

В. Ревич

КИНО-

УГОЛОВНЫЙ  
РОЗЫСК  
И ХУДО-  
ЖЕСТВЕННЫЙ  
ПОИСК

ДЕТЕКТИВ



*ВЕРСИЯ ПОЛКОВНИКА ЗОРИНА*

Всеволод Ревич

# КИНО- ДЕТЕКТИВ

УГОЛОВНЫЙ  
РОЗЫСК  
И ХУДО-  
ЖЕСТВЕННЫЙ  
ПОИСК

СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР  
Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства  
Москва, 1983

Всеволод Александрович Ревич

## КИНОДЕТЕКТИВ

Редактор Э. Болгарина

Художники

В. Плотнов, А. Ясинский

Художественный редактор Ю. Фролов

Технический редактор С. Степанян

Корректор М. Рюрикова

Слано в набор 29.06.82. Подписано в печать 15.03.83.  
А-01569. Формат 70×108/32. Бумага офсетная. Гарнитура  
обыкн.-новая. Печать офсетная. Усл.-печ. л. 7,0.  
Уч.-изд. л. 7,452. Тираж 100 000. Цена 60 к. Заказ 5301.  
СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 125319,  
Москва, ул. Черняховского, 3.

Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197101, Ленинград, П-101, ул. Мира, 3.

© Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1983 г.

„И” ИПИ „ИПИ”

ДЕПО № 1

ОСТРЕЕ,  
ЕЩЕ ОСТРЕЕ!

ИНВЕСТИГАТОРЫ

ПРЕСТУПЛЕНИЕ  
ЕЩЕ НИКОМУ  
НЕ ПРИНОСИЛО  
СЧАСТЬЯ!

ЧТО МОЖЕТ  
ДЕТЕКТИВ

И” И”  
И” И”

МЕЖДУ зрительской аудиторией (если ее не дробить по анкетным графам, а взять «валовые» показатели) и профессиональной кинокритикой в оценке некоторых фильмов нередко возникают «ножницы», вызывающие раздражение у первой и оставляющие горечь в сердце второй. Этот социологический феномен заслуживает особого анализа, но сейчас речь о том, что, пожалуй, нигде мнения не расходятся так сильно, как на приключенческих и особенно детективных перекрестках. Зритель детективы любит, зритель на детективы ходит, и к его любви, к кассовым ведомостям открыто или скрыто апеллируют иные творцы, дабы обороняться от зловредных ниспровергателей, которые, по их мнению, стремятся лишить публику любимых видов кинозрелищ. Многие детективные создания действительно подвергаются в прессе капитальной «выволочке». На крайнем фланге приостылилось утверждение, что детектив — это нечто второсортное в принципе, исключительно развлекательное, а то и нравственно сомнительное. Правда, в последнее время такие воззрения открыто высказываются с некоторой осторожностью — заключают, но они, без сомнения, тлеют под пеплом.

Сейчас о детективе пишут немало. В периодической печати периодически возникают дискуссии и «круглые столы», концентрирующие внимание все на той же дилемме — второсортный перед нами жанр или невторосортный. Ответ всегда однозначен — невторосортный, тем не менее симпозиумы по-прежнему созывают, и в эти споры с неизбежностью ввязывается каждый, кто пишет о детективе.

Уточним для начала, что, произнося слово «детектив», здесь мы будем иметь в виду исключительно произведения, связанные с расследованием уголовных преступлений; детектив политический давно отделился, он решает свои задачи и имеет совершенно другую эстетическую природу.

Итак, защитники упорно твердят, что любимый ими жанр равноправен в ряду прочих творений литературы

или кинематографа. Мол, плохие произведения встречаются в любом секторе искусства. «Жанр не виноват!» Справедливо. И все-таки, наверно, даже самые азартные спорщики чувствуют в глубине души: не всегда нападки порождены снобизмом, есть в детективном организме нечто такое, что позволяет ему легко, во всяком случае, легче многих, приспособляться к неразвитому вкусу, к атмосфере так называемой «массовой» культуры, прекрасно существовать в теплой сырости этой экологической ниши и даже, уподобляясь кукушонку, выталкивать при удобном случае из гнезда культуры другие роды и виды. А вот на более высоких, более «сухих» территориях детектив приживается с известным трудом.

В более широком плане вопрос заключается в следующем: может ли приключенческая литература создавать художественные ценности или не может, именно потому, что она приключенческая? Действительно, в состоянии ли мы назвать произведение, которое, будучи бесспорно детективным, столь же бесспорно отвечало бы общепризнанным критериям художественности? Если такие «уникумы» найдутся — значит, есть к чему стремиться. Что ж, вот, может быть, один из самых бесспорных примеров: Чарльз Диккенс, «Тайна Эдвина Друда». Пример не единственно возможный, но любопытный.

«Тайна Эдвина Друда» соответствует всем параграфам детективных кодексов. Загадочное исчезновение молодого человека, подозрения, павшие на невинного, хитроумный сыск... Но по рельефному изображению нравов английской провинции середины XIX века, по осязаемости, по экстраординарности характеров, по въедливо-критическому взгляду на общественные нравы, по искрящейся стилистике — по всему, чем силен и славен Диккенс, этот роман ни в чем не уступит его прочим книгам. Диккенс с увлечением работал над «Эдвином Друдом» в последние месяцы жизни, достигнув вершин мастерства. Г. Лонгфелло отозвался о романе: «Безусловно одна из лучших вещей, если не самая лучшая».

А если этот роман Диккенса был до некоторого вре-

мени известен у нас менее других его произведений, так это объясняется тем, что он остался неоконченным, — сочинитель унес в могилу тайну необыкновенной развязки. Нет возможности заглянуть на последнюю страницу — проверить справедливость своих предположений. Надеюсь, вы не станете спорить, что в хорошем детективе наши предположения, как правило, оказываются обманутыми. По поводу эпилога «Эдвина Друда» было высказано много гипотез, даже написано несколько окончаний. Наиболее логично обоснована версия диккенсоведа Д. Уолтерса. И все же сомнения остаются, даже переводчик статьи Уолтерса не утерпел и вступил с ним в полемику...

Недавно советское телевидение осуществило экранизацию «Тайны Эдвина Друда» — кстати, первую в мире, довольно полно воспроизведшую основные мотивы и образы романа, — так что теперь, как шедевр Диккенса, так и споры вокруг его развязки, известны почти всем. По поводу самой постановки можно сказать много доброго и немало критического, однако нас сейчас интересует не это.

Телевизионный «Эдвин Друд» вызвал обильные и весьма доброжелательные отклики в прессе, однако его жанровая принадлежность вызвала у критиков затруднения... С одной стороны, они всячески старались избегать слова «детектив», — возможно, в этом слове им чудилось нечто оскорбляющее не только великого романиста, но и авторов постановки. С другой стороны, детективная направленность «Эдвина Друда» очевидна — ее нельзя не заметить. «Что это — детектив? — спрашивает рецензент «Правды» Е. Сабашникова. — Тогда, может быть, не стоило так вникать в тайну? Но ведь Диккенс писал социально-психологический роман; детектив — лишь форма, в которую он облек свое произведение». В этом утверждении молчаливо предполагается существование некоего детектива не по форме, а по содержанию, такого «интроверта», в котором все детективной интригой ограничивается, на нее самое и замыкается. Но бывают ли такие детективы? Впрочем, честно говоря, бывают, и даже не-

редко бывают. Вероятно, правильнее поставить вопрос так: а нужны ли они, а не обречен ли «детектив по содержанию» обязательному превращению в нечто бессодержательное?

Но если детектив, как мы видим на примере Диккенса, может быть настоящим искусством, то что же мешает ему зачастую быть им? Не тематика ли, рассчитанная на нетребовательный вкус? Вслушайтесь: «Проблемы причин преступности, школьного и семейного воспитания, перевоспитание преступника, воспитательное воздействие коллектива, воспитание моральной стойкости, высокой идейности, благородства и справедливости», — вот чем обеспокоен детектив, как писал А. Адамов в одной из статей, посвященной защите жанра. Помилуйте, куда уж серьезней!

Это так. Однако правда и то, что тематика детектива может сработать против искусства. Описание преступления легко, иногда неуловимо переходит в смакование преступления, а картины драк, насилий, выслеживаний способны потакать и низменным запросам. Противники утверждают, что детектив уводит от действительности, сторонники возражают: ближе — трудно, ведь произведения выстраиваются иногда в затылок газетному репортажу, а уж на основе подлинных судебных дел и подавно. И все-таки есть огромное количество детективных произведений несомненно эскейпистских по своей сути.

Говорят, что детектив — это кроссворд для интеллектуалов. Но также говорят, что любят его те, кто совсем не любит думать. Н. Ильина как-то выдвинула формулу, что детектив — это литература+игра. На нее дружно набросились: какая игра! какая игра! Детектив — это литература! Но если подходить непредвзято, то очевидно, что многие западные романы — вестимо, игра. Как еще можно назвать труды американца Р. Стаута, ставшие у нас известными стараниями некоторых журналов, или «10 негрят» А. Кристи, сильно пострадавшие в киноверсии, или ее же «Восточный экспресс», который тоже был экранизирован и шел на наших экранах (на мой взгляд,

фильм скомпрометировал роман напрочь, несмотря на созвездие актерских имен первой величины). Когда читаешь Агату Кристи, возникает странное ощущение, что не великий сыщик Эркюль Пуаро преследует убийц, а убийцы преследуют великого сыщика, с маниакальной настойчивостью появляясь именно там, где чаевничает, прогуливается и отдыхает этот лысоватый бельгиец. Игра? Разумеется, игра. Но столь же неверно было бы распространить дефиницию Н. Ильиной слишком широко. Детектив, особенно отечественный, может быть и не игрой, хотя само по себе отнесение к «игре» еще не предопределяет отрицательной оценки.

Говорят, что детектив — это высокоморальный жанр. Верно. Детектив с его обязательным торжеством справедливости может быть и бывает таким. Говорят, что детектив развращает. Тоже верно, и нередко, к несчастью, верно. К тому же стоящее и дешевое, талантливое и ремесленническое, полезное и вредное соединяется в самых прихотливых сочетаниях даже у одного и того же автора, даже под одной и той же обложкой.

Почему-то все споры о детективе всегда только альтернативны: детектив — искусство первого ИЛИ второго сорта; детектив — правда ИЛИ вымысел; детектив — развлечение ИЛИ исследование жизни... Да он может быть и тем, и другим, и третьим. И хорошим. И плохим. И талантливым. И бездарным. И тонким. И пошлым. Как и все остальные роды и виды искусства.

Почему именно за детективом закрепилась дурная слава? Дело, наверно, не в том, что хороших меньше, а в том, что плохих больше. В других жанрах проходные произведения действительно проходят, не задевая внимания, их просто не читают или не смотрят. Детективы читают и смотрят. Соответственно и вред от плохого детектива больше, чем от плохого произведения другого жанра.

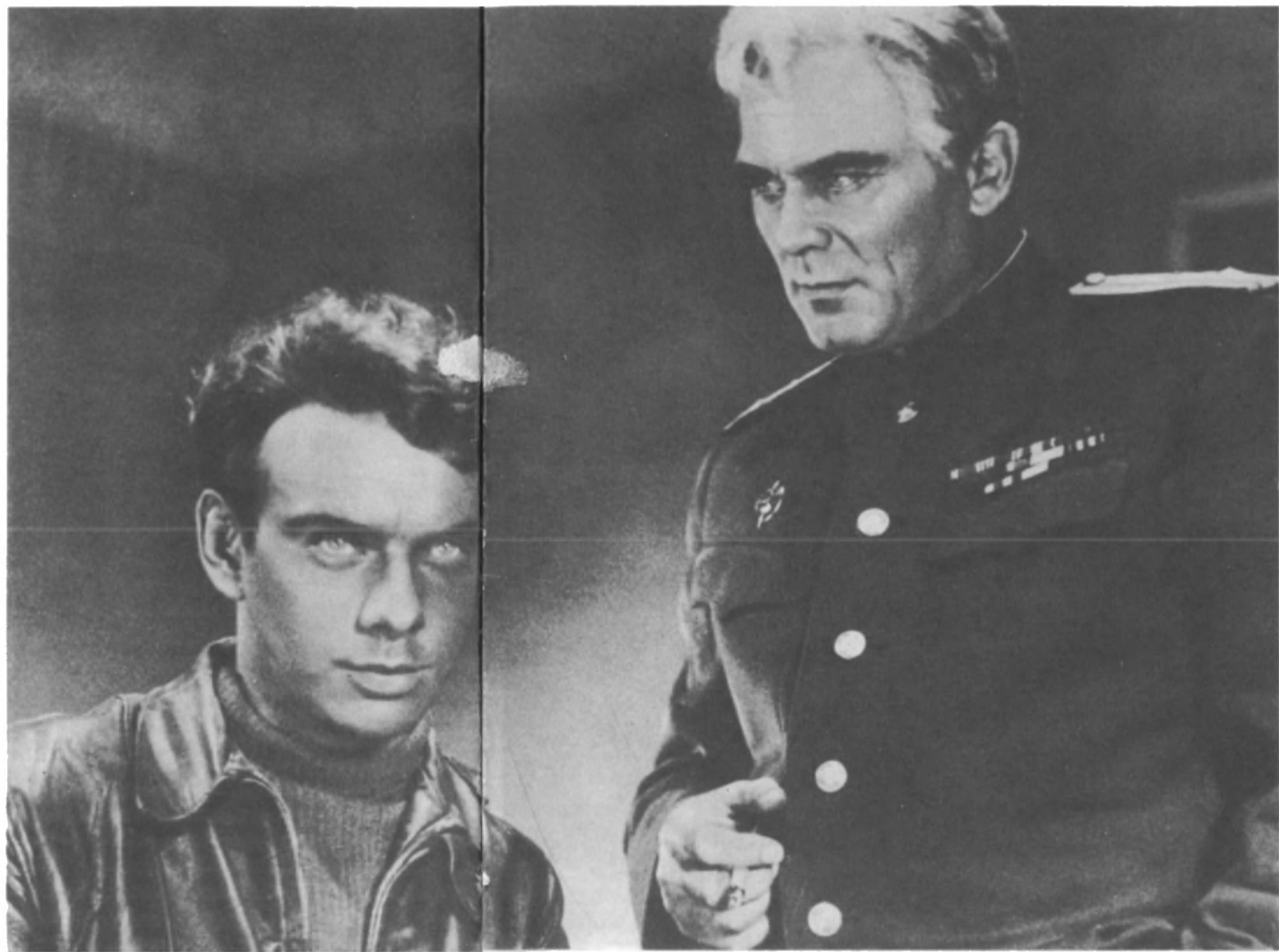
Именно потому, что детектив причудливо противоречив, что может принимать самые разные обличья, в зависимости от общественной конъюнктуры, намерений и способ-

ностей автора, социального заказа, и объясняется его привлекательность и распространенность, и цепкость, хотя в целом исследование причин победного шествия детектива по земному шару — это предмет в значительной степени не литературный, а социологический.

Благожелательность публики гарантирует автору даже весьма средних достоинств благожелательность продюсеров и издателей, тираж и выход на экран. А потому и растут, как грибы, опусы, которые и создают жанру репутацию второсортности. Против таких творений нужно выступать беспощадно, невзирая ни на какие кассовые показатели.

До сих пор шел разговор о детективе, как о некоем космополитическом животном, обитающем на всех континентах. На деле же детектив западный и детектив социалистический, хотя и имеют много — главным образом формальных — точек сходства, внутренне резко отличаются друг от друга. Это различие, понятно, связано с тем, что авторы отражают разную социальную действительность. Западный детектив имеет давнюю и богатую традицию, да и количественно он во много раз превосходит отечественный. Может быть, поэтому о нем чаще и пишут. Но здесь нас интересует в первую очередь наша отечественная продукция.

**DEPO N 1**



*Румянцев —  
А. Баталов  
Афанасьев —  
С. Лукьянов*



*Афанасьев —  
С. Лукьянов  
Шмыгло —  
В. Чекмарев*



*Афанасьев —  
С. Лукьянов  
Корольков —  
Н. Крючков*



*Егоров — О. Табаков (справа)  
Жур — О. Ефремов (в центре)*





*Баукин — Б. Андреев  
Венька Малышев — Г. Юматов*



*«Незнакомец» — И. Переверзев  
Ложкин — М. Пуговкин*

*Коршунов — В. Сафонов  
Ложкин — М. Пуговкин*



Для успешной борьбы с правонарушителями необходимо строжайшее соблюдение социалистической законности. Сама по себе эта мысль — одна из центральных в современных фильмах. Государственные институты охраны порядка должны олицетворять собой абсолютную справедливость, только тогда нравственный поединок, разворачивающийся на экране, получит свое оправдание, высвободит свой педагогический потенциал. Человеческое сердце очень чувствительно к победе справедливости.

Картины о борьбе с уголовной преступностью вряд ли имели шансы появиться в нашем кинематографе ранее середины 50-х годов. Да и в литературе тоже. Отдельные сочинения, правда, встречались. Но их очень мало. Известностью пользовались, например, «Записки следователя» Л. Шейнина, повести Ю. Германа «Лапшин» и «Жмакин»... Можно припомнить еще несколько книг, но отнести их к достижениям отечественной культуры затруднительно. Большинство произведений, рассказывающих об угрозе, о милиции довоенных, военных и первых послевоенных лет, появилось впоследствии, уже в наши дни. Эти книги и фильмы повествовали не только о трудностях самой профессии, но и о дополнительных трудностях, выпавших на долю честных сотрудников в условиях нарушений социалистической законности в годы культа личности, отчего прежде всего страдала работа, которой они посвятили жизнь и которую можно совершать только чистыми, стерильно чистыми руками.

Первой киноласточкой, полностью отошедшей от политического детектива, стало «Дело Румянцева» — картина, созданная на «Ленфильме» в 1956 году И. Хейфицем по сценарию, написанному им совместно с Ю. Германом. «Делу Румянцева» будет суждено сыграть для нашего уголовного детектива такую же роль, как «Подвигу разведчика» для детектива героического. Но с этим первым фильмом сразу же начнется и непрекращающийся спор о том, что считать детективом и можно ли относить к нему картину, которая представляет собой нечто большее, чем обыкновенный «боевик» с хитроумными пре-

ступниками и ловко преследующими их сыщиками. «Дело Румянцева» — история рабочего парня, водителя грузовой автомашины. Парень честно жил, честно трудился, полюбил славную девушку, но неожиданно для себя оказался под следствием без всяких на то оснований. Фильм исследует, как отнесся герой к несправедливому обвинению, как повели себя его друзья, его невеста, — остро проверялось, что такое подлинное товарищество, настоящая любовь, и не все, окружающие Сашу Румянцева, выдержали суровую проверку.

В этой картине впервые предстали перед зрителями два типа следователя; несколько позднее присутствие такой противоборствующей, но неразрывной пары станет почти обязательным и обернется штампом. В «Деле Румянцева» коллизия в среде стражей порядка была необходима. Именно в позиции, в личности следователя, который должен олицетворять не только законность, не только справедливость, но и гуманность нашего строя, нашли отражение перемены в духовной жизни страны. Авторы с открытым осуждением отнеслись к работнику юстиции, заранее предубежденному против любого человека, оказавшегося перед его столом. Немудреная философия дыма и огня. Презумпция виновности. Капитан Самохин (И. Лобанов) даже не пытается разобраться в объяснениях растерянного, ошеломленного случившимся парня. «Товарищ следователь...», — взывает Саша Румянцев в отчаянии. И слышит в ответ сакраментальную фразу, полную хамского пренебрежения к допрашиваемому: «Я тебе не товарищ, тамбовский волк тебе товарищ!» Желая полнее высказать неприязнь к подобным экземплярам, авторы несколько окариковали персонаж, но все же фигура получилась достаточно достоверной и страшноватой.

Противоположный полюс представлен на экране полковником Афанасьевым. Надо сказать, что уже в первом фильме дали себя знать известные сложности в изображении безупречного положительного героя, но они не устояли перед талантом и обаянием Сергея Лукьянова.

То, что у другого исполнителя могло бы показаться декларативным или «утепляющим», у него выглядело и звучало естественно, зритель верил в его героя и получал огромное удовлетворение от того, что полковник не только сумел правильно разобраться в невинности молодого шофера, но и посрамил своего антипода. Конечно, тут дело не только в склонностях и индивидуальных особенностях этих людей, но и в изменении общественной атмосферы, в крушении концепции человека-«винтика».

Современному взгляду в «Деле Румянцева» многое покажется простоватым, чересчур прямолинейным. Это, в частности, относится к действиям преступников, беспредельно наивных. Теперь их разоблачил бы любой школьник, проходивший следственную практику у телевизора. Но, как известно, произведения прошлого оценивают не по тому, чего они не дают сегодня, а по тому, что нового они внесли в свое время. В фильме «Дело Румянцева», при всех его недочетах, нельзя было не заметить новой для приключенческой ленты реалистичности: на экране и преступники были живыми и разными, хотя, пожалуй, надо признать неудачу, которая постигла такого крупного мастера, как Н. Крючков, взявшегося за отрицательную роль начальника автобазы.

После Саши Румянцева молодой артист Алексей Баталов стал необычайно популярен и любим. Образ главного героя картины получился настолько привлекательным, что мы вправе рассматривать его (и весь фильм, понятно) и в другом ряду, например, в ряду фильмов на так называемую производственную тему, которая, кстати, стала заново складываться значительно позднее. Баталовский Румянецев во многих отношениях — образ-открытие. Мне даже кажется, что со времен этого фильма такого симпатичного молодого рабочего у нас в кино и не было. Правда, вот тут-то и прячется зерно возражений: детектив ни при чем, в его задачи создание образов-открытий вовсе не входит. Нет, входит. Должно входить.

Подобные же мысли о художественной глубине фильма вызывает не только образ Румянцева. Вот, скажем,

превосходная сцена в проходной. Водители, возмущенные трусливым и нетоварищеским поведением Снегирева (Е. Леонов), скидывают в кепчонку какие-то занятые у него рублики, демонстративно высказывая желание порвать с парнем все отношения, и с презрением нахлобучивают эту шапку ему на затылок. Сцену вполне можно записать не только в актив данного жанра, хотя она имеет непосредственное отношение к расследованию: Снегирев побоялся дать показания в пользу обвиняемого Румянцева. Речь в ней — о рабочей морали. Но так и должно быть в истинном искусстве, где любая сцена, любой образ отличаются многослойностью, — плоские силуэты никому и не нужны. Возможность и методика создания действительно глубоких, действительно жизненных, действительно поучительных картин, построенных на расследовании преступлений, была заложена уже в «Деле Румянцева». Жаль, что кино и до сих пор не всегда пользуется уроками «Дела № 1».

В том же году, когда снимался фильм И. Хейфица, увидели свет повести П. Нилина «Испытательный срок» и «Жестокость». Хотя фильмы по обеим повестям были созданы через несколько лет, тем не менее все это — части одной последовательности. Те течения, которые наметились в «Деле Румянцева», в еще большей степени пробились в «Жестокости». «Жестокость» была поставлена в кино замечательным режиссером Владимиром Скуйбиным.

И снова тот же вопрос: может быть, потому и хороша «Жестокость», может быть, потому-то она и признана всесоюзным достижением, что никакого касательства к детективам не имеет? (Я, разумеется, оставляю в стороне соревнование авторских талантов, речь идет только о жанрово-структурных особенностях.) Но ведь когда мы говорим об этом виде искусства, то подразумеваем не только определенное сюжетное построение, но и столь же определенную тематику с обязательными ячейками: сотрудники угрозыска, преступники, собирание улик, отслеживание, различные операции с целью обезвредить

преступников, допросы, наконец — и это одно из самых необходимых звеньев в отечественном детективе, — борьба за человеческую душу. Раскрыть человеку глаза на его действия, пробудить в нем голос совести — может быть, важнее, чем его наказать. Именно на этой основе строится фильм «Жестокость». (Для краткости будем говорить только об этом фильме, хотя много сходного можно сказать и об «Испытательном сроке».)

Почему же надо отрицать близость этой картины к детективному жанру? Не потому ли, что в основе ее лежит богатая нравственная идея — о долге, чести, совести, о том, что должно твориться в душе порядочного человека, если оказывается, что он обманул чье-то доверие. Зрители неминуемо вовлечены в облагораживающий внутренний спор: прав или не прав комсомолец Венька Малышев, путивший себе пулю в висок, ибо посчитал себя подлецом, хотя вины за ним не было. Он, Венька, сумел переагитировать сбитого с толку мужика, пошедшего в бандиты, Лазаря Баукина (в превосходном исполнении Б. Андреева), сумел разбудить в его лохматой голове понимание не только бесперспективности, но и противоестественности борьбы с Советской властью. Он даже убедил Баукина оказать содействие в поимке действительно опаснейшего врага — «императора всей тайги» белогвардейца Воронцова. С таким трудом, с таким риском для жизни возведено здание доверия, которое не только перевернуло судьбу одного угрюмого крестьянина, но и могло бы резко убыстрить процесс перехода многих заскоружлых, недоверчивых душ на сторону революции. И это здание в момент оказалось разрушенным тупицей начальником; во имя ложно понимаемого авторитета милиции, авторитета властей начальник угрозыска присваивает себе честь поимки Воронцова, а Лазаря на глазах у всех вновь берет под стражу: чего с ним считаться-то, с бандюгой.

За спиной начальника стоит тень журналиста Якова Узелкова, Якуза — мерзавца, который сделал демагогию доходным занятием. Жаль, что характеристику этим двум

важным для понимания смысла произведения персонажам приходится давать скорее по книге, нежели по фильму, потому что на экране они менее убедительны. Удивительно — удались положительные и не удались отрицательные персонажи, что, надо признать, и вправду нетипично для детектива. В исполнении Н. Крючкова начальник угрозыска выглядит всего лишь карьеристом, погнавшимся за премиальными, тогда как в повести Нилина действовал этот персонаж гораздо основательнее, из «идейных» соображений: совершив подлость, он пребывает в самодовольном расположении духа, разглагольствует о высших революционных интересах, по сравнению с которыми судьба никчемного лесовика не должна никого тревожить, — все та же философийка ничтожности отдельного человека.

Так или иначе — в повести и в фильме — мы видим: обманул Венька Лазаря Баукина, обманул мужиков, а ведь он говорил с ними не только от своего имени. За всю советскую власть, за всю партию большевиков говорил с ними комсомолец Малышев. Пожалуй, не было зрителя, который с острейшей болью не воспринял бы Венькиного выстрела, не пожалел бы его, не осудил за минутную слабость. Начальник и Узелков на могиле тоже жалели юношу и тоже осуждали его за дезертирство в тот момент, когда каждый человек на счету. Да, наверно, Венька поступил неправильно, но так можно сказать о реальном человеке — литературного героя мы судим по законам авторской логики. Венька Малышев вне своего поступка не существует.

А то, что выстрел Веньки вызвал в нас боль, заставил о многом подумать, — так в этом и скрывается искусство, большое искусство писателя П. Нилина, режиссера В. Скуйбина, артиста Г. Юматова. Яростный нравственный посыл превращает произведение о 20-х годах из исторического в злободневное, нужное для нас, сегодняшнее.

Но вот эти-то высокие цели, поставленные авторами, высокий художественный уровень исполнения и поддер-

живает мнение, что перед нами не детектив. Куда ему, дескать, управиться со столь качественными материями! Ему б чего-нибудь попроще! Обнаружил, например, сыщик на часах убитого отпечаток пальца, предъявил дактилограмму запирающемуся допрашиваемому, тому и делать нечего — чистосердечное! Тут же за большим письменным столом изрекается несложная сентенция каким-нибудь большим начальством, вроде: «Пусть преступник помнит, что совершить преступление и не оставить никаких следов невозможно!»; сцена готова, пожалуйста!

Что же получается? Если в повести, в сценарии, в фильме появилась весомая мысль, то они детективом быть перестают? А чем становятся? Настоящей литературой, настоящим кинематографом, настоящим искусством?.. Так, самой постановкой вопроса детектив оттесняется куда-то на задворки. Конечно, прямо этого никто не говорит, все слаженно призывают детектив к наивысшей художественности. Но возможно ли ее вообще добиться, если соответствующая спецификация не заложена в проект? Обратите внимание: удача приходит тогда, когда авторы стремятся свершить нечто, выходящее за пределы жанра, как об этом они в унисон заявляют в предпостановочных интервью. Слыхано ли, чтоб хоть один режиссер признался: ставлю, мол, обыкновенный, традиционный детектив. Но не предположить ли тогда, что «обыкновенный», «традиционный» детектив — это просто плохой детектив, рожденный скорее неумением, нежели скрупулезным следованием законам жанра! Нелепо утверждать, что детективы должны быть похожи на «Жестокость» или «Дело Румянцева». Эти картины неповторимы, как и все образцы подлинного искусства, но в главном уроки «Жестокости», как и уроки «Дела Румянцева», незаменимы для детективных авторов.

Однако в те же годы на экран вышли и образцы стандартизованных «милицейских» картин, в которых набор недостатков скомпонован и выставлен сразу и полностью, — таковы, например, «Ночной патруль» и «Дело

«пестрых». В «Ночном патруле» был неудачный, мало-содержательный сценарий, а вот «Дело «пестрых» могло бы, пожалуй, оказаться значительным кинематографическим произведением.

Первым нашим по-настоящему детективным писателем стал Аркадий Адамов. В свою очередь его первой повестью было «Дело «пестрых», пользовавшееся спросом, кроме своих непосредственных достоинств, еще и потому, что других, аналогичных книг, и не было. В 1958 году «Дело «пестрых» экранизировал Н. Досталь.

Идеи, заложенные в повести, давали кинематографу возможность создать не просто занимательную уголовную историю, но и реалистически отобразить жизнь. Зрителей пригласили вступить в обсуждение проблем, волновавших тогда многих, — педагогические, студенческие круги, комсомольские организации. Печать разворачивала кампанию по изобличению «золотой молодежи», Б. Пророков рисовал великолепные карикатуры под названием «Папина «Победа» (марка автомашины, конечно), фельетонисты писали фельетоны под названием «Плесень»... В этом же ряду находилась повесть А. Адамова и должен был встать фильм Н. Достали. Основная мысль «Дела «пестрых» — любое антиобщественное поведение, любой аморализм «сверху» или «снизу» — стороны одной медали. Мнящие себя интеллектуалами и сверхчеловеками хлыщи из группы Арнольда отлично стыкуются с подзаборниками типа Софрона Ложкина (эту эпизодическую роль с блеском провел М. Пуговкин). Сейчас мы бы, правда, усомнились: такая ли уж прямая связь — от увлечения рок-н-роллом к готовности убивать, однако это спрямление было в духе времени, и неожиданное возникновение в фильме агента иностранной разведки или проще — шпиона, вербующего себе подручных среди шпаны, — черта времени. Уголовный детектив еще боится оторваться от политического; видимо, авторам кажется, что без такого дополнительного штриха они будут выглядеть недостаточно солидными, что ли. Вспомним, что еще в одном «деле» тех лет — «Деле № 306», милиция, рас-

следующая результаты автомобильного наезда, в конце концов тоже добирается до вражеской агентессы.

Задатки в «Деле «пестрых» были, но не реализовались, несмотря на ряд удачных сцен. Фильм стал жертвой распространенной болезни экранизаций. Желание «втиснуть» в сценарий как можно больше материала из повести привело к тому, что скомкались события и не проработались характеры. Особенно обидно, что поблек образ главного героя — начинающего сотрудника МУРа, недавнего офицера-разведчика Сергея Коршунова, хотя и играл его Всеволод Сафонов.

Впоследствии А. Адамов занял одно из ведущих мест в нашей детективной прозе. Но вот в кино ему не повезло и дальше. Это странно, потому что в детективном жанре, как и в других областях, именно сценарная проблема станет решающей.

---

**OCTPEE,**

**ЕЩЕ OCTPEE!**

---



СМЕРТЬ ФИЛАТЕЛИСТА  
Я, СЛЕДОВАТЕЛЬ

---



*Микеладзе — В. Кикабидзе*

**РАЛЛИ**  
**ДВА БИЛЕТА НА ДНЕВНОЙ СЕАНС**

---



*Янис — В. Томкус  
Гунар — Р. Загорский*



*Сабодаж — С. Чекан  
Алешин — А. Збруев*



*Санат — Б. Аннаков*





*Туляков — Д. Банионис  
Санин — Г. Бурков*



*Пашка-американец — А. Галибин*



*Климов — Г. Корольков (в центре)*

В КОНЦЕ 50-х и начале 60-х годов было поставлено еще несколько фильмов, относящихся к разбираемой теме, но они не оставили заметного следа в истории отечественного кинематографа. Расцвет жанра начинается со второй половины 60-х годов и особенно в 70-е и продолжается по сей день. В отдельных кварталах, из-за не вполне ясных флюктуаций прокатной политики, уголовный детектив выдвигается даже на передний план. Вряд ли это оправдано. В художественно-эстетическом плане одновременное появление сходных картин работает против их творцов; однообразие и типовые просчеты проявляются особенно наглядно.

Кроме того, было бы неразумно не согласиться, что детективная тема заняла определенное место в советском кинематографе, но еще неразумнее предполагать, что она занимает или имеет шансы занять одно из ведущих направлений, хотя кто бы стал отрицать необходимость самого серьезного подхода к проблемам преступности.

Порой усиленно подчеркивается мысль: детективные фильмы, спектакли, книги призваны прежде всего помогать органам внутренних дел. Однако сводить их смысл к этой утилитарной задаче нельзя хотя бы потому, что подавляющее число «потребителей» ни с какими преступными элементами в своей жизни, к счастью, не сталкивается, а с милицией имеет контакты преимущественно при обмене паспортов, хотя совсем отбрасывать эту сторону дела тоже нельзя. Благодаря своей массовости, общедоступности детектив превратился в мощное идеологическое оружие, которое может сыграть позитивную роль только в одном случае, — если будет произведением искусства.

К острым ощущениям необходимо приложить острые художественные решения и острые размышления. Один из режиссеров, посвятивших себя приключенческому жанру, Г. Раппапорт сформулировал как-то эти требования в газете «Советская культура», по-моему, исчерпывающе: «Если... в фильме, помимо сюжетной интриги, есть... широкий жизненный фон..., плотность «второго плана»,

затрагиваются существенные проблемы повседневности, то от их широты и глубины будет зависеть художественный потолок ленты. Нет сомнения, что здесь таятся богатые возможности поднять уровень детективного фильма до критериев подлинного искусства».

Останется решить совсем маленький вопрос: как это сделать? Пока без доказательств сформулируем такой постулат: художественные задачи, стоящие перед детективом, невозможно решить только на уровне сюжета (фабулы, интриги и т. д.). Завлечение не слишком требовательных зрителей с помощью хорошо разработанных приемов, действующих главным образом на первую сигнальную систему, не делает особой чести кинематографу.

Между тем широко распространено мнение: в детективном произведении, и в приключенческом вообще, самое главное — крепко завязанная интрига, тот самый «острый сюжет», ради которого зритель и штурмует кинотеатры. Следование, может быть, даже подсознательное, этой концепции погубило и продолжает губить множество замыслов, которые пытались и пытаются воплотить на экране вполне талантливые и опытные люди, стремясь перещеголять друг друга в изобретении кадров поударнее, сюжетных поворотов поострее... Девушка нежится в ванне, а тем временем в квартиру входит убийца, крупный план — руки в перчатках; неизвестное лицо запускает с верхней палубы бутылку шампанского в голову сотрудника уголовного розыска... Кто эта девушка, кто этот убийца? Неизвестно. Никто. Просто острый сюжетный ход, такой острый, что не дай бог порезаться. Нет, на этом пути наш детектив никогда не выберется из болота серости.

Без человеческого содержания или — другими словами — без создания характеров никак не обойтись. Ох уж эти многострадальные характеры, кто бы вас мог рассудить-распутать?! Как только произносится слово «характер», тут же в воздухе, словно джин, выпущенный из бутылки, начинает формироваться убивающий напo-

вал вопрос: а способен ли детектив создавать Печориных, Обломовых, Самгиных? И приходится со вздохом признавать: нет, не способен. И не только потому, что с великими творениями классиков стать вровень трудно-вато вообще. Дело в том, что приключения лепят своих героев собственными методами, по собственным законам. И хотя нужно подчеркнуть, что законы эти все-таки остаются законами эстетическими, по большей части такие сопоставления просто неправомерны; правда, остросюжетный и социально-психологический романы иногда настолько плотно подходят друг к другу, что их становится трудно разделить, как мы видели на примере Дикенса.

Герой остросюжетного повествования именно в силу тесной привязки к сюжету, к событийности — с ним все время должно что-то случаться — не может, как правило, быть исследованным своими авторами столь скрупулезно, как это мог сделать И. А. Гончаров; у них нет возможности, нет времени полежать с героем на диванчике, чтобы заглянуть в тайные закоулки души, куда можно проникнуть лишь с помощью ненужного для приключений разветвленного психологического анализа, «диалектики души», рефлексии, лирических отступлений и прочих дальних отходоу от событийной канвы. Разные жанры пользуются разными приемами типизации, и из того факта, что авторы-приключения не способны создавать обломовых, не следует, что они вообще не способны создавать человеческие образы. А между тем из подобного незаконного сопоставления делаются по меньшей мере два столь же незаконных вывода.

Вывод первый: раз не способны — значит, перед нами не настоящее искусство. Иначе были бы способны. Этот вывод равносителен утверждению, что высокое искусство можно создавать только в «высоких шттилях» — симфония, эпопея, историко-революционный фильм. Но, поди ж ты, хотя Дунаевский не писал симфоний, его творчество относится к самому высокому искусству. И может быть, талантливый мюзикл «Оливер!» сегодня способен

доставить людям не меньшее наслаждение, чем сам роман уже не раз упоминавшегося классика. Важно помнить, что речь идет не о разнице вкусов, не о том, что разные жанры предназначены для аудиторий с разной эстетической подготовкой. Истинно талантливое должно принадлежать всем и находить путь к сердцу самых притязательных потребителей. Некую «чистую культуру» детектива, занятого исключительно распутыванием загадок и несущего исключительно развлекательные функции, в принципе можно вообразить. И если признавать за детективом только эти достоинства, то, конечно, ни «Дело Румянцева», ни «Жестокость», о которых шла речь, ни «Обвиняются в убийстве», ни «Допрос», о которых речь впереди, к нему не относятся. Но что же тогда останется, и нужна ли будет кому-нибудь эта стерильная «чистота»? Может быть, следует стремиться к тому, чтобы в привлекательную детективную обертку заворачивались и мысли, и общественные проблемы посущественней. А это невозможно сделать вне и помимо человеческого содержания...

Второй вывод: раз детектив не может создавать обломовых, то никакие характеры ему не нужны вообще. Обходятся же многие жанры без характеров — лирика, сказка, притча (в кино вестерн — как разновидность притчи). Почему бы и детективу не обойтись без них?

Второе рассуждение значительно опаснее первого. О том, что признавать или что не признавать за настоящее искусство, можно долго словопрепираться; здесь же содержится откровенная индальгенция для ремесленников. Если можно создать детектив без людей, то чем же будет отличаться длохая работа от хорошей, талантливая от бездарной? Количеством погонь и драк? Закрученностью интриги? Встречающееся мнение, что читатель и зритель детектива в первую очередь, мол, ищет разгадку таинственного происшествия на загородном шоссе, а вовсе не стремится узнать что-либо новое о людях, участвовавших в этом происшествии, ничего не доказывает. Характеров вообще не ищут. О них узнают из произведения.

Нет и не может быть приличных, грамотных, а тем более талантливых детективов, которые могли бы обойтись дежурно-показательными фигурами следователя, его подручных, очевидцев происшествия и т. д. Такого «чистого», но при этом талантливого детектива никто не в состоянии назвать.

Можно, конечно, условиться, что приключенческий персонаж не заслуживает такого обязывающего наименования, как «характер», или что могут существовать различные подрубрики в самой этой категории — характер-маска, характер-идеал и т. д. Это проблема терминологическая и вряд ли существенная, так как в самом термине вовсе не обозначена степень его наполняемости. Пусть вообще не характер. Пусть — образ! Важнее условиться о другом — о том, чтобы образы были, о том, что они необходимы, о том, что к ним предъявляются общеискусствоведческие требования: соответствие с окружающей действительностью, непохожесть, своеобразие, а желательно — новизна, индивидуальный язык и тому подобные атрибуты, перечисленные в любом учебнике по теории литературы. В кинематографе к литературным требованиям прибавляются еще и кинематографические — актерские, режиссерские, — удача наиболее вероятна, когда весом выход и тех, и других.

Мое преимущественное внимание к человеческой стороне детектива объясняется отчасти и тактическими соображениями. Самая большая беда нашего кинодетектива заключена в отсутствии, вернее, в слишком редком появлении на экране ярких, запоминающихся характеров, простите, образов. Придумать хитроумную цепочку событий может любой человек, немного знакомый с основами советского судопроизводства и обладающий мало-мальски развитым воображением, а вот для того, чтобы наполнить эту цепочку человеческим содержанием, нужен уже талант, причастность к пресловутому человековедению.

Дело вовсе не в какой-то недооценке роли интриги, не в отнесении ее на задний план, а в таком понимании

этой самой интриги, которое не позволяет ей играть роль самодовлеющую, оторванную от привлеченных к этой интриге действующих лиц. Представить себе произведения со сравнительно ослабленной детективной напряженностью и тем не менее оставшиеся в памяти можно, и мы такие примеры увидим. Убедительных обратных примеров не существует.

Остановимся на связи сюжета и образов несколько подробнее.

Нам только тогда интересно следить за развитием действия и только тогда приключенческое произведение становится художественным, а тем более общественным явлением, когда все неожиданные повороты в судьбах героев, все испытания, выпадающие на их долю, обусловлены не сцеплениями обстоятельств, не лежащими вне характеров событиями, не какими-то внеличными стихийными силами и тем более не случайностями, избытие которых чаще всего свидетельствует о беспомощности авторов. За каждым сюжетным поворотом должна прятаться тугая пружина-причина, объясняющая закономерности этого поворота точным психологическим мотивом, хотя о существовании самой пружины мы до поры до времени можем и не знать.

Человека, случается, убивает потерявший управление автомобиль. Вряд ли это прискорбное событие должно претендовать на общественное внимание. А вот если наезд совершен не случайно, тут есть чем поинтересоваться и следователю, и художнику. Сюжет хорошего приключенческого произведения — это прежде всего столкновение разных волей, борьба мировоззрений, противодействие моралей. Вспомним горьковское определение сюжета, как «связей, противоречий, симпатий и антипатий и вообще взаимоотношений людей». В этом определении хочется обратить внимание, что Горький не мыслил себе сюжета вне и помимо людей. Сюжет — как волна в физике, она организует движение частиц, придает им форму, но сама по себе не существует. Даже употребляемый некоторыми теоретиками термин «схема сюжета» (или фабулы), то

есть абстрагированная выжимка типа «А любит Б, Б любит В...», имеет в основе общие принципы отношений между людьми.

Только те приключенческие произведения выдерживают испытание временем, в которых есть характеры, достаточно сильные для того, чтобы определять ход событий. Мыслимо ли представить себе «Трех мушкетеров» только как рыцарскую балладу об изъятии бриллиантовых подвесок, без образов Д'Артаньяна и его друзей; вы никогда не видели их лиц, но мгновенно различите на любом рисунке. Подменить человеческую содержательность образов нельзя никакими сюжетными вывертами, ни буйными трюками, ни звонкими шлягерами, ни виртуозно поставленным фехтованием. А именно такая, «очищенная» от человеческого «балласта» подмена, идущая, впрочем, не столько от сознательного намерения, сколько от недостатка профессионализма, возникла в последней телекиноверсии «Трех мушкетеров», что и привело к появлению очередной музыкальной пустышки. Четко задуманы и выписаны фигуры Шерлока Холмса, комиссара Мегрэ; нет сомнений, психологически они несравнимо примитивнее классических образов, но это не мешает иметь им свою индивидуальность, не мешает воспринимать их порой как живых людей. Недаром им ставят памятники, и между прочим их легко и сыграть.

Попробуем приложить названные критерии к конкретным фильмам. Хочу оговориться: в дальнейшем нет необходимости соблюдать хронологию, так как при этом вряд ли можно нащупать какую-нибудь развивающуюся прогрессию. Разве только в том, что ошибки 50-х годов не трудно обнаружить и в 70-х.

Вот, например, характерный «голосюжетный» фильм — «Смерть филателиста», поставленный Г. Калатошвили по сценарию Л. Алексидзе, Г. Калатошвили, А. Салуквадзе (1969 г.). Достаточно умело сделанная и сыгранная картина — вовсе не неудача, но... Чтобы понятнее были мои претензии к фильму, попробую максимально

кратко изложить его содержание, исчерпывающееся тем самым «острым» сюжетом.

В одном из НИИ ограблена касса, о чем милиция узнает из звонка кассира или человека, сказавшегося кассиром. Сейф оказывается невскрытым — значит, преступник имел доступ к ключам. Кассира находят застрелившимся в своей квартире. Попутно выясняется, что он был известным в городе филателистом. В шкафу обнаруживают три тысячи рублей из похищенной суммы. Первые подозрения падают на сына погибшего — Луку, который недавно привлекался к ответственности за избиение знакомого по имени Самсон. Молодой человек отрицает вину, но убедительного алиби предъявить не может. Причину драки тоже вразумительно не объясняет. От других людей удается узнать, что бил он Самсона за то, что тот украл у его отца альбом с марками, из этих же источников становится известно, что в день ограбления кассы Лука брал у приятеля машину, но зачем и куда ездил, — сообщить отказывается. Тем временем Самсон...

Но чем дальше я продолжаю унылый пересказ довольно темпераментного фильма, выбрасывая по необходимости многие детали, тем больше ощущаю бесперспективность этого занятия. Поэтому я опускаю сюжетные перипетии и завершу изложение одной фразой. В конце концов обнаружилось, что ни Лука, ни Самсон невиновны, а всю эту грандиозную аферу задумал и осуществил один из сослуживцев кассира вовсе не для того, чтобы украсть небольшую сумму из сейфа, а для того, чтобы с помощью шантажа выманить у старого коллекционера редкостные марки.

Сюжет придуман хитро, хотя и к нему можно предъявить претензии: уж больно внезапно прозреет следователь, а настоящий преступник столь же внезапно поведет себя поразительно глупо. Но как оценить интригу фильма в целом? С точки зрения ее жизненности? В жизни чего только не бывает, но даже если бы мы упрекнули авторов в неправдоподобии, они могли бы резонно возразить, что не брали на себя обязательств представлять нам задод-

кументированные свидетельства. С точки зрения ее запутанности? Она достаточно запутана, но хорошо это или плохо? Было бы лучше, чтобы она была попроще. или наоборот — еще ухищреннее? Оценить все это можно только одним способом: установив соответствие между сюжетными узлами и теми персонажами, которые их завязывают. Но тут-то и обнаруживается основной недостаток картины: несколько утрируя, можно утверждать, что в ней совсем нет людей. Конечно, абсолютно безличностных кинофильмов не бывает, разговор идет о степени проникновения в глубины человеческих поступков. И в «Смерти филателиста» есть действующие лица с именами, фамилиями, они занимают определенные должности — кассир, следователь, прокурор, они имеют более или менее подходящую внешность, но больше мы о них не узнаем ничего, кроме самых общих сведений: так, следователь, бесспорно, проникателен, а преступник, должно быть, законченный негодяй, если он смог хладнокровно переступить через труп случайно убитого человека и полезть в кляссер за драгоценной маркой. Наверно, негодяй. Но знакомимся мы с ним в финальных кадрах, а потому выработать свое отношение к человеку не успеваем — может быть, нам нужно пожалеть эту погибшую душу, а может, возненавидеть и пожелать ей самого тяжкого наказания. Не знаем. Авторы и не ставили себе целью вызвать какое-нибудь чувство у зрителей, а потому его и сами себе не представили. Для них достаточно констатации сюжетного зигзага: есть некий преступник, который в результате умелых следственных действий разоблачен и признался. Констатации в значительной мере бессмысленной.

Мало что мы узнаем и о других персонажах — хотя бы о том же Луке, которого так старательно злая воля подводит под монастырь. Мог ли он совершить те поступки, в которых его подозревают, сами мы судить не в состоянии — не о чем судить. В детективном произведении вовсе не всегда человек должен быть для нас ясен: он может носить маску, авторы могут нас намеренно обманывать,

но хоть какая-то «информация к размышлению» должна же быть.

Конечно, хороший актер способен обвести хотя бы контуры образа с помощью собственных средств. Несмотря ни на что, в нас вызывает добрый отклик следователь Вачнадзе (Р. Чхиквадзе), немолодой, грузиный мужчина, дотошный, ироничный. Мы верим, что в руках такого следователя дело справедливости восторжествует. Но одних актерских ухищрений недостаточно для удачи, а авторы мало чем могут помочь артисту, потому что, повторяю, и задачи такой перед собой не ставили. Головоломный калейдоскоп событий через непродолжительный срок выветривается из головы, а больше-то ничего не остается.

По временам даже в таких картинах удается изложить полезные сведения. Например, в фильме «Я, следователь» очень наглядно показано, что следственная работа, кроме всего прочего, — это тяжелая физическая нагрузка, адское терпение, которое не каждому по плечу. Обрывок рецепта, найденного в кармане убитого, бросает оперативников из Грузии в Прибалтику, оттуда в Ленинград, в Москву, а чтобы отыскать спутницу предполагаемого убийцы, надо обойти все кафе на Рижском взморье и проделать еще не одну столь же трудоемкую операцию.

Двум упомянутым грузинским фильмам надо отдать должное: почти все концы с концами в них сведены. Бывает нередко и так, что в погоне за сюжетными фейерверками теряется вообще какая-либо отнесенность событий к действительности, ко времени, и если уж не к отсутствующим характеристикам персонажей, то по крайней мере к их общественным функциям.

Стремление к поверхностным эффектам начинается, например, с названия в картине Рижской студии «Шах королеве бриллиантов» (1973 г.). Может ли устоять зрительское сердце перед такой афишей? Но прежде чем рвануться к кассе, попробуем все же вдуматься, а какой, собственно, смысл вложен в название? Шах — ведь это всего-навсего предупреждение. Неужели действия

нашей славной милиции по обезвреживанию преступников ограничиваются предупреждениями? Да и шахи королевам как будто не объявляются...

Смотришь этот фильм и думаешь: какие же новые жизненные уроки мы должны извлечь из довольно неумелого расследования одного уголовного дела (разумеется, я не сотрудников латышской юстиции упрекаю в неумелости), чья несложившаяся судьба заставит сжаться от горечи наши сердца, или, наоборот, к кому из персонажей мы должны отнестись с ненавистью и презрением? Да ничья и ни к кому. Ведь чтобы сопереживать, надо хоть немного узнать человека. Можно ли, например, сочувствовать худенькой Зенте, которую несправедливо обвинили в убийстве квартирной хозяйки? Так как мы ничего не знаем — и не узнаем — об этой девушке, то и не можем ни разделить подозрения прокуратуры, ни отвергнуть их. Недоумеваешь только: почему эта девица так легко признала несуществующую вину? Множество персонажей проходит в фильме перед нашими глазами, но поскольку они лишены минимального психологического наполнения, то ничего не могут дать ни нашему уму, ни нашему сердцу. Остается только гадать, почему тот или иной персонаж поступил так, а не иначе.

Скажем, фильм начинается с обнаружения трупа старухи, лицо которой изуродовано серной кислотой. Даже рядовой любитель детективов сразу приставит палец ко лбу: ага, подумает он, должно быть, кислотишка-то появилась неспроста, не поинтересоваться ли срочно, а та ли эта самая покойница, за которую она себя, если можно так сказать, выдает. Почему же столь элементарная версия не приходит в голову профессионалам из угрозыска? Да потому, что так захотелось сценаристам, а работники угрозыска самостоятельными чертами характера не обладают, и даже мужественная привлекательность Г. Цилинского в главной роли спасти положение не в силах.

А вопросы продолжают накапливаться. Как можно было предъявлять обвинение в зверском убийстве девушке, не разобравшись до конца с уликами? Зачем адвокат Робеж-

ник стал разыгрывать роль частного детектива, мешая законному следствию? Откуда взялись два парня, которые напали на следователя в порту, разве спекулянтка драгоценностями была одновременно и предводительницей банды?

В конце фильма мы узнаем, кто убит и кто убийца. Но эта информация ничуть не прибавит нам знания жизни, понимания людских душ...

Сказать по правде, я знаю ответ на некоторые собственные вопросы. Знаю, почему был не опознан труп, почему Зента взяла убийство на себя, почему Робежникез влез в опасную игру... Просто я прочел повесть М. Стейги и Л. Вольфа «Дело Зенты Сакум». Но зрителям не должно быть никакого дела до повести. В сущности, создано совершенно другое произведение с другими героями. Опустившаяся старуха Лоренц из повести и модная «Королева» из фильма — это две разные фигуры, но о первой я узнал больше, и ее поступки были для меня понятнее. Очевидно, авторам не хватило сценарного, именно сценарного мастерства при переработке повести для экрана.

Еще одна картина той же студии — «Ралли» (сценарий А. Колберга, 1979 г.) тоже озадачивает: что же хотели показать авторы?

Поначалу ее замысел кажется оригинальным: не очередное ограбление инкассатора, а история о том, как всплывает на свет похищенная из Рижского музея во время войны картина знаменитого Энгра, которую много лет спустя злоумышленники попытались переправить за границу, запрятав в дверцу автомашины, участвующей в гонках по территории СССР, Польши и ГДР. Экипаж машины и не подозревает о своей «курьерской» роли. Ничего не скажешь, завязка живописная, но...

Рассмотрим для начала действия преступников. Один из них — первое звено цепочки — засовывает футляр с контрабандным полотном в дверцу «Жигулей», не озаботившись закрепить его, хотя и дошкольник подумал бы о том, что твердый предмет в пустой коробке будет

бренчать при тряске. Другой персонаж, в кепке и с пустым мундштуком, подстроив автомобильную аварию, прибывает к месту преступления на моторе достаточно редкой в ГДР марки и в нем же продолжает движение по стране, что позволяет без хлопот задержать молодца на ближайшем КПП. Дорогого стоит также идея извлечения ценных произведений искусства из автомашин, предварительно спущенных с откоса, разбитых и горящих. Третий — седовласый джентльмен, прибывший «оттуда», — не находит ничего лучшего, чем проторчать целый день на одном месте в модном берлинском кафе, дабы дать официантке всестороннюю возможность прочно закрепить его облик в памяти. Понятно, что ловить подобных пупсиков — одно удовольствие, а придумывать подобные сюжеты проще простого — каждый делает что хочет, так сказать, не отвечая за себя.

Милиция и полиция трех дружественных государств тоже ведет себя странно. Не совсем ясно, каким образом, но польским товарищам становится известно о рулоне в автомобиле. Оповещаются все заинтересованные стороны. И что же предпринимают все заинтересованные стороны? О, вы, конечно, не сомневаетесь, что первым их движением было обезопасить несравненный шедевр. Вы ошибаетесь. Такая мысль почему-то никому в трех странах не приходит в голову, — великий Энгр оставлен для приманки в столь надежном сейфе, как мчащаяся по бездорожью со скоростью сто сорок километров гоночная машина. Что там до какого-то французского классика, — люди при службе — им жуликов надо ловить! В финале мы, правда, узнаем, что волнения были напрасными, в «Жигулях» находилась лишь копия, но ведь данное обстоятельство до поры до времени было известно только авторам.

Однако удивительнее всех ведут себя «курьеры», то есть главные действующие лица. Для чего нам показывают двух спортсменов, ведь картина не о спорте; ралли — лишь фон, уголовная история к автото никакого отношения не имеет. Требование художественно образной многослойности нельзя понимать как механическое под-

монтажирование разнородных элементов. Вероятно, авторы хотели поставить своих героев в сложное положение, чтобы показать, как трудно порой найти правильное решение и как дорого обходятся сделки с совестью. Но если чуточку призадуматься, то ситуация оказывается вовсе не сложной, и если герои не выдерживают примитивной проверки на порядочность, тем хуже для них — и для авторов. Что сделали бы два нормальных, честных человека, обнаружив краденое полотно? Немедленно, конечно, сдали бы его куда следует, а потом постарались бы помочь угрозыску проследить за теми, кто станет проявлять любопытство к тайнику. Что делают гонщики? Засовывают сверток в багажник и — вперед! Но почему? Может быть, они самостоятельно решают выловить преступников? Вовсе нет. Они озабочены только одним: лишь бы о картине никто не узнал, лишь бы их не сняли с дистанции. Правда, молодой Гунар порывается поступить, как ему велят долг и совесть, но старший, Янис, посредством нехитрой демагогии отговаривает его. Им не приходят мысли, которые должны были бы прийти, — ни об ответственности, взваленной на собственные плечи, ни о смертельном риске. Впрочем, для сложной внутренней борьбы в картине не остается места, мы все время летим по бездорожью, летим...

Авторы «Ралли» заставляют нас долго подозревать ни в чем не повинных персонажей — Яниса, переводчицу, администратора, английских водителей — славных парней, которые без раздумья выходят из соревнования, чтобы помочь попавшему в беду советскому экипажу. Как выясняется, все эти люди не только к преступлению, но и вообще к сюжету никакого отношения не имеют. То, что уместно в романах Агаты Кристи, где этот прием несет идейную нагрузку (в том обществе, которое она изображает, преступником, убийцей может оказаться почти каждый), совсем неуместно у нас. Чего ради ставить под вопрос честное имя честных людей? Только для «обострения» неуклюже скомбинированного сюжета?

Два последних фильма принадлежат режиссеру Риж-

ской студии А. Бренчу — режиссеру талантливому, верному рыцарю приключенческой темы, у которого есть и серьезные удачи, о них разговор впереди. Вот только с выбором сценариев ему не везет, впрочем, может быть, выбора у него и нет. Однако это обстоятельство не утешает.

Нетрудно найти и другие примеры, особенно в урожайном на детективы году, например, таком, как 1980-й, примеры подобной же пустой остроты, когда экранными передвижениями заменялись и чувства, и мысли. Но без доказательств называть их не хочется, а разбирать каждый новый фильм, конечно, нет возможности...

Среди детективов бывают и такие, в которых вроде все на месте, все концы сходятся, все узлы развязываются, а образы людей, если не развиты, то хотя бы намечены. В этих случаях, казалось бы, придирааться не к чему, да и незачем, но вот начинаешь приглядываться к людям... Возьмем, например, картину «Два билета на дневной сеанс» («Ленфильм», 1966, сценарий Б. Чирскова, Е. Худика, режиссер Г. Раппапорт). Мне этот фильм кажется относящимся к категории, где режиссерское и актерское мастерство выше сценарного, а иногда и вступает с ним в противоречие. Сюжет фильма достаточно искусствен, а разыгран хорошо.

Вначале в фильме как бы повторяется мотив «Дела «пестрых». Молодой человек — в данном случае его зовут Саша Алешин, он инженер-химик — послан на работу в милицию по комсомольской путевке. И опять он считает, что у него нет к этой службе призвания, и опять его девушка удивляется: неужто интеллигентный человек может быть милиционером. Все же очередное задание Алешин соглашается выполнить, в результате чего он проникает в шайку расхитителей, которые из синтетического сырья, получаемого в одном институте, изготавливают «левую» продукцию. Руководят «предприятием» матерые мошенники, но успех фирмы зависит от начальника лаборатории, молодого и способного химика Лебединского, человека с ущемленным честолюбием, жажду-

щего славы и «красивой жизни», а потому позволившего втянуть себя в грязные проделки жуликов. Чтобы следить за Лебедянским, Сашу внедряют к нему в штат под видом бывшего уголовника. Классическая ситуация детектива — *qui pro quo*. Далее происходит еще множество событий, в результате которых ученый, не без влияния Саши, покаялся, а преступники были разоблачены.

Постановщик любит броские кадры. Иногда они бывают удачными, например, сцена, в которой один из уголовников намеревается расправиться с Сашей, держа в руке такое страшное оружие, как бутылка с отбитым дном. Но иногда авторы теряют меру, особенно в заключительных сценах. Добропорядочная дочь одного из преступников, влюбленная в Лебедянского, узнает правду и, потрясенная, решает разбиться в машине, а отец пользуется гибелью обожаемой дочери, чтобы в ее могиле упрятать наворованные сокровища. Кинокамера детально прослеживает, как из могилы извлекают гроб, зритель с ужасом ожидает, что сейчас увидит разложившийся труп, а видит футляр от скрипки, наполненный драгоценностями. Право же, сцена отмечена печатью дурного вкуса.

Но главная беда фильма все же в другом. А. Збруев — очень обаятельный актер, с какой-то неуловимой ироничностью, и его Саше Алешину, естественно, симпатизируешь. Но найти в герое что-нибудь индивидуальное трудно. Не убедителен и другой важный персонаж — химик Лебедянский (Н. Подгорный). Как-то не верится, что такой человек может скатиться до обыкновенного подворывания. А лиходеи? Вот Сабодаж — главарь. Кто он, что он, зачем он показан? Какие уроки морали мы можем извлечь из знакомства с данной персоной? Просто мы узнаем, что у шайки, оказывается, есть «шеф», и не без удовольствия наблюдаем превосходное умение С. Чекана перевоплощаться. Никакой другой идеи в персонаж не вложено.

Еще один «руководитель» — Рубцов (В. Кенигсон), тот самый, который подменяет труп дочери. Что же это за нелюдь такая? Мыслимо ли вообще так деградировать?

Опять-таки стремление сделать как можно более острыми углы интриги отрицательно сказалось на человеческой обеспеченности картины.

Примеров можно привести много. В фильме «Неожиданное рядом» («Узбекфильм», 1971, сценарий А. Макарова, режиссер З. Сабитов) тоже впечатляющая концовка. Преступник — между прочим глубокий старик — бежит по лабиринту из железобетонных перекрытий, сложенных во дворе домостроительного комбината. Его преследователь — молодой лейтенант — почему-то никак не может его догнать, словно Ахиллес черепаху. Тогда крановщица, которой сверху видно все, подводит люльку крана к милиционеру и переносит его в нужное место прямо по воздуху. Пикантность ситуации в том, что крановщица — любимая падчерица петляющего по двору старика, но тоже ничего о его втором лице не знала. В этом фильме, в отличие от предыдущего, все кончается благополучно, никто не гибнет, и ничто не помешает счастью милиционера и крановщицы. Опытный сценарист хитро сплетает сеть, в которой есть и ограбление сберкассы с убийством сторожа, и еще одно убийство, которое пытаются выдать за самоубийство, и неожиданный выход следствия на крупную «акулу» — того самого Карима, за которым гонится инспектор в финале. Но опять-таки: кто такой Карим? Только знак преступности, не более. Есть также в фильме, как положено, мудрый старый следователь, есть молодой и горячий, есть, наконец, девушка Тина. Г. Яцкина старается сделать свою героиню неординарной, и действительно находит в ней какое-то своеобразие, но будь на ее месте совершенно другая юница, сыгранная совсем другой актрисой, ничего бы не изменилось, потому что авторам неважно человеческое содержание образа, — им надо только застолбить сюжетную веху.

Вероятно, максимум того, что может дать попытка решения детективных историй только на уровне интриги, без какой-нибудь дополнительной озабоченности, являет собой «Трактир на Пятницкой» («Мосфильм», 1978, сце-

нарий Н. Леонова, постановка А. Файнциммера). Хорошо сбалансированный сюжет, разработанный известным «детективщиком», опытная режиссерская рука; достаточно тщательно, в пределах не очень высокой сметы, восстановленная Москва времен НЭПа. Нет лишь ответа на вопрос — зачем? Зачем все это было задумано и поставлено, зачем было тревожить еще раз 20-е годы в конце 70-х?

О времени НЭПа, о борьбе с бандитизмом снято и написано уже много — вспомним хотя бы «Испытательный срок» и «Жестокость». Можно придумать 1001 сюжет, где будет действовать молодой и решительный начальник группы по особо опасным преступлениям в неизменной кожаной тужурке. На этот раз в кожанке Г. Корольков, а мог быть и любой другой. Еще нужен главарь банды. На этот раз женщина-«вамп», что, положим, тоже не редкость, вполне удовлетворительно изображенная Т. Семиной. И т. д. Это типажи, мы их уже видели. Язык у них, если и приспособлен к персонажу, то, так сказать, тоже типажно, все преступники во всех фильмах говорят одинаково, одинаковы все дореволюционные интеллигенты, бывшие офицеры, нэпманы-спекулянты... И только одно солнечное пятнышко пробегает по экрану в «Трактире на Пятницкой» — худенький Пашка Американец в исполнении дебютанта А. Галибина. Уж больно он хорош, этот ловкий, франтоватый карманник с Сухаревки, еще не до конца загубивший совесть, которую удалось разбудить.

Вообще говоря, разработать еще один сюжет, пользуясь уже накопленным экранным опытом, совсем несложно. Попробуем? Во-первых строках... простите, в первых кадрах (модно это сделать еще до титров) изобразим какое-нибудь преступление, лучше всего, следуя мировой традиции и известным правилам «для авторов детективных романов» американского писателя Ван Дайна, — убийство, это подействует и привлечет. Может быть, уложим распростертое тело в кухне? Нет, придумаем что-нибудь более впечатляющее, скажем, горящую машину

на шоссе. Следующий кадр: оперативная группа несется к месту преступления. Впрочем, почему — преступления, пока еще — дорожного происшествия, преступлением оно окажется позже, как только выяснится, что люди в машине злонамеренно убиты. Обстановку напряженности создадим с помощью багрового пламени в ночи и тревожно мелькающих мигалок милицейских «канареек».

Теперь пора вводить следователя. А чтобы подчеркнуть житейские сложности — двух следователей, один из них будет сухарем и формалистом, на его фоне достоинства другого будут особенно заметны. Самая пора и о преступнике подумать. Покажем как бы мимоходом зрителю щеголеватого покорителя женских сердец. Должен же кто-то быть убийцей, если есть убитые.

Я лапидарно изложил содержание «Сумки инкассатора» («Ленфильм», 1978, сценарий Ю. Николина, режиссер А. Балтрушайтис), фильма очень характерного для привычной системы варьирования комбинаций из краж, убийств, допросов и погонь при отсутствии прочной человеческой подкладки. Может быть, единственная находка режиссера состояла в том, что двум известным артистам он поменял амплуа — Г. Бурков играет положительного следователя, а Д. Банионис — следователя-формалиста. Между прочим даже такая небольшая свежинка сработала неплохо, но в целом из фильма мало что можно вынести: встречаются еще преступники, работают на своих постах следователи, это мы знали и раньше. Из других фильмов.

Что нам с того, что сыщики будут целую картину или целый роман расследовать обстоятельства какого-нибудь убийства и, наконец, нам укажут пальцем на неизвестную или малоизвестную личность и скажут: «Вот он!» Ну и что? Ничего. Если за этим не стоит драма, то перед ними как раз и возникает очередная остросюжетная свистулька, создающая жанру репутацию второсортности.

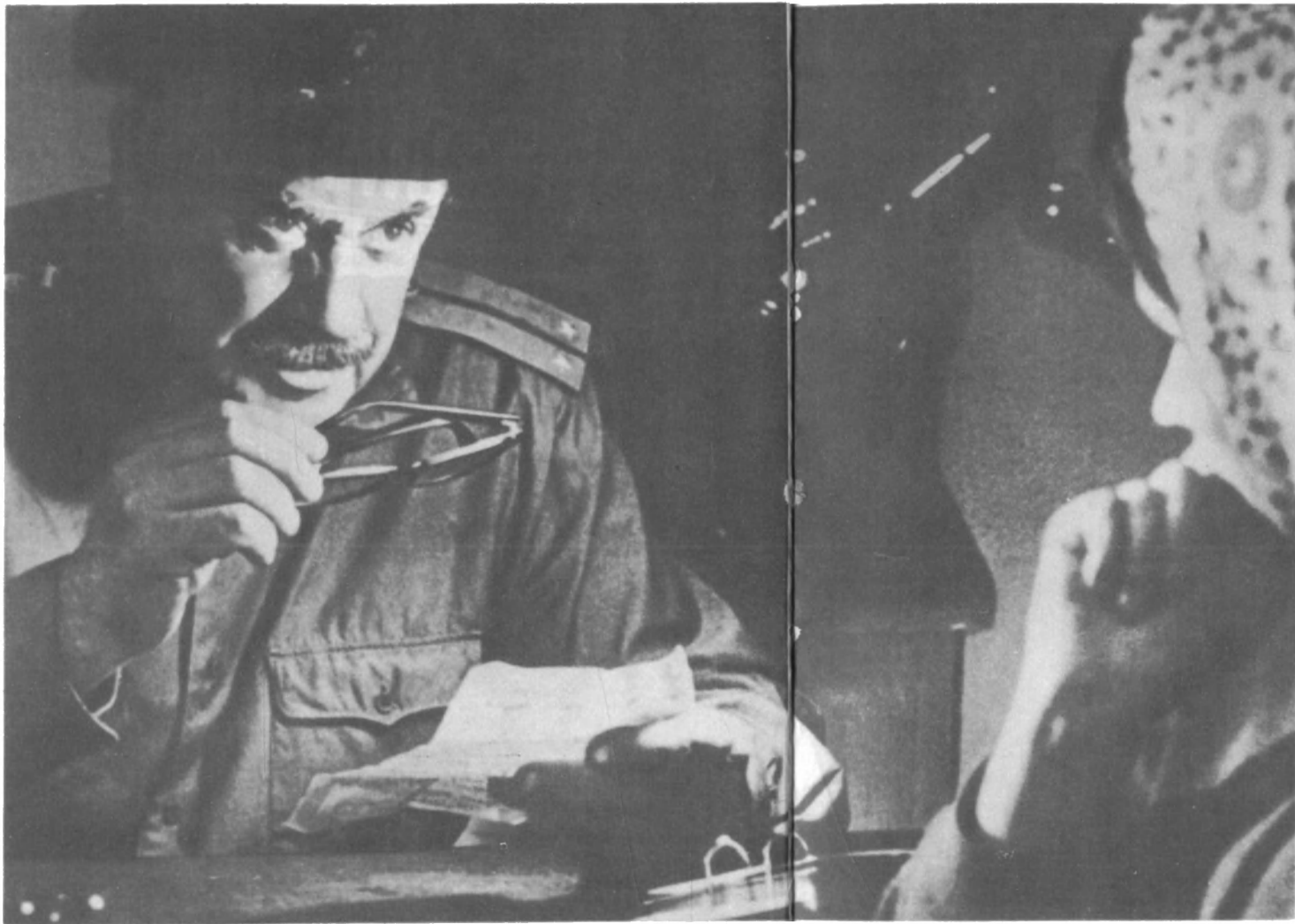
Автор хочет, чтобы именно этот персонаж был убийцей. Но авторского желания мало. Мало даже того, что данный тип мог убить, автор обязан все обосновать так,

чтобы его персонаж неотвратимо становился убийцей и чтобы об этой неизбежности в конце концов могли судить зрители. Тут не грех поучиться мастерству построения интриги у таких признанных мастеров, как, скажем, Агата Кристи. В ее произведениях, не зная имени преступника до последней страницы, мы в то же время самого его давно знаем, уже несколько раз с ним встречались, нам своевременно сообщили — в числе других биографий персонажей — его историю, мы познакомились с его характером, многие приметные черты которого предстанут — после раскрытия тайны — лицемерной маской. И мы поймем, почему именно этот человек неминуемо должен был убить, чтобы спасти свой иллюзорный или действительный мирок; если речь идет о произведениях Кристи, то это чаще всего тщательно воздвигнутый мирок богатства и благополучия, держащийся на шатком фундаменте. Почтенный доктор оказывается вульгарным шантажистом, о чем проведал один из его друзей. Вот ситуация «железной» обоснованности преступления: доктор либо должен устранить друга, либо сам погибнуть — другого выхода у него нет...

Сюжет нужен, чтобы дать персонажам возможность проявить себя в предлагаемых, для приключенческого произведения зачастую чрезвычайных, обстоятельствах. Как только эта истина забывается, что почему-то происходит нередко, и «захватывающие» события начинают играть главенствующую роль — возможным художественным достоинством картины ставится заслон. Парадокс: чем невероятнее, чем хлестче придумал сценарист острые ходы, а режиссер трюки, тем зачастую бессодержательнее становится фильм. Можно сколько угодно выкапывать драгоценности из могил или преследовать преступника на стрелах подъемных кранов (нечто подобное происходило, кажется, в «Фантомасе»), — никакой художественной ценности сами по себе такие кадры не имеют, хотя, может быть, в момент демонстрации кое-кто из зрителей, почесывая затылок, и скажет: «Ух ты! Во дают!..»

**ИНВЕСТИГАТОРЫ**





Анискин —  
М. Жаров



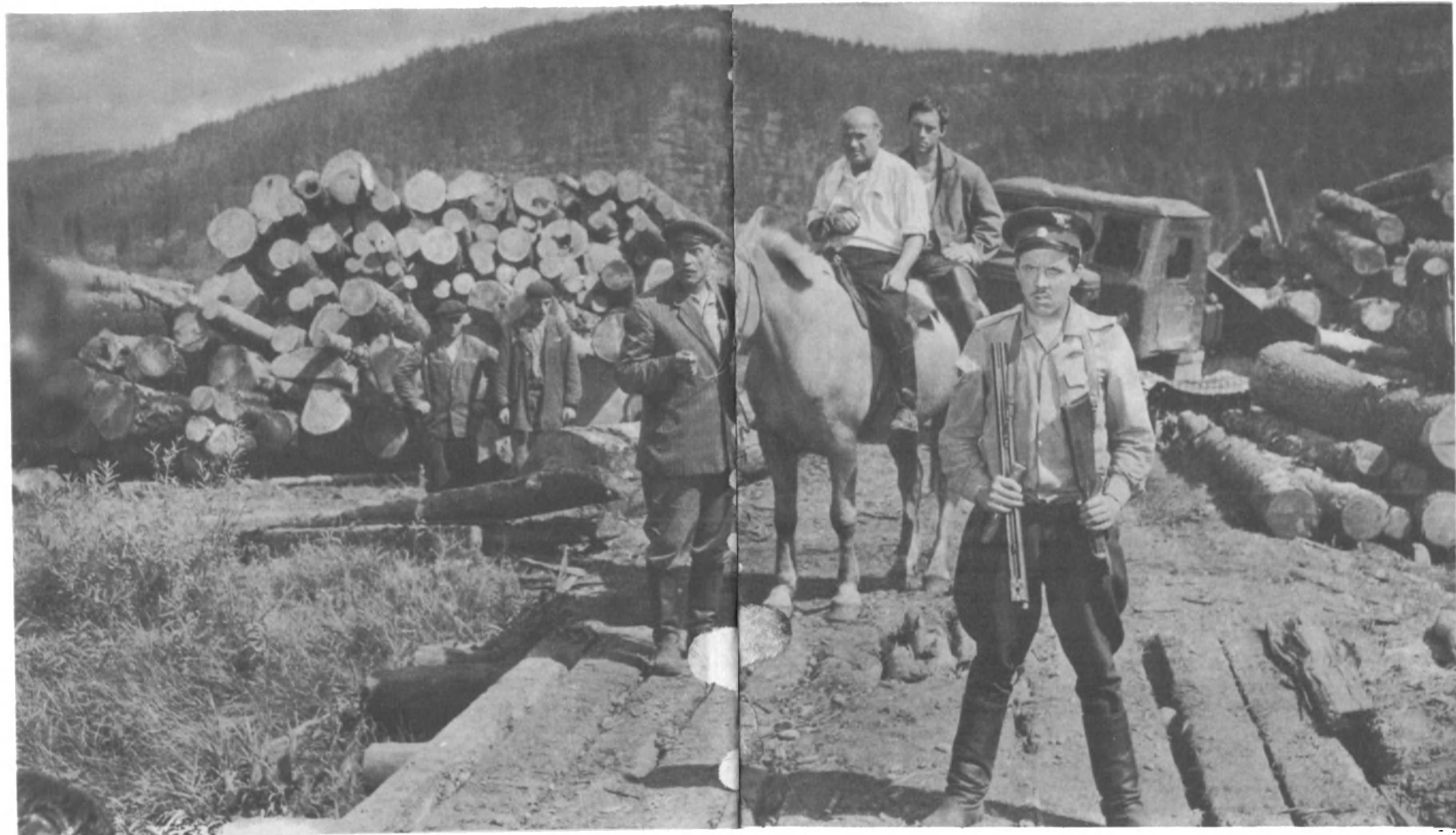
*Завклубом — Р. Ткачук  
Анискин — М. Жаров*



*Нюрка — Л. Пырьева  
Рябой — В. Высоцкий*

*Сережкин — В. Золотухин  
Нюрка — Л. Пырьева*





*Серезкин — В. Золотухин*



*Зорин — В. Санаев  
Козырец — Б. Иванов*



*Судья — О. Жаков (слева)*



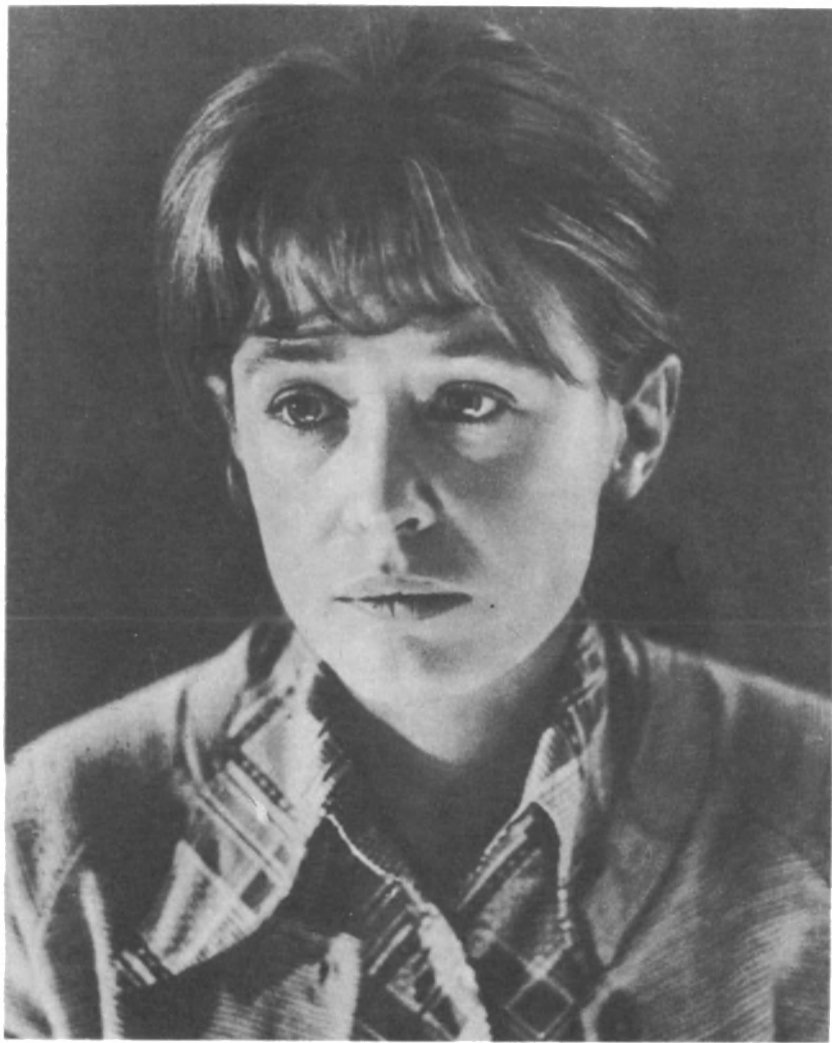
*Лужин — Е. Леонов*

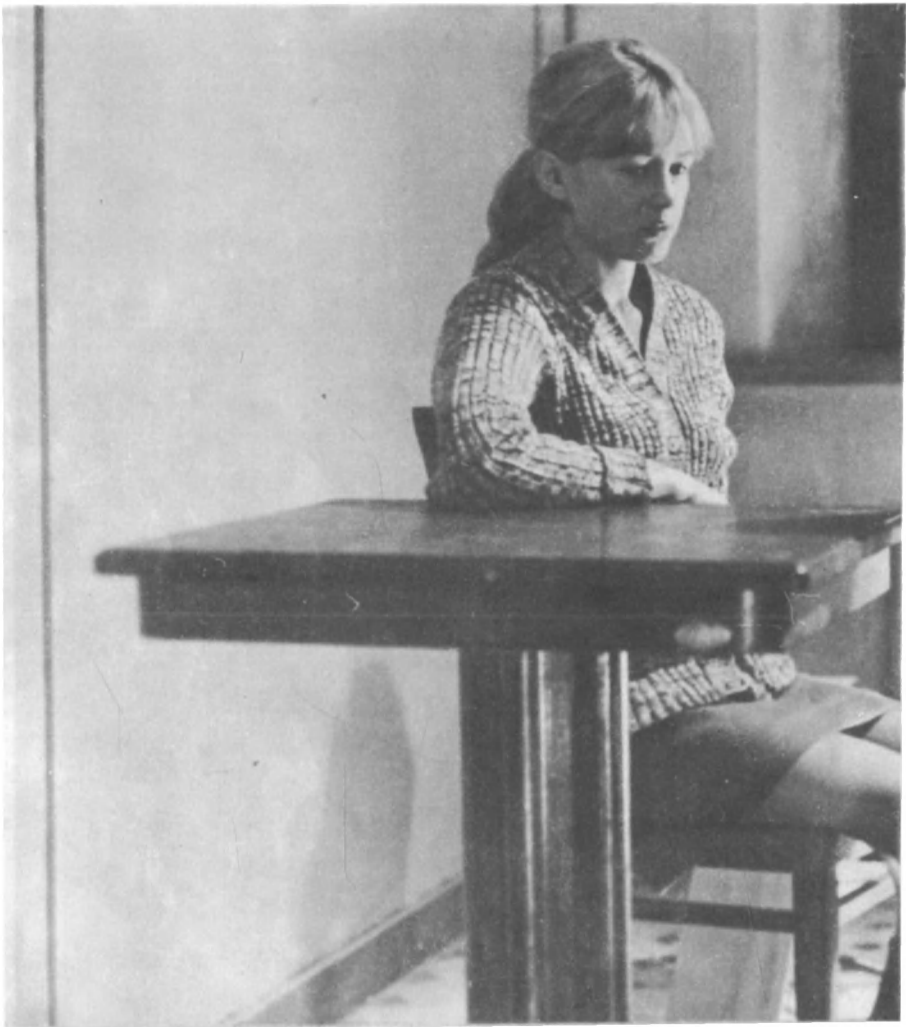




*Лужин —  
Е. Леонов  
Подозреваемый —  
И. Караченцов*











*Ирина — Г. Яцкина*





*Кулик — А. Ташков (справа)*



*Жеглов —  
В. Высоцкий*



*Горбун —  
А. Джигарханян*

*«Кирпич» — С. Садальский  
Шарапов — В. Конкин*



ВО ВСЯКОМ детективе противоборствуют две стороны — нарушители спокойствия, те, «кто честно жить не хочет», как поется в известной песенке, и блюстители закона. Это могут быть следователи и судьи, инспекторы уголовного розыска и комиссары полиции, адвокаты и частные граждане. Для их литературного сообщества существует латинский термин — «инвестигаторы», то есть те, кто ведет расследование. В зависимости от идейного задания на передний план выдвигается та или другая из противоборствующих сторон, а иногда в центре внимания оказываются представители «третьей силы», которые ни сном, ни духом отношения к преступной деятельности не имеют, но оказались причастными к ней силой обстоятельств. (Пример мы видели в «Деле Румянцева».) Нередко авторы, может быть, и хотели бы удерживать на поверхности всех трех китов, да не получилось...

Пожалуй, с наибольшими сложностями кинематографисты — и не только в нашей стране — сталкиваются при создании именно инвестигаторов. Ведь в большинстве случаев это должны быть стопроцентно положительные индивидуумы, олицетворяющие самую высшую — земную — справедливость. А такие персонажи имеют склонность отливать голубизной, заметной даже на черно-белых экранах. Вывод отсюда следует только один — да, создавать их трудно, значит, тем больше творческих усилий надо приложить. Наскоком, то есть с помощью надевания форменных фуражек на популярных актеров, задачи не решить.

Обобщим этот персонаж под шифром «Капитан из угрозыска», хотя он может быть майором, младшим лейтенантом, комиссаром или вообще не иметь чинов.

У капитанов много схожих черт. Смелы. Находчивы. Другие в угрозыске и не приживутся. Не сухари, упаси боже, — могут запросто выпить кружку пива. А еще что? Да, кто-нибудь из них обязательно не женат, девушки охотно влюбляются в сотрудников угрозыска, хотя непременно уговаривают их уйти со службы.

Будь девушки понаблюдательнее, они заметили бы,

что влюбляться в капитанов особо не за что: они пустываты и по-человечески неинтересны. Трудно выстроить характер только на производственной деятельности, пусть даже и на такой небудничной. Кинематографист оказывается в тисках жанра: отойти в сторону и показать человека в иных проявлениях нельзя, хотя такие попытки и делались. Говорят, что герой приключенческого фильма должен проявить характер через действие, хотя эта формула требует уточнения — «и через свое отношение к действию». Но действия у капитанов в общем-то одинаковы — выезд на место события, осмотр, допрос, погоня... Не столько умением пускать в ход приемы каратэ, сколько умом должны бы привлекать нас эти персонажи. О Шерлоке Холмсе, например, К. Чуковский писал, что он «чуть ли не единственный из персонажей... мир'овой литературы, главное занятие которого — мышление; логика». Разные люди по-разному поведут один и тот же допрос — вот ведь в чем вся штука, но изображение на экране интеллекта — одна из труднопокоримых киновершин. К сожалению, в большинстве случаев, мне кажется, эти трудности просто не осознаются, наоборот, бытует мнение, что детектив сделать — пара пустяков, — любой справится, надо только покрепче жать на акселератор млицейской «Волги». И выходит фильм за фильмом, где перед зрителем мелькают молодые, спортивные, культурные ребята, одинаковые, как фанерные силуэты; через некоторое время зритель в лучшем случае сможет вспомнить только актера, сыгравшего очередного капитана, особенно если актеры хорошие, а мы встретим среди них Л. Свердлина, А. Борисова, Ю. Соломина, Б. Занденберга, В. Кикабидзе, В. Павлова, О. Жакова, Г. Цилинского, В. Ланового и многих других.

Однако пора попробовать найти фильмы, в которых была бы сделана попытка преодолеть эти, казалось бы, неразрешимые противоречия.

Начнем с картины, вынесшей в название слово, которое мы сейчас все время повторяем, хотя и в несколько ином значении. Я имею в виду «Деревенский детектив» («Мос-

фильм», 1968, сценарий В. Липатова и И. Мазурук, режиссер И. Лукинский), созданный по одноименной книге Виля Липатова. Когда речь заходит об экранизациях, сравнение с прозаическим первоисточником обычно заканчивается не в пользу кино. Одно экранизация выбросила, другое упростила, третье обеднила. Но можно взглянуть и с другой точки зрения: а так ли уж плохо, если у актера, воплощающего какой-нибудь литературный образ, есть в запасе солидный кусок айсберга, если актер заведомо знает о своем герое больше, чем имеет возможность рассказать с экрана? Известно, что хорошие актеры придумывают своему персонажу биографию, судьбу, могут себе представить, как он поведет себя в ситуациях и не предусмотренных сценарием. А здесь и придумывать не надо — придумал писатель. Несомненно, что такая обставленность поможет обогатить характер, сделать его более стереоскопичным. Именно так и получилось с образом Анискина, участкового милиционера из сибирского села, в исполнении Михаила Жарова. Не думаю, что В. Липатов, создавая свой цикл рассказов и повестей об Анискине, имел в виду последующую экранизацию и именно Жарова в главной роли, но, как бы то ни было, возникло то идеальное совпадение, когда между артистом и образом нельзя, кажется, просунуть даже листочка бумаги. Слово и вправду этот человек всю свою жизнь прожил в деревне, где служит Анискин в невысоком милиционерском чине. В славном послужном списке М. Жарова образ Анискина занимает далеко не последнее место. Теперь кажется, что его по-другому и сыграть нельзя. Жаровский Анискин — весьма своеобразная личность, его не забудешь, как других капитанов, не перепутаешь ни с кем. Вот он идет по деревне, в которой живет безвыездно (только на войну отлучился), немолодой, полный человек, с которым уважительно здороваются все встречные. Несмотря на внешнюю простоватость, не особо высшее, надо полагать, образование, просторечный говор, он ведет розыскные дела самым плодотворным способом, лучше которого ничего нельзя придумать, даже воору-

жась сверхсовременной техникой. Именно благодаря этому методу достигли успехов все выдающиеся сыщики мира, и прежде всего прославленный комиссар Мегрэ, которого очень многое сближает со скромным приобским милиционером. Смешно предполагать, что писатель хоть в какой-то степени шел за Ж. Сименоном. К сходным — не будем, конечно, преувеличивать сходства — результатам привели сходные посылки. В природе подобное явление называется конвергенцией. Наш деревенский Мегрэ так же близок к народу, как и его парижский коллега. Здесь, в селении, Анискин знает всех и каждого, он прекрасно разбирается в психологии односельчан, чему способствует не только его огромный жизненный опыт, но и душевная расположенность к людям. Может быть, знакомясь с Анискиным, мы особенно ясно понимаем, что определяющим свойством любого работника юстиции — милиции, следствия, прокуратуры — должна быть доброта. Конечно, наступательная, конечно, гражданская, но доброта. Беспощадность к преступникам, к нарушителям закона должна основываться только на доброте, на искренней любви к людям. Трудно представить себе, сколько зла, сколько аморализма может принести в мир работник правосудия, чьи действия определяются черствостью, властолюбием, жестокостью; вред может быть бóльшим, чем тот, который наносит преследуемый им преступник. Конечно, в общем виде доброта, порядочность, чувство справедливости присущи всем положительным героям уголовного цикла в советском кинематографе, но лишь немногие из них вызывают у нас чувство полного доверия, убежденности, что в затруднительной ситуации с этим человеком можно будет поговорить по душам. Анискин из их числа. Но чтобы проникнуть в сердца других, расположить к себе собеседников, вызвать их на открытость, надо самому быть незаурядным человеком. Основные черты характера были намечены в книге. М. Жаров «овеществил» и укрупнил их. Для экранизации была выбрана повесть, в которой Анискин расследует совсем незначительное преступление, даже не преступле-

ние — проступок, — ведь ясно, что клубный аккордеон взят не из корыстных побуждений — только озорство. Но ведь не в аккордеоне дело, дело в том, что за этой кражей кроется что-то очень существенное, — необъяснимые вывихи в мировоззрении молодых людей, неустроенность личных судеб, в которые Анискину очень хочется вмешаться и помочь. И, случается, он помогает. Не вопреки тому, что он милиционер, а потому, что он хороший милиционер. Вот это и есть серьезная мысль в детективной обертке, за которую надо ратовать, и даже если держаться мнения, что интрига «Деревенского детектива» слишком ослаблена, и поэтому ее нельзя считать воистину детективной, то ничто не мешает нам вообразить тот же образ, заключенный уже в полностью детективные обстоятельства. В книге В. Липатова, кстати, есть повесть, в которой Анискину приходится расследовать самое натуральное убийство. Ища похитителей аккордеона или убийцу охотника Анискин остается Анискиным, но неужели изменяется жанр оттого, что злоумышленники «использовали» иную статью УК.

В «Деревенском детективе» редкие отклонения от сюжета (я имею в виду поиски пропавшего инструмента) вовсе не кажутся довесками, от которых хочется побыстрее отделаться, чтобы вновь окунуться в водоворот пленительной интриги: отчитывает ли Анискин дочку, увливающую от работы в колхозе («Если я еще раз услышу про молодое поколение!»), или ставит на место лоботряса-бугая — уполномоченного по хлебопоставкам из района. Это происходит прежде всего потому, что нас заинтересовал именно Федор Иванович Анискин, которому до всего есть дело, который никогда «не пройдет мимо». Он порой несколько «перебирает», иногда в его речи начинают звучать стариковские, менторские нотки, иногда его всеосведомленность представляется чрезмерной, — но что же делать, он такой, как есть, деревенский уполномоченный «дядя Анискин», вовсе не идеальный, этим и интересен.

Успех образа побудил к продолжениям. Это, кстати,

верный показатель успеха. Видимо, и самому писателю понравилась жаровская интерпретация его героя, и он стал писать уже специальные сценарии прямо «на Жарова», сценарии эти были поставлены уже на телевидении в другой режиссуре. И может быть, если бы «И снова Анискин» появился первым, про него можно было сказать примерно то же, что и про «Деревенский детектив». Но так как перед нами продолжение, мы обязаны задуматься: а зачем оно, внесли ли его создатели что-нибудь новое или свели свой труд исключительно к стрижке купонов с первой удачи? Конечно, в «И снова...» рассказана новая история, более масштабная, чем страсти по аккордеону, связанная уже с происками квалифицированных уголовников, похитивших из местного музея произведения народного искусства. Наивно, однако, думать, что само укрупнение интриги оправдывает затраты на постановку. «Продолжение» должно быть совершенно самостоятельным произведением, новым не только по событиям, но и по исследованию новых сфер жизни. В фильме вроде бы затронута такая сфера — народные промыслы, но решена она не столько в художественно-нравственном, сколько в этнографическом ключе. Но еще одна встреча с любимым артистом и простодушное желание узнать, за кого же в конце концов выйдет замуж симпатичная продавщица Дуська, привлекает на вечер к телеприемникам.

Между «Деревенским детективом» и «И снова Анискин» расположился «Анискин и Фантомас» — телефильм, основная идея которого представляется мне несколько натянутой. Мысль о том, что подростков можно сбить с пути истинного, показав им парочку гангстерских фильмов, — слишком прямолинейна. Тут необходимо более глубокое заглядывание. И все же благодаря М. Жарову, Л. Смирновой, Р. Ткачуку, Б. Носику и другим превосходным актерам и этот фильм смотрится...

Коллегой Анискина по тяжелой работе деревенского уполномоченного стал молодой старшина Василий Се-

режкин в фильме «Хозяин тайги» («Мосфильм», 1968, сценарий Б. Можяева, режиссер В. Назаров).

Как в классическом детективе, в «Хозяине тайги» замкнутый круг подозреваемых в ограблении магазина — бригада сплавщиков с таежной реки. Что греха таить — всякий люд собирается в таких бригадах, сложные взаимоотношения могут возникнуть в оторванном от цивилизации мужском коллективе. В то же время это наш коллектив, советский, приметы времени обозначены в фильме четко. Так, споры между бригадиром и сплавщиками идут по таким линиям, как рациональное ведение хозяйства, охрана окружающей среды, можно или нельзя выполнить план любой ценой... Эти мотивы будут усилены в «Пропаже свидетеля» и в третьей картине цикла — «Предварительном расследовании». Масштабы проблем в них действительно шире, но сами фильмы опять-таки оказались менее удачными, чем первый.

Не забыты в картине и традиционные «детективные» кадры, погоня, например. В соответствии со спецификой места действия погоня ведется не на милицейских «Волгах», а на речных моторках. Есть даже сражение с использованием бульдозера — небольшое излишество, мне кажется.

Если можно, измеряя достоинства картины, вообразить весы с тремя чашками и взвесить долю сценариста, режиссера и актера, — то в данном случае перетянет актер. Работа Валерия Золотухина того же класса, что и М. Жарова.

Сережкин — парень деревенский, тип очень народный, некоторые критики даже считали — фольклорный, что схвачено актером поразительно точно, совпадение с образом опять-таки настолько велико, что трудно употребить слово «играет». Прекрасно работает на такой характер и песня Сережкина «Ой, мороз, мороз...», душевно исполняемая Золотухиным. С разных сторон показывает нам актер своего героя. Вот юмористические нотки — Сережкин одним духом выпивает огромную кринку молока, и никаким описанием не передать, с каким вкусом

и пониманием он это проделывает. Лирические — хотя бы с той же песней. У молодого милиционера самое вдумчивое отношение к жизни. «Да, ты, Вася, философ!» — «А как же!»

Сережкин похож на многих городских коллег — молодых охранителей порядка — прежде всего идейностью, осознанным пониманием полезности и важности своей социальной миссии. Не имеет значения, что в одну сторону по реке милиционеров нет километров на пятьдесят, а в другую, может быть, и на пятьсот. «Порядок должен быть!» Как врач, по первому сигналу отправляется он глухой ночью в далекую и, возможно, опасную прогулку. Привычная ко всему жена уже и не протестует.

Но самое существенное: золотухинский Сережкин ни на кого не похож. Пусть Сережкин несколько чуждаковат, но это придает ему дополнительную привлекательность, хотя совсем не просто определить, в чем эта чуждаковатость, как передаются неуловимые оттенки настроения, скачки мысли, мгновенный переход от одного состояния к другому. Скорее всего, он носит хитрую — в хорошем смысле — и никогда не снимаемую маску, маску простоватости и простодушия, ведь на деле все его действия очень продуманы. Он потому легко распутывает нити преступления, что прежде всего ведает душу человеческую и прекрасно умеет заглядывать людям в глаза. К преступлению он подходит, как Анискин, его беспокоит не только сам факт, но более всего разлагающее влияние преступления на окружающих. «Вещички я найду, дело копеечное. Доверие оскорблено, люди же замки теперь начнут покупать. Тьфу, срамота!» Никто бы не назвал Сережкина человеком высокой культуры, но есть и другие показатели культурности, нежели количество битов эрудиции, вложенных в голову на университетских кафедрах. В этом смысле Сережкин — человек тонкой духовной организации, могущий дать сто очков вперед иным городским сверстникам, которых авторы водят на симфонические концерты.

Среди немногих заметных героев киноэкрана — тружеников села — законное место заняли Анискин и Сережкин. Они ведь тоже участвуют в создании национального богатства, обеспечивают мир и спокойствие народа. В этом-то и состоял «недетективный» замысел авторов — создать образ хорошего сельского человека, из тех, которых не хочется называть засушливым словом «положительный герой», но с кем охотно «пойдешь в разведку».

Высокая оценка образов Анискина и Сережкина вовсе не обязательно распространяется на фильмы в целом. В анискинском цикле некоторые эпизоды перекомикованы, а иные атрибуты деревенского бытия выглядят назойливее, чем следовало бы. В «Хозяине тайги» действующие лица второго плана не идут в сравнение с главным героем. Однако картины доказали возможность создания запоминающихся образов наших современников, которым выпала судьба служить по милицеейской части.

Но, быть может, именно сельская тематика позволила создать упомянутые типы, быть может, в городах нет ничего оригинального, города нивелируют? Как и положено, на риторические вопросы даются подходящие для спрашивающего ответы.

Взять, например, полковника Зорина — героя трех фильмов. Первым было «Возвращение «Святого Луки» («Мосфильм», 1971, сценарий В. Кузнецова и др., постановка А. Бобровского). Здесь авторов привлекла ситуация исключительная. О том, как из музеев похищают произведения искусства, мы постоянно читаем в зарубежной хронике. У нас такое преступление, к счастью, диковина. Полковник Зорин возглавляет группу по розыску украденного полотна. Всеволод Санаев играет с присущими ему интонациями грубоватой искренности и скрытой, не распахантой настезь человечности, воспроизводя характер милицкого работника старой школы. Авторы тоже не собираются делать своего героя чрезмерным эрудитом, хотя он и не крестьянин из глубинки. Когда по службе Зорину пришлось столкнуться со сферой искусства, он

не стесняется спрашивать и переспрашивать работников музея, обнаруживая свою неосведомленность.

Правда, в первом фильме характер Зорина все же оказался отодвинут на второй план, подчинен интриге. Но, уже обозначившийся, этот характер был развит в картине «Черный принц» В. Кузнецова и А. Бобровского (1973). Зорин нетороплив, не щеголяет выправкой, за его спиной большой путь, который подсказывает ему правильные решения, дает возможность предугадывать действия противника и находить нужный тон в разговорах с людьми, всегда трудных разговорах, требующих не только ума и находчивости, но и большого душевного такта. Так, он искренне сочувствует героине Т. Семиной, женщине, порвавшей с темным прошлым и всеми силами сражающейся за свою семью, за новое счастье.

Эти же качества героя, сыгранного В. Санаевым, проявились в третьей картине — «Версия полковника Зорина», снятой по сценарию того же В. Кузнецова, режиссером А. Ладыниным («Мосфильм», 1979), уже специально сделанной в расчете «на Санаева». Картина рассказывает о необычном по дерзости ограблении ювелирного магазина среди бела дня, «дополненного» двумя убийствами. Для следственных органов очевидно, что такое нападение могло быть организовано только кем-то из «своих». Но работников в магазине десятка полтора, как найти одного? Очень жаль, что авторы выбросили весьма существенный этап розыска: путем каких умозаключений Зорин остановился на невзрачном часовщике по фамилии Козырец.

Однако самое интересное, оказывается, впереди: надо ведь не только заподозрить, но и доказать вину подозреваемого. Зорин приезжает в пригородный пансионат, где Козырец отдыхает после удачно провернутого крупного «мероприятия». Они знакомятся, и начинается психологический поединок людей, один из которых умно и настойчиво старается выполнить свой служебный долг и разоблачить преступника, а другой ловко, не без наглости, стремится отвести от себя опасность. При этом каждый понимает, что его противнику все понятно. Алчность

выжгла в Козырце человеческое, но обострила его природную изворотливость. Нет, перед нами не столкновение двух сопоставимых интеллектов — слишком много чести для Козырца: это схватка противоположных образов жизни, антагонистических социальных позиций, и если полковник переигрывает преступника, ловит его в расставленную сеть, то потому, что хорошо знает: на дне души самого хладнокровного негодяя обязательно таится страх. Страх этот неискореним, он составная часть преступления.

Два больших мастера выступили в этой дуэли — к артисту В. Санаеву присоединился артист Б. Иванов. Однако в квалифицированно поставленной молодым режиссером ленте особенно бросаются в глаза ставшие дежурными кадры, шаблонные персонажи, например, проходная фигура молодого следователя, которого изображает Владимир Тихонов, — еще один «капитан из угрозыска».

Фильм может и не быть выдающимся явлением, но тепло от встречи с живым человеком все равно останется. Вот, скажем, кинофильм «Длинное, длинное дело». Его сценарист Ю. Николин, чью «Сумку инкассатора» я причислил выше к неудачам, на сей раз верно поставил художественную задачу. В «Длинном, длинном деле» авторов («Ленфильм», 1976, режиссеры Г. Аронов, В. Шредель) не очень волновали спецэффекты. Их внимание было обращено на фигуру следователя. Этот характер, если и не открытие, то, во всяком случае, и не из заурядных. Стремясь подчеркнуть свою мысль, авторы даже несколько перестарались — показали человека заведомо приземленной внешности, тюфяка, крайне непрактичного в обычных житейских делах, слишком доброго, слишком покладистого и т. д.

На роль был приглашен Евгений Леонов. Ему превосходно удаются образы неуклюжих с виду, но душевно стройных людей. Следователь прокуратуры Михаил Петрович Лужин постоянно вызывает гнев начальства бесконечными сомнениями, постоянными рапортами о продлении сроков... Начальство, конечно, уважает и сомне-

ния, и придиричивость; оно поддерживает стремление досконально разобраться в сути очередного юридического казуса, но есть же мера, есть же край, есть же, наконец, планы, графики и отчетные сводки. Правда, в конце концов оказывается, что дела, которые ведет Лужин, удостоиваются похвалы еще более высокого начальства, но зачем тянуть, если все ясно, как, например, в случае с убийством некоего гражданина, подвернувшимся Лужину во время дежурства по городу. Проявив несвойственные ему чудеса оперативности, следователь выяснил за несколько часов, что убитый отбывал заключение, что по суду с ним прежде проходил другой гражданин, который в тот же вечер прилетел в город, и, помимо всего, на часах убитого находят отпечаток пальца этого самого партнера по лагерю. Чего еще надо! Начальство в восхищении — неповоротливый Лужин устанавливает мировой рекорд: нашел убийцу за одну ночь!

А потом приходит мать задержанного, и выясняется, что все не так просто, может, парень и правду говорит, что не виноват в смерти своего «подельщика». И начинается обычное лужинское длинное, длинное дело. Лучше любой ценой и долгое время искать таксиста, который вез арестованного, нежели осудить невинного человека. Поэтому-то и вызывает нашу приязнь неторопливый человек, привычно отмалчивающийся при очередном разное. И мы не удивляемся, когда сослуживец, сначала позволяющий себе разговаривать со старшим по возрасту чуть ли не покровительственно, позднее признает его полное превосходство.

Талант Е. Леонова преодолевает недостатки литературного сценария и режиссерских разработок. А недостатков, к сожалению, немало. Неудачно придумано само дело, в нем и вправду слишком много невероятных совпадений. Малоестественной (это уже претензии и к режиссуре) показалась сцена с учительницей, которую приводит домой сын, чтобы, так сказать, посватать своего вдового отца, неточной — игра подозреваемого (Н. Караченцов), который изображает разбитного блатнягу с мно-

голетним стажем, а не удрученного юношу. И все-таки следователь Лужин остается в памяти.

Живой образ создан в фильме молодых кинематографистов А. Миндадзе и В. Абдрашитова «Слово для защиты» («Мосфильм», 1976). На этот раз, правда, не следователя, а адвоката, и не мужчины, а женщины. Фильм далеко отстоит от канонических схем и опять-таки вполне может числиться по другим киноведомствам, например, по сектору морали и этики. В картине вроде бы нет загадок — преступницу не пришлось ловить, и вину она полностью признает. И все-таки загадка есть, но не сюжетная, а психологическая. Начинаящий адвокат Ирина Петровна должна понять, какие душевные побуждения заставили скромную, добропорядочную работницу совершить покушение на убийство: открыть газ на кухне, где спал ее возлюбленный. И самой улечься на ту же раскладушку.

Казалось бы, разница положений и интеллектов так велика, что не может оказать влияния на респектабельную, благополучную Ирину, которая вот-вот выйдет замуж за души в ней не чающего человека, эта простоватая, незадачливая Валька, которая и рассказывать-то ничего не хочет, и от защиты отказывается. И вот сидят и мучительно пытаются найти общий язык две молодые женщины, однолетки, сидят с разных сторон следовательского стола, и постепенно Ирина Петровна начинает понимать, с какой незаурядной и чистой натурой она столкнулась, понимать, что встретила в наши дни ту самую, настоящую, всепоглощающую любовь, которой в жизни самой Ирины не было. И она сердцем разделяет драму девушки, чье чувство оказалось низко и пошло преданным. Не столько свою подзащитную, сколько прежде всего себя подвергает она строгому суду совести. Выручив Валентину, она осудила себя. Не просто жизненные характеры, но еще и их изменение в ходе фильма — что и совсем редкость.

Трудно сказать, кто лучше в этом превосходном дуэ-

те, — Галина Яцкина в роли Ирины или Марина Неёлова — Валентина.

Мимходом замечу, что в фильмах на уголовные темы как-то особенно не везет прокурорам, даже и в «Слове для защиты» образ прокурора явно упрощен; смею думать, что у нас есть и умные служащие в данном департаменте.

Поиски ведутся. Дебютант А. Ташков создал образ новичка милиционера в симпатичном, хотя и неровном, и сильно растянутом фильме «Сыщик», где неопытность и романтическая взвихренность главного героя сочетаются с внутренней стойкостью, которая и проявляет себя в час испытания в поединке с матерым злоумышленником.

Впрочем, даже во многих удавшихся фильмах дает себя знать укоренившееся деление «инвестигаторов» на хороших и плохих. В жизни все бывает значительно сложнее.

«Место встречи изменить нельзя» — не первая экранизация произведений А. и Г. Вайнеров — писателей, давно утвердившихся в нашей детективной литературе. Однако до сих пор кинематографических успехов, которые были бы сравнимы с их литературными достижениями, мы не встречали. А в упомянутом телефильме авторы нашли «своего» режиссера, да и режиссер нашел своих авторов — у С. Говорухина в прошлом тоже не все получалось гладко. Конечно, существенно, что для многосерийной телепостановки был выбран этот, на мой взгляд, лучший роман братьев Вайнеров. Напомню, что называется он «Эра милосердия», но, видимо, показались слишком «некоммерческими» эти два слова, и появилось нечто зазывное, что, по-моему, противоречит драматизму постановки.

Действие «Места встречи...» происходит в первые послевоенные годы. На фоне общей неустроенности, разрухи, голода особенно мерзкими выглядят преступники, наживающиеся на горе народном, но известно, что именно в такие времена всякая нечисть поднимает голову и именно в такие времена бороться с ней особенно трудно, в частности, потому, что в органах охраны общественного

порядка не хватает людей, а тем более опытных кадров, нет техники, нет того, другого, третьего. Бригада «вооружена» старым, с трудом заводящимся драндулетом, на котором муровцы совершают оперативные набеги на обнаглевшие «малины».

Кому-то может показаться, что в таких условиях оправдана беспощадность, необходимо «каленое железо». Между тем как раз в таких условиях надо с особым пристрастием соблюдать законность, задумываться над смыслом справедливости, доброты, даже милосердия (казалось бы, совершенно неуместного в данной ситуации слова), — всего того, что составляет суть правосудия, как и суть детектива. Эти моральные проблемы поставлены в фильме с поразительной отчетливостью, что и делает его современным, оправдывает возвращение к уже далекому прошлому...

Центральная удача «Места встречи...», потянувшая и поднявшая за собой весь фильм, — исполнение роли капитана Жеглова Владимиром Высоцким. Так уж случилось, что роль капитана Жеглова стала последней киноролейю этого талантливого и столь разносторонне одаренного артиста.

Мы уже задавались вопросом, можно ли создать полнокровный характер, если в распоряжении авторов, режиссера, актера всего лишь узенький «детективный» плацдарм, если герой все время находится в круге сугубо профессиональных забот, то есть беспрерывно ловит уголовников. Мы даже склонялись к тому, что героя желательно показывать и в других иностасях, например, в любви. Но вот приходит отличный актер и делом доказывает: можно ограничиться изображением одной лишь профессиональной деятельности. Ни в какой другой жизни Жеглов нам не показан, да и нет у него никакой другой жизни — ни семьи, ни любви. Он весь в работе, она и есть его жизнь — и в этом достаточное основание для решения поставленной художниками творческой задачи. И между тем какой сложный, какой неоднозначный характер предстает перед нами!

Заметим, что в этом случае неправомерен в принципе вопрос: положительный герой Жеглов или отрицательный. Жеглов добр и зол, даже жесток, душевно щедр и мрачно подозрителен, он может расположить к сентиментальности и выкинуть бестактную шутку с товарищем или быть недопустимо грубым с подследственным, который целиком находится в его власти. Жеглов убежден, что в борьбе с преступниками хороши все средства, лишь бы они быстрее приводили к цели. Цель благородна: избавить честных людей от убийц и грабителей. И разве не стоит ради этой цели подбросить кошелек в карман задержанному воришке, чтобы наверняка «расколоть» его? Эти приемы вызывают решительный отпор со стороны соратника Жеглова и его младшего друга Шарапова, и у нас нет никаких оснований усомниться в справедливости шараповских филиппик. Поначалу кажется, что мы столкнулись с очередным вариантом «плохого» следователя, с дуэтом «плохого» и «хорошего». Но вдруг обнаруживается, что с Жегловым дело обстоит не так просто, а Шарапов в какой-то момент начинает выглядеть прямолинейным моралистом. Мастерство, проявленное В. Высоцким, в том и состоит, что его Жеглов всегда искренен, что противоречивые черты присутствуют в характере героя одновременно и словно вытекают друг из друга. Его жесткость — оборотная сторона доброты, а предвзятость — ненависти к убийцам. Нет, мы не оправдываем Жеглова, но не можем не видеть, что его служебное рвение объясняется не поисками начальственной ласки. Кроме того, он не только бескорыстно предан делу, он еще и умеет его делать. Он не только отважен, но и умен, находчив: именно Жеглов придумывает, как выручить Шарапова из, казалось бы, совершенно безнадежного положения. Зритель детективных историй не очень привык к таким несхематичным образам, но этим объясняется и всеобщий интерес к работе Высоцкого. И разговоры, которые после просмотра велись вокруг образа Жеглова, имели не авантюрно-детективное, а морально-этическое направление.

Можно и нужно задуматься: во что может развиться, если судить по фильму, такой характер, какие качества в нем возьмут верх? Несмотря на то, что в конце картины Жеглов совершает непоправимый поступок — убивает человека, который еще мог найти свое место в жизни, все же актер, пожалуй, намечает оптимистическую перспективу. А вот авторы экранизированного романа, видимо, замыслили и рисовали этот образ в более разоблачительных тонах. Усложнение характера экранного героя дает нам больше, заставляет нас размышлять. И еще один пункт надо записать в актив Жеглову. Он исторически достоверен. Со всеми своими ошибками, с кричащими противоречиями Жеглов весь там, в том времени, в тех тяжелых послевоенных годах.

Однако по части разработки характеров есть за что упрекнуть и «Место встречи...». Я не случайно пока лишь упомянул о Шарапове, хотя формально он — главный. Молодой офицер, разведчик, только что вернувшийся с фронта — как и Сергей Коршунов из «Дела «пестрых», — в этом образе авторы намеревались выразить свои идеалы. Вобравший опыт таких работников, как Жеглов, преодолевший их ошибки и ограниченность, Шарапов сохранен и в других романах Вайнеров как образ современного руководителя угрозыска, сотрудника органов внутренних дел новейшей формации.

В фильме же Шарапов произносит много правильных фраз, ведет себя безупречно и даже любит положительную и красивую милиционершу, которая, кстати сказать, в романе — не удержусь от сравнения, — гибнет от руки хулигана, и этот финал намного сильнее, чем та умилительная, рождественская картиночка — Варя с грудным младенцем, — которой создатели зачем-то посчитали нужным закончить свою картину. Но вернемся к Шарапову: индивидуальности в этом образе — увы! — нет. Шарапов, каким он показан, без изменений может быть перенесен и в 50-е, и в 60-е, и в 70-е годы, он внеисторичен и неубедителен. Это не только недоработка режиссера, но и недостаток актерского мастерства, что

особенно заметно в последней, самой напряженной серии, где действие целиком сосредоточивается вокруг героя Владимира Конкина.

Наступает звездный час Шарапова, как было сказано в одной из рецензий. Ему, прикидывающемуся начинающим уголовником, удается проникнуть в банду, охотой за которой были заняты работники угрозыска в течение предыдущих серий. Итак, герой ведет смертельную игру разведчика во вражеском стане. Роль в роли — благодатный материал для актера! Вот где есть возможность наглядно продемонстрировать свое умение перевоплощаться, умение, которое превосходно показал другой молодой актер — Е. Леонов-Дворников, в крохотной роли Васи Векшина. А конкинский Шарапов почти и не изменился. Он хотя и вставляет старательно в свою речь блатные словечки, но нельзя не заметить, как они ему чужды. «У тебя десятиклассное образование на лбу написано», — Жеглов справедливо критикует не актера, а персонаж. Дело, однако, в актере. Конкину не удалось ни на шаг продвинуться вперед по части перевоплощения, потому можно только удивляться, что и Шарапову столь грубой работой удалось «купить» прожженных волков.

Но есть и еще более важная сцена, еще более тяжелое испытание для актера. По замыслу эта сцена — настоящая кульминация фильма, ибо здесь должен зритель убедиться в несомненной моральной победе сотрудников угрозыска над преступниками. Один из членов шайки, оказывается, был на войне солдатом в роте Шарапова и, конечно, немедленно узнает своего бывшего командира, узнает, но не выдает в память о фронтовой дружбе. Между Шараповым и Левченко происходит ночной разговор, проведенный актером В. Павловым с большой внутренней силой. В результате этого разговора Левченко практически переходит на сторону Шарапова, тем самым обрекая на гибель не только коллег по разбою, но и самого себя. Нужно было пустить в ход очень мощные нравственные резоны, чтобы склонить его к такому решению. Но плохо

верится, что этот угрюмый, озлобленный, изуверившийся в справедливости мужик действительно признает моральную правоту Шарапова, духовную силу вот этого чистенького интеллигентного мальчика — ведь в нем нет ничего от образа боевого офицера, которого бы такой фрукт, как Левченко, мог уважать. И это, конечно, досадный просчет.

Незадолго до «Места встречи...» по телевидению была показана передача, в которой проигрывались сходные нравственные мотивы, но на материале еще более далекого прошлого — первых послереволюционных лет. «Ярость» поставлена С. Евлахишвили по двум повестям безвременно умершего Ю. Файбышенко. Сказать о «Ярости», что она задумана только ради сюжета, было бы несправедливо. Мы найдем в этой постановке несколько добротных актерских работ: начальник угрозыска провинциального городка Клейн (М. Жигалов), руководитель бригады Клыч (И. Охлупин), остроносый, хрупкий отважный Сенька Кleshков (Н. Денисов)... Но невелик масштаб этих образов. Они, конечно, отличаются друг от друга, но главным образом актерской индивидуальностью и внешностью, а не внутренним содержанием. Среди них нет образа, который можно было бы хотя бы выделить.

Продедаем мысленный эксперимент. В спектакле есть неплохо сыгранная сцена: Клейн допрашивает бандитскую сообщницу Аграфену. Клыч сидит рядом и молчит, но если бы они поменялись стульями и допрос повел бы Клыч, вероятно, он провел бы его неотличимо так же; ведь он тоже — умный, сообразительный, идейный, понимающий свой долг перед народом... Актеры разные, а герои одинаковые, каких мы видели не раз, хотя и нет причин говорить об особых неудачах.

Правда, среди членов бригады есть два персонажа отрицательных и уже в силу этого отличающихся от остальных. Об одном для экономии места умолчим, а вот о Селезнев (А. Мартынов) несколько слов сказать следует. Нет спора, в его образе зацеплено явление существенное и страшное. Сколько вреда нанесли нашему государству, сколько ненужных страданий доставили многим людям

селезневые — мелкие, мстительные демагоги, на словах ратующие за некую сверхпринципиальность и безграничную революционную беспощадность. Соображения такого рода: революция, мол, при всей ее непримиримости к врагам, должна быть еще и доброй и опять-таки милосердной — селезевы классифицируют как антипартийные выпады. Но художественно образ Селезнева недоработан, он, так сказать, весь, целиком, во всем отрицателен, в каждом слове, в каждом поступке. Как герой классицистской пьесы. Ах, в действительности селезевы были куда изворотливее и если не умнее, то хитрее, и вовсе не были склонны нерасчетливо подставлять свои бока! Трудно не вспомнить еще раз подленького журналиста Узелкова из «Жестокости». В конце картины Селезнева выгоняют с работы к удовлетворению телезрителей, но вряд ли в точном соответствии с действительностью того сложного времени.

Из-за несогласованности между двумя ведомствами всего несколько месяцев спустя после телестановки в прокат вышел фильм, поставленный все по той же повести Ю. Файбышенко «Розовый куст», под названием «Особо опасные...», названием неудачным, потому что речь в картине идет в основном о работниках угрозыска. Посмотрев этот фильм, яснее понимаешь качественную разницу между добротной, хотя и заслуживающей нареканий работой телевизионных авторов, и откровенной беспомощностью кинематографистов. Может быть, эти слова идут вразрез с вышеизложенной оценкой телеспектакля «Ярость», но, как говорится, все познается в сравнении. На экране толпится группа совершенно неинтересных и столь же неразличимых людей, которые обмениваются необязательными репликами и принимают участие в необязательной смене эпизодов.

Что же касается достоверности обстановки, то создатели картины наивно полагают, что она автоматически воссоздается из кусков старой хроники — прием, тоже уже превратившийся в штамп. А картина сделана на Одесской студии, то есть там, где и столь же достоверная

лента, как «Место встречи...». Словом, перед нами еще один случай, когда фильм ставится в надежде, что «острый» сюжет спишет все грехи. Однако он оказывается не в состоянии справиться даже с развлекательной функцией. Особенно досадно, что в титрах стоит имя молодого режиссера, от которого естественно было ждать нетривиальных решений.

Впрочем, такие ленты, как «Особо опасные...» все же единичны. Большая часть фильмов-кинодетективов сделана вполне грамотно, но страдает, как я уже говорил, «лица общим выраженьем».

Несколько слов об интересно задуманном «Шестини золотых зверей» («Мосфильм», 1979, сценарий Ю. Домбровского, Т. Вульфовича, постановка Т. Вульфовича), стоящем особняком из-за фигуры главного расследователя. В наших условиях не так-то легко найти «частного» сыщика. Авторы должны были убедительно обосновать необходимость и правомерность действий такого героя, внятно объяснить, почему же человек не обращается в соответствующие органы.

Между прочим, именно в данном пункте проходит одна из линий, размежевывающих детектив западный с детективом социалистическим. У западных авторов фигура частного следователя или любителя-непрофессионала как раз главная — Шерлок Холмс у Конан Дойля, Эркюль Пуаро и мисс Марпл у Агаты Кристи, Ниро Вульф у Рексе Стаута, патер Браун у Честертона, лорд Уимси у Дороти Сайерс и т. д. Представители власти, вроде сименоновского комиссара Мегрэ, нетипичны. Обращение к частному лицу дает иллюзию свободы в распределении справедливости по заслугам. Тот же Пуаро в «Восточном экспрессе», например, считает возможным сообщить властям вымышленную версию, чтобы выгородить подлинных убийц, так как понимает, что они подвергли заслуженной каре бесчеловечного гангстера, виновника гибели целой семьи, ловко вывернувшегося из лап официального правосудия, — жест, которого чиновник соответствующего учреждения не смог бы себе позволить. Более того, про-

дажная полиция способна исказить истину, дать возможность настоящим преступникам выйти сухими из воды, а на их место подставить безвинных. Такая история, допустим, рассказана в романе австралийского писателя-коммуниста Д. Уотена «Соучастие в убийстве».

В «Шествии золотых зверей» мотивировку, похоже, удалось найти, но убедительно разработать свою находку авторы, к сожалению, не сумели. Археологические раскопки где-то на окраине страны, скифские золотые украшения, попавшие в руки грабителей... Музейный работник оказывается перед выбором: сообщить ли ему в милицию о похищении бесценного клада или самому попытаться его выволочь. Не из честолюбивых устремлений не торопится Зимин в отделение. Он боится за судьбу уникальных сокровищ. Ведь при первых признаках тревоги преступники превратят украшения в слиток. «А слиток мне и даром не нужен!» Игорь Ледогоров изображает почти фанатика с горящим, мрачным светом глаз, для которого его профессия, его золотые звери дороже всего — даже женщины, даже жизни. Такие люди не могут не вызывать уважения. Но вот Зимин начинает действовать и — увы! — действует столь неумело, столь беспомощно, что волей-неволей начинаешь размышлять о степени умственной полноценности этого человека.

А ведь в «Шествии...» намечался нестареющий, лежащий в основе многих киносюжетов конфликт — мужественный человек борется против целой шайки. Герой, как правило, побеждает (вспомним «Белое солнце пустыни»), ну пусть не побеждает, но старается победить, делает для этого все возможное.

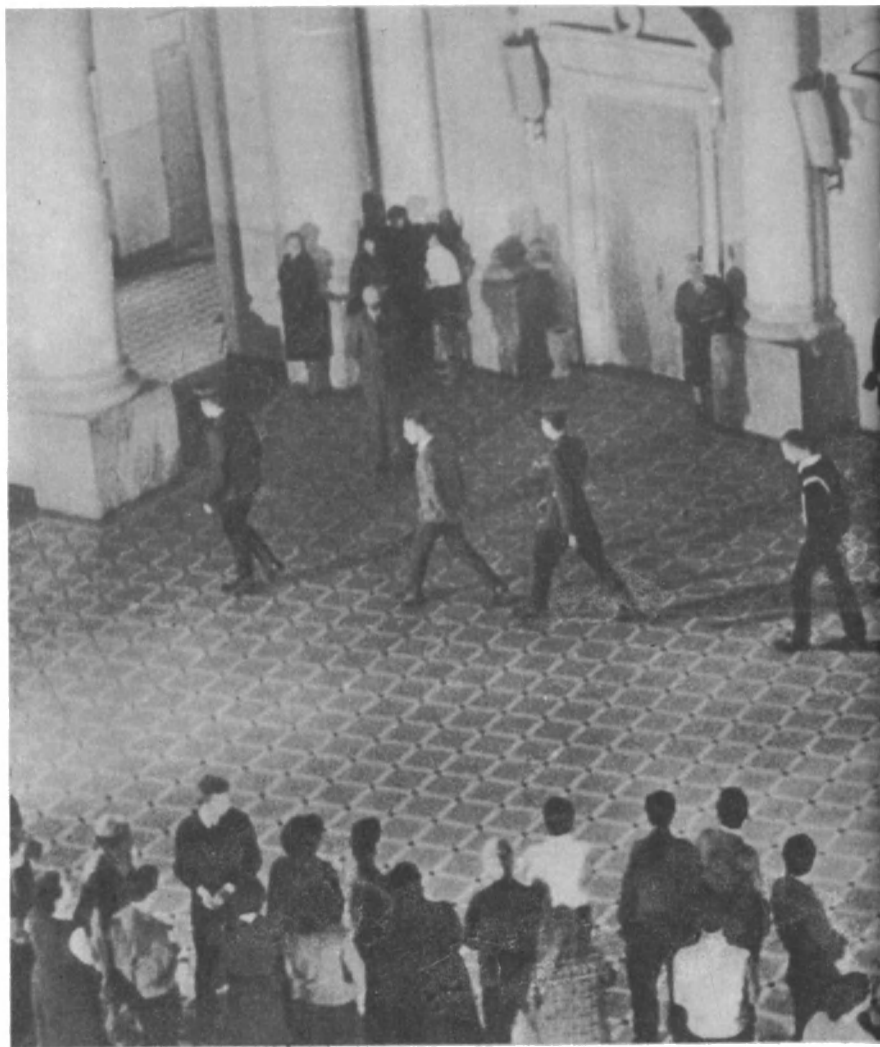
Конечно, в наши дни ситуация польского фильма «Закон и кулак», где банды свободно разгуливают по улицам городов и сел, исключается, но все же, может быть, авторы «Шествия...» и правы: не за каждым углом стоит постовой, и бывают случаи, когда приходится действовать самостоятельно, и уж тут-то надо проявить отвагу, находчивость, умение. Увы, сюжетные возможности оказались нереализованными.

**ПРЕСТУПЛЕНИЕ  
ЕЩЕ НИКОМУ  
НЕ ПРИНОСИТ  
СЧАСТЬЯ!**



*Обвиняемые — А. Панькин,  
И. Старьгин, В. Носик, С. Морозов*

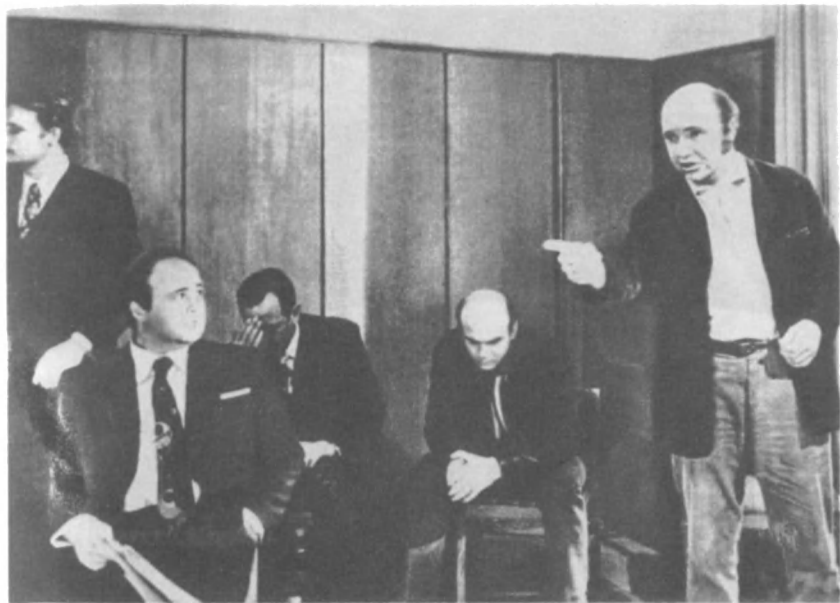
ОБВИНЯЮТСЯ В УБИЙСТВЕ







*«Червонец» — В. Рыжаков  
«Граф» — В. Дворжецкий*

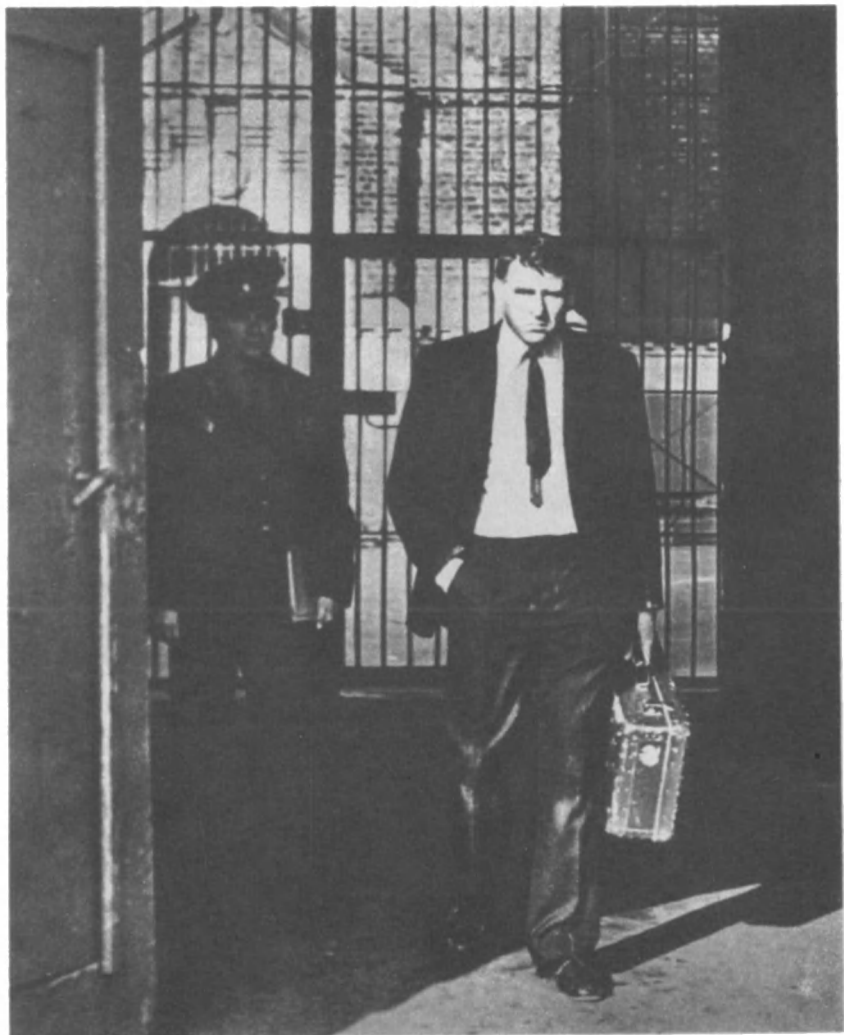




*Каця — Е. Зеленова  
«Длинный» — Н. Шушарин*



*«Крест» —  
Б. Хмельницкий*



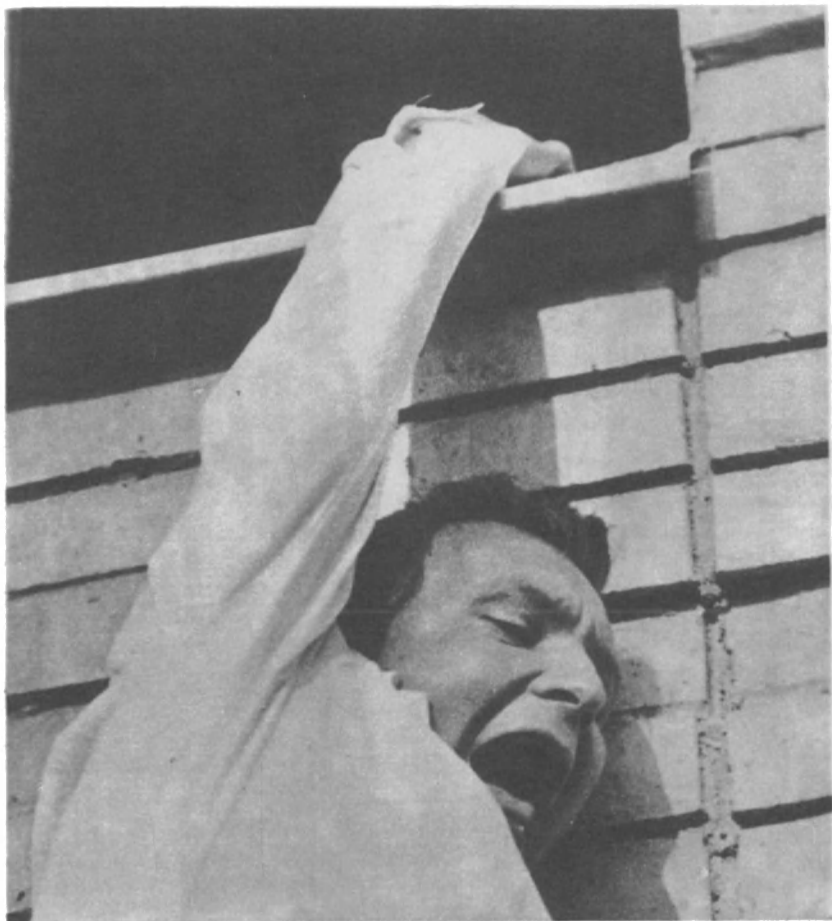


*Витгерс — В. Томкус*

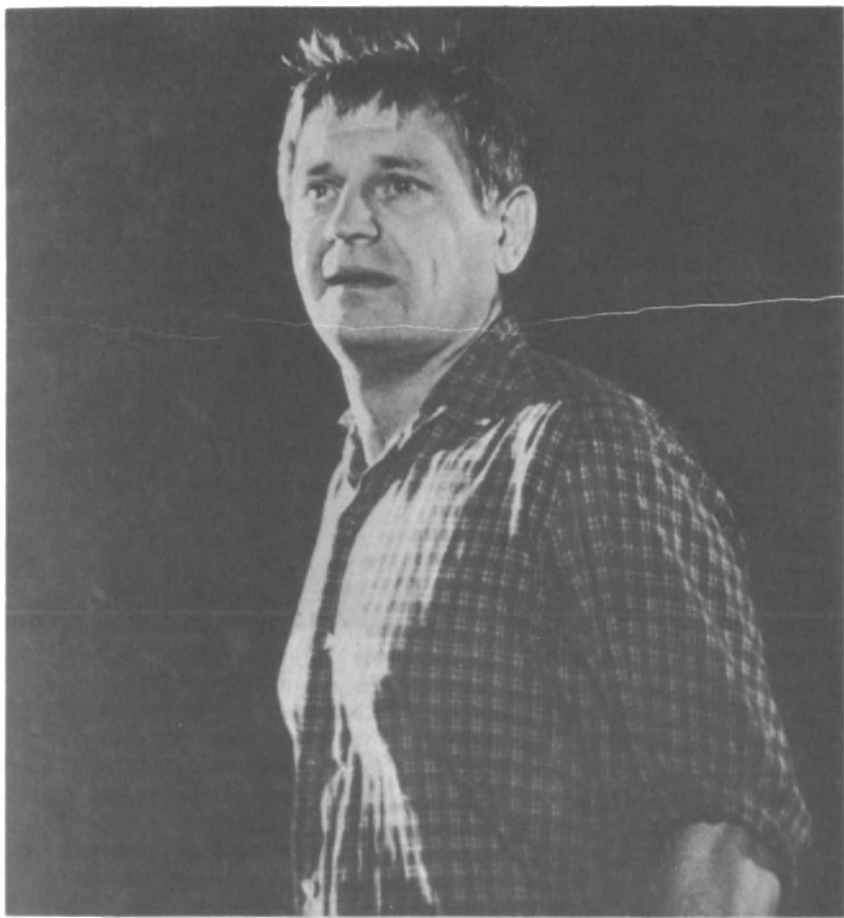




*Иван —  
В. Гусев  
«Капеллан» —  
Э. Виторган  
(слева)*



*Тихомиров — А. Мягков*



*Карпухин — В. Корзун*



*Карпухин — В. Корзун*

ПЕРЕД авторами, затеявшими вывести на экране человека, преступившего закон, возникают, на первый взгляд, несовместимые требования. Когда конфликт фильма завязан вокруг борьбы преступника и криминалиста, то первый должен быть показан сильной личностью. Я далек от мысли, что «уголовные» фильмы ставятся специально для перевоспитания заблудших душ. Но уж если потенциальный правонарушитель заглянул в кинотеатр, то он должен выйти из него с полной уверенностью в неотвратимости возмездия. А этого впечатления трудно добиться, если его «коллеги» окажутся раззявами, если в фильмах и книгах они будут ронять из карманов вороха трамвайных билетов с отпечатками пальцев и забывать в каждой встречной пепельнице окурки со следами губной помады своих любовниц.

Но с другой стороны, в советском кинематографе принципиально не может быть состояния, в которое нас нередко ввергает западное кино. Какой-нибудь гангстер изображается там такой незаурядной, интригующей личностью, что зрительское сердце невольно настраивается на его частоту, и мы начинаем отворачиваться от противных представителей закона, пытающихся затравить милых разбойничков.

Как же наше кино выходит из этих противоречий? Не всегда без потерь. Преступники должны безусловно вызывать омерзение и презрение, но если пережать, то возникает нечто звероподобное, во что нельзя поверить. При противоположном крене вырисовывается этакий вылощенный господин, разбитной и остроумный. Вернемся за примером к фильму «Возвращение «Святого Луки». «Граф» — одна из оставшихся в памяти ролей так рано умершего Владислава Дворжецкого. Граф — беглый каторжник, как сказали бы в старину, или вор-рецидивист, если воспользоваться современной терминологией. В персонаже Дворжецкого чувствуются твердость характера, незаурядный ум. Смотришь, смотришь и начинаешь удивляться: и этот интересный мужчина в «интеллигентских» темных очках — бандит? В иные моменты ему и вправду

сочувствуешь, предположим, когда он общается с действительно гнусным, жалким мопенником Лоскутовым или неверной Полиной. По фильму даже получается, что Граф «пострадал» по своей мягкости — не пожалей он подручного по имени Червонец, может быть, его планы и осуществились бы.

Конечно, все зависит от конкретных обстоятельств. Иногда можно посочувствовать и правонарушителю. Помните «Берегись автомобиля»? Нам ясны мотивы действий Деточкина, похищающего машины, приобретенные на нетрудовые доходы, мотивы бескорыстные, а потому нет ничего плохого в сочувствии герою, отправленному в места не столь отдаленные.

Но тип, который способен варварски, ножом вырезать из рамы бесценное полотно, как это делает Граф, и попытаться вывезти народное достояние за границу, не может рассчитывать даже на малую толику наших симпатий. Времена воров-джентльменов прошли. Впрочем, противоречие в герое Дворжецкого, возможно, из-за незаурядности исполнительского мастерства, воспринимается не как противоречие образа, а как противоречие самого человека, но в более сниженном варианте оборачивается уже прямым просчетом. Например, в фильме Одесской студии «Свидетельство о бедности». Большинство преступников в этой картине — нечесанные, дегенеративные, уродливые хари, которые прямо-таки кричат по Ламброзо: «Я преступник, я!» Зато контрастом к ним выведен некий Крест в исполнении Б. Хмельницкого. Этот убийца настолько элегантен, настолько образован, что не совсем понятно, как он может общаться с окружающей его гнилью.

Но главное, конечно, не во внешнем облике преступников, — подобные «свидетельства» не идут далее констатации фактов: мол, спрятались у нас еще в различных щелях духовно опустошенные проходимцы и дельцы. Едва ли роль детектива может сводиться к простому сообщению о наличии преступности, очевидно, необходим еще и социальный анализ. Между тем частенько он от-

сутствует, и снова, и снова на экране возникают неопределенные личности. Уже упоминался убийца из «Сумки инкассатора». Нам даже сообщается его фамилия — Борисов. Но еще раз спрошу — кто он? Как этот теннисист дошел до жизни такой? Дошел — и все. Вот и попробуйте выработать к нему отношение.

После просмотра «Сумки инкассатора» я вспомнил показанный как-то по телевизору документальный киноочерк, сухо названный «Хроника раскрытия одного преступления». Он тоже рассказывал о нападении на инкассаторов, о действительно случившемся нападении. В момент, когда один из инкассаторов находился в кафе, водитель автомашины тяжело ранил второго и скрылся с большой суммой. Розыски грабителя начались незамедлительно, в ходе их быстро было установлено, что за рулем таксомотора, обслуживающего инкассаторов, находился не тот человек, который был направлен из парка. Возникло, к несчастью, оправдавшееся предположение, что настоящий таксист убит.

Событие всколыхнуло всю Ригу, хотя бы потому, что такое преступление было совершено там впервые. Многие ли крупные города мира могут похвастать подобным заявлением? Успокоительной статистикой можно было бы даже гордиться, если бы она хоть в какой-то степени могла умерить горе родных и друзей убитого водителя, вернуть здоровье искалеченному инкассатору, уменьшить страдания людей, так или иначе вовлеченных в сферу убийства и грабежа. «Преступление еще никому не принесило счастья!»

История создания этого фильма необычна. В значительной части вошедшие в него кадры не предназначались для демонстрации широкой публике и сняты непрофессионалами. Точнее — профессионалами, но по другой части: сотрудники угрозыска в служебных целях фиксировали на пленку обстоятельства расследования. И лишь на завершающем этапе к «делу» были «приобщены» режиссер И. Попов и сценаристы О. и А. Лавровы.

Органы внутренних дел обратились к населению по

радио и телевидению, и в розыске убийц (их оказалось двое) принял участие весь город. Благодаря помощи множества людей они были пойманы в рекордно короткие сроки. Дело Красовского и Мезиса приобрело широкую огласку, в «Литературной газете» был опубликован очерк В. Амлинского.

В фильме очень выразительно и убедительно показана работа органов внутренних дел, их совершенная современная методика, например, использование ЭВМ. Однако самое сильное и одновременно самое тягостное впечатление оставляет знакомство, что называется, накоротке, «крупным планом» с Красовским и Мезисом, которые закололи вилами в пригородном лесу своего сверстника, отца двоих детей. Они ничего, собственно, против него и не имели, им всего лишь нужна была на несколько часов машина. Понять полностью разложившуюся личность, представить себе всю глубину человеческого падения нелегко, но нужно, необходимо и знать, и распознавать; как ни редко, но все же красовские появляются среди нас, вроде нормальные, вроде трезвые, вроде похожие на обыкновенных людей и совершенно на них не похожие.

Более сложные чувства оставляет знакомство с Мезисом, хотя объяснить его проще. «Впервые в жизни он протрезвел за решеткой». Пожалуй, Мезису веришь, когда он заверяет, что пришел в ужас от содеянного еще до прихода милиции. И могу признаться, что, не испытывая никакого сочувствия к судьбе одного из убийц, я сожалел о втором, который решил пообедать и стал варить картошку, прежде чем отправиться в милицию с повинной. Может быть, эти полчаса спасли бы ему так по-дурацки растраченную и бесславно закончившуюся жизнь.

По сравнению с цветом, широким экраном, известными артистами «Хроника...» выглядела весьма скромно, но насколько же больше для познания жизни она давала. Она душу выворачивала неприкрытыми человеческими трагедиями. Но, может быть, нельзя, неэтично так впрямую, в лоб сравнивать документальную и художествен-

ную ленты? А почему, собственно, нельзя? Ведь и документалисты, и создатели художественных фильмов оперируют одним и тем же набором фактов. И в принципе художественные фильмы должны идти дальше, действовать еще сильнее.

К счастью, есть и такие картины. И среди них может быть в первую очередь надо назвать — «Обвиняются в убийстве» («Молдовафилм», 1969, сценарий Л. Аграновича, режиссер Б. Волчек). И снова с неизбежностью встает разговор о жанре. Эта-то картина уж совсем не детектив, ни один из критиков, писавших о ней, о таком термине и не вспомнил. «Разберемся», — как любил говорить старшина Сережкин.

Рассказ о суде над четверкой великовозрастных юнцов, которые убили под пьяную лавочку прекрасного чистого паренька, убили ни за что, — одно из серьезнейших произведений на так называемую молодежную тему, произведение открыто публицистическое, взывающее к совести каждого. Стоп! Стоп! Во-первых, ссылка на серьезность — это не аргумент, мы уже договорились, что детектив может, должен быть серьезным. И чисто формальные требования «имеют место». Например, расследование есть? Есть. Хотя фильм начинается с того, что виновные уже арестованы и их судят за доказанную вину, суду важно установить, кто нанес завершающий смертельный удар бутылкой. Правда, надо заметить, что для нашего зрительского суда над этой четверкой этот факт уже никакой роли не играет. Хотя фильм построен и не по традиционной схеме — с этим незачем спорить, — элементы детектива в нем наличествуют. Но, может быть, они только мешают, может быть, без них фильм стал бы еще серьезнее? Разберемся...

Истоки грустных явлений, исследованных в картине, были впервые для кино замечены и проанализированы в фильме режиссера М. Осепьяна и сценариста Е. Григорьева «Три дня Виктора Чернышева» (1968 г.). Фильм вызвал лестную оценку специалистов — и действительно, это граждански-страстное и мастерски выполненное про-

изведение. Но, к сожалению, он не вызвал никакого энтузиазма среди зрителей, в первую очередь среди сверстников заглавного героя. Их отпугнула форма: открытая обессюжетенность, отсутствие внешней занимательности, стремление заставить зрителя погрузиться без всяких «смягчающих обстоятельств» в душевные хляби неприкаянных пятнадцатилетних. Бывают «трудные» картины, авторы которых заведомо не рассчитывают на массовую аудиторию, но тут не тот случай. Что бы ни говорить по данному поводу — можно сожалеть, можно негодовать, — факт есть факт: отпугнула. И тем самым смысл создания картины в значительной мере утратился, ведь не кинематографистам и не критикам она прежде всего предназначалась. А вот «Обвиняются в убийстве» смотрели, не благодаря ли «элементам» детектива? Не благодаря ли тому, что сюжет фильма достаточно напряжен? Что ж, давайте выбирать.

По глубине психологической разработки характеров картина Е. Аграновича и Б. Волчека несколько уступает «Виктору Чернышеву», но зато идет дальше в выводах. Виктор Чернышев — формирующийся характер; четверка подсудимых — увы! — уже сформировавшиеся преступники. А природа их поступков одна и та же. Они разные, эти ребята. Между прочим, этой «разности» не так легко было добиться, собственно драматургический материал был невелик, но оказались на высоте четыре молодых актера А. Панькин, С. Морозов, В. Носик, И. Старыгин, создавшие точные, убийственно точные портреты. Но общего в четверке все же больше, общее — это их бездуховность, в них вытравлено социальное, они живут по законам одичавшей стаи домашних собак. На суде они дружно и, надо полагать, непритворно заявляют, что убивать Сашу Щетинина у них и в мыслях не было. Так, досадная неосторожность. И верно: бутылка, которой один из них ударил Сашу по голове, не была главной причиной убийства, она лишь следствие разгула низменных страстей. И верно: заранее они убийства не планировали. Но весь их облик, все их предыдущее поведение: изде-

120

вательства над другими людьми, стравливание малышей, попытка расправы над старым профессором, удалившим пьяную компанию со своей лекции... Впоследствии в суде профессор скажет: «Четверть века назад на фронте мне довелось увидеть разного рода бандитов... Эти молодые люди напомнили мне некоторых из них». А ведь они росли в советской среде, учились в советской школе. Как же все это могло случиться, как выросла компания молодых людей, лишенных совести? В некоторых фильмах и книгах придается усиленное внимание привходящим «факторам» — куда, мол, смотрели семья, школа, комсомол... И картина Б. Волчека, в частности, фиксирует наш взгляд на вреде неразумной родительской любви. Вина всех нас, окружающих, в этом есть, есть... Но все же основную ответственность фильм возлагает на самую личность. Как бы прежде ни сложилась жизнь, взрослый человек, а двадцатилетних парней грешно не считать взрослыми, сам должен себя воспитать и сам быть за себя в ответе. Дурные свойства, не подавленные с детства, можно взлелеять и культивировать: утверждать свое «я» путем насилия, получать наслаждение от унижения других. Мелкие душонки — как они пытаются выкручиваться на суде, вилять, оправдываться. «Покойный Щетинин тоже выпивши был». Страх перед возмездием есть; раскаяния, угрызений совести — человека же убили! — нет, до этого они не поднялись. Может, поднимутся когда-нибудь. Дай-то бог. В этом, собственно, и состоит задача искусства — судить таких людей нравственным судом, судить так, чтобы каждый из сидящих в зале почувствовал себя судьей, который должен осознать всю степень вины подсудимых и решить их судьбу. Актеры, сыгравшие подсудимых, вложили в роли гражданскую страсть, ненависть, презрение к молодым подонкам. Вот тут уж не скажешь, что авторы не выразили своего отношения к персонажам. Повторяю, что анализирую эту картину не для того, чтобы настаивать, что детектив всегда должен так далеко отходить от обычной формы, как в «Обвиняются в убийстве», а для того, чтобы еще раз

показать, как глубоко в человеческие души он может и должен заглядывать. Если воспользоваться понятием математического предела, то именно к таким проблемным фильмам, как «Обвиняются в убийстве», и должен стремиться детектив, именно к ним нужно «толкать» его.

Подобную же компанию, на том же накале гражданской страсти, хотя фильму в целом далеко до «Обвиняются в убийстве», сыграли Л. Прыгунов, Ю. Потемкин, А. Панькин и В. Перевалов в картине «Без права на ошибку» («Мосфильм», 1975, сценарий В. Кузнецова, режиссер А. Файнциммер). Беспардонным молодчикам тоже ничего не стоит избить девушку, сподить ребенка, оскорбить старика. В конце фильма, к удовлетворению зрителей, всю их команду берут под стражу прямо в зале суда по соответствующей статье уголовного кодекса. Еще важнее, что состоялось осуждение по статье искусства.

Презрение и ненависть — не единственный способ изображения преступников. Иногда, как мы видели, заблудшего можно даже пожалеть. Неприемлем только, так сказать, нейтральный подход. В фильме того же режиссера, снятого по сценарию С. Александрова «Прощальная гастроль «Артиста» («Мосфильм», 1980), львиная доля времени отдана матерому налетчику «Артисту», на наших глазах изобретательно бежавшему из заключения. Зачем нам его разглядывать так долго и так подробно — вор и вор, далее этой констатации авторы фильма не идут. Мой упрек, может быть, не относится к актеру-дебютанту С. Пижелю, — его персонаж позволяет следить за тем, как развертывается фабула, но при этом не углубляется характер. Разобравшись в расстановке сил, мы можем точно предугадать, что в следующем эпизоде скажет и сделает персонаж, а сам он становится малоинтересным, в нем нет никакой тайны. Но раз так, то роль может быть только подсобной.

В финале фильма выясняется, что за кулисами экранных событий велась операция по вылавливанию уголовников, и один из участников шайки, задумавший ограбление «газика», везущего деньги из банка, — сотрудник

угрозыска. Вербуя его себе в сообщники, матерые головорезы внезапно превращаются в доверчивых мальчиков, они упорно не желают замечать, с какой охотой намеченная жертва устремилась в их силки.

В фильме неясным представляется и отношение этого сотрудника к парикмахерше Кате. Похоже, что он повел себя с девушкой не слишком порядочно, используя ее любовь в служебных целях. А может быть, авторы решили показать действительный роман между лейтенантом милиции и смазливой кралей «Артиста»? Вряд ли. В жизни, конечно, чего только не бывает, но демонстрация знойных страстей требует совсем иных жанровых и психологических установок.

Вспомним еще раз «Два билета на дневной сеанс». Если бы Алешин, тоже притворяющийся уголовником, не вступился — даже с риском быть разоблаченным — за избиваемую на его глазах Инку-эстонку, его моральный авторитет немедленно бы рухнул.

Такой же, как в «Прощальной гастроли...», ход — засылка в банду агента, которого не знают зрители, — мы видели и в «Трактире на Пятницкой». Но там найдена нужная мера: герой и не раскрывает свое инкогнито, и не порочит себя предосудительными действиями, которые впоследствии мы не сможем понять и оправдать.

Словом, в «Прощальной гастроли...» мы находим все то же принесение психологической правды на алтарь занимательности.

Совсем другое дело, если авторы пытаются нам показать то ли разрушение личности, постепенное погружение в болото преступности, то ли высвобождение из трясины, — и то и другое достойный предмет для художественного анализа. Но при всем стремлении расширять пределы исследуемого жанра я не решусь включить в него шукшинскую «Калину красную», и она может служить примером того, каких вершин можно достичь на схожих тематических хребтах.

Гораздо ближе к детективу, но тоже на грани с психологической драмой, стоит фильм А. Бренча по сцена-

рию А. Колберга «Быть лишним» (рижская студия, 1976). В нем есть открыто детективные сцены, например, тщательно разработанное рецидивистами (и кинематографистами) ограбление ювелирного магазина или резвая автопогоня по городским улицам. Кстати, посмотрев этот мастерски снятый прогон — «Москвич» несется по встречной полосе, сметая прохожих, давя детские коляски, заставляя транспорт шарахаться по сторонам, — начинаешь раздумывать: а так ли уж необходимо гоняться за преступниками по оживленным магистралям среди бела дня и не слишком ли дорогой ценой покупается их немедленное задержание? Но это к слову. «Быть лишним» к погоням не сводится. Перед нами драма незаурядной, немелочной личности, вставшей на антиобщественный путь. Перед нами драматургически разработанное (можно сказать, в традициях Достоевского, а уж тем более Шукшина) наказание за преступление, наказание всестороннее — и внешнее, со стороны закона, и внутреннее — по законам совести. Волдис Виттерс казнит себя, когда понимает, что больше не сможет жить, потому что собственными руками разрушил свою судьбу.

В картине нет ни прямолинейности, ни дешевого стремления возбудить жалость к своему подзащитному, тем не менее мучительно видеть, как Волдис, этот крупный, уже не молодой мужчина с золотыми руками, но несколько неповоротливыми мыслями усердно доламывает и без того уже наполовину разрушенное здание своей жизни. А ведь он уже многое осознал, может быть, несколько позже, чем стоило бы, но осознал; он повстречался с хорошими людьми и, несмотря на застарелое недоверие уголовника, сумел понять искренность этих людей и в какой-то степени даже откликнуться на их порывы; он полюбил женщину, и она полюбила его, зная о его прошлом. Но понять, что Ирене не нужна безоблачная жизнь, которую он собирается создавать ей посредством нагребленных денег, он уже не смог. Сложность, даже противоречивость действий Волдиса, его душевные метания и придают необходимую плотность, осязаемость образу.

И опять-таки, как условие творческой удачи, в центре стоит большая актерская работа. Сценарист не всегда дает Витаутасу Томкусу достаточный словесный или событийный материал, актеру порой приходится полагаться на собственные силы, чтобы показать, как тяжело вращаются в голове героя тяжелые жернова, тянущие его в противоположные стороны с первого кадра, где, как у Шукшина, показан герой, выходящий на свободу после очередной «отсидки». Свобода-то свободой, а что с ней делать, как найти себя в нормальной жизни, как она вообще выглядит, нормальная жизнь. Зритель включен в процесс болезненных переживаний, а следовательно, выходит обогащенный новым нравственным опытом.

Сходный характер, но с другим — оптимистическим — финалом показан в картине «Алмазы для Марии» («Мосфильм», 1975, сценарий Ю. Скопа, постановка О. Бондарева, при участии В. Чеботарева). «Мне тридцать семь лет, — говорит герой фильма, — из них пять я провел в заключении». Как и Вийтерс, он говорит это женщине, которую любит и от которой решает ничего не скрывать. Теперь он уважаемый член коллектива и даже совершает трудовой подвиг, о котором написано в газете, так что перед нами вроде бы личность, духовно выпрямившаяся и порвавшая с прошлым. Но одна — и крепкая — веревочка еще осталась непорванной. Как-то в заключении один из осужденных, спасаясь от погони, сунул Ивану мешочек с пятью бриллиантами, а тот вынес «камешки» на волю. Полагая, что «законный» владелец алмазов погиб, он воображает, что хоть и ворованные, но не им же, камни принесут ему в жизни удачу, особенно после того, как он встречается с работницей по имени Мария. Но жив оказался «хозяин» и послал дружков потребовать свое добро. Иван, правда, не робкого десятка, но они угрожают расправиться с девушкой. А Мария ничего не замечает, она счастлива, и тем сильнее душевные муки Ивана, который остро чувствует свою ответственность за все содеянное, и за другого человека. Но, собственно, чего он колеблется, — ему бы вернуть «добро», чтоб

оставили его в покое. Оставят — не оставят, не в этом дело. Он колеблется не столько потому, что хочет присвоить сокровище, а потому, что теперь иначе глядит на вещи и понимает, а может, скорее чувствует, что если он просто возвратит камни «владельцам», то окажется вновь втянутым в кровавую игру. Неправильным в его поступках было то, что он сразу не вернул драгоценности их настоящему хозяину — государству, и теперь расплачивается за свою ошибку. С помощью Марии Иван находит верное решение, но перед нами не та натура, которая способна пассивно отдать себя под защиту закона. Он считает, что полностью искупит свою вину перед людьми и перед Марией, только лично расправившись с преследователями.

Таким непростым, сильным и слабым одновременно и подал своего Ивана актер Владимир Гусев.

И снова вспоминается «Калина красная». Возможно, что «Алмазы для Марии» засверкали бы ярче, если бы интенсивнее была исполнена центральная женская роль. Нина Попова была призвана сыграть русскую красавицу (Иван да Марья!), женщину уже кое-что повидавшую на своем веку, но сохранившую высокие моральные принципы, способность понять и простить другого человека. Однако свое задание актриса выполнила холодновато, внешне — недостает той душевности, которой отмечена роль Любы Байкаловой в исполнении Л. Федосеевой из «Калины красной».

Нечастый поворот уголовной темы мы видим в фильме «Карпухин» («Ленфильм», 1973, постановка В. Венгерова по сценарию Г. Бакланова). Здесь судят невиновного, и поэтому наше чувство справедливости особенно обострено.

Водитель совершил наезд со смертельным исходом, выражаясь языком милицейских протоколов. Такое может неожиданно-негаданно ворваться в шоферскую жизнь и всю ее исковеркать. Но если водитель действительно виноват, в особенности, если он был пьян, то мы не можем быть к нему снисходительны.

И вот судят работягу-шофера за то, что он сбил ночью человека, затем, испугавшись содеянного, бежал в поле, но был доставлен на место преступления объявившимися добровольцами. Мало кто сомневается в его виновности. Не был бы виноват, не бежал бы, а спокойно и твердо потребовал бы экспертизы. Надо думать, что всем, кто так считает, не доводилось сбивать людей.

Возможно, со строго юридической точки зрения к фильму можно предъявить рекламации, по крайней мере, на мой дилетантский взгляд. Скажем, мыслимое ли дело, что в таком серьезном случае не была проведена экспертиза, вне зависимости от того, требовал ее водитель или не требовал? Но авторов фильма прежде всего интересовала наша общественная мораль.

Владимир Корзун играет человека, потерявшего надежду. Свою вину он отрицает, но звучит в его ответах обреченность. Свидетелей нет, один в кабине, ночное пустынное шоссе — да в жизни всякое бывало: и под судом состоял, и пил. Правда, с водкой «завязал» несколько лет назад, да кто же теперь поверит. Даже жена не верит.

Но неправда, что нет свидетелей. Свидетели есть, их очень много. Это мы, зрители, которые видели воочию, как все произошло. Правду говорит Карпухин, не пьян он был и не виноват ни в чем. Пьян был тот несчастный, который, не рассчитав, угодил под колесо карпухинского грузовика. И зрительный зал, лишенный возможности дать показания в зале суда, молча кричит: да ведь невиновен он, невиновен, разберитесь же!

Конечно, прежде всего должен разобраться следователь. Об этой профессии уже шла речь выше, но все-таки упомянем и здесь молодого артиста С. Данилина в роли молодого следователя Никонова. Не так уж он на взгляд симпатичен, и язык у него подвешен не столь уж свободно, и разобраться в деле — всего третьем деле за всю его юридическую карьеру — он сразу не сумел. Но глубоко сидит в этом парне порядочность, честность, и та самая обязательная для советского юриста любовь

к людям. Как только он осознает, что обвинение построено на песке, что можно засудить невиновного, он начинает, погасив самолюбие, настаивать, протестовать.

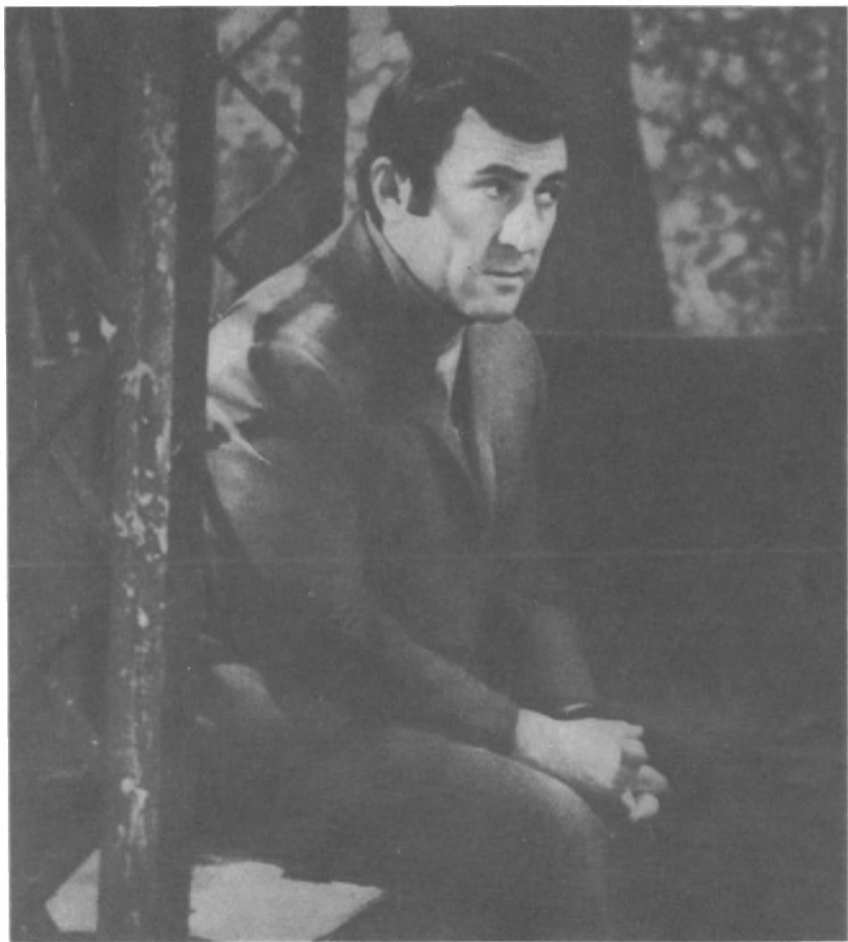
А вдруг бы не нашлось одного такого хорошего парня, так и засудили бы Карпухина? Нет. На всех уровнях, от зала суда до заседательской комнаты, один за другим берут слово люди, которые говорят: стой! Неважно, что пока они в меньшинстве, сбить их не удастся. А что если обвиняемый говорит правду? А где убедительные доказательства его вины? Вы хотите, чтобы мы были беспощадны. Будем. Если только этот человек действительно виноват...

Я не преувеличиваю достоинств «Карпухина», но психологический этюд о человечности, честности, служебном долге и долге совести состоялся...

Сложные, неоднозначные образы можно найти и в некоторых других фильмах — бурно растающий в «мирную» жизнь Жмакин (К. Лавров) из фильма «Верьте мне, люди!», циник Каретников (В. Стрельчик) из «Преступления», снедаемый честолюбием Тихомиров (А. Мягков) из «Страха высоты»... По сравнению с ними бедными и бледными кажутся попытки выводить на экран случайные, контурные мишени для стрельбы.

**ЧТО МОЖЕТ  
ДЕТЕКТИВ**



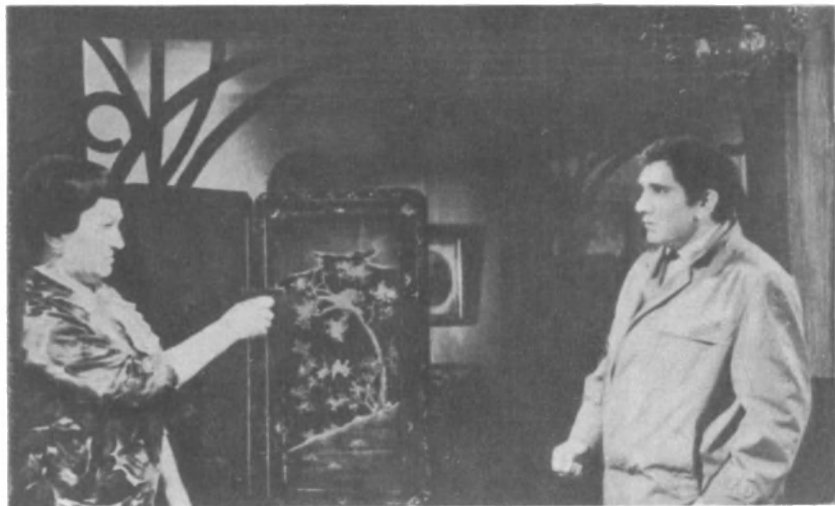


*Знаменский —  
Г. Мартынюк*

*Томир —  
Л. Каневский*



*Кибрит — Э. Леждей*



*Дело шестое.  
ШАНТАЖ  
Прахова —  
Э. Мильтон  
Шантажист —  
А. Джигарханян*



*Дело пятое.  
«ДИНОЗАВР»  
Михеев —  
В. Самойлов*





*Дело восьмое.  
ПОБЕГ  
Багров —  
Л. Марков*



*Дело четвертое.  
ПОВИННУЮ ГОЛОВУ...*

*Кудряшов  
Л. Броневой*



*Маслова —  
А. Антоенко*

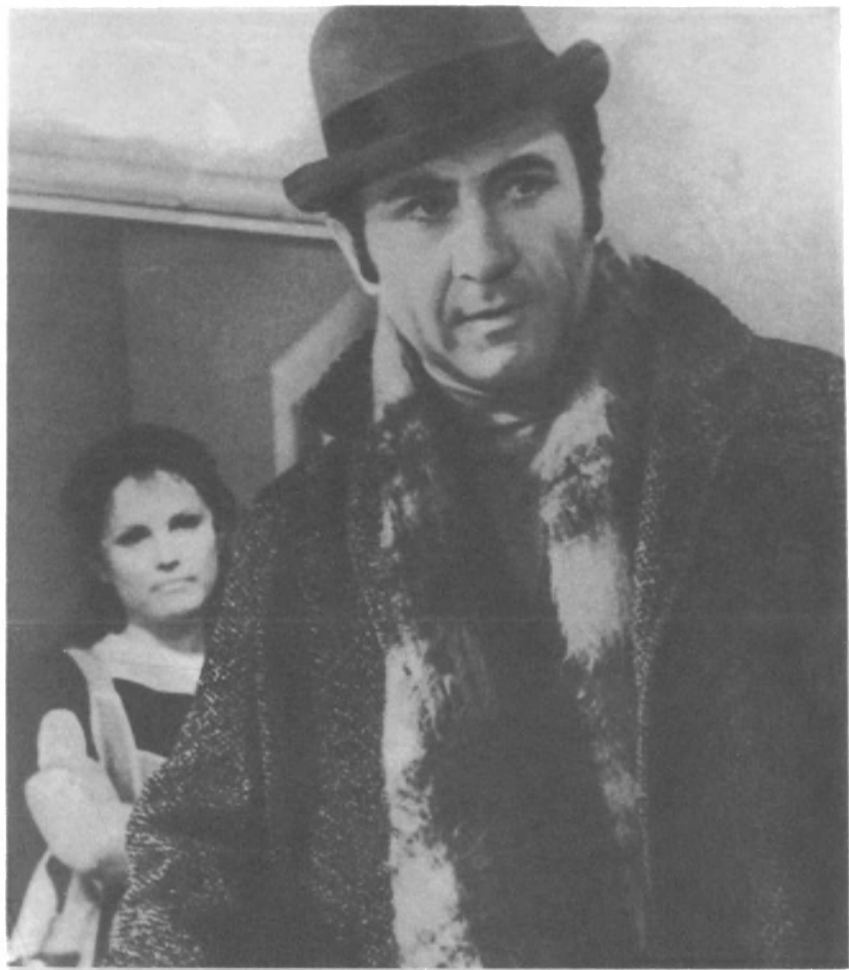
*Знаменский —  
Г. Мартынюк*

*Дело первое.*  
**ЧЕРНЫЙ  
МАКЛЕР**  
Кибрит —  
Э. Леждей



*Шатиня —*  
*Л. Богданова*  
*Шатов —*  
*Б. Иванов*



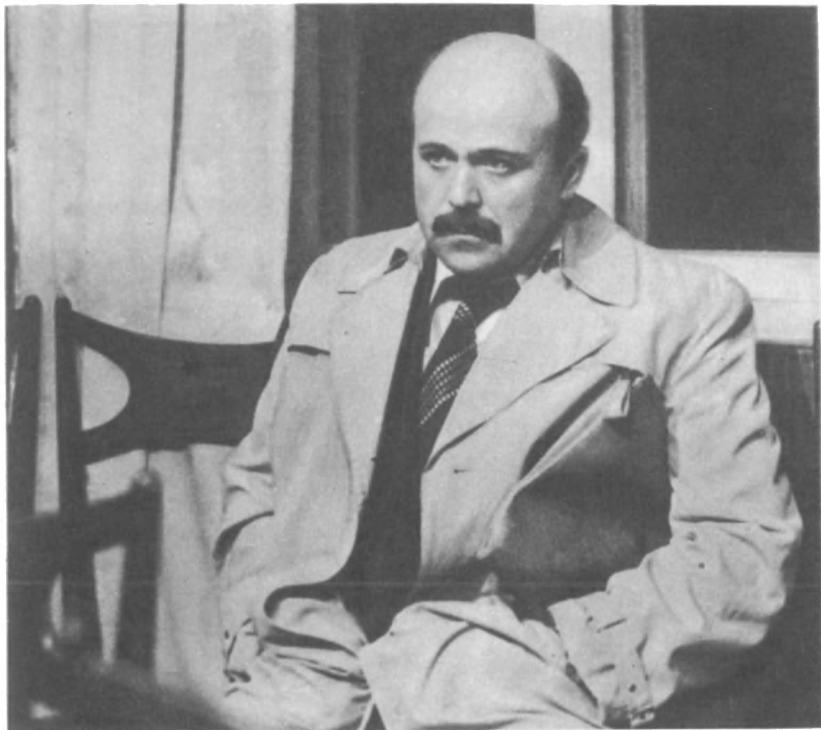


*Дело восьмое.  
ПОБЕГ*

*Катя —  
В. Салтыковская*

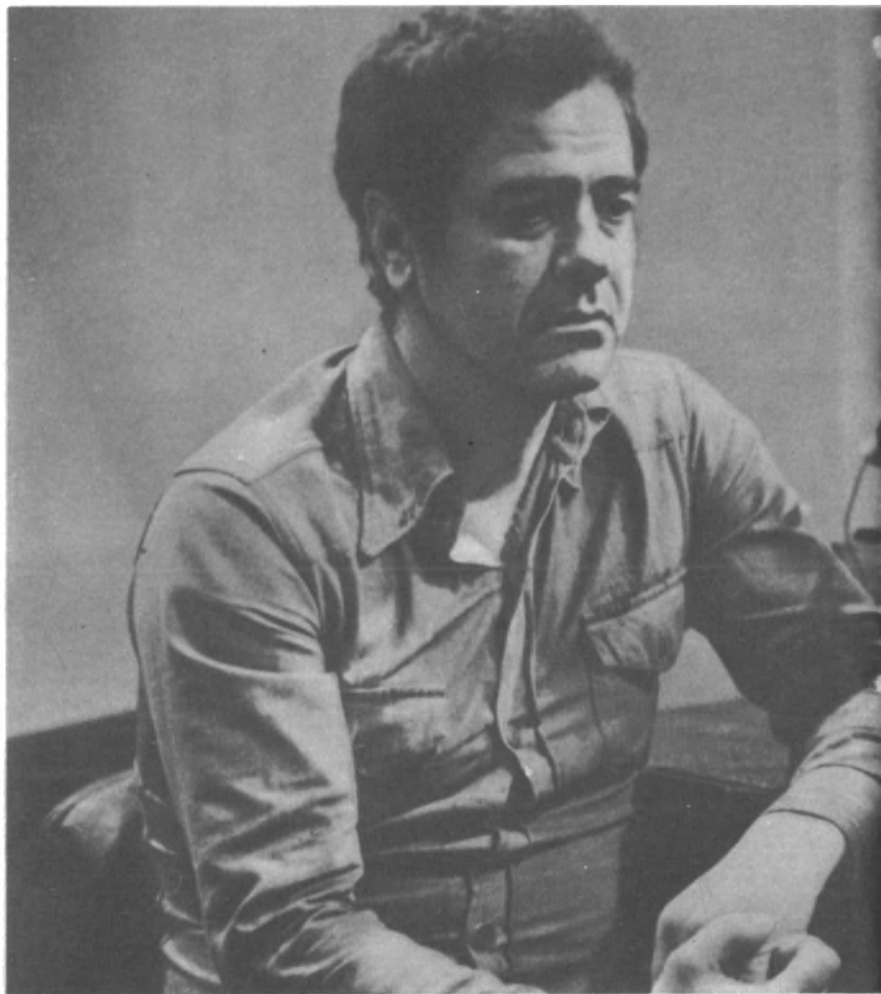
*Томин —  
Л. Каневский*



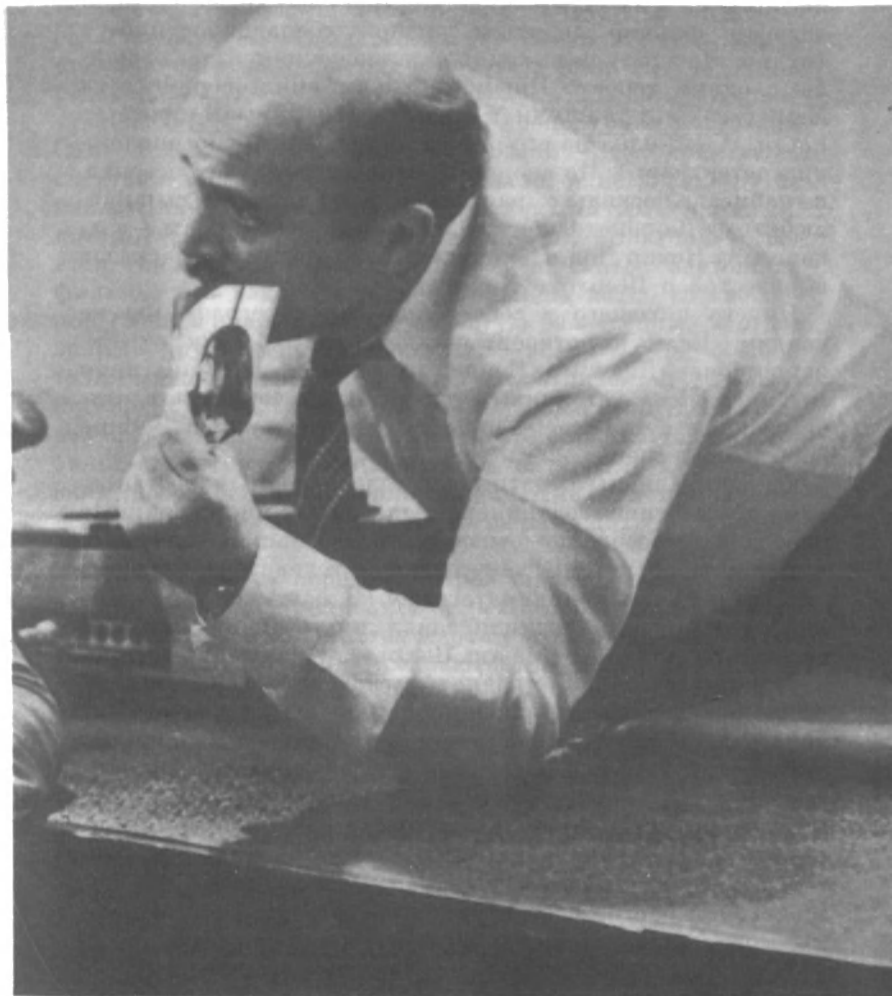


*Сейфи —  
А. Калягин*

*Дело десятое.  
ОТВЕТНЫЙ УДАР  
Воронцов —  
Г. Менглет  
Маралев —  
И. Янковский*



*Мурад — Г. Мамедов*  
*Сейфи — А. Калягин*



ные характеры, часто даже можно сказать — типы. Популярность «Знаток» объясняется многими причинами: остротой материала, талантливостью актеров, мастерством постановщика, притягательностью многосерийности. Но прежде всего — добротностью литературной основы. Именно драматургия Лавровых дала возможность вернуться и режиссеру, и артистам, и телевидению.

Для своих «дел» авторы выбирают рядовые инциденты — «преступлений века» у них нет совсем. Самое экстравагантное зрелище преподнесла нам серия «Шантаж», где в Москву «командирован» с золотых приисков некий гангстер местного производства; может быть, поэтому этой серии меньше всего и веришь. Да еще, пожалуй, вряд ли следователям по уголовным делам так уж часто приходится наталкиваться на иностранных разведчиков («Дело второе». «Ваше подлинное имя?»).

Конечно, само по себе обращение к будничности не гарантирует успеха, в кино такие попытки тоже были, взять, например, картины киевского режиссера С. Цибульник, подчеркнуто названные — «Инспектор уголовного розыска» и «Будни уголовного розыска». Поставленные вполне профессионально, они, к сожалению, не выделались ничем из стандарта подобных картин, стандарта инспекторов, стандарта преступников — ограбление сберкассы с убийством, расправа преступников с раненым сообщником, обязательная пара — «плохой» начальник и «хороший» начальник...

В основе всех пьес Лавровых лежат горькие драмы, возникшие из-за нешуточных нарушений официальных и моральных установлений нашего общества. Будничность их весьма небуднична, в реальной жизни такое случается не всякий день. К счастью. Поэтому было бы неправильно заявлять, что Лавровы рисуют широкую социальную панораму. Но, с другой стороны, они стараются в каждом своем новом «деле» затронуть новую сферу, а потому в целом общая картина нравов и вправду получается довольно многоцветной — торговых тружеников сменяет художественная интеллигенция, коллектив водителей

такси — школьники из неблагополучных семей... Иногда подворачиваются поприща, о которых мы вряд ли когда-нибудь бы узнали, — таков, скажем, своеобразный мирок работников городской свалки. Конечно, повторю, угол зрения специфичен и в силу тематики высвечивает теневые стороны повседневности, ее болячки, ее затруднения, что, впрочем, и придает «Знатокам» открытую публицистичность и сильное воспитательное воздействие. Разговор ведь идет о печальных вещах. Откуда у нас берутся преступники? Какие факторы их формируют? Что заставляет людей, зачастую ни в чем не нуждающихся, обладающих известным положением и совсем не глупых, превращаться в мошенников? Социальные ли условия или мало еще изученные особенности психики?

Ответы на эти вопросы порой ищут веками, и они, конечно, неоднозначны и неодинаковы для разных времен и разных государств. Сегодня они будут совсем иными, нежели те, что давались в 20-х или 30-х годах. Лавровы учат строгому соблюдению норм социалистической морали, их зрители проходят своего рода юридический университет, профессорами в котором выступают прежде всего три центральных персонажа, те самые «Знатоки», — слово, составленное их насмешливыми сослуживцами из начальных слогов — фамилий — ЗНАменский, ТОмин, КИбрит. Но знатоки они без кавычек — действительно знатоки, обладающие компетентностью, аналитическим умом, преданностью делу, убежденностью в его необходимости. Может быть, первейший успех Лавровых, который они по справедливости должны разделить с артистом Георгием Мартынюком, связан с созданием образа Пал Палыча Знаменского.

Пал Палыч — еще один герой нашего времени, именно нашего. Он интеллигентен в лучшем смысле слова, он наследник гуманных традиций замечательных русских юристов, рожденных действительностью и прославленных литературой. Правда, такую характеристику в общей форме можно применить и к другим нынешним персонажам, к Станиславу Тихонову из произведений

братьев Вайнеров (образ, который два разных актера пытались воплотить в кино, оба раза без заметного успеха) или к еще не дошедшему до кино Вадиму Лосеву из романов Аркадия Адамова. Все дело в деталях, в индивидуальной обработке, в неповторимости интонаций.

Казалось бы, Знаменский настолько положителен, что не должен выглядеть живым человеком, сплошные прописи, а вот поди ж ты — выйдит. Казалось бы, авторы не дали герою ничего такого, за что можно было бы уцепиться — нет в Знаменском ни сережкинской «гитары», ни простоватости Лужина... Выходит, и сугубо положительные качества можно разработать с необходимой художественной глубиной. Не растерявшись, актер принялся за решение труднейшей творческой задачи, которая не удавалась многим его коллегам: превращать букет добродетелей в живого, очень конкретного, как это ни странно, весьма своеобразного и опять-таки ни на кого не похожего человека. Это уже чистая заслуга актера: умение создавать портретное несходство, если можно так выразиться. Передать словами оттенки актерской игры так же трудно, как рассказать на бумаге о музыке. Зато о Знаменском можно говорить долго.

Знаменский Г. Мартынюка всегда сдержан, всегда серьезен, иногда даже слишком, он с неудовольствием смотрит на дружескую пикировку своих коллег. И вместе с тем ему нельзя отказать в легкой ироничности к самому себе тоже. Следовательно «по штату» должен вести себя образцово, и его ироничность придает этой образцовости некоторую перчинку.

Профессионально он безупречен. Всегда внимательный, даже дотошный, ничего не делающий с налета, никогда не повышающий голоса и не теряющий выдержки, даже когда ему лгут в глаза, однако вовсе не слабыхарактерный, способный поставить на место наглеца. Знаменский может проявить чудеса терпения, «придираясь» к таким мелочам, на которые другие следователи давно бы махнули рукой, не нашли бы нужным тратить время. Вот так в деле № 2 «Ваше подлинное имя?» он «возится» с,

148

казалось бы, совершенно неинтересным для следствия опустившимся субъектом — бомжем, то есть человеком «без определенного места жительства»; какие-то малоуловимые противоречия в рассказываемой им легенде привлекли внимание Знаменского, и в итоге вся постановка превратилась в столкновение двух незаурядных интеллектов — один из видов детективного жанра, когда истина выуживается только в ходе допроса, причем без всякого насилия и нажима, а только путем безжалостного закручивающегося логического пресса. Вот так Знаменский и «раскалывает» преступников: ставя их перед очевидностью краха. Его немногословная логика действует безотказно.

Временами кажется, что он немного застенчив, и этот оттенок характера в следователе, который вынужден постоянно понуждать людей к неприятным признаниям, — неожидан. Во всех сценах допросов он ни разу не допустил традиционной жестокости. Вспомним, как часто прославленный Мегрэ вел допрос ночами, сутками...

Знаменский прям и прямодушен — и со своими «клиентами» тоже. Он никогда не пытается хитрить, что действует на них подавляюще. Даже отпетые «блатные» не могут не оценить человеческого благородства и прямоты. Хитрецов, может быть, они и не уважают, хитрецы им равны, а здесь, пусть даже крайне нехотя, они не могут не признать превосходства своего следователя.

Он очень добр, даже мягок, мы отмечали эту черту, заметную во многих героях советского детектива, но здесь она подкреплена убедительными доказательствами. Не раз на экране возникает ситуация, когда перед следователем оказываются люди, нуждающиеся в жалости или покровительстве, например, юноши-сироты из серии «Динозавр». Беспощадный к малейшим проявлениям человеческой подлости, он тем не менее старается помочь любому поскользнувшемуся, воздействовать на лучшие черты, сохранившиеся в обвиняемом, как бы ни было трудно найти в нем эти черты. И уж, конечно, человек, очутившийся под подозрением по недоразумению или по

неладному стечению обстоятельств, с таким следователем не пропадет. Так приключилось с молоденьким таксистом, который не по своей вине сбил человека; попади он к менее внимательному собеседнику, вполне мог быть осужден. (Дело № 7. «Несчастный случай».)

Наконец, Знаменский, как и его авторы, законник до мозга костей; в пожилом возрасте он, похоже, станет малость занудой, он словно живое воплощение закона. Наверно, он и улицу переходит только на зеленый и никогда не сядет в электричку без билета. Цельный, умный, порядочный, нравственно здоровый человек — что и делает его близким и нужным для зрителей.

У постоянных телегероев есть особое свойство. Мы, конечно, помним, что образ это собирательный, плод творческого воображения. И все же, чем дальше, тем больше начинает казаться, что деликатный и чуткий Знаменский — наш близкий знакомый, почти друг дома. Недаром многие письма, приходящие на телевидение, так и адресованы — П. П. Знаменскому. «Знаем, что вы — только роль, но чувство протестует против сознания, что знатоков нет на свете».

В четырнадцатой серии — «Подпасок с огурцом» — авторы проделали любопытный эксперимент. Придумав какой-то подходящий сюжетный ход — один из подследственных оказался знакомым Знаменского, — они удалили Павла Павловича из картины. На его место назначен другой, молодой следователь, старший лейтенант Зыков. Думаю, что авторы допустили ошибку, совсем отказавшись от сквозного персонажа. Даже официально отстраненный от следствия Знаменский, должно быть, не перестал бы встречаться с друзьями, не перестал бы интересоваться его ходом. Так с постоянными героями не поступают, в этом есть какое-то нарушение контракта со зрителем. Но зато у нас появилась возможность для сравнения. Если подходить с протокольной точки зрения, то Зыков делает все то же, что и Знаменский, делает добросовестно и старательно, он не допускает никаких противозаконных действий, не совершает ошибок и в конце

150.

концов приводит следствие к удовлетворительному результату. И все же контраст разителен. Ведь этот молодой парень подозревает всех, кто усаживается перед ним на стул, — и правых, и виноватых. Ему не столько важно выявить истину, сколько доказать вину допрашиваемого. Человек начинает путаться в показаниях — ведь самые невинные люди не всегда могут рационально объяснить свои поступки, особенно на официальном допросе, и тут Зыков вцепляется мертвой хваткой. «Вынужден уличить вас во лжи!» Никогда, даже в разговоре с самым отъявленным бандитом, мы не почувствуем, что Знаменский пытается унижить человеческое достоинство подследственного, а при встречах с Зыковым все время подпрыгиваем от возмущения на стуле. Не дай бог попасться такому следователю, даже в качестве свидетеля. Б. Щербаков удачно сыграл своего старшего лейтенанта — при несомненной честности ограниченность мышления, недостаток внутренней культуры, не совсем верно понимаемый служебный долг... От причисления к сонму «плохих» следователей персонаж спасен психологической достоверностью.

Второй центральный персонаж цикла — инспектор уголовного розыска Александр Томин — Шурик, как его называют приятели. Это тоже человек отменных душевных качеств, и многое из того, что можно сказать про Знаменского, относится и к Томину — та же человечность, то же расположение к людям. Постоянное общение с отбросами общества не убило в нем этих качеств. Но в то же время Томин — прямая противоположность Знаменскому: человек взрывного темперамента, артистичная натура, постоянно подтрунивающий над собой и над окружающими. Если неторопливый Знаменский лучше смотрится за следовательским столом, то Томин ни минуты не может усидеть на месте. Он талантлив знанием самых разнообразных людей, он может вести беседу на равных в самых разных, порой несопоставимых аудиториях, при выполнении задания он может стать неотличимым от «окружающей среды». Вот он «работает» под

уголовника в забегаловке, а вот он начинающий negociant, приехавший в столицу из южных краев, чтобы ухватить малую толику столь необходимого в его нынешнем положении антиквариата. «Мне бы Сарьяна!»

Надо сказать, что и для роли Томина режиссер нашел идеального исполнителя. Все то, что я говорю про Томина, — это, конечно, в первую очередь заслуга Леонида Каневского. Правда, и авторы дали ему сильный драматургический материал, оригинальную речь, занятные поступки.

Временами возникает обстановка, когда с Томина слетает налет бравады, и тогда мы видим вдумчивого, еще молодого, но много видевшего человека, человека отважного, «незаметного» героя, как любят выражаться журналисты. Чтобы предпринять последнюю попытку спасти погубившего себя по дурусти Багрова, он выходит на переговоры с бежавшим заключенным под дуло его пистолета, рискуя получить пулю в грудь и действительно получая ее. Реакция зрителей на финал серии «Побег», где Томина отправляют в больницу в критическом состоянии, была активной. Они категорически требовали оставить Томина в живых. Эта трогательная наивность еще раз доказала, что герой стал по-настоящему близок и дорог миллионам людей.

А вот третья треть знатоков, судебный эксперт Зинаида Кибрит, сыгранная Эллой Леждей, — образ, по-моему, не очень удавшийся создателям картины, во всяком случае, проигрывающий в сравнении с двумя другими. Конечно, сейчас Зиночка вписалась в групповой портрет, и вся троица выглядит неразделимой, а зрители даже принимают участие в ее личной судьбе и настойчиво рекомендовали авторам выдать ее замуж за холостого Знаменского. Но не будь рядом Знаменского и Томина, этот образ вряд ли был бы замечен.

Что можно сказать о Кибрит? Что она прекрасный эксперт, эксперт-виртуоз. «Зиночка, ты гений». Но ведь это не свойство характера, а профессиональная выучка. Она остра на язык, она находчива, наконец, она муже-

стенна, как и полагается сотруднику органов внутренних дел. Когда Кибрит пытаются шантажировать, взяв в заложники ее маленького племянника, при всем страхе за мальчика, Зинаида ни на секунду не потеряла головы. Однако чего-то все-таки не хватает, чтобы принять ее так же близко к сердцу, как мы принимаем Знаменского и Томина, представить себе ее в любой ситуации, как мы представляем их двоих.

Развиваясь и обогащаясь от серии к серии, а иногда повторяясь, тройка знатоков — это, так сказать, постоянная составляющая цикла. Что касается переменной, в частности, преступников, то здесь авторы находились в более сложном положении — все, что они хотели о них сообщить, они должны уложить в часовую, максимум двухчасовую программу. А ведь в каждой серии у них появляется не только новая сфера быта, но и новая этическая проблема. Исполнение гражданского долга, пробуждение голоса совести, плоды бездуховности, просчеты семейного воспитания, выпрямление согнутых или даже сломанных душ, — но, похоже, я перечисляю основные темы советского детектива вообще. А чтобы их конкретизировать, неизбежно придется обратиться к материальным «носителям» этих проблем, то есть опять-таки к человеческим образам. Подтверждается правота одного искусствоведа, категорично заявившего, что характер — сам по себе проблема. Многочисленность таких характеров-проблем и делают цикл незаурядным явлением в нашем искусстве.

Одной из лучших серий мне представляется четвертая — «Повинную голову...», рассказывающая о разоблачении жуликов, организовавших производство и сбыт «левой» кондитерской продукции. Великолепен Л. Броневой в роли Кудряшова — циника с хитроумной философией, пробить броню которой не так-то просто. Знаменский, которому многих удавалось переубеждать, заставлять раскаиваться в содеянном или по меньшей мере задумываться, не добивается такого результата в поединке с Кудряшовым. Тот ни о чем не жалеет: за легкую

жизнь, за стайки окружавших его «лапочек» он готов нести наказание, и все его усилия направлены только на то, чтобы убавить срок. «Ну как вы не хотите понять? Сначала боишься проторговаться. Чтобы недостачи не было, создаешь запас. Получил излишки — ждешь месячного плана: уложился в естественную убыль или нет... Если не уложился — покрываешь из экономии. А уложился — куда девать лишнее? Значит, ищешь торговую точку, чтобы спихнуть «левак». Только начни, а дальше — больше, и пошло!..» Разве перед нами не проблема?

Только по необходимости я ограничусь этим примером, хотя их можно привести десятки. Даже в той же серии «Повинную голову...» любопытный психо-социологический анализ можно провести по образу кругом виноватой, но заслуживающей снисхождения Масловой (А. Антоненко) и ее мужа (В. Смирнитский), ни в чем не повинного и тем не менее не заслуживающего никакого снисхождения.

Время действия в «Знатоках» точно не обозначено, кроме общих признаков сегодняшнего дня, и не ограничено. Произошли ли те события, о которых рассказано в пятнадцати сериях, скажем, в один год службы знаменитой троицы на Петровке, 38, или они растянулись на фактическое время телепередачи — чуть ли не на десятилетие? Зрители склонны воспринимать полюбившихся героев как живых людей и скорее допускают второй вариант. Но тогда возникает вопрос, который занимает умы не только зрителей, но и некоторых газетных критиков: а что же произошло за этот промежуток с героями? Десять лет — большой срок в жизни человека, почему же Павел Павлович, Шурик, Зиночка не растут, не старятся, не продвигаются по службе? Правда, отдельные попытки наметить «вертикальное действие», как выразился один из рецензентов, были — Томин получил чин майора, Зинаида, кажется, выходила замуж «на стороне», хотя дальнейших следов «измены» не обнаружилось.

Дело здесь не в простом недосмотре авторов. Подобные же затруднения испытывают многие создатели циклов с постоянными героями. Вы не задумывались, сколько лет Эркюлю Пуаро, яйцеголовому бельгийцу со смешными усами, который десятилетиями не сходил со страниц романов А. Кристи. С самого начала он уже был пожилым господином в отставке. Примерно полвека прослужил в полиции сименоновский комиссар Мегрэ — в одной и той же должности, в одном и том же кабинете. И до войны, и после войны он все так же прикладывается к рюмочке кальвадоса в ближайшем бистро и все так же его ожидает в маленькой квартирке нестареющая мадам Мегрэ, sereneкая и незаметная, как мышка. Но бог с ними, с ВД — великими детективами Запада, вернемся к нашим героям. Очевидно, что за десять лет такой смысленый, способный, идеальный следователь, как Знаменский, наверняка поднялся бы на несколько ступенек по служебной лестнице. Но ведь авторов не интересует Знаменский в роли начальника отдела, управления или, скажем, заместителя министра. Это было бы совсем другое повествование, не имеющее ничего общего с замыслом «Знатоков». Авторам интересен Знаменский именно как рядовой следователь, ведущий рядовые дела. Вероятно, иное развитие событий можно себе представить в финале заключительной серии «Знатоков»: герои повышаются не только в чинах, но и в должностях, женятся, у них появляются дети и т. д., на чем и заканчивается наше знакомство с ними. С неувязкой приходится мириться, герои должны как бы законсервироваться. Если они покинут свою временную скорлупу, то превратятся в других героев с другими проблемами. При этом надо заметить, что с постоянными героями не так-то просто расстаться, никаких объективных причин прекращать популярную серию нет. Как известно, Конан Дойль пытался прикончить надоевшего ему Шерлока Холмса уже на втором году его литературного существования. Ничего не вышло, писатель не смог противиться ватиску читателей, ему пришлось экстренно воскрешать сыщика, и тот

благополучно протянул еще лет пятнадцать, до смерти своего автора. Но одно требование остается безусловным — утверждать, что создатель Холмса всегда его соблюдал, нельзя — не снижать первоначальный уровень, не спускаться до трафаретной печати, до тиражирования уже найденного. Кино здесь отличается от литературы еще и тем, что ему приходится иметь дело с настоящими, живыми актерами, которые, в отличие от их персонажей, не могут вечно оставаться молодыми...

Такова одна из условностей многосерийного или многотомного детектива, заметная, бросающаяся в глаза, хотя вовсе не обязательная. Нетрудно вспомнить сколько угодно приключенческих «эпопей» с нормальным течением времени, хотя чаще они не относятся к уголовной сфере: благополучно старятся знаменитые мушкетеры, взрослеет и мужает вместе с нашим государством герой цикла романов Ю. Семенова Владимиров-Исаев-Штирлиц. Каждый автор выбирает ту меру условности, которая всего более соответствует его творческому заданию...

Наша брошюра посвящена в основном кинематографу, и последнее слово оставим за ним. К счастью, и среди новейших картин находятся такие, которые, по общему признанию, принадлежат не только к достижениям жанра, но к достижениям всего советского киноискусства. Среди них — «Допрос», поставленный на студии «Азербайджанфильм» режиссером Р. Оджаговым по сценарию Р. Ибрагимбекова. Если нужно еще одно доказательство того, что в традиционные детективные рамки можно вписать углубленное исследование действительности, то вот оно — перед нами. И опять-таки рецензенты фильма поспешили заявить, что «Допрос» выходит за рамки детективной интриги. Конечно, выходит. И должен выходить. Когда не выходит — не выходит и фильм, простите за неуклюжий каламбур, примеры этого мы видели неоднократно.

В сущности, то, о чем говорится в фильме, не ново. Разоблачение «деловых людей», наживающихся на сбыте «левой» продукции, — такая ситуация нередко попадает

в поле зрения нашего детектива. Вспомним уже давние «Два билета на дневной сеанс» или сравнительно новую «Огарева, 6». Только что упоминалась одна из серий в «Знатоках», затрагивается эта тема в сериале и в одном из последних, и с огорчением надо сказать, в одном из самых неудачных «дел» — «Ушел и не вернулся».

Чем же отличается «Допрос»? Арестован начальник подпольной галантерейной фабрики Мурад. Он берет на себя всю вину, стараясь выгородить истинных виновников и вдохновителей, — главарей преступников, расхищающих народное добро. Дельцы эти, может быть, еще отвратительнее всевозможных заграничных «крестных отцов», потому что они пролезли на высокие посты, потому что прикрываются нашей фразеологией, потому что произносят высокие слова о коммунистической морали, будучи совершенно чуждыми этой морали, сознательно противопоставляя себя ей. Они — наши враги, идейные враги, если хотите, и борьба с ними может быть только беспощадной. Однако она очень непроста, эта борьба: ловкость, изворотливость, социальная мимикрия «деловых людей» требуют порой значительных усилий партийных и следственных органов для того, чтобы их разоблачить. «Допрос» как раз и повествует об острой стадии борьбы, которая происходила незадолго до октябрьского Пленума ЦК КП Азербайджана в 1969 году, вскрывшего и осудившего некоторые негативные явления в жизни республики. Значительность, гражданская смелость в постановке проблемы выделяет «Допрос» из множества детективов.

Но это не все. Пока речь шла о его гражданской, публицистической направленности, а не о кинематографических достоинствах. Мы же не раз бывали свидетелями, как сникали самые лучшие намерения из-за беспомощности художественного воплощения. В азербайджанском фильме, к счастью, этого не произошло. Впрочем, совсем разрывать эти две стороны тоже было бы неправильно; очевидно, что значительность темы увлекла и подняла режиссера, опытного документалиста, но новичка в игровом кинематографе.

Главная удача фильма опять-таки связана с положительным героем, с образом следователя Сейфи, которого сыграл Александр Калягин. Каждая роль этого актера в фильмах последнего времени приметна в нашем кинематографе. Не составил исключения и «Допрос».

Как и в некоторых случаях, рассмотренных выше, это удача принципиальная, потому что внутренний конфликт фильма заключен в столкновении двух моралей, и художественному произведению необходимо доказать, что преступнику, расхитителю в нашей стране противостоят не только правильные законы, не только правильные слова, записанные в программных документах, — прежде всего противостоят люди, абсолютное большинство людей, их честность, их порядочность, их совесть. И если бы А. Калягину не удалось создать своего следователя именно таким и именно поэтому достоверным и привлекательным, все хорошие идеи фильма остались бы в области чистой декларации.

Окажись Сейфи менее стойким, его подследственный пошел бы под суд, а главные преступники не были бы разоблачены, и такой исход следствия устроил бы многих. Но Сейфи все же доводит дело до конца, хотя на него производится нажим, причем не только со стороны самих вельможных преступников или их откровенных союзников, но и со стороны тех, кто хотел бы побыстрее закрыть это неприятное дело, задевающее престиж, бросающее тень на республику, на многие уважаемые учреждения. Чего, мол, еще нужно, этому не в меру усердному Сейфи, — ведь преступник сознался, все улики налицо, ну и передавай дело в суд, не тяни. Способы давления различны — от прямых угроз до завуалированного подкупа в виде ордера на квартиру, которая все равно положена многодетному Сейфи, но ее ведь можно дать и немедленно, а можно и затянуть на неопределенный срок. Это ведь только в теории положительные герои не раздумывая отвергают всякие жизненные блага. Нравственные колебания следователя, который чувствует себя предателем собственной семьи, и смешны, и трагичны. В герое

158

А. Калягина нет внешнего интеллектуализма, нет блеска, выдержки, иронии Знаменского, он скорее служака, добросовестный, старый служака. Но его мораль, мораль советского человека, — в честном исполнении долга, не взирая ни на что.

Чтобы «расколоть» упрямо скрывающего истину обвиняемого, следователь показывает фотографии, на которых жена Мурада снята с одним из его покровителей. И только тогда Мурад под влиянием мучительной и, может быть, безосновательной ревности начинает давать показания. К законному или незаконному приему прибегает следователь, допустимы или недопустимы такие методы — фильм оставил вопрос открытым, в этом, мне кажется, его недостаток. Ясно, авторы хотели показать, что жизнь не укладывается в школьные параграфы, но факт остался без должной нравственной оценки. Мне, правда, думается, что дело такого масштаба вряд ли могло целиком зависеть от показаний одного обвиняемого. Но это внесюжетные соображения.

Зло, олицетворенное на экране в образе Мурада и тех, кто стоит за его спиной, выглядит достаточно убедительно, чтобы понять, что следователю приходится вести нелегкий поединок. Мурад (Г. Мамедов) показан более подробно, его покровители — лишь силуэтом, но художественный эффект достигнут и в том, и в другом случае. Не словом, не протоколом допроса, а изобразительными средствами, выразительной деталью, крупными планами раскрыта пустота, призрачность противоестественной для нашего общества погони за богатством, за материальным сверхблагополучием. Менее всего это нужно для человеческого счастья. Обокрав государство, обокрав общество, эти люди прежде всего обокрали самих себя. Тот же Мурад лишился доброго имени (он в прошлом был известным спортсменом), семейного счастья, уважения сына, может быть, и любви жены, ради которой, но тайком от которой, он влез в грязные дела. Неужели такие непреходящие ценности может уравновесить какой-то сверкающий камешек? Кому нужна свадьба, да-

же не свадьба, а только еще помолвка персон на пятьсот в лучшем ресторане города, куда машины подъезжают, как на правительственный прием? Только не молодым. Бессмыслица все это, мертвечина — фильм не оставляет в том никакого сомнения.

В «Допросе» кажутся лишними, что уже отмечалось критикой, те кадры, в которых расхитители изображены еще и как развратники и насильники. Дело не в том, что этого не могло быть, но в художественной ткани фильма кадры эти совсем не нужны, они голо иллюстративны и идут от того же трудноуничтожительного представления, что лишь такие, захватывающие эпизоды способны увлечь зрителя в детективе, а без них ему вдруг станет скучно. «Допрос» как раз и показал, что если разговор ведется всерьез, то скучно не будет...

В 1981 году создателям фильма «Допрос» была присуждена Государственная премия СССР.

\* \* \*

Вокруг преступления всегда наматывается такой клубок страстей, который из обычного течения жизни пришлось бы долго-долго выдергивать по ниточке: именно на фронте правосудия борьба со злом происходит — по крайней мере в наши дни — наиболее открыто, именно здесь мы сталкиваемся с высотами человеческого духа и с его безднами. Повторяю: все это делает любимый зрителями жанр мощным орудием нравственного воспитания. При том, как мы выяснили, непременно условии, что его создатели ставят перед собой такую ответственную задачу, а не предлагают полтора часа решать очередной субботний кроссворд.

