. Шкловского «Третья Мещанская», в которой довольно откровенно показывалось, как ломается устоявшаяся жизнь молодой семьи с появлением в доме друга одного из супругов. Отношения между тремя молодыми людьми основательно запутывались, а исчерпывающего ответа на вопрос, как в таком случае следует поступать, фильм, вполне естественно, дать не мог, что вызывало раздражение у части зрителей, требовавших ясного отношения авторов к поставленной проблеме.

Немой кинематограф делал попытки создания сложных психологических драм, в которых исследовались обстоятельства морального падения героя, увлечение женщиной из чуждого класса или, как это было в фильме «Сорок первый» Я. Протазанова,

поставленного по рассказу Б. Лавренева, трагическая любовь красногвардейца Марютки к белогвардейскому офицеру.

Обществу, в котором шло интенсивное социальное возрождение, не могло не подвергнуть решительному обновлению свои морально-нравственные устои. И следовательно, перед искусством с закономерной необходимостью возникала задача глубокого художественного исследования человеческих отношений во всем их многообразии.

Хорошо известно, что направления поисков нашего искусства в сфере нравственных проблем тесно связаны с реальными проблемами развития общества и отражают определенный этап становления нравственного сознания.

На XXV съезде КПСС отмечалось, что искусство отдало немало сил в освоении темы морали и нравственных исканий. Какие же аспекты этой темы чаще всего попадали в поле внимания киноискусства?

Совершенно очевидно, что приоритет отдан углубленному исследованию личности, отношению людей друг к другу, к обществу в целом. Ощущается стремление проследить закономерности нашего образа жизни, его эволюцию, подметить какие-то новые моменты формирования семейных отношений.

Жизнь человека с момента, когда у него появляются первые обязанности, и до последних его дней наполнена событиями, необходимостью совершать поступки и принимать решения. Здесь и любовь с ее радостями и тревогами, судьбы детей, возникновение чувств отцовства и материнства и многое другое, что рождается в

сложном мире межчеловеческих общений.

И от того, какими нормами в решении этих проблем будет руководствоваться человек, зависит не только его личная судьба, но и нравственный климат всего общества.

Характерно, что на экране стали чаще появляться сюжеты сатирической направленности, делаются попытки разобраться в истоках иждивенчества, тунеядства, моральной неустойчивости.

Если искать точку отсчета, с которой начались удачи нашего кино в разработке бытовых тем, то неизменно придешь к фильму Ю. Райзмана «Урок жизни». Пожалуй, впервые в нашем кино кинокартина на эту тему оказалась не на периферии, а в центре зрительского внимания. Она вызвала живую волну споров и размышлений в самых различных аудиториях и на страницах печати. Характерно, что центральным героем фильма «Урок жизни» оказался не начальник крупного строительства Сергей Ромашко, а его жена, мать его ребенка — Наташа.

История падения инженера Ромашко, развенчание его волевых методов руководства оказались в фильме отодвинутыми на второй план, а вперед вышла драма его семейных отношений. Позже Евгений Габрилович написал в своих воспоминаниях: «...К нашему изумлению, в центр споров встал не Сергей Ромашко, задуманный нами как некий общественный тип, рожденный определенным временем... а чисто личная, строго семейная история жизни Наташи и Сергея... На диспутах говорилось о том, что такое семья. Как воспитать ребенка? Как должен вести себя за семей-

ным обедом муж?.. Правильно ли поступила Наташа, уйдя от Сергея? Правильно ли поступила, вернувшись? Была ли тут вообще любовь? И можно ли извинить или нельзя извинить семейную измену.

И вдруг я понял,— пишет Е. Габрилович,— что наше желание (самое искреннее и горячее) сделать картину, лежащую на основной магистрали, масштабную и широкую... не осуществилось. Опять мы сделали «семейный» фильм.

Успех к фильму пришел не от того, что в нем говорилось «о личном». И до него и после фильмов об этой сфере человеческого бытия создано немало. Заслуга авторов заключалась в другом: там, где раньше создатели кинолент не шли дальше изображения «любовных треугольников» и разного рода банальностей, они увидели новую, необыкновенно сложную проблему поиска гармонии человеческих отношений. Нравствен тот союз, который основан на духовном единении. Эта же мысль пронизывает и фильм Ф. Эрмлера «Неоконченная повесть», созданный в том же 1955 году. Героиня картины предпочла тяжело больного, но одержимого своей идеей, незаурядного человека молодому и смазливому на вид врачу, предлагавшему ей нечто подобное супружескому партнерству.

Годом раньше на экранах страны появился фильм И. Пырьева «Испытание верности», в котором серьезно, с большим тактом и уважением к человеку воссоздавалась атмосфера семьи с ее сложными противоречиями, терпеливыми и настойчивыми поисками их решения.

Эти произведения были новин-

ками для нашего экрана в том смысле, что, ведя разговор о новом уровне нравственных отношений, ставших естественным следствием социальных изменений, авторы не рисовали семью как некую тихую заводь без бурь и потрясений. Экран в данном случае выступал против упрощенного представления о семье. Герои фильма страдали, их постигали разочарования и мучительные сомнения, они ревновали, семьи оказывались на грани развала. И вместе с тем было ясно, что искусство сражается за крепкую семью, основанную на подлинном чувстве, доверии и глубоком уважении к человеку, на принципиально новом положении женщины в социалистическом обществе.

Перед войной на наших экранах с огромным успехом демонстрировался фильм Якова Протазанова «Бесприданница». В великолепном исполнении Н. Алисовой, А. Кторова, Б. Тенина и других известных актеров зрители увидели подлинную трагедию молодой женщины, как бы пришедшей к ним из другого мира, в котором под гнетом купеческого цинизма и торгашеских нравов суждено было погибнуть незащищенной душе.

То была другая, навсегда ушедшая от нас эпоха.

Однако новые нравственные нормы, как известно, не становятся автоматически присущими людям, даже если человек родился и вырос уже в наше время. Изменения в нравственном сознании происходят медленнее, чем в окружающих социальных условиях. И это понятно. Ведь речь идет о том же веками укоренявшихся традиций и обычаев. Человек не может сбросить с себя все это

наследие прошлого как обветшалую одежду. Сергей Герасимов в своем фильме «Любить человека» показал интересный «эксперимент» двух людей, за плечами которых уже имелся определенный опыт личной жизни. В кинокартине речь идет о строительстве уникального Дома быта в Заполярье. Рассматривается смелый и дерзкий проект, можно сказать, из XXI века. И представляется вполне логичным, что его автор архитектор Калмыков пытается и свою личную жизнь строить по каким-то иным канонам.

Встретив в доме своих знакомых молодую женщину, он в тот же вечер предлагает ей выйти за него замуж. Предложение ехать с ним на Север, участвовать в осуществлении проекта, быть его женой Мария (так зовут новую знакомую Калмыкова) также неожиданно принимает. Потом позже Калмыков скажет: «У нас с тобой все иначе и было и будет». Но это «все иначе» оказалось сделать не так просто, как им представлялось с самого начала. И вот среди ультрасовременных интерьеров их нового домашнего очага где-то в Заполярье вдруг прорастает самая примитивная ревность, возникают конфликты, отчуждение. В одну из таких ссор между супругами состоялся весьма примечательный разговор.

Мария: ...Понимаешь, мы с тобой что-то сейчас переступили.

Калмыков: Как переступили?

Мария: Вот так, перешагнули. Все было у нас с тобой так, как никогда не бывало. Я подумала, что так может быть. Наверное, не может. Теперь у нас все иначе пойдет, потому что мы переступили.

Калмыков: Не понимаю.



Мария: Что тут не понимать? Есть совесть. И надо жить по совести. Но это очень трудно бывает. Чуть ослабнет человек, позволит себе, тут и переступит... Я много раз переступала, больше не хочу...

И дальше Маша рассказала Калмыкову историю, как она первый раз пошла против своей совести.

...Стоит только начать, и все станет очень просто, и даже замечать не станешь.

Калмыкову и Марии предстояли действительно тяжелые дни, когда Мария оказалась на грани жизни и смерти. И первого, кого увидела она, приходя, наконец, в себя, был он. Потрясенный Калмыков, перенесшая тяжелые физические страдания Мария, кажется, впервые по-настоящему поверили и поняли, как они нужны друг другу.

С. Герасимов вовсе не рисует фатальную картину неизбежности поступков против совести в супру-

Кадр из фильма
«Любить человека»

жестве. Все дело в том, что нормы общественной морали каждый раз проверяются заново применительно к конкретному характеру. И то, каков будет результат, зависит прежде всего от самого человека, его духовного мира.

Герои фильма «Любить человека» вовремя подметили, когда и в чем они «переступили», и это спасло их любовь. Однако далеко не каждому человеку дано сразу разобраться, где и в чем он поступился своими принципами, переступил порог своей совести.

В фильме И. Хейфица «Единственная» зрители становятся свидетелями крушения счастья совсем молодой семьи. Единственная — это любовь Коли Касаткина и его супруги Танюши Фешевой. Только, к сожалению, поняли они это слишком поздно. Это фильм о



том, что большое чувство нужно уметь хранить и защищать. Хранить обоим, хранить, когда возникают минутные увлечения, совершаются ошибки. Не смогла сберечь свое счастье порывистая и впечатлительная Танюша. Не смог подняться выше обывательских сентенций, разобраться в собственных чувствах и Коля Касаткин. И вот отталкивает свою любимую, свою единственную, а вслед за этим для него становится постылым весь белый свет, вся жизнь, которой он еще недавно так беспечно радовался. Здесь речь идет о культуре чувств, о сложном и тонком инструменте общения любящих людей, об умении доверять своему чувству. Одним словом, об особом таланте любить и быть любимым.

Размышляя о героях своего фильма, И. Хейфиц писал: «Прекрасный и дружелюбный мир, окружающий молодых героев,

Кадр из фильма
«Единственная»

их друзья по труду, ловко и умело распутывающие любую производственную неурядицу, по понятной причине, плохие помощники в сфере чувства. Здесь каждый сам себе судья и советчик».

Нравственный урок, преподнесенный кино, особенно если он верно соотносен с реальными проблемами жизни, может оказать заметное воздействие на становление личности. И потому наше киноискусство все чаще обращается к духовному миру человека, исследованию принципов социалистической морали в самых различных ее аспектах. И, конечно же, неиссякаемый источник тем и сюжетов рождается в вечном споре о таких непреходящих понятиях, как истинное значение человеческого счастья, любви, долга. Это обстоятельство не требует ком-



Кадр из фильма
«Портрет с дождем»

ментариев. Ведь представление о счастье не застывшее понятие: оно меняется во времени, наполняется новым содержанием, более современным представлением о духовных ценностях человека.

Жизнь главной героини фильма «Портрет с дождем» (автор сценария А. Володин, режиссер Г. Егиазаров) Клавдии (актриса Г. Польских) многие склонны считать несложившейся. Близкие ей люди пытаются учить ее, как, по их понятиям, она должна добиваться своего счастья, некоторые жалеют ее. И, наверное, можно понять всех ее сострадателей — ведь перед ними женщина без мужа, у которой на руках двое детей, а позади как минимум полжизни. Однако сама Клавдия

меньше всего склонна считать себя чем-то обделенной. Соглашаясь, что не все в жизни вышло, как хотелось бы, она активно отстаивает свое представление о главном смысле человеческого существования.

Авторы фильма не спешат вмешиваться в этот спор с какими-то прямолинейными сентенциями. Пусть спорят их герои, а уж зритель сам должен будет разобраться в его существовании.

Героиня, образ которой создает Г. Польских, сумела сохранить до зрелых лет почти детскую непосредственность восприятия окружающего мира, что нередко



оставляет ее незащищенной перед сложными обстоятельствами жизни. Ее неукротимое стремление первой прийти на помощь человеку, попавшему в беду, без оглядки на то, в какой порой нелепой ситуации она может оказаться, ее абсолютная чистосердечность в общении с окружающими делают ее образ необыкновенно привлекательным и цельным, а главное правдивым. В фильме рассказывается история ее знакомства с Анатолием (И. Ледогоров), судьба которого авторами как бы оставлена за кадром. Мы знаем только, что он моряк и ходит в заграничку, жил все время с матерью, смерть которой стала печальным поводом для его встречи с Клавдией. Их отношения складываются трудно. Иначе и не могло быть у людей, внутренне независимых, получивших немало жизненных уроков.

В отношениях двух взрослых людей возникает психологически

Кадр из фильма
«Машенька»

сложный второй план. Здесь имеет значение каждый жест или реплика. Эти нюансы передают настороженное внимание друг к другу. Здесь и выжидание, и боязнь оскорбить человека неловким вторжением в его душевный мир. В загадочном простодушии Клавдии Анатолию видится сперва тонкий расчет, потом определенный, чисто женский интерес. И только потом он понимает, что расчетливость и Клавдия — несовместимы.

В фильме не происходит больших событий, судьба героини как бы случайно подсмотрена на небольшом отрезке ее жизненного пути. И все же, когда наступают финальные сцены фильма, зритель уже настолько знает героиню, что может рассказать многое из того, что осталось за кадром. Он легко домыслит, как склады-



вался характер героини, ее судьба, без труда представит себе ее будущее.

Клавдия живет в другое время, чем ее сверстницы из фильма «Помни имя свое» или «Праздник печеной картошки». Судьба не испытывала ее так жестоко, как героинь этих кинолент. Но в их духовном облике есть что-то общее. Какие-то незримые нити связывают образы прошлых лет с персонажами наших дней.

Мы уже привыкли, что современный экран щедр на изображение тончайших душевных переживаний, чувств сердечной привязанности, дружбы и любви. И это не случайно. Жизнь заложила в эту тему поистине неисчерпаемое количество драматических коллизий, сделав ее вечной для искусства и постоянно желанной для художников разных поколений. Однако так было не всегда. Если заглянуть в историю нашего кино,

Кадр из фильма
«А если это любовь?»

то нетрудно заметить, что в его довоенном периоде кинолент, которые бы целиком посвящались истории чьей-то любви, найти не просто. Правда, в основе фильмов ряда режиссеров, и прежде всего И. Пырьева, присутствовала любовная интрига.

И тут мы снова обращаемся к творчеству Ю. Райзмана, поставившего очень популярный в свое время фильм «Машенька». «Одно время в наших фильмах на гражданские темы,— писал Ю. Райзман в книге «Вчера и сегодня»,— обязательно присутствовали побочные любовные линии. Они должны были как-то «утеплить» фильм. Подобные сюжетные линии были и в моих картинах и считалось, что мне они удаются. Но фильмов «только про любовь» тогда не было. Это казалось чем-

то недостаточно серьезным для советского кинематографа.

И все же жило во мне убеждение, что можно сделать фильм только о любви, и он будет нужен людям. Тогда-то и родился замысел «Машеньки», посвященный любви двух молодых людей».

В жизнь героев этой киноленты — почтовой служащей Машеньки и шофера Алексея — врывается война с белофиннами. Но все же, несмотря на то что действие второй половины кинокартины происходит на войне, «Машенька» остался фильмом о любви.

Спустя два десятка лет Юлий Райзман вновь обратился к теме глубоко личных, интимных отношений между людьми. На этот раз в центре его фильма «А если это любовь?» оказалась судьба двух десятиклассников Ксении и Бориса, чье первое трепетное чувство было растоптано и оскорблено обывателями и мещанами. Фильм полемически заостренно обрушивался на казенную мораль, нравственную ограниченность и духовную слепоту. Кинолента вызвала острые споры, показала, как волнуют зрителей сложные морально-этические проблемы любви и дружбы, когда они рассматриваются не упрощенно, а наравне с большими гражданскими темами.

На взаимосвязь личного и гражданского, как известно, указывали наши выдающиеся педагоги А. С. Макаренко и В. А. Сухомлинский, подчеркивая, что цинизм, проявляющийся у человека в личных отношениях, обязательно скажется в отношениях к общему делу. Такому человеку, писал А. С. Макаренко, «нельзя верить до конца».

Все чаще на наших экранах появляются фильмы, в которых рас-

крываются подлинные и искренние чувства, соотнесенные с важными проблемами жизни.

В 60-х годах поэзией юности и искренности, чистотой первого чувства порадовали зрителей узбекские фильмы «Нежность» и «Влюбленные» (автор сценария А. Агишев, режиссер Э. Ишмухамедов). Один из героев этой дилогии, рассказавшей о нарождающихся чувствах подростка, Санджар, прощается с детством. Этот беззаботный мальчишка, еще недавно с удовольствием кувыркавшийся в воде на автомобильной шине, вдруг неожиданно для всех влюбляется в Лену — девушку старше его по возрасту, которая не может ответить ему взаимностью. Это неуклюжее мальчишеское чувство заставляет Санджара по-иному взглянуть на окружающий мир, такой прекрасный и такой сложный, чтобы в нем сразу мог разобраться еще вчерашний подросток.

Необычайно разнообразны по форме, по языку и по манере рассказа фильмы, посвященные этому прекрасному порыву человеческой души. В киноленты о любви, которые на многих языках мира идут непрерывным потоком, советское киноискусство смогло привнести свою особую палитру красок. Рассказ об этом удивительном чувстве всегда связан в наших фильмах с постановкой больших и порой весьма острых нравственных проблем общества. От фильма «А если это любовь?», созданного представителем старшего поколения кинематографистов, до кинокартины дебютанта В. Абдрашитова «Слово для защиты» любовь неизменно рассматривалась как мерило всего подлинно человеческого в человеке, ис-



Кадр из фильма
«Нежность»

следовалась ее удивительная способность пробуждать самые прекрасные, гуманистические начала жизни, оттеняя все то низкое и эгоистическое, что подлежит несомненному осуждению.

Жизнь часто сложнее уже сложившихся представлений о необходимых нормах поведения. Однажды совсем еще молодая женщина приведет к себе в дом любимого, оставит его ночевать, а потом уже поздно ночью откроет все четыре конфорки газовой плиты и ляжет рядом с ним, чтобы умереть вместе. Так было в фильме «Слово для защиты». Этот факт автор сценария А. Миндадзе позаимствовал из судебной практики, которой он ранее занимался, будучи секретарем народного суда.

Фильм вроде бы развивается в жанре детектива: адвокат Ирина Межникова (актриса Г. Яцкина) расследует обстоятельства покушения на убийство. Но если ка-

саться не формы, а сути, то нетрудно заметить, что перед нами, вероятнее всего, драма любви. Не любовная драма, а именно драма любви, как бы старомодно ни звучало это определение. Оно более всего соответствует существу событий, которые предстают перед нами в этом фильме. И еще: главной героиней в нем является сама Любовь, а персонажи произведения только стремятся уяснить ее самоценную сущность и значение для каждого из них. Любовь здесь как бы служит критерием истинности поступка.

У Валентины Костиной (актриса М. Неелова) это чувство, что называется, безоглядно. Во имя благополучия своего любимого, (Федяев — С. Любшин) она может работать дворником, стать донором. Главное, чтобы он ни в чем не



нуждался, смог закончить институт, защитить диссертацию. И даже после своего отчаянного поступка, оказавшись под следствием, все ее мысли о нем, о том, как бы случившееся не отразилось на положении ее возлюбленного. Это бескорыстие Валентины еще более удивительно, что адресуется оно человеку по сути своей подлому.

В ходе судебного разбирательства перед адвокатом Межниковой с предельной простотой и ясностью вдруг встал вопрос — любит ли она сама? Прикосновение к большому чувству Валентины Костиной помогло Ирине лучше разобраться в ее отношениях с Русланом. И это в тот момент, когда уже заканчивались все приготовления к их бракосочетанию. Любовь ли то, что было между ними в последние годы? Все как-то буднично и очень уж благоразумно, все продумано, вплоть до покупки не-

Кадр из фильма
«Влюбленные»

обходимой мебели. И вместе с тем нет самого дорогого — истинного торжества чувства, с которым только что пришлось ей столкнуться, «анатомируя» любовную драму Валентины Костиной.

Последние кадры фильма: Ирина и Руслан на вокзале. Они провожают ее отца. Поезд трогается. Ирина с отцом в купе отходящего вагона. Руслан на перроне. Он ждет, когда Ирина выйдет из вагона. Но Ирина медлит. Она пристально смотрит на отца: поймет ли он, что происходит в ее душе... Поезд набирает скорость... Руслан на перроне... Ирина в купе... Расстояние между ними растет. В следующее мгновение они будут далеко друг от друга.

По замыслу авторов фильма Валентину в последний раз мы ви-

дим в вагоне отходящего от здания суда трамвая. Получив условное наказание и выйдя на свободу, она не радуется ей. Не это сейчас для нее главное.

Обеим женщинам предстоят трудные дни раздумий и осмысления всего случившегося.

С фильмом «Слово для защиты» вновь заявила о себе на наших экранах тема подвижнической любви. Примечательно, что такой очень чуткий к нравственным проблемам своего времени художник, как Ю. Райзман, в своей новой работе обратился именно к этой теме. В фильме «Странная женщина», созданном им совместно с Е. Габриловичем, вновь ощущаются полемические интонации, приглашающие к обсуждению актуальных вопросов нравственной жизни. Герои В. Абдраштова наделены темными и светлыми тонами уже в начале киноповествования, что в общем-то упрощает конфликт, потому как если известно, что Федяев негодяй, то совершенно очевидны и мотивы его поступков. Они нам ясны и исследовать их неинтересно. В «Странной женщине» априори заданных характеристик нет. Герои этого фильма — это прежде всего люди порядочные, серьезные, мыслящие.

По своей внешней фабуле новый фильм Ю. Райзмана не является продолжением прежних его кинолент. В «Уроке жизни» Наташа Ромашко, столкнувшись с душевной глухотой своего мужа, не только борется за свою любовь, но и находит в себе силы прийти на помощь своему супругу, оказавшемуся в тяжелом положении. Образ Наташи нес в себе положительный потенциал нравственности, ее мораль была созидательной,

и оттого героиня не выглядела ни страдающей, ни униженной. Совсем иное — Женя Шевелева.

На первый взгляд она, ничего не создав, как-то поспешно разрушила и свою семью, и свою любовь. И возникает вопрос: во имя чего? Люди ее окружения пытаются найти ответ, но не находят. Всем сердцем встретит ее мать, ею будет восхищаться родная сестра, сочувствовать, советовать и даже помогать знакомые, подруги. Но понять до конца и все до последнего жеста в ней оправдать, пожалуй, не сможет никто. И потому возник этот ярлык: странная женщина. Эта сложная ситуация рассчитана на то, чтобы высечь мысль, вызвать потребность поразмышлять и разобраться: действительно ли уж такая странная эта Женя Шевелева.

Пробуют объяснить состояние героини, логику поступков ее нравственным максимализмом, бескомпромиссностью чувств. Сравнивают Женю с тургеневскими женщинами. Но тут же слышатся возражения: какой же это максимализм, если лучшие годы прожила с человеком, не любя его, вырастила сына и... потом после всей своей одиссеи вновь возвращается домой. Есть рассуждения и попроще: сама не без вины виновата, много говорила о чувствах, вместо того чтобы просто любить, растеряла душевность, непосредственность и т. д.

Наконец, и сама героиня заявляет: «Провались она пропадом, эта ваша любовь!» Так что же, может быть, действительно просто странная женщина?

Однако вернемся к фильму. К той информации, которой он нас вооружает. Только по отдель-



Кадр из фильма
«Странная женщина»

ным репликам мужа, его жестам, взглядам свекрови, остротам друзей, по приметам быта можно определить, как постепенно складывалась, вырастала и сгущалась банальность домашней среды и всего образа жизни этого семейства. Как все в нем вовлечено в какой-то однообразный поток жизни, который скользит мимо ее интересов, мимо той внутренней духовной жизни, которой наполнено все Женино существо. Может ли так продолжаться вечно? У кого-то, возможно, и может, но у Шевелевой с ее обостренной потребностью духовной близости к людям так могло быть только до определенного предела. Таким пределом стала любовь к Андрианову, которая приоткрыла перед

героиней иной мир чувств и страстей, иную жизнь, более созвучные ей самой, ее мечтам и стремлениям.

С этого момента в ней обнаруживается острая потребность изменить свое положение, закрепить найденную гармонию чувств. При этом разрыв с домом был не трагедией, а избавлением от всего того, что ее угнетало последние годы. Главное в ее поступке, в понимании сути образа — это разрыв с тем, что было, а не любовь к Андрианову. Не будь Андрианова, неумолимо возникли бы иные обстоятельства, иной повод для ухода от семьи. И то, что Андриа-

нов уже забыт и уже не существует для Шевелевой, лишь подтверждает, что не в нем было дело.

Значит, не только любовь отставала Женя своим уходом. Еще больше она протестовала против внутренней скудости ее окружения, против служебного функционирования людей, потерявших духовную перспективу жизни. Порвав со всем, в том числе и с Андриановым, с его философией «свободного партнерства», Шевелева попадает в мир реальных жизненных ценностей, которые она видит в счастье многодетной семьи сестры, в необходимости воспитывать сына...

Она возвращается человеком распрявленным и просветленным. И это чудо совершила ее любовь, давшая ей нравственный импульс для иной жизни. Порывая с прежним, Женя не только разрушала все то, что угнетало ее, но и утверждала более высокую атмосферу духовности нашей жизни.

Итак, Ю. Райзман, начиная разговор о любви, нащупал тот современный и актуальный нерв проблемы, который всегда присутствовал в его фильмах.

Если посмотреть, как с годами менялось киноискусство в средствах изображения нравственных коллизий, то нетрудно заметить его приближение к более тонкому психологическому рисунку. Исчезают назидательность, заданность, уступая место углубленному анализу действительных проблем личности. В самой эволюции выразительных средств закладываются предпосылки более широкого охвата жизненных явлений.

Экран обращается к теме нравственного долга и ответственности человека в самых различных

жизненных обстоятельствах.

Иван Крутов не искал легкой жизни. Жил широко, не отлынивал от трудной работы. Воевал, работал буровиком в Заполярье, матросом на сухогрузах, рыбаком на траулерах, но в свои уже зрелые годы не имеет семьи, домашнего очага. Что-то неприкаянное и беспокойное ощущается во всей его сильной и смелой натуре. Вроде бы живет человек честно — не скопидомничает, пользуется уважением товарищей, но на душе пусто. Незаметно растрачивал Иван что-то очень важное и значительное в самом себе.

Можно ли осуждать Крутова за то, что после войны, ослепленный радостью Победы, он не вернулся в родное село. Да и куда было возвращаться? Все было разрушено, сожжено врагом. Казалось, что не воспрянет эта земля к прежней жизни. Но напрасно утешал себя Крутов, думая, что навсегда зачеркнул прошлое. Все эти годы вдали от дома где-то глубоко в душе зрело сознание собственного долга. В далеких морях под чужим небом согревали его мысли о родном селе, о матери, которой он регулярно отсылал деньги. Душа уже давно просится на родину.

Так начинается фильм «Долги наши», в котором его авторы — драматург Э. Володарский и режиссер-постановщик Б. Яшин — попытались показать, как мстит человеку жизнь за его разрыв с отчим домом, с местами, где вырос он сам, где ждали его мать и невеста.

Дорога к дому располагает к раздумью. На прежнем месте он оставил Татьяну — молодую женщину, с которой они решили заключить семейный союз. Нужно

только устроиться, а затем он зовет ее к себе телеграммой. Ну а что его ждет впереди в родном селе, представлял он с трудом. Помнилось ему предвоенное детство, в памяти всплывали картины, как всем миром строили им с матерью избу, как уходил на фронт, как прощался со своей невестой Катериной. Помнил ее обещание обязательно дожждаться его с войны... Но больше он там не был... Прошло 20 лет.

Деревня прожила все эти годы без Крутова. Кто погиб на войне, кто позже умер от ран, кто, так же, как и он, уехал искать другой жизни. Из последних сил тянулась деревня. Как могли вели хозяйство, ели крапиву, пахали на себе. Самое трудное уже позади. Мать ждала Ивана, складывала присылаемые им деньги: «Иван вернется, дом надо будет строить, обзаводиться хозяйством». Но не суждено ей было увидеть сына. Умерла она, не дождавшись его возвращения.

Приехал Иван в канун свадьбы своей дочери, о существовании которой он и не подозревал. После смерти матери и Катерина перестала ждать Ивана, согласилась пустить в дом Егора, который давно уже любил ее. Сколько пережили все эти люди, пока Иван гонялся за селедкой по всей Атлантике. Обо всем этом скажут ему в лицо и его дочь Варька, выросшая без отцовского глаза, и ее жених Василий, и Егор, бывший друг Крутова, не оставивший деревню в самое тяжелое лихолетье. Горьким укором для Ивана будут и страдания Катерины, ее трудная одинокая молодость. Не думал Крутов, что столько накопилось у него долгов перед людьми, перед родной землей.

Своеобразный урок нравственности преподает окружающим герой фильма Э. Кеосаяна «Когда наступает сентябрь» старый крестьянин из далекого армянского села Погосян. Приехав в Москву в гости к своей дочери, он замечает, что в семье что-то неладно. Вскоре выясняется, что дочь без всякого основания ревнует своего мужа к его многочисленным поклонницам (муж выступает на самодетельной сцене). Как ни старался умудренный жизнью крестьянин, ничего не мог предложить для примирения супругов. Правда, в один момент он посоветовал испробовать способ, которым в старину пользовались в их деревне: побить жену. Но, подумав, пришел к выводу, что для жены — будущего кандидата наук — эти средства как-то не подходят. Так ничего и не придумав, Погосян тем не менее преподнес молодым людям жизненный урок.

Кипучая, деятельная его натура вскоре наполнила весь дом многочисленными хлопотами. Он предстает перед нами человеком, который не умеет радоваться или горевать в одиночку. Его темперамент и обаяние, открытая натура безоговорочно притягивают к себе окружающих, заражают оптимизмом, заставляют глубже и проще воспринимать жизнь. Погосян разрушает условности человеческого общения, он против той дистанции между людьми, которая бы мешала ему обратиться к случайному встречному со своей радостью или бедой. И когда потребовалась помощь человеку, везущему виноградные лозы из Армении в Болгарию, он просит о ней совсем незнакомых людей. Просит потому, что спра-

ведливо считает всех людей одной семьей.

Левон Погосян прожил трудную, но счастливую жизнь труженика. Все близкие знают о том, что роковая болезнь поставила его на край жизни, и лишь ему самому придется понять последним свое положение. И оттого прощальные слова перед отъездом на родину старого армянского крестьянина звучат завещанием для живущих.

Пусть во многом он наивен, пусть не на все вопросы, которые ставит перед ним жизнь, он может ответить правильно. Самым красноречивым и мудрым ответом на все сомнения, самым правдивым и убедительным свидетельством для тех, кто нуждается в совете и помощи, является сама жизнь Погосяна, прожитая им для людей, во имя их счастья и мира на земле.

Ну а как же нравственные проблемы семьи? Авторы фильма не пытаются давать на этот счет каких-либо исчерпывающих ответов. В кинокартине всех примиряет финал, когда Левон Погосян улетает в свой родной Аштарак, улетает и прощается навсегда. И может быть, для тех, кто пришел его провожать, эти минуты прощания стали светлым мгновением, перед которым отступает все мелкое и несущественное, когда все в жизни приобретает иной, более крупный масштаб. И теперь с нового отсчета нужно будет вести жизнь, с иными мерками подходить и к своим личным проблемам.

В финальной части фильма Погосян приглашает в гости, в московскую квартиру своей дочери, всех, с кем успел познакомиться за то короткое время, которое он

находился в Москве. В доме собралось много народу. Большинство не знают друг друга или знают очень плохо. Но всех их объединил неувядающий, жизнелюбивый Левон Погосян. Мудрый крестьянин, проживший сложную жизнь, вынес из нее, как он считает, очень важную и нужную истину: дух братства и взаимопомощи помогает людям и в большом и в малом, делает их счастливыми.

Если бы на нашем экране необходимо было найти антипода Левону Погосяну, то, видимо, лучшим примером оказался бы главный герой фильма «Одиножды один» (автор сценария В. Мережко, режиссер Г. Поллока).

Сюжет кинокартины не сложен и по своей сути напоминает газетный фельетон. Прожив на свете почти шесть десятков лет, полотер Каретников (актер Анатолий Папанов) вдруг обнаружил, что он никому в этом мире не нужен. И даже на работе его все чаще заменяет машина, не хуже его натирающая полы.

Необычна и поучительна жизненная «одиссея» Каретникова. Как перекасти-поле, всю жизнь проскитался он по белому свету. Всю страну исколесил он в поисках легкой жизни. Путь его от одной семьи к другой пролегал через Украину, Эстонию, Узбекистан, через многие города: ведь везде можно найти доверчивых людей. Правда, те, кто поверил его словам, потом долгие годы расплачивались за свою легковёрность, но что до этого Каретникову — ведь сам-то он продолжал свои похождения уже в другом месте. «Талант» полотера долгое время делал его незаменимым, в нем

нуждались, приглашали в самые «высокие» инстанции. Да и женщин привлекал в нем балагуристый, на первый взгляд легкий и неунывающий характер. Однако быстро выяснилось, что в лице Каретникова они имеют заурядного балаболку, к тому же не собирающегося обременять себя семейными узами.

В фильме полотер предстает перед нами в конце своего жизненного пути, когда фортуна уже перестала ему улыбаться. Каретников оказывается в непривычной для себя ситуации, когда сам вдруг неожиданно попадает в положение обманутого. Верка Козелюк, предмет его последнего увлечения, зло посмеявшись над ним, оставила его на вокзале с двумя лютыми собаками, да с парой чемоданов, в которых уместился весь скорбь Ивана. Сама же она на «шикарном» пароходе уплывает в теплые края с молодым капитаном.

— Нужен ты мэни, старый черт!.. Пошукай другу дýру! — бросает она ему на прощание.

И вот тут-то «свободный мастро» и отправляется по старым адресам в надежде осчастливить своим возвращением некогда оставленных им «подруг жизни». Первой на его пути оказывается Раиса Саламова — последний раз он был у нее лет 10 назад. Вспомнил он и Зинаиду, хотя живет она на другом краю страны, да и прошло уже 25 лет со дня их последнего свидания. Затем путь он держал к Нюсе... По ходу выяснилось, что некогда была им обманута Лиза из цыганского табора, но сам Иван эту связь решительно отрицал.

Человеческая память — инструмент несовершенный, хотя и по-

могали ему в розыском деле фотографии на внутренней стороне крышки чемодана, но где возьмешь сведения, у кого сын, а у кого дочь родилась после его визитов. Некоторые и вовсе не дожили до того дня, когда Каретников соизволил вернуться к «семейному очагу». Были и другие сюрпризы. Неожиданно выяснилось, что он уже дед, и по совершенно конкретному адресу растет у него внучка Светлана. Тут у дочки с внучкой Каретников и надумал бросить свой последний якорь. Встретили его приветливо, не гнали в три шеи, как в других местах. Беда только — Анатолий, муж дочки, оказался того же племени, что и он сам, Иван. Тут Каретников в образе непутевого муженька своей дочери Нины увидел как бы зеркальное отражение самого себя в недалеком прошлом. Попытка увещевать зятя вернуться в семью оказалась безуспешной.

Выясняется, что и здесь Ивану не обрести тихой гавани. И вновь он в пути.

В начале фильма авторы предложили нам посмеяться над незадачливым Дон Жуаном-неудачником, но затем мы становимся свидетелями, как делаются попытки показать главного героя не только смешным, но и жалким. Вызвать к нему если не сочувствие, то хотя бы показать порок наказанным. Такая в известной мере двойственность замысла неблагоприятно отразилась на восприятии фильма как целостного произведения.

В кинокартине Льва Кулиджанова «Когда деревья были большими», созданной в 60-е годы, очень тонко передавался драматизм конфликта совести. В героя

этого фильма Илье Иорданове — человеке сложной судьбы — тунеядце, спекулянте просыпается стремление к честной жизни. Эволюцию этого образа талантливо передал Юрий Никулин, создавая сложный психологический рисунок роли. Прозрение Каретникова, хотя и заявленное в некоторых эпизодах фильма, не могло состояться. Оно не было подготовлено.

Фильм населен образами откровенно назидательного характера. В нем все лежит на поверхности, и в этом облегченном варианте показа нравственного отщепенца, видимо, также заключаются просчеты авторов. Порой представляется, что кинолента лишь иллюстрирует известную со времен дедушки Крылова истину, сформулированную им в басне «Стрекоза и Муравей». Только роль стрекозы в фильме поручена представителю сильного пола, что в итоге не изменило сути морали.

В кинокартине ощущается прямолинейность и заданность в исполнении главной роли, что, конечно же, привело к снижению обличительного пафоса определенного типажа действительности.

Авторское «попадание» в жанр — важное условие донесения до зрителей художественного замысла произведения. Бичующая сатира при определенных условиях не мешает поискам углубленного решения конфликтов, основанных на внутренних движениях души, на исследовании сложных нравственных проблем личности. В таких фильмах грустное и смешное идут рядом, а разоблачение сопрягается в них с проникновением во внутренний мир героев. Надо ли доказывать,

что такая творческая манера, такое художническое видение требуют особого дара, без которого серьезный замысел может легко превратиться в фарс.

Сатира в фильме «Сладкая женщина» (авторы И. Велимбовская, В. Фетин) ощущается не сразу, авторский замысел не декларируется, не навязывается зрителям. Им предлагается поразмыслить самим, проследить за развитием образного ряда фильма, а потом уже делать выводы.

Если судить по формальным признакам, то эту кинокартину можно отнести к фильмам о женщинах, у которых не сложилась семья. Так бывает, что дети выросли, появилось какое-то положение и даже признание на производстве, но в личной жизни, да и не только в личной, во всем существовании человека появляются какая-то неопределенная бесцельность, скука и неудовлетворенность.

Но вот за внешними признаками сюжета постепенно раскрываются обстоятельства формирования такого человеческого типа. Истинное содержание, подлинная натура героини «Сладкой женщины» — Ани Доброхотовой состоит в полном поглощении заботами о собственной персоне, в абсолютной глухоте ко всему, что происходит за пределами ее личных интересов.

Кинолента рассказывает о двадцати годах из жизни Ани Доброхотовой. Восемнадцатилетней девчонкой приехала она из деревни в город, где потом работала все эти годы на кондитерской фабрике. Перед нами наивная, по-детски непосредственная, непритязательная, жизнерадостная натура. Слагаемые ее



Кадр из фильма
«Сладкая женщина»

характера, кажется, не предвещают ей каких-либо жизненных невзгод. Недурна собой, быстро сходится с людьми, никаких особых претензий к жизни. Появляется первое увлечение — долговязый и нескладный студент, нехитрые радости — жизнь ей нравится. Мотивы ее действий в этот момент определяются простой меркой: хочу и делаю то, что приятно и удобно.

Однако безмятежное, порой безалаберное существование вступает в противоречие с необходимостью совершать поступки, которые требуют определенной ответственности и зрелости. Предстоял выбор: семья со всеми заботами и тревогами, с необходимостью целиком отдаваться ей или сохранение уже сложившегося образа жизни. Однако к такого рода жертвам Аня Доброхотова не была готова. Нужно было найти в самой себе силы активно

вступить в жизнь, бороться за свое счастье. Но весь ее опыт и воспитание настраивали на то, чтобы побольше брать от жизни, ничего не отдавая взамен.

В фильме есть такой эпизод. Анна на время приехала к матери в родное село. Под открытым небом разостлана перина огромных размеров, на которой безмятежно возлежит дочь. Сытая, располневшая, не озабоченная никакими мирскими делами, в глазах своей матери она предстает неким совершенством, ярким и манящим цветком, к которому должны отовсюду слетаться и удача, и счастье, и полное благополучие.

Гигантская перина в этих кадрах приобретает значение своеобразного символа того мещанского идеала, к которому мать

всю жизнь готовила свою дочь. Без труда можно представить себе, как сильная и властная, но недалекая женщина — мать Ани Доброхотовой — незаметно для себя постепенно подавляла всякую волю дочери, чтобы навязать ей свое представление о счастье, о дороге, которая к нему ведет. В долгие деревенские вечера нашептывает она нехитрые женские секреты, которые должны обеспечить дочери выгодного жениха с отдельной квартирой, обстановкой и вообще со всем тем, чего у нее самой никогда не было.

Разоблачая мещанство, наше искусство нередко сосредоточивает внимание на внешних формах его проявления. В качестве обязательного атрибута, так сказать, иллюстрации мещанства появляются квартиры, до отказа набитые современной мебелью с сервизами напоказ, ультрамодными интерьерами, в которых хозяева в конечном счете являются рабами своей утвари. Однако природа мещанства не только в погоне за модой и в преклонении перед вещами. Ее истоки надо искать глубже, прежде всего в бездуховности человека, внешние формы проявления которой могут оказаться самыми различными.

Хотя авторы фильма и не до конца избавились от привычных штампов в изображении мещанства, им все же удалось главное — показать сам процесс зарождения обывательского представления о жизни, проследить, как в героине совершается переход от наивного простодушия и безразличия ко всему, кроме себя, к закоренелому невежеству, порождающему скудость души и

мысли. Человек, сознательно исключивший себя из активной жизни, замкнувшийся в круг мелких личных интересов, сам во многом обделивший себя, в конечном итоге неизбежно терпит крушение своих призрачных надежд. Мечты о счастье, которое лежит за пределами жизненной активности, несостоятельны и иллюзорны.

Такие мысли приходят в итоге кинокартины, когда героиня остается одна после неудачной попытки как-то устроить свою личную жизнь, после того как она теряет взаимопонимание со своим единственным сыном. Внешне красивый, этот цветок оказался пустоцветом, не принесшим радости никому.

Как известно, моральные и этические ценности не даются людям с рождения, не становятся автоматически присущими всем членам общества. Они воспитываются в человеке, вырабатываются им самим, всем укладом нашей жизни. Это сложный процесс, и не всегда гуманистические идеалы, находящиеся в основе нашего образа жизни, становятся определяющими в формировании конкретной личности. Одна из задач искусства — художественными средствами исследовать эти подчас неуловимые перипетии становления личности, проникнуть в противоречия, возникающие на этом пути, сделать свой анализ нравственной атмосферы, в которой существуют герои. И тут не обязательно, чтобы в центре внимания находился герой только с положительным нравственным потенциалом.

В фильме «Афоня» (автор сценария А. Бородинский, режиссер Г. Данелия) перед нами предстает



Кадр из фильма
«Афоня»

образ одновременно простой и сложный. Афоня, а точнее Афанасий Борщов,— рабочий человек. От его в общем-то несложной работы зависит настроение многих людей. Простой поворот ключа, и триста квартир остались без воды. Ситуация с первого взгляда кажется предельно знакомой и ясной. Сколько раз к этой теме обращались кино и литература. Ну а что касается жанров очерка или фельетона, то и по сей день образ нерадивого сантехника, паразитирующего на дефектах строительства, является в них лицом с постоянной пропиской.

Но авторов фильма интересует

не эта проблема. В фильме делается попытка проследить своего рода генезис бездуховности и нравственной убогости. Ущербность личности Афони во всех ее измерениях кажется на первый взгляд бесспорной. Какова цена его рабочей совести, мы узнаем уже в первых кадрах киноленты. Его развлечения, потребности, окружение собутыльников — все как бы соответствует образу непутевого, нищего душой мещанина. Но авторы фильма не спешат ставить последнюю точку. Они предлагают посмотреть

на Афоню в некоей ретроспекции, объемнее взглянуть на весь его жизненный путь. Через весь фильм пунктирно, намеком прослеживается другой Афоня. Тот, который пел когда-то в хоре («Меня даже в музучилище хотели направить»), играл в волейбол («А я по волейболу до первого разряда дошел. На мастера выдвигали. Сейчас бы тренером был... Если б не бросил»).

Видимо, в то свое «золотое» время успел Афанасий жениться, обзавестись квартирой. Голос совести, долга еще нет-нет, да и обернется Афанасию Борщову в образе милой сердцу тети Фроси, отдавшей все свое тепло и ласку любимому племяннику. Тот факт, что рос Афанасий без отца и матери, а когда жизнь зашла в тупик, то нашел в себе мужество признаться в том, что жил плохо («Эх, сколько лет зря в городе угробил! Ну, ничего! Теперь заживем!»), вызывает у зрителя не только определенное сочувствие, но и желание понять и разобраться, как же все это вышло у Афоня? Ведь хороший, в сущности, парень, а пал так низко, что теперь справедливо заслуживает презрение людей.

Легко поставить скорый диагноз: левые заработки, водка, бездумное времяпрепровождение. Но так ли это? Это ли главное? Ведь заработки и без левых растут у нас год от года, да и водка доступна всем, а пристрастие к ней имеет совершенно определенная категория людей. Может быть, это всего лишь внешние признаки, сами по себе являющиеся следствием более глубоких причин падения личности?

Зритель, чуткий к тому, что происходило на экране, наверняка

не оставил без внимания финальную сцену фильма на аэродроме. Рядом с нашим героем на зеленой траве расположилась группа студентов. Тихо под гитару напевают они свои песни о кудрявом клене, который пал в борьбе неравной, защищая свою березку; о придуманном хрустальном замке для любимой, о красивой сказке, в которой все может сбыться. Борщов не видит этих ребят, не слышит их песен, а студенты не обращают внимания на Афоню — уж слишком помятый и невзрачный у него вид. Они существуют рядом в одной жизни — эти студенты с рюкзаками и опустившийся Борщов со своими примитивными взглядами и желаниями. Пути их не пересекаются, хотя и живут они в одно и то же время, под одним небом, в одной стране.

Да, видимо, падение Борщова началось не тогда, когда прирастал к водке и гулянкам, а раньше, когда потерял духовную перспективу своей жизни, не понял, в чем истинное счастье человека, остановился в нравственном развитии. И вот в этот образовавшийся вакуум и ринулись дружки типа Федула, начались случайные знакомства, появились безразличия к тому, что тебя окружает, к людям. Природа, как говорится, не терпит пустоты, и если в человеке не развиваются нравственные начала, то неизбежно прорастает плесень бездуховности.

Отсутствие духовности, интеллектуальная ограниченность всегда мстят человеку, поворачивают к нему жизнь с самых неприглядных сторон и порой дают жестокие уроки.

Долг искусства помочь людям увидеть нравственные истоки то-

го зла, которое ведет к опустошению человека, лишает его возможности понимать прекрасное, воспринимать мир во всем его многообразии. Поиски истоков бездуховности и «врачевание этого недуга» искусство осуществляет во имя человека и общества в целом.

В последнее время создан ряд социально острых, драматических произведений, в которых с большим тактом и уважением к человеку рассматриваются нравственные аспекты алкоголизма — порока, который ведет к многочисленным людским трагедиям, к распаду личности, принося огромный моральный урон прежде всего самому человеку, его близким, производству и обществу в целом. Таковы фильмы «Беда» (режиссер Д. Асанова), белорусская кинолента «Воскресная ночь» и кинокартина Т. Океева «Улан», созданная в Киргизии.

В фильмах Толомуша Океева и Динары Асановой есть много общего. Главные герои обеих кинолент в прошлом люди незаурядные. Один еще в школе блистал своей сообразительностью и эрудицией, другой в зрелые годы занимал ответственный пост — был авторитетным руководителем, любимым отцом и мужем. Водка сделала людей, некогда уважаемых и любимых, существами безвольными, потерявшими контроль над своими действиями. И как естественное следствие такого падения: оба главных героя фильмов теряют семью и в конечном итоге оказываются в местах заключения. Однако в показе драматизма этих судеб, их личной трагедии сказались различные авторских индивидуальностей.

В фильме «Беда» режиссер не остановился перед показом некоторых натуралистических сцен, когда герой (актер Петренко) в пьяном угаре разносит в щепки домашнюю мебель. Именно в этот момент авторам фильма на какой-то момент изменяет чувство меры. Место духовной эволюции главного героя занимает довольно прямолинейно выполненная ретроспекция, в которой перед нами проходят кадры прежнего супружеского счастья этой семьи. Контрапункт, видимо, рассчитан на то, чтобы яснее почувствовать огромную пропасть, которая резко разделила человеческую судьбу на день и ночь, на светлую, полную надежд жизнь и горячий бред, равный духовной смерти.

Актер Петренко ведет своего героя к прозрению через все этапы его реального падения, порой вызывая к нему физическое отвращение. Вот он в неистребимом желании выпить, потеряв человеческий облик, вламывается в продуктовую палатку; разбивая стекла окон, дрожащими руками силится открыть бутылку; а потом валяется тут же, рядом с местом преступления, уже не сознавая происходящего. В фильме показаны страдания жены (Л. Федосеева-Шукшина), непоправимое горе матери (Е. Кузьмина). Финальные кадры фильма «Беда» — свидание матери с попавшим в тюрьму сыном. В обстановке сурового тюремного быта Динара Асанова показывает, как появляются первые ростки надежды прозрения ее героя, как возвращаются к нему сила воли, осознание происшедшей с ним трагедии.

Героя фильма «Улан» Азата Майрамова (С. Чокморов) мы за-

стаем на посту начальника порта, расположенного на Иссык-Куле. Перед нами обаятельный человек, окруженный друзьями, семьей, пользующийся авторитетом. Настораживает только обилие всяких поводов для того, чтобы сесть за стол, обильно уставленный спиртным. Толомуш Океев показал, как незаметно, исподволь подтачивалась воля героя фильма. Как шел он от компромисса к компромиссу, скатываясь к запою, к измене своим убеждениям и принципам. Постепенно редел круг друзей, теперь они подбирались уже по иным принципам. В расчет принимались только те, кто потакал такому вот его образу жизни. Распадалась семья, пришлось распрощаться с интересной работой. Азат совершает преступление и оказывается на скамье подсудимых. При всем этом актеру удалось сохранить расположение зрителей к своему герою, вызвать к нему сострадание, заставить поверить в его возвращение к жизни.

После отбытия установленного срока Майрамов возвращается домой. Режиссер показывает нам своего героя постаревшим, заметно изменившимся. Куда исчез его некогда искрометный взгляд, беззаботный смех, глубокие складки избороздили его лицо. Каким-то отсутствующим взглядом смотрит он, как за окном мелькают знакомые полустанки... Но вот что-то как будто встряхнуло Азата. Он припадает к окну и не верит своим глазам: там, на железнодорожном полотне, в бригаде, ремонтирующей пути, он вдруг видит свою жену. Но это уже не та некогда обаятельная и красивая женщина. Сейчас она постарела и подурнела, ее лицо

от тяжелой работы и постоянного нахождения на открытом воздухе сильно изменилось, огрубело. В мгновение все это предстает перед ним, отозвавшись глубокой болью. Но исправить уже ничего нельзя и вряд ли возможен возврат к тому простому человеческому счастью, которое было, кажется, в какой-то другой жизни. Такова расплата за малодушие, за, казалось бы, невинное пристрастие.

Нетрудно заметить, что морально-нравственные проблемы, рассматриваемые в наших фильмах, как бы заложены внутри самого человека. Для их разрешения прежде всего требуется собственное усилие личности, внутренние импульсы, которые бы вели к самосовершенствованию.

В чем состоит истинное воспитание человеческой души? Где кроются те источники, из которых можно почерпнуть красоту духовного опыта? Как достичь гармонического совершенства? Над этими вопросами испокон веков задумывались лучшие умы человечества. Ответы на эти вопросы ищут и лучшие наши фильмы, рассматривающие вопросы нравственности.

Духовный опыт нашего общества выработал святую заповедь: «Человек человеку друг, товарищ и брат». Выполнение этой заповеди требует каждодневного участия в судьбах окружающих тебя людей, бескорыстного отклика на людские беды, взаимовыручки, то есть вызывает к постоянной духовной работе.

*Не позволяй душе лениться!
Чтоб в ступе воду не толочь,
Душа обязана трудиться
И день и ночь, и день и ночь!*

Нам представляется, что эти строчки Николая Заболоцкого могли бы быть адресованы и Афанасию Борщову, и Николаю Касаткину, и Анне Доброхотовой, и многим другим персонажам фильмов.

От фильма к фильму, от образа к образу киноискусство вовлекает нас в борьбу с духовным эгоизмом, приобщает к красоте подвижничества, к лучшим идеалам нашего общества.

Над постижением закономерности становления разносторонне развитой, интеллектуально богатой личности сейчас много трудятся социологи. Для удобства анализа люди подразделяются на группы, исследуется структура их свободного времени, духовные потребности, пристрастия. Загадок для науки много. Как, скажем, объяснить сочетание всеобщей увлеченности книгой, музейный «взрыв», спрос на высококачественные записи произведений классической и современной музыки — и духовную инфантильность в определенной группе людей? Такие типажки, как Аня Доброхотова, явление далеко не единичное в нашей жизни. И пока не произойдет духовного прозрения таких, как она, и близких ей по мировосприятию, до тех пор будут продолжаться разочарования и крушение иллюзий. И потому искусство должно напоминать людям и о пагубной страсти потребительских порывов, о загубленном времени, потраченном на устройство призрачного благополучия, и, конечно ж, о необходимости духовной работы для каждого.

Своеобразный поиск нравственных ценностей современного человека был в высшей степени

присущ творчеству такого самобытного художника, каким является Василий Шукшин. В одном из его последних писем можно прочитать интересное суждение о человеческих качествах, которые, по его словам, «не подлежат рассмотрению». Среди них В. Шукшин на первое место ставил честность, трудолюбие, совесть, доброту... Эти черты отобраны, сохранены и возведены в степень уважения самим народом, его историей. Пока еще нет всестороннего исследования шукшинского наследия, но и сейчас без сомнения можно утверждать, что главная его особенность заключается в обостренном отношении именно к этим простым и понятным каждому качествам личности. И еще: Шукшину не свойственно отвлеченное толкование нравственных проблем. Он всегда рассматривал их в связи с конкретными характеристиками, преломляя их через своеобразие личности своих героев.

Уже в первом появлении В. Шукшина на киноэкране в роли Федора Большого из фильма М. Хуциева «Два Федора» можно было ощутить внутреннюю наполненность и значительность созданного им образа. Не обладая эффектной внешностью, Шукшин искал в этой роли нравственную красоту человека в его душевных качествах, характере, складе ума. Подчеркнутая простота облика его героев как-то по особому очень естественно и органично соединялась с незаурядностью их внутреннего мира. Порой кажется, что Шукшин намеренно делал акценты на внешней непритязательности персонажей своих произведений с тем, чтобы, лишив их парадной приподнятости, заставить поверить в

их жизненность и правдивость. В шукшинских образах простое подчас неожиданно совмещается с необычными, на первый взгляд странными чертами характера героев. Таково несовпадение внутренней сущности и внешнего рисунка роли, которое отмечается в главном герое фильма «Живет такой парень» Пашке Колокольникове (Л. Куравлев). Пашка Колокольников предстает в фильме то в роли неудачного Дон Жуана местного масштаба, то неуклюжим сватом двух уже немолодых людей, то незадачливым просветителем по части устройства домашнего быта молодой женщины с несложившейся судьбой. Порой Колокольников старается подражать, как ему кажется, ультрасовременной манере держаться. Увлеченно играя бывалого парня, Пашка попадает в калейдоскоп комедийных ситуаций, через которые нет-нет да и проглядывает его подлинное человеческое естество. Он не так прост — этот веселый и неунывающий балагур. В решительный момент в нем открываются высокие нравственные качества, которые в начале, казалось бы, и предположить-то трудно.

Большой диапазон шукшинского поиска давал возможность вместить различные состояния психологической наполненности человека — от веселого парня, гоняющего свой газик по алтайскому тракту, до мечущегося по жизни Егора Прокудина из «Калины красной». Жизненные коллизии его героев, несмотря на все своеобразие и неповторимость их судеб, в основе своей всегда содержат тот шукшинский «кодекс нравственности», нарушение которого ведет к душевному разла-

ду даже сильных и незаурядных натур.

Егор Прокудин, оказавшийся когда-то в противоречии с этими нормами, был не в состоянии до конца вернуться к жизни даже ценой сурового искупления своей вины. Человек, однажды пошедший против совести, против святого долга заботы о матери, хотя и заслужил прощение у общества и людей, оказался не в состоянии простить самого себя.

Нравственный максимализм «Калины красной» не закрывал дорогу к духовному исцелению героя. Он лишь показывал, сколь дорогой ценой приходится платить за это в жизни.

Нравственные аспекты творчества Шукшина редко принимали какую-то тематическую направленность. Они адресовались к личности человека в целом, независимо от рода его деятельности или ситуаций, в которые он попадал. Вследствие этого простые на первый взгляд житейские истории, рассказанные им без всякой назидательности, приобретают художественную обобщенность и значимость, сохраняя при этом весь аромат их своеобразия.

Среди картин, поднимающих вопросы нравственного бытия человека, особое место занимает фильм Станислава Ростоцкого «Белый Бим, черное ухо» — экранизация одноименной повести Гавриила Троепольского. В этой кинокартине художник стремился поделиться своими раздумьями о важных и актуальных проблемах наших дней, об ответственности человека перед всем миром как неделимой целостности, в котором все взаимосвязано особыми нравственными узами.



Кадр из фильма
«Белый Бим, черное ухо»

Разрушая их, человек разрушает гармонию собственного существования.

В истории жизни и смерти вполне заурядного пса искусство смогло вместить сложный мир нравственных межчеловеческих отношений. Каждый, кто любит жизнь, природу и все живое на земле, говорил С. Ростокский перед выходом своего фильма на экраны, не может сейчас не волноваться за будущее нашей планеты. Что оставим мы тем, кто будет после нас? Безжизненные пустыни, отравленные реки, сведенные на нет леса, загрязненные моря и океаны или разумно перестроенную, прекрасную Землю с зелеными рощами, наполненными щебетом птиц, прозрачные реки с резвящейся в них рыбой, синие моря

и океаны, хранящие в себе неисчислимые жизненные ресурсы, многоцветье бескрайних полей? Этот вопрос, наравне с проблемами войны и мира, волнует сейчас целые народы и государства и каждого из нас в отдельности.

Вопросы сохранности окружающей живой среды решаются в нашей стране с помощью целого ряда государственных мероприятий, начиная от общесоюзных законов и кончая правилами поведения в местах отдыха.

Да, это вопрос и государственный, и социальный, но, кроме того, это вопрос нравственный, вопрос, связанный с воспитанием

определенных душевных качеств человека.

С «Бимом» на экранах появился не только кинематографический вариант повести Г. Троепольского, но и глубокое, интересное ее прочтение с учетом современного звучания заложенных в ней проблем. С. Росточкин и оператор-постановщик В. Шумский удалось выразить обостренное чувство ответственности за сохранение того гармонического начала, которое заложено в окружающей нас природе.

Панорамы русского ландшафта, общение с природой, кадры леса и цветущего луга — это не абстрактные пейзажи и не простое любование красотами. У Росточкина они несут драматургическую нагрузку, передавая внутреннее состояние героев.

В фильме есть эпизод, когда в жестокий мороз уставшего от длительных поисков своего хозяина Бима увозят в ночной лес. Эта завьюженная чащоба как бы передает и усиливает черствый и злобный характер человека, разоблачает его подлинную суть, старательно и умело спрятанную от чужих глаз в обыденной жизни. Природа выступает в картине как образное средство, помогающее глубже постигнуть авторский замысел, ярче чувствовать радость и удачу, острее переживать трагедию.

Судьба Бима связана с конкретными поступками людей, выявляющими их действительное понимание гуманизма. Обнаженность этой коллизии выявляется в том, что Бим идет к своей гибели на глазах у людей: одни из них подталкивали его к уже близкому концу, а другие старались уберечь от беды, согреть заботой и лаской.

В самом же движении сюжета, насыщенного острыми поворотами и столкновениями, мы поначалу различаем лишь полярно противоположные типы людей: шофера автобуса — коллекционера ошейников, отца Толика, оказавшихся черствыми по отношению к беззащитному животному, и Ивана Ивановича, соседку по лестничной клетке, Толика, Дашу — добрых, отзывчивых людей. Некоторые критики, анализируя фильм С. Росточкина, при общей положительной оценке произведения указывали на некую упрощенность в обрисовке характеров. Прав ли режиссер, спрашивали они, взяв в основном только две краски — светлую и темную и почти отказавшись от полутонов? И, отвечая на этот вопрос, писали о необходимости более сложной оркестровки роли, более тонкой разработки характеров.

В структуре повести, а позднее и фильма, действительно есть персонажи, обозначенные каким-то одним знаком — плюс или минус. В этом своеобразие авторского замысла: до предела обнажить явление, назвать вещи своими именами, показать, что в жизни все находится рядом — и плохое, и хорошее. Большинство героев произведения лишь на короткое время появляются на экране. Совершив поступок, они иногда исчезают навсегда. Лишь Бим всегда остается в кадре. И даже когда его нет, мы постоянно ощущаем его присутствие. Перед нами разнобразная мозаика поступков, совершенных различными людьми, не знающими друг друга, но все они взаимосвязаны и отражены в судьбе Бима.

Коллекционер ошейников снимает с Бима металлическую плас-

тинку, на которой по установленному порядку обозначено все необходимое, чтобы найти дом заблудившейся собаки. И тем самым превращает Бима в бродячего пса, лишает его законной защиты от подстерегающей каждую бездомную собачонку участи.

Мать ребенка не пускает в дом собаку, которую сын привел в надежде помочь ей найти своего хозяина.

Отец решает проблему более «гибко» и временно оставляет собаку, для того чтобы поздно ночью, тайком отвезти ее подальше от дома.

Конечно, это всего лишь отдельные поступки. И завтра родители Толика, оказавшись в других обстоятельствах, возможно, не окажутся такими бездушными хранителями чистоты своего очага, а темная личность коллекционера «собачьих паспортов» предстанет перед нами в более светлых тонах. Все это вполне возможно, поскольку за отдельным поступком трудно до конца разобраться в совокупных чертах личности. Для авторов «Белого Бима» важно подчеркнуть смысл и значение всего лишь одного, казалось бы, не очень значительного шага, особенно если он имеет продолжение в нашей жизни и как бы составляет частицу ее нравственной атмосферы. Тогда все эти на первый взгляд мелкие поступки начинают как-то соотноситься с самыми значительными проблемами времени и мы начинаем понимать, что все в той или иной степени касающееся жизни на земле не может быть малозначительным и второстепенным. Ничто в этом смысле не исчезает бесследно, и судьба Бима заставляет думать об ответственности

за свои поступки и большие, и малые.

В самом содержании фильма, в ясности его художественных решений просматривается адрес кинокартины, создававшейся в расчете на широкие зрительские круги, и прежде всего на зрителей юного возраста.

Фильмов о подростках, о школе становится все больше. И немалая заслуга в широком приобщении нашего кино к интересам юного поколения принадлежит Станиславу Ростоцкому, в творчестве которого нашли свое отражение проблемы молодежи, вступающей в жизнь.

Лучшие кинокартины о подростке — это всегда разговор о взаимной ответственности людей разных поколений друг перед другом, это всегда исследование духовной среды, в которой складываются характеры, крепнут убеждения молодых людей.

В многосерийной телевизионной киноленте «Наша биография», посвященной 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции, в фильме «Год 1969» смонтированы кадры одного из эпизодов известной кинокартины «Доживем до понедельника...» Идет урок истории, преподаватель Мельников, чью роль талантливо исполнил В. Тихонов, просит ребят вдуматься в смысл подвига лейтенанта Петра Петровича Шмидта. Класс раскололся на несколько групп, каждая из которых по-своему понимает мотивы поступков этого человека с почти фантастической судьбой. Возник диспут: спорили о самой сути поступка Шмидта, о значении его подвига, о революционной романтике. Знакомые нам кадры мы увидели рядом с широкой панорамой



рамой современной жизни народа. Это сопоставление по-новому заставило взглянуть на историческую перспективу нашего развития, в которой романтика прошлых лет и напряженные трудовые будни наших дней воспринимаются как единый процесс революционного движения страны к намеченной цели.

Идеи преобразования государства, духовного обновления людей присущи многим нашим фильмам. Вспомним такие кинокартины, как «Педагогическая поэма», «Зоя», «Сельская учительница». В них нашли воплощение судьбы целых поколений, отразилась наша история, раскрыт динамический характер поисков новых духовных ценностей нашего общества.

Кадр из фильма
«Розыгрыш»

Следовательно, с полным основанием можно сказать, что гражданские мотивы современного кино для юношества — это продолжение лучших традиций кинематографистов прошлых лет.

Проблемы духовной связи поколений нашли свое интересное и выразительное исследование в фильме В. Меньшова «Розыгрыш». Поначалу события в этой кинокартине развивались как рассказ о нехитрой школьной шалости, которую совершают ученики 9«б» одной московской школы. Ученики договариваются разыграть учительницу математики Марию Васильевну Девятову. Было условлено, что все вместе и каждый

в отдельности будут уверять педагога в том, что та забыла предупредить класс о контрольной работе по математике на сегодняшнем уроке. Однако попытку сорвать контрольную работу педагог превратила в урок-размышление о нравственной стороне их поступка, о месте каждого из них в жизни, в которую они вступают.

Нравственный урок, полученный ребятами в школе, помог им глубже задуматься над многими сторонами своей жизни. Случайно оказавшись в квартире Девятовой, ребята из 9«б» увидели на стенах ее комнаты как самую дорогую реликвию фотографии всех ее 32 выпускников, около тысячи их сверстников, учившихся у нее в разные годы. У ребят буквально перехватило дыхание, когда они рассматривали эту «выставку образования в России». Ведь и они скоро окажутся в этом ряду с теми, кто сразу же после окончания школы уходил на фронт защищать Родину, кто в трудные послевоенные годы восстанавливал разрушенное хозяйство, осваивал целину, возводил электростанции, прокладывал железные дороги, строил новые города!

Школьная тема все чаще радует нас поисками увлекательных сюжетов, яркими характерами, злободневностью поднимаемых вопросов. В таких фильмах, как «Это мы не проходили» (М. Львовский, И. Фрез), «Ключ без права передачи» (Г. Полонский, Д. Асанова), идет заинтересованный разговор о нравственном облике современного учителя, его роли как воспитателя и наставника, о педагогических проблемах нашего времени.

В фильме «Ключ без права пе-

редачи», получившем признание жюри и зрителей X Международного московского кинофестиваля, привлекает внимание колоритная фигура актера Алексея Петренко в роли директора школы. Образ, который создает этот актер, несет в себе много интересного и нового в трактовке руководителя школьного коллектива.

Новый директор, бывший военный человек, не обладает педагогическими знаниями и опытом преподавания. Многие настороженно отнеслись к его появлению в школе. Однако очень скоро выясняется, что педагогическому коллективу, всем ребятам этой школы очень не хватало именно такого человека, в котором знание жизни, житейская мудрость сочетаются с удивительным тактом и глубокой пронизательностью. Его умение здраво оценить ситуацию, рассеять недоразумение, твердо встать на защиту справедливости вносит в школу атмосферу уверенности и спокойствия.

Одна из главных героинь фильма — молодая учительница Марина Максимовна, роль которой исполняет Елена Проклова, в начале может показаться антиподом образу, созданному А. Петренко. Однако скоро становится ясно, что у этих разных людей есть много общего: их объединяют любовь к своему делу, внимание к судьбам детей. Марина Максимовна по возрасту и жизненному опыту еще не так далеко ушла от своих десятиклассников. Она любит проводить с ними свободное время. Ее квартира всегда открыта для учеников. В своем общении со старшеклассниками она как бы преднамеренно разрушает ту дистанцию, которая

многими понимается как непрерывное условие школьной субординации. Однако главное в молодом педагоге — одержимость своей профессией. Щедрость ее педагогического дара создает ей абсолютный авторитет среди ребят, которые доверяют ей часто больше, чем родителям. А вот с коллективом учителей своей школы Марина Максимовна не всегда умеет найти общий язык. Максимализм, с которым она осуществляет свое педагогическое «кредо», приносит ей не только радости, но и создает серьезные трудности в работе.

Поучительно, мудро и тонко разрушает этот конфликт новый директор школы. Сцена, в которой происходит его решительный разговор с молодым педагогом, — безусловно, одна из самых волнующих в фильме.

В кинокартине есть такой эпизод. Вновь назначенный директор просит Марину Максимовну посоветовать ему какую-либо литературу по педагогике. Надо полагать, эта просьба не случайно была обращена к молодой учительнице. Поняв это, она предложила ему тоненькую книжечку «Как любить детей» польского педагога Януша Корчака, погибшего вместе со своими воспитанниками в печах Трешлинки. Содержание этой книжечки можно сформулировать в одной фразе: самая великая педагогика — это обыкновенная настоящая любовь к детям.

«В воспитании, — писал Д. И. Писарев, — все дело в том, кто воспитатель». В этом весьма точном наблюдении заключаются особенность и глубокий смысл педагогики. Ибо личность учителя, его внутренняя наполненность, духов-

ная культура во многом определяют результаты обучения и воспитания. С этой точки зрения очень интересно следить за развитием конфликта героини фильма «Чужие письма» (Н. Рязанцева, И. Авербах) — учительницы Веры Петровны (И. Купченко) и ее воспитанницы Зиночки.

Ирина Купченко в этой роли создает прекрасный и сложный образ педагога, до конца верящего во всепобеждающую силу учительского добросердечия. Когда перед воспитателем встает задача помочь девочке-подростку увидеть окружающий мир в правильном свете, развеять огрубевшее представление о нравственных отношениях любящих друг друга людей, привить чувство ответственности и деликатности в мире человеческих общений, Вера Петровна, не задумываясь, забирает девочку к себе в дом, чтобы по праву взрослого исподволь разрушить в Зинаиде все наносное и вредное, что успела впитать в себя ее требовательная и деятельная натура.

Нравственная дуэль Веры Петровны и ее ученицы Зины задумана как столкновение беспардонного хамства с несколько наивным и экзальтированным представлением о возможности разрешить все противоречия одним только искренним желанием помочь человеку увидеть истину. При ближайшем общении педагог обнаруживает, что перед ней совсем не заблудший подросток, на которого можно подействовать увещаниями, а уже во многом сложившаяся личность, способная совершать серьезные поступки. В фильме лишь скользь показана та неблагоприятная среда, в которой воспитывалась Зинаида,

но по тому, какие сложились у подростка представления об элементарной порядочности, можно составить себе более полную картину.

В кинокартине показывается, как непросто исправлять огрехи воспитания, когда уже усвоены ложные истины и дурные манеры. Поселившись у Веры Петровны, девочка быстро раскрывает все, что успела усвоить в жизни. Центральное место в ее мирозерцании занимают удивительно примитивные, мещанские представления о том, как относиться к людям, которые тебя окружают, к своим собственным желаниям. И чтение чужих писем, содержащих признания любимому человеку, отнюдь не кажется ей безнравственным.

Да, читать чужие письма — гадко, вмешиваться в чьи-то интимные отношения, да еще поучать, как надо себя вести, — недостойно. Но как рассказать и объяснить все это подростку, если сама Вера Петровна во многом еще не разобралась в своей собственной жизни?

Эта встреча учителя и ученика происходит в пору их становления. Педагог, столкнувшись с наглостью, оказался беспомощным. В отчаянии Вера Петровна бьет девочку по щеке. А потом будут раскаяния и слезы: «Я ударила ученицу... Я не могу работать в школе». Некоторые критики увидели в образе, созданном Ириной Купченко, «трагедию духовности». Мол, она, эта духовность, может оказаться «беспомощной» и «призрачной» в столкновении с жизненными реальностями. Вряд ли так односложно стоит расценивать характер, созданный Ириной Купченко. Ее Ве-

ра Петровна, так же как и Зинаида, показаны в период формирования и развития личностных качеств. Важно, что вследствие столкновения учителя и ученика каждому из них пришлось многое переосмыслить, проделать большую духовную работу, которая помогает по-иному взглянуть на сущность нравственных ценностей.

Ну а что касается пощечины и чтения чужих писем, то в конечном итоге создается убежденность, что героиням потому и дано было их совершить, что весь строй фильма, его мораль внутренне отрицают, категорически не приемлют их как норму. Через преодоление конфликтов авторы фильма подводят нас к мысли о том, что воспитание нравственности процесс сложный и противоречивый и что он никогда не будет состоять из одного лишь усвоения прописных истин.

* * *

Как мы могли заметить, при всем многообразии тематического спектра киноискусства оно выступает как единый художественный процесс, неразрывно связанный с проблемами социалистической морали и нравственности. О чем бы ни шла речь на нашем экране: о конфликтной ситуации на строительной площадке или о семейных проблемах и поиске супружеского счастья, о подвиге в годы войны или о самом мирном на земле занятии — воспитании детей, — во всем мы обнаруживаем нравственную призму искусства, через которую оно рассматривает нашу жизнь. Как метко сказал Константин Симонов, нельзя «специально, как

нечто отдельное, разрабатывать так называемые морально-этические или морально-бытовые темы, вырывая наших современников из сферы их общественной деятельности, из той самой производственной темы, которая им, деятельным людям, и по ночам-то снится, так же неотступно, как разное «морально-этическое» и «морально-бытовое».

Руководствуясь этими соображениями, мы обратились в настоящей брошюре к самым разным тематическим направлениям киноискусства, стараясь подметить этические аспекты его художественных поисков.

С другой стороны, в той группе фильмов, которые связаны прежде всего с исследованиями «личной жизни» героев, семейно-бытовой проблематикой, ясно прослеживается взаимосвязь с социальной средой, с гражданскими мотивами, то есть человек рассматривается в них не изолированно от общества, а в тесной связи

с многообразными коллизиями самой действительности.

Качество целостного воспроизведения жизни киноискусством 70-х годов говорит о его зрелости, о более глубоком проникновении во все сферы человеческой жизнедеятельности. Об этой особенности современного искусства очень метко сказал Василий Шукшин в одной из своих статей: «Честное, мужественное искусство не задается целью указывать пальцем: что нравственно, а что безнравственно, оно имеет дело с человеком «в целом» и хочет совершенствовать его, человека, тем, что говорит ему правду о нем».

Динамичная жизнь нашего общества создает для художника богатые возможности увлекательного поиска новых тем и сюжетов, глубокого проникновения в психологию личности в ее взаимосвязях с той социальной средой, которая формирует эстетические нормы нашего общества.

Анатолий Васильевич Федорин

ТЕМА МОРАЛИ И НРАВСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ В СОВЕТСКОМ КИНОИСКУССТВЕ

Зав. редакцией научно-художественной литературы М. Новиков
Редактор Л. Ильина
Мл. редактор Л. Михайлова
Художник Ф. Залаялетдинов
Худож. редактор М. Гусева
Техн. редактор С. Птицына
Корректор С. Ткаченко

А10174. Индекс заказа 97106. Сдано в набор 22.02.79. Подписано к печати 27.04.79. Формат бумаги 60×84^{1/16}. Бумага для глуб. печати. Бум. л. 1,5. Печ. л. 3,0. Усл. печ. л. 2,8. Уч.-изд. л. 3,27. Тираж 89 100 экз. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ 137.
Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.
Цена 15 коп.

