

**ЗНАНИЕ**

НОВОЕ  
В ЖИЗНИ,  
НАУКЕ,  
ТЕХНИКЕ

СЕРИЯ  
ИСКУССТВО

12'81

**Т. И. Лотис**  
**МОЛОДЫЕ**  
**РЕЖИССЕРЫ**  
**СОВЕТСКОГО**  
**КИНО**



НОВОЕ  
В ЖИЗНИ,  
НАУКЕ,  
ТЕХНИКЕ

Серия  
«Искусство»  
№ 12, 1981 г.

Издается  
ежемесячно  
с 1967 г.

Т. И. Лотис

# МОЛОДЫЕ РЕЖИССЕРЫ СОВЕТСКОГО КИНО

Издательство  
«Знание»  
Москва  
1981

Рецензенты: М а м а т о в а Л. Х., заведующая сектором ВНИИ киноискусства; А н д р е е в Ф. И., заместитель главного редактора, член редакционной коллегии журнала «Советский экран».

ЛОТИС Татьяна Ивановна — журналист, автор брошюр «Искусство кинооператора», «Михаил Глузский» и статей о современном советском кино.

**Лотис Т. И.**

**Л68 Молодые режиссеры советского кино. — М.: Знание, 1981. — 48 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 12).**

**15 к.**

В брошюре рассказывается о молодом поколении кинорежиссеров, начавших свою творческую деятельность в 70-х годах. Речь идет и о тех, кто успел уверенно заявить себя в творчестве и войти в первые ряды нашей режиссуры, и о талантливых дебютантах, совсем недавно сделавших свои первые картины. Обозревая современный кинопроцесс, автор акцентирует внимание на том новом и интересном, что внесли они в советское кино.

Рассчитана на широкий круг читателей.

**80106 4910020000**

**ББК85.5**

**778**

■

«Кинематограф — это искусство молодых», — решительно заявил однажды Михаил Ильич Ромм, не боясь обидеть этим своих коллег-ровесников. Он имел в виду не только киноаудиторию, три четверти которой, по утверждениям социологов, составляют молодые. Он говорил и о тех, кто создает фильмы. «Вот передо мной картина молодого режиссера. Я ясно вижу ее недостатки, вижу просчеты и промахи, но вижу и будущее этого человека, и ряд кусков вызывает у меня восхищение. И я сразу примериваю — а я мог бы сделать так? Нет. Так я уже не могу. Когда-то, может быть, смог бы, а теперь уже не могу. А ведь хочется работать именно для молодых. Кинематограф — это искусство молодых. Поспевать за ним — великий труд».

Это сказано в 1962 году, том самом, с которого начинались творческие биографии многих художников, составляющих теперь гордость нашего киноискусства.

Вглядываясь в тех, кто вошел в кино спустя десятилетие (когда Ромм уже не стало) и кто входит сегодня, думаешь, с кем из них связал бы свои надежды мастер, так веривший в молодежь.

Выставлять начинающим режисерам оценки, предугадывать их будущее — дело бессмысленное. Пока беспощадное время сгребает листочки табелей в «один ненужный сор», какой-нибудь вчерашний двоечник вырастает в большого мастера, а круглый отличник, вызывавший восторг и умиление, дотягивает свою жизнь никому не известным. Прогнозы здесь рискованны. И иногда ловишь себя на

том, что задним числом в, казалось бы, бесспорной неудаче можно было обнаружить такие зернышки, которые позже вззошли и обернулись прямо-таки чудом, и тогда досадливо чешешь затылок: как же, мол, просмотрел, не заметил, ведь уже по этим хрупким росткам было ясно, что талант, что самобытен, ни на кого не похож.

Я не буду пытаться расставить представителей молодой режиссуры 70-х годов по соответствующим местам. Моя задача, познакомив читателя с наиболее интересными из них, обратить внимание на те новые тенденции, которые в минувшее десятилетие принесли в наше кино молодые. На новых героев, новые сюжеты, новые стили, в которых сказало что-то о себе это творческое поколение.

Молодая режиссура 70-х не была столь громкой, яркой и яростной, как в предыдущем десятилетии. Шукшин, Панфилов, Иоселиани, Тарковский, Шепитько, заявившие себя зрелыми мастерами и яркими индивидуальностями сразу же, в первых же картинах, остались явлениями уникальными. В новом десятилетии резко возрос режиссерский профессионализм. Дебюты многих молодых режиссеров этой поры не ученические работы, но что-то помешало им стать явлением. Может быть, именно чрезмерная забота о профессиональной стороне дела в ущерб творческим поискам. Я выберу из многочисленной молодой режиссуры 70-х годов те творческие индивидуальности и те отдельные фильмы, по которым можно наблюдать, как рождается художник со своим взглядом на жизнь, со своими пристрастиями, со своим почерком.

Одни режиссеры, выступившие

в начале десятилетия и уже сделавшие не одну картину, реализовали данные им возможности. Другие еще только делают в творчестве первые шаги. Каждый по-своему, они олицетворяют на этих страницах понятие «молодая режиссура 70-х годов».

## Губенко против Губенко

Если известный, к тому же любимый актер однажды идет в режиссуру, публично мотивируя это тем, что ему не выпадает хороших ролей, не всегда стоит этому верить. Истинный художник — явление чрезвычайно сложное, и то, что он делает, что он говорит и как живет, не всегда оказывается между собой в согласии. Ну как, действительно, поверить тому, что образ неистового, одержимого идеей, умного, ведущего за собой армию вождя мог не устроить исполнителя? Да еще при таком бесподобном внешнем перевоплощении, с резким точным жестом, с приподнятой бровью, под которой взгляд, где не только ум, страсть, но и лукавство, интеллигентно сдерживаемая ирония ко всему на свете и к себе в первую очередь... Или Мишка Япончик из фильма «Первый курьер», лихой одесский блатная-профессионал с манерами лорда из немых комических, удачник и гигант во всех своих предприятиях, холящий тайную свою жизнь, подобно графу Монте-Кристо. Добавьте к этому работы Губенко в Театре на Таганке.

Конечно, это не все роли, сыгранные Николаем Губенко к тому времени, когда он снова пошел учиться, только теперь на режиссуру. Это роли, которые если не

стерлись из памяти за годы, то уж, верно, и не сотрутся.

Режиссерский дебют Николая Губенко — фильм «Пришел солдат с фронта» — прозвучал. Пресса и зрители приняли картину одинаково доброжелательно. Она появилась в самом начале 70-х, и сейчас по прошествии лет ее упоминают в обзорах по-разному: одни критики по старой памяти как хорошую, другие — без реверансов, как проходную, принадлежавшую тому времени.

Сценарий для Губенко по рассказу Сергея Антонова был написан Василием Шукшиным. Негромкая интонация, народная речь, свойственная Шукшину, дали настрой картинке, хотя, если забыть о титрах, то мало кому придет в голову вспомнить имя сценариста. Картина не воплотила творческой индивидуальности Шукшина.

Речь в фильме идет о последних месяцах войны и первых послевоенных годах. О людях, которые поднимаются после пережитого, чтобы снова начать жить. В центре три персонажа: слепнувший солдат дядя Ваня, потерявший семью и прибившийся по случаю со своим командиром к его деревне; сам инвалид-командир, а ныне председатель колхоза, и овдовевшая крестьянка с детьми. Остальные — жители небольшой деревни на берегу реки, пережившие разор войны, гибель кормильцев. Три центральные роли играли сам Николай Губенко, Михаил Глузский (эта работа во многом повернула его актерскую судьбу) и Ирина Мирошниченко. Их окружение составили реальные колхозники одной из деревень под Великими Луками.

Пытаясь максимально приблизиться к правде, режиссер во время подготовки к съемкам был



больше озабочен не поисками натуры, а людьми, которые ввяв пережили происходящее на экране. Это те, чьи дома спалили немцы, кто ютился в землянках, те, кто пролил слезы по погибшим героям, потому что каждая семья в тех местах потеряла брата, сына, мужа. Война прошла по этим краям как нигде, и память хранила горечь утрат.

Морщинистые лица и узловатые руки, глаза, запечатлевшие немыслимое долготерпение, это и сегодня выглядит на экране как волнующая доподлинность. Как документ о тех, кто пережил и перетерпел. Наш поклон этим людям — слишком много им выпало горькой доли! И поклон режиссеру — за то, что сохранил для нас их лица!

Но вернемся к фильму как таковому. Когда рядом с реальными

В фильме Николая Губенко «Подранки» есть та пронзительность интонаций, на какую способен очевидец

деревенскими людьми встали актеры, то грубые стежки швов оказались наружу. Сейчас это сморять даже обидно. Но дело в том, что такое противоречие было заложено и тогда. Ирина Мирошниченко — хорошая актриса, она это доказала другими ролями, но, к сожалению, ей не хватило в свое время мужества отказаться от этой роли. А режиссеру не достало вкуса, потому что эту актрису он выбрал намеренно, обосновывая тем, что хотел показать среди людской тяжести и горя «прекрасный цветок». Пластика, руки, лицо, глаза — все это выдает в актрисе профессиональную школу. Ее красота, загадочность взора, жест — словом, все привлекательное в ней, что

оказывается к месту, например, в чеховской экранизации, в фильме Губенко раздражает. Потому что не то обаяние, не та красота.

Были и другие досадные неточности в картине «Пришел солдат с фронта», помешавшие Николаю Губенко сделать, как он задумывал, строго реалистическое произведение. Можно сказать, что в той первой своей картине Губенко выступил против Губенко.

Но была там одна деталь. Длинная панорама по детским лицам, изможденным взрослой болью. Запомним пока эти кадры. Они отзовутся позже.

Вторая картина молодого режисера была отвергнута единогласно. Единодушно было отрицательное мнение критики, зрители выходили из зала неудовлетворенными, и сам создатель писал о ней как о своей неудаче. «Если хочешь быть счастливым» — так назвал режиссер этот фильм. «Будь им!» — остроумно ответил ему заголовком автор журнального репортажа о съемках картины, вспомнив Козьму Пруткова и предвосхищая печальную экранную судьбу только еще снимавшейся ленты. Но, как мне кажется сегодня, ироничный автор репортажа ошибся.

Да, картина раздражала своей искусственностью, своей сочиненностью, выдававшей себя за жизнь, предлагая зрителям вариант счастья в рамках обветшалых сюжетов, отработанных нашим кино еще в 50-х годах. Если хочешь быть счастливым, надо лишь любить друг друга и хорошо работать, как это делают герой картины — летчик и его жена — журналистка. Красивая жена красиво смотрелась в красивых туалетах и красивых интерьерах, мужественный герой

мужественно где-то кого-то спасал. Hol!.. Кроме сюжета с основными героями, пребывающими на экране долго и занудливо, в этом фильме есть еще один очень коротенький сюжет, я бы даже сказала, самостоятельный фильм, который сегодня представляет гораздо больший интерес, чем вся лента, и где, как теперь видится, было гораздо больше от художника Губенко, чем в целой картине.

Я имею в виду эпизод, когда жена летчика приходит в дом ударника труда, чтобы снять сюжет для телевизионной хроники о его личной жизни. Не счастье, сколько таких благополучных сюжетов мы видели в киножурналах. Даже сложились определенные каноны, как такое снять. И героиня Губенко, естественно, не собирается отступать от них. Но ничего из этого не получается. Героя труда играет Василий Шукшин, и этим все сказано. Сначала его персонаж добросовестно пробует подстроиться под требования «киношников», но скоро не выдерживает, бунтует. Да, работает он хорошо, и квартира хорошая, и жена и ребенок тоже, как у людей, но чего-то все-таки не хватает. «А чего?» — пытается понять своего героя интервьюер. «Да неизвестно чего, в том-то все и дело», — досадливо разбивает все каноны ударник труда. Корреспондентка все же бьется с «материалом», пытается выстроить все по схеме, но опять схема летит. Так ни с чем возвращается она в свою придуманную, приукрашенную жизнь.

Вопрос, которым «заболел» шукшинский персонаж в фильме Губенко, позже развернулся в проблему лучшего фильма Василия Шукшина «Калина красная», где герой томится по настоящему

«празднику души» не в обывательском, примитивном смысле. Здесь уже проглядывал традиционный герой русской литературы, ведущий свою родословную от Толстого и Достоевского, через Шолохова к Шукшину. И не только литературы. Он окружает нас в жизни, питающей литературу. Поэтому что пока человек жив, всегда ему что-то необходимо для души, даже если у него «все как у людей».

Тогда показалось, что герой этот попал в сверхблагополучную ленту случайно. Но своими последующими работами Николай Губенко доказывает, что случайным могло быть как раз противоположное. Так в Губенко, свернувшем с дороги «от себя», прорезался небольшим острым осколком Губенко истинный.

Созданные им два фильма не выражали его подлинного состояния, его личного жизненного опыта, его собственного миропонимания. Отчего это происходило? Надо искать ответ. И Губенко принялся его искать. Не случайно со следующей картины он станет выступать и автором сценария.

Фильм Губенко «Подранки» во многом автобиографичен.

Сиротское военное и послевоенное детство. У героя картины отец погиб на фронте. Мать умерла, а братьев судьба разбросала по жизни, и теперь не так-то просто их отыскать.

Уже зрелым человеком он пытается восстановить родство, вспоминает свои первые жизненные впечатления, что время и тех людей, что оказались рядом, когда он осознал себя.

По работе в редакции мне довелось разбирать газетные вырезки в те месяцы, когда в кинотеатрах

страны демонстрировались «Подранки». В это же время на экранах были еще сотни картин, среди них десяток-другой премьерных. Однако с прессой на «Подранки» творилось что-то невообразимое. Конверты с названиями фильмов хранили обычно от двух в лучшем случае до десяти рецензий. Конверт с материалами по «Подранкам» распухал с каждой неделей, так что пришлось взять второй, третий... Не только республиканские, краевые, областные, но и районные газеты откликнулись на этот фильм. Мировая пресса тоже обсуждала эту картину.

Мне тогда казалось, что фильм в целом не состоялся. Раздражала эклектика. Цитаты из Шукшина и Феллини, следы основательного знакомства автора с французской «новой волной» мешались с собственно авторской интонацией. Операторская живопись, покорившая бы в другой картине, казалась здесь бестактной по отношению к самой теме — «Дети и война». Я и сейчас считаю серьезным режиссерским просчетом, что нищее голодное детство среди развалин приподнесено слишком живописно. Изящная стилизация не попадала в ногу с главной темой, а больше была похожа на поиски утерянного времени.

Но есть в этой картине эпизоды, по своей наивности совпадающие с тогдашним мироощущением, есть мимоходом замеченные персонажи, чья человеческая трагедия не завершилась с окончанием войны, есть, наконец, та пронзительность интонаций, на какую способен очевидец. И есть личность автора, вернувшегося в давнее время, чтобы посмотреть на все сегодняшними глазами. Да, он почувствовал емкость того времени,



вместившего человеческую теплоту и жестокость, глубоко трагическое и забавное. Задним числом стало понятно, что тех, кого ненавидел, может быть, стоило и пожалеть.

Герои далеких 40-х получились живыми и полнокровными. Но не получились такими нынешние, потому что автор фильма, как и его взрослый герой, разобрался только в прошлом, а настоящее наметил пунктиром двух знакомых кинематографических схем — один брат походил на тех героев, что прошли в 70-е годы по экранам под именем «деловых людей», а второй брат явился бледной копией шукшинского героя. Незавершенность этих образов, с одной стороны, огорчает, а с другой при тех возможностях, которые в последних своих фильмах обнаруживает Губенко, вселяет надежду, что эти свои «черновики» он когда-нибудь допишет на экране. Ведь у настоящего художника никакой материал даром не пропадает и намеченное нередко дорисовывается им в следующих работах.

В разное время журналисты, писавшие о Николае Губенко и его фильмах, просили его рассказать об учителях. Первое время он, благодарный питомец кинематографической альма-матер, называл С. А. Герасимова, который принял в свою группу типичного мальчика с Дерибасовской, надеясь сбить с талантливого юноши слегка приклатненный одесский налет и жаргон. Получилось. Но сохранился неподражаемый губенковский юмор, который позволяет режиссеру и сценаристу видеть смешное всюду, куда ни обратится его взор. С годами главным своим учителем Николай Губенко стал называть великую русскую литера-

туру. И это действительно ощущаешь в последней картине «Из жизни отдыхающих».

Действие происходит поздней осенью, не в сезон, в одном из санаториев на юге... «Здесь у нас Ноев ковчег», — говорит одна из отдыхающих, и это отчасти так. Судьба свела рядом людей непохожих профессий. Оксана — колхозница, Надежда Андреевна — математик, Чикин — инженер-строитель, Аркадий Павлович — повар из посольства, Скворцов — механизатор. Есть здесь пожилая дама из дореволюционных интеллигенток, массовик Лисюткин, озабоченный тем, как ему лучше развлечь приехавших отдыхать и лечиться людей.

Туман окутывает кривую улочку южного городка. Какой-то человек дремлет, сидя на камне прямо у дома. Чьи-то голоса звучат за зашторенным окном: какое, мол, нынче число и туман-то какой!.. Все это немного странно, хотя и обыденно. Странен мальчик на велосипеде, который время от времени просит у встречного денег. Скромный, застенчивый мальчик вежливо объясняет каждому, что он из прошлого заезда и у него нет денег на обратную дорогу. В первый раз мы поверим. Во второй задумаемся. О таких мальчиках, промышляющих «аскедом» (от английского ask — просить), как-то писала «Литературная газета».

Странно общение двух женщин, соседок по палате, когда по телевизору транслируется концерт «Бонни М»: говорят вроде бы друг с другом, а на самом деле каждая с собой. Оксана, оказавшаяся впервые в жизни на курорте, со свойственной ей добросовестностью осваивает «профессию» больной, которой ей предстоит быть несколь-



ко недель. Марго, не упускающая случая выдать тираду о пошлости и «их нравах», сама олицетворение пошлости и душевной ограниченности.

Мужчины только и говорят что о женщинах, о приключениях, о цыганском ансамбле с солисткой. Аркадий Павлович или врет про дипломатическую службу, или пропагандирует расслабление любовью ценой. «Человек разорался, разопился, задурил, порвал кому-то галстук. В конце концов загулял, рискнул, влюбился по уши. Но он же выложился!» Сельские жители Оксана и Скворцов, перемежая расхожую газетную лексику с простонародной отсебятиной (вроде «это они нам пыль в глаза пускают»), вспоминают Италию, куда ездили туристами... Пошлость царит вокруг, и невольно вспоминается Гоголь с его «Скучно жить на этом свете, господа!»

Наверное, было бы скучно, если

В фильме Николая Губенко «Из жизни отдыхающих» действие происходит поздней осенью в одном из санаториев на юге

бы не было так смешно. Смешны нелепости, жизненные парадоксы, когда повар изображает дипломата, ханжа ратует за чистоту в жизни и искусстве, а фотограф в запальчивом споре с «человеком искусства» — дом-отдыховским массовиком заявляет: «К черту этот натурализм!» Смешон язык, взятый прямо из жизни, не язык — жаргон, который заменяет иногда многообразие слов и мыслей.

В этом фильме Губенко есть что-то от клоунады. Иные эпизодические персонажи (некоторых мы даже не видим, но слышим их не раз) выполняют здесь функцию, схожую с функцией коверных. Например, время от времени возникает на экране старик с корзиной цветов, разыскивающий места, связанные с Пушкиным, с Львом Тол-

стым... Наконец он является во время банкета по случаю дня рождения Лисюткина, отыскивая дом, где жил Чехов. «Здесь!» — отвечают ему и усаживают за общий стол. Это шутка с двойным дном. Конечно, не грех пошутить над человеком, который, по-видимому, любит больше не саму литературу, а видимую причастность к ней. А второй план такой: герои-то фильма в самом деле напоминают чеховских. Пьют, едят, говорят о пустяках (правда, никто не стреляется), а жизнь идет. Единственная и неповторимая для каждого, имеющая свой предел, но за пустяками, за пошлостью никто подумать об этом не хочет.

Есть, правда, один персонаж, который задумывается об этом, и в картине он что-то вроде идеала. Это поселившийся в санатории некоммуникабельный красавец Павлицев, сразу же замеченный математиком Надеждой Андреевной.

Эти два героя — носители авторского взгляда, раздумья. Но только по замыслу. На фоне очень жизненных персонажей, в чем-то нелепых, смешных, чем-то, наоборот, привлекающих, вызывающих сочувствие, эти условны, бесплотны, мертвы. Те, «рыжие» клоуны, олицетворяющие по традиции глупость, оказались гораздо интереснее этих героев. Центральная пара — только знаки, только резонеры вместо подлинных выразителей авторской мысли.

Про Павлицева нам мало что известно. Разве что он холост, имеет маму, которая разборчива в его невестах, и что в данное время у него душевный переворот. На протяжении всей картины он либо отделяется от собеседников короткими ироничными реп-

ликами, либо загадочно молчит. Только однажды в дождь на открытой веранде на фоне заброшенного парка он исповедуется перед Надеждой Андреевной: «Иногда получается, что человек сам себя губит себялюбием, тщеславием, завистью, эгоизмом, предательством профессии, таланта, данного ему природой. Я только здесь у моря стал понимать, что гораздо больше уважал бы себя, если не суетился бы, не придавал бы значения всем мелочам, которые так отвлекали меня от главного — моей профессии. Зачем я это вам говорю... Иногда стесняешься говорить высокие слова, неловко все как-то, стыдно. Кажется, могут не понять. Но уже за спиной полжизни! Все куда-то торопился, бежал, летел, как бы чего не упустить! Думал, еще много времени! Но вот уже сорок два! И все мои устремления, все мечты, многие из которых, как это ни странно, осуществились, кажутся мне такими маленькими, ничтожными. А знаете, чертовски хочется... не славы, конечно, нет!.. а сделать что-нибудь существенное, чтобы люди вспоминали тебя... с благодарностью...»

Монолог этот носит явно программный характер для самого создателя фильма, вступившего в пору зрелых самооценок, устремленного реализовать себя в полной мере в своей профессии, выразить на языке данного ему искусства свою творческую суть.

Последняя сцена фильма в противоположность этому монологу, резонерскому, хотя и важному по мысли, проходит на предельно эмоциональности. Под бубны и страстные мелодии цыганского ансамбля все пускаются в пляс. Не танец, а именно пляс, где каждый сам себе гораздо. Мне вспомнился

при этом эпизод из известного в 60-е годы документального фильма «Семь нот в тишине», где похожее самовыражение, снятое в одном из сочинских ресторанов, казалось апофеозом пошлости и антиэстетизма. Как будто бы то же у Губенко. Как будто бы на лицо все атрибуты пошлости: и цыгане, и застолье, и пьяная слеза, и этот буйный пляс. Тем не менее сцена имеет свои смысловые нюансы, обнаруживает свою поэзию. Люди, которые на протяжении фильма были разобщены, вдруг нашли общий язык, составили целое. Не случайно объединить персонажей автор доверил цыганской песне, которая носит символическое название «Ромале» — «Товарищ».

Что интересно: не участвует в общем веселье один персонаж. Это Павлицев. Время от времени его зовут присоединиться к вдохновенно пляшущим. Но он предпочитает смотреть на них со стороны. Мне кажется, что Губенко просто еще не решил, что делать с героем, которому доверил свои мысли, настроения, неудовлетворенность собой.

Будем надеяться, что он решит это в своей следующей картине, в которой уже выразит себя до конца.

## Мир Никиты Михалкова

Никита Михалков тоже пришел в режиссуру уже популярным актером.

Его фильм «Свой среди чужих — чужой среди своих» удивил всех зрелым профессионализмом, не часто встречающимся в первых режиссерских работах. История большевика Егора Шилова, оказавшегося в стане врага, чтобы отыскать перехваченные в пути ценности,

достояние Советской республики, явилась скорее поводом для упреждения режиссера в жанре. Стилизованная под вестерн, повествующая о событиях гражданской войны, картина была начинена погонями и трюками. Динамичный монтаж, выразительное использование цвета с неожиданными черно-белыми врезками, стремительный темп, накал страстей — все это делало фильм увлекательным зрелищем.

Правда, некоторые критики поначалу усомнились в правомерности решать историко-революционную тему в ключе американского вестерна, даже пробовали считать цитаты, но в конце концов согласились, что этот условный жанр ничуть не хуже другого, что здесь возникает особый мир, в котором все измеряется верностью идеалам революции и мужеством. Это своего рода игра, только в реально-исторических костюмах. Чем последовательнее шел в своем фильме по этому пути Никита Михалков, тем дальше он уходил от штампов. Это немаловажно для историко-революционной темы, немало обросшей штампами. Да, Михалков снял легенду, но в отличие от иных своих предшественников он сделал это со всей открытостью. Это-то и привлекало.

Уже в первой картине Михалков показал свое редкое умение работать с актерами и в последующих фильмах подтвердил это.

Его вторая лента — «Раба любви» — представляет собой стилизованную мелодраму. Ритм ее в отличие от предыдущей слегка замедлен, здесь нам дают возможность полюбоваться роскошными туалетами и портретами актрисы немого кино Ольги Вознесенской, которая мечтает вырваться из ок-

ружающего ее картонного мира, чтобы зажечь настоящей жизнью. Но... умом мы понимали драму героини, а вот сопереживать ей не могли — стилизация как бы провела границу между нами и экраном. Конец фильма, когда Вознесенскую увозит куда-то в рассветном городе пустой трамвай, а за ней несется белогвардейская конница, чересчур эффектен по характеру романтической развязки, по изображению. И больше, чем трагедия героини, запоминались здесь первые лучи пробивающегося сквозь крону деревьев солнца, предутренняя дымка улицы, замедленное рапидом движение трамвая и восхитительная цветовая гамма финального кадра, претендующего на роль поэтической метафоры. Да и во всей картине гораздо большее впечатление, чем переживания героини, производил воссозданный и эстетизированный режиссером мир немного кино, часто наивного, пошлого, но все равно очаровательного. Павильоны, в которых снимались истории бесконечных Золушек, массовка, изображающая разрисованных индейцев с копьями, режиссеры, сходящие с ума от перемены погоды... Этот прелестный в своей наивности мир с улыбкой и грустью перенес на экран Никита Михалков.

Вообще для режиссуры Михалкова характерно уживание рядом смешного и печального. Самая что ни есть серьезная сцена у него в какой-то момент вдруг открывает свою комическую изнанку. Каждый из героев, как бы ни был он привлекателен, неожиданно обнаруживает смешной лик. И наоборот: где сначала все легко и забавно, вдруг различаешь человеческую трагедию.

Особенно это проявилось в тре-

тьем фильме Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино». Сценарий писал сам режиссер вместе со своим другом, постоянным помощником Александром Адабашьяном по одной из ранних чеховских пьес, не опубликованных при жизни писателя.

Когда мы увидели «Механическое пианино», стало казаться, что два первых непохожих друг на друга фильма Михалкова были талантливыми зарисовками к основному полотну. Ибо стилизаторство, хотя и не оставлено Михалковым вовсе, все же отступило здесь на второй план. Главное теперь — открывающиеся глубины психологии. На основе пьесы авторы сценария создали новое произведение, включив сюда не только некоторые мотивы из рассказов и записных книжек Чехова, но и прибавив свое, что оказалось не в противоречии ни с поэтикой, ни с видением классика и что дало возможность глубже раскрыть непосредственно чеховский материал.

Прозрение, переоценка ценностей, понимание бесперспективности существования определенного слоя людей в тогдашней России — вот о чем, по сути, идет в фильме речь. Здесь нет персонажей положительных или отрицательных. Каждый чем-то трогает, даже если он чванлив и нелеп, как, к примеру, Шербук, или жалок, как Войницев. Перед зрителем проходит галерея персонажей, каждый из которых живет странной, непонятной жизнью, даже не осознавая этого.

Кто же эти люди, которых вслед за Чеховым дал нам рассмотреть режиссер?

Еще молодая генеральша, сохраняющая свое имение на деньги

поклонников, ее пасынок, денно и ночью проповедующий благородные идеи любви к народу, а на самом деле затвердивший свои слова, как попугай, так как абсолютно не имеет представления о той жизни, которая существует где-то около. Помещик, обожающий генеральшу, но не способный даже признаться ей в своей любви. Еще один помещик, все достояние которого заключено в «белой кости», безгранично презирующий окружающих. Дочери его не могут выйти замуж, потому что чванливыми разговорами он отваживает всех женихов.

Наконец, главный герой — Платонов. Умный, ироничный, талантливый, когда-то мечтавший о необыкновенной жизни, а теперь вот — от безвременья, по безволю — недоучившийся студент, школьный учитель. В жаркий летний день в имении генеральши Войницевой он встречает женщину, которую не видел семь лет, которую когда-то любил. Теперь она стала женой Сержа Войницева.

Духота летнего дня как продолжение удушающей атмосферы, царящей в обществе, где нечем дышать человеку неординарному. Таким пока еще считает себя Платонов, явившийся с женой в гости. В ближайшие сутки ему предстоит понять, как заблуждался он все эти годы по поводу себя. Позволяющий себе открыто иронизировать и впрямую отчитывать каждого из присутствующих, Платонов в какой-то момент ощущает, что он тоже часть этого общества и нет уже надежды на неопределенное «когда-нибудь», которое должно изменить его жизнь.

Актеры в фильме играют на редкость сочно, жизненно-правдивое поведение сплавлено здесь с ус-

ловно-театральным. И это в духе общего стиля картины. Никита Михалков, разыгрывая с актерами перед камерой этот спектакль жизни, придал ему и во внешнем решении по-театральному условный характер. Снимая весь фильм в старинной усадьбе в Пущино, он вместе с оператором П. Лебешевым с удивительным разнообразием обыгрывал интерьеры дома. А сцена ужина, снятая при керосиновой лампе, волнует глубокой выразительностью, я бы даже сказала, зримой музыкальностью и дает поразительно точный живописный комментарий к ситуации и внутреннему состоянию персонажей. Идет длинный монолог Платонова о несостоявшейся любви: чуть размытые в освещении лампы лица слушателей и взволнованное лицо рассказчика, **вспоминающего** с горькой усмешкой, как когда-то девушка и студент **любили** друг друга, а потом она уехала и больше не вспоминала его. И все в его жизни пошло не так, как мечталось.

Позже, во время фейерверка, на какой-то миг Платонову почудится, что счастье вот оно, в его руках, но, как и в фейерверке, резкие вспышки света сменятся кромешной темнотой. А истина, открывшаяся на рассвете, даже не даст ему шанса рассчитаться с пошлой жизнью. Платонов хотел было утопиться, да вода по колено. Это почти чаплиновская сцена по разрешению трагедии фарсом.

Но и это еще не точка. Все конечно, умер тот Платонов, который ломал из себя шута, когда душа рыдала от безысходности. И родилась вроде бы другая, которому опорой и нянькой его жена Сашенька, кроткое и любящее создание, утешающая его в эту минуту перспективой тихого семейного



счастья. Неудачник Платонов, всхлипывая, примиряется, и все гости Войницевой, перепуганные было случившимся, возвращаются вместе в ту жизнь, из которой ему не удалось вырваться. Над этим трагикомическим шествием персонажей звучит ария Доницетти. Она так прекрасна, так чарующа, что мелкими вдруг кажутся все обиды на жизнь и хочется жить дальше, любить эту землю, плакать и смеяться.

«Неоконченная пьеса для механического пианино» считается одной из лучших чеховских экранизаций. Ничего не утратив из мира Чехова, из времени Чехова, она глубоко заглянула в нас, современных людей.

И опять экранизация, но уже пьесы современной. «Пять вече-

Фильмы Никиты Михалкова хотя и обращены в прошлое, современные по форме и по характеру вопросов, которые в них ставятся (кадр из фильма «Несколько дней из жизни И. И. Обломова»)

ров» называется фильм Михалкова, как и положенная в его основу широко известная в конце 50-х годов пьеса А. Володина. Режиссер поставил ее в межсезонье, когда между летней и зимней натурой в съемках фильма «Обломов» был объявлен перерыв. Чтобы не распускать творческую группу, в рекордно короткий срок режиссер снял еще один полнометражный фильм. «Мне хотелось, — признался потом Михалков, — оживить недавнее прошлое, которое многие помнят». Что ж, это у него получилось.

Маленький экран КВНа, у которого вечерами собираются соседи, комната героини с этажерочкой, комодом, обилием фотографий и дешевенькими сувенириками в память о Крыме. Так все похоже, узнаваемо, что хочется разглядывать этот мир, из которого мы вышли. Но разглядывать вещи долго не удается, потому что вступают герои фильма с их душевными драмами, разлученные на много лет событиями, которые выпали на долю нашего народа, и теперь тяжело, болезненно, через ожесточенность и собственное самолюбие они ищут путь друг к другу.

Фильм оказался интересен не только тем, кто помнил эту эпоху, но и родившимся позже.

Картина Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» уже такого единодушия в зрительских оценках не вызвала. Прежде всего огорчились те, кто ожидал, что будет перенесен на экран весь роман Гончарова. Но нет. И названием «Несколько дней...», и специальной оговоркой в титрах «по мотивам романа Гончарова» создатели фильма предупредили, что такой задачи они перед собой не ставили. Они просто решили приблизить к нам хрестоматийно-известный роман, перечитав своими глазами его важнейшие, по их мнению, мотивы. Заявив себя не копиистами, а интерпретаторами, они (сценарий вместе с Михалковым писал опять А. Адабашьян) придумали эпизоды, которых в романе не было (например, эпизод с ночным супом или сцена в бане, когда происходит важный разговор Обломова и Штольца), и, наоборот, убрали те сцены, которые у Гончарова являются ключевыми (например, эпизод с веткой сирени). Они отсекли

вторую половину романа, дав авторскому голосу за кадром бегло пересказать нам, что стало с героями потом. Найдем тут и много других смещений, перестановок, купюр, которые трудно сразу принять, если знаешь роман. Но по зрелому размышлению понимаешь, что все это не суть важно. Важно, попали экранизаторы в нерв романа или не попали.

Михалков объяснял, что в противоположность традиционной школьной трактовке их фильм должен был обличать не «обломовщину», а «штольцевщину». В этом они, кстати заметить, не пионеры. Еще в конце прошлого века замечательный русский поэт и критик Иннокентий Анненский (недавно в серии «Литературные памятники» вышел том его критических эссе), объясняя свою растущую, по мере многократного перечитывания романа Гончарова, симпатию к Обломову, писал: «Посмотрите, что противопоставляется обломовской лени: карьера, светская суэта, мелкое сутяжничество или культурно-коммерческая деятельность Штольца. Не чувствуется ли в обломовском халате и диване отрицание всех этих попыток разрешить вопрос о жизни...» С ним перекликается современный автор Ю. Лощиц, убежденно оправдывающий на страницах ЖЗЛовской книги о Гончарове (она появилась за год до выхода на экраны фильма Михалкова) все те же обломовские халат и диван. Не все в концепции Ю. Лощица бесспорно, оттого и возникла вокруг книги дискуссия. Но несомненно, что в ней отразилось некоторое разочарование в современных штольцах. Мне кажется, что и фильм Никиты Михалкова находится во внутрен-



ней полемике с утвердившейся на какое-то время тенденцией кино поставить на пьедестал героев энергичных, практичных, самоуверенных.

Только жаль, что Михалков, сумевший в чеховской экранизации, не скрывая своих симпатий и антипатий, занять тем не менее объективную позицию по отношению к персонажам, стремившийся не осудить их, а понять (что только и входит по чеховской заповеди в полномочия художника), в «Обломове» отошел от такой позиции, и в картине нет-нет да зазвучит иронически-обличительная нота. Разумеется, он не выносит никому приговора, но симпатии его явно сдвинуты в сторону Ильи Ильича. Штольц — особенно в финале — рядом с ним сильно проигрывает. Да и Ольга Ильинская, какой она предстает в фильме, мало похожа на ту «девушку с большим запасом здравого смысла, самостоятельности и воли», как определил ее И. Анненский, в которой Илья Ильич нашел было свой идеал. Если Е. Соловей была на месте в роли изломанно-мелодраматичной, по сути инфантильной, героини в «Рабе любви» или в роли задеревенелой в раннем юношеском романтизме Софьи Войницевой, то гончаровская Ольга, покорившая Обломова прежде всего искренностью и естественностью, не имеет никакого отношения к салонной, кокетничающей своей слабостью дамочке, которую мы видим на экране. Но, похоже, Никита Михалков сознательно шел на такую трактовку, поэтому и доверил эту роль Елене Соловей.

Михалкова упрекали в том, что он отошел от хрестоматийного прочтения. Это, думается, не глав-

ное. Главное в том, что он не убедителен в своей версии, когда огрубляет характеристики, выпрямляет образы. Однако вкус к сочной актерской игре, к живописности, к атрибутам ушедшей эпохи в полной мере проявился и в этой картине, как доказала себя в очередной раз и высокая постановочная культура Михалкова.

Добавлю, что все фильмы, поставленные Михалковым, включая «Обломова», хотя и обращены в прошлое, далекое или недавнее, внутренне современны. Современны и по форме, и по киноязыку.

И все-таки оставалось ощущение, что Никита Михалков сознательно избегал выходить один на один с современностью как таковой. Есть ли у него на то основания? Нам предстоит в этом разобраться. Недавно Михалков и его единомышленник и соратник Александр Адабашьян в содружестве с известным сценаристом Виктором Мережко завершили работу над фильмом о современности. Можно с уверенностью предположить, что незамеченным он не пройдет.

## **Вглядимся в наши лица**

Режиссер Вадим Абдрашитов стал известным еще на вгиковской скамье, сняв дипломную короткометражку «Остановите Потапова» по рассказу Григория Горина, опубликованному на шестнадцатой полосе «Литературной газеты». Он остроумно изобразил на экране современного «делового» бездельника, который вечно торопится, вечно занят, а на самом деле просто отбывает на службе время. Ничего не делая, ни за что не от-

вечая, ему удается создать видимость абсолютной загруженности, произвести впечатление безотказного и порядочного человека. Потапов, которого играл Валентин Смирнитский, был обаятелен, и тем страшнее выглядело это явление, раздумье о котором режиссер обернул в легкую изящную упаковку кинофельетона.

К сожалению, эту легкость, игру с парадоксами, быстрый ритм Абдрашитов оставил в стенах ВГИКа. Став профессионалом, он продолжал исследовать психологию современника, обрел глубину взгляда и социальную зрелость, но что-то и потерял.

Он больше не ставит фельетонов. Его стали привлекать психологические драмы, связанные в той или иной мере с преступлением и судебным расследованием. Экстремальные ситуации, которые предлагает ему его постоянный сценарист Александр Миндадзе, дают режиссеру возможность увидеть лицо человека в тот момент, когда он снимает с себя маску благопристойности — не до того ему.

В своем первом большом фильме «Слово для защиты» Вадим Абдрашитов вслед за сценаристом сопоставлял двух женщин, два отношения к жизни, к любви. Центральные и самые длинные эпизоды строятся так: лица сидящих за столом героинь, адвоката и подзащитной, которая пыталась отравить отказавшегося от нее возлюбленного. Конечно же, все симпатии оказывались на стороне женщины, отважившейся на отчаянный поступок и доказавшей этим истинную любовь. Адвокат, сравнивая себя с ней, оглядываясь на перспективу собственной семьи, понимала свою ошибку и уезжала

от своего благополучного жениха. Куда? Недалеко, конечно. На следующей остановке она сойдет и, может быть, даже вернется к жениху, но уже другой, с другими требованиями к любви.

Замысел, правда, обещал больше, чем фильм. Режиссерский просчет был, думается, в распределении главных ролей. В паре с фантастически темпераментной Мариной Неёловой оказалась Галина Яцкина — актриса другого плана и темперамента, с более низкой температурой эмоций. Подкинь сценарист холодноватой герине какую-нибудь романтическую историю в прошлом, чтобы доказать, что она не обделена чувствами, он, может, и выручил бы дело: женщина-адвокат была бы тоже убедительна в своих смятениях и порывах. Сегодня думаешь, а если бы актрисам поменять роли, наши симпатии оказались бы на другой стороне? Вполне может быть.

Режиссер высказывался по поводу картины в том смысле, что женщина ищет в спутнике жизни программный позитив, и любовные драмы — это несостоятельность современных мужчин.

Одного из них играл Станислав Любшин. Его герой — типичный трутень и приспособленец, не брезгающий никакими средствами. Благополучного жениха играл Олег Янковский — героиня любила его за то, что он надежный, а потом бросила, потому что не так любил. Сам же он не успел раскрыться ни с положительной стороны, ни с отрицательной. Поэтому и заявленное сопоставление ничего существенного в итоге не открывало.

Тем не менее фильм «Слово для защиты» вызвал к себе инте-



рес скорее всего потому, что он одним из первых прорвался в сферу острых морально-этических проблем, связанных с так называемой «личной жизнью» современного человека.

Режиссер Абдрашитов требователен к современнику. В «Остановите Потапова» он показал зрящую жизнь, маскирующуюся под полноценную, в первой полнометражной картине — драму души, лишенной способности любить. Пусть лента не во всем удалась — болезнь она все же назвала.

Персонажа следующего фильма Вадима Абдрашитова «Поворот» — молодого ученого — мы тоже наблюдаем на изломе его судьбы. Сначала все как будто благополучно — он и его жена

Героев фильма Вадима Абдрашитова «Поворот» мы наблюдаем на изломе судьбы

(по-видимому, вторая) прекрасно понимают друг друга, им хорошо вдвоем. Они отправляются в круиз, а после отпуска вернутся в свою квартиру, он предполагает продолжить работу над диссертацией. Но по дороге домой, шутиливо соревнуясь с каким-то автолюбителем, они вдруг сбивают пожилую женщину, которая умирает. И теперь эти интеллигентные люди, которые всегда относились к себе с уважением, всегда сохраняли достоинство, оказываются в странной ситуации. Под страхом тюрьмы они должны всячески выкручиваться, чтобы доказать свою невиновность.

Итак, с одной стороны, оборвавшаяся по их вине человеческая жизнь, с другой (там-то ведь ничего уже не исправишь!) — перекосившаяся собственная судьба.

Мы вглядываемся в лица двух людей, которые, в общем, не делают ничего противозаконного. По совету адвоката они идут в дом умершей, пытаюсь выяснить у ее родственников, как было у старухи со зрением, надеясь вызвать у них сочувствие к себе. Сидят и рассматривают ее фотографии — курсистка, сестра милосердия в гражданскую. И тут молодые супруги (эти роли режиссер поручил одним из самых интересных актеров нашего кино — Олегу Янковскому и Ирине Купченко) выявляют свое нравственное несходство. Он, виновник происшедшего, не хочет защищаться, признает целиком свою вину, готовится понести наказание; она же берет дело защиты мужа в свои руки, пытаюсь путями достойными, а больше недостойными добиться оправдания. Разрушается идиллия любви, становится ясным, что брак этот во многом компромисс, он из тех, что не состоялся в предыдущем его фильме, но сплошь и рядом случается в жизни, когда не по милу хорош, а по-хорошему мил.

Среди нравственных принципов, которым во все времена старался следовать человек, один из основных — сохранить свое достоинство в критической ситуации. Вот герой смотрит, как жена его танцует в ресторане с племянником погибшей, который, понимая зависимость от него супругов, заставляет их не только пригласить себя в ресторан, но на глазах у мужа еще и обнимается

с женщиной, которую ему никогда не заполучить. Он пользуется моментом, чувствуя себя на высоте положения. И сдерживающий себя герой, который в другой ситуации поставил бы зарвавшегося на место, здесь сидит взъерошенный, заискивающий, жалкий. Когда же он восстает против попыток жены выгородиться любым путем и намерен принять законную кару вместо вынужденных унижений, та выкладывает свой главный козырь — она, мол, ждет ребенка.

Героиня убеждена, что, решаясь на любой обман, она поступает так, как поступила бы на ее месте любая. И действительно, если совершается преступление и виновником оказывается близкий человек — муж или сын, то он не преступник — он всего лишь пострадавший. Так рассуждают не только в этом фильме Абдрашитова. Нет, никакие не злодейки эти женщины. Просто они искренне видят все свершившееся другими глазами.

В последнем фильме Абдрашитова и Миндадзе «Охота на лис» в дом человека, которого в парке избили два подростка, приходит мать одного из них.

«— Костя, он ведь лицо, пострадавшее в этой истории... — начинает она разговор.

— Вот как! А я думал, что это я — пострадавшее лицо, — отказывается понимать тот, кого били.

— Но ведь у вас уже все позади. Потом ничего не исправишь. Вы, конечно, очень пострадали, можно понять, но вас же не ждет ни суд, ни тюрьма. Вы поймите, я как мать говорю. Костик абсолютно ни в чем не виновен. Он, то есть, виноват, частично, просто из-за слабости характера...»



И тут же, не переводя дыхания:  
«— А у вас очень уютно. И полки интересные. Сами делали? Хотите я вам книги достану? Шукшина? Или чего вам нужно, вы скажите. Лекарства или врача. У меня все врачи знакомые. Ну, пожалуйста, не стесняйтесь, говорите!»

— А вам что нужно?

— Мне нужно, чтобы у меня не отняли сына.

Мать Кости лицо эпизодическое, но, по существу, она продолжение героини предыдущего фильма. Обе они переступают нравственные понятия. Они все могут устроить, все достать, кроме самого главного в жизни — достоинства души. Став равноправными с мужчинами, они начали оттеснять их на второй план

В фильме «Охота на лис» авторы держат внимание самой остротой проблемы и беспощадным анализом характеров

своей активностью, жизнестойкостью, переходящей нередко в приспособленчество.

В разных аспектах обсуждается «женский вопрос» в литературе, в театре, в кино (недаром в самой «кассовой» картине последних лет — «Москва слезам не верит» — сопоставляются три женские судьбы; отчасти перекликаются с ней «Поздние свидания»). «Литературная газета» регулярно посвящает проблемам современной женщины и проблемам семьи одну из своих полос. Над этими проблемами бьются психологи и социологи. Вадим Абдрашитов, с ненавязчивым постоянством об-

ращаясь к тому же вопросу, исследует его в кино как социальный психолог, как очеркист. Поэтому и по стилю его картины не идут в сравнение с пластически выразительными лентами тех же Михалкова или Губенко. Снятые без изыска и зачастую небрежно, иногда включающие в себя документально снятую «шершавую» фактуру будней, они держат внимание самой остротой проблемы и беспощадным анализом характеров.

Фильмы Вадима Абдрашитова, включая короткометражку о Потапове, какой бы на первый взгляд благополучный финал не дописывался им, оставляют тревожное чувство. Они атакуют сознание, заставляют размышлять и вглядываться в первую очередь в себя. Наиболее отчетлив этот диссонанс между заключительной оптимистической нотой и общим настроением в последней его картине, где тревога не сходит с лица главного героя.

Я долго пыталась объяснить себе название фильма — «Охота на лис». Герой картины занимается этим видом спорта. Нам показывают его на тренировках, когда держа у уха маленький приемник и слушая сигналы, он бежит на них, считая, что называется все на своем пути, чуть ли не сталкивая встречную девушку на хрупком мосточке, пренебрегая лужами, игнорируя овраги и возвышенности. Начинаешь думать, что и вся его предыдущая жизнь была похожа на эту тренировку. Работа, семья. В семью нужны деньги, значит, работать надо хорошо. И он вкалывал, как мог, и попал на доску Почета. А в размышления о жизни никогда не вдавался. Когда-то, еще до армии, Виктор

Белов чуть было не пошел по плохой дорожке, но армия все расставила на места, он повзрослел, понял, осознал. В его семье, как и в большинстве других, что живут себе тихо, без претензий, трудятся, растят детей. Наверное, и дожил бы как все, не тратя себя на размышления, но вот вышел случай, поставивший героя перед множеством вопросов. Двое совсем юных парней вдруг избили его в парке ни с того ни с сего, даже зарплату не отняли.

Сначала Виктора Белова бушевает ненависть. Все представители нового поколения, «длинноволосики», как он их зовет, вызывают в нем сокрушительную злость. «Я бы их всех из автомата!» — говорит он друзьям по заводу.

Когда же на суде он видит двух не похожих друг на друга ребят, которые понесли разную ответственность за его избиение, в нем просыпается интерес к тому, которого посадили. Он приезжает к нему в колонию — познакомиться, поговорить. Но тот оказывается ершистым, отталкивает Виктора, и вновь он вспышивает ненавистью ко всем молодым сразу. «Глаза сонные, работать не хотят. Вечером напьются в парадном, тьфу! Моя б воля, я бы их всех — в тундру, пачками на вечную мерзлоту. Они бы у меня попахали с кирками и с лопатами!» Однако от себя не уйдешь, не спрячешься, в Викторе уже проснулся интерес и сочувствие к заключенному парню, желание понять его, помочь.

Не сразу налаживается у них контакт. Виктору понадобилось продолбить стену, отделявшую на первых порах этих двух разных по возрасту и психологии людей.

Сам процесс остается за кадром, он лишь пунктиром обозначен в картине. Но мы догадываемся, чем взял Виктор этого парня — терпением, добротой и больше всего желанием понять. Виктор ездит в колонию, хлопчет о досрочном освобождении Вовика. Но когда, казалось бы, барьер отчуждения преодолен и они оба, теперь уже друзьями, выходят за ворота колонии, парень, бросив Виктора, уезжает на такси с тем самым юнцом из благополучной семьи, с которым вместе избивал и которого потом всеми силами выручала (и выручила-таки!) мать.

И вот Виктор сидит за одним столом с ребятами, которые отмечают освобождение Вовика. Герой старательно делает вид, что принимает участие в общем оживлении. Но мы-то видим, что он здесь «не свой».

А в финальной сцене Виктор, мастер спорта по «охоте на лис», удачно сорвавшийся со старта и оказавшийся один в лесу, где прежде одержимо неся на сигналы, вдруг усталым жестом опустит руку с передатчиком и антенной и пойдет тихо среди сосен, вслушиваясь не в сигналы, а в шум деревьев, раскачивающихся на ветру, и в свою собственную душу, проснувшуюся и только начавшую жить. Кончилась в его судьбе долгая полоса накатанных дорожек и чужих сигналов, проснулся человек.

Роль Виктора Белова сыграл артист Владимир Гостюхин, которого мы запомнили по «Восхождению» Л. Шепитко. В «Охоте на лис» его редкостная внешняя достоверность сочетается с глубоким раскрытием нового для нашего кино характера. Можно сказать, что именно исполнитель главной

роли обеспечил картине девяносто процентов успеха. А вот с Вовиком режиссер, думается, допустил неточность. Игорь Нефедов, питомец прогрессившей на всю Москву театральной студии Олега Табакова, исполнивший, несмотря на свой юный возраст, уже несколько значительных ролей в кино (одна из них — в «Пяти вечерах»), умом, светящимся в глазах, манерами интеллигентного человека, не способного ударить, не то что бить ногами, явно оказался здесь не на месте. За Виктором Беловым, каким его играет Гостюхин, огромный пласт реальной человеческой жизни. Поэтому и одерживает он верх в поединке за душу ненашедшего себя парня. Но и Нефедов, за которым нет ровным счетом ничего, вообще никакой программы, тоже, как это ни странно, оказывается в выигрыше — своим человеческим обаянием и молодостью. Впрочем, может быть, именно на то и был режиссерский умысел — не торопиться с оценкой каждого из этих героев.

Абдрашитов доказал своими фильмами, что он человек с серьезными, основательными взглядами на жизнь. Что у него прочен и глубок интерес к современнику и что он настойчиво и с беспокойством вглядывается в наши лица, помогая нам самим узнать себя.

## **Пространство «школьного фильма»**

Темы, с которыми приходят в кино молодые режиссеры, материал, который ложится в основу их первых фильмов, как правило, предложен им их собственной жизнью.

Когда-то ВГИКовские аудитории заполнили фронтовики, и естественно, что в своих фильмах они вновь и вновь возвращались к дням войны. Потом пришло другое поколение и тоже находило идеи для фильмов в том, что успело пережить.

«У нынешних молодых, — заметил известный критик А. Карганов, — есть немалые преимущества перед кинематографистами старших поколений — в образованности, культуре, какая дается не только регулярностью школьного учения, но и атмосферой детства и юности. У них за спиной — великое наследие, созданное усилиями старших поколений советских кинематографистов, богатства, накопленные мировым кино. Но в сравнительно благополучных их биографиях есть особенности, которые придают дополнительную остроту проблемам их воспитания и самовоспитания. Нынешние молодые приходят в киноинститут, как правило, прямо со школьной скамьи. По непосредственным наблюдениям знают школу, студенческую среду. Многие стороны народной жизни известны им только в тех пределах, в которых можно их узнать по литературе, искусству, печати, телевидению, общению со старшими».

Может быть, поэтому многие режиссерские дебюты 70-х годов состоялись на территории так называемого «школьного фильма». Режиссеры Динара Асанова, Сергей Соловьев, Владимир Меньшов и другие обратились к подростку, пытающемуся разобраться в себе и окружающей жизни. Действие их фильмов происходит в современной школе, а героями в них являются школьники,

учителя и родители, взаимоотношения которых складываются порой весьма драматично.

У фильма, посвященного школе, широкая аудитория — ведь все мы когда-то вышли из школы и рано или поздно непременно возвращаемся туда с нашими детьми. К тому же он дает серьезный материал для раздумья о нравственных основах человека, об истоках и путях духовного формирования личности. К серьезному разговору именно на эти темы пригласили нас «Сто дней после детства», «Не болит голова у дятла», «Ключ без права передачи», «Розыгрыш», «Спасатель» и другие фильмы, поставленные молодыми режиссерами.

«Сто дней после детства» — это окрашенный светлой грустью, акварельный фильм-воспоминание со всем смешным и трогательным, что сохраняет человеческая память о невозвратной поре.

Неправомерно искать художественный конфликт этой картины в том видимом столкновении между героями, свидетелями которого мы являемся. Столкновение это отнюдь не несет главную смысловую нагрузку. Посмотрим, как развивается истинный конфликт в этом фильме.

Вот мальчик оглянулся вокруг себя и увидел мир — развесистые деревья, полузаросший пруд, деревянные мостки и прекрасное девичье лицо, обрамленное венком из полевых цветов. Будто кисть художника Борисова-Мусатова преобразила это привычное окружение. «Ведь это же Лена Ерголина, — успел удивиться мальчик и упал ничком без сознания.

На исходе детства. И «сто дней после», которые ребята проводят



в пионерском лагере в соседстве со старой усадьбой, заброшенными купальнями и развалинами старинных парадных ворот, становятся для них чем-то вроде репетиции открывающейся взрослой жизни. Обычный распорядок летнего ребячьего отдыха — купание, работа в поле, чтение книг, вечерами — танцы, самодеятельный спектакль. Вдобавок вожатый Сережа показывает слайды с репродукциями знаменитых полотен и среди них — загадочную «Джоконду». А параллельно этому распорядку следуют чередой новые переживания, ошеломляющие открытия в друзьях, которых знаешь тысячу лет, и, конечно, в себе. Из этих крупиц приобретаемого ребятами душевного опыта и складывается от главы к главе художественный конфликт этой картины.

Какое воспоминание об отрочестве обходится без любви... Она приходит к человеку вместе с ним, и это естественно. Его еще считают ребенком и не замечают внезапной перемены, а подросток между тем уже тоскует по идеалу, нередко путая с ним первого случайно подвернувшегося человека, ведь пока мал душевный опыт и еще впереди горькие ошибки. Но помочь тут не может даже самый лучший воспитатель.

В картине встречаются два педагога — учительница Ксения Львовна и вожатый Сережа, который учится в институте, готовится стать скульптором. В первой главе фильма «Кто есть кто» он с опаской выслушивает от лагерного всезнайки, близорукого мальчишки-радиота короткие характеристики всем ребятам: Лена Ерголина — «чрезвычайно образованная девица, читает на трех язы-

ках и ничего ей не нравится»; Соня Загребухина — «...у нее музыкальное образование, но любит играть больше всего «Собачий вальс»; Глеб — «безукоризненный ум»; про Митю говорится — «духарной малый».

Как завоевать доверие этих современных детей, Сереже не ясно. Зато Ксения Львовна отягощена педагогическим опытом и считает, что ей известны воспитательные рецепты на все случаи. Создатели картины неназойливо демонстрируют нам их разные методы общения с ребятами. Сережа пробует втянуть подростков в свой мир — рассказывает о живописи, ставит с ними самодеятельный спектакль по лермонтовскому «Маскараду». Одним-единственным вопросом он открывает Мите глаза на неблаговидность его, по видимости, справедливого поступка. Учительница же разговаривает с ребятами как с маленькими, а однажды, заметив, что Митя и его соперник Глеб в окончательной оппозиции, придумывает «хитроумный» план. «Давайте пошлем их вместе на ответственное задание, — дипломатично предлагает она настороженно внимающему Сереже. — Пусть они пойдут вдвоем в деревню... за сметаной». Как немного потребовалось, чтобы раскрылся характер этого человека, исповедующего столь наивную воспитательную методику. Авторы, улыбаясь, сочувствуют ей, ведь трудно такой учительнице, заучившей старые рецепты, найти сегодня контакт с ребятами. Она, вероятно, из тех, кто жалуется, что дети, мол, не те пошли...

А дети в самом деле «не те» и в то же время в своей душевной основе те же самые, что были

всегда. Скорее кинематограф «не тот», поскольку включил отроческие переживания в круг наиболее интересных, общественно важных, серьезных художественных тем. Серьезных и важных, поскольку речь идет о нравственном формировании человеческой личности.

К концу подошло лагерное лето, все прояснилось в отношениях главных героев фильма. Вот Митя и Соня, которая всегда была ему лишь другом, сидят на заросшей лесной поляне задумчивые, такие маленькие среди раскидистых ветел и пышной травы. «Что же нам теперь делать?» — растерянно спрашивает девочка. «...Я думаю, что делать нам ничего не надо, — отвечает Митя, только что потерпевший поражение в своей отроческой любви. — Мы с тобой просто запомним это лето, просто запомним и все...»

Эту картину, удостоенную Государственной премии СССР, поставил режиссер Сергей Соловьев, у которого, как и у Никиты Михалкова, уверенная режиссерская рука и склонность к стилизаторству, что проявилось и в его предыдущих фильмах — экранизациях чеховских рассказов, «Станционного смотрителя» Пушкина, горьковского «Егора Булычова...», и в тех, что поставил он после «Ста дней после детства». Соловьев — приверженец поэтического стиля.

Динара Асанова, наоборот, тяготеет к документальности, проявляет вкус к фактуре реального быта. В своей первой картине «Не болит голова у дятла» она снимает юных героев то в узкой комнате, где живет один из ребят, то на каком-то невзрачном пустыре, куда высыпал школьный класс во

главе с учительницей. Режиссер вставляет в картину фотографии, которые назойливо напоминают нам и герою фильма Сева Мухину о спортивных триумфах его брата-баскетболиста, с которого школьнику советуют брать пример.

Или вот еще документальное отступление в середине фильма. Зайдя в какой-то двор, Сева Мухин слышит музыку и останавливается перед огромным окном, за которым идет репетиция музыкального ансамбля. Крупный план позволяет нам прочитать в глазах мальчика, как это для него важно. Ведь он хочет стать ударником. Он уже тренируется при каждом удобном случае, спрятавшись со своими случайно добытыми инструментами, барабаном и тарелками, на чердаке. (Через год-другой его увлечение подхватят герои «Розыгрыша», «школьного фильма», которым дебютировал Владимир Меньшов.) Сейчас Сева заморожен. Вместе с ним мы неотрывно наблюдаем музыкальную репетицию. На экране сверхкрупные планы — рука музыканта, палочки, флейта, пальцы на инструменте. Достаточно долго длится этот документальный эпизод, который, по сути, ключ ко всему фильму.

В последующих фильмах документальный эпизод призван стать камертоном стиля. Динара Асанова будет ставить его в самое начало. Так в фильме «Никудышная», который открывает интервью на оживленной ленинградской улице. Так в картине «Ключ без права передачи», которую Асанова поставила вслед за «Дятлом». При работе над ней режиссер собирала ребят-актеров необыч-

ным способом: школьникам читали сценарий, их вызывали на откровенный разговор, выступления фиксировали камерой. Так возник на экране пролог, не запланированный сценарием: учительница Марина Максимовна предлагает ребятам сочинение на тему «Что бы ты сказал человечеству, если бы тебе предоставили такую возможность?» Этот эпизод, несомненно, дал настрой фильму.

Молодая учительница Марина Максимовна всюду вместе с ребятами и даже приглашает их к себе в выходные дни, где семнадцатилетние чувствуют себя равными и раскованными. Они обсуждают с педагогом не только школьные проблемы, но и свои взаимоотношения, говорят об искусстве, о жизни. Главная цель Марины Максимовны — открыть ребятам то, что любит и ценит она сама. Так на уроке литературы может возникнуть диспут о человеческом общении. А чем не урок поход к пушкинскому дому на Мойке? Здесь в день смерти поэта по традиции и по внутренней потребности собираются люди почтить его память, послушать стихи, посвященные ему. Эти съемки в фильме тоже документальны. Зимним морозным днем под медленно падающим снегом читают стихи Булат Окуджава и Белла Ахмадулина, Давид Самойлов и Михаил Дудин. И внимают их слову ребята, смешавшиеся с толпой слушателей.

Атмосферу, царящую вокруг Марины Максимовны, можно назвать благоприятной. Все учителя, даже старшие, ценят ее, просят поделиться своим опытом, «поучить» их, прощают ей незаслуженные резкости в их адрес —

таланту-де позволено многое. Здесь есть, разумеется, преувеличение, ведь не секрет, что учительские коллективы особенно ранимы и легко обидчивы. Но не в том суть. Создатели фильма углубились в характер молодого талантливого педагога и обнаружили, наряду с духовностью и образованностью, элементарное пренебрежение достоинством педагогов-коллег.

Заметим саму эту тенденцию: «школьный фильм» снял романтический плащ с властителя дум, отделенного в прежние годы некоей дистанцией.

Так, Сергей Соловьев, «передохнув» на «Мелодиях белых ночей», вернулся к теме картины «Сто дней после детства», вновь столкнув в пространстве «школьного фильма» наставника и воспитанников.

Время действия фильма «Спасатель» — начало осени. Ребят, закончивших школу и в своих заботах отделившихся друг от друга, безуспешно пытается свести корреспондент местного телевидения, решивший сделать передачу о здешнем учителе Ларикове. Почему о нем? Потому что тот художник своего дела, мы сами это видим, когда попадаем на урок, где «проходят» Анну Каренину. Мнения ребят о толстовской героине несхожи и часто категоричны, так что Ларикову приходится взять ее под защиту. Речь его задумчива и проникновенна, словно бы это не урок, а исповедь.

И все-таки то — литература, а вот — сама жизнь. Пока в классе идет дискуссия, у дверей появляется Ася Веденеева, бывшая ученица Ларикова, решившая проведать хоть один день в жизни, как

Анна Каренина. В свое время она вышла замуж за ровесника из параллельного класса, теперь популярного в городе закройщика. Материальный достаток, благополучный муж и квартира в новом микрорайоне оказались, однако, недостаточными для счастья. Время от времени перед ее мысленным взором возникает околица деревеньки, куда их класс ездил помогать колхозу, высокое раскидистое дерево, под которым она спряталась от дождя вместе с Лариковым, и сам он, что-то увлеченно рассказывающий ей, пока капли падают с листьев. Это было еще в девятом классе, но не забылось, не утратило значения, даже наоборот — в разочаровании, которым обернулось ее видимое благополучие, воспоминание о том мгновении становилось как бы спасением для души. Вот почему в день рождения Ларикова она решила, наконец, высказать ему то, что накопилось за эти годы, и принести с подарками свое сердце.

Пока она ждет его на сырой от росы скамейке, он, сидя за дружеским столом, жалуется, что не чувствует себя здесь нужным, способен что-либо ребятам передать. Ему, влюбленному в литературу, начинает казаться, что вся его просветительская деятельность — липа, что его на глазах взрослеющим ученикам нужно не «разумное, доброе, вечное», а «бабки» (деньги) да «герлы».

— Что это? — удивляется его приятель с телевидения.

— Это девушка, любимая, любовница, Джульетта и Татьяна Ларина, а проще — любая особа женского пола. От английского «гёрл» — герла́.

Как легко излить душу сочув-

ствующей компании и говорить, чуть рисуясь, об идеалах. И как трудно поступать согласно тем же идеалам, когда, подходя на рассвете к собственному дому, видишь притворившуюся спящей молодую женщину — бывшую ученицу, ожидавшую Ларикова всю ночь. На цыпочках Лариков пробирается в дом, а когда, устыдившись, возвращается, то обнаруживает, что скамейка пуста, и он остается один на один с подарком своей ученицы — поздней копией Боттичелли.

Потом к Ларикову придет потеврявший голову и готовый на безрассудный поступок муж Аси, и учитель поймет, что ошибался в учениках, считая их неспособными глубоко чувствовать, понимать и вести себя согласно принятым убеждениям.

Когда сценарий «Спасатель» был опубликован в журнале «Искусство кино», думалось, что фильм будет жестким, ранищим. Оказалось, не так. Он элегичен, живописен. Заявленная беспокойная мысль растворяется в этой музыке для глаза, для слуха.

Невольно вспоминается в этой связи давний фильм С. А. Герасимова «Учитель». Странное дело: того героя ощущаешь как живого человека, при воспоминании о нем на душе тепло, а к Ларикову, которого в «Спасателе» играет Сергей Шакуров (в «Ста днях...» он был вожатым Сережей), испытываешь двойственное чувство: его понимаешь, но ему не сопереживаешь.

Как-то режиссер признался, что сам в процессе работы над картиной ловил себя на двойственном отношении к проблеме, к героям, к стилю. Наверное, эта двойственность — знак перепутья: с чем-то

Сергей Соловьев как художник расстается, к чему-то новому идет. Может быть, к новой теме, к ломке стиля. Недаром же он, еще вчера представитель живописно-поэтической тенденции в нашем кино, сегодня в диалоге с критиком на страницах «Литературной газеты» упорно отстаивает «фотографическую правдивость», «прозу будней», «бытовую реальность времени». «...Сегодня мне почему-то дороже такой тип подхода к явлению. От скрупулезной фотографической верности «натуре» к любому, пусть самому «фантазмагорическому» образу результата. Это и беловский Иван Африканович, и Высоцкий... Вот в метро люди сидят на лавке напротив. Какая грандиозная портретная галерея!..»

С такой убежденностью делают программные заявления. Если так, то нам скоро предстоит встретиться с принципиально новым Соловьевым.

## Память по наследству

Наше кино, наверное, еще долго будет обращаться к войне — историческому испытанию для всего народа и для каждого человека. На рубеже 60—70-х годов военный кинематограф от бывших фронтовиков, которые его делали в 50—60-е годы, перешел по наследству к их детям.

Мы, зрители, ощутили эту смену поколений в военном кинематографе. Мы не могли не отметить новый угол зрения на военное прошлое, новых героев, найденных в том времени, новый стиль.

Молодая режиссура 70-х годов многим обязана картине Андрея Смирнова «Белорусский вокзал»,

где за кадром остались кровопролитные бои, грохот орудий, атаки, а на экране от той великой войны только фронтовая песня да врезки из кинохроники, запечатлевшей встречу победителей на Белорусском вокзале. Однако все в той картине, явившейся к нам на исходе 60-х, жило памятью о войне. «Белорусский вокзал» не материалом, нет, но интонацией, негромкой и доверительной, но обостренным интересом к рядовым людям войны проложил дорогу на экран теме военного тыла. Мы увидели в последующих фильмах лица людей, которые в ту пору работали на пределе своих возможностей, жертвовали всем во имя победы.

Фильм режиссера Алексея Германа «Двадцать дней без войны» вышел в 1976 году, но и пять лет спустя смотрится с тем же интересом и волнением. Поражаешься, как мог эту картину, это свидетельство памяти сделать человек, практически не видевший войны.

Режиссерское мастерство восхищает с самых первых кадров, когда журналист Лопатин едет в битком набитом поезде в Ташкент. Узкий вагонный коридор, по которому проходят люди. Кто-то стоит, прислонившись затылком к стене, и поет тягучий восточную песню. Молодежный летчик рассказывает двум женщинам о своем воздушном бое, и в речи его больше эмоций, чем слов: «Он так! А я так! Он отсюда, а я его сбоку...» За окном поезда меняются день и ночь. Семь суток занимает эта жизнь на колесах, которую режиссер воссоздает в деталях и лицах. Чья-то ругань, чей-то плач, чей-то смех — все откладывается

в портрет этой жизни, этого времени. Сюда же вписывается человеческая драма, в которую мы вместе с Лопатиным заглянули. Долго, очень долго, с одной лишь перебивкой, на крупном плане лицо майора (его играет Алексей Петренко), который рассказывает Лопатину об измене жены, о встрече с ней и о том, что не знает, как жить дальше. Сыгран монолог на пределе правды, за которым уже не искусство, а живое страдание. Даже страшно глядеть в эти глаза — до того сильно передает актер бездну отчаяния персонажа.

Не один «вагон» поставлен с такой верностью деталям и всей атмосфере, в которую погрузила людей война. Вот Лопатин оказывается у своей бывшей жены. Ее друзья, актрисы, спрашивают человека с фронта о «готовности к смерти», об «упоеании в бою». Им, людям театра, нужно непременно выяснить, что же там, на фронте, в самом деле может чувствовать человек. В кадре нет ничего лишнего, только внимательные человеческие лица, обращенные к фронтвику.

Затем разговор Лопатина с женой об оформлении развода. Два лица, разделенные светящимся абажуром, как знак их внутренней разьединенности. Разговор начинается вроде бы дружески, но скоро переходит в истерику, этакую интеллигентскую, как в пьесах Чехова, когда жена кричит мужу: «Ты виноват! Ты занимался только своим делом!»

В ткань фильма вкрапливаются короткие эпизоды и детали, вызывающие улыбку, потому что режиссер поставил себе задачу перенести на экран прошлую жизнь

во всей ее многоликости и пестроте. Так, на студии, где снимают эпизод для «Боевого киноальманаха» по очерку Лопатина, режиссер спрашивает журналиста, такой ли был реальный подвал в Сталинграде в месте описанных событий. Лопатин говорит: в основном такой, только вот были еще ящики... И вскоре в фонограмму врывается истошный вопль (повидимому, реквизитора): «Ящики не дам! Мне все равно, что режиссер велел!..» Забавный штрих и очень нам знакомый.

После митинга на заводе (это один из эмоционально ударных эпизодов фильма) Лопатин выходит на улицу. Под барабанную дробь идет строй солдат. И две женщины, глядящие им вслед. Где-то уже за кромкой кадра одна поясняет другой, что их, мол, завтра отправляют, а нынче «последний их культпоход».

И другими глазами смотришь на молодых парней в шинелях, уходящих вдале под барабанную дробь.

Образ тылового города складывается из мелочей — из мелькающих лиц, характерных одежд, из случайно долетевших слов, звуков губной гармошки, патефонных пластинок с довоенным репертуаром. На празднике Нового года мужской и женский голоса попеременно, без сопровождения поют жестокий романс «Поэдем, красotka, кататься...», и это как начало тихой мысли героя о женщине, которую он здесь неожиданно встретил.

История любви поведана в фильме с мерой, тактом и правдиво. Линия эта осторожно заявлена в самом начале фильма, когда костюмерша театра, которую играет Людмила Гурченко,

вся в слезах садится в поезд на одной из остановок. Переживая горе, случившееся с ее отцом, обреченным на мучительную смерть, она, стоя в коридоре вагона, сквозь слезы ненароком поглядывает на майора с орденскими ленточками, втайне завидуя тому, что у него, по-видимому, все хорошо. Когда позже они встретятся с Лопатыным на квартире его жены и она разглядит такое же, как ее, одиночество майора, то потянется к нему, желая хотя бы на короткое время ощутить человеческое тепло. Будет их долгий проход по улицам города, и как раз в этот момент ненадолго покажется солнце. За короткий отпуск ему нужно успеть многое — заглянуть на студию, выступить на митинге, встретиться с другом, передать семье вещи убитого однополчанина. Только когда нарочный принесет ему весть о том, что он должен будет срочно уехать, Лопатин кинется на рассвете искать ее дом. Он будет плутать пустынными переулками и откуда-то издалека ему будет вторить губная гармошка, наигрывающая нехитрый мотив песенки «Миленький дружок».

До этого счет его мирной жизни исчислялся сутками, теперь остались считанные часы. И когда наконец встретятся эти два человека, которых потянула друг к другу даже не любовь, а скорее растерянность в большом мире, полном потерь, громко и неумолимо будут стучать за кадром часы. И женщина сама, уложив сына, поторопится сбросить с себя платье, чтобы успеть, может быть в последний раз, быть женщиной. А когда Лопатин уснет на несколько оставшихся часов,

она выстирает и выгладит ему гимнастерку, торопясь в единственную ночь быть любимой, женой и другом человеку, уходящему от нее надолго, скорее всего навсегда. Наступит утро, и она, стыдясь случившегося между ними, снова обратится к нему на «вы», но когда наступит последний миг прощания, не сможет отвести от него глаз, и только в истеричном «Сейчас иду!», которое она кричит позвавшему ее сыну, прорвется вся боль прощания и одиночества.

Так входит в образ войны без войны «мимолетный роман», опаленный временем, когда люди успевают встретиться и разлучиться, а в коротком промежутке ощутить такую человеческую близость, которая в другое время дана, вероятно, не каждому.

Принципиально черно-белая картина, под стать фотографиям того времени, по которым режиссер с оператором выверяли каждый кадр, нигде не нарушает документального стиля. В интерьерах — будь то заводской цех с давно не отремонтированными и запущенными помещениями или временный уют квартиры, где обитают эвакуированные, в одежде, реквизите, в характере освещения и фонограмме — во всем здесь достигнута высшая мера правды. Эта картина в нашем искусстве проторила новый путь.

По этому пути — и немного дальше — пошел дебютант в режиссуре Константин Лопушанский, выпускник Высших режиссерских курсов. Если в картине А. Германа целью фотографизма как творческого принципа была максимальная достоверность, похожесть, то в короткометражной дипломной ленте К. Лопушанского

«Соло», также обращенной в военное прошлое, документальность, обостренная фактурность явились как бы подножием рождающимся символом.

В «Соло» речь идет об одном из концертов ленинградского симфонического оркестра, который транслировался на Лондон в последний день 1941 года. Это были самые тяжелые дни, ведь еще не была проложена по Ладожскому озеру «дорога жизни».

«Подъем! Подъем!» — слышим мы чей-то голос и видим, как с железных коек в сыром подвале поднимаются люди в пальто и шапках. Коптилка, установленная у бака, освещает изможденные, почерневшие лица. Каждый набирает в свою кружку кипятку — это и есть завтрак. Оркестранты, похожие на призраков, настраивают инструменты, чадят коптилки (керосиновая лампа по тем временам была роскошью), какая-то женщина ходит между коек, взволнованно заучивая объявление концерта на английском языке, ведь вечером прямая трансляция. Бородатый старик в пальто и валенках аккуратно раскладывает на пюпитры нотные листы, когда к нему подходит один из оркестрантов с просьбой отпустить его на несколько часов домой. Тот не соглашается — оркестр на казарменном положении, не дай бог, солист попадет перед самым концертом под обстрел. Но у оркестранта вечером трудное соло на валторне, а он от истощения не может взять и двух нот. И вот вспомнил, что дома остался пакет с крупой, которую когда-то не скормил птицам.

Вместе с Александром Михайловичем — так зовут отпросившегося-таки солиста — мы оказыва-

емся на заледенелой Неве, которая после темноты подвала своей белизной режет глаза. Александр Михайлович тяжело поднимается по лестнице на последний этаж. Когда дворничиха спрашивает, где он пропадает — ей ведь обо всех нужны данные, — он объясняет, что на работе, и слышит удивленное: «Все на дудке играете, надо же!» Простим этой женщине ее невежество, ведь у нее сейчас свой фунт лиха. Она снова скроется в квартире, где кто-то помогает ей завернуть в одеяло труп. Камера только скользнет по этой детали, но так она еще больше впечатляет, представляя это как обыденность.

Квартира Александра Михайловича выглядит странно: кусок крыши снесен после бомбежки, и диван, кресла, столик в прихожей покрыты снежными сугробами. Отгребая снег, хозяин открывает ящик с предполагаемой крупой. Отбрасывает какую-то скатерть, с недоумением долю секунды держит в руках тюбетейку как непонятный предмет, выбрасывает из ящика семейный альбом с вывалившейся из него фотографией каких-то двух девушек, на которую он почти наступает. Кто они, эти девушки? Может, одна из них — жена, сестра, дочь или мать в молодости? Но нынче не до реликвий, на это уже нет сил... А насущной крупы не оказалось. Значит, зря приходил.

Потом он относит дворничихе редкую книгу и старинные часы, чтобы та выменяла все на буханку хлеба. И идет в баню, по которой истосковался.

Сцена в счастливо случившейся в этот день бане, куда попадает Александр Михайлович, одновременно документальна по стилю



и символична. Сегодня женский день, но его все же устраивают куда-то в уголок. Разнополость в данном случае никого особенно не волнует. Пола уже нет. Существует только жизнь в ее элементарных проявлениях. Например, когда человеческая рука оказывается в тазу, наполненном теплой водой. Рука в воде (в условиях, когда умывание — удачный случай) — это Жизнь. И как символ неистребимости и вечного обновления жизни — фигура юной беременной женщины в сорочке: оператор снимает ее на фоне оконного проема, за которым огонь и беспорядочный обстрел.

Снова мы выходим с героем фильма на улицу. Какие-то люди раскапывают сугробы, чтобы добыть на растопку деревянные части разрушенных домов. Пожилая женщина с аккордеоном поет под собственный аккомпанемент незамысловатый городской романс для нескольких слушателей в шинелях и белых халатах.

Александр Михайлович возвращается в свою квартиру, чтобы под кружащимися снежинками надеть крахмальную манишку — для вечернего концерта или для достойной встречи со смертью? Ведь он все же падает по дороге, и ласковые снежинки сравнивают черноту его шапки и женского платка с окружающей белизной.

Но трансляция концерта на Лондон должна состояться, и герой на этот раз выживает (кстати сказать, из восьмидесяти реальных оркестрантов выжили в те дни пятнадцать), чтобы вместе с товарищами, собрав последние силы, пройти по длинным коридорам филармонии и подняться в зал звукозаписи под аккомпанемент приемника, лающего «Зиг хайль».

Они со своими инструментами, в пальто, из-под которых видны белоснежные крахмальные воротнички, идут под старинными колоннами, как призраки, и это больше всяких слов говорит о непобедимости человеческого духа.

Начинается трансляция. И вот рядом с дирижером в небольшом кружке света Александр Михайлович ведет на валторне свое соло. Камера отдалается, вот уже кажется, что это фотография, она становится все крохотнее, пока ее совсем не вытеснит чернота экрана.

Фотография, служившая в «Двадцати днях...» камертоном достоверности, в «Соло» явилась символическим памятником людям, отдавшим свои жизни в осажденном Ленинграде.

Достоверность и обобщенно-символическая образность вообще не состоят в конфликте. Другое дело, что режиссеры часто спешат со вторым, пренебрегая первым, нарушая художественную цельность и органику актерской жизни в образе.

Приведу в пример картину молодого режиссера тоже о войне и о тыле, где непоследовательность стиля, соседство интонаций фальшиво-выспренных рядом с правдивыми помешали стать ей интересным явлением искусства.

Разгар боя: копать и грязь, черный снег. Из охваченного огнем танка спасаются двое. Тридцатилетний старшина из последних сил тащит молодого солдата, почти мальчика, пытаясь сбить о снег пламя со своего горящего комбинезона. «Старшина! Старшина! Я умер?» — последние слова срываются с побелевших губ, и лицо солдата окаменевают.

В прологе фильма «Старшина»,

снятого молодым режиссером Н. Кошелевым по сценарию В. Кунина, пленка передает два цвета — ярко-красные языки огненной стихии и грязно-коричневые оттенки, перемешавшиеся в чаду неба и земли.

Ленты, созданные на «Ленфильме», привлекают умением создать достоверную, точную в мельчайших деталях атмосферу событий. Так и в «Старшине». После эпического пролога на экран вступает жизненная достоверность. Она ощущается и в натуральности интерьеров — госпиталь, где оказывается старшина после боя, давно не отремонтирован, обшарпан, ведь идет 1944 год. Бытово достоверны далеко не героические разговоры раненых о протезах, о женщинах. Черточки реальной, исковерканной войной судьбы просматриваются в коротком эпизоде без единого слова — только взгляд медицинской сестры, рванувшейся вслед за одиозным, который покидает госпиталь вместе с женщиной — видимо, женой.

Центром всего происходящего в картине является старшина Коцюба, назначенный командиром отделения летной школы.

На протяжении фильма старшина, заявленный в прологе человеком благородным, неоднократно подтвердил это качество: он оберегает слабых солдат, жалеет одинокую вдову, на свои деньги покупает сапоги однорукому инвалиду, потому что тот свои наличные пропивает. Развитие характера главного героя идет по принципу возрастающего качества: добрый, добрейший, самый добрый. Надо отдать должное исполнителю роли старшины Владимиру Гостюхину — условные ситуа-

ции «настырной» доброты актер проигрывает подкупающе натурально. Он играет человека, который очень устал от войны, вымотался оттого, что близко к сердцу принимает чужое горе. Его сопереживание немногословно. Едва заметной мимикой, жестом он выдает свое долготерпение и ждет, когда же кончатся все беды.

В прозаическое описание дней и занятий старшины вплетается сюжет о том, как юноша-курсант жертвует жизнью ради спасения тренировочного самолета. Иллюстрация эта, думается, ни к чему. Зритель и без того верит в ребят, которые учатся в летной школе.

Когда в финале фильма весть о победе облетает аэродром и на зеленое поле один за другим садятся маленькие самолеты, ведомые ликующими курсантами, крупным планом на экране возникает лицо одного из молодых — тот не желает торжествовать. «Моя война не кончена!» — твердит он. Незадолго до победы фашисты убили его отца, и теперь этот юноша не может принять участия в общем восторге, ведь лично он еще ничего не успел.

В этот момент в укромном уголке старшина одиноко выкуривает свою папиросу. Всеобщее ликование осталось за кадром. Коцюба спрятался от людей, чтобы втихомолку превозмочь столько лет сдерживаемые слезы. Он пытается заглушить их кашлем, убеждая себя, что комок в горле только от дыма. Что ж, по-разному проявляли себя много пережившие люди в тот исторический день...

Может быть, и не стоило бы так подробно описывать эту картину, но она характерна в разделе военной темы. В ней рядом с неожиданным, подсказанным самой



**Картина Олева Неуланда «Гнездо на ветру» была удостоена трех наград, в том числе премии в Карловых Варах**

жизнью соседствуют отработанные драматургические схемы, образные клише. Она показывает, как трудно бывает молодому режиссеру, тем более когда он берется за военную тему, столь ответственную и имеющую богатую традицию, говорить с экрана своим голосом.

## Национальные краски

Наше кино можно бы сравнить с морем, в которое впадает множество рек. Эти реки — национальные кинематографии. Каждая из них — имеет ли она большую биографию, как русская или, скажем, грузинская, или начавшуюся только после войны, как в республиках Средней Азии, — сегодня молодеет с приходом нового поколения режиссеров. Начинающие кинематографисты не только стремятся разобраться в глубоких пластах современной жизни, но и обращаются к истории своих наций и всей страны, пытаются взглянуть на привычные факты свежим взглядом нового поколения, обнаруживая более сложный взгляд на исторические ситуации.

Много споров вызвала картина молодого эстонского режиссера Олева Неуланда «Гнездо на ветру». Время ее действия — тревожные 40-е годы, когда подошла к концу война и эхо ее докатывалось до глухого эстонского хутора, где жил пожилой крестьянин Юри Пийр, который должен прокормить жену да невестку с ребенком, потому что сын его на войне и уже давно нет от него никаких известий.

В районном центре установилась молодая Советская власть, которая не набрала еще сил, что-

бы помогать крестьянам, наоборот, требует помощи у них. А в лесу прячутся «лесные братья» — так называют себя жители этих мест, ярые националисты, ведущие борьбу за старый порядок. Время от времени они совершают налеты на хуторян, добывая себе продукты. Кроме того, по лесу ходят недобитые фашистские солдаты, которые, по слухам, где хозяина убьют, где хутор спалят.

Находясь будто бы в стороне от исторических событий, хуторянин оказывается втянутым в самый их водоворот. Единственная его «политическая» программа — чтобы семья не умерла с голоду. Но работая даже вдвоем с приблудшим солдатом, выдающим себя за глухонемого, он все равно оказывается на мели. Сняться с хутора и переехать с семьей ближе к новой власти — эта мысль даже не приходит в голову герою, ведь здесь жили его деды и прадеды, здесь вырос и прожил жизнь он сам, отсюда ушел на войну его сын. Встать на сторону «лесных братьев»? И этого он сделать не может, потому что душа его тянется к работе и испытывает отвращение к кровопролитию. К тому же и не уверен он, хотя и плохо разбирается в ситуации, что за «лесными братьями», называющими себя истинными эстонцами, историческая правда. И когда в очередной раз они приходят к нему с поборами, а органы новой власти устраивают засаду, хуторянин тоже берется за винтовку — за себя и за новую жизнь. Правда, он погибает в перестрелке. Забирают солдата, который оказался австрийцем, и в доме остаются две женщины да ребенок, да и еще один

должен родиться. Такой у этой повести конец.

Герой ее — жертва истории и одновременно собственной иллюзии, что можно выжить, не определяя, с кем ты, что можно уберечь от урагана свое гнездо. Наверное, таких, как он, было немало — каждая историческая буря ломала деревья, сиротливо стоявшие в стороне от леса.

В середине 60-х годов та же историческая ситуация была oddly осмыслена в литовском фильме «Никто не хотел умирать». Но там она решалась в ключе эпоса: героями фильма были братья Локисы, вставшие, словно богатыри из былин, на защиту новой крестьянской жизни. Однако был в той картине еще один персонаж — назначенный братьями председатель сельсовета Вайткус, который не хотел умирать, как его предшественники. По слабости характера он метался между новой властью и «лесными братьями», которые наводили страх. Именно от Вайткуса ведет свою родословную герой эстонского фильма «Гнездо на ветру». Только теперь его судьба в центре картины, поэтому перед нами не эпос, а драма. Так иной взгляд на историю продиктовал и иной жанр.

Аналогичные сдвиги в стиле-вом решении исторической темы наметились с приходом молодых режиссеров в грузинское кино. С легкой руки драматурга Резо Габриадзе, режиссера Георгия Дanelия поры «Не горюй!», братьев Шенгелая, какими они предстали один в «Чудаках», другой — в «Мелодиях Верийского квартала», на экране было утвердился нарядный, легко переходящий от печали к ликова-

нию, наполненный пестрым со-ром жизни образ прошлого. Герои могли страдать, разлучаться, вздымать к небесам руки, но над всем брала верх пленительная красота мира и жажда жизни вопреки печалям. И вдруг на грузинском экране появилась «Грузинская хроника XIX века» (или «Заступник») Александра Рехвиашвили, а следом «Происшествие» Гелы Канделаки — картины принципиально черно-белые, равно сдержанные, я бы даже сказала, скорбные. В них и следа нет от того стиля, какой мы привычно связываем с грузинским кино.

Гела Канделаки пришел в игровое кино с опытом документалиста — еще в начале 70-х годов большой успех имела его короткометражка «Футбол без мяча». Он снимал обычный футбольный матч, но нижняя кромка кадра срезала траву и мяч, и мы видели лишь ноги футболистов, их лишенный цели азарт, футбольные страсти без предмета, который их разжиг. Эффект комический и вместе с тем наводящий на размышления. Кроме того, имя Гелы Канделаки связано в нашей памяти с фильмом «Жил певчий дрозд», где он сыграл главного героя. Очевидно, что общение с Отаром Иоселиани, автором «Дрозда...», не прошло даром для Канделаки. В «Происшествии», его игровом дебюте, многое напоминает черно-белые, сотканые, кажется, из самой жизни ленты Иоселиани. В основе же фильма рассказ грузинского классика Давида Кдлашвили.

В деревне из фильма «Происшествие» вдруг среди бела дня падает в поле без сознания уже не-

молодой крестьянин, единственный кормилец в семье. Его принесли домой, запричитали. Сбежалась вся деревня, чтобы отвести от него беду, если удастся. И вот уже на крестьянском дворе нашлись свои лидеры, стали всех поучать и раздавать поручения. Заглянул к занемогшему и местный помещик, проезжавший мимо. Перед ним все расступились, и тотчас у каждого нашлась к нему просьба.

Кончился день, спустилась ночь. Возле больного остались подежурить несколько крестьян.

Но потом и другие сбежались, когда по пустяковому поводу разыгралась на крестьянском дворе чуть ли не война. Жители нижнего селения пошли на жителей верхнего с кольями, вытасканными из плетня. Фильм заканчивается панорамой по полю брани, на котором ночью наломали дров перессорившиеся крестьяне. На крыльцо вышел тот, по которому накануне причитали. А его мать, ветхая и ворчливая старуха, грустно оглядела свое разоренное владение.

В картине, где интонация негромка и улыбка — не улыбка, а печальная усмешка, режиссер проявил вкус к грубой, неприкрашенной фактуре: высохшее дерево, шатающееся крыльцо, сгорбленная старуха, пыльная дорога, по которой во главе ватаги ребятишек бежит, играя на дудочке, деревенский дурачок, наконец, выразительные в своей неповторимости крестьянские лица, их неумолкающий говор, который вместе с долетающими сюда голосами деревни создает реальную звуковую среду.

«Грузинская хроника XIX века», хотя внешне и похожа по

стилю на «Происшествие», имеет, однако, свою особенность. Подобно короткометражке «Соло», здесь из натуральности, обостренной фактурности всего, что попадает в кадр, высекаются метафорические образы. Так и с персонажами, населяющими эту немного странную картину, где мир как будто похож на самого себя и в то же время не похож. Реальность здесь не сфотографированная, а преображенная, принимающая значения символические.

Многие лица в «Грузинской хронике», снятые часто на белом фоне, равны знакам. Вот Мать, вечно ожидающая сына, счастливая лишь в краткие минуты, когда он рядом, и спокойно отпускающая его от себя, потому что она понимает, что сын ее нужен не только ей. Вот Девушка, которая для героя значит очень много, но не может заменить всего, потому что тоже понимает, что мужчину ждут дела, важные для него и для других. А начальник канцелярии, куда приходит герой как посланец крестьян, — это олицетворение бюрократической машины, у которой сила и власть. Здесь уже много лет морочат крестьянам голову угрозой забрать у них лес. Не с человеком — с машиной вступает в поединок юноша-студент в потрепанном пальто и с грустными глазами. И машина же, методичная, бездушная, у которой стеклянные глаза, убивает героя фильма. Увидев, что юноша не отступится и будет упорно добиваться своего, ходя по этим мрачным кабинетам, начальник канцелярии наймет убийц, которые с коварством сделают в лесу свое черное дело.



В картине есть еще один герой — это лес. Тот самый, который издревле принадлежит крестьянам и который хотят у них отнять. Снятый без каких-либо подсветок, он светел до нереальности, хотя нет ни одного кадра, когда бы его пронизывало солнце. Он покоен и строг, он живой в отличие от мертвого города, где пустынные улицы, каменные мостовые и серые здания, где за каждым углом мерещится дурной глаз.

«Грузинская хроника» напоминает графику, экономную в своих средствах. Скупые по обстановке интерьеры, скупые диалоги, ис-

*Фильм Романа Балаяна «Бирюк» из редких экранизаций, в которых чувство кинематографа сочетается с верностью духу оригинала*

полненные значения взгляды и жесты. Герой приходит в дом матери. Почти пустая комната, только несколько цветов у окна и пожилая женщина в кресле. Они долго смотрят друг на друга, без лишних расспросов, без всплесков чувств. Столь же молчалива и любовь: мы видим фигуры юноши и девушки где-то на окраине города возле старинных стен монастыря, укрытых зеленью. На лицах влюбленных не радость, скорее сосредоточен-

ность — то ли от груза, который взял на себя заступник, то ли в предчувствии беды.

Потом юноша исчезает — его избили, связали в лесу и бросили в яму. В дождь возле дома его матери появится девушка, вся промокшая и растерянная: она пешком придет из города узнать что-нибудь о студенте. Но никто в деревне ничего не знает, и крестьяне идут его искать. Они долго блуждают по лесу, по тем же тропинкам, по которым совсем недавно проходил студент. Но не находят следа. «Грузинская хроника XIX века» общим настроением и трагическим финалом (не говоря уже об историческом времени) перекликается с экранизацией рассказа И. С. Тургенева «Бирюк», которую осуществил на Киностудии имени Довженко режиссёр Роман Балаян (до этого он же перенес на телеэкран чеховскую «Каштанку»).

Бирюк в его фильме одинок, но не жалок. Даже по-своему счастлив, потому что он фанатик. Когда крестьяне рубят барский лес и он вступает с ними в драку, то ничего не имеет против них лично и не встает этим самым на защиту господ. Нет, просто вся его жизнь подчинена... даже не чувству долга, а призванию к лесничеству. Разумеется, он не может грамотно сказать об этом, он только знает, что это его единственная судьба, которая несёт ему и горе и счастье. Бирюк живет в лесной деревянной лачуге с двумя маленькими дочками. Он нелюдим, и когда болен его ребенок и он мечется, не зная, где искать помощи, он не решается войти в деревню, потому что там все для него чужие, все его нена-

видят. Только в лесу хорошо этому человеку. Здесь ему все близко и понятно. Он как бы часть молчаливой, живой и прекрасной природы. Лес в этой картине, живописно снятый в самых разных его состояниях (в сумерках и на рассвете, в солнце и в дождь), выглядит храмом, в котором творит свою молитву сын человеческий. Вот он, хранитель леса, идет среди начинающих опадать берез, и утренние лучи солнца светят ему в спину. Его грубое лицо, словно выточенное из дерева, прекрасно в эту минуту. И — выстрел: это в беспечности разрядил ружье кто-то из вышедших на охоту господских гостей. Могучий, как крик, человек падает на землю, корчится в предсмертной муке. Трагическая случайность... Но, с другой стороны, слишком много в нем было жизни, слишком уж он отличался от других, чтобы жить на этом свете. Не будь этой шальной пули, нашлась бы другая. Рано или поздно он все равно бы погиб либо от руки крестьян, которым он мешал запасаться дровишками, либо от руки господ, как и случилось.

Фильм «Бирюк» из редких экранизаций, в которых чувство кинематографа сочетается с верностью духу оригинала.

В этот ряд можно поставить и талантливую картину украинского режиссёра Виктора Гресь «Черная курица», в основе которой одноименная сказка русского писателя Антония Погорельского.

Осенний редкий дождик стучит по окнам бревенчатого дома, по крохотному дворику, огороженному дощатым забором, бродят куры, и здесь же линейка мальчиков в белых париках с буклями, в зеленых мундирчиках и тре-



уголках. Так начинается рассказ об одиночестве ребенка, отданного на воспитание в крохотный пансион. Строгости и муштра, скучные уроки, невозможность выйти за ворота... А как хочется вообразить себя славным рыцарем на боевом коне, вольно скачущим по зеленому полю, или хотя бы представить своих родителей, которые даже на каникулы не смогли забрать сына домой. Из тоскливой реальности мальчик уходит в мир фантазии.

Вот тут-то и начинается гофманиана. Черная курица, которую он выпросил у кухарки, иначе ей грозило попасть в суп, оказалась... первым министром подземного королевства, и теперь мальчик будет избавлен от опостылевшей зубрежки. Благородный король подземного государства подарил ему волшебное зернышко, благодаря которому он может прочитывать наизусть все, что написано в любой книге. Крохотный мальчик с большими голубыми глазами и белыми кудряшками, обрамляющими почти игрушечное личико, становится вследствие такого дара знаменит, его даже везут к царице. Но скоро он оказывается перед выбором: или он должен в нарушение тайны все рассказать своим наставникам и тем самым подвести маленький народ, или же должен солгать. А лгать он не может. Правда же оборачивается несчастьем для сказочного народа, который теперь должен уходить из этих мест.

Итак, что лучше: благополучная ложь во благо себе и другим или чистая правда, которая обрекает на страдания не только тебя, но и тех, кого ты успел полюбить? Этот вечный вопрос предлагает нам притча о черной курице.

Фильм сделан в изысканно живописной манере. Каждый кадр — словно рисунок, перенесенный со старинной миниатюры, а интерьеры, заполненные до отказа предметами пансионного быта, представляются музеем давней эпохи.

Виктор Гресь долго шел к этой работе. И вот, наконец, настоящая удача, после которой имя этого режиссера будет звучать для зрителей гарантией художественного качества фильма.

Молодой режиссер из Кабардино-Балкарии Хасан Хажкасимов, работающий на киностудии имени М. Горького, представляет на суд зрителю полную лирики и юмора, пронизанную светом доброты увлекательную комедию «Дюма на Кавказе».

...Взору путников открывались дикие горы, вершины которых упирались в небо. Вдруг лошади остановились, и леденящая душу картина предстала перед Александром Дюма и его слугой Бланше.

Юноша, своей красотой напоминая Иосифа Прекрасного, вставив в расщелину скалы рукоятку кинжала, медленно отошел на край маленькой площадки и со слезами на глазах бросился было на лезвие, зловеще блестящее в лучах закатного солнца. Раздался выстрел, и Александр Дюма с дымящимся пистолетом в руке поспешил к молодому человеку, который хотя и не осуществил своего намерения, все же лежал в этот момент без чувств. Лишь на минуту придя в себя, он с горечью прошептал: «О, добрый человек, зачем ты мне помешал? Что мне жизнь без моей возлюбленной Марджанет!» И снова потерял сознание.

Такова завязка фильма «Дюма



на Кавказе», который поставлен по сценарию Р. Габриадзе и повествует об одном из многочисленных путешествий Александра Дюма-отца, около ста лет назад изложившего свои впечатления об экзотическом крае в книге «Кавказ», ставшей с тех пор библиографической редкостью.

Фильм — не экранизация этой книги, а свободное фантазирование по ее поводу. Недаром во вступительных титрах создатели лукаво уведомляют зрителей,

Светом доброты пронизана комедия Хасана Хажкасимова «Дюма на Кавказе»

что все события, происходящие на экране, остались... за пределами книги Дюма. А проще говоря, режиссер вслед за сценаристом пытался объединить свою любовь к французскому романисту с привязанностью к земле отцов.

В активе Хасана Хажкасимова до этого были короткометражка «Буба», несколько лет назад порадовавшая зрителей и удостоен-

ная призов, и полнометражная приключенческая лента «Всадник с молнией в руке». Сплав веселого и грустного, помноженный на романтическую приподнятость, присущую режиссерскому мышлению Хажкасимова, — такова по стилистике лента «Дюма на Кавказе», где соединились комедия, приключение, лирика.

В основе сюжета — любовь юных Марджанет и Азамата, которым не быть счастливыми, не оказаться в это время на Кавказе Александр Дюма — рыцарь справедливости. Известно, что Дюма был чем-то похож на своих героев. С отвагой, способностью жертвовать собой, благородством он как бы соединял в себе лучшие черты Атоса, Портоса, Арамиса и д'Артаньяна.

Прекрасные пейзажи первозданной природы, не познавшие человеческого дерзости, быстрые горные реки, вершины, подобно атлантам, подпирающим небосвод, стали фоном для раскрытия непохожих характеров. Дюма со своим слугой попадает в ущелье, где бесчинствует представитель древнего рода князь Вахвари. Это он разлучил Азамата и свою дочь Марджанет. Чтобы спасти любовь двух юных сердец, Дюма сколачивает отряд из встретившихся ему жертв князя-самодура. Здесь старый русский солдат Ерофей, умудренный опытом и готовый встать на защиту обиженных; багдадский купец Бабадул, вечно попадающий в самые горестные ситуации; и трусливый Бланше, верный до последнего вздоха хозяину, литературная слава которого возвышает в собственных глазах и слугу. Прекрасный Азамат тоже с ними, хотя он растерян, так как не может соединить в своем серд-

це разрывающие его чувства кровной мести с любовью к воспитавшему его Вахвари.

Каждый персонаж заявлен сочно, ярко, неповторимо, со свойственными лишь ему индивидуальными чертами. Режиссер смело и точно определил выбор исполнителей, соединив партнерством профессионалов, казалось бы, не сопоставимых по актерской школе и манере игры. Исконно русский, склонный к бытовым подробностям Иван Рыжов играет в дуэте с актером вахтанговской, ярко-театральной школы Владимиром Этушем. Артисту Тбилисского театра имени Руставели Кахи Кавсадзе (он играет князя) дан в партнеры рижанин Карл Себрис, играющий Дюма. А рядом с опытными актерами юноша-непрофессионал, которому выпало предстать на экране в роли Азамата. Неожиданное сочетание индивидуальностей и актерских школ дало верное представление о каждом персонаже в отдельности, и результатом явился цельный, хорошо сыгранный ансамбль.

Драк и увлекательных погонь стало заметно больше в картинах, создающихся сегодня на киностудии им. Горького. Думается, в этом есть свой резон, ведь продукция студии адресована в первую очередь детской и юношеской аудитории, жаждающей динамичного действия и романтики. Только плохо, когда эти атрибуты остро сюжетного кинематографа заслоняют самое необходимое юношеству — доброту. Имею в виду истинную, мудрую, человеческую доброту, а не риторическую, активно призывающую любить как себе подобных петухов, лошадей, собак и других животных.

В фильме «Дюма на Кавказе»

есть и драки, и погони, и дуэль (на пороховых бочках!), но во всем этом нет ни грана жестокости, а есть, наоборот, мудрость и благородство, которые рождаются из авторского отношения к событиям и персонажам. Идея справедливости двигает поступками героев, жизнелюбие и благородство пронизывают атмосферу фильма.

Экранизации литературных произведений, фильмы исторические, приключенческие, проблемные фильмы о современности — во всех жанрах стремится сказать новое слово молодая режиссура национальных кинематографий. Некоторые из них с приходом творческой молодежи вернули себе прежний авторитет. Так случилось, например, с киноискусством Прибалтики, где дебютировал целый ряд многообещающих режиссеров, с армянским кино, в котором интересно заявили себя К. Геворкян, постановщик фильма «Здесь, на этом перекрестке», Б. Оганесян, создатель «Терпкого винограда» и «Осеннего солнца», и другие режиссеры. Уверенно заговорили молодые кинематографисты Туркмении, Киргизии, Узбекистана. Они решительно обращаются к сложной нравственной проблематике, осмысляют прошлое и настоящее, смело обновляют киноязык.

## Поиски, эксперименты...

В конце 70-х годов к творческим объединениям на крупных киностудиях прибавилось еще одно, которое называется Экспериментальное молодежное творческое объединение «Дебют». Здесь выпускники ВГИКа и Высших режиссерских курсов ставят свои первые

короткометражные фильмы.

Это трудный и очень ответственный шаг — первый фильм: тут разом и заявка на тему, которая тебе дорога, и на жанр, в котором тебе легче всего дышится, и на манеру, по которой и впредь будут тебя отличать. Разумеется, по первой короткометражке не всегда безошибочно определишь будущее того или другого режиссера. Уверенно начавший может потом сойти с дорожки на привычную колею, и наоборот — у того, кто сначала был робок, может окрепнуть голос и выдать такую звонкую ноту, какая еще не звучала в нашем кино. Но хочется верить, что те, кто так ярко начал (как, например, К. Лопушанский в «Соло», о котором уже говорилось), будут интересно работать и дальше.

Если из короткометражек, представленных в последние годы в объединении «Дебют», отобрать лучшие, их хватило бы на несколько киноальманахов, разнообразных по жанрам.

По изобразительному решению картина режиссера В. Скуйбина «Что можно Кузенкову?» очень скромная: ее действие происходит в заводском цехе и в квартире заглавного героя, рабочего Кузенкова. Да и фабула проста. Мастер, желая доказать Кузенкову, что самое важное для человека — жить по законам коллектива, сначала утаивает от него трудный заказ, но выяснив, что никто в цехе неспособен изготовить сложную деталь, вынужден обратиться к ассу своего дела Кузенкову.

Привычные оценки «хороший» и «плохой» в этом фильме не срабатывают. Например, тирады мастера об интересах коллектива, о его желании говорить по душам

отдают демагогией или завуалированным стремлением посредственности подмять под себя и под свои убогие представления талантливую личность. А откровенные и, может быть, грубоватые кузеньковские: «Не хочу жить, как все», «Ты меня не трогай» и «Ты мне не интересен» выражают решение человека отстаивать свое право быть собой, сохранить свою индивидуальность и в конечном счете благодаря этому принести максимальную пользу обществу.

Финал картины открытый. Кузенков, вынужденный взять липовый бюллетень, чтобы избавиться от нападков мастера, все же не выдерживает и приходит на завод, когда деталь уже запорота другим рабочим. Он останавливается у станка под взглядами товарищей по цеху. Каков будет его следующий шаг: к станку, чтоб осуществить заказ, или за пределы завода, на другое предприятие, где его не станут стричь под общую гребенку? Вопросы, которые возникают здесь, непросты и в каждом конкретном случае требуют нестандартного решения.

В фильме «Встреча», поставленном режиссером А. Итыгиловым по рассказу В. Распутина, подкупает узнаваемость ситуации, среды, героев. Здание Дворца культуры, где проходит съезд передовиков сельского хозяйства, представляет знакомую нам пышную постройку с колоннами 50-х годов. В просторном фойе неожиданно встречаются два человека, когда-то близко знавшие друг друга. Встреча их продолжается в тесном гостиничном номере, где они будут вспоминать эпизоды двадцатилетней давности, бывшие радости, обиды. И еще Ивана, его друга, а ее мужа, который погиб

на фронте, всего лишь год проживши с женой. О нем она хранит по сей день самую светлую память.

Главные роли исполнили Нина Русланова и Станислав Любшин. Они на редкость натуральны — в костюмах, в манерах, в речи. Режиссер «списывал» с жизни стилистику актерской игры и вообще всей картины. Есть, например, здесь замечательная эпизодическая роль с одним-единственным словом, выполненная столь мастерски, что ее помнишь до деталей.

Когда герои сидят за столиком гостиничного номера, пьют шампанское и вспоминают прошлое, без стука распахивается дверь и входит мужчина, держа авоську с апельсинами. Он на секунду застывает, оценивая ситуацию. В глазах — недоумение (как, в его номере?) и безнадежность (не гнать же их отсюда!). Потом проходит к шифоньеру (все же я хозяин этой комнаты!), гордо кладет на него авоську с апельсинами и уже как благодетель (он-де знает цену своему воспитанию) идет к двери. Открывает ее и... В тот самый момент, когда он от собственного великодушия распустил было хвост, как павлин, он видит номер комнаты. Испуганно таращит глаза на дверь, потом на двоих, которые на протяжении всей сцены глядят на него ничего не понимающими глазами, потом, в секунду сделавшись в два раза тоньше, бежит за своей авоськой и, прикрывая дверь с другой стороны, произносит трусливо: «Извините».

Этого случайного персонажа сыграл артист Сергей Никоненко. Появившись на минуту в кадре, он поведал о человеке все — откуда он, каков по характеру, с ка-

кими целями в этом городе... Воистину нет маленьких ролей!

Никоненко сыграл еще в одной короткометражке, которая называется «Холостяки». Где-то за чертой большого города живут вместе два дояра, трогательно заботясь друг о друге. Молодость давно осталась позади, семьи у них не сложились, но оба они любят одну женщину, джентльменски уступая друг другу право познакомиться к ней. Наконец, тот, что совсем жить без нее не может, соглашается сделать ей предложение. Неудавшаяся вечеринка, неудавшееся сватовство, и вот друзья-холостяки возвращаются вечерней улицей, освещенной редкими фонарями. Тут у одного из них случается приступ радикулита, а второй поддерживает товарища, словно заботливая нянька. Так, видимо, и придется им всю жизнь вековать на свете друг возле друга.

И эта смешная комедия с щемящим финалом, и «Кузенков», и «Встреча» представляют режиссуру, которая лишена внешних эффектов, лаконична, скупа, делает ставку на добротную литературную основу и на игру актеров.

Г. Мелконян, создатель фильма «Шелковица», добавил к этому приемы эксцентрической комедии. В основе его фильма бродячий сюжет о том, как слабый и маленький победил большого и сильного. Живут в армянском селении по соседству две семьи. У здоровяка рождаются только девочки, а у соседа, который ни ростом не вышел, ни силой, — несколько сыновей. Живут семьи, в общем-то, дружно, но вот из-за шелковицы, которая растет как раз посреди общего двора, разгорается спор. Перессорились

дети, потом дело дошло до родителей. Во двор выходят главы семейств, которые сейчас померяются силой.

Но хлипкий сосед, приняв воинственную позу, шепчет жалобно, чтобы партнер дал ему победить, ведь у него мальчишки растут — какой им будет пример? «У тебя сила есть, а у меня что, кроме характера?» Тот соглашается и тут же от удара маленького падает на землю. В эксцентрической комедии, в которой много солнца, веселых детских лиц, доброты и благородства, ряд эпизодов решается в ритме ранних комических лент.

Если «Шелковица» опирается на собственно кинематографическую традицию, то жанр «Нескладухи» режиссера С. Овчарова берет свое начало в русском фольклоре, а именно в особом виде частушки, которая так и называется «нескладуха». Здесь все «как не бывает». Если есть ворота, то нет забора, если подвода едет по мосту, то мост только до середины. Все здесь условно, все игра. Так выстраивается под аккомпанемент балалайки и нехитрый мотив частушки полное парадоксов и нелепиц увлекательное зрелище.

Совсем иначе ведет поиски в области киноязыка Александр Сокуров. Лента, поставленная им по рассказу Г. Бакланова «Разжалованный», имеет ярко выраженный индивидуальный стиль. Режиссер ищет образное выражение идей, часто прибегая к материалу хроники или стилизуя изображение под хронику. Эпизоды у него не выстраиваются в привычный сюжет, вытекая один из другого, а существуют как этюды, которые лишь собранные вместе апеллируют к ассоциативному мышлению.

«Разжалованному» предшествовала дипломная работа Александра Сокурова во ВГИКе — экранизация двух рассказов Андрея Платонова. В фильме «Одиноким голос человека» режиссер сумел передать на экране мир Платонова со свойственной ему недоговоренностью, вглядыванием во что-то неясное, мучительной неудовлетворенностью, томлением духа и мгновенными озарениями.

Сейчас режиссер вступает в профессиональный кинематограф. И хочется надеяться, что в его фильмах прозвучит сокровенное слово, высказанное собственным художественным языком.

Стоит запомнить не только те имена, что были названы здесь. Их гораздо больше, интересно заявивших о себе в режиссуре молодых людей. Александр Панкратов, поставивший короткометражку «Лаборатория», Аркадий Сиренко, создатель «Ветеранов», Автандил Квирикашвили («Зеленая

куколка»), интересные молодые режиссеры, питомцы кинофакультета Грузинского театрального института имени Шота Руставели. Они, ищущие и талантливые люди, не только пришли обновить жанр и киноязык, но и вынести на экран наболевшие вопросы, что так необходимо искусству во все времена.

«Нынешние сокращают начало,— написал в свое время впутственной статье, адресованной молодым кинематографистам, писатель Юрий Трифонов.— Начало лучше всего обрубать. В искусстве тоже. Раскачку — к черту!.. Не толчитесь слишком долго в прихожей, врывайтесь в комнату. Не засиживайтесь в начинающих, которых не существует. Но имейте в виду: дальше легче не станет!»

Этим мудрым заветом ушедшего от нас писателя мы и подведем черту под раздумьем о молодой режиссуре.

## Содержание

Губенко против Губенко . . . . .	4
Мир Никиты Михалкова . . . . .	11
Вглядимся в наши лица . . . . .	16
Пространство «школьного фильма» . . . . .	22
Память по наследству . . . . .	28
Национальные краски . . . . .	35
Поиски, эксперименты... . . . .	43

На 1-й странице обложки кадр из фильма «Неоконченная пьеса для механического пианино»

На 4-й странице обложки кадр из фильма «Не болит голова у дятла»

**Татьяна Ивановна Лотис**

**МОЛОДЫЕ РЕЖИССЕРЫ СОВЕТСКОГО  
КИНО**

Гл. отраслевой редактор В. Демьянов  
Редактор Л. Ильина  
Мл. редактор Н. Терехина  
Художник Ф. Зелялетдинов  
Худож. редактор М. Гусева  
Техн. редактор И. Шабратова  
Корректор С. Ткаченко

Сдано в набор 21.08.81. Подписано к печати 26.10.81. А07965. Формат бумаги 60×84  $\frac{1}{16}$ . Бумага гл. печати. Гарнитура журнально-рублиная. Печать глубокая. Усл. печ. л. 2,8. Усл. кр.-отт. 3,26. Уч.-изд. л. 3,21. Тираж 87 080 экз. Заказ 369. Цена 15 коп. Издательство «Знание» 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 817112.  
Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

ИБ № 4463





