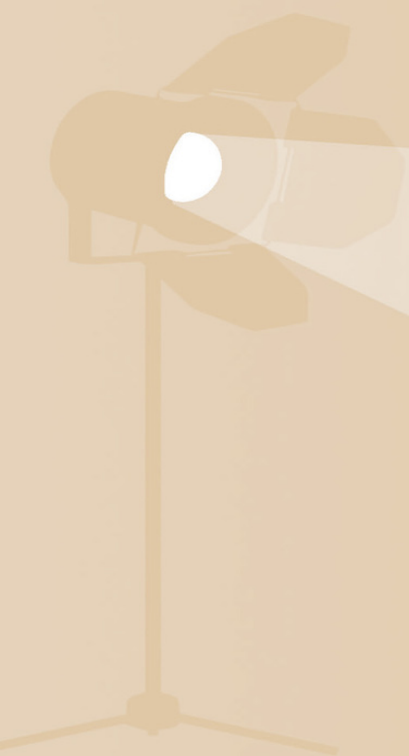




Л. А. Зайцева

ЭКРАННЫЙ  
ОБРАЗ  
ВРЕМЕНИ  
ОТТЕПЕЛИ

60—80-е годы



## Annotation

Книга, написанная ярким, образным языком, содержит многогранную информацию о пути кинематографа длиной в двадцать лет. Глубокий анализ фильмов этого периода представляет интерес как для широкого круга читателей, так и для профессионалов: кинематографистов, литературоведов, театроведов, особенно студентов, обучающихся на факультетах гуманитарного профиля. Автор благодарит за помощь в подготовке книги к печати начальника редакционно-издательского отдела ВГИК А. А. Петрову, ведущего редактора Т. Н. Исаеву, преподавателя кафедры киноведения ВГИК В. В. Марусенкова и отдельно Алексея Владиславовича Зайцева за активную роль в работе над изданием.

---

- [Л. А. Зайцева](#)
  - 
  - [Художественный мир фильма \(шестидесятые\)](#)
    - [Парадоксы реальности](#)
    - [«Оттепель»](#)
    - [Обновляющийся экран](#)
    - [Пространство памяти](#)
    - [Истоки](#)
    - [Шестидесятники](#)
    - [Образ молодого героя](#)
    - [Авторское лицо экрана оттепели](#)
  - [Структура экранного монолога \(семидесятые\)](#)
    - [В предчувствии перемен](#)
    - [Эволюция образа героя](#)
    - [Роль пространства](#)
    - [Фильм как монолог](#)
    - [Образный потенциал стилевых течений](#)
    - [Судьба традиций](#)
    - [Обновление стилистики](#)
    - [Сюжет и речевая фактура фильма](#)
    - [Адаптация авторской речи массовым экраном](#)

- Жанровая конструкция кинозрелища
- В ПОИСКАХ ЗРИТЕЛЯ (восьмидесятые)
  - Панорама перемен
  - Герой-представитель
  - Судьба архетипов экрана оттепели
  - Насыщение базовой модели реальными смыслами
  - Экранный лик генерального направления
  - Обновление военной темы
  - Традиционная тематика в контексте 80-х
  - Новое поколение на экране
  - Время протеста
  - «Последний герой»
- ЗАКЛЮЧЕНИЕ
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23

- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)

- [61](#)
  - [62](#)
  - [63](#)
  - [64](#)
  - [65](#)
  - [66](#)
  - [67](#)
  - [68](#)
-

**Л. А. Зайцева**  
**Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы)**

© Л. А. Зайцева, 2017

© Издательство «Нестор-История», 2017

**Художественный мир фильма  
(шестидесятые)**

## Парадоксы реальности

Экран середины 50-х – 60-х годов максимально выразил духовное – эмоциональное, интеллектуальное – состояние общества.

Кинематографу стало, кажется, тесно в собственном пространстве, обозначенном рамками проекции. Его голос слился со звучанием поэзии, тональностью театральных подмостков, азартом обновления классических традиций, яркостью фотозарисовок обыденной жизни... Характер искусства первых лет оттепели отразил уникальную ситуацию – предчувствие перемен, надежды на их осуществление. Новые приоритеты вывели на ведущие позиции личность творческую.

Оттепель – время интеллигенции. Торжество её нравственных, жизненных основ, её художественного сознания. Человечность, открытость, сострадательность, особая собранность интеллигентности прочно объединили буквально все виды творчества, означив разными для каждого из них средствами совпадение духовных предпочтений. Связанные материально реализованными представлениями, они, эти приоритеты, оказались истоком художественно-образной выразительности, востребованной временем, легли в основание метаязыка, по-своему проявляясь в каждом из искусств...

...Почти на исходе 1940-го С. Эйзенштейн обозначил проблему, которая, без преувеличения, занимала его на протяжении всей творческой жизни:

«Как... тема или содержание становится из предмета действительности – предметом искусства.

Как „событие“ становится „произведением“...

В чём тайна так называемой формы...»<sup>[1]</sup>.

Для авторски активного экранного языка искусства оттепели эта проблема оказалась особенно актуальной.

Как же, из чего сложилась целая система подобных «перевоплощений», максимально отчётливо запечатлевших время наступающих перемен в темах, событиях самых разных по содержанию фильмов? Загадочную «тайну формы» можно разгадывать



буквально на всех уровнях образной системы каждого отдельного произведения.

В многонациональном советском кинематографе на этом этапе обнаружилось редкостное единство интереса к происходящему здесь и сейчас. Огромное количество фильмов, снятых на киностудиях каждой из союзных республик, традиционно охватывающих различные темы, времена и пространства, события современной жизни или истории народов, обратились к проблемам, которые поставила перед обществом сегодняшняя жизнь.

Искреннее признание получают картины мастеров Грузии, Белоруссии, Молдавии, украинская волна поэтических фильмов. Ярко заявляют о себе молодые режиссёры Киргизии. Киностудии Литвы и Эстонии создают значительные игровые и документальные ленты, вызвавшие интерес огромной зрительской аудитории СССР.

Повсеместное возрождение, расцвет отечественного кино как авторски активного искусства именно в этот период во многом объясняется атмосферой тех лет.

Экран пережил непростые времена в условиях мощно возродившихся к середине 50-х надежд, а затем их угасания, растянувшегося на десятилетия. Особенно ощутимо оно сказалось после 1968-го.

Характерные особенности существования кинематографа этих десятилетий определяют как исторические реалии периода оттепели, так и творчество мастеров, открывающих свои способы художественного высказывания о существе происходящего в окружающей жизни.

Прямая зависимость становления всех видов искусства от духовно-нравственной открытости целого поколения возродила феномен авторского присутствия. В выразительной системе произведения воплотилась личность автора, сейчас, сегодня вступающего в диалог с каждым отдельным зрителем.

Художественное сознание обратилось к мифологическим истокам, означающим извечные ценности. Язык искусства акцентировал глубинные, общие смыслы обыденных вещей и явлений.

Разновидности метаязыка, отражающего своеобразие художественного сознания времени оттепели, приняли за основу

базовые архетипы, во все времена содержащие в себе истоки духовного родства многих поколений людей.

Это – ДОМ.

И уже одно то, что о доме как основании ценностного начала, осмысленности человеческого существования заговорили буквально все виды искусства, вернуло его материальной обыденности статус категории мифологической, определяющей родовую укоренённость личности, индивидуальной жизни и судьбы.

То есть реальный объект материально-пространственной среды взял на себя образную функцию: дом оказался как бы одной из точек отсчёта для реализации искусством духовного мира человека обновляющегося времени.

Не менее значимым, востребованным компонентом мифологической конструкции стала ДОРОГА.

Если категория дома символизировала устойчивость, основание, традицию, то архетип дороги всегда означал движение, динамичность развития сюжетного действия. Дом и дорога составили своего рода связанность: истоки и пространственность существования человека.

Этим человеком искусство оттепели объявило ЮНОГО ГЕРОЯ. Именно юного, ещё только вступающего в жизнь. Впервые открывая для себя мир, он составил основание базовой мифологизированной структуры.

Радость познания («Путешествие в апрель», 1963, реж. В. Дербенёв), жажда цветового преображения («Человек идёт за солнцем», 1962, реж. М. Калик), кружащая голову беспечность («Я шагаю по Москве», 1964, реж. Г. Данелия), приятие всего, что окружает, одаряет, – пробились сквозь бытовую конкретику практически в каждом произведении о современности...

В мифологически-устойчивой надёжности дома, перед распахнутой в манящую даль метафорически-протяжённой, во все стороны света открытой дорогой возник тоже наделённый обобщённо-знаковым смыслом, то есть откровенно идеализированный искусством оттепели юный герой...

Как-то сама собой образовала взаимосвязанную «триаду» этих значений завершённая, базовая для целого периода конструкция художественного мира.

На уровне личностного отражения действительности во множестве самых разных произведений обозначились прежде всего именно эти образы материальной среды, в которой всегда комфортно чувствовал себя человек.

Мой дом...  
В нём живёт добрый дух,  
В нём живёт добрый дух,  
Духов злых отгоняет...  
Коль в дом залетит злобный дух,  
Значит он слеп и глух  
И о добром не знает...

*Н. Матвеева*

Легко перечислить множество экранных историй, сюжетным стержнем которых оказывался обжитый человеком дом («Дом, в котором я живу», 1957, реж. Л. Кулиджанов, Я. Сегель; «Отчий дом», 1959, реж. Л. Кулиджанов; «На семи ветрах», 1962, реж. С. Ростокский; «Наш дом», 1965, реж. В. Пронин; «У твоего порога», 1964, реж В. Ордынский, его же художественно-документальный «Если дорог тебе твой дом», 1967, другие).

Жизнь при этом явно раскрепостилась, всё вокруг как бы сдвинулось с места. Различные способы, формы движения, изменений сфокусировались в пространственном образе дороги.

Счастлив, кому знакомо  
Щемящее чувство дороги...

*Ю. Визбор*

Повествование обретает раскованность.

А я иду, шагаю по Москве,  
И я пройти ещё смогу  
Солёный Тихий океан,

И тундру, и тайгу...

*Г. Шпаликов*

Сюжет передвижения, путешествия – часто без обозначения целевой составляющей – естественно облекается в жанровые признаки, в ритмы поэзии, баллады. В конструкции экранного рассказа проступают её черты («Они встретились в пути», 1957, реж. Т. Лукашевич; «Всё начинается с дороги», 1960, реж. В. Азаров, Н. Досталь; уже названные выше «Человек идёт за солнцем», «Путешествие в апрель», «Я шагаю по Москве»; «Живёт такой парень», 1964, реж. В. Шукшин; «Альпийская баллада», 1965, реж. Б. Степанов, другие).

Центральное положение в избавляющейся от стереотипов структуре сюжета занимает молодой герой («Серёжа», 1960, реж. И. Таланкин, Г. Данелия; «Зной», 1963, реж. Л. Шепитько; «Мне двадцать лет», 1965, реж. М. Хуциев; «До свидания, мальчики», 1966, реж. М. Калик; «В огне брода нет», 1967, реж. Г. Панфилов, другие).

И такая взаимосвязанная триада: «дом – дорога – юный герой», практически полностью освободившись от идеологической составляющей, неременной для произведений прошлых лет, образовала множество лирических композиций: в поэзии, фотоэтюдах, на театральных подмостках и киноэкране.

Ведущую роль, что естественно, при этом взял на себя автор.

Свисаю с вагонной площадки,  
Прощайте,  
Прощай, моё лето, пора мне.  
На даче стучат топорами,  
Мой дом забивают дощатый,  
Прощайте...

*А. Вознесенский. Осень в Сигулде. 1961*

Лирическим мотивом образной системы стали явления природы, восприятие окружающего мира юношеским сознанием.

Реальное пространство, отражающее время оттепели в разных видах искусства, насквозь пропитано душевным теплом (герой одного из ранних стихотворений Е. Евтушенко просто едет на велосипеде по улицам просыпающейся Москвы...). Осязаемой конкретикой доброты насыщен даже случайно им подмеченный жест («Продавщица даёт мокрой мелочью сдачу...»). Буквально все материальные детали становятся знаком эмоциональной раскрепощённости человека.

При этом фактурная достоверность каждой подробности, счастливо подмеченная доподлинность среды в её единичном, бытовом назначении передаёт настрой молодого героя. Связываясь в эмоционально созвучную цепочку смыслов, все они как бы скрепляют произведение особенным внутренним ритмом состояния открытой миру души.

Уникальным явлением искусства 60-х оказалась способность авторов в достоверной, реалистично воссозданной среде проявить своё собственное восприятие пространства, обыденные детали насытить иносказательным, изначальным, мифологическим значением. Увиденное глазами человека, открывающего свой собственный мир, оно, пространство, этот мир и моделировало.

Спасибо, что в рощах осенних  
Ты встретила, что-то спросила...  
Ты пса волокла за ошейник,  
А он упирался. Спасибо...

#### *А. Вознесенский. Осень в Сигулде*

Едва заметный сбой (не в хроникально зафиксированной «осенней роще», а в размашисто всеохватных «рощах осенних») перемещает реальную топографию в масштабы вселенной. Такая особенность совмещения личности автора с окружающим, их созвучье по-настоящему роднит самые яркие произведения. Однако главное заключается в том, что мир при этом всё же остаётся реалистическим, достоверным.

Простое событие оказывается фактом искусства.

Предметная детализация, способ воссоздания мира, воспринятого сквозь призму художественного, личностного видения, стали по существу ключевым приёмом авторского письма. Обозначили зарождение своеобразного стиля искусства оттепели.

Настроение поэтических кадров фильма «Путешествие в апрель» В. Дербенёва – первой режиссёрской работы поэта и оператора, в 1957-м окончившего мастерскую Б. Волчека во ВГИКе (ср.: «...из конца в конец апреля путь держу я...» Б. Окуджавы), – или третьей полнометражной картины архитектора, выпускника Высших режиссёрских курсов Г. Данелии (по сценарию Г. Шпаликова) «Я шагаю по Москве» созвучно весенним – с натуры – пейзажам фотохудожников. Особое внимание отдано изобразительным композициям (оператор В. Юсов) – под тёплым дождём, в утреннем безлюдье, – сверкающим удивительной прозрачностью распахнутой настезь души...

Звуковая дорожка второго полнометражного фильма А. Тарковского «Андрей Рублёв» (1966) сливается с перезвоном колоколов из стихотворения Д. Самойлова о кончине царя «Смерть Ивана». Мелодия перезвонов переплавляется у поэта в ритмы стиха, у кинорежиссёра – в знаковый контрапункт (А. Блок когда-то заметил, что музыку можно положить на полотно):

...А на колокольне, уставленной в зарю,  
Весело, весело молодому звонарю.  
Гулкая медь,  
Звонкая медь,  
Как он захочет, так и будет петь!

*Д. Самойлов<sup>[2]</sup>*

Предмет, его «биография» в подробностях кинематографического сюжета не просто берёт на себя выразительные функции. Иной раз, становясь центром композиции, он сам оказывается аналогом экранного высказывания художника. А конструкция событий (эпизода или произведения в целом) приобретает тогда признаки поэтического

иносказания. Из наиболее ярких таких фильмов надо назвать «Андрей Рублёв».

Подробно рассмотрев одну из новелл, составляющих его композицию, «Колокол. 1423», можно, как при анализе литературного текста, в переплетениях диалогов героев и фрагментах звуко-изобразительного ряда, составляющих несобственно-прямую авторскую речь, обнаружить движение основной для замысла – лирико-субъективной составляющей своеобразного стиля А. Тарковского.

Колокол, процесс его отливки в картине, оставаясь реальным, не разрушая визуальной достоверности, максимально подчинён авторскому взгляду на мир, порождён им и его выражает. Сам по себе наделённый в русской поэтической традиции мощнейшей образной символикой, колокол, предметный лейтмотив новеллы, превращает цепь реальных действий в явление, раскрывающее поэтический текст авторского замысла.

Новелла «Колокол» – одна из основных в формировании фильма «Андрей Рублёв» как авторского монолога, пример завершённой по духовно-содержательной целостности, чёткой по композиции притчи. Это притча о творчестве. Она подготовлена всем ходом предшествующих экранных событий и легко вписывается не только в последовательность рассказа, но и, прежде всего, в движение авторской мысли, образуя слитность действенного и метафоромифологического ряда картины.

Перед нами явление удивительной слитности документального наблюдения за трудоёмким процессом создания конкретного предмета и – в отчётливо проступающем подтексте – рождения произведения искусства.

Подробности, детали тяжёлой физической работы, предметно-бытовая фактура производства колокола в то же время ни на секунду не отвлекают зрителя от понимания того, что на экране сотворяется акт созидательного труда, творческих мук художника, дарящего Руси, наверное, самое святое – счастье колокольного звона...

Что видит зритель? От стены спалённого дома стражники повезли мальчишку, обещавшего выплавить колокол.

Однако не менее важно ощутить в последовательности действия, в чередовании его бытовых компонентов ту внутреннюю

художественную структуру, благодаря которой ряд будничных событий приобретает свойства поэтики авторской речи.

Вот как это выглядит:

Заканчивается сцена сватовства Дурочки (акт. И. Рауш).

Татарские конники увозят её с монастырского двора, радостно кричит глухонемая. Долго смотрит ей вслед Андрей Рублёв...

Именно здесь обрывается новелла «Молчание» и возникает название другой – «Колокол. 1423».

Буднично. Тихо. Вымершая деревня. И лишь один оставшийся в живых – Бориска (акт. Н. Бурляев) – просит взять его, чтобы отлить колокол.

Нехотя, скорей от усталости мотаться в седле, гонцы соглашаются...

И дальше – импульсивно движется событийный ряд. Бориска ищет место для ямы. Потом – глину. Торгуется с купцами и сотником. Закладывает форму, ведёт обжиг, командует подъёмом колокола.

Уходит и плачет под колокольный звон...

Вся эта рабочая суэта происходит в кадре. Но что любопытно: Бориска не просто пытается отыскать яму, он роет её вместе с землекопами. Как одержимый, ищет какую-то особенную глину, когда старые литейщики уже устали от поисков. Под проливным дождём, сорвавшись с обрыва, радостно орёт: «Нашёл!» И его сумасшедшее «Эврика!» слышит с противоположного берега один лишь Андрей Рублёв:

«На телеге, нагруженной корзинами с капустой, сидит Андрей. Останавливает лошадь и подходит к обрыву. По ту сторону реки Бориска»<sup>[3]</sup>.

Зачем же понадобилось автору именно Андрея сделать единственным свидетелем везения, счастья этого валяющегося в грязи мальчишки? Случайна ли встреча молчаливого Андрея и радостно орущего «колокольных дел мастера»?.. Нас снова погружают в работу, в её напряжённый ритм. На дне ямы отчаянно мечется Бориска. И вдруг, как бы мимоходом, обращаясь прямо к Андрею: «Пусти, отец, прибьют тебя здесь. Зашибут». А потом сразу опять на истошный крик: «Без меня не вкапывайте!»<sup>[4]</sup>

Откуда же у мальчишки такая осторожная бережность к этому стоящему поодаль монаху, ведь он то и дело кричит на своих



помощников, требует почти невозможного, изматывает себя?..

...Работа. Взвинченный темп. Бориска срывается, велит выпороть подручного. Сам ложится на солому – чуть передохнуть. И здесь опять: «Ну что, что смотришь, а? Что, язык проглотил? Или оглох? (Слышны крики, плач провинившегося.) Что, жалко? Иди, иди, пожалей, на то ты и чернец...»<sup>[5]</sup>.

Так трижды, рефреном, в экспрессивно построенных сценах работы повторяется встреча Андрея и Бориски. Она начинает обретать какой-то свой внутренний смысл, уже читаемый. И тогда впервые вводится большой эпизод – не событий вокруг колокола, а дороги под проливным дождём.

...Бегут трое. Музыка. Под деревом остановились Андрей, Даниил, Кирилл. Сливаётся в сплошную пелену проливной дождь. Начинается обжиг. Потом залив формы.

«Бориска (тяжело дышит): „Господи, помоги! Пронеси!“

У печей работают литейщики.

Смотрит Андрей Рублёв.

(Гул печей)»<sup>[6]</sup>.

(«Ава, Отче, / Чашу эту мимо пронеси...», «Гамлет». Эти строки Б. Пастернака истово произносил со сцены Театра на Таганке В. Высоцкий.)

...Так постепенно тема Андрея встала в параллель с главным действием новеллы. Вот Рублёв смотрит в яму, где идёт обколка формы. Появляется колокол. Кто-то зовёт Бориску. Он отзывается глухо: «Сейчас, сейчас я...». И следующий кадр: «Андроников монастырь. Андрей ходит от костра к костру. Кирилл преследует его»<sup>[7]</sup>.

Именно здесь происходит одна из самых главных для понимания замысла фильма и удивительная по своей экспрессивной искренности, психологической открытости сцена покаяния Кирилла. Он уговаривает, молит, упрекает Андрея, говорит о грехе «искру Божью отвергать». Молча смотрит Андрей на костёр. Кончается этот неожиданный всплеск – исповедь. Уходит Кирилл. Исчезает совсем.

Работа... Народ готовится поднимать колокол, разобраны шесты огромного ворота. Совершают обряд освящения. В причудливый контрапункт сплетаются безразличный иноземный говорок послов, зарождающийся гул готового ударить колокола, раскатистое русское

«мать вашу...». Это – мастерам. Они, замерев, прислушиваются к нарастающему гулу... «Идёт Андрей. Оборачивается. (Первый удар колокола)»<sup>[8]</sup>.

Звуковой акцент даётся именно на фоне изображения Андрея, на крупном плане. Не Бориски, совершившего чудо колокольного звона («Гулкая медь, / Звонкая медь, / Как он захочет, так и будет петь...»), а молчащего Андрея.

В пластическом и звуковом единстве кадра – крупно – сошлись лицо обернувшегося Рублёва и первый удар колокола.

И пошло «всенародное»... Ликует толпа, обступает колокол.

Однако возникает кадр совсем уж неожиданный:

«Дурочка ведёт под уздцы коня.

(Удары колокола, гул, смех и крики толпы)»<sup>[9]</sup>.

Оборванную, грязную, её увезли татары – как раз перед тем, как началось повествование новеллы «Колокол». Откуда она, царственно проплывающая среди ликующей толпы? И такая светлая у неё улыбка...

Бушует толпа.

«К Бориске подходит Андрей. Кладёт его голову себе на колени... Бориска (плачет):

„Отец, зверь старый...“

(Перезвон колоколов).

Проходит Дурочка.

За ней ведёт лошадь мальчик...

(Далёкий перезвон колоколов)...

Догорает костёр. Бориска плачет...»<sup>[10]</sup>.

Багрово-красным вспыхнули угли костра. Зазвучала музыка. Пошла цветовая симфония наплывов и панорам по деталям рублёвских икон.

Хлынул белый дождь, смыл поющие краски, оставил лишь вечное, земное: пасущихся на лугу коней, раскаты отгремевшей грозы...

Последняя, одиннадцатая часть второй серии снята на цветной плёнке.

Линия Андрея Рублёва постепенно сложилась, выход к иконе «Троица» стал художественным завершением «Колокола».

Как же «озвучена» поэтическая мелодия, авторский голос в подробностях зрительного ряда?

Некоторые критики упрекали фильм в том, что нет в картине кадра, где мастер творил бы с кистью в руках... Но «Колокол» – это и есть труд художника: изматывающий нервы и силы, тяжёлый физический труд (помните, у Маяковского? «Изводишь единого слова ради / Тысячи тонн словесной руды...»). И вовсе не случайно выбран, да ещё с такой тщательностью показан трудоёмкий в самом прямом смысле процесс выплавки: реальная работа, в которой материализуется божественный дар художника.

Это ключ к зрительному ряду новеллы. И чем точнее, реалистичнее детали, сам процесс труда, тем убедительней одухотворённость внутреннего горения.

Если вникнуть, то все компоненты подробно пересказанного события окажутся одновременно и слагаемыми образного обобщения – иносказания. В этом феномен притчи. Найдут подтверждение опоры композиции, где переплетаются линии Андрея и Бориски, работы и молчания, Кирилла и Андрея, мастеров и Бориски, ликующего народа и княжеской свиты, стоящей на коленях толпы и счастливого лица преображённой Дурочки.

В зрительном ряду получила воплощение и ещё одна метафора творчества – горение: извечный образ, характеризующий труд художника.

Тема огня реализована в отливке колокола, в обжиге. Фактура действия, вещный, предметный мир совсем не затеняет, а, напротив, именно воплощает мифологический ряд, подкреплённый традициями искусства, народных представлений о творчестве.

Не случайно выбрано и «произведение», итог приравненного к работе процесса творчества.

Почему именно колокол? Не новый храм, например, не обновлённый иконостас, не церковный хорал? А колокол... Что для России, для её истории и искусства народа набат? Раскаты гудящей меди... В них – и храм, и иконы, и молитвы. Но кроме того, в набате тревога и торжество, проклятье и призыв к помощи, к единению, беда и неподдельная святость праздника. Набат, наконец, это и голос поэта, художника. Глас, пробуждающий человеческое сердце «во дни торжеств и бед народных», – Колокол.

Удивительная точность поэтического видения подсказала авторам предмет, издавна в искусстве бытующий как символ. И процесс его сотворения превращён на экране в поэтическую притчу о назначении художника.

Можно, к слову, по всем фильмам А. Тарковского проследить нарастание образной нагрузки на повторяющиеся, знаковые для автора предметные подробности кадра. Не секрет, что многие из них носят в народном сознании обрядовый характер, воспринимаются как сакральные, наполненные духовным смыслом истоки бытия. Таков в данном случае и колокол.

В «Андрее Рублёве» процесс его отливки самостоятелен по всем линиям: и как реальный объект действенного ряда, как доминирующая зрелищная деталь, и как основа иносказания. Это, по сути, развёрнутая, динамически развивающаяся метафора, которая содержит в своём основании укоренённую в нашем искусстве традицию. Она-то и организует художественную систему новеллы.

Звуковой фон её тоже предельно, кажется, реалистичен. Он постепенно локализуется, все элементы исподволь подтягиваются к доминирующей теме. «А колокол-то и не зазвонит!» – горько смеётся Бориска в момент, когда уже начат обжиг. Ритмично, слаженно работают литейщики. Уже нет ни одного лишнего слова, только гудят печи. Да Бориска молит о чуде. И сразу – о пощаде: «Господи, помоги!..»<sup>[11]</sup>

Глухие удары по обожжённой глине сами ещё не предвещают ни счастливого, ни трагического исхода. Но уже идёт страстный, покаянный монолог Кирилла, а на последних его словах возникает далёкий перезвон... Звуковой фон диалога в Андронниковом монастыре предвещает разрешение внутреннего конфликта всего фильма.

Партитура звукового ряда заключительной части новеллы музыкальна по композиции. Это ощущается в сведении многотемного, многоголосого звучания к своеобразному, симфонически организованному финалу.

Раскачивается язык колокола. Мастера прислушиваются и ждут. Но сам колокол ещё молчит. За кадром вместо него чужеродная речь послов, крик сотника, диссонирующий речитатив толпы. И вот под этот общий «распев» начинает нарастать какой-то особенный,

приглушённый и властный гул проснувшейся меди. Качается язык колокола, нарастает звук, слышна неторопливая речь. И наконец, – в тот момент, когда оборачивается Андрей, – грянул первый удар. Состоялся... Плачет Бориска у догорающего костра.

Кадры всеобщего ликования, проходящей Дурочки, счастливых и горьких слёз Бориски, разрешения обета молчания Андрея – всё идёт под мерные, торжественные, призывные удары колокола, подаренные одним художником другому. Гармония звукового ряда сводит воедино, к разрешению, все параллельные линии новеллы. Шум дождя и далёкие раскаты грома венчают звуковой образ, завершается развёрнутая в его композиции метафора...

Итак, творческий процесс реализован в выплавке колокола: все его компоненты приобретают иносказательный смысл.

В этом, пожалуй, одно из самых характерных отличий поэтического принципа детализации от повествовательного, где доминирует, остаётся только последовательность реалистических обстоятельств. Отдельный предмет, поступок, деталь работают в «Андрее Рублёве», напротив, как составная часть, звено динамически развёрнутого образа.

Пламя горящих печей, расплавленный металл – не только бытовые реалии конкретного производственного процесса, здесь это – психология творчества. Не что иное, как метафора, и сам колокол. Речь идёт уже об «интерактивной» загрузке этого образа мощнейшим культурным слоем его толкования в искусстве. Именно это должно возникнуть в зрительском восприятии.

Для Андрея Бориска, человек следующего поколения, – свой по восприятию мира. Монашеская братия – это одно, а настоящее человеческое братство – совсем другое. («Пошли мне, Господь, второго, / Такого же, как я», А. Вознесенский.) Их встреча отразила глубоко личные мотивы творчества А. Тарковского, воплощённые так или иначе в каждом его фильме...

Духовное родство художников оттепели с вступающим в жизнь новым поколением как раз и реализовали в кадре молодые герои.

У А. Кончаловского («Мальчик и голубь») и А. Тарковского («Иваново детство», «Андрей Рублёв») их показал Николай Бурляев.

В телевизионной передаче памяти Е. Жарикова (18.01.2012), начинавшего 19-летним студентом сниматься у А. Тарковского в

«Ивановом детстве», Н. Бурляев рассказал, что режиссёр по-своему отбирал исполнителей, по созвучию их отношения к жизни со своим собственным видением мира. Для Г. Данелии («Я шагаю по Москве») это совсем ещё юный Никита Михалков. У В. Дербенёва («Путешествие в апрель») всего второй раз на экране появился Александр Збруев. Впервые там же снялась в роли молоденькой Маурицы двадцатилетняя Раиса Недашковская, получившая известность много позже, с выходом на экран картины А. Аскольдова «Комиссар» (1967–1987).

Характерно, что экран оттепели практически отказался от узнаваемых лиц популярных исполнителей. Им на смену пришли представители новой генерации, те, кому предстояло обозначить наступление другой эпохи – не социально ангажированных героев, а индивидуальные характеры людей, каждый день реально существующих рядом.

Театральный зритель, должно быть, по тем же мотивам откликнулся на «крупные планы» князя Мышкина – совсем ещё никому не известного И. Смоктуновского, глядящего со сцены культового для тех лет Ленинградского БДТ.

Режиссёр Г. Товстоногов, долгие годы возглавлявший коллектив Большого драматического театра, не раз говорил, что современный зрительный зал заполнен людьми, воспитанными кинематографом. И постановщик не может не учитывать этого, если стремится к диалогу со своей аудиторией... Он искал сценический облик исполнителя главной роли, ориентируясь именно на выразительность глаз (что для традиционного представления о сценических средствах воздействия на зрителя, в общем-то, не характерно). И нашёл князя Мышкина для инсценировки «Идиота» Ф. Достоевского, увидев на киноэкране лейтенанта Фарбера в фильме «Солдаты» А. Иванова (1957 – экранизация повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда»). Там И. Смоктуновский впервые снялся в кино.

Как вспоминает старейшина БДТ Олег Басилашвили, Г. Товстоногова буквально поразили глаза актёра<sup>[12]</sup>. Когда в служебном коридоре театра появился приглашённый главрежем новичок, почти вся труппа вышла на него посмотреть. И вслед невольно пронёсся (ревниво-ироничный? – Л. З.) шёпот: «Глаза пришли... глаза...». Воспоминания об этом спектакле 1958 года до наших дней

существуют как одна из легенд времени оттепели. Это только потом кинорежиссёр Г. Козинцев, увидев на сцене БДТ князя Мышкина, пригласил И. Смоктуновского сняться в роли Гамлета (1964).

Библейски-пронзительные глаза были сильнейшим впечатляющим средством живописных портретных композиций модного в годы оттепели художника И. Глазунова.

Так что тип юного героя, образное представление о нём искусства оттепели не ограничивалось только его поколенческой характеристикой. Оно черпало и из таких глубин, как исторические истоки национального характера.

Реалистический образ современника принёс на экран, в живопись, на театральные подмостки те изначально закреплённые за молодостью качества и свойства, которые востребовало время духовного преобразования общественной жизни.

Язык практически всех видов искусства заговорил в унисон с настроением оттепели.

В тяготении к притчевым, мифологическим конструкциям, ассоциациям каждый из авторов обнаружил свои способы и средства их реализации в достоверно воссозданной атмосфере сегодняшнего дня. Кинематограф вскрыл подтекстовые смыслы в мощнейшем внутреннем потенциале реального окружения, придав процессам обновления жизни основательность мифологии.

## «Оттепель»

Самый первый всплеск настроений периода середины 50–60-х годов наиболее полно запечатлела и выразила довольно обыденная, казалось бы, повесть И. Эренбурга «Оттепель» (1954).

Это она дала название времени перемен, о которых идёт речь <sup>[13]</sup>. Слово «оттепель» само по себе нейтральное. К тому же означает явление временное – всего лишь просвет между заморозками... Однако нередко встречается в произведениях. В основном поэтических. Так названо в 1948 году стихотворение Н. Заболоцкого и упомянутый выше цикл стихов Д. Самойлова.

И всё-таки именно повесть И. Эренбурга стала знаковой. Что же в ней было?

Всё начинается с подробного описания лютой затяжной зимы, люди страдают от холода и простуд, рутинности и одиночества.

Зимняя стужа окутывает собой банальные обстоятельства заводской жизни – в духе множества литературных произведений того времени: карьерные амбиции директора, духовные метания охладевшей к нему жены, тихо влюблённого в неё инженера, жизнь участкового врача до краев наполненная бесконечными хлопотами. И множество каких-то других проблем разных людей, охарактеризованных лишь отдельными штрихами. А среди них, собственно, главного героя: того самого влюблённого инженера – Дмитрия Коротеева.

На первый взгляд, произведение кажется достаточно обычным изложением производственно-бытовых проблем: «повествовательность» в начале 50-х кочевала из одного произведения в другое, претендуя быть отмеченной хоть какой-нибудь литературной премией.

Однако в повести И. Эренбурга природные явления и обстоятельства жизни как будто сами собой совпали по времени: с первым дыханием весны – в апреле – все герои ощутили на себе приближение наступающих перемен.

Всё чаще власти начали говорить о благах человека. У героев, наконец, прояснились любовные отношения. Буквально бросились в



объятья друг к другу ушедшая от директора Лена и влюблённый в неё Коротеев. Образумился цинично-халтурный художник-портретист, неплохо зарабатывающий «заказами», получил признание истинно талантливый его давний приятель-пейзажист. Каждый почувствовал себя прежде всего человеком. Не винтиком в кое-как отлаженном механизме производства, а именно личностью. Обрёл согласие с окружающей жизнью, близкими людьми. Словом, всё наладилось с приходом оттепели.

В реальной жизни такое представление о характере наступившего времени продолжалось не слишком долго.

Существуют хроникальные кадры – их много лет не решались обнародовать – выступление Н. С. Хрущёва перед делегатами XX съезда КПСС (1956) с докладом о культе личности Сталина. Новый генсек в своём стиле гневно размахивает кулаками... Понурился, опустил глаза, слушает зал вынесенный за рамки повестки съезда доклад. Сразу становится понятно: всё не так просто...

Однако интеллигенция искренне, безоглядно поверила в «оттепель». Тем более когда появилось постановление ЦК КПСС (1958), хоть как-то осуждающее ошибки и перекося оценки в документах 1946–1948 годов по вопросам искусства. Увидела свет вторая серия шедевра С. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1958). Вышли на экран «Два Фёдора» (1958) М. Хуциева, «Дорогой мой человек» (1958) И. Хейфица, «Чужие дети» (1958) Т. Абуладзе, «Последний дюйм» (1959) Т. Вульфовича.

Промелькнули выставки художников начала века, о существовании которых уже мало кто помнил. Молодые поэты звонко читали свои стихи в студенческих аудиториях. Любители кино, будущие профессионалы получили возможность информационных просмотров лучших зарубежных фильмов последних лет. Родилась «Таганка», начал оживать театр... Художественное сознание общества стремительно насыщалось опытом мировой культуры, ранее жёстко дозированной в рамках дозволенного, созвучного творческому методу социалистического реализма.

Один из самых ярких молодых поэтов Андрей Вознесенский взял слово на совещании партийного актива с представителями творческой молодёжи, полагая высказаться от имени своего поколения (1961). Освистанный представительной аудиторией, униженный яростно

кричащим Н. Хрущёвым, предложившим поэту «покинуть СССР» (существует хроника), Вознесенский только молчал на трибуне. А ведь чтением в молодёжных аудиториях он способен был покорить массы. Голос его при этом срывался подчас до крика: «Судьба, как ракета, летит по пар-р-раболе!..» Генсека слушал молча.

И лишь немного спустя написал поэму о раннем эмигрантском периоде жизни В. И. Ленина – «Лонжюмо».

Прояснить истинные мотивы этого поступка молодого поэта и отвести от него хоть малейшие подозрения в конформизме позволяет творческий выбор кинорежиссёра Марлена Хуциева, уже прославившегося картинами «Весна на Заречной улице» (совместно с Ф. Миронером, 1956) и «Два Фёдора». Примерно тогда же, в самом начале 60-х, он приступил к съёмкам фильма «Застава Ильича» по сценарию Г. Шпаликова.

Для уже признанного мастера М. Хуциева (его картине «Два Фёдора» было отдано очевидное предпочтение – против «Поэмы о море», 1958, А. Довженко, Ю. Солнцевой – в дискуссии о «монументальном или камерном»: см. статью В. Некрасова в «Искусстве кино» за 1958 год) такой выбор, конечно же, не мог быть продиктован стремлением сугубо прагматического характера. Дело в другом. Интеллигенция, художественная интеллигенция периода оттепели, искренне поверив, что культ личности возрос на искажении революционных идей и деяний истинных ленинцев, видимо, ощутила свой долг вернуть к жизни эти идеи и начинания («Уберите Ленина с денег: он для славы и для знамён» – А. Вознесенский).

Романтичность участников процесса обновления жизни очень во многом исходила от этой удивительной убеждённости.

Поэма А. Вознесенского «Лонжюмо» начинается подробным описанием Земли, увиденной из иллюминатора самолёта. Пространство, Время – космического масштаба – присвоены автором как личные, естественные: «Давай с тобой, Время, покурим...». Доверительная интонация диалога с Землёй и Временем созвучна той, с которой поэт недавно, в стихотворении «Осень в Сигулде», обращался к матери («...наверно, умаялась за день. Присядем...»). А первая главка, вслед за возвышенным прологом, начинается нарочито буднично и обыденно: «В Лонжюмо теперь лесопилка»...

Образ вождя формируется человеком другого поколения, восходя от реалий быта и сегодняшней жизни к масштабности грандиозных замыслов. И в то же время сам Ильич описан задушевно, восторженно. Произведение А. Вознесенского нашло своё место в поэтической «лениниане».

Не так сложилась судьба фильма М. Хуциева «Застава Ильича».

Картина, собственно, не имеет отношения к ленинской теме, это название одной из окраин Москвы. Речь на экране шла о современных молодых людях с этой окраины, хранящих верность отцовским заветам, которые на протяжении многих лет формировали все поколения страны. И начинается она предрассветными кадрами ещё спящей столицы, по её тихим улицам проходит наряд патруля... Молодые герои... Дорога... Дом, откуда все они родом...

В цикле передач «Острова» на телеканале «Культура» 3 июля 2011 года (19:50 по Москве) М. Хуциев отметил, что улицы Москвы оператор М. Пилихина сняла для этой картины 64 раза. «Отношение человека к своему месту в жизни – тема всех моих фильмов», – добавил режиссёр. И уточнил при этом, что «Застава Ильича» – картина надежд. А «Июльский дождь» (1967) – картина разочарований...

Едва ли не впервые говоря о своём учителе – кинорежиссёре Игоре Савченко, автор обозначил истоки собственного стиля: режиссура сродни поэзии.

На занятиях в мастерской М. Хуциева студенты анализируют, например, «Медный всадник». Здесь, считает мастер, слиты высокая поэтическая образность, крепкий сюжет, подробное описание стихийного природного явления, мощные характеры. Среди самых близких поэтов, кроме Пушкина, режиссёр называет Лермонтова, Некрасова, Пастернака.

В фильме «Застава Ильича» (отредактированный вариант был назван «Мне двадцать лет») Марлен Хуциев впервые развёрнуто реализует свой авторский документально-поэтический стиль, создаёт правдивый психологический портрет и точный до мельчайших штрихов образ жизни современной молодёжи, чьи отцы, ещё моложе, полегли на полях только что минувшей войны.

В картине несколько знаковых сцен, среди которых особенно выделяются такие, где с поразительной прямоотой и достоверностью

проступает ещё не совсем устоявшийся, празднично-яркий характер времени, напрочь отвергающий зашоренность недавнего прошлого.

И совсем, наверное, не случайно такие эпизоды спроецированы на образ весны, первую капель за окном, майские торжества. Они как раз и составляют стилевую доминанту кинонаблюдения за событиями и героями в авторски организованном реальном пространстве: хуциевский поэтический документализм существенно отличается от притчевой поэтичности стиля А. Тарковского.

Сначала – о кадрах фильма «Мне двадцать лет» в квартире Ани, куда она утром приводит Сергея, знакомит его со своим отцом.

В комнате ремонт. Подробно, точно, детально воссоздано жилое помещение, где всё перевёрнуто с ног на голову, сдвинуто с привычных мест.

Посреди этого развала стоит работающий телевизор, и пионеры с экрана хором поют что-то советское.

Стены, подготовленные к новым обоям, плотно обклеены газетами. В основном выделяются полотна обязательной для всех партийцев «Правды».

И вот отец, импозантный мужчина (однако в домашнем халате, что, в общем, естественно поутру в собственном доме, да ещё в период ремонта), начальственно поучает приятеля дочери: как надо жить, как «мы» жили в «их» годы и т. п. А пионеры продолжают тем временем петь, хотя никто – ни сам отец, ни Сергей с Аней – их не слушает.

Тут любая отдельная «картинка» предельно тщательно, казалось бы, документирована: ремонт, отец в халате, пионерская песня, оклеенные стены. Однако все они вместе по самому своему существу ассоциативно-метафоричны: каждая оказывается фрагментом авторского комментария. Такую последовательность визуальных подробностей в киноведении как раз и принято считать поэтическим (лирико-субъективным) рядом.

Отбирая реалистические детали, выстраивая из них цепочку инносказательных смыслов, автор акцентирует потаённый от поверхностного взгляда глубинный текст, связующий обычные предметы. И на экране, отсвечивая одно в другом, все эти значения обнаруживают совпадение, незримое на первый взгляд родство. Именно ему назначено солировать в зрительском осмыслении происходящего.

Так, папа явно пытается поучать молодых. Однако его поношенный халат и «партийные» слова резко диссонируют с настроением вернувшихся с майских улиц. Стоя посреди захламлённой комнаты, под звуки никому не нужной пионерской песни, отец к тому же, будто в кокон, обёрнут статьями «Правды», глядящими со стен, подготовленных к оклейке обоями... (К слову, в предшествующей «Заставе Ильича» картине у М. Хуциева тоже есть покрытая газетами стена, когда два Фёдора приводят в порядок комнату перед женитьбой Фёдора старшего. Но больше этот кадр ровно ничего там не значит...) На этот раз в документальную последовательность действия откровенно погрузилась мифологическая триада.

Дом, в разбросе его значений по множеству конкретных подробностей, не утратил в «Заставе Ильича» сакральности мифологемы.

Дорога акцентировала характеристики времени: предрассветная мостовая, шумные праздничные магистрали, ночные тихие улицы с мигающими светофорами. По-разному снятые (64 раза), они, конечно же, не сразу читаются как метафора.

А молодой герой у М. Хуциева – характер собирательный: на экране сразу несколько представителей нового поколения. Автор искренне стремится понять, какие духовные ценности объединяют юных современников.

Авторскую оценку ситуации точнее всего передают подробности ремонта, она проступает в подтексте диалога молодых героев с отцом Ани. Долгий план буквально перевёрнутой вверх дном комнаты держит на себе выразительную композицию.

Так образ пространства, место действия и само происходящее в кадре, оставаясь достоверными в каждой детали, обнаруживают время слома старого, обновления, преобразования всего вокруг. И в «под документ» снятом диалоге события на экране насыщаются развёрнутым монологом субъективного авторского комментария.

Этой сцене предшествует (и эмоционально противостоит ей) снятый в репортажной стилистике эпизод праздничной демонстрации.

Первый солнечный день весны почти всегда совпадал в те годы с первомайскими торжествами. Так и сняты они М. Хуциевым и оператором М. Пилихиной (эпизод можно было бы с лёгкой душой

выдать теперь за хронику, ведь используют же кадры эйзенштейновского «Октября» 1928 года как документальную съёмку штурма Зимнего). Однако поэтический документализм М. Хуциева принципиально отличается от съёмки «под хронику» оператора Э. Тиссэ.

В картине начала 60-х детальная достоверность праздничного действия – яркого, самодостаточного – служит прежде всего (и это легко читается) эмоционально насыщенным фоном для ещё одной сюжетной линии. Она-то, как тут же выясняется, и оказывается главной, ведущей.

В динамично-стремительном эпизоде с участием огромной массовки как бы вскользь, лёгким полуоборотом снимающей камеры время от времени появляются лица главных героев: Сергея, бодро беседующего с кем-то в своей колонне, Ани – смеющейся в рядах параллельно движущейся стайки девушек. Поведение молодых героев, их интерес друг к другу, почти внезапная встреча затем на ночной московской улице отводят хронике первомайских торжеств роль всего лишь эмоциональной аранжировки их знакомства.

Хуциевский документализм и здесь обнаруживает свою внутреннюю поэтичность. При этом оба событийных потока в привычном смысле совсем не параллельны, тут иное сплетение сюжетных мотивов. Один зарождается в недрах другого, впитывает его красочность, энергетику, насыщая знакомство молодых, их душевное состояние своим настроением.

И всё же наиболее значительной из подобных знаковых сцен надо, конечно, назвать вечер поэзии в Политехническом.

Здесь сюжетная линия отношений Сергея и Ани, их присутствие на встрече с поэтами оказывается своего рода поводом к документальной съёмке чтения кумирами молодёжи начала 60-х – поэтами новой волны – стихов для массовой аудитории. На сцене Булат Окуджава, Роберт Рождественский, Белла Ахмадулина, Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, ещё несколько человек...

В прокатном варианте картины некоторые из авторов произносят у микрофона отрывки стихов. Целый же вечер поэзии, снятый как явление, характерное для атмосферы оттепели, был несколько пространнее, отражая настроенность молодёжной в основном публики (в Москве, в Ленинграде ли), с конца 50-х переполнявшей

студенческие аудитории и любые другие вместительные площадки, где новым поколением поэтов читались созвучные времени стихи.

Волевым редактированием знаковой для атмосферы оттепели характеристики духовного пространства молодых героев, превращение вечера поэзии в одно из звеньев бытового уровня событийного сюжета могло означать лишь одно: контраст общественных настроений и позиции властей становился всё ощутимее...

Нужно с вниманием отнестись и к тому, что случай с фильмом Марлена Хуциева, а режиссёр несколько лет доводил его до требуемой кондиции, буквально непосредственно состыковался с эпизодом разноса А. Вознесенского на партийном активе. То есть творческое сообщество, интеллигенция в целом оказались перед фактом весьма примечательным: эмоционально-размашистое время надежд стремительно и недвусмысленно сжималось.

Поэзия и киноэкран, коллективы театров, востребованные новыми поколениями, первыми ощутили на себе это громогласное одёргивание. Всё очевиднее проявлялся парадокс: чем плотнее к реалиям жизни прикасался художник, чем явственней из документальной фактуры отражения современности проступала личностная позиция самого творца, тем острее и стремительней была негативная реакция власти.

Чего стоит одна только история публикации романа Б. Пастернака «Доктор Живаго». В апреле 1954 (год выхода повести И. Эренбурга «Оттепель») журнал «Знамя» опубликовал десять стихотворений, анонсируя их как фрагменты романа известного поэта. Когда же законченная рукопись была сдана в издательство, пошли бесконечные согласования, требования переделок и т. п. Со многими из них Б. Пастернак не мог согласиться. А в 1958-м роман опубликовало итальянское издательство. Подробностей появления рукописи за рубежом и вслед за этим громогласного процесса «всенародного осуждения» здесь просто нет возможности касаться: всё было в газетах, гласно... В 1960-м Борис Леонидович скончался.

Словом, настроения времени тут же основательно корректировались по всем творческим направлениям. В 1967-м запретили исполнять и вывозить на гастроли балет «Кармен-сюита» Ж. Бизе – Р. Щедрина и М. Плисецкой, исполнявшей главную партию. Речь шла о «предательстве классического танца»<sup>[14]</sup>.

К современной поэзии, кинематографу, прозе, театру, безусловно оказавшим воздействие на формирование художественного языка искусства оттепели, следует присоединить и изобразительное искусство.

О выставках произведений живописи, скульптуры, о фотовыставках уже упоминалось. Однако если стилистика фотоизображений этого времени во многом созвучна искромётно-жизнеутверждающей экранной изобразительности, то несколько иначе проявила себя живопись, другие способы визуального отражения действительности. Именно в том смысле, насколько выразительно и лично художник сумел в них передать своё видение характера времени.

Экспозиции в здании Манежа привлекали большое количество любителей живописи. Иной раз скромные по размеру и представленные не в самых удобных «выгородках» произведения собирали множество людей. Например, небольшие по формату скульптурные композиции Э. Неизвестного, совсем недавно воевавшего лейтенанта, с боевыми наградами и ранениями.

Его впечатляющие трагичностью символические фигурки людей, опалённых войной, чем-то близки по настрою фантазиям «Герники» Пикассо. Они невольно захватывали, не отпускали от себя открытым воздействием пережитой человеком правды, ужасом событий войны.

Скульптуры Э. Неизвестного попались на глаза Н. Хрущёву, референты которого по-своему, надо думать, откомментировали нашумевшую экспозицию. Во всяком случае, став пенсионером, уже в 1964 году, Никита Сергеевич именно этим запоздало объяснял резкую отповедь оторопевшему автору, воплотившему свою собственную память о войне в лицах, позах, экспрессивной пластике человеческих тел.

Эту боль в полной мере ощутил и кинематограф оттепели, заговорив о человеке, рождённом для мира и счастья, а волей истории оказавшемся солдатом. Среди потока таких произведений уже упоминавшаяся картина «Солдаты» (1957, реж. А. Иванов), «Летят журавли» (1957, реж. М. Калатозов), «Дом, в котором я живу» (1957, реж. Л. Кулиджанов, Я. Сегель), «Баллада о солдате» (1959, реж. Г. Чухрай), «Судьба человека» (1959, реж. С. Бондарчук), «Мир входящему» (1961, реж. А. Алов, В. Наумов), «На семи ветрах» (1962,



реж. С. Ростоцкий), «Живые и мёртвые» (1964, реж. А. Столпер) и другие.

Правдой характеров привлекали и фильмы о современности. «Дорогой мой человек» (1958, реж. И. Хейфиц), «Дело было в Пенькове» (1958, реж. С. Ростоцкий), «Неотправленное письмо» (1960, реж. М. Калатозов), «Чистое небо» (1961, реж. Г. Чухрай), «Девять дней одного года» (1962, реж. М. Ромм), «Когда деревья были большими» (1962, реж. Л. Кулиджанов), «Председатель» (1964, реж. А. Салтыков), «Старшая сестра» (1966, реж. Г. Натансон), «Фокусник» (1967, реж. П. Тодоровский) и другие.

Удивительные парадоксы оттепели можно перечислять ещё долго. И тогда окажется, что если её начало можно хоть приблизительно обозначить, опираясь на конкретные события и даты, то финал практически разлит в самом этом времени.

Вот уж воистину, а была ли она вообще, эта оттепель? Или только пригрезилась? И именно в таком своём качестве оказалась материализованной творческим поколением целого десятилетия – шестидесятников.

На стрельбище в десять баллов  
Я пробовал выбить сто.  
Спасибо, что ошибался...

*А. Вознесенский*

## Обновляющийся экран

Во второй половине 50-х отчётливо обозначились изменения в подходе кинематографа к теме войны.

Конечно, и прежде за фасадом героического подвига просматривались такие общечеловеческие ценности, как дом, семья, дети. Агитплакат военного времени, зовущий к жертвенности и подвигу, активно привлекал подобные мифологемы: это были безотказно действующие образные средства. Всё более отчётливо обозначались они и на киноэкране («Она защищает Родину», 1943, реж. Ф. Эрлера, «Радуга», 1944, М. Донского тоже не стали исключением, хотя и заслужили упреки: фильм Ф. Эрлера – в отсутствии партийного руководства партизанским движением, М. Донского – в излишне трагической для конца войны тональности событий).

Однако случилось так, что с нарастающим интересом искусства оттепели к судьбе и жизни реального человека, примерно в 1956–1957 годы, практически покинули экран масштабные массовые батальные сцены, жертвенный лик героя-одиночки. А это постепенно изменило и общий настрой фильмов о войне.

Правда, по уровню средств выразительности многие из них, даже если они выходили на экран почти одновременно, не так-то легко поставить рядом: объединённые общей архетипической символикой (дом, дорога, юный герой), картины времени оттепели представили обширный диапазон языковых конструкций.

Конечно, каждый из мастеров выбирал свой способ повествования, приёмы личностного «комментирования» событий. А это, в частности, значит, что в образной системе даже такого социально ориентированного на события реальной истории фильма, как рассказ о войне, обозначилась и стала явственно различимой фигура автора.

В разных нюансах контекста автор получил возможность подвести зрительское восприятие к непривычному пока для массовой аудитории новому ощущению подвига: душевному героизму, стойкости персонажа – с виду самого обыкновенного человека.

Обыденность героя в обстановке войны стала едва ли не самым заметным новшеством для уже привычно-традиционной, по-своему канонизированной темы. Солдат раскрылся как индивидуальность, носитель мирной, довоенной профессии. Фарбер (из упомянутого фильма А. Иванова «Солдаты») – математик, Андрей Соколов (из картины «Судьба человека», 1959, реж. С. Бондарчук) – шофёр. И в каждом из участников войны его причастность к мирной профессии продолжала настойчиво пробиваться во всём – в слове, в особой хватке, в манере держаться на людях.

Обычный человек, выросший, сложившийся не для войны, возник на одном полюсе конфликта. На другом – сразу же обозначилась трагичность несвойственной ему ситуации. Уже не столько персонифицированная в конкретных образах фашистов (в картинах «Летят журавли» или «Баллада о солдате» их вовсе нет), а как масштабное историческое бедствие, катастрофа, которой против поставлен реальный, индивидуально характеризованный человек. Конфликт вышел за пределы боевых эпизодов, получил очертания обобщённо-философского свойства. Простой человек оказался противостоящим безликой машине войны.

Не сразу и не все (даже среди опытных кинокритиков) смогли уловить содержание и существо переноса акцентов, смысл соотношений нового типа героя и совсем по-иному представленных обстоятельств. А именно с их переорганизации и началась смена вектора: по словам Ю. Ханютина<sup>[15]</sup>, именно в этот период фильм о войне превращается в философское размышление о мире.

Языковая палитра легко освоила несущие конструкции архетипического свойства. Образуя множество сочетаний, взаимосвязей, они взяли на себя структуру сюжетного действия.

Дом, заняв центральное место в образной системе, приобрёл свойства притяжения компонентов сюжета (в отличие, скажем, от ранних картин военного времени: герой фильма «Секретарь райкома», например, не покидает общедоступных мест, а героиня фильма «Она защищает Родину» в первом же эпизоде лишается дома и никогда больше к нему не возвращается. Олёна Костюк из «Радуги», хотя и пришла в родную деревню рожать ребёнка, совсем ни разу не появилась в своём доме, о нём даже не упомянуто). В то же время структура повествовательного материала, основанием которой теперь

оказался дом, ведёт отсчёт именно от этой точки притяжения («Летят журавли», «На семи ветрах»), рассказывает о переменах в судьбе и характере героя.

Дорога образует сюжет – движение («Баллада о солдате», «Альпийская баллада»), мотивирует последовательный ряд событий, разносторонне раскрывает личность героя. Существует, конечно же, множество вариантов сочетания основных типов структур.

При этом непременно роль берёт на себя автор-повествователь. Выбором драматургической композиции, чередованием деталей, подробностей, эмоциональных оттенков он позволяет понять и образный смысл происходящего в кадре действия, и отношение к нему.

В его творческом арсенале прежде всего – актёр, всё, что связано с характеристикой, раскрытием индивидуального характера героя. От внешности, пластики, способа общаться, говорить – до костюма, манеры носить одежду, использовать необходимые аксессуары, часто позволяющие в военной выправке обнаружить сугубо «штатские» подробности житейского свойства (так выглядит Борис Бороздин (акт. А. Баталов) в единственном на весь фильм фронтовом эпизоде картины «Летят журавли», лейтенант Фарбер (акт. И. Смоктуновский) в фильме «Солдаты»).

При этом колоссальная роль принадлежит пространству, построению кадра, внутрикадровой композиции, характеристике деталей, их расположению, динамике смещений, замен.

Зарубежная критика 60-х, вслед за более ранними работами С. Эйзенштейна (см., например, «Монтаж. 1937»), считает сопоставление объектов внутри кадра первой фазой монтирования кинообраза. Предметы, детали, вступая в своего рода эмоциональный контакт друг с другом, приобретают дополнительные свойства.

«Скрытый» монтаж внутри одного кадра, определённо, оказался предпочтителен для экрана середины 50–60-х годов. Традиционное сопоставление фрагментов эпизодов и сцен вытесняется панорамными композициями, более характерными для литературных произведений, больших музыкальных форм, полотен изобразительного искусства. Такого рода построения, не разрушая эффекта достоверности, дают простор проявлению личностных «комментариев» от автора.

Языку авторского повествования экран многие годы учился в основном у литературы. Не стали в этом смысле исключением и

художественные открытия кинематографа оттепели. Так, например, вышедшие на экран в 1957-м «Солдаты» и «Летят журавли», наиболее отчётливо сказавшие о переменах в трактовке сюжетов военной тематики, имеют литературную основу.

Повесть «В окопах Сталинграда» В. Некрасова получила самую высокую по тем временам премию – Сталинскую. Пьеса «Вечно живые» В. Розова дала жизнь студии, сразу же ставшей одним из самых популярных в те годы театров – «Современнику». Кинематограф приобрёл два во многих отношениях знаковых фильма.

Авторы экранизации повести В. Некрасова «Солдаты» едва ли не впервые заговорили о цене каждой отдельной человеческой жизни. «Летят журавли» тоже об этом, однако с точки зрения трагедии личности, оказавшейся в противостоянии катастрофическим событиям войны.

Эти картины, по существу, с полной определённой обозначили новый этап в подходе экранного искусства к теме войны.

Фильм «Солдаты» сохранил жанровые признаки повести. Последовательное чередование событий, неспешное их движение лишь едва заметно задерживает внимание на характерах и судьбах. А время течёт размеренно, детально обозначая всё происходящее.

Сначала – обыденные подробности городской жизни, несколько бытовых сцен перед отправкой на фронт лейтенанта, от имени которого ведётся рассказ. Однако и появление его в штабной землянке на передовой вовсе не ускоряет хода событий. Знакомство с офицерами, разговоры о мирной жизни, даже тихая песня (о доме) продолжают рассказ. Хотя все эти отнюдь не боевые эпизоды происходят уже на передовой линии фронта.

Вот здесь-то, пожалуй, впервые бросается в глаза отсутствие масштабных батальных сцен: один из важнейших, как выяснилось позже, признаков обновления военной темы времени оттепели.

Как в более ранних картинах (например, в комедии Л. Лукова «Два бойца», 1943, где эпизодов сражения тоже не густо), название «Солдаты» ставит акцент на характерах, отношениях между людьми. А единственная атака – днём, лобовая, против укреплённой высоты – то и дело захлёбывается под шквальным огнём. И тогда выходит на первый план основная тема картины: необдуманно отданный приказ любой ценой немедленно выполнить указание сверху способен

обернуться бессмысленными жертвами (в атаке участвуют все главные герои). Именно эта сцена становится эпицентром нравственно-психологического конфликта.

Итак, события последовательно, как и положено в повествовательных жанрах литературы, сменяют друг друга. Автор (и рассказчик) излагает свои наблюдения за ходом действия. Жителям прифронтового Сталинграда в первых эпизодах отдаётся, наверное, не меньше внимания, чем обитателям фронтовой землянки. Каждый в какой-то момент затишья рассказывает о себе. И это разговор о мирной жизни, о профессии, семье, родителях.

Среди нескольких персонажей сразу выделяется лейтенант Фарбер (первая кинороль И. Смоктуновского). Своей сугубо житейской внешностью, манерой говорить, привычками нездешнего, не окопного быта. И – выражением глаз, что так поразили Г. А. Товстоногова.

Может, неряшливый вид лейтенанта – в криво сидящих очках с круглыми стёклами, в натянутой на уши пилотке, в кое-как застёгнутой шинели, перетянутой ремнём явно не «по уставу», – несколько нарочито подчёркивает совсем не военный характер Фарбера. И как-то неуверенно звучащий голос И. Смоктуновского тоже выдаёт в нём человека не публичного, скорее кабинетного склада. Увлечённого интеллигента-математика, оказавшегося по колено в окопной грязи. Однако в момент атаки и Фарбер, вместе с остальными, проявляет лучшие качества солдата.

Исход атаки предопределён её условиями. По всем житейским соображениям её не надо было начинать днём. Высоту и взяли после ночного боя. А день атакующие провели с большими потерями, затаившись в воронках от снарядов и мин, которыми по ним лупили из вражеских укреплений сверху.

Согласно жанровым признакам повести, эпизод атаки оказывается центральным событием фильма. К нему подводят подробности всех деталей и обстоятельств. Он, пусть без прежнего размаха и при полном отсутствии техники (даже, надо заметить, не видно и рядовых бойцов), оказывается высшей точкой напряжения сюжета.

Вжавшись в рыхлую землю, переговариваются из соседних воронок друзья-офицеры. Один другому бросает тщательно упрятанный в спичечный коробок окурок...

Последующий эпизод, вслед за сценами в госпитале, – партийное собрание, на котором обсуждается бездушное решение командира, пославшего на верную гибель десятки людей. В нём ещё раз обозначается существо конфликта, его разрешение. Это своего рода драматургическая развязка в традиционно и очень грамотно построенной повествовательной конструкции.

Фильм «Солдаты», в принципе, весьма сдержан и по части изобразительной выразительности. Конечно, режиссёр, художник и оператор (В. Фастович), характеризуя основные особенности места действия, постоянно имеют в виду этот внушительный пласт образной трактовки замысла.

Городские пейзажи в начале фильма буквально утопают в ярком солнечном свете. Кадры на ещё вполне мирном пляже, комнаты в доме с цветущим палисадником выглядят умиротворяюще, даже приподнято по настроению. Однако спокойное состояние, как бы разлитое во всё, обманчиво. И временный постоялец перед отправкой на сборный пункт предупреждает об этом гостеприимных хозяев.

Эпизоды на фронте, напротив, сняты в тёмной, приглушённой тональности: в землянке, на линии обороны. Прикрытый ладонью огонёк сигареты чуть освещает лица беседующих в траншее перед боем. Контраст верхнего света (дневной атаки) и затаившихся на дне воронки, переживающих обстрел людей – высшая точка центрального конфликта. Финальные сцены происходят ярким весенним днём. Оставшиеся в живых офицеры оживлённо фотографируются на фоне едва оживающей природы. Весело, будто мальчишки, подталкиваются поближе друг к другу.

Столь традиционно развёрнутый светотональный пласт выразительности довольно грамотно направляет зрительское восприятие: киноаудитория в целом адекватно отреагирует на подобные «комментирующие» построения.

Что же касается предметной детализации, костюмов персонажей, то и здесь в «Солдатах» не нужно искать каких-то впечатляющих открытий. Организация среды носит сугубо прагматичный характер. Пейзажи – у берега Волги, на городском пляже – легко узнаваемые места мирного отдыха. Комнаты квартиры тоже обставлены, так сказать, «среднестатистически».

Визуально привлекает разве что внешность И. Смоктуновского, его одежда. Хотя нельзя не заметить явной перенасыщенности её характерными подробностями. Более цельно и органично выглядит молодцеватая, не без кокетства, экипировка командира разведчиков (акт. Л. Кмит). Ему добавляет изящества, правда, тоже некоторое отступление от норм устава: что-то на нём флотское, что-то уже от пехоты. И всё подогнано ладно, его военная биография, отражённая в манере носить такой костюм, выглядит лихо, победительно.

Словом, изобразительный образ, по природе многосоставный, в «Солдатах» не представляет собой сколько-нибудь отдельную линию. Достаточно и того, что он достойно аккомпанирует основным событиям экранизации повести.

Иное «Летят журавли».

В центре – судьба Вероники. Однако не последовательный рассказ о её жизни, а трагичность противостояния человека катастрофе войны. Личность, сломленная обстоятельствами Истории, с невероятным трудом обретает способность к возрождению.

В картине М. Калатозова, С. Урусевского, Т. Самойловой буквально всё окружающее людское множество существует исключительно для того, чтобы сформировать и раскрыть образ главной героини.

Первые эпизоды – залитая восходящим солнцем Москва, ощущение бескрайнего счастья. В раннем небе пролетают над городом журавли. Объявление о войне (этим же утром) Вероника и Борис встречают буднично. А она уже перечёркивает всё, о чём они вместе мечтали. И светомаскировка делит пространство на тёмное и светлое, мгновенно затеняет комнату Вероники, оставляя в узком просвете только её глаза: ещё не отражающие подступающей трагедии, ещё разглядывающие свадебный снимок бабушки на стене. Однако война уже распоряжается судьбами героев по-своему.

Опоздав на проводы Бориса, Вероника идёт по преобразившимся улицам одна. Те же места, где утром они только что прощались, режиссёр и оператор предлагают нам теперь увидеть по-новому. Вместо солнечных зайчиков – противотанковые ежи. М. Калатозов делает упор на повторах пространственных композиций, акцентируя их трансформацию.



И совсем лишает Веронику духовной опоры ночная бомбардировка, после которой она останавливается перед провалом на месте бывшей квартиры, где погибли отец и мать.

Так, сцена за сценой, складывается, преобразуется образ человеческой судьбы, оказавшейся не по силам этой хрупкой девочке, совсем не готовой к такого рода испытаниям. Маленький человек остаётся лицом к лицу с жестокой реальностью войны...

Теперь меняется круг персонажей. Ушли те, в чьём кольце ей было предсказуемо-комфортно. Нет вестей от Бориса, погибли родители, разрушен дом. Вероника во время одной из бомбардировок становится безвольной, испуганной жертвой, а затем и женой брата Бориса. В неодобрительном молчании родственники встречают эту весть.

И так далее...

Гибель Бориса и его предсмертные видения – это отдельный шедевр экранного искусства, обновляющегося в соответствии с масштабом ещё необычного по тем временам замысла. Просто потому, что авторы скрупулёзно анализируют процесс воскрешения человеческой души. Трагедию обретения себя маленьким человеком.

В этой сюжетной линии – духовного возрождения – отдельную роль играет не столь уж приметная поначалу деталь: игрушечная белочка, подаренная когда-то Веронике Борисом. В пьяной компании мужа некая дама игриво пытается достать орешки из крошечного лукошка в беличьих лапках. А извлекает записку: Борис обращается к Веронике. Редкостные слова, произнесённые хмельным голосом, с пошлыми поначалу интонациями, вдруг как-то отрезвляют разгулявшееся застолье, приводят в себя Веронику. Именно с этого момента начинается её распрямление.

Персонажи, участвующие в действии на самых разных этапах (их круг последовательно изменяется), – это своего рода аккомпанирующие аккорды, сопровождающие становление судьбы главной героини. Надо заметить, что сама она постоянно существует как бы одна среди чаще всего нейтральных, а то и враждебно настроенных к ней людей. Такого окружения, как, скажем, в «Солдатах», у Вероники из фильма «Летят журавли» нет.

Героиню напрасно упрекали не только маститые критики (в одной из статей она оказалась «мещанкой»), поскольку мечтала, дескать, о

свадьбе в фате – «как у бабушки»), но и высокопоставленное руководство (по словам Т. Самойловой, Хрущёв назвал её героиню шлюхой<sup>[16]</sup>). Как-то при этом не пришло в голову, что с оттепелью изменился взгляд на человека, оказавшегося один на один с испытаниями войны.

Теперь это не конструкция социально востребованного образа, а индивидуальная судьба человека, которому предстоит принять на себя катастрофические события истории. Новизна конфликта заявлена авторами в процессе организации всей художественной системы произведения.

Особая роль отведена, наряду с актёрским составом, образу экранного пространства. Оно преобразуется по мере развития сюжетного действия.

Наиболее ощутимо меняется облик Москвы. В первых кадрах она праздничная, просыпающаяся безлюдным утром под тёплым дождём. С началом войны те же улицы как бы сжались, сдавленные парапетами набережной, с одинокой телефонной будкой на углу...

Переосмысление одних и тех же пространственных композиций оказалось сильным выразительным средством: на основе статичного кадра стремительно и внятно изменялась жизнь. Она становилась не только более суровой. Всё отчётливей прочитывались отчуждённость, отторжение героини холодной, в резких ломаных линиях заграждения застывшей Москвой.

Иначе построены кадры у сборного пункта, вообще вся сцена проводов на фронт.

Камера отчётливо наделяется здесь взволнованной интонацией рассказчика. Его присутствие в этой сцене даёт понять, что рядом с Вероникой неотступно следует автор. В этой сцене он выступает как лирический герой. Не в кадре или за кадром, а именно с помощью изобразительных приёмов обнаруживая своё присутствие.

Вероника опаздывает, торопливо соскакивает со ступеньки автобуса. Ручная (репортёрская) камера С. Урусевского отступает, легко перемещается на операторский кран и, медленно поднимаясь над опустевшей улицей, продолжает следить, как стремительно перебегает через дорогу девушка в белом платье. В этот момент слева появляется колонна танков. Аппарат с верхней точки берёт в кадр выразительную композицию: лёгкая девичья фигурка бежит наперерез

танкам. Изобразительная метафора органично рождается из подробностей реалистического эпизода. Вероника едва успевает проскочить к подъезду.

Однако Бориса уже нет: она опоздала. Эта их «невстреча» становится поворотным моментом в развитии сюжета.

В сценах на сборном пункте, куда всё-таки Вероника пробились, режиссёром задействована огромная массовка. И камера С. Урусевского намеренно как бы растворяется в толпе. Взгляд Вероники, её голос отчаянно пробиваются сквозь массу толпящихся, что-то кричащих людей. Крупные планы героини (для них пришлось бы пользоваться тележкой и раздвигать по сторонам провожающих) оператор доверяет снять самой актрисе, укрепив камеру на груди Т. Самойловой. Затерявшись в толпе, она снимает несколько планов, изображая всё угасающую надежду, нарастающее отчаяние. В строю уходящего отряда Борис, уже не оглядываясь по сторонам, наступает на свёрток, брошенный ему Вероникой. (Правда, эта метафора выглядит несколько надсадно, усиливая скорее мелодраматическую тональность, а не ноту безысходности, которая станет звучать в последующих эпизодах.)

С. Урусевский предложил игровому экрану раскрепощение съёмочной камеры. Она оказалась инструментом повествования, авторского анализа не просто смысла событий, но, что важнее, состояния человека, действующего в кадре.

Оператор снял аппарат со штатива, сообщил ему способность передвигаться, изменять динамику сцен, формировать выразительную композицию из достоверного окружения по законам изобразительного искусства, органично повинуюсь авторскому взгляду, фиксировать нужные ракурсы, крупности, направления, длительность панорам.

Обращение нашего игрового кинематографа к панорамным съёмкам, думается, напрямую связано с освобождением камеры от стационарных устройств. Безусловное первенство здесь в период оттепели принадлежит С. Урусевскому.

Продолжительный кадр помог избавиться от жёсткой монтажной стилистики кинофразы, сблизил реальное пространство события и авторскую наблюдательность. Обновил приёмы детализации, лишил киноизображение дробности, вмешательства режиссёрских «ножниц». Панорама, реалистически фиксирующая подробности события,

позволила пространственному образу актуализировать акценты, нужные автору для субъективного комментирования происходящего на экране.

С. Урусевский использует разрешающие возможности оптики, влияя на динамику сцен, предлагая внутрикадровые сочетания общих и крупных планов (сцена утреннего прощания Вероники и Бориса на лестничной площадке снята короткофокусным объективом, позволяющим получить подобный эффект внутрикадрового монтажа).

Для этого и других эпизодов на лестнице в доме Вероники оператор сконструировал вращающийся подъёмник. С него снято несколько ключевых сцен.

Первая – после прогулки по ещё мирной Москве, когда Вероника бежит к своей двери, обещая Борису встретиться с ним вечером. Вторая – вслед за ночной бомбардировкой, уже с началом войны. Кинокамера повторяет порывистый бег Т. Самойловой, стремительно взлетающей наверх, отчаянно замершей перед зияющим провалом на месте бывшей квартиры... Ритмы поведения камеры играют колоссальную роль в трактовке внутрикадрового действия.

Отдельным шедевром синтеза экранных образных средств становится сцена воображаемой свадьбы, видением вспыхивающая в угасающем сознании погибающего Бориса.

В распахнутой шинели, в сдвинутой пилотке, в грязных стоптанных сапогах, как только что нёс через болото раненого товарища, Борис взбегает по всё той же теперь не существующей лестнице. И вслед ему несётся крик растерянного парня – свидетеля его случайной гибели: «Помогите!..» А сверху, навстречу трагической фигуре из реалий войны, шумно спускается радостная компания, в центре которой они вместе, жених и невеста – Вероника в белом платье, в бабушкиной фате...

На экране эпизод-воображение. Борис умирает. Вообще неизвестно, откуда прозвучал этот единственный на весь фильм выстрел. Но им и ограничился рассказ о фронте, о судьбе Бориса, от которого так и не пришло вестей (пьеса В. Розова называлась «Вечно живые»).

Весёлые гости, шумные поздравления. Всё – и звуковой контрапункт, сочетающий радостную музыку и отчаянный крик, и изобразительное «наложение» знаковых деталей, совмещающих

реальность и угасающие видения, – снято опять тем же способом: с вращающегося подъёмника, придуманного С. Урусевским. Так удалось реализовать режиссёрский замысел, согласно которому разные по эмоциональному настрою события получают особую выразительность, происходя на одном и том же последовательно изменяющемся пространстве.

Способ съёмки вращения крон деревьев, с которого начинается эпизод-воображение умирающего Бориса, впервые нашему экрану предложил оператор М. Магидсон, сняв эмоционально насыщенную композицию хроникальной камерой в траурные дни похорон В. И. Ленина (1924), а затем, много лет спустя, повторив в игровой картине («Повесть о настоящем человеке», 1948, реж. А. Столпер) в эпизоде падения в снежную яму раненого лётчика А. Мересьева. Однако ставший достоянием кинематографа, а в последующие годы основательно забытый съёмочный приём теперь оказался не просто востребованным. Он задал не только ритм несуществующей свадьбы, но и характер восприятия зрителем никем ещё не исследованных на экране вспышек угасающего сознания, последних всплесков преображённой памяти умирающего человека.

Экран отразил его внутренний мир.

Этот момент тоже надо считать по-своему знаковым. Кинокамера (а после 1957-го мы ещё не скоро, только в 1963-м на МКФ, увидим «внутренний монолог»: в картине «Восемь с половиной» Ф. Феллини), взгляд оператора именно в момент гибели героя «скользнул вовнутрь» его состояния (по словам С. Эйзенштейна, раскрывшего технику приёма «внутреннего монолога» в статье 1932 года «Одолжайтесь!»).

В картине «Летят журавли» несколько таких моментов, когда динамичный кадр, изображающий окружающее пространство, на самом деле оказывается своего рода кардиограммой, фиксирующей работу человеческого сердца, зашифровывающей состояние его души. Особенно впечатляюще – во внедейственных моментах. Например, пейзажные врезки во время пробега Вероники по улице после сцены в госпитале, где отец Бориса, главный врач, отчитывает отчаявшегося парня, потерявшего невесту.

Вероника бежит к железнодорожному мосту. А в такт с её движением, под напряжённую музыкальную композицию, чёрным хаосом проносятся кадры резко переплетённых веток деревьев. Эти,

казалось бы, ничем фабульно не обоснованные короткие врезки пейзажных планов означают только одно – смятение её души.

Можно приводить ещё множество примеров. Однако все они говорят о том, что кинокамера в руках С. Урусевского становится инструментом авторского рассказа, субъективного видения им того, что происходит вокруг.

Проекция на экран душевного смятения героини оказалась также новшеством, от которого давно отвык массовый зритель. Изобразительно-монтажный язык целого ряда сцен органично синтезировался со звуко-зрительной образностью.

Хотя в картине М. Калатозова и С. Урусевского, так же как в ленте «Солдаты» А. Иванова, сюжетобразующая мифологема, одна из наиболее значимых для этого времени, – ДОМ – не представлена визуально как центровая категория художественной структуры, именно она оказывается тематической доминантой экранного повествования.

В «Солдатах» жизнь фронтовой полосы сплошь держится на разговорах, воспоминаниях о доме, песне о далёком городе. Семейный уклад дома Бороздиных («Летят журавли»), разрушенное жилище Вероники, после чего она теряет всякую опору в жизни, – также своего рода точка отсчёта для драматического сюжета картины.

Если в «Солдатах» есть, пусть скупо обозначенная, сцена единственного боя, то в «Летят журавли» нет даже перестрелки... Человек оказывается один на один с безликой катастрофой войны.

Именно в такой ситуации поистине спасительной гаванью искусство оттепели видит дом. Его архетипические свойства материализуются на экране в конкретное жилище. Там вырастают дети, соседствуют люди разных характеров и судеб. Одни уходят, а другие всегда ждут...

Предназначенность дома для мирной жизни изначально делает его на экране противостоящим войне.

Такого типа системная композиция представлена в кинематографе оттепели картинами «Дом, в котором я живу» (1957, реж. Л. Кулиджанов и Я. Сегель), «На семи ветрах» (1962, реж. С. Росточкин). Сюжетная конструкция этих фильмов скорее напоминает литературную, чеховскую («Дом с мезонином»). Как правило, это многогеройное построение.

Сюжет формируется из отношений обитателей дома. А сам он – своего рода эпицентр, вокруг которого существуют люди, происходят события, их связывающие. «Сценография» и мизансценирование имеют определённые аналоги и в драматургии (опять же, А. Чехова. В первую очередь можно назвать, например, «Три сестры»).

Такая конструкция (а в те годы особым вниманием театра пользовались драматургия и особенности психологизма именно чеховских пьес) сглаживает остроту обязательного традиционного конфликта. Столкновений между персонажами, как правило, практически не происходит. Автор как бы лишь наблюдает за развитием их отношений, за проявлением характеров, просто фиксирует размеренное течение жизни.

Однако одно дело – чеховские персонажи, и совсем иное – судьбы людей времени войны, о чём идёт речь в названных фильмах. Именно чеховское своеобразие сюжетной организации событий в картинах о войне, поставленных за годы оттепели, позволяет обнаружить и ещё одну из важнейших перемен в подходе авторов к материалу.

Многие картины отказываются от напряжённого драматизма, трагические моменты остаются за кадром. То, что на экране времени оттепели преобладают сюжеты, в которых война увидена авторами как некая вселенская катастрофа, в противостоянии которой оказался обычный человек, обернуло военную тему к проблемам мирной жизни.

В картине «Дом, в котором я живу» нет ни одного эпизода вне дома, вне двора и его окрестностей. Война визуально обозначена всего лишь одним фрагментом: по ночной улице, на фоне огромного плаката «Родина-Мать зовёт!», тенью проходит отряд с винтовками за спиной. Вся остальная война представлена в судьбах обитателей дома, уходящих и возвращающихся... Авторы обстоятельно рассказывают о них.

Обобщённый возрастной портрет обитателей дома представлен несколькими поколениями. От пожилых, хозяйственных основателей семейного уклада – к среднему поколению, где преобладают проблемы личных отношений, взаимопонимания, преданности собственному дому. Ещё одна возрастная группа – детвора, вырастающая здесь же, в коммуналках, на территории двора. В сюжетной конструкции фильма сопоставлены три таких семьи.

Если возрастной диапазон позволяет в единстве времени развернуть продолжительность человеческой жизни, то наблюдение за конкретными судьбами героев среднего и младшего поколений обнаруживает глубину психологического анализа.

В комнате геолога вечно ждёт его из экспедиции или собирает в дорогу остающаяся одинокой жена. В большой семье соседей старший сын, на время вернувшийся с фронта, видит в ней родственную душу, ищет внимания.

В семье интеллигентов, где родители радушно и, видимо, постоянно принимают гостей (отца семейства играет один из режиссёров фильма Л. Кулиджанов), их дочери заметно не хватает соучастия. Ей хочется стать актрисой. Она готовит монолог, рада случаю показать его собравшимся за домашним столом. Но общее невнимание ранит её. Старая актриса – репетитор да соседский мальчишка во дворе дают опору её духовному развитию, видимо, более надёжную, чем хлебосольный родительский стол.

Так, крупными выразительными штрихами обозначены истории отдельных семей. Каждый из героев, скрещенье их судеб оказываются под наблюдающим взглядом авторов.

Пространство в фильме Л. Кулиджанова и Я. Сегеля выразительно, пожалуй, не меньше, чем в стилистике картины М. Калатозова и С. Урусевского. Однако способы комментариев, предложенные авторами «Дома, в котором я живу», существенно отличаются от субъективно-лирической трактовки замысла картины «Летят журавли».

У М. Калатозова фрагмент окружающего пространства во многих эпизодах играет вместо актёра. Достаточно вернуться к сцене гибели Бориса или пробегу Вероники к железнодорожному мосту. Они действительно сняты в стилистике подзабытого «поэтического» фильма ранних лет, и детализация в кадре довольно часто замещает актёрскую реакцию.

Несколько другой способ трактовки предметной детализации позволяет авторам откомментировать событийную ситуацию в картине «Дом, в котором я живу».

В предвоенном эпизоде, когда новый дом только ещё заселяют, мальчишка лихо несётся по двору, крюком правя перед собой железный обруч. Аккуратно одетая девочка с большими белыми



бантами, не глядя, идёт мимо. И тут мальчишка ловко направляет свой обруч прямо в большую лужу, мимо которой проходит девочка. Так, примерно, во все времена завязывалась дружба мальчишки с девочкой. Кто не вспомнит дёрганья за косичку, положенного на стул яблока («Каток и скрипка», 1961, реж. А. Тарковский), конфетку.

Девочка, конечно же, возмущённо обернулась. Это была как раз та, которая потом захочет стать актрисой. Но во время войны стала врачом. И погибла. А вернувшийся с фронта солдат – когда-то мальчишка с обручем, – едва успев обнять мать, не сняв шинели, бросается к двери её квартиры. Но вслед ему снизу несётся горький отчаянный голос: «Не ходи туда... её нет...».

Запомнившиеся эпизоды оказываются «детальями», фрагментами бытового характера, соединяющимися в сознании зрителя в одну из параллельных линий единого, многосоставного сюжета. При том что на экране не было сказано ни слова ни о знакомстве, ни о дружбе молодых людей. И таких эпизодов, составляющих авторский рассказ из фрагментарно обозначенных человеческих судеб, в картине Л. Кулиджанова и Я. Сегеля довольно много.

Искренне полюбивший жену геолога сосед (акт. Е. Матвеев) возвращается из госпиталя инвалидом, видимо, понимая при этом, что и женщина пережила свою драму. Потерявший ногу, он неловко поднимается по лестнице, когда, выйдя случайно из квартиры, она появляется на верхней площадке. Из его ещё неумелой руки выскользывает костыль, по ступенькам, чуть постукивая, скатывается вниз. Это скольжение оператор (В. Шумский) держит в кадре. Дробные удары – дерева по камню – отдаются в полной тишине. Ни слова не сказано. Только естественный порыв женщины поднять костыль, помочь войти в дверь беспомощному человеку. И всё-таки этот как бы проходной момент, ещё ровно ничего не обещающий, чрезвычайно содержателен для вероятного развития их будущих отношений.

Деталь здесь не замещает реакцию героя. Она продлевает событийную ситуацию. Даёт ей протяжённость во времени ровно до той степени, когда предмет и вся сцена перестаёт быть только бытовой подробностью, а становится ещё и эмоциональным аккордом, взявшим на себя глубинное содержание человеческих отношений, не высказанных ни единым словом.

Такой способ работы актёров с деталью обнаруживает литературные, романские истоки.

Деталь в классическом русском романе нередко определяет не только ход мыслей, но и движение судеб героев (Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Куприн с его рассказами и уж, конечно, А. Чехов). Подобное единение экранной выразительности конца 50-х годов с другими искусствами как раз и характерно для формирования метаязыка, определившего своеобразие фильмов периода оттепели.

Если говорить об истоках образности картины С. Ростокского «На семи ветрах», то здесь преобладает скорее не романский, а сценический принцип, видимо, идущий от творческого опыта сценариста картины А. Галича (автора пьесы «Вас вызывает Таймыр» и других).

В центре экранного замысла тоже дом. Точнее, ДОМ. И женщина, которая осталась в нём ждать. На протяжении всей войны. А дороги войны сводятся теперь к этому дому – на семи ветрах.

Вокруг опустевшего здания на прифронтовой полосе происходит много событий. Однако все они остаются фактически за кадром. В центре пространственной композиции опустелое, покинутое всеми жильё. Здесь продолжает ждать женщина: три звонка должны прозвучать в самом конце – два коротких, один длинный. Сиротливо стоящее полуразрушенное строение, только её теплом согретое, становится метафорически значимым образом. И, что существенно, для очень многих: нашедших здесь временный приют, уходящих, возвращающихся. Не меняется лишь изначальная ситуация, которая и позволяет увидеть в бытовой повествовательности мощное мифо-метафорическое начало.

В картине нет знаковых деталей, подобных тем, что отличали «Летят журавли» от «Дома, в котором я живу». Деталь в каждом кадре «На семи ветрах» обнаруживает своё назначение только в руках актёра. То есть она сценична. И можно заметить, что характер этих деталей сплошь мирного назначения.

Вот в пустующий дом вселилась редакция фронтовой газеты. Хозяйка растапливает печурку, ставит чайник, что-то варит в выдавшей виды посудине. Стелет себе постель. И постепенно военные журналисты как-то органично вписываются в этот мирный ритм и уклад. Нет суеты, ощущения прифронтовой полосы, пропадает неуют временного пристанища. Люди как бы впитывают органичную

домашность поведения хозяйки. Ужин, тихая песня, праздничное новогодье мирно объединяют не только быт, но и состояние в общем-то одиноких душ.

Место отозванной редакции занимает горстка солдат, до последнего удерживающих на этом «рубеже» наступление немцев. Женщина проявляет редкостную заботу и сноровку, обихаживая раненых... Иллюзия домашнего тепла, доброта женских рук помогает бойцам держаться.

В финальных эпизодах дом снова в прифронтовом тылу, из его помещений выселяется военный госпиталь. Опять появляются знакомые журналисты. Они как родным рады сохранившимся стенам, искренне приветствуют его обитательницу. Рассказывают про газету, про статью о ней... Накопление бытовых деталей, из которых синтезируется образный мир художественного замысла, постепенно и последовательно преобразуется в обобщённое понятие, на которое опирается повествовательный сюжет. Фактически ни одна деталь в фильме не выделена конкретно. Все вместе они создают ощущение устойчивости, надёжности.

Можно было, наверное, даже не показывать на груди обитательницы дома боевой орден в финале картины. Совсем не обязательно должны были наконец-то прозвучать эти три звонка – два коротких, один длинный (тем более что раздаётся звук электрического звонка, хотя в доме давным-давно нет электричества).

Литературно-сценическая стилистика фильмов периода оттепели активно насыщается так называемыми лирическими (авторскими) отступлениями. Термин «лирическое отступление» – литературоведческого происхождения. И там он не вызывает споров, а просто означает способ авторского комментария (несобственно-прямую речь) в тексте, рисуя происходящие события.

В киноведении вокруг его аналога («лирико-субъективный», равный «авторскому», а несколько раньше, с лёгкой руки В. Шкловского – «поэтический») споры не утихают, кажется, по сей день. Правда, это не мешает существованию и эффективности воздействия давно освоенного экраном приёма.

Стилистика фильма Ю. Солнцевой «Повесть пламенных лет» (1961) по сценарию А. Довженко отличается сочетанием авторского речевого монолога, текст которого произносит, в кадре или за кадром,

один из ярких в то время поэтов Н. Винграновский (изображающий, по словам А. Довженко, «обыкновенного победителя в мировой войне»), с масштабными кадрами форсирования Днепра советской армией.

Так называет себя герой-повествователь, «лирический герой», в самом действии не участвующий. А рядом идут постановочные сцены, снятые на широкоформатной плёнке (72-мм), с применением новой техники, героико-драматичные эпизоды Великой Отечественной войны. Восходящие к метафоре бытовые зарисовки, сцены в освобождённых сёлах (измождённые женщины, впрягшись в плуг, пахут искорёженную взрывами землю; на пепелище, в уцелевшей печи старуха выпекает хлеб).

Эти кадры, когда-то явленные в документальной ленте А. Довженко «Битва за нашу Советскую Украину» (1943), теперь воспроизведены Ю. Солнцевой в игровой эпопее, придавшей эпизодам картины неподдельный пафос и метафорическую глубину. Хотя поэтическая стилистика фильмов А. Довженко, которую пытается воссоздать Ю. Солнцева, – абсолютно уникальное художественное образование.

Свою достойную роль сыграло и произведение А. Столпера по сценарию известного поэта и прозаика К. Симонова «Живые и мёртвые» (1964). Это фильм-память, рассказ о трагических днях войны, осмысленный поэтом и журналистом, прошедшим весь её ад. Главный герой – фронтовой журналист (акт. К. Лавров).

Военный корреспондент К. Симонов детально фиксирует увиденное в ракурсе поэтического восприятия. В первую очередь поведение людей. Автора интересуют их характеры, образ мыслей, реакция на самые неожиданные ситуации, которые только и может предложить война. Внешне уравновешенная, по-мужски рассудительно ровная тональность картины максимально насыщена изнутри. И это ощущаешь в каждом эпизоде общения героя с людьми на фронте.

Подобные повествовательные структуры активно обогащаются в конце 50-х – начале 60-х годов за счёт метафорических композиций, что говорит также об их тенденции к синтезу с поэтическими приёмами. В одних случаях оставаясь экранным аналогом литературного текста, как, например, в экранизации рассказа М. Шолохова «Судьба человека» (1956) – первой режиссёрской работе С.

Бондарчука (1959). В других – максимально погружая метафорическую систему в контекст, имитирующий документальный способ фиксации событий («Мир входящему», 1961, реж. А. Алов и В. Наумов).

Текст М. Шолохова лишён авторских отступлений, рассказ написан от первого лица: шофёр Андрей Соколов (эту роль сыграл С. Бондарчук) рассказывает попутчику у переправы про свою жизнь. Довоенное мирное время. Война, на которой он так и остался шофёром. Плен. И отчаянная тяга к родному дому, к семье. Побег, со второй попытки удавшийся.

Оказывается, дом, куда он так рвался все эти годы, при первом же налёте был разрушен. Погибла семья.

Трагичность истории и немногословность героя дали повод режиссёру и оператору (В. Монахов) показать многие эпизоды его глазами. А то, что он сам не мог наблюдать непосредственно, переключить в тональность авторского монолога. Так возник субъективный взгляд кинокамеры, фиксирующей изобразительные композиции, которые нередко завершают воссозданный в действии ряд словесного монолога Андрея Соколова.

Впервые камера В. Монахова ожила, имитируя контузию героя от упавшего рядом с машиной снаряда. Едва поднявшийся на ноги Андрей взят в плен. Всё плывёт перед его глазами, качается земля... Он встаёт в колонну пленных.

Однако подобный способ, когда камера «играет за актёра» (С. Эйзенштейн), пожалуй, только один в картине. Значительно чаще она смотрит как бы со стороны или сверху, с точки, которую уж никак нельзя принять за взгляд самого героя.

Вот из вагона-теплушки пленные наблюдают, как из встречного поезда выводят детей, стариков, женщин. Акция их «санобработки» оказывается уничтожением. Тримя плотными потоками вливаются они на небольшой огороженный участок, в центре которого чёрным дымит огромная труба. Подгоняемые конвоем, все кричат, разыскивая своих, заботясь о вещах. И исчезают в этом крошечном пространстве. А в небо поднимается только чёрный дым.

Операторская камера снимает с верхней точки людской «треугольник» зловещей выразительной композиции. Из нижних углов

кадра и по центру к воротам крематория движутся живые потоки. Позади дымящей трубы, в пустом пространстве, совсем никого нет.

Материализованная метафора гибели сотен людей – плод именно авторского наблюдения. Военнопленные из теплушки скорбно смотрят со стороны. И только, не умолкая, сквозь крики толпы, с платформы, где веселятся немцы, доносится беспечная мелодия «О, донна Клара...». В звуковой ряд фильма эта мелодия ворвётся ещё раз, напомнив герою у разрушенного дома о гибели семьи.

При первой же возможности Андрей Соколов бежит из концлагеря. Сначала всё складывается удачно. Преодолев большое расстояние, он бессильно падает на поле созревшего овса. Рвёт спелые колосья, торопливо жуёт, запрокидывается на спину, раскинув руки. Бескрайняя нива прикрывает его своими волнами, прячет от посторонних глаз.

С. Бондарчук в первой режиссёрской работе использовал съёмки с вертолёта, что затем стало как бы фирменным знаком многих его картин. Море овса оператор снимает, поднявшись на вертолёте над упавшим героем. Волны колосащегося жнивья сверху накрывают человеческую фигурку. Камера взмывает всё выше. И вот уже совсем не видно заснувшего беглеца. Колеблется спелая нива (винт вертолёта поднимает вихри), надёжно укрывает собой измученного человека...

Снова в этом экранном фрагменте повествование взял на себя автор. Огромный простор, мирная тишина, стрёкот кузнечиков, звонкие голоса птиц.

Однако всё обрывается захлёбывающимся лаем сторожевых собак. Они набрасываются на спящего. Побег не удался.

Зато в следующий раз, когда Андрей подготовился более основательно, он всё-таки перебегает к своим.

Он служит шофёром у немецкого офицера, отвечающего за инженерные сооружения на линии фронта. И в какой-то момент, связав хозяина, бросает машину на нейтральную полосу. Стремительно лавируя между воронками от снарядов, успевает увернуться от мин: из немецких окопов лупят по его машине. Кажется, не будет конца этой безумной охоте, не сумеет он прорваться по страшному бездорожью, уйти от отчаянного обстрела.

Но вот впереди светлая берёзовая рощица, за которой – свои.

В самый последний момент, когда напряжение человеческих сил уже на пределе, стена берёз вдруг как бы сама рванулась навстречу машине, вобрала её в свою сень, укрыла собой. Спасла. Застыл в бессилье беглец. А на подходе уже молоденькие русские солдаты. Весело переговариваются, потешаются над «фрицем», перемахнувшим огневую полосу.

Оператор, снимая этот сложный постановочный эпизод, использовал приём смены фокусного расстояния объектива с помощью трансфокатора. Резко изменив – с дальнего на ближний – изображение рожи, В. Монахов, не прерывая съёмки, получил эффект рванувшегося навстречу машине массива деревьев, превратив пространство в эмоционально выразительного участника эпизода спасения. Берёзы буквально бросились навстречу беглецу, как бы прикрыли его собой, защитили. Автор в этот момент становится не просто наблюдателем, фиксирующим состояние героя. Незримый лирический герой в этой сцене – фигура действующая.

На примере экранизации рассказа М. Шолохова можно увидеть, как в повествовательной структуре органично приживается лирический герой. Он не оставляет действующего персонажа один на один с его памятью. Владея кинокамерой, не только имитирующей взгляд Андрея Соколова, но и показывающей свою собственную, параллельно идущую авторскую сюжетную линию, он в наиболее значимые моменты вступает и сам в диалог со зрителем. Дополняет рассказ, акцентирует отдельные детали, усиливает общую тональность.

В основе сюжета классическая литературная форма – «рассказ в рассказе». Это когда герой начинает диалог с каким-то собеседником и события воспроизводятся как бы от первого лица. Таких построений в литературе великое множество. Однако С. Бондарчук и В. Монахов внесли в эту традиционную структуру целый ряд собственных комментариев, подробностей, оценок. Некоторые из них, наиболее значимые, приведены выше. Но, конечно же, ими не ограничивается спектр художественных приёмов, при помощи которых рассказ шофёра о своих военных скитаниях приобретает и авторскую, субъективно-лирическую окраску. «Проза» обогащается «поэзией». Подобный синтез, наверное, самое характерное явление, отличающее кинематограф периода оттепели.

В принципе разнящиеся стилистики на экране сливаются, образуя своего рода лиро-эпическую форму. Эпос военных скитаний и лиризм пересказа выстраданного – героем и автором – породили обновление выразительности не только фильмов на тему войны. Такой синтез в целом повлиял на развитие языка. Оказалось, что на экране проза может быть пропитана лирикой. Что авторский голос способен звучать там, где герою невозможно оставаться эпически-спокойным рассказчиком.

Творческие поиски на этом пространстве ещё более решительно продолжил фильм А. Алова и В. Наумова «Мир входящему» (1961). Его отличительная особенность – поиск метафорических композиций в экранном материале, стилистически воссоздающем документальный способ съёмки.

Если повествовательная манера («Судьба человека»), в принципе, позволяет автору (или тем более герою-рассказчику) некие отступления обобщающего характера, то способ документальной фиксации (стало быть, сиюминутного действия) по определению подобных отступлений не допускает.

В 1961-м, в фильме «Мир входящему» авторы используют стилистику документа, снимая по-своему мифологический сюжет. Странное в каком-то смысле путешествие нескольких русских солдат по дорогам и бездорожью, там, где только что отгремела война. Утлая полуполторка несётся по опустевшей, как будто вымершей, «ничейной» земле. Обессиливший в боях солдат, совсем ещё не обстрелянный лейтенант-мальчишка да выдавший виды фронтовой шофёр везут в неведомо где расположившийся госпиталь немецкую женщину, которой предстоит рожать...

То есть сюжетная конструкция мифа-странствия складывается из блоков реальной обстановки.

Конец войны, поверженный Берлин, затаившееся вдоль всего пути пустое пространство. День сменяется ночью, тишина – неожиданными выстрелами. И бесконечное движение к некоему выветленному солнцем и белыми крыльями раскинувшихся палаток островку полевого госпиталя – замкнутого пространства, как бы отгороженного от всего остального сумрака, морока войны. Здесь царит лёгкость ощущения мира, радушие и беспечность. Здесь ненужной грудой старья свалены автоматы и карабины.



Здесь рождается новый человек – мир входящему.

Эта развёрнутая метафора – полный опасностей путь к новой жизни – родом из литературы: мифологии, множества вариантов поэтических композиций. Её нередко можно встретить в сюжетах-путешествиях, в прозе.

Однако принципиально именно то, что в данный момент она рождается из хроникальной съёмки реальной улицы. Что актёр, появляющийся в кадре (В. Авдюшко), входит в это пространство (кадр из документального фильма «Берлин», 1945, реж. Ю. Райзман), ничем не нарушая его достоверности.

Первый же игровой эпизод продолжает заснятый когда-то фронтовыми операторами фрагмент.

...Солдат Иван Ямщиков устало опускается у стены уцелевшего дома на одной из улиц поверженной столицы Германии. Почти из всех окон свисают белые полотнища, знак капитуляции: город прекращает сопротивление. Впечатляющие документальные кадры превращаются с появлением актёра в составную часть локальной метафоры: усталым движением вконец измученный человек краем белого полотнища вытирает чёрное от копоти и грязи лицо. Жестом труженика, закончившего бесконечную изнуряющую работу. Потерявшего от усталости способность слышать и говорить.

Солдат Ямщиков неподвижно сидит, привалившись к стене, совсем не похожий на доbbenковского «обыкновенного победителя», пока кто-то из бойцов помогает ему подняться, пойти в штаб.

Белое полотнище документального экрана становится обыденным полотенцем в руках измученного войной солдата. Вещам возвращается их реальное назначение.

Смысловая метафора отступает перед завязкой бытового, при этом в подтексте откровенно мифологического сюжета: пути к рождению новой жизни. Именно Ивану Ямщикову (стоит, наверное, обратить внимание на знаковые имя и фамилию героя) командир, отправляя солдата с передовой в неведомую дорогу, поручает доставить в госпиталь беременную немку.

Подобная и многие другие архетипические ситуации на протяжении фильма будут возникать по мере движения героев. Все они реализуются в контексте основного сюжета-путешествия, снятого средствами, максимально приближенными к репортажной съёмке.

Прошедший сквозь ад войны Ямщиков, только что прибывший из училища мальчишка-лейтенант, которому не терпится повоевать, шофёр видавшей виды полторки да ни слова не понимающая по-русски женщина – вот и весь состав этого своеобразного «Ноева ковчега». Каждого из них ждут свои испытания, каждый преодолевает свой, только ему назначенный путь.

Режиссёры, и это легко понять по выбранному ими первому кадру, имитируют стилистику документа. Простота и правдоподобие становятся основанием изобразительной композиции. Однако при этом авторы находят способ выявить внутреннее содержание практически каждого события.

Вот входит к командиру, двигаясь из последних сил, Ямщиков. Никакого доклада «по форме», внешнего вида «по уставу». В кадре два хорошо знающих друг друга человека, один из которых должен сейчас по-отечески озаботиться состоянием другого, во что бы то ни стало отправить с передовой.

Именно в этот не требующий лишних слов момент лихо врывается совсем ещё молоденький лейтенант. Козыряет, как положено в училище, прищёлкивая каблуками. Оправляя ремень, искоса оглядывает неопрятно одетого Ямщикова. А командир видит в рвущемся под пули офицерике (акт. А. Демьяненко) мальчишку, которому только жить да жить. И он тоже оказывается сопровождающим машину с женщиной в тыловой госпиталь.

Нюансы в актёрском поведении, разительный контраст в костюмах, в манере держаться перед начальством, вообще во внешности участников сцены, открывающие внутренний настрой каждого из них, при очевидной хроникальности пролога авторам необходимы, чтобы максимально выявить подтекст: человеческую ценность каждой отдельной жизни, когда уже близок мир.

Госпиталь, куда в конце фильма, после множества приключений и встреч, всё-таки прибудет эта странствующая по дорогам войны группа людей, в контексте сюжета-путешествия окажется аналогом ДОМА, если снова обратиться к принятой выше мифологеме, на основании которой вырастают в период оттепели фильмы о войне. Однако к этой импровизированной мирской обители (палаточный городок в глубоком тылу) вела тяжёлая и долгая ДОРОГА, полная испытаний и опасностей, подстерегающих буквально на каждом шагу.

И ещё.

Именно на этом этапе, в период оттепели, снова после долгого времени унификации канонов «большого стиля» соцреализма отчётливо обозначились параллельно развивающиеся художественные течения.

В раскрытии темы войны, то есть фактически на одном и том же событийном материале, возникли, оживились и обновились различные повествовательные структуры.

Важно подчеркнуть, что художественные поиски, эксперименты в этой области обнаружили максимально широкое поле для творчества. Тема стала не только философской, она к тому же оказалась пространством памяти поколений, переживших войну: старшего («Дорогой мой человек», 1958, реж. И. Хейфиц, другие), вернувшихся фронтовиков («Баллада о солдате», 1959, реж. Г. Чухрай, «Мир входящему», 1961, реж. А. Алов и В. Наумов, другие), а затем и «детей войны» («Иваново детство», 1962, реж. А. Тарковский).

## Пространство памяти

Реалистический по природе изображения кинематограф довольно смело распоряжается, оказалось, возможностями воссоздания памяти. В том числе и о войне.

В принципе, память, подобно экрану, фотографична: визуальные образы живут в ней всегда, со временем лишь окрашиваясь в различные эмоциональные тона – от негативных до ностальгических. То есть визуальный ряд нашей памяти подобен фотографии, «движущейся фотографии», как был когда-то определён кинематограф в момент его рождения.

Однако в отличие от фиксирующего взгляда беспристрастной камеры, память эмоциональна. Это свойство и проявилось с момента активизации личности художника, управляющего камерой.

Существует множество высказываний самых известных и разных кинематографистов о предпочтениях, о равнодушии взгляда объектива, о технических и творческих возможностях передачи бесстрастным механизмом того, на что направлен выбор художника, каким он видит интересующий его объект. Среди фильмов, запечатлевших подобного типа память о минувшей войне, по праву следует, наверное, назвать «Балладу о солдате» Г. Чухрая (1959) и «Альпийскую балладу» Б. Степанова («Беларусьфильм», 1965).

Ключ к художественному осмыслению событий именно как памяти о людях, не вернувшихся с войны, авторы дают уже в прологе.

В «Балладе о солдате» звучит авторский закадровый текст: фильм о юноше, который успел стать только солдатом. О нескольких днях его жизни, проведённых в дороге к дому.

В начале «Альпийской баллады» на экране мирная деревня. И соседка окликает идущую по воду немолодую женщину: не ей ли пришло письмо из Италии (которое здесь даже прочесть-то никто не сможет). А там, в этом письме... И начинается повествование о пути к дому её когда-то пропавшего без вести сына.

Жанровое определение в названии фильмов – поэтического ряда. В стихотворном варианте канон баллады прежде всего структурирует движение, задавая отчётливо звучащий ритм стиху. Рассказ ведётся

именно о самом движении. Здесь, в том и в другом случае, целью движения героев (Алёши у Г. Чухрая, акт. В. Ивашов, Ивана у Б. Степанова, акт. С. Любшин) становится дом. Речь о дороге к дому, которую юные герои, вырвавшиеся из пекла войны, так и не смогли преодолеть...

Выпросив короткий отпуск вместо медали в награду за случайно подбитый танк, Алёша едет починить крышу в деревне, где осталась мать. Иван чудом спасается из плена и бредёт наугад по чужим альпийским лугам к дому в белорусской деревне.

Поэтическая составляющая реализована авторами по-разному: память к тому же избирательна.

Г. Чухрай и драматург В. Ежов составляют сюжет-движение из отдельных эпизодов-новелл, как бы стихотворно ассоциированных – по настроению (совпадению или контрасту) каждого фрагмента.

Избирательность авторов проявилась ярче всего в критерии отбора эпизодов. Они мотивировали свой выбор тем, что образ Алёши задумывался как собирательный, как именно память о юном солдате, о пути, пройденном им. Их герой стал символом погибшего на войне юноши, отразив весь тот внутренний потенциал нравственности и добра, который просматривался как стержневое качество характера.

Именно поэтому из первоначального варианта сценария при сокращении последовательно уходит негатив, оставляя лишь мимолётные намёки на совсем не простую в те времена жизнь: жадина-конвоир товарного состава, за тушёнку пустивший Алёшу и Шурку (акт. Ж. Прохоренко) в вагон, или женщина, не сохранившая верность солдату, а он отдал ей последнее, что мог – хозяйственное мыло... Поняв ситуацию, Алёша забирает этот по-своему драгоценный подарок и передаёт его отцу солдата – под одобрительный говор живущих в спортзале оставшихся без крова людей. Таких эпизодов совсем немного и не они составляют атмосферу повествования.

Лейтмотивом остаётся движение.

Фильм Г. Чухрая снимала оператор Э. Савельева, потом её сменил В. Николаев (позже он работал над фильмами «Битва в пути», 1961, реж. В. Басов; «Председатель», 1964, реж. А. Салтыков; художественно-документальным «Если дорог тебе твой дом», 1967, реж. В. Ордынский; «Ещё раз про любовь», 1968, реж. Г. Натансон; другие).

Легко убедиться, что безотказная камера В. Николаева тяготеет к документальному стилю изображения лирических сюжетов картин. Для него характерен точный акцент на детали, лишённый экстравагантности ракурса. Объектив видит предмет, человека таким, каков он в обыденном окружении. И эта особенность пристрастного операторского зрения вносит неприменную правду в режиссёрский стихотворный монтаж эпизодов «Баллады о солдате»: чередование крупных планов, протяжённые панорамы проплывающих мимо пейзажей, снятых сквозь створки дверей товарного вагона.

Ритмы баллады, темп движения, короткие остановки, будто отточия в стиховой форме, рассказывают о самом обыденном из будней военной жизни. О лишениях и трудностях, об ожидании и встречах, о моментах счастья, когда просто льётся вода в ладони из привокзальной колонки. О зарождающейся любви.

Поэтический жанр опирается на строго достоверное жизнеописание.

Акцент на мирной профессии героя усилил в его облике, поведении, в речи и даже в пластике исполнителя линию ДОМА. Конкретизировал свойства характера, индивидуальности человека «не для войны», что внесло в палитру экрана оттепели поразительно углубивший военную тему контраст.

Героями оказались не просто солдаты, проявляющие себя на поле боя. Это возмужавший на фронте врач («Дорогой мой человек», 1958, реж. И. Хейфиц), отвоевавший строитель («Два Фёдора», 1958, реж. М. Хуциев), деревенский мальчишка Алёша Скворцов, так и не ставший никем («Баллада о солдате», 1959, реж. Г. Чухрай), ребёнок, которого война лишила не только дома, но и жизни («Иваново детство», 1962, реж. А. Тарковский).

А рядом подростки из южного приморского городка, ещё только мечтающие о военной профессии, совсем не представляя себе, каких жертв скоро от них потребует реальная война («До свидания, мальчики», 1966, реж. М. Калик: название фильма – строка одной из песен Б. Окуджавы). Прошедший плен и сохранивший себя как личность парень из белорусского села («Альпийская баллада»), школяр, оставшийся собой в реалиях фронтовой жизни («Женя, Женечка и „катюша“», 1967, реж. В. Мотыль, сц. Б. Окуджава).

И ещё – стоящие особняком «Крылья»: о не вписавшейся в мирную жизнь героической лётчице. Её непростой характер тоже сформировала война (1966, реж. Л. Шепитько).

О братьях, которых военное время разбросало по разные стороны, оборвав все родственные связи («Белая птица с чёрной отметиной», 1970, реж. Ю. Ильенко).

И отдельно живущий за счёт своей беспощадной достоверности фильм-размышление М. Ромма «Обыкновенный фашизм» (1965), излагающий авторское толкование сущности нацизма посредством комментариев режиссёра к документальным кадрам архивной хроники.

Эти и многие другие фильмы первого десятилетия оттепели приглушили, если можно так сказать, плакатно-жертвенную тональность обретавшей было некую каноничность военной темы. Дали возможность в декорациях войны угадать обыденную жизнь, увидеть реального человека.

Фильмы стали своего рода актом памяти, которую надо хранить.

С этих позиций – с позиций законов благодарной памяти – прежде всего и стоит приглядеться теперь к выразительности картин, которые история кино относит к военной теме. Практически все они материализуют авторское, личностное представление о людях, её одолевших.

Память, напомним, избирательна. В какие же моменты войны нам предлагают взглядеться шестидесятые?

Ни в одной из названных лент нет масштабных сражений. Это уж точно прежде всего их объединяет.

Так, в картине И. Хейфица «Дорогой мой человек» главный герой (акт. А. Баталов – один из кумиров экрана тех лет, сыгравший к тому времени несколько ролей молодых современников) не меняет своей мирной профессии, оставаясь хирургом и на фронте, и после войны. Да и фронт, собственно, только лишь отголосками врывается в будни полевого госпиталя. Автор оставляет за кадром обстоятельства, которые приводят сюда самых разных людей.

Возвращаются с войны солдаты в картине «Два Фёдора» М. Хуциева. Из вагонов-теплушек вчерашние воины, кажется, даже с какой-то тревогой вглядываются в уже подзабытую мирную жизнь. Как встречают состав на незнакомых полустанках? Где окончится

путь, какой сложится жизнь? Не случайно внимание Фёдора (акт. В. Шукшин – писатель и режиссёр, пришедший в те годы на экран со своей темой духовных поисков) притягивает бездомный мальчишка в толпе на обочине. Они оба – Фёдор большой и Фёдор маленький – практически совершенно одиноки: победитель, движущийся в никуда, и ничей ребёнок, неведомо как переживший военное лихолетье. Камерный сюжет фильма М. Хуциева затрагивает такие глубины человеческих судеб, которые последовательно приобретают значимость истинных ценностей жизни.

Не менее сильно в образной системе фильма тему памяти акцентировали авторы «Баллады о солдате» (1959). Драматург и режиссёр, оба вчерашние фронтовики, обращаются к зрителю в прологе, привлекая внимание к тому, какой образ солдата, не вернувшегося домой, они хотели бы запечатлеть в нашем представлении (акт. В. Ивашов, тогда студент III курса ВГИКа, впервые оказался на экране, передав Алёше Скворцову доверчивость и доброту мальчишки поколения начала 60-х).

При этом, ещё раз подчеркнём, в каждой из названных картин (кроме краткого эпизода в «Балладе о солдате») нет ни одной батальной сцены. Зато экран заполняют лица людей, прошедших фронт и сохранивших в себе при этом способность возвращения к мирной жизни.

В фильме-памяти о войне, естественно, основная роль принадлежит рассказчику. Конечно, автор во всех случаях движет действиями фильма, чередует события, ставит их в нужной для себя последовательности. Однако в повествовательности названных картин ему принадлежит особенная роль.

Смена эпизодов продиктована не только развитием действия во времени.

Это своего рода сопоставление смыслов, реализующих логику авторского замысла. Скажем, в фильме В. Ежова и Г. Чухрая последовательность создаёт направленность движения именно к дому, дороги, сообщившей сюжету стихотворные ритмы. Хотя во многих эпизодах непосредственное их чередование мотивировано реакцией и поведением персонажа.

Литературный принцип рассказа (прозаического или поэтического – не в этом сейчас суть) возвращает на послевоенный



экран автора как самостоятельного лирического героя. Его присутствие отчётливо ощущается на всех уровнях.

В «Балладе о солдате» голос автора звучит за кадром. У М. Калика («До свидания, мальчики») о времени и друзьях рассказывает один из героев. В фильме «Белая птица с чёрной отметиной» Ю. Ильенко – историю вспоминает оставшийся в живых младший сын из когда-то большой семьи. В прологе и в финале «Альпийской баллады» текст письма из Италии, через много лет пришедшего в белорусскую деревню, произносит женщина, которую когда-то ценой собственной жизни спас бежавший из плена Иван. Каждый из авторов по-своему реализует право на произвольный выбор, чередует события с дистанции памяти, сообщая им личностную эмоциональную аранжировку.

Другим из наиболее значительных в картинах этой тематики оказывается мотив возникающей любви между молодыми героями – самой трепетной и целомудренной – первой любви.

Война не только не лишила человека способности любить. Она, кажется, по-своему очистила, как-то отделила от кромешного быта это редкостное состояние – зарождающейся первой любви. 60-е годы практически вернули на экран любовную лирику, её поэтическое своеобразие. Почти в каждой картине сквозь это состояние прослеживается судьба главного героя.

М. Хуциев, например, вспоминает о постановке своей с Ф. Миронером первой картины «Весна на Заречной улице» (1956). Двум молодым выпускникам ВГИКа предложили сюжет о сталеварах. Они при этом прекрасно понимали, что зритель-то ждёт фильмов о любви (см. телевизионный канал «Домашний», 5.12.2013, 18.30: программа «Моя правда» – об актёре Н. Рыбникове). Снятая ими картина пользовалась ошеломительной популярностью. А сталевар Саша Савченко (именно историю его любви к учительнице вечерней школы рассказали авторы) до сих пор остаётся одним из самых любимых героев для нескольких поколений зрителей (фильм, по словам актрисы И. Макаровой из той же телепрограммы, посмотрело больше сорока миллионов).

Это чувство потребности киноаудитории в подобных сюжетах особенно остро проявилось в картинах военной темы, оно вернуло на

экран реального человека, что ещё усилило драматизм трагических событий истории.

Примерно к этому же времени относится одно из лучших стихотворений горевшего в танке поэта-фронтовика Сергея Орлова:

Голос первой любви моей – поздний, напрасный –  
Вдруг окликнул, заставил на миг замереть,  
И звучит до сих пор обещанием счастья.  
Голос первой любви, как ты мог уцелеть?..

Последняя строка завершает каждую строфу, буквально заманивая ворожкой, магией слов:

Над горящей землёй от Москвы до Берлина  
Пыль дорог, где отстать – хуже, чем умереть,  
И в бинтах все берёзы, в крови все рябины...  
Голос первой любви, как ты мог уцелеть?

*Сергей Орлов<sup>[17]</sup>.*

Какой болью в поэтическом сознании автора переплавлены традиционные лирические образы русского стиха (есенинскую «белую берёзу под моим окном» увидеть в бинтах, а краснеющий перед М. Цветаевой на дороге «куст... Особенно рябина» – в крови)... В бинтах и крови на всём протяжении военных лет экран оттепели отразил зарождение первой любви.

Она согревает юных героев предвоенного поколения в фильме «Дорогой мой человек» И. Хейфица. Нелепо разминувшись буквально накануне войны, герой и героиня (актёры А. Баталов и И. Макарова) на протяжении многих лет ощущают духовное взаимопритяжение. Редкие встречи только усиливают чувство причастности, трагичность времени реализована в событиях, по-разному влияющих на их судьбы. И лишь после множества испытаний, давно прошедшей юности, случайно, наконец, скрестились их судьбы. Повествование о времени, по-своему распорядившемся жизнью людей, автор надёжно положил на жанровые каноны классической мелодрамы.

И в фильме М. Хуциева «Два Фёдора», о котором уже говорилось (вышедшем на экраны тоже в 1958 году), традиционный сюжет – возвращение солдата с фронта – оказывается только драматическим зачином к истории любви (актёры В. Шукшин и Т. Сёмина). Забота Фёдора большого о бездомном мальчишке и естественное стремление создать свой собственный дом, обрести женскую любовь, оказывается, сообщают напряжение событиям обыденной жизни. То есть другого типа мелодрама образует не менее сложную череду столкновений: у каждого из персонажей фильма М. Хуциева своя выстраданная правда, и очень непросто разрубить запутанный психологический узел.

Историю первой любви рассказывают поэтически-напевные построения «Баллады о солдате» и «Альпийской баллады». Они и в названиях перекликаются, обозначая свои жанровые истоки. Здесь, может быть, только ещё предчувствие любви: столько нежности, наивных случайностей, страха за искреннее чувство, так «не ко времени» настигшее героев.

Реальные подробности сюжета-путешествия (а о мифологическом значении образа дороги и дома приходится говорить практически на материале каждого фильма) невольно перекликаются с приведёнными строками С. Орлова: «...пыль дорог, где отстать хуже, чем умереть».

Трагическая концовка «Иванова детства» (1962) тоже становится знаком первого чувства, которое как бы уже в «потустороннем мире» проживает юный герой. Погибший мальчишка (акт. Н. Бурляев) и девочка-подросток гонятся друг за другом на пустом пляже. Только остов обгоревшего дерева напоминает о когда-то живом пространстве. Но именно его мрачная неподвижность говорит о самой, наверное, первой, детской ещё неосознанной радости предчувствия, которое могло бы когда-нибудь стать и любовью.

Характерно, что некоторые фильмы времени оттепели, привлекая сюжетные мотивы «голоса первой любви», испытали отчётливое влияние современной поэзии. Не вдаваясь в подробности этих процессов формирования метаязыка, назовем лишь, в контексте разработки на экране темы зарождения любви, две картины, замысел которых прямо перекликается с произведениями Булата Окуджавы. Это «До свидания, мальчики» (строка одной из его ранних песен, 1966) и поставленная по сценарию поэта на основе его повести «Будь

здоров, школяр» картина «Женя, Женечка и „катюша“» (1967). В них явственно преобладает авторское, поэтическое начало.

Отдельно, особняком надо выделить фильмы, в которых показана разрушительная для духовного мира человека трагичность войны. К «Иванову детству» А. Тарковского в этом смысле по-своему примыкают картины «Крылья» (1966) Л. Шепитько и «Белая птица с чёрной отметиной» (1970) Ю. Ильенко.

Юность Надежды Петрухиной («Крылья», акт. М. Булгакова), искренняя и безоглядная любовь совпали с войной. Военная лётчица, она потеряла любимого в одном из воздушных боёв. Так страшно смотрятся кадры горящего истребителя! Это ведь на её глазах падает не просто подбитый самолёт, это умирает любовь... Оставшаяся жить Петрухина – с золотой звездой на груди, с победными фотографиями в местном музее славы – женщина духовно уничтоженная. Не способная не только ещё кого-то полюбить. Ей найти контакт с окружающими ой как непросто. Дотла сгоревшая душа не в силах согреть даже близких, ищущих её внимания людей. И сама она становится как бы лишней среди живущих рядом. Метафорой обретения героиней утраченной гармонии с людьми становится финал ленты, когда тоскующая только по небу Петрухина садится в учебный самолёт и как бы взлетает. Хотя по всему видно, что молодые курсанты подкатывают учебный истребитель к ангару.

Ещё горше звучит тема вконец загубленной любви у Ю. Ильенко. Жизнь в ситуации смертельного противостояния, в сущности, близких людей («Белая птица с чёрной отметиной») превращается в бессмысленное и безжалостное уничтожение не только человека, но и самых естественных чувств и отношений. На территории маленького села, в пространстве одной, казалось бы, семьи возникают жестокие конфликты, убийства, гибель всего, что могло бы подарить жизнь. И какая-то там «чёрная отметина» вынуждает человека крушить всё вокруг, практически никому не оставляя надежды на возрождение.

Образ войны на экране оттепели по-своему воссоздан памятью каждого из переживших её поколений. Это принципиальный момент для кинематографа 60-х, обозначивший довольно заметные оттенки в подходе к ставшей уже традиционной теме. Однако в ходе реализации памяти о ней вдруг оказалось, что едва ли не центральным сюжетным

мотивом стало чувство, духовно обогащающее человека, – любовь. Или катастрофическое её разрушение.

Подобная «вневременная» точка отсчёта существенно повлияла на принципы и приёмы формирования сюжета большинства фильмов. Ослабевает конструкция традиционной формы – моносюжет с центральным героем, совершающим знаковый поступок. Постепенно осваиваются более свободные композиции.

На Западе такие тенденции называли дедрамматизацией. У нас они отразили своеобразие подхода к материалу войны, стали откликом художественной системы на усиление авторского начала, реализовали в последовательности событий как бы непредсказуемый поток жизни.

В книге В. Шукшина «Нравственность есть правда» рассказывается, как он, только ещё начинающий кинематографист, поначалу главным для себя счёл освоение жёсткой сюжетной конструкции. А чуть позже понял, что готовая сценарная форма лишает творческого потенциала дальнейшие художественные поиски автора. И пришёл к решению освободить сюжет от сложившихся канонов, дать ему развиваться более естественно. Так родился мотив дороги, Чуйского тракта, да и, собственно, картина «Живёт такой парень» (1964).

Свободная композиционная форма фильма-путешествия оказалась востребованной, конечно же, далеко не только по следам входившей в моду на Западе конструкции. Новый тип драматургического построения предложило искусство оттепели.

Это для него одним из ключевых архетипов, как говорилось выше, оказался образ дороги. Именно так организован сюжет фильмов «Баллада о солдате» (1959), «Путешествие в апрель» (1963), некоторых других.

Другим типом свободной организации действия, непосредственно реализовавшей авторское участие в повествовании, оказался, скажем, фильм М. Ромма «Девять дней одного года» (1962). Он состоит из нескольких разрозненных по времени новелл, объединённых судьбами современников на путях служения науке.

Режиссёр после картины «Убийство на улице Данте» (1956), снятой в традиционной манере моносюжетного действия, несколько лет не брался за постановку. И только спустя довольно длительное время сценарий Д. Храбровицкого о человеческой цене исследований

на самом тогда передовом участке науки – ядерной физики – привлёк его не только остродраматическими коллизиями, но и довольно необычной по тем временам формой: фильм состоит из девяти новелл («Дней»), взятых как бы наугад из жизни героев.

И та и другая формы «дедраматизации» экранного повествования определённо раскрепостили устойчивые каноны классического сюжета. (Это совпало и с обновлением романной формы в литературе: см. книги Т. Мотылёвой «Роман – свободная форма» (М.: Сов. писатель, 1982); В. Днепрова «Черты романа XX века» (М. – Л.: Сов. писатель, 1965), где много страниц отведено исследованию этих процессов на экране; его же «Идеи времени и формы времени» (Л.: Сов. писатель, 1980)).

Повествовательность, идущая от авторского соучастия в развёртывании действия, преимущественно устремилась к документальности.

Атмосфера экранных событий (вернёмся к фильмам военной тематики) приобретает при этом поэтическую тональность. Множество образительных метафор (например, в картине «Мир входящему»), мифологических ассоциаций, которые невольно вызывал сюжет-путешествие по дорогам войны, развёртываются, напомним, от знаковых документальных кадров, снятых фронтовыми операторами в мае 1945-го. И авторы работают с пространством игрового сюжета, выбирают характерные детали обстановки, практически нигде не нарушая образного единства документа – своего рода камертона постановочных сцен.

Синтез документа (реализация принципа правды о войне) и поэтизации (востребованность авторского личностного взгляда) создали на экране тех лет как раз ту особую атмосферу, которая отличает кинематограф оттепели.

Характерно, что именно проблемы кинодраматургии в 60-е годы привлекли внимание многих теоретиков кино.

За довольно короткое время вышло не меньше двадцати изданий. Большинство из них, особенно предназначенные для учебного процесса, традиционно рассматривали слагаемые сценария, опираясь на каноны прежних форм сюжетосложения. Однако появились и такие, в которых внимание отдано процессам эволюции кинематографа, обогащения его повествовательных возможностей.

Для начала следует назвать общетеоретические труды, актуальность которых подтвердили именно обстоятельства оттепели. Исследование Е. Добина «Поэтика киноискусства. Повествование и метафора» (1961) и размышления А. Довженко «Я принадлежу к лагерю поэтическому» (1967) означали повышение профессионального интереса к лирико-субъективному авторскому фильму.

Перевод таких исследований, как М. Мартен «Язык кино» (1959), Д. Фелдман, Г. Фелдман «Динамика фильма» (1959) и Дж.-Г. Лоусон «Фильм – творческий процесс» (1965), наряду с другими изданиями зарубежных киноведческих трудов, основательно оживил интерес к процессам языкотворчества на экране 60-х. Состоялся сборник В. Шкловского «За сорок лет. Статьи о кино» (1965).

Появился однотомник работ С. Эйзенштейна «Избранные статьи» (1956), а с 1964 года начало выходить шеститомное издание трудов мастера.

Проблемы сценария получили возможность детального анализа в сборниках «Вопросы кинодраматургии»: с 1956 по 1965 год появилось 4 выпуска (2–5).

Важную роль в осмыслении процессов, происходящих на современном экране, безусловно, сыграли книги «Драматургия кино и вопросы композиции сценария и фильма» М. Ромма (1957), «Кино на переломе» Е. Габриловича (1965), «Фильм без интриги» В. Дёмина (1966), «О значении кинодраматургии в современном киноискусстве» А. Каплера (1960), «Мир экрана» (1961) и «Экран и ты» (1966) М. Зака, «Наш современник Вильям Шекспир» Г. Козинцева (1962), книжечка С. Корытной «Пером и объективом. Киногеничен ли духовный мир» (1966), а также изданные в 1965 году «Материалы конференции по кинодраматургии».

Значительно меньше внимания, к сожалению, издатели книг о кино уделили проблеме актёра на современном экране. Можно назвать разве что вышедшие в 1964 году «Актёр в фильме» А. Бейлина да «Опыт и раздумья» Б. Чиркова – одного из выдающихся мастеров старшего поколения. А на этом уровне обновления киноискусства в 60-е происходили значительные преобразования. Принципиальную, на наш взгляд, роль при этом сыграл процесс практически полной смены

«узнаваемых» лиц на актёров, впервые снимающихся у самых разных, не только начинающих режиссёров.

Если вернуться к фильмам о войне, то, кроме уже популярного у зрителей А. Баталова, это новые исполнители. Колоритный В. Шукшин, ещё не кончивший учиться в режиссёрской мастерской М. Ромма во ВГИКе («Два Фёдора»), третьекурсник В. Ивашов («Баллада о солдате»), студент Е. Жариков, подросток Н. Бурляев в фильме А. Кончаловского «Мальчик и голубь» и у А. Тарковского в «Ивановом детстве». В. Стеблов, только что окончивший Щукинское училище («Я шагаю по Москве», «До свидания, мальчики»), С. Любшин – выпускник Щепкинского училища («Альпийская баллада»), О. Даль («Женя, Женечка и „катюша“») начал сниматься с 1962 года. Ярко заявил о себе ставший чуть позже кинорежиссёром украинский актёр И. Миколайчук, сыгравший до конца 60-х в таких знаковых фильмах, как «Белая птица с чёрной отметиной» Ю. Ильенко и «Тени забытых предков» (1965) С. Параджанова.

Вспомним: в фильмах первых военных лет облик героя формировали известные по довоенному экрану исполнители.

Это, скорее всего, делалось намеренно: кинематограф ещё не столкнулся с реалиями войны и невольно опирался на мифы, которые уже существовали в зрительском сознании. Герои 30-х как будто бы перешагнули из довоенного, созидательного времени в события Великой Отечественной. Такие актёры, как Н. Крючков, В. Ванин, М. Ладынина, М. Жаров, В. Марецкая, П. Алейников, Б. Андреев, М. Бернес, многие другие утверждали образ героя, воспитанного советской действительностью, способного отстоять её завоевания. Закалённый, сложившийся характер сполна проявлял себя в условиях войны.

Новые исполнители, чьи лица ещё не были знакомы киноаудитории, обозначили теперь выход на экран как бы «одного из нас»: простого человека, со своим ничем не примечательным характером. И само его появление в обстоятельствах войны, его реакция на происходящее не предписывались никакими прежними нормами, убеждали непредсказуемостью поступков. Зато отчётливо зазвучал мотив чистоты и первозданности зарождения первого чувства. А. Тарковский, например, в «Ивановом детстве», снимая диалог молоденького лейтенанта и санитарки, в которую тот влюблён,



настаивает, чтобы покрытие землянки в просыпающемся весеннем лесу, так называемый накат, художники сделали именно из свежих стволов берёзы. И эта магия чистого берёзового света держит внимание зрителя, пока с паузами и смущением юные герои говорят на самую, казалось бы, обыденную тему (о вшивости в какой-то роте).

К тому же, оказывается, авторы за счёт такой аранжировки экранного действия получили возможность реализовать отличительную особенность фильмов 60-х о войне – зарождение первой любви. Её трепетность в окружении фронтового быта, на бесконечных дорогах, часто в преддверии гибели (погибают герои «Баллады о солдате» и «Альпийской баллады», один из друзей, подружка другого в «До свидания, мальчики», героиня из фильма «Женя, Женечка и „катюша“», ребёнок-разведчик из «Иванова детства»).

Теперь речь зашла о ценностном содержании отдельной личности, о человеческой жизни. Автор звал зрителя помнить об этом.

Пьеса В. Розова «Вечно живые» (фильм «Летят журавли») максимально обозначила новое осмысление войны. Иные акценты на подробностях всем знакомого времени позволили открыть ещё не освоенные экраном её стороны.

Углубление взгляда – в духовный мир молодого человека – разительно обновило поэтику кинематографа.

Выше говорилось о стилистике авторского почерка «журавлей» М. Калатозова, С. Урусевского, Т. Самойловой, упоминалось о трагическом лиризме «Иванова детства» А. Тарковского, поэтичности «Баллады о солдате» Г. Чухрая и В. Ежова, особого рода мифологизме картин «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова, «На семи ветрах» С. Ростоцкого. Во всех фильмах этой тематики сразу же привлекает новая, субъективно-лирическая аранжировка эпизодов военного быта, которые хорошо знакомы зрителю по фильмам военных лет.

Персонажей этих картин не коснулся процесс «дегероизации», о чём активно заговорила западная критика, анализирующая проблемы послевоенного искусства. Подвиг на нашем экране остался проявлением духовного свойства, способностью противостоять Смерти силой и искренностью Любви.

Чтобы выявить именно эти качества личности в трагических обстоятельствах войны (а героя социального к этому времени

последовательно сменяет человек индивидуальный), понадобилось существенно обновить палитру уже давно освоенных способов экранной выразительности.

Конечно же, прежде всего бросается в глаза почти полное отсутствие батальных массовых сцен. Выше об этом упоминалось.

Их нет в «Судьбе человека», практически нет в «Балладе о солдате». Отсутствуют массовые сцены в фильмах «Дорогой мой человек» И. Хейфица, в картинах А. Тарковского, Б. Степанова, В. Мотыля, Ю. Ильенко. В мелодраме М. Ершова «Родная кровь» (1964) вся война обозначена лишь фрагментом символического проезда танка (главный герой – танкист, акт. Е. Матвеев) и завершается разворотом машины в каком-то даже не обозначенном немецком городке на Западе.

Скорее вспоминаешь, что Андрей Соколов шофёр, Алёша Скворцов едет починить крышу, Устименко в картине И. Хейфица – врач, Иван у Тарковского – ребёнок. Герои В. Мотыля тоже не богатыри.

Однако тот или иной способ выстраивания мизансцены, повторы крупности планов, логика их монтажного соединения, образная роль пространства, ритм смены событий повествовательного ряда – всё это в первую очередь отражает авторское присутствие, настрой его монолога, обращённого к зрительской аудитории.

На смену развёрнутым батальным сценам пришли обжитые интерьеры, полки вагонов, проёмы теплушек, снятых снаружи и изнутри.

Теснота помещений, чаще временных, определяет фронтальную композицию: действующие в эпизоде персонажи на небольшом развороте кадра смотрятся плотной группой людей. Таковы начальные сцены в картине «Два Фёдора», оживлённый разговор солдат в тесном вагоне из «Баллады о солдате», молчаливые сцены пленных, глядящих в проём теплушки на очередь в крематорий («Судьба человека»).

Образ движения, смена пространств, вагонные полки – тема дороги диктует и неустроенный быт, и характер контактов находящихся в кадре людей. Нет укоренённости, всё временно. Обычный человек, трудяга, крестьянин, семьянин, отец или сыновья, отрешённые от дома и оказавшиеся вместе только лишь на данный момент. Именно такие впечатления получает зритель от локальных

мизансцен, групповых зарисовок, как правило, статичных композиций, разместившихся в тесноте временных помещений.

В «Судьбе человека» пленных загоняют на ночёвку в разрушенный храм. Контраст расположившихся на полу солдат и глядящих с фресок ликов образует мизансцену, в которой отчётливо прочитывается авторский текст.

В «Ивановом детстве» мальчишка остаётся один в разрушенном храме. И росписи стен, и отдалённый звук колокола вызывают в воображении ребёнка угнетающие душу фантазии, оборачиваются истерикой.

В финальных сценах картины В. Мотыля, когда Женя объясняется наконец со своей Женечкой, покои средневекового замка, окружающие героев исторические реликвии создают ощущение нездешней, нереальной любви в условиях войны. Фантастически красивая сцена заканчивается гибелью героини.

То есть свет и предметная среда активно играют вместе с актёрами, дополняя конкретные слова и поступки особой атмосферой. Детали конкретизируют поведение, помогают ощутить мотивы, почувствовать внутреннее состояние, логику в последовательности актёрского действия.

В «Балладе о солдате» большая часть эпизодов снята в теплушке, забитой сеном. Небольшое свободное пространство как бы вынуждает Алёшу и Шурку всё время находиться рядом. Сами обстоятельства предопределяют естественность возникшего чувства.

Герои картины «Мир входящему» почти не покидают кузова утлой полуторки. Ночная, полная неожиданностей дорога не располагает к общению. Каждый думает о своём, и эти молчаливые статичные мизансцены позволяют увидеть сложный, замкнутый в себе и самодостаточный тип человека, заброшенного судьбой на дороги войны.

В подобных мизансценах в «Солдатах» А. Иванова, одном из первых оттепельных фильмов о войне, на редкость подробно говорилось о мирных судьбах каждого из участников битвы под Сталинградом (великой, не однажды до того озарённой на экране пафосом батальных сцен). Учёный-математик Фарбер ночью на дне траншеи, откуда утром должна начаться бессмысленная атака,

рассказывает о себе такому же мирному, тоскующему по дому лейтенанту.

Конечно, не только из таких мизансцен целиком состоит каждая картина. Однако их преобладание, доминирующее положение в развитии сюжета воздействует на общую атмосферу, оказывается своеобразным камертоном. Их эмоциональный настрой как бы погружает в себя все другие компоненты экранного действия. Ведь мы, разумеется, помним этот ночной разговор, когда в момент захлебнувшейся атаки Фарбер и лейтенант делятся последним окурком.

Если подобного типа мизансцена составляет в каком-то смысле стилеобразующее начало повествования, то она, конечно же, вызывает повышенный интерес к крупным планам участников эпизода. В контексте размышлений о значимости темы первой любви – к сопоставлению лиц героев. Такие кадры по-своему укрупняют состояние партнёров иной раз даже в самых обыденных сценах.

В эпизоде утреннего прощания Вероники и Бориса в самом начале фильма «Летят журавли» они воздействуют как своего рода эмоциональные паузы, определяя музыкально-ритмическую структуру всего эпизода.

С. Урусевский, чтобы усилить ощущение динамики сцены, использует короткофокусный объектив. Это позволяет резко изменять крупность изображения. Стоит Веронике отойти всего лишь на два-три шага, как расстановка фигур в кадре изменяется. Двойной крупный план превращается в соотношение крупного (Бориса) и общего (Вероники), эффект внутрикадрового монтажа достигается движением персонажа в глубину и из глубины кадра. А парный лирический портрет при этом приобретает новую тональность, которая как бы мимолётно фиксирует чувства героев в короткой «проходной» сцене.

В эпизоде начала войны, когда Вероника и Борис прилаживают на окне занавес затемнения, оператор подключает к изображению парного портрета выразительные акценты освещения. Лицо героини попадает в тёмное пространство, узкий просвет роняет полосу света только на её глаза. Контраст (им когда-то активно пользовался, начиная с 20-х годов, оператор А. Москвин, принёсший ФЭКСам этот приём из искусства фотографии) резко повышает эмоциональное впечатление от

крупного плана, внося трагичность в ещё мирную сцену: герои мимоходом обсуждают детали предстоящего свадебного торжества.

Лиризмом овеяны парные крупные планы Алёши и Шурки в «Балладе о солдате». Особенно те, когда ветер развеивает девичьи волосы и парень подставляет лицо нежному их касанию. Столько целомудрия, покоя, обещания счастья содержат эти немногие крупные планы. И именно они играют роль объяснения в любви, нигде словами не высказанной.

Оператор А. Заболоцкий, снявший «Альпийскую балладу», ярче всего проявил своё мастерство, конечно, в фильмах В. Шукшина. Однако, работая и с Б. Степановым, он украсил подробное повествование о смертельно опасной дороге к дому белорусского парня и итальянской девушки кадрами лирической сцены, по существу составившей кульминацию темы Любви, противостоящей постоянно преследующей героев Смерти. В альпийских лугах голодные, измученные беглецы набрали на нетронутое земляничное поле.

Прозрачный свет яркого солнца играет в зарослях высокой травы, сквозь которую видны спелые ягоды. И счастливые лица. Как бы застывающие на миг улыбки – эффект фотографии (мгновенной остановки кадра) оказался на удивление выразительным – открывают под напряжением опасности искреннее, только ещё зарождающееся чувство.

Другие краски создают выразительность парного портрета вышедшего из леса парня и его оставшейся в деревне подруги в эпизоде танца в кругу сельчан (Ю. Ильенко, «Белая птица с чёрной отметиной»).

Как будто замершие, плотно прижатые плечи. Слитно движущиеся фигуры в центре опустевшего круга. Трагические лица, словно застывшие маски, сами несут безысходность. Не окончивши танца, парень (первая кинороль Б. Ступки) и девушка молча уходят в сторону леса.

В каждом из названных фильмов, как в ряде других, такие крупные планы оказались по существу кульминационными. Они акцентировали проходящий сквозь всю картину лирический мотив. Нам предложили включить в традиционную героиню войны мощное звучание темы зарождающейся любви и её трагичности для целого поколения не вернувшихся домой...

Присутствие автора проявилось и в такой специфической составляющей кинообраза, как выразительный монтаж.

Важно заметить, что в предшествующий период, в 30–50-е годы, роль монтажа практически свелась к соблюдению последовательности событий.

Теперь оживился и ассоциативный, и дистанционный, и эффектный внутрикадровый монтаж.

Наличие доминанты при этом не стало обязательным условием соединения соседних кадров, практически ушла в небытие поднадоевшая «восьмёрка» – монтажный фрагмент «говорящих голов». Активизировались попытки воспользоваться обертоном потенциалом соседних кадров. Возможно, ещё и потому, что почти обязательное обилие разговорной речи сменилось тихими, внеречевыми способами общения фильма со зрителем.

В картине «Летят журавли» ассоциативный монтаж, целые фрагменты внефабульных событий (таких, например, как эпизод воображаемой свадьбы в угасающем сознании Бориса или пролетающие над головой Вероники сплетённые чёрные ветки деревьев) назначены раскрыть визуальными средствами внутреннее состояние героев.

Однако конкретность предмета, единичность его реального смысла и назначения, для того чтобы стать ассоциативным дополнением к происходящему на экране, должны обрести выразительным окружением, встать в определённый контекст.

В лирические сцены «Баллады о солдате» вмонтированы долгие планы проплывающих мимо теплушки редких и невысоких весенних берёз, едва покрытых первыми листьями.

А молчаливые лирические сцены фильма «Родная кровь» озвучены яркими мексиканскими мелодиями: увиденный героями (акт. Е. Матвеев, В. Артмане) фильм властно окрасил на протяжении почти всей последующей жизни их отношения.

Это лишь немногие, безусловно впечатляющие примеры оживления традиционных монтажных форм, отчётливо проявивших авторскую интонацию в стилистике экранного повествования.

Отдельного внимания заслуживает организация или выбор пространства натуральных кадров, их участие в авторском комментарии происходящего.

Это не только место действия. Роль, которую выполняет природное окружение, существенно изменилась по сравнению с той, что доминировала в предшествующем периоде.

Там, напомним, пространство тоже нередко брало на себя собственные задачи, претендуя на образ растущего изобилия, наступившего благоденствия, необъятных просторов свободной, ждущей рачительных человеческих рук земли («Поезд идёт на Восток», 1948, реж. Ю. Райзман, «Сказание о земле Сибирской», 1948, реж. И. Пырьев, его же «Кубанские казаки», 1950). Такие подходы легко объяснимы с точки зрения настроений послевоенного периода и особых идеологических задач экрана тех лет. Кинематограф оттепели практически отказался от подобной трактовки.

Пространство теперь в большинстве фильмов оказывается комментарием к эмоциональному состоянию персонажей – поведению героя, его переживаниям, никак внешне не выявленным: ни в поступках, ни в диалоге. То есть эти фрагменты становятся средством анализа личности, как бы выносят вовне не проявленные актёром мотивы его состояния.

Именно внутренний мир героя оказался в центре внимания мастеров оттепельного кино, к какой бы тематике ни относился фильм.

Выше речь шла о съёмках оператором А. Заболоцким цветущих альпийских лугов в картине, поставленной на белорусской студии. Первые эпизоды – побега Ивана (акт. С. Любшин) из плена – идут на тёмном, тревожном фоне обнажённой земли, мрачных камней, запутанных троп, на нехоженом высокогорье. И только потом, когда свобода кажется близкой, а между героями возникает доверчивость, пейзаж светлеет, озаряется спокойным солнечным светом, позволяющим на миг забыть об опасности и усталости.

В картине М. Калика «До свидания, мальчики» предвоенное действие проходит на фоне спокойного моря. Многие эпизоды – на пляже. Горожане беззаботно отдыхают, мальчишки, собираясь в лётное училище, ещё не представляют, что их ждёт с началом войны. И здесь наше знание о том, что принесла война, добавляет массу эмоций к сказочно прекрасным пейзажам, к поведению живущих в неведении людей.

Особую роль пространство играет в картине А. Тарковского «Иваново детство». Начало войны показано в сцене гибели матери

Ивана. Лаконичный кадр – летняя деревенская дорога, колодец, ведро воды... Оно расплёскивается, выпадая из рук убитой женщины.

Этот фрагмент несколько раз повторится в памяти мальчишки, потерявшего детство.

Дальше бесцветные, а то и чёрные детали окружения: ночная переправа по воде во вражеский тыл, трупы не вернувшихся с задания разведчиков. Они, эти трупы, что особенно страшно, служат своего рода ориентиром на полном опасностей пути. Или – одинокий разрушенный хутор с сумасшедшим стариком. Вымершее пространство несёт в себе исчерпывающую характеристику ситуации. Так же как землянка санчасти, в несколько рядов покрытая стволами свежих берёз.

Удивительные по красоте пейзажи Закарпатья в фильме «Белая птица с чёрной отметиной» играют у Ю. Ильенко самостоятельную роль (некоторые из объектов натурной съёмки режиссёр и оператор предварительно даже подкрашивали, что, впрочем, позже делал иной раз и А. Тарковский – в фильме «Зеркало»). Этот образ именно своей цельностью, относительной самостоятельностью в становлении полифонического сюжета создаёт нужный автору контраст в размышлениях о гармонии в мире природы и смертельно безвыходных конфликтах между живущими на этой земле людьми.

Словом, пространство в наиболее заметных картинах оттепели (это напрямую отразилось и в фильмах военной темы) оказалось носителем авторских комментариев – или к собственным размышлениям о событиях, или, что чаще, помогая зрителю проникнуть во внутренний мир человека, о судьбе которого рассказывает экран.

В определении авторского стиля, в ощущении присутствия так называемого лирического героя, не показанного в кадре, существенная роль выпала на долю ритма – отдельных эпизодов и всего фильма.

Речь, конечно, должна идти не только о монтажном ритме.

Особая раскованность пластики персонажей, перепады напряжений действия в поставленных рядом эпизодах, преобладание панорам, своеобразная наблюдательность камеры, тяготеющей к документальности, – всё это составляет общий ритмический рисунок картины, придавая некую непреднамеренность, предлагая зрителю самому вникнуть в существо происходящего, в переживания героя. Во



многом этому способствует и внутрикадровый монтаж, о котором уже упоминалось в связи с камерой С. Урусевского в фильме «Летят журавли». Да в то время и на Западе заговорили о «безмонтажном» кино.

Наш экран, не испытывая нужды в крайностях, осваивал органичность повествовательного стиля, пользуясь искусством ритмического построения действия.

Освобождение актёрской игры от предельно выразительной мимики, от броских пластических приёмов, за которыми впрямую прочитывался бы комплекс эмоций, особенно активно шло в это время и на театральной сцене.

Устоявшееся убеждение, будто переживание героя прямо выражается в его словах или поступке, сменяется на сценических подмостках чеховской многозначностью, контрапунктом состояния и действия. Это придаёт особенную выразительность глубине диалога, движения, жеста. Слой внутреннего, едва угадываемого смысла оказывается как бы скрытым за ничего не говорящим поведением или совсем необязательными словами. Новая театральная режиссура, параллельно кинематографу, активно осваивает современный пластический язык.

На экране этому способствовало и обновление актёрского состава.

Молодые исполнители принесли характерную для современности ритмику исполнения. Органичность поведения актёра перед камерой, ощущение внутренней самодостаточности, способность оставаться в образе созвучной времени личности, не будучи «зашоренным» тематикой или режиссёрским диктатом, образуют особо доверительный контакт с киноаудиторией. Таковы герои В. Шукшина и его фильмов, мальчишки М. Калика, В. Ивашов, Н. Рыбников, С. Любшин, О. Даль, многие другие актёры-шестидесятники.

Ритмическая раскрепощённость сказалась и в пристрастии к наблюдающей камере, в обилии панорамных съёмов.

Панорама нуждается в тщательной предварительной подготовке внутрикадрового пространства, в точном расчёте скорости движения камеры, перемещения объектов, акцентов на выразительных моментах, эмоциональных пауз. Это, по существу, рождение новой техники съёмов. Зритель наблюдает эпизод (чаще к тому же снятый под

документ), сам как бы участвуя в отборе, сопоставлении визуальных деталей, извлечении задуманного автором смысла.

Выразительность документального стиля в игровом кино, о чём уже было сказано, тоже одно из примечательных явлений этого периода.

Монтажные эксперименты вели свою родословную от немого кино. Авторы ряда киноизданий 60-х обратились к его наследию.

М. Ромм, в 1965 году создавший на хроникально-документальной основе фильм-размышление «Обыкновенный фашизм», написал исследование «Возвращаясь к „монтажу аттракционов“» («Монтаж аттракционов» – первая теоретическая работа С. Эйзенштейна, 1923 год).

Фильм М. Ромма сочетает в себе максимальную достоверность (использование документальных съёмок) и отчётливую авторскую конструкцию материала. Кинодраматург Е. Габрилович заметил в одной из статей: «„Обыкновенный фашизм“ понимается мной... как лента раздумий»<sup>[18]</sup>.

За счёт чего же, по мнению М. Ромма, оказалась востребованной в середине 60-х эйзенштейновская идея «монтажа аттракционов»?

Свободный от последовательности событий поток впечатляющих воздействий (каждый эпизод у мастера работал как отдельный аттракцион) С. Эйзенштейн предложил объединить в композицию так, чтобы полученная художественная структура несла в себе мощнейший эмоциональный заряд.

Публика в зрительном зале театра Пролеткульт, где родился эксперимент, должна была ответить прежде всего именно состоянием возбуждения, не зависящим (или очень слабо зависящим) от содержания происходящего. То есть ключом к восприятию спектакля становилась степень душевного отклика зрителя на фрагменты действия.

Если с этих позиций присмотреться к тому, что происходит с законами драматургической композиции на экране 60-х, невольно обнаружится родство в построении целого ряда фильмов оттепели и весьма экстравагантной на первый взгляд «затеи» С. Эйзенштейна.

Логику повествовательного чередования событий, причинно-следственной цепочки рассказа начинает заметно теснить принцип созвучия настроений поставленных в ряд фрагментов (если вдуматься,

эта модель прочитывается и в композиции повести И. Эренбурга «Оттепель»). Именно настроенность авторской тональности, её реализация, своеобразный «тембр» и «громкость» звучания, партитура эмоционального воздействия связывают воедино фрагменты действия.

Произвольный выбор чередования эпизодов рассказа превращает драматургическую композицию в монолог, в ряд воздействующих моментов («аттракционов», по С. Эйзенштейну), сообщающих зрителю нужное настроение.

Именно в этом самостоятельная роль построения таких фильмов, как, например, «Путешествие в апрель» В. Дербенёва, «Человек идёт за солнцем» М. Калика, «Я шагаю по Москве» Г. Данелии, «Живёт такой парень» В. Шукшина, «Застава Ильича» М. Хуциева, хотя картины В. Шукшина и М. Хуциева отличаются значительно большей диалогово-смысловой насыщенностью повествовательного сюжета.

То есть М. Ромм, ощутивший творческое воздействие одного из ранних и по существу не реализованных на экране тех лет открытий художественной формы, подметил в статье «Возвращаясь к „монтажу аттракционов“» очень существенный момент возрождения на новом этапе принципов своеобразной драматургической композиции, анализирующей эмоциональное состояние, духовную настроенность личности – автора и героя...

Атмосфера оттепели с её неподдельным интересом именно к каждому отдельному человеку, к личности породила какой-то особенный взгляд на судьбу этой личности в условиях военных лет.

Оказывается, человек не просто выстоял в бесчеловечных обстоятельствах исторической катастрофы и смог подняться после страшнейших трагедий, но сохранил способность видеть мир вокруг, отзываться на самые простые человеческие чувства: отцовства («Судьба человека»), первой любви («Баллада о солдате»), верности («Летят журавли»), памяти («Альпийская баллада»).

Война не убила человечность. Экран заговорил о духовности, воссоздал на редкость многогранный образ героя, прошедшего буквально через ад и сохранившего для живущих память о себе.

В феврале 2011 года, в коротеньком телевизионном репортаже из Австрии русская переводчица, которая ухаживает за могилами советских солдат, похороненных там в 1945-м, с каким-то изумлением вдруг сказала о датах рождения, проставленных на обелисках: ведь это

парни рождения 1925–1926 годов! Её потрясло такое открытие: погребено практически целое поколение девятнадцатилетних.

И в кинематографе оттепели, прежде всего тех авторов, которые сами совсем недавно прошли фронт, в фильмах о войне одним из основных сюжетных мотивов стала любовь. Сквозь невообразимые и огневые, документально-правдивые солдатские будни прорезался её голос:

И в бинтах все берёзы, в крови все рябины...

Таковыми извечные поэтические символы – белые берёзы и красные рябины – мог запомнить только человек, реально познавший ад минувшей войны.

## Истоки

Образ героя, воплотившего народную память о войне, побудил экран 60-х откликнуться интересом к событиям и судьбам, уходящим и в более далёкое прошлое. Прежде всего, к духовным истокам характера современника. Эти художественно-тематические потоки оказались связанными между собой: важно стало осмыслить пути формирования личности. Фильмы историко-биографической тематики как бы продолжили разговор о качествах и потенциале, о корнях национального характера.

Речь, однако, не должна идти ни об истории в её объективном понимании, ни тем более о скрупулёзно выверенной (и явно подкрашенной) биографии выдающегося человека, о котором рассказывал экран минувших лет.

Герой историко-биографических фильмов в 60-е чаще всего фигура, так сказать, условная. Пусть он и носит собственное имя, широко известное.

Отчего, правда, иной раз у критики возникали претензии к авторам, упрёки в неточном следовании фактам биографии персонажа. Воспитанные на канонических фильмах-биографиях, пишущие о кино журналисты принимались корить авторов за неточность фактов или дат, за отсутствие на экране сцен «творческого труда». Даже когда речь шла о человеке, реальные подробности жизни которого не были никому доподлинно известны, а то и – существовал ли он вообще (так было, например, с фильмом «Андрей Рублёв» А. Тарковского).

За короткое время, всего за каких-то пять-семь лет, были поставлены такие знаковые для поисков нравственных истоков духовности живущего на Земле человека картины, как «Тени забытых предков» (1964, реж. С. Параджанов) и его же «Цвет граната» (1969), уже упоминавшийся «Андрей Рублёв» (1966, реж. А. Тарковский), «Дневные звёзды» и «Чайковский» (1968, 1970, оба – реж. И. Таланкин), «Каменный крест» (1968, Л. Осыка).

Обратившись к этим и другим фильмам 60-х, можно с большой долей вероятности определить, что источником богатства внутреннего мира своих героев авторы видят прежде всего природу, окружающую и

формирующую характер, уникальность личности («Тени забытых предков», «Каменный крест», «Чайковский»).

Об этом можно судить по тому своеобразному, солирующему, если так можно сказать, звучанию, которое отдано в ряде сцен этих картин кадрам окружающего человека пространства. Было бы, наверное, не совсем точно назвать их пейзажными планами – их роль самостоятельна, насыщена необычайно активной энергетикой, прямо и непосредственно воздействующей на жизнь и эмоциональный мир человека.

Эпическое произведение классика украинской литературы М. Коцюбинского, осмысляющее судьбу маленького народа, воссозданную в фольклорных образах гуцулов, становится основой фильма «Тени забытых предков» – философской поэмы о любви, жизни и смерти.

Своеобразный колорит сохранён, в частности, в динамике образного живописного решения.

Красочность древних гуцульских обрядов, праздничная яркость национальных костюмов, жизнь маленького селения среди необъятной и суровой природы превращают экранную судьбу Иванко и Марички в печальную и светлую легенду о вечной любви.

Актёры (И. Миколайчук, Л. Кадочникова, Т. Бестаева, другие) в конкретике жизни каждого персонажа акцентируют всеобщее, человеческое содержание страданий и надежд, естественности и трагичности существования. В основании их индивидуальности – национальное своеобразие, в соотнесении судеб – извечные категории добра и зла, счастья и обречённости. Как некий природный ритуал творится на Земле жизнь – любовь и смерть движут ею. Действие строится на сопоставлении живого и умирающего, влюблённости и горького отчаяния одиночества.

Изобразительный образ пространства обладает своей выразительной динамикой: от эпизода к эпизоду как бы гаснут краски, приглушаются голоса природы, колдовское начало берёт над ней власть. Так последовательно драматизируется, например, ритуал омовения. Сначала мальчика в лесном озере, потом жениха перед обрядом свадьбы. Сцена смерти и отпевания Ивана – третье омовение. Но здесь царит теперь торжество греховного начала, зла.

Контрасты человеческих состояний лежат в основании выразительной цветовой драматургии.

Первые сцены проходят зимой, на ярмарке. В светлом, будто прозрачном кадре все другие краски оттеняет своей нетронутой белизной снег. На фоне неба мелькают хоругви, яркие платки, расшитые цветными узорами. И здесь же, на ярмарке, отец Марички убивает своего давнего врага – отца Иванко.

Гибель отца – одно из самых сильных впечатлений детства Ивана. Стоя в толпе, окружившей дерущихся, он видит лицо на миг обернувшегося отца, потом взмах топорика, и – медленно-медленно, будто со лба на глаза, по синему кадру, сверху вниз потекли алые пятна. Вытягиваясь в узкие полосы, они принимают очертания плавно летящих по синему небу красных коней. Яркие тона ярмарочного гуляния и цвет пролившейся крови сливаются.

...Потеряв Маричку, Иван долгие годы проводит в одиночестве. Эти эпизоды сняты в какой-то безликой, однотонно-серой гамме. Однако с появлением крикливо-привлекательной Палагны, его будущей жены, в кадр снова входит красный цвет. Только на этот раз он несёт с собой не возбуждающе-праздничное, а скорее бесовское, выбивающее из равновесия начало, лишённое духовности и лиризма. Одежды и багрово-красное убранство дома, яркие краски свадебного обряда как бы напоены цветом пролитой крови. Они плавно переходят в грязновато-бурый, выжженный колорит мрачноватой корчмы, где колдун, возлюбленный Палагны, убивает Ивана.

Символика цвета, постепенно изменяющегося, поведает и о смерти – пролившимися по лицу красными струями, фактурой спёкшейся крови в последних кадрах греховной пляски на поминках по Ивану...

С первых же сцен в картине, рядом с красным цветом деталей, оттеняющим их фоном входит нетронутой белизны снег.

В эпизоде похорон отца он вытесняет все остальные краски. По бескрайнему простору движется траурная процессия. Люди в белых одеждах идут за гробом. Тут-то Иванко в первый раз подошёл к стоящей поодаль Маричке, ударил её, толкнул в сугроб. А потом, в сценах поздней женитьбы, когда в кадр возвращаются багряные тона ярмарки и смерти, на экране снова возникает чистый искрящийся снег... Женщины моют Ивана перед свадьбой, одевают в длинную

белую рубаху. И на брачном ложе кажется Ивану сквозь полуслепое зимнее окошко лик заглянувшей на миг Марички.

Понятно, что живописная образность фильма следует за событиями. Однако по ходу действия эти природные цвета насыщают эпизоды противоположного содержания и эмоционального настроения. То гармонируя с происходящим на экране, то контрастируя с ним, цвет зримо ведёт свою смысловую выразительную партию, размыкая композицию живописного кадра, как бы мифологизируя изначально существующей символикой красного и белого сюжетное действие. Превращая в житие рассказ о жизни отдельного человека, труженика и мученика, несущего в себе трагическую любовь.

Своеобразие выразительной цветовой динамики этого фильма состоит ещё и в том, что с движением событий колорит одних явлений (праздника, например) переходит на другие (образ смерти), как бы объединяя, обобщая их своей символикой.

Мифологичность художественного мышления сочетается в фильме с философским аспектом соотнесения человека и окружающего пространства, пониманием истоков и законов жизни как таинства природы.

Этот и некоторые другие фильмы были чуть позже отнесены к так называемому живописному направлению и раскритикованы за отступление авторов от канонов кинематографической специфики. Однако думается, что эксперимент с живописной выразительностью, прозвучавший в момент увлечения отечественного экрана документальностью, довольно скоро уравнивал эти стилистики, обогатив кинематографическую изобразительность повествования.

Поставленный несколько позже чёрно-белый фильм-притча Л. Осыки «Каменный крест» откровенно воспроизводит стилистику параджановской картины. Суровая природа предгорья Карпат сложила характеры скупые, ритуально как бы повторяющие на протяжении собственной жизни всё то, чем жили и выживали их предки.

Привлечение тех же исполнителей, которые появлялись в кадрах «Теней...», и явная стилизация изображения под живописные, а то и иконописные композиции («Тайная вечеря», например) выдаёт в фильме «Каменный крест» сознательное стремление режиссёра двигаться в русле стилистики С. Параджанова. Живописное построение кадра и чёрно-белая палитра, имитирующая



документальность изображения, акцентировали философский аспект экранного образа слитности природных начал и человека в его обыденном существовании.

Подобные поиски духовной неординарности личности ощутимы и в фильме 1970 года о П. И. Чайковском (реж. И. Таланкин, оператор М. Пилихина). Здесь каноны биографического жанра, какими они сложились на послевоенном экране, явно отступают перед обновлённым авторским подходом к анализу рождения таланта, становления его под благотворным воздействием природы.

В этот период существенно обострился интерес киноискусства к личности художника, к созданию произведений искусства человеком, не просто изначально одарённым, но и продолжающим ощущать истоки творчества в реальном окружающем мире. Это вызвало в киноискусстве повышенный интерес к визуальной образности, заметно потеснившей логоцентрические сюжетные построения.

Становлению творческой личности соответствует образ природы – одухотворённой, буквально оживлённой операторской камерой. Как бы постоянно находясь в диалоге с настроениями персонажа, её образ получает на экране самостоятельную роль. И это уже не просто цветовые контрасты или эффектные пейзажные планы, а именно живущая собственной жизнью, вызывающая на контакт, определяющая настроение героя среда даёт импульс творчеству, порождает мелодические отклики, переносит визуальные видения на то или иное состояние, настроение.

Впечатляет съёмка весенней берёзовой рощи... Взятый с движения кадр использует эффект сочетания первого и дальнего планов. Ближние предметы движутся как бы ускоренно, в то время как глубинные, почти не перемещаясь, создают видимость остановленного и этим замедленного, обратного движения. Обычно такое легко наблюдать из окна поезда, стремительно движущегося мимо бескрайнего леса.

Кинооператор М. Пилихина (уже тяжело больная: «Чайковский» был её последним фильмом) какой-то удивительной музыкальной, танцевальной пластикой передала ощущение этого сказочного весеннего хоровода оживающих берёз. И в такт им рождается мелодия, которую композитор (акт. И. Смоктуновский) переносит затем в своё произведение.

Надо сказать, что обособление кадров природы, формирование на их основе самостоятельного образа, выразительной системы взаимодействия характера и окружения есть некая неизбежная, наверное, условность. Среда, обычно в кинематографе читаемая как реальное пространство, сродни фотографическому, за которым чувствуется непременно закадровое его продолжение, здесь обретает иное звучание: природа и человек как равные художественные величины оказываются в постоянном контакте.

Образ природы получил очертания самостоятельного явления на полотне киноэкрана. Отсюда «живописность» построения фильмов этой группы. Она рассматривается одними специалистами как новое слово в драматургии, как самостоятельный и самодостаточный фактор воздействия на личность героя. Другие увидели в законах живописи, привнесённых на экран (в частности, композиционных построениях, ограниченных рамками произведения станковой живописи), разрушение кинематографической специфики.

Авторитетный критик и драматург М. Блейман, например, выступил со статьёй «Архаисты или новаторы»<sup>[19]</sup>, не приняв – или не захотев принять как новаторский экранный анализ уникальной человеческой личности, сформированной под воздействием духовных истоков, идущих от окружающей человека природы.

Эти истоки экран 60-х видит и в исторических корнях.

При этом суть не в том, художник ли перед нами из далёких времён («Андрей Рублёв» А. Тарковского), современный поэт Ольга Берггольц («Дневные звёзды», 1968, И. Таланкина) или совсем простые крестьянские парни, сверстники Василия Шукшина в его картине «Странные люди» (1969).

История России, знаковые для героя события, оказавшие, может, и неосознанное им самим влияние на становление его характера, образа мыслей, реализацию таланта, превращают живущего на экране человека в частицу истории. Причастность героя к событиям, определившим пути России, создаёт масштаб личности.

Характер, соразмерный истории, очень непросто приживается на экране.

У А. Тарковского повествование о житии Андрея Рублёва драматургически поделено на целый ряд отдельных, разделённых во времени новелл. В каждой из них рассказано о важном, часто

известном событии истории (полёт крестьянина на самодельных крыльях с колокольни церкви Покрова на Нерли, преследование властями языческих обрядов, вражда братьев-князей, обернувшаяся разрушительным нашествием чужеземцев, ослепление зодчих и резчиков, построивших храм...).

Датированные определёнными годами, события этих новелл влияют на Андрея, ищущего своё художественное решение традиционных библейских сюжетов (Страшного суда, образа грешницы...), духовно впитывающего впечатление, которые затем должны определить субъективно пережитое художником воплощение канонических сюжетов.

Разделение повествования о жизни героя на отдельные новеллы – к данному моменту приём уже не новый. А. Тарковский и А. Кончаловский, авторы сценария «Андрей Рублёв», совсем недавно окончили режиссёрскую мастерскую во ВГИКе, которой руководил М. Ромм: именно их мастер одним из первых в нашем кино обратился к новеллистической структуре как свободной драматургической форме в картине «Девять дней одного года» (1962). Теперь такая композиция ещё больше раскрепостила последовательность фрагментов повествования, позволила связать воедино – судьбой и размышлениями главного героя – не просто отдельные дни («Девять дней...»), а разрозненные исторические события.

Отказавшись от традиционной структуры фабулы, авторы «Андрея Рублёва» создали образ художника, так сказать, «вне времени и пространства». И фильм, неминуемо вызвав споры вокруг канонов биографического жанра, на самом деле оказался вовсе не биографией, он стал авторским размышлением о призвании и участии художника – во все времена.

Столь же свободно, хотя иным способом, выстроен сюжет фильма И. Таланкина «Дневные звёзды» по автобиографическому произведению поэта военного поколения Ольги Берггольц (акт. А. Демидова). Экранный рассказ об этой удивительной женщине, пережившей блокаду, ставшей духовной опорой осаждённого Ленинграда, вбирает в себя, кажется, глубинные родниковые истоки отечественной истории.

Сам образ «дневных звёзд» рождён почти детским впечатлением поэта: если днём долго и пристально глядеть в глубокий колодезь, то на

дне его можно увидеть отражение ночных звёзд.

И. Таланкин как будто использует этот способ взглядывания в глубинные пласты времени и событий. Они позволяют ощутить воздействие истории на формирование творчески одарённой личности героини. В основании драматургического построения снова оказывается свободная от фабульной последовательности форма развития сюжета-памяти.

Для 60-х такой сплав истории и современности – не преходящая мода, а одна из характерных особенностей развития сценарной формы.

Замысел, раскрывающийся на сопоставлении нескольких разрозненных новелл, реализуется и в фильме В. Шукшина «Странные люди». Однако автор связывает новеллы не интервалами «дней» или датами исторических событий. Здесь контакт между новеллами рождается благодаря характерам, нравственной уникальности персонажей трёх повествовательных единиц: «Братка», «Роковой выстрел», «Думы»... Современность, отгремевшая война, духовная тяга к личности и легенде русской истории – Степану Разину.

Постижение его образа, познание истины характера и судьбы не даёт покоя простому парню. Он всё режет из крепких кряжистых корневищ фигуру Степана. И каждый раз бросает в костёр, не добившись того единственного представления, что живёт в его душе. Такое своеобразное проявление в характере деревенского механика Кольки личности, ищущей реализации в облике своего героя, – тоже процесс поисков духовно-исторических корней натуры творческой, по-своему несущей эту удивительную связь современности и истории...

В поиске истоков экран обращается и к явлениям древней культуры, пытаясь найти неявные нити, связывающие художественное сознание и традиции, обычаи народа. Таких произведений очень немного, их встретили не только споры, но и откровенное неприятие. Непонимание. Однако эти попытки всё-таки состоялись. И обозначили фактически безграничность творческих поисков экрана времени оттепели. Речь о фильме С. Параджанова «Цвет граната» (1969).

Литературную образность режиссёр пытается передать средствами экранной живописи, потенциалом того самого метаязыка, о рождении которого выше говорилось как о своеобразии, уникальности искусства оттепели.

Поэтическая пластика произведений Саят-Новы, условно-метафорическая фактура восточной изобразительности, сценическая пантомима становятся объектами кинематографического переосмысления, обретают динамику во времени и пространстве. Поэтические образы стихотворных строк превращаются в цветные пластические мотивы.

Фильм обращается к традиционной предметной символике обозначений, скрытых в народном опыте за таинством таких обрядов, как жертвоприношение и ткачество ковров, сотворение храма и хранение древних книг, ритуальный смысл и бытовое назначение кинжала, чаши, одежды, теплящихся светильников, музыкальных инструментов, колокольных перезвонов, старинных народных мелодий... Они звучат в «Цвете граната», сопровождаемые пением на грузинском, армянском, азербайджанском языках, без перевода, что превращает их в своеобразный эмоциональный фон, непрерывно льющийся напев, сообщающий ритмическое начало всей структуре экранного действия.

Единство символического и житейского, существование бытового как ритуального, а символики – в житейском обличье достигнуто и таким, в частности, приёмом, как исполнение одной и той же актрисой – Софико Чиаурели – разных ролей: юный поэт, возлюбленная поэта, монахиня с белыми кружевами, Ангел Воскресения (С. Чиаурели исполняет и пантомиму, имеющую очень важное значение для пластической организации движения в кадре).

Связь между образами, воплощёнными одной актрисой, даёт ключ к расшифровке авторского замысла. Единичное здесь является как бы изначальной точкой отсчёта многовекового человеческого бытия. История превращается в духовный опыт. И как обряд (а таким с веками стали обычаи и омовения ног давилыщиками винограда, и жертвоприношения с помазанием лба жертвенной кровью) он канонизируется. Это находит отражение, например, в иконописи.

Приём превращения конкретного экранного образа в обозначение, символ, с веками как бы застывший на уровне отстранённости от прямого назначения, приравнивает каждый конкретный предмет к поэтическому знаку.

Автор ведёт диалог со зрителем на языке поэзии. Так, монтажная фраза пролога – это своеобразная мозаика из предметов-знаков:

раскрытая книга – гранат – раскрытая книга – кинжал – раскрытая книга – нога давит виноград – раскрытая книга – хлеб и живые рыбы – раскрытая книга – музыкальный инструмент и роза – раскрытая книга – шипы...<sup>[20]</sup> Изображение книги, выполняя в чередовании предметов роль поэтического рефрена, одновременно как бы заносит увиденное на страницы памяти – те жизненные реалии, которые затем в сознании поэта обратятся в строки стихов.

Фактура экранной речи – конкретные детали окружающей жизни – выведена из своего обиходного назначения намеренной статикой складывающихся в сознании поэта образных представлений. Цикличность их чередования, повторяемость «мотивов» создают кинематографическую форму «Цвета граната».

Обширная тема – духовный мир человека и окружающая его природа, личность и история народа – сфокусирована С. Параджановым в ракурсе основного замысла: жизненные впечатления как истоки призвания, как дар будущего художника. Причём поэтическое ощущение мира видится в «Цвете граната» и как естественное состояние ещё не сложившейся личности, и как смысл, образ существования на протяжении всей последующей жизни.

Перед нами попытка средствами экрана проникнуть в сложнейший процесс пересоздания окружающего мира поэтическим сознанием.

На параллельных путях в эти годы совершается обновление подходов кинематографа и к экранизации литературной классики. Шестидесятники видят в ней ещё один источник духовного богатства современника, наследие культуры.

Именно поэтому, наверное, экран оттепели отдаёт предпочтение таким литературным произведениям, в которых речь идёт о натуре духовно щедрой, способной дарить людям доброту, открытую бескорыстность собственного сердца. Интерес к личности человека, актуализация способов анализа его внутреннего мира, уже заявившая о себе и в героях военной тематики, и в персонажах, несущих духовное наследие прошлого, сказала на обновлении способов экранизации. Она основательно освоила характер авторского прочтения текста современным экраном.

Речь о том, что у каждого читающего литературное произведение в воображении рождается свой облик – персонажей, событий,

окружения. Образ времени и среды, в которую писатель когда-то поместил героя. Это своё представление (а другого у него и нет) режиссёр переносит на экран.

Подобный подход, правда, вызвал немалые споры: сторонники сохранения писательского видения и стиля настаивали на строгом соблюдении «буквы» изначального текста.

Однако 60-е оказались настолько активными – в том числе и в присвоении наследия как нравственной, прежде всего, основы современности, что параллельно всё нарастающим дискуссиям экран (а кстати, и новаторская часть театральной сцены) обогатился рядом истинных шедевров. Среди таких фильмов «Дама с собачкой» (1960) И. Хейфица, «Анна Каренина» (1968) А. Зархи, «Не горюй!» (1969) Г. Данелии.

Переводить прозу А. Чехова в киноречь невероятно сложно. Его зримая, казалось бы, словесная образность (классический пример – мелькнувший в свете луны осколок бутылки на дороге, означающий ночной пейзаж) вовсе не давала того же самого эффекта в фильме. И. Хейфиц ищет выразительные аналоги чеховским «говорящим» деталям. И именно благодаря подобному прочтению режиссёру удаётся перенести на экран «Даму с собачкой», «Ионыча».

Атмосфера расслабленности, вялотекущие будни, как усмирённая мелководьем морская волна, тихо раскачивают какие-то выброшенные обрывки бумаги, увядшие цветы, пустую бутылку. Этот кадр, вовсе не обязательный для развития действия, характеризует среду, образ жизни, настрой, в контексте которых завязывается лёгкий поначалу курортный роман Гурова и Анны Сергеевны – главных героев «Дамы с собачкой».

И от одной сцены к другой нарастает интерес автора к женщине, поначалу как будто ничем не выделяющейся из толпы празднично отдыхающих, разве что только собачкой (Анну Сергеевну всегда сопровождал ухоженный беленький шпиц).

А это уже чеховская выразительная подробность, говорящая об одиночестве. И скучающий господин (акт. А. Баталов), не раз встречающий даму у пристани, и женщина (акт. И. Саввина), с каждым парходом безропотно ожидающая мужа, совсем естественно – и случайно – оказываются вместе. Поездка по Крыму, проведённая в местной гостинице ночь, кажется, ещё ничем не нарушают «канонов»

лёгкого курортного романа. Смятённое состояние спутницы даже как-то смущает опытного в таких ситуациях Гурова.

А время само всё расставляет по своим местам.

Однако чеховская драматургия в интерпретации экрана 60-х вдруг приобретает второе дыхание. Духовная чистота, искренность, наивность Анны Сергеевны открыли Гурову истинную бесцветность его собственной – однотонной и пошлой – жизни.

На экране не просто вспышка запоздалой влюблённости. Речь об осознании никчёмности прожитого времени, о понимании смысла и ценности настоящих человеческих чувств, вдруг герою открывшихся.

Последние эпизоды, где Анна Сергеевна и отыскавший её Гуров смотрят в проёмы окна гостиницы, напоминая двух одиноких птиц, запертых в клетках, обещают им всё-таки счастье, пусть редкое, истинной духовной открытости.

Выбор литературного произведения другим режиссёром, А. Зархи, многие годы работавшим вместе с И. Хейфицем, также созвучен времени оттепели.

И хотя «Анна Каренина» не раз привлекала внимание кинематографистов, 60-е годы открыли в романе Л. Толстого, наверное, той же силы потенциал человечности и глубоко понимаемой нравственности, верности своим чувствам, которую теперь востребовало время.

Актёры (В. Лановой, Т. Самойлова) создали удивительно органичный дуэт, позволив теме взаимной любви звучать как основной мелодии фильма.

Надо заметить, что текст Л. Толстого, вообще-то, не производит ощущения столь цельной и уникальной охваченности героев безграничным чувством, как это звучит в фильме. То есть режиссёр выбрал и акцентировал то актуальное и значимое для 60-х, что ему как современнику удалось увидеть в классическом романе.

Многие годы не утрачивает зрительского интереса и фильм Г. Данелии «Не горюй!» (1969) – экранизация романа французского писателя К. Тилье «Мой дядя Бенжамен».

Натура раскованная, бескомпромиссная и бескорыстная, доктор Бенжамен Глonti покоряет непосредственностью общения с людьми, чувством родства с природой, глубоким и цельным характером. Кажется даже, что он духовно близок персонажам картины «Я шагаю



по Москве»... И такая тематическая переключка придаёт своеобразный шарм лёгкой, импульсивной, открытой натуре искреннего героя.

Очевидная театральность этих экранизаций отчасти снимается за счёт образа окружающего пространства.

В «Даме с собачкой» это крымские пейзажи, горная дорога, а затем – городская архитектура и домашнее убранство квартиры тех лет. Во второй части – провинциальный театр и почти метафорически выразительный длинный глухой забор вокруг дома Анны Сергеевны, вдоль которого долго идёт Гуров.

Этот забор, сродни непробиваемой стене из фильма М. Ромма «Девять дней одного года», по мере движения человека вдоль него становится всё более выразительным, что и делает делящийся кадр в конечном счёте метафорой...

Однако театральность постановки действия и поведения персонажей, скрашенная выразительностью пространственного решения (таковы и многие сцены «Анны Карениной»), позволяет сосредоточиться на поведении актёров. Характеры героев играют в этих экранизациях принципиальную роль. Именно с их помощью автор реализует собственное суждение об актуальных для современности проблемах взаимоотношения людей.

Активизация театральных приёмов в экранном изложении литературной классики, так же как в историко-биографических фильмах стилизация пространственного образа под живописный, стала характерной чертой постановочного решения в фильмах-экранизациях.

За пределами «фотографичности» кино оказалась масса возможностей вывести повествование за грань примелькавшегося, жизнеподобного, помочь увидеть именно то, о чём автор ведёт речь на основе литературного текста.

В одном из интервью, уже в первое десятилетие XXI века, актрисе А. Демидовой (о ней шла речь в связи с фильмом «Дневные звёзды») был задан вопрос: «Вы сформировались творчески внутри „взрыва“ театра 60-х...» (так и было сказано: *взрыв*. – Л. З.). Ответ раскрывает существо процессов, роднящих все виды искусства в период оттепели и обозначает приметы, характерные для времени:

«Тогда взрыв был не только в театре, это были и социальные изменения, и явления в иных искусствах, новые средства выражения... Выразительные средства, которые адекватно отражали социальные

перемены... Театр на Таганке саккумулировал в 64-м поиски студенческого театра МГУ... других молодых коллективов. „Таганка“ многое открыла. Например, до нас в России вообще не играли классику в современных костюмах, а мы таким сделали „Гамлета“ – как репетировали в джинсах и свитерах, так и оставили в спектакле. Для нас это была естественность, направленная на разрушение академизма...».

И чуть ниже: «Я поняла, что в соединении культур можно найти новый язык...»<sup>[21]</sup>.

Театрализация как приём экранной выразительности совпала и с пересмотром некоторых традиционно специфических основ киноповествования. Прежде всего к ним всегда относился монтажный способ изложения.

Монтаж долго оставался своеобразной «альфой и омегой» (Л. Кулешов) кинематографа. Однако именно такой тип построения в 60-е подвергается – и в теории, и на практике – весьма решительному пересмотру.

Конструкция из коротких монтажных фрагментов, когда-то разносторонне исследованная новаторами 20-х годов и составлявшая способ «управления вниманием зрителя» (В. Пудовкин), а в особенности – эйзенштейновский выразительный монтажный образ, объявляется теперь чуть ли не насилием над зрительским восприятием, поскольку воздействует как приём, чаще всего изменяющий смысловое значение визуального ряда, подчиняя его авторской интерпретации.

Правда, стоит напомнить, что эйзенштейновский ультракороткий монтажный фрагмент (иной раз по 2–3 кадра: например, в сцене расстрела июньской демонстрации на Невском в фильме «Октябрь», 1928 год) тоже имел свои преимущества. В частности, был способен имитировать даже дробный ритм строчащего пулемёта... Режиссёр предпочитал статичные кадры, которые, соединяясь в нужной ему последовательности, работали как «фраза» авторского высказывания. То есть автор, действительно, брал киноаудиторию под полный психологический контроль, внушая собственную интерпретацию события.

От такого диктата теперь сочли необходимым освободить зрителя, давно уже способного к самостоятельным наблюдениям и анализу

увиденного.

Фотографически подробный процесс фиксации реальности вытесняет монтажные конструкции эпизодов и сцен. Метод кинонаблюдения, предложенный критикой и экраном, практически сводит на нет практику короткого монтажа. Зато активно разрабатывает способы панорамирования. Выстраивает пространство кадра. Предоставляет актёру свободу поведения. Даёт оператору возможность заранее планировать движение снимающей камеры (конечно, сообразно предварительно рассчитанному маршруту), как бы ненавязчиво направляя зрительский взгляд. В результате зритель, действительно, оказывается один на один с пространством кадра, самостоятельно анализирует происходящее.

Авторская интерпретация литературного текста подводит иной раз экранизацию к той незримой границе трансформации смыслов, за которой в классическом тексте можно было обнаружить максимальное созвучие с современностью.

Фильм Г. Козинцева «Гамлет» (1964) поразил публику вовсе не джинсами и свитерами исполнителей. Режиссёр и художник (Е. Еней – старейший партнёр Г. Козинцева) на основе пьесы Шекспира создали произведение, заставившее буквально всех говорить о проблемах сегодняшнего дня. О человеке, духовно освобождающемся от сковывающих условностей двора, восстающем против молчаливого соучастия придворных в преступлениях власть имущих. Отказывающемся, наконец, от самого существования в таком окружении.

Фраза И. Смоктуновского в эпизоде с флейтой, которую герой предложил партнёру, не умеющему пользоваться инструментом (Гамлет в исполнении И. Смоктуновского – одна из знаковых ролей на экране 60-х, в момент угасания эйфории по поводу перспектив оттепели): «играть на мне нельзя» – прозвучала с откровенно означенным подтекстом, имеющим непосредственное отношение к настоящему времени и осознавшему свою уникальность человеку.

Пожалуй, именно ценность каждой отдельной личности привлекает автора 60-х к литературным текстам, где речь идёт о внутренней чистоте, о сложных обстоятельствах жизни, которые не в силах разрушить духовность, цельность натуры даже самого, казалось бы, «маленького» человека.

Исконное для русской культуры тяготение к исследованию его судьбы и нравственного потенциала в период оттепели особенно отчётливо обнаруживается в выборе литературных произведений, где такая личность оказывается в центре внимания.

В 1960–1962 годах М. Швейцер экранизирует «Воскресение» Л. Толстого, сценарий по тексту романа создал Е. Габрилович.

Начинающая актриса Т. Сёмина и опытный Е. Матвеев составили поразительной силы дуэт, реализовав предложенную автором «партию» возрождения сломленного страстью человека, его нравственное воскрешение. В судьбах Катюши Масловой и Нехлюдова зритель воспринял моральную ответственность людей разного не только социального, но и жизненного опыта за судьбу ближнего. В извечном, кажется, противостоянии безрассудности страсти и мук совести рождалась потребность покаяния, а значит – духовного возрождения.

Здесь, кстати, есть повод рассмотреть и своеобразное для искусства оттепели взаимодействие партнёров.

В тексте романа, в «Воскресении», партия роли своя у каждого из персонажей. Судьба Катюши Масловой прослеживается у Л. Толстого как бы по касательной к возрождению Нехлюдова. Она складывается и существует в параллель преобразующим внутренний мир героя чувствам, поступкам. То есть сюжетные линии героев выстроены по принципу музыкальной композиции, в которой не только каждая из партий, но и их взаимодействие составляют существо авторского монолога, обращённого к читателю.

Литература теперь, в отличие от ранних периодов становления кино, не питает экран только сюжетами, композиционными структурами или своеобразием языка. Текст классического произведения, как явление вида искусства, осваивается кинематографом и на уровне своих, авторских комментариев к прочитанному.

Процесс синтеза выразительных средств («в соединении культур можно найти новый язык», А. Демидова) легко наблюдать на протяжении всего периода 60-х. И чем больше параллельных искусств (литература, театр, живопись, музыка, фотография...) вовлекается во взаимодействие, тем ярче оказывается произведение, тем более

сильное впечатление оно производит. Это относится, безусловно, и к экранизации.

В ряду наиболее заметных произведений, где гармонично сосуществуют искусство слова и пейзажная живопись, музыкальность в композиции событий, пластическом рисунке поведения актёров и звуко-тональная ритмика сцен, следует обратить внимание на фильмы, художественный образ которых как бы вырастает из органичного мира русской усадьбы.

В эти годы именно театр, обратившись к Чехову, первым заговорил о культуре русского усадебного мира, о его воздействии на формирование личности: «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишнёвый сад»... Вслед за сценическим образом его своеобразную ауру воссоздаёт и кинематограф.

Важно заметить, что интерес исследователей к миру усадьбы XVIII – начала XX веков как нравственному истоку, сформировавшему целое поколение выдающихся людей России, обозначился только лишь в начале 90-х годов. Имея в виду именно такую последовательность (театр – кинематограф – культурология) процесса мифологизации роли русской усадьбы, необходимо выделить фильм-экранизацию А. Михалковым-Кончаловским романа И. Тургенева «Дворянское гнездо» (1969, гл. оператор Г. Рерберг, среди художников Н. Двигубский, М. Ромадин, композитор и дирижёр В. Овчинников).

Пространственный образ картины восходит, безусловно, к шедеврам русской пейзажной живописи. На экране не просто некая естественная для жизни героев среда. Изобразительное решение рождает чувство соприсутствия. Томящее лето, очищающая гроза, утонувшая в потоке дождя густая трава... Старинный особняк, уютная архитектура неухоженного фасада...

Ожившая фотография тянет взглянуться в каждую деталь, дарит ощущение душевного тепла. Именно в таком состоянии, чуть ли не по колено в мокрой траве, стоит Лаврецкий (акт. Л. Кулагин), вернувшийся из Парижа – домой...

Этот образ русской природы по существу основной партнёр актёров, занятых в фильме. Весь окружающий мир органичен с характерами, чувствами, поведением одних персонажей и дисгармоничен с другими – отторгается, обнаруживает диссонанс, нарушает гармонию. И это губительно для отношений между героями.

Кинематограф 60-х последовательно и активно проявляет не просто интерес к внутреннему миру человека. На этом пути он открывает массу новых выразительных способов, приёмов повествования. Содружество искусств проникает в прочно устоявшиеся формы. Усложняет их, отказывается от общедоступных решений, прокладывает новые пути.

Языковой ресурс экрана при этом вовсе не становится беднее. Так, на смену монтажной структуре (короткому кадру) приходит выразительное панорамирование. Разработка некоторых панорам (выше речь шла о съёмках С. Урусевским фильма «Летят журавли») не только обновила технические способы съёмки. В результате отчётливо обозначилось авторство художника в интерпретации экранных событий.

Герой, способы съёмки, живописно-фотографический пространственный образ, принципы музыкальной композиции в повествовательной последовательности, участвовавшие эпизоды «внутреннего монолога» – эти и многие другие приёмы изменили характер киносюжета.

Мир героя востребовал своей поэтики. Не только в сочетании разных искусств, но и в пересмотре возможностей собственно киновыразительности.

Документально-фотографический способ фиксации реальности, живописное решение, романские формы повествования составили как бы параллельные потоки – художественные течения, активно воздействующие на выявление фигуры автора-повествователя. Однако ещё раз необходимо подчеркнуть, что в основании всех преобразований поэтики экрана оказался именно увиденный художниками 60-х человек, его реалистическое окружение.

И вот тут обнаруживается ещё один, едва ли не самый примечательный источник обновления экранного письма. Кинематограф берёт курс на глубинное исследование внутреннего мира героя, кажется, уже привычного, обросшего канонами в советском фильме, – человека социального.

Отчего-то именно в период оттепели так стремительно возродился интерес кино к революционному наследию.

Экранизация рассказа Б. Лавренёва «Сорок первый» вызвала огромный интерес к первой режиссёрской работе (1956) Г. Чухрая. Он

взял произведение, ещё в 20-е годы встреченное неоднозначно. Хотя уже в 1927 году Я. Протазанов, не так давно вернувшийся из эмиграции, поставил по нему фильм с актёрами И. Коваль-Самборским и А. Войцик.

Речь в лаконичном рассказе идёт о любви – короткой трагической любви полуграмотной красноармейки, лихо отстреливающей белогвардейцев, и русского интеллигента, офицера Белой армии, ставшего как раз сорок первым на её счету.

Оказавшись на пустынном острове, затерянные сначала среди песков, а потом отрезанные от мира волнами Каспия, классовые враги – беспощадный стрелок и однозначно его потенциальная жертва – предстали волей судьбы один на один друг перед другом. Мужчиной и женщиной. Заботливой женщиной и нуждающимся в уходе больным, открытым к добру и дружбе мужчиной.

В ситуации необитаемого острова сами собой отпадают жёсткие стереотипы насыщенного враждой деления мира на своих и врагов. На красных и белых. Социальные, идеологические границы, всякого рода классовые барьеры отпадают, выглядят неуместными. Женщина заботится о доме. Выхоженный её заботами герой привносит в её жизнь какой-то неведомый ей дотоле огромный мир духовной культуры. Рассказами о своей юности, пересказами сюжетов известных ему книг, историй Говоруха-Отрок открывает пишущей корявые стихи Марютке совсем другую картину – нормального человеческого общения. Возможного, оказывается, во время братоубийственной Гражданской войны только лишь на необитаемом острове.

Трагичность короткой истории в том, что с появлением белых и мужчина, и женщина, даже не успев осознать последствий, мгновенно становятся героями социальными. Марютка стреляет в спину возлюбленного, счастливо кинувшегося навстречу «своим».

Актёры О. Стриженов и И. Извицкая воссоздали характеры, не разрушив лейтмотива истории: зарождения, нарастания и развязки искренних чувств героев рассказа. Классовое противостояние, жестокое и сформированное временем, отступает под воздействием нормальных человеческих эмоций, изначально правящих в мире, каким бы он ни был, всегда.

Время и «вневремя» чётко очерчены в динамично меняющемся изобразительном образе фильма.

Оператор С. Урусевский (годом позже он снимет в чёрно-белой гамме «Летят журавли» М. Калатозова) работает у начинающего Г. Чухрая с цветом.

Однотонные, буро-жёлтые пески Прикаспия сняты в постоянно меняющейся тональности (в специальных коробочках у оператора для этого хранились десятки фильтров различных цветовых оттенков). Фактура кадра зависит от солнечного освещения, свирепого ветра, от времени суток. Жаркий полдень, а почти вслед за ним мрачная до озноба ночь. Неутолимая жажда измученных до предела людей, как-то просяще подбадривающая команда полузасыпанного песком комиссара Евсюкова (акт. Н. Крючков): «Которы справа, которы слева, – заходи!»...

А на другом полюсе, на острове, где спасшиеся на обломках попавшего в шторм баркаса Марютка и белый офицер оказываются вдвоём, изобразительно воссоздан мир, обозначивший «вневремя». Спокойное море. Очищающий дождь. Утлая, заброшенная рыбаками хибарка. Нежное солнце. Два затерянных человека...

И для 20-х годов, да и для середины 50-х рассказ Б. Лавренёва и его экранизация, конечно же, означали противостояние социальных условий, разбросавших людей по враждующим лагерям, и нормальных человеческих отношений, обогащающих душу, когда жизнь приобретает естественное течение.

Для прошедшего фронт Г. Чухрая выбор рассказа Б. Лавренёва как режиссёрского дебюта надолго определил его последующую творческую судьбу.

Другой фильм, «Коммунист» (1958), подробно анализирующий духовный мир знакового для советского экрана социального героя (Василий Губанов – первая роль в кино акт. Е. Урбанского), поставил опытейший Ю. Райзман.

Ещё в 20-е Ю. Райзман прошёл школу режиссуры, будучи ассистентом Я. Протазанова на студии «Межрабпомфильм». К слову, именно он отыскал когда-то на роль Марютки в «Сорок первом» 1927 года студийку Госкиношколы Аду Войцик, репетировал с ней и даже снял отдельные сцены, пока мастер был занят монтажом.



Фильм «Коммунист» не могли, конечно же, обойти стороной всё ещё довлевшие над нашим экраном «руководящие указания». Кому-то там не понравилось для начала, что сценарий, написанный Е. Габриловичем, назывался «Кладовщик». Хотя должность героя, демобилизованного по ранению красноармейца, оказалась именно такой: Василия Губанова в первом же эпизоде назначают заведовать складом на строительстве одной из первых ГЭС.

Характерная для 60-х, отражающая к тому же индивидуальную особенность работ писателя-кинодраматурга Е. Габриловича, романтизация времени и героя приобрела в сценарии свой масштаб, наверное, прежде всего от соотношения рутинной работы на незаметной должности персонажа и его искреннего до самоотречения служения партии, которой духовно он целиком принадлежит. Однако если название сценария («Кладовщик») даёт установку на восприятие авторского замысла, то в новой редакции («Коммунист») произошло, надо признать, его очевидное спрямление.

И всё-таки на экране режиссёр и актёр в первую очередь акцентируют именно качества обычного человека, те, что отличают героя от окружающих: жителей деревни, рабочих на стройке... Множества неприкаянных людей, ещё не нашедших себя в новой жизни. Особенно ярко и убедительно в этом плане сняты сцены, предшествующие гибели Губанова, его убийства бандитами.

Стилистика этих эпизодов невольно возрождает в памяти эффектные композиции из фильмов А. Довженко (в частности, финальных метафор картины «Арсенал»). Только герой Ю. Райзмана и Е. Габриловича лишён пафоса довженковских иносказаний. Он остаётся погибающим человеком, до последнего стоящим за своё дело.

Открытость деятельной натуры Губанова становится главной его отличительной чертой. Каждую сцену Е. Урбанский проводит в приподнятом, а то и в напряжённом ритме. Убеждённый в своей правоте Василий легко находит общий язык с теми, кто способен вместе с ним взяться за самые трудные дела и задачи.

В этом контексте проходят и две сцены, в которых появляется Ленин (акт. Б. Смирнов).

Зритель видит на экране не совсем привычный образ вождя революции. В комнате заседаний Губанов, пробившись к нему в надежде раздобыть стройматериалы, встречается, по существу, с таким

же энтузиастом-организатором, не имеющим, к сожалению, в наличии самых элементарных вещей, о которых просит кладовщик. И когда, уже почти в конце картины, Ленину докладывают о кончине Губанова, он не сразу и даже как-то нерешительно отвечает на вопрос, помнит ли человека, приходившего в Совнарком раздобыть для будущей ГЭС гвоздей и шурупчиков.

Попыткой снять с образа вождя уже, кажется, непомерный груз монументальности видится и картина Ю. Карасика «Шестое июля» (1968). Здесь Ленин (акт. Ю. Каюров) житейски усталый, однако внутренне собранный человек, вынужденный вести дискуссию (лидер оппозиции Мария Спиридонова – акт. А. Демидова). Спиридонова тоже член партии, прошла аресты и ссылки. Бывшие соратники яростно спорят теперь о путях укрепления новой власти.

Сквозь самые острые ситуации (а их чередой составляет драматургию политического фильма) Ленин проходит убеждённым и стойким борцом. И здесь, на экране 1968 года, он впервые показан активным участником бескомпромиссной борьбы. Зритель, которого ещё с 30-х годов убеждали, будто Ленин никогда не брал оружия в руки, на крупном плане видит, как вождь перекладывает револьвер из ящика стола в карман.

Документальная стилистика фильма «Шестое июля» (оператор М. Суслов), хронологическая последовательность исторических событий нуждалась не только в особых условиях съёмки, но и в приёмах технической обработки плёнки. Изображение оказалось контрастным, как в старой хронике, а сама плёнка приобрела в результате специальной обработки так называемую зернистость, тоже имитирующую сюжеты первых лет революции.

При этом съёмки имитировали метод наблюдения. Автор фиксировал реальность. И лишь изредка пользовался монтажным сопоставлением, не прибегая к эффектным приёмам. Да, впрочем, именно так и снимали хроникёры-операторы свои первые киносюжеты.

Гораздо больше фильмов на историко-революционную тему посвящено в этот период безвестным энтузиастам, молодым романтикам, натурам художественно одарённым, реализующим, а то и сжигающим свой талант в огне Гражданской войны. Наиболее яркие из них – «В огне брода нет» (1967, реж. Г. Панфилов) и «Начальник

Чукотки» (1967, реж. В. Мельников), «Служили два товарища» (1968, реж. Е. Карелов) и «Гори, гори, моя звезда» (1970, реж. А. Митта), «Белое солнце пустыни» (1970, реж. В. Мотыль), некоторые другие.

В этих картинах герой – простой, обычный человек, волей самых непредвиденных обстоятельств трудного времени вынужденный взять на себя роль героя социального.

Первая картина Г. Панфилова «В огне брода нет» отмечена своего рода симфонизмом повествовательной формы. Драматическое действие в ней развёртывается на довольно ограниченном пространстве. Оно прежде всего выполняет информативную функцию: означает место действия, рассказывает, в каких обстоятельствах всё происходит.

Рассматривая немногочисленные пейзажи, невольно проникаешься их лиризмом. Поэтичность окружающей природы составляет зримый контраст к ужасающему быту населяющих вагоны людей, смятённости душевного состояния, характерной для большинства из них.

При этом пространство психологических сцен замкнуто, драматично. Острые диалоги, которые постоянно ведут командир санитарного поезда (акт. А. Солоницын) и комиссар (акт. М. Глузский), аскетичный быт военного госпиталя на колёсах подчёркивают трагические ноты в их спорах: каким будет завтрашний человек, что сулит новый день революции, кто и как будет строить будущее...

Ещё Ф. М. Достоевским было замечено, что выбранный герой и предложенные автором ситуации, в которых он действует, позволяют литератору «до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал её, создавая своё произведение»<sup>[22]</sup>.

Однако диалоги командира и комиссара, их споры о будущем реализованы как параллельная сюжетная линия. Центральное же положение занимает тема главной героини – наивной угловатой санитарки Тани Тёткиной (акт. И. Чурикова), в душе которой таится неведомый ей самой талант художника. И кульминационными сценами этой сюжетной линии становятся вовсе не её лирические свидания с бойцом хозотряда (акт. М. Кононов). И. Чурикова проводит их с той долей комического аккомпанемента, которая напрочь снимает трагизм

и обречённость их любви. Главными оказываются повторяющиеся сцены в тесном агитвагоне, когда, забившись в угол, оторопев от нахлынувшего прозрения, она открывает в себе дар и сжигающую жажду творчества.

Буквально все сцены с Таней Тёткиной драматичны. Вот она мечется в тесном тамбуре, в слезах кричит командиру, чтобы он не уходил с отрядом. Вот впервые пробует развести краску, нанести первый самостоятельный мазок на стену агитвагона. Плачет в углу, обруганная художником-профессионалом. Азартно машет рукой с телеги, уезжая в деревню за ранеными. Все эти фрагменты сосредоточены на раскрытии её внутреннего мира, личности и судьбы.

Если завязка и смысловая кульминация несколько сглажены многосоставностью сюжетного развития, то развязка трагически однозначна. Она происходит на своеобразной сценической площадке.

Это просторная горница деревенского дома, где белогвардейский полковник (акт. Е. Лебедев) после долгих размышлений о судьбах гибнущей культуры в России убивает замахнувшуюся на него санитарку.

Последовательно сопоставляя сюжетные линии, авторы анализируют сложный социальный конфликт – личности и эпохи, отдельного человека и нарождающегося общества. Их соотношение раскрывает проблемы нарастающих противоречий духовного становления как исторически обусловленный процесс в его конкретном воплощении. То есть изображение хаотического потока жизни предстаёт в фильме Г. Панфилова как логически однонаправленный ход истории. Поступательно движущееся время рождает чувство неотвратимости трагической развязки.

Маленький эпизод Гражданской войны, да ещё на её задворках, конечно же, сам по себе предполагает, наверное, только настоящее время. Однако, если вдуматься, и прошлое, и будущее всё-таки введены в сюжет.

Настоящее время охватывает весь бытовой слой действия.

Образ будущего как бы витает в постоянных диалогах-спорах командира и комиссара. Персонально для каждого из героев не существующее, оно – социальное по природе – присутствует во множестве откровенных разговоров. Каким его хотелось бы построить взамен до основания разрушенного мира...

Зато прошлое, напротив, мыслится авторами не отвлечённо. И приобретает реальные очертания не в споре, а предметно. В виде крошечной, на двух ладонях уместившейся старинной иконы. Того мира, который разрушен революцией и войной. Слой прошлого для авторов – это культурный пласт человеческой духовности. Не случайно ведь и царский полковник, и наивная санитарка одинаково видят в иконописном лице ничем не восполнимую ценность.

Так выстраивается историческое время, в параметрах которого развиваются события фильма. На ограниченном реальном пространстве, где настоящее является точкой пересечения духовно означенного прошлого и умозрительно-спорного будущего, речь по существу идёт о судьбе, о предназначении личности.

И оказывается, что психологический портрет героини – на фоне социальной эпохи – охватывает не только события и переживания, значительные для её собственной судьбы. Именно своей «отдельностью» по отношению ко всему, что происходит вокруг, образ Тани Тёткиной получает концептуальное значение. Точность воссоздания подробностей жизни и историчность их толкования составляют сложный, однако вполне читаемый ход авторского замысла.

Искусство оттепели выбрало одним из ведущих героев личность творческую. Об этом уже говорилось. Центральный персонаж экрана тех лет иной раз и не догадывается о своей исключительности. Чаще всего на первый план выступает одарённость духовная. И только как производное – талант, реализация себя в творчестве.

Красноармеец Некрасов (акт. О. Янковский), которому командование части вручило кинокамеру, снимает сюжеты будней Гражданской войны (фильм Е. Карелова «Служили два товарища», 1968). Ни навыков обращения с аппаратурой, ни профессиональных знаний у Некрасова нет. Зато ощущение необходимости запечатлеть буквально обжигающее пламя социального взрыва – в отдельных деталях, судьбах людей – делает его участником и своего рода летописцем непредсказуемо несущегося времени. Фрагменты киносъёмки не складываются в классическую «летопись». Некрасов даже пытается отказаться от поручения. Однако его неудачи как раз и характеризуют, собственно, время: сдвинутое не только по оси истории, но и в сознании окружающих людей.

В рядах соратников герой-командир, лихо гарцующий на коне, куда его, безногого, подсаживают ординарцы. Счастливая улыбка участника парада, снятого на бракованной плёнке, определённо несёт зрителю конца 60-х не просто ощущение романтики тех дней, но и сегодняшней, авторский комментарий, эмоционально пропитывающий «хронику».

Камера запечатлела женщину-комиссара, смертельно уставшую, никому не доверяющую, жёстко разделившую мир на своих и чужих (акт. А. Демидова). В хронике Некрасова её мир замкнут тесной полутёмной комнатой. Приказ расстрелять случайных людей лишает её человечности, говорит об истеричности. Второй эпизод не снят Некрасовым. Продвигаясь вдоль насыпи, которую только что штурмовали отряды красных, он видит среди погибших и комиссара: буквально вжавшись в осыпавшийся грунт, сжимая пальцами землю, она будто ещё рвётся наверх, атакует, зовёт за собой... И в сопоставлении этих двух эпизодов авторы рисуют экспрессивными штрихами огромной силы выразительный портрет жертвенного героя, позвавшего женщину на войну.

Однако постоянным партнёром – антиподом – Некрасова оказывается приставленный ему в помощники боец Карякин (акт. Р. Быков).

Добровольно взявший на себя роль классово определившегося наставника (галифе на Некрасове, сшитые из ткани со следами революционных лозунгов, скрывают, считает Карякин, поповскую сущность напарника), герой Р. Быкова трагикомичен. Комичны его постоянные подозрения и придирки, готовность в любой оплошности видеть умысел или предательство.

Карякин медленно, трудно, трагически прозревает не только по отношению к Некрасову. Но параллельно – и как личность. От чувства вины, которую он испытывает в отбитом у белых блиндаже, и раскаяния в содеянном до финального появления в штабе фронта, чтобы сдать камеру погибшего товарища, всё нарастает трагичность фигуры маленького смешного солдата, едва начинающего понимать окружающих людей и реальные утраты, которые приносит война.

Есть у красноармейца Некрасова ещё один, постоянно идущий параллельным курсом спутник: белогвардейский поручик Брусенцов (акт. В. Высоцкий).

Здесь уже сопоставление носит откровенно трагический характер. Эти судьбы по-своему взаимоотражаются. Героико-трагическое начало получает в их сопоставлении художественное завершение.

От самоотречённого романтизма безногого командира, жертвенной одержимости комиссара, начинённого прописями невежды-помощника череда сопоставлений восходит к истинной вершине, поражающей духовной цельностью характеров, обречённых на вражду и гибель, отданных историей на волю случая. «...два товарища» – это, наверное, и о них.

Лирико-трагической аурой овеян рассказ о короткой жизни ещё одного энтузиаста-художника в реалиях Гражданской войны.

Актёр-одиночка, странствуя по беспокойным дорогам начала 20-х, пытается приобщить массы к искусству революции. Он даже имя себе выдумал – Искремас (искусство революции – массам).

Богом забытый городок оказывается площадкой сдвинувшегося мира: то белые офицеры от скуки развлекаются, стреляя чуть ли не друг в друга, то местные банды претендуют на власть, то приходят, а затем вдруг оставляют город немногочисленные красные части. И во всей этой круговерти, экстатично взмахивая полами рыцарского плаща, поднявшись над рыночной толпой, выкрикивают обрывки никому не понятного текста герои классических трагедий в исполнении Искремаса (акт. О. Табаков).

Режиссёр А. Митта, противопоставляя одержимое подвижничество Искремаса (фильм «Гори, гори, моя звезда», 1970) хаосу огромных толп людей, дерущихся за власть, вдруг помещает своего героя в обыкновенную бытовую жизнь этого маленького городка. На базаре среди любопытствующей толпы, в тесной горнице, куда пустила его квартировать потрясённая красочностью его представлений Крыся (акт. Е. Проклова). Среди таких же одарённых природой энтузиастов, живущих своим талантом во все времена.

Это самобытный художник (акт. О. Ефремов) Фёдор. Под стать Тане Тёткиной из фильма Г. Панфилова, Фёдор пишет своих героев, раскрашивает окружающие предметы в подходящие, по его мнению, цвета, населяет жизнь фантазией радостного и убеждённого человека, пришедшего преобразить, украсить мир. Тем более страшна и бессмысленна его гибель: солдат, поставленный до утра сторожить пленника, убивает Фёдора, чтобы присоединиться к гуляющим на

ночных улицах. Падает художник, осыпаются окрашенные им яблоки, увядает, тускнеет сад. Немного времени остаётся и до гибели Искремаса.

Не пересказывая фильм, важно выявить в его художественной логике (вслед за трагическими судьбами героев картин «В огне брода нет», «Служили два товарища») мотив обречённости уникальной, неповторимой личности в бессмысленной братской войне. Фильмов на эту тему в период оттепели было поставлено, конечно же, больше, чем названо здесь. Однако именно в этих немногих отчётливо обозначилась сюжетная линия гибели таланта как истинный трагический итог катастрофических социальных потрясений.

На другом крыле традиционной для нашего экрана историко-революционной тематики – фильмы-«сказки», истории-притчи, в центре которых оказывается фольклорный по происхождению, находчивый и непотопляемый герой-одиночка, спасающий человечество. Ну если не человечество, то хотя бы малую его часть – группу людей, реально нуждающихся в его защите.

Именно такими оказались Алексей Бычков (акт. М. Кононов) из фильма «Начальник Чукотки» (1967, реж. В. Мельников), красноармеец Фёдор Сухов (акт. А. Кузнецов, «Белое солнце пустыни», 1970, реж. В. Мотыль).

Говоря о средствах выразительности, об ориентации экрана на возможности образного языка других искусств, важно обратить внимание и на растущий интерес кинематографа к собственному жанровому потенциалу.

Особенно активно процесс обращения к популярным зрительским жанрам проявился на экране оттепели именно в картинах об истории революции. В детективах, мелодрамах, комедиях используются доходчивые способы изложения, много раз проверенные на самой разной аудитории, прежде, как правило, предпочитавшей патетические приёмы, даже определённые каноны романтико-героического стиля.

60-е годы по-своему сигнализировали об исчерпанности «верхних регистров» при воплощении этой темы. «Нет форм искусства, обладающих абсолютным преимуществом перед другими, – отмечал когда-то В. Г. Белинский, – превосходство вида, рода и жанра искусства может быть только историческим. Ибо, если есть идеи времени, то есть и формы времени»<sup>[23]</sup>.



Практически все фильмы, о которых только что шла речь, рассказывают о людях, изначально не причастных к событиям и идеям революции. Волей случая оказавшихся в огне войны и даже не пытающихся найти несуществующий брод. Они как будто бы принимают эту жизнь. И героическое (если оно просвечивает сквозь будни неустроенной судьбы) проявляется разве что в непосредственности поступка, в открытости характера, в естественном поведении посреди свихнувшегося мира. В способности оставаться собой при любых обстоятельствах.

Отсюда зачастую комичность большинства ситуаций, в которых оказываются Таня Тёткина, Алексей Бычков, красноармеец Некрасов, Искремас, Фёдор Сухов. Комедийными штрихами щедро отмечены характер и поступки таких персонажей, что сближает их с серийными героями русского фольклора – сказочными, удачливыми (до поры), не уступающими в смертной схватке с врагом. Наивная мелодраматичность тоже определяется способностью всей душой вникать, переживать как своё чужое горе.

Историко-революционная тематика особенно щедро подпитывается также приключенческими сюжетами. Словом, обращение кинематографа к революционному прошлому в этот период отмечено не только общими для оттепели переменами в подходах к истории. Здесь сказался и своего рода принципиально новый момент.

За счёт жанровой отчуждённости экран 60-х дал канонической для нас теме чувство дистанции, что позволило значительно расширить диапазон авторских комментариев, сблизив отдалённые временем события и личностное к ним отношение современника.

Нельзя не заметить, что традиционные, ведущие для нашего экрана сюжеты существенно преобразились, воссозданные с позиций человека времени оттепели.

## Шестидесятники

Какими же были те, кому выпало обновить духовную жизнь поколения шестидесятников: Андрей Вознесенский и Марлен Хуциев, Эрнст Неизвестный и Григорий Чухрай, Андрей Тарковский, Анатолий Солоницын, Глеб Панфилов, Владимир Высоцкий, Алла Демидова?.. Они и другие отразили в искусстве уникальный период времени оттепели, создали на сцене, в изобразительном искусстве, в литературе и на экране созвучный времени тип героя.

Социально и теперь по-своему значимый, этот герой предстал полнокровной, самодостаточной личностью. И то, что именно интеллигенция, её среднее поколение точнее всего почувствовало время перелома и выразило его в духовной насыщенности своих произведений, во многом переломило ситуацию в искусстве.

В частности, кинематограф смог обозначить не только тип экранного героя, историческую ситуацию. Он ориентировал направленность развития киноискусства, обратившись к молодёжной тематике. Чувство дома и зовущие вдаль дороги были отданы молодому поколению в виде основных знаковых истоков его формирования, становления характера.

Кино 60-х последовательно изменяет принципы сюжетного построения, формирует свои разновидности драматического конфликта. Так персонажи-антиподы, обязательные для более ранних этапов (на них опиралось развитие конфликта), освобождаются от полярности признаков. Их столкновение – реализация тезиса о борьбе противоположностей – уступает место сопоставлению параллельно существующих характеров, в соотношении которых теперь возникает более широкое представление об индивидуальных качествах соратников, участников общего дела.

Подобное построение едва ли не впервые привлекло к себе внимание в сюжетной модели фильма М. Ромма «Девять дней одного года» (1961).

В свободном движении новеллистического сюжета своеобразная модель характера современного учёного (Гусев – Куликов, акт. А. Баталов и И. Смоктуновский) возникала как отражение постоянной

необходимости их контактов: романтично-жертвенного экспериментатора Гусева и ироничного педанта-теоретика Куликова. Оба работают на самом передовом направлении науки – в ядерной физике. Их сотрудничество, соперничество, искренняя дружба составляют сюжетное пространство авторского анализа.

Поверх драматически напряжённого действия фильм анализирует нравственные проблемы – в науке, в жизни, в человеческих отношениях. И при этом у зрителя не возникает потребности в более отчётливой обрисовке контуров нормативного героя. Хотя образ Гусева содержал элементы «нормы».

Привычная схема «положительный – отрицательный», конечно же, продолжает существовать, однако её последовательно теснит реалистически многогранный психологический облик современного учёного. Он значительно расширил наше представление об одиночке-подвижнике на передовой линии науки. Экран 60-х воссоздал тип современной личности, составленный из характеров разных персонажей как вариантов его конкретного проявления.

Новая общность «Гусев – Куликов» заняла место в центре обновляющейся художественной системы (Губанов – Ниточкин в фильме Ю. Райзмана «Твой современник», 1968, Паша Строганова – Жанна Д'Арк у Г. Панфилова в картине «Начало», 1970). Такой тип построения дал возможность выйти за рамки моно сюжетной схемы, оттенить неоднозначность, истинную глубину и сложность личности обычного человека.

В названных и многих других фильмах этого времени привлекает своеобразная зеркальность отражения одного характера в другом. По существу перед зрителем раскрывался один обобщённый тип. Только если в прежних картинах он приобретал мифологические свойства чаще всего «человека будущего», то новая сюжетная структура не просто снимала нагрузку с вымышленного героя-одиночки. Она давала возможность невидимое дополнить видимым за счёт партнёра, в своеобразном диалоге характеров выявить скрытые особенности жизни персонажа.

Роль сопоставления, рождающего зрительские ассоциации, всё активней берёт на себя последовательность, расположение событийных эпизодов, фрагментов действия. Органичности этого процесса способствовало множество нововведений, обновление

способов и приёмов съёмки (широкоугольная оптика, панорамные композиции, использование трансфокаторов и т. п.).

Формирование новой стилистики шло под существенным влиянием других искусств: театра, живописи, литературы. В частности, в обновлении структуры сюжета заметен след очередного этапа литературизации экрана, популярной в эти годы свободной формы романа.

Кинематограф 60-х показал, что безвестных подвижников, одержимых идеей обновления жизни, можно встретить повсюду.

Именно потенциал открытого для всех духовного богатства – отличительное свойство шестидесятников – позволяет им, несмотря иной раз на объективные сложности, на личную неустроенность, истово служить общему делу. Это Егор Трубников («Председатель», 1964, реж. А. Салтыков), технолог-винодел из фильма О. Иоселиани «Листопад» (1968), строители комбината на Байкале («У озера», 1970, реж. С. Герасимов).

Существенно и то, в чём именно авторы видят истоки характера своих героев.

Для Егора Трубникова это, говоря высоким слогом, русская земля. Искалеченная войной, недородом, долгим отсутствием мужских рук, она стосковалась и оскудела. Ей нужен хозяин. И Егор возвращается.

Как важны в раскрытии этой темы эпизоды, связующие судьбу Трубникова с возрождением жизни на заброшенной за войну земле! И отчаянный крик перед притихшими бабами, вдруг поверившими в чудо возрождения, из последних сил потянувших на полумёртвый луг немощных голодных коров... И слёзы на лице председателя, когда люди поверили ему, проголосовали за новый срок руководства хозяйством. И жестокая драка с собственным братом (акт. И. Лапиков), тайком скосившим делянку колхозной травы.

Для технолога-винодела из «Листопада» О. Иоселиани это снятый как обрядовый ритуал процесс выращивания виноградной лозы, созревание плодов («Виноградную косточку в тёплую землю зарю...», Б. Окуджава), круговорот вековечного труда крестьянина.

Поэтический по настрою зачин именно эту мифологически знаковую планку нравственных традиций обозначает как уровень суждений о событиях на совсем небольшом заводике: рабочие сидят

неподалёку за бутылкой вина, технологический процесс нарушен, новичок на производстве ищет, кажется, проблем на свою голову.

И вот в доме героя зрителю открывается его родословная – молчаливо глядящие с фотографий лица предков.

Обе эти линии сюжета (мифология выращивания виноградной лозы и панорама по снимкам на домашнем комодe в комнате молодого героя) по-своему ложатся в основание характера, объясняют неуступчивость и волю достаточно неказистого на вид новоиспечённого специалиста.

Для героев фильма С. Герасимова «У озера» такой духовной опорой становится уникальная природа Байкала.

Невольно вспоминается его же фильм «Комсомольск» (1938), где поэтика вырубленной тайги означала победу человека над природой, такую важную для утверждения всемогущества человека в искусстве соцреализма... Однако Лена Бармина, героиня фильма 1970 года (акт. Н. Белохвостикова), резко одёргивает парня, вонзившего топор в ствол лиственницы...

Другим источником духовности теперь выступает культура: библиотека, где работает Лена, становится по-настоящему центром основных событий – и общезначимых, и личных. Особое значение имеет в этом смысле эпизод чтения поэмы А. Блока «Скифы». Он как бы объединяет своим содержанием далёкое прошлое и всё то, что происходит сейчас.

Экран с пристрастием отбирает характеры современников, говоря о свойствах, об особой ценности таких человеческих качеств, которые востребовало время. Легко назвать множество фильмов, в центре которых оказывается созвучный этому времени человек.

Среди них «Когда деревья были большими» (1962, реж. Л. Кулиджанов), «Родная кровь» (1964, реж. М. Ершов), «История Аси Клячиной...» (1967, реж. А. Кончаловский), «Фокусник» (1968, реж. П. Тодоровский), «Три тополя на Плющихе» (1968, реж. Т. Лиознова), «Ещё раз про любовь» (1968, реж. Г. Натансон), многие другие.

Герои всех этих фильмов, если приглядеться, не всегда молодые люди. Подростки иной раз и вовсе появляются на втором плане. Хотя при этом они как бы продолжают родословную, подхватывая главное в характерах, в нравственной основе и устремлённости, которая свойственна представителям поколения оттепели. И когда в судьбах

старших проскальзывает драматизм, это вызывает у молодых потребность остаться рядом, поддержать. Принять жизненные ориентиры людей шестидесятых.

В центре фильма Л. Кулиджанова «Когда деревья были большими» диалог характеров: девушки, выросшей в войну сиротой (акт. И. Гулая), и приехавшего из города опустившегося ветерана (акт. Ю. Никулин). Это его последняя, наверное, надежда как-то изменить образ жизни. Приезжий выдаёт себя за отца. И для доверчивой деревенской девочки он станет своим. Даже когда обман откроется, Наташа не откажет ему в теплоте души. И именно это поможет Кузьме Иорданову снова найти себя.

Огромную роль в реализации авторского замысла играет окружающая природа. Вольно раскинувшиеся луга, тихие деревенские улицы, какая-то нетронутая красота – речки, садов, сумерек и рассветов – сама, кажется, излечивает очерстневшую душу человека, обретающего во всём этом ощущение собственных корней.

М. Ершов в картине «Родная кровь» рассказывает о людях военного поколения, по воле невероятного случая встретивших истинную любовь, создавших семью (акт. В. Артмане и Е. Матвеев). Спустя годы речной катер бывшего танкиста Владимира Федотова, ставшего механиком, не раз проплывает вдоль холма, где ждут его Соня и дети. И это «челночное» движение в кадре, кажется, обозначает неразрывную, земную привязанность людей друг к другу...

Снова образ природы, её маленькая частица, неказистый на вид прибрежный холм оказывается мощнейшим центром эмоционального притяжения для всех участников не раз повторяющейся сцены. А узел основного драматического конфликта обнаруживается как раз в тот момент, когда героиня погибает и её дети, ставшие своими для Владимира, должны определиться, остаться ли им с приёмным отцом.

Ася Клячина (акт. И. Саввина) из фильма А. Кончаловского в своей непростой жизни постоянно, кажется, на виду у деревни. Даже в старинный сундук на чердаке готова спрятаться от посторонних глаз. Однако здесь никто не живёт сам по себе, отдельно от остальных: работа на полевом стане делает всех сопричастными судьбе каждого.

Ася рождает сына – ночью, на обочине разбитой дороги, по которой идёт и идёт в темноте военная техника. Совсем молодые солдатики по команде старшего бережно кладут женщину на плащ-

палатку. Чужие, неопытные, они почти бегом несут грязное, в родовых муках тело женщины. И эти кадры (к сожалению, в прокатном варианте эпизод выглядит заметно сокращённым) приобретают какой-то сакральный смысл – рождения новой жизни в сплошной грязи и беспросветной тьме...

Наивный и одинокий Кукушкин (акт 3. Гердт) в фильме П. Тодоровского «Фокусник» общается в основном с дочерью, которая изредка навещает его. Влюблённый в блистательную женщину, как бы воплотившую его мечту о счастье (акт. А. Ларионова), он, в сущности, не находит ответного тепла. И оставаясь один на один со своей душевной щедростью, ничего не в силах изменить в собственной жизни.

Примерно о том же «Три тополя на Плющихе», фильм, так сказать, о невстрече... Двух удивительно чутких к ближним людей, одиноко живущих по разные стороны так и не соединившего их мира.

Вообще, нетрудно заметить, как с переходом во вторую половину шестидесятых постепенно всё более часто одиноким, душевно неустроенным становится такой герой: Ася Клячина, Кукушкин, Нюра из фильма Т. Лиозновой «Три тополя на Плющихе», Наташа из картины Г. Натансона «Еще раз про любовь».

Фильмы всё откровеннее тяготеют к жанру мелодрамы. Топография событий маркируется некими невидимыми границами.

Это ощущение довольно чётко реализует фильм Т. Лиозновой «Три тополя на Плющихе».

Героиня на подводе едет из деревни. Задушевно поёт, наслаждается невольным отдыхом, окружающей природой. Попадая в город, сразу ощущает, будто оказалась в отчуждённой, не своей среде. И только случайная беседа с шофёром такси, волнующее чувство родства душ, мимолётная готовность поверить в судьбу сулят хоть какое-то открытие для героини, давно живущей «по наезженной колее». Однако затем – торжество, так сказать, здравого смысла. И возвращение той же дорогой, к прежнему укладу сложившейся жизни.

Во второй половине 60-х образ дороги, обретая не только начальный, но и конечный, возвратный пункт назначения, обозначает пределы пространства, открывшегося было душевным порывам человека.

Снятая почти целиком на натуре «Ася Клячина...» пространственно ограничивает буквально каждый эпизод. То это выгородка полевого стана – там крутится у плиты героиня, то нескошенный клин жнивья, где затерялся малыш, или деревенский пруд, куда по колено забредает любивший Асю отчаявшийся сосед... А ещё точнее об этом говорит придорожный карьер, на дне которого появляется на свет ребёнок. Есть и совсем крошечные интерьеры: деревенская изба, полупустая колхозная чайная, полевой вагончик. Даже сундук, в котором укрылась от людей Ася.

Причём по ходу событий пространство всё больше сужается. Финальная сцена расставания – с любовью, с летом – решена как глубокая личная драма очищения одиночеством.

Мотив разобщения к концу 60-х как бы исподволь всё настойчивей проявляется в судьбах людей поколения оттепели.

Наташа (акт. Т. Доронина) в фильме Г. Натансона «Ещё раз про любовь» как будто возродилась, ощутив интерес к себе человека своей мечты – физика Евдокимова (акт. А. Лазарев). Романтичная стюардесса привлекла самоуверенного талантливого учёного очаровательной непосредственностью. Однако за её душевной открытостью постепенно обнаруживается горький жизненный опыт. В отрывочных фразах, в готовности каждому посочувствовать – какая-то до сих пор кровоточащая сердечная драма. Евдокимов не успеет всего этого осознать: Наташа погибнет, спасая пассажиров загоревшегося самолёта. А боль от этой потери останется теперь с ним, видимо, навсегда.

Подобная логика сюжета реализуется авторами фильмов, конечно, по-разному. Однако можно заметить и общие черты, характерные для экрана 60-х.

При всём жанровом многообразии постепенно обнаруживается тяготение к анализу внутреннего мира личности и, стало быть, к камерным интонациям. Масштабы пространства событий, психологического конфликта, соответственно, сужаются, приобретают локальный характер.

Ритмы повествования становятся более плавными. На смену монтажным сопоставлениям всё чаще приходит объектив динамичной кинокамеры. Автор не вмешивается в события, он вместе со зрителем наблюдает за происходящим.



Литературная последовательность рассказа, театральное мизансценирование в действиях партнёров и способах выразительной детализации, живописность по-своему замкнутого пространства, фотографичность изобразительных композиций, жизненная достоверность кадра – многое говорит о переменах в предпочтениях экрана, как бы беспристрастно представляющего действительность на суд зрителя. Все эти и другие особенности выразительного языка наиболее ярко сказались на произведениях середины и второй половины 60-х.

Киноповесть «Большая руда» (1964, реж. В. Ордынский), притча «Похождения зубного врача» (1965, реж. Э. Климов), комедия «Берегись автомобиля» (1966, реж. Э. Рязанов), мелодрама «Короткие встречи» (1968, реж. К. Муратова), драма «Начало» (1970, реж. Г. Панфилов) равно отмечены незаурядным характером главного героя, духовный мир которого по-своему противостоит окружающей жизни.

Важно к тому же, что борется этот герой-одиночка не против кого-то конкретно. Он по-своему отстаивает собственные права на справедливость окружающего мира, на понимание.

Неординарность его личности открывается в поступках, не всегда способных вписаться в «норму». Особенный и отдельный, это не герой будущего, на что ориентирован его молодой предшественник. Он взрослеет, оставаясь отдельным, редким. Но как раз таким, каким должен бы стать человек, поверивший в оттепель и готовый реально воплотить её возможности в свои действия и в свою жизнь.

Надо заметить, что ни об угасании оттепели, ни о времени наступающего разочарования по поводу её перспектив ни в одной из названных картин прямо не говорится. Однако само появление такого героя, поведение и реакция окружающих на его поступки, надвигающийся холод отчуждения между людьми невольно создаёт подобное ощущение.

Шофёр Пронякин (акт. Е. Урбанский), только что демобилизованный (фильм «Большая руда»), уезжая от отвергнувшей его невесты, женится на привокзальной буфетчице, такой же, кажется, всеми покинутой (акт. И. Макарова). На разработке карьера Курской аномалии, пока руда ещё не пошла, он проявляет неистовое упорство, убеждая себя и других, что старается для устройства собственной жизни, семьи. Работающий, необщительный Пронякин своим истовым

энтузиазмом настраивает против себя практически всю бригаду. Буквально каждый пытается внушить энтузиасту, что работа на износ может стоить ему жизни.

Как, оказывается, изменяется среда обитания такого героя-одиночки.

Пронякин в бездорожье, в непогоду, по крутым скользким уклонам всё-таки первым повёз из карьера долгожданную руду, перегрузив старенькую полуторку. Вообразил торжество встречающих, оркестр, признание. Словом, отвлёкся. И сорвался.

Эпизоды в больнице, где оборвётся его жизнь, сменяются на экране настоящим праздником гружёных товарных составов.

По улицам обновлённого посёлка едет жена, счастливая от предстоящей встречи со своим героем. А на уличном стенде лист газеты с групповой фотографией бригады победителей, где на месте её Пронякина казённый снимок со служебного пропуска.

Вчерашний романтик, спрятавшийся за напускным равнодушием от колких упрёков окружающих, остался неузнанным, никто даже толком и не запомнил его. Время, его время, как будто прошло мимо. А в изменившейся среде он так и не успел – или не захотел – почувствовать себя своим...

Не менее симптоматично выглядит и сюжет картины «Похождения зубного врача». Только литературности повествовательной манеры «Большой руды» противостоит изысканная театральная условность постановки Э. Климова (худ. Б. Бланк).

Юный приезжий специалист (акт. А. Мягков) в поликлинике провинциального городка творит чудеса. Его работа стоматолога выглядит волшебством, от посетителей нет отбоя. И вот тогда обычные врачи, добротные профессионалы, начинают как будто непроизвольно испытывать к новичку всё растущую неприязнь. То есть талантливый человек, своим кругом не признанный, опять попадает в изгой.

Сначала, не понимая ситуации по наивности, он постепенно теряет интерес к работе, а затем даже и талант... Хорошо, что хоть одна из учениц (акт. Е. Никищихина) в самом конце картины обнаруживает в себе эту утраченную героем способность: легко снимать человеческую боль...

Образ пространства сказочно-изящного городка «Похождений...» намеренно замкнут узенькими улочками, крохотными комнатками,

кажется, игрушечного домика, в котором поселился герой, тесными учебными кабинетами. Сюжетные мотивы рассказов о судьбах разных людей, так или иначе вовлечённых в основной конфликт, перебивают друг друга, почти не соприкасаясь. Фильм буквально пропитан песнями Н. Матвеевой, Ю. Кима (исп. акт. А. Фрейндлих), миниатюрными вставками. Однако суть забавной притчи остаётся печальной: наивность неведения о последствиях изменяющейся ситуации и решение талантливого самородка стать таким же, как все, оборачивается невозможными потерями для пусть немногих поверивших в него людей...

Почти такая же неоднозначная история рассказана в комедии Э. Рязанова «Берегись автомобиля».

Заметим: во всех этих фильмах легко обнаружить по существу одну и ту же логику реализации характера. Однако при этом существенно изменяется жанр авторского рассказа. Киноповесть («Большая руда») насыщена иронией и лиризмом. Притча («Похождения зубного врача») – грустная. И за счёт параллельных сюжетных линий (постановка «Гамлета» в народном самодеятельном театре, масса других эпизодов) – комедия («Берегись автомобиля»).

В мелодраме «Короткие встречи» К. Муратовой не случайно большинство сцен снято в интерьерах.

Это нежилые выгородки новостройки, плотно заставленные старинной мебелью комнаты героини, придорожное кафе, в котором почти всегда так же уныло и пусто. А редкие натурные сцены не становятся выразительным пространством в общем настрое картины. И бродят из кадра в кадр три одинокие неприкаянные души: перегруженная рутинной депутат горисполкома (исп. реж. К. Муратова), буфетчица из далёкого придорожного кафе (первая роль акт. Н. Руслановой) и выбравший полевою жизнь взамен конторы с никому не нужными бумажками геолог (кумир шестидесятников бард и артист «Таганки» В. Высоцкий). Все они со своей не востребованной духовностью смотрятся чужими в будничной суете современного города. Только теперь сами его отторгают, не воспринимают как естественную жизненную среду.

Отражением характера фабричной девчонки Паши Строгановой из фильма Г. Панфилова «Начало» оказывается, как ни странно, история Жанны Д'Арк.

Автор сценария Е. Габрилович и режиссёр отводили этому сопоставлению самую существенную, значащую роль. Скрытая в обыденной жизни глубина личности Паши (акт. И. Чурикова) раскрывается с помощью сюжетных параллелей: авторы показывают съёмки фильма с её участием.

На экране значительное место заняли фрагменты истории Жанны, они обнаруживают в характере нашей современницы высокую романтику и трагичность. То есть обращение к жертвенной героике служит ассоциативной сферой: так исследуются истоки современной личности. Скрытые драмы сегодняшнего дня, трудные пути к нравственному выбору – такова в сущности функция исторического слоя экранных параллелей.

Присутствие эпизодов-сопоставлений позволяет высветлить и такие явления сегодняшней жизни, как ставшее привычным и обиходным равнодушие окружающих (сцены на киностудии, где Паше открытым текстом говорят, что теперь она не нужна), предательство близких (затаившись сидит за семейным столом ушедший от Паши любимый Аркадий, молча сносит, как издевается над ней в коридоре жена). Именно с подобными моментами монтируются соответствующие по настрою фрагменты жизнеописания Жанны. Они как бы реализуют в иносказательной форме ту нравственную экзекуцию, которую проделывает с Пашей обыденная жизнь.

Нельзя не обратить внимания и на то существенное обстоятельство, что эпизоды жизнеописания Жанны вводятся в фильм всего лишь как съёмки картины с участием Паши. Воссозданное киностудией пространство, стилизация ритмов времени «под старину», искусственность антуража и наличие съёмочной техники в кадре – в лучших традициях модного в 60-е прямого кино. То есть Г. Панфилов настойчиво направляет зрительское внимание в сторону от «документальной» достоверности истории, осовременивает материал.

Однако если содержание исторического слоя не имеет прямого отношения к событиям в современном городке, то в чём же тогда задача монтажных врезок? Авторская мысль направлена на углубление, на обнаружение родословной нравственных ценностей, которые не изменяются с веками. Их истинный смысл раскрывается именно в те моменты, когда на сценических подмостках плачет Паша,

не в состоянии воплотить глубину собственного характера, стать вровень с великой предшественницей...

Природный нравственный максимализм девочки из провинции сам не ведает своих истоков. Но режиссёр покажет их зрителю в финале фильма.

Паша выходит из киностудии, а на шумной столичной улице её встречает огромный рекламный плакат, занявший всю стену дома напротив: изображение Жанны с лицом Паши смотрится сквозь троллейбусные провода, как будто фигура героини прочно и плотно повязана, скована ими...

Подобная изобразительная метафора, венчающая драму, о многом, конечно же, говорит зрителю конца 60-х годов.

## Образ молодого героя

Военное поколение, утверждая своё чувство истинной ценности отчего дома, энергию ощущения свободы воплотило на экране как состояние подвижности (слово подвиг, подвижничество и слово движение, наверное, сошлись на этот раз в художественном сознании искусства оттепели).

Тема дороги, человека, находящегося в пути, в неустроенности, во время которой всё меняется, кажется, к лучшему, охватывает едва ли не всё пространство кинематографа. И кажется, такому герою открыты самые дальние перспективы. Непременно светлые, манящие огромностью распаханного мира. Каким-то удивительным счастьем собственного бытия в этом мире.

Этим чувствам созвучны картины «Всё начинается с дороги» (1960, реж. В. Азаров), «Дорога уходит вдаль» (1960, реж. А. Вехотко), «Алые паруса» (1961, реж. А. Птушко, по А. Грину), «Карьера Димы Горина» (1961, реж. Ф. Довлатян и Л. Мирский) и их же «Утренние поезда» (1963), «Строится мост» (1966, реж. Г. Егиазаров и О. Ефремов).

Таким мог оказаться только молодой герой.

И шестидесятники придумали его. Человека, сейчас, после войны и социального неуютя, начинающего жить. Каждый день существовать именно в тех условиях и обстоятельствах, которые виделись как счастливое будущее, наступающее с приходом молодых в безоблачное сегодня.

Этих героев экран показал в небывало большом количестве фильмов на современную тему: «Люди на мосту» (1960, реж. А. Зархи), «Алёшкина любовь» (1961, реж. С. Туманов и Г. Щукин), «Друг мой, Колька!» (1961, реж. А. Митта и А. Салтыков), «Прощайте, голуби!» (1961, реж. Я. Сегель), «Девчата» (1962, реж. Ю. Чулюкин), «Вступление» (1963, реж. И. Таланкин), «Молодо-зелено» (1963, реж. К. Воинов). А в следующем, 1964-м сразу несколько лент, ставших знаковыми, программными для периода: уже несколько раз названные выше «Живёт такой парень» (реж. В. Шукшин), «Путешествие в

апрель» (реж. В. Дербенёв), «Я шагаю по Москве» (реж. Г. Данелия), «Человек идёт за солнцем» (реж. М. Калик).

Особое место в их ряду принадлежит совсем уж молодому, впервые открывающему для себя добро и свет герою-ребёнку, ставшему главным персонажем нескольких произведений. Кроме названного фильма М. Калика, это «Серёжа» (1960, реж. Г. Данелия и И. Таланкин), «Юнга со шхуны „Колумб“» (1964, реж. Е. Шерстобитов), «Звонят, откройте дверь» (1966, реж. А. Митта), другие.

Конечно, по этим картинам можно прежде всего судить о нравственных исканиях экрана тех лет.

Не слишком, правда, восторженно принятый начальством фильм М. Калика «Человек идёт за солнцем» – рассказ о мальчишке, об утреннем городе, по которому он бежит вслед за своим нехитрым колесом, глядит время от времени сквозь цветные стёклышки на солнечный свет. Встречает очень хороших людей, умеющих счастливо жить, делать своё дело в самых разных условиях, которые предлагает реальная жизнь.

Это безногий чистильщик сапог в военной гимнастёрке, весело напевающий что-то. Усталая женщина, убирающая территорию в сквере, ссорящиеся муж и жена: мотоциклисты-гонщики по вертикальной стене. В глазах ребёнка, с утра до вечера бегущего по улицам красочного Кишинёва, это всё счастливые люди, готовые одарить его своей добротой, участием.

Словом, мир для маленького героя несмотря ни на что прекрасен.

И в финале, уже в сумерках, мальчик оказывается на стадионе, где юные гимнастки тренируются, перебрасывая друг другу огромные красные шары. Зачарованный магическим действием ребёнок, уставший от всех дорожных впечатлений, кажется, переполнен поглотившим его теперь сказочным зрелищем. Не беда, что в ленте М. Калика видятся отголоски очень популярного тогда короткого фильма из Франции «Красный шар» (1956, реж. А. Ламорис).

Первых жизненных впечатлений герой картины «Серёжа» набирается не в красочном мире городских улиц от встреченных повсюду замечательных людей. Он открывает для себя истинные ценности в кругу собственной семьи.

Сложные испытания для ребёнка, не готового поначалу принять появившегося рядом с матерью человека за своего отца, взрослые

преодолевают исключительно вниманием и любовью. Конкретно: материнской любовью и отеческим вниманием. Обновляющимся миром для мальчика оказываются собственный дом и семья.

Эти два фильма («Серёжа» вышел двумя годами раньше картины М. Калика), да ещё «Вступление» И. Таланкина (1963) по-своему очерчивают проблему становления нового человека и те реальные обстоятельства, в которых формируется его характер.

Кинематограф, говоря о современности, кажется, по крохам составляет воедино разрозненные штрихи подобного собирательного образа.

Двенадцатилетняя школьница (акт. Е. Проклова) из фильма «Звонят, откройте дверь» по заданию любимого водителя (акт. С. Никоненко) принимает участие в поиске зачинателей пионерского движения – первых пионеров. Она начинает понимать самые простые истины – ценность человеческого внимания к окружающим, к тем, кто в твоём участии нуждается.

...Не запирайте вашу дверь,  
Пусть будет дверь открыта...

*Б. Окуджава*

Чувство причастности к добру по силе равно влюблённости в человека, его несущего. И девочка впервые испытывает неведомое ей дотоле состояние полной растворённости в духовной щедрости другого человека (акт. Р. Быков), фантастически искреннего и бескорыстного, подарившего ей способность чувствовать себя нужной людям.

Название фильма «Человек идёт за солнцем» означает не только направление движения беспечного малыша, хотя режиссёр и опирается на конструкцию фильма-обозрения.

Бегущий мальчик освобождает драматургию от канонов традиционного сюжета. Отдельные эпизоды выглядят как новеллы: от одной остановки в пути к другой открываются характеры и судьбы множества людей. С ними как бы накапливается опыт жизненных



наблюдений, духовно становится иным бегущий по улицам мальчик. Всего за один день.

«Дедрамматизация» (знакомый ещё со времён немого кино тип композиции), «дегероизация» (мальчишка не совершает совсем никаких знаковых поступков, чтобы проявить свойства характера), новеллистическая форма последовательности событий. Здесь отчётливо видны традиции и новшества в искусстве, востребованные конкретным замыслом экранные решения.

Во всяком случае, даже в столь, казалось бы, немногими замеченном фильме 60-е годы открыли широкий спектр художественных перспектив для обновления экранной выразительности.

Если пространство картины М. Калик преобразует яркой красочностью воображаемого мира, увиденного сквозь «магическое» стёклышко забавляющимся малышом, то авторы «Серёжи», напротив, настаивают на обыденности реального окружения. Именно в нём ребёнку предстоит разглядеть то истинно прекрасное, что являет собой настоящая жизнь.

Достоверность рисунка в одной картине соотносится с фантастической красочностью, импрессионистичностью полотна кадра – в другой.

Однако не только в этом пока ещё не самом заметном новшестве намечается повышенный интерес к средствам выразительности, комментирующим субъективное отношение автора к событиям на экране.

Важно заметить, что такое – живописное или документальное – пространство одинаково плотно заселено людьми. При этом людьми, как правило, добрыми, отзывчивыми. Чувствующими боль не только ближних, но и вообще каждого из окружающих. Готовыми помочь, поддержать, выручить.

Это насыщенное человеческой добротой пространство – по-своему знаковый штрих в организации кадра на экране начала оттепели.

Не столько за счёт сбалансированных световых или фактурных масс. А именно особой концентрацией, вариативным повтором положительно заряженных эмоций идущих рядом людей.

Эффект финала эренбургской «Оттепели», кажется, воплотился в экранном пространстве всех этих картин. Оно ожило. И человек оказался под воздействием его излучения.

В прежний период масштабно развёрнутая среда существовала как бы отдельно от человека: герой должен был исцелиться под воздействием её ауры («Сказание о земле Сибирской», 1948, реж. И. Пырьев), ощутить бескрайность земных просторов («Кубанские казаки», 1950, реж. И. Пырьев), покорить их («Кавалер Золотой Звезды», 1951, реж. Ю. Райзман), напитаться могучей силой, припав к спасительной матери-земле в минуту отчаяния.

Молодой герой 60-х ищет общения с людьми. Окружающее его (а не отдельно прорисованное, открывающееся, противостоящее ему) пространство – это прежде всего насыщенное человеческим теплом сообщество близких по духу людей.

Знакомых или ещё нет, – не в этом дело:

Прости, не знаю имени,  
Но это не беда.  
Возьми меня, возьми меня  
В другие города...

*А. Якушева*

Молодёжная тема востребовала, конечно же, самых доступных и понятных зрителю киноприёмов. Современная архитектура и техника, непринуждённое общение, однотипная бытовая среда, неумолкающие споры о важных, на самом деле касающихся каждого проблемах... Подобные мизансцены повторялись на театральных подмостках, переходили из новой литературы, массовых вечеров поэзии в молодёжную среду и, разумеется, на экран.

Дорога оказалась знаковым компонентом кинокомпозиции прежде всего ещё и потому, что её трудно было воссоздать, скажем, на театральных подмостках. Динамика экранного действия, жизнь на стройках («Алёшкина любовь», «Карьера Димы Горина»), в таёжной глуши («Девчата») показали настрой поколения молодых, каким его хотели видеть шестидесятники.

И тем не менее в атмосфере эйфории, завладевшей художественным сознанием большинства кинематографистов, время от времени возникали проблемы, казалось бы, не слишком характерные для экрана тех лет.

Например, Ю. Райзман (а его надо причислить к патриархам российского кинематографа) снял в 1962-м по-своему тревожную картину о бесцеремонном вторжении старших наставников в духовную жизнь начинающих взрослеть школьников «А если это любовь?». В ней совсем не оказалось пространства доброты и понимания, которым так защищал своих молодых героев экран того времени. Напротив. Юноша и девушка, собственно, ещё дети, оказались как будто под надзором учительницы немецкого языка, всех и вся подозревающей, так сказать, в ненадлежащем поведении... И эту ситуацию по-своему дополняет площадка двора. Средних лет тётки (одна так и названа в сценарии: баба с тазом) бесцеремонно глядят на идущих об руку восьмиклассников.

Режиссёр старшего поколения Ю. Райзман одним из первых разглядел истинную опасность для молодых, которая таится в нравственных императивах, насаждаемых уходящим поколением воспитателей.

Здесь-то как раз и наметился узел конфликтных ситуаций целой волны фильмов о молодёжи: школьная тема всё активней занимает на экране едва ли не ведущие позиции.

Уже позже, в 1968-м, отголоски этого тревожного сигнала отзвучат в картине С. Ростюцкого «Доживём до понедельника».

Однако надо акцентировать и такую особенность подобных фильмов: в драматургическом конфликте учитель – ученики, как правило, отрицательными чертами наделялся лишь один из старших. И явление таким образом приобретало как бы локальный характер.

В фильме С. Ростюцкого носитель отживших нормативов и прописных истин – учительница литературы. Именно для неё один из учеников написал сочинение на вольную тему, состоящее всего из одной фразы: «Счастье – это когда тебя понимают».

Косвенным образом проблема отцов и детей, получившая в те годы на самом деле нешуточный масштаб, нашла отражение во многих экранных произведениях.

В этой связи нельзя не сказать более подробно и о такой особенности экрана второй половины шестидесятых, как обращение мастеров кино к негативным сторонам жизни, к накоплению по крайней мере признаков её неоднозначности.

Здесь в первую очередь привлекают внимание картины «Зной» (1963, реж. Л. Шепитько) и её же упоминавшиеся выше «Крылья», а также неодобрительно встреченные киноруководством картины «Три дня Виктора Чернышёва» (1968, реж. М. Осепьян) и «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» (1964, реж. Э. Климов), «Долгая счастливая жизнь» (1967, реж. Г. Шпаликов) и «Личная жизнь Кузьева Валентина» (1968, реж. И. Авербах, И. Масленников, новелла «Папаня»).

Какие-то, видимо, сдвиги случились в художественном сознании по мере отдаления от времени восторженно встреченной оттепели.

Кинематограф конца десятилетия непредсказуемо жёстко отреагировал на продолжающего оставаться романтиком «шестидесятника» – человека, ещё из военных лет вынесшего свою веру в счастливое, в беспроблемное будущее.

Если в согласии с этой верой шестидесятник конструировал новое поколение, с песней идущих («за солнцем»), шагающих («по Москве»), путешествующих («в апрель»), то вставшие рядом начинающие мастера следующего призыва противопоставили их безмятежности другого героя. Авторское видение современности вынесло на экран проблемы и истоки конфликта, характерного для меняющегося на глазах времени.

Ларисе Шепитько во время постановки дипломного фильма «Зной» было всего 26. Уже хорошо известный сценарист Геннадий Шпаликов (кстати, автор не только «Заставы Ильича», но также сценария и песен для фильма Г. Данелии «Я шагаю по Москве») впервые как режиссёр выступил в 30. Элему Климову и Марку Осепьяну ко времени дебюта на большом экране, правда, оказалось чуть больше – 31...

Пространство, где происходят события фильма «Зной» Л. Шепитько, – бескрайние поля высокогорной части Киргизии (в основе сюжета повесть Ч. Айтматова «Верблюжий глаз»).

Ровная и однотонная до горизонта поверхность земли отделена этим горизонтом, кажется, от всего мира. Только юрта бригадира, где

обитают, кроме него, молодая женщина да старик-пастух, означает, что пространство это освоено людьми. Они и есть известная на всю республику передовая бригада, здесь студент Кемель (акт. Б. Шамшиев) должен пройти летнюю практику.

Почтительный и старательный юноша не сразу замечает, насколько циничен и как несправедливо жесток знатный бригадир к подчинённым. Особенно к женщине, разделившей с ним кров. И при этом он любовно хранит статьи из газет, прославляющие его как знатного на всю республику человека, добившегося небывалых результатов в работе, достойно получившего высокие награды за свой труд. Словом, человека вполне успешного социально... Взбунтовавшийся практикант пробует утихомирить дебошира.

Резкий характер столкновения отражает не только нравственное противостояние конкретных людей.

Выдаваемый за образец для подражания (к слову, в повести Ч. Айтматова упоминания об альбоме с газетными вырезками нет, этот, безусловно, значимый акцент характеристики ввёл в сюжет автор фильма), он терпит полный крах как никчёмная и мелкая личность обывателя. Тут важно уточнить: с позиции представителя следующего поколения...

И героиня фильма «Крылья», знатная лётчица, тоже не принята новым поколением. Отдав молодость войне и потеряв на ней самое дорогое, Петрухина осталась максималистски требовательной, немногословно повелительной в общении с подростками, которых теперь ей поручили воспитывать.

Противостояние вчерашнего героя и нового поколения, по существу, играет знаковую роль во многих фильмах молодёжной тематики.

Ещё более драматичен конфликт картины М. Осепьяна «Три дня Виктора Чернышёва»: он носит острый социальный характер. О ситуации уже сигналил документальное кино и телевидение (документальный телефильм 1967 года «Все мои сыновья» О. Гвасалии и А. Стефановича герои М. Осепьяна смотрят по телевидению в одной из сцен).

Однообразие скучной работы, вечерние часы в подворотне, далеко не безобидные розыгрыши редких прохожих. Какие-то крохи исторической памяти ещё пробуждают иной раз фантазии

героического плана. Однако в милиции ответы на вопросы однотонны, как формально составленная анкета: был в пионерах, комсомолец... И т. п.

Чуть изменяется самочувствие героя и осознание себя с приездом в деревню. Однако окончание полевых работ, возвращение в город снова приводят всё на круги своя...

В отредактированном автором варианте финальная сцена тоже, как в «Крыльях» Л. Шепитько, представляется метафорой: по ночному тракту сверху, из села, вниз спускается вереница машин. Сверкая фарами, они одна за другой исчезают в нижней части кадра, между блоками городских зданий. Как будто русская деревня хлынула и поглощается городом.

Однако надо заметить, что снятая эффектно концовка не производит должного впечатления, поскольку, думается, авторы слишком уж упростили проблему молодых, сведя её к противостоянию нравственных корней деревни и разрушительного влияния города.

Так, вовсе не «плавно», в конфликтном сопоставлении надежд шестидесятников и скепсиса молодых угасает эйфория оттепели.

«Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» Э. Климова едва ли уже не трагифарс об отношениях коллектива юных обитателей пионерского лагеря и руководящего состава во главе с начальником (акт. Е. Евстигнеев). Жёсткая критика лагерных порядков оказывается в эпицентре авторского замысла. Вовсе не вызывает радостного, облегчающего душу смеха всё, что происходит на огороженной для летнего отдыха территории. Жизнь детей по старым инструкциям, нелепые, никому не понятные праздники, нормативы – даже в столовой. Купание, прогулки, заросли крапивы, истошный крик фельдшерицы (акт. Л. Смирнова). Тревожные ноты (вплоть до вороватого постукивания сандалий юной доносчицы) пронизывают комедию, становясь её лейтмотивом...

Начинающие режиссёры выступили с позиций открытого неприятия реальной ситуации: ясного понимания того, чем на самом деле обернулись посулы оттепели.

Именно в фильмах второй половины шестидесятых начал тускнеть ее праздничный облик, убеждённо и отчётливо проступила эфемерность «долгой счастливой жизни».

Романтик-одиночка (а их всё-таки осталось ещё очень и очень много) нашёл воплощение в произведениях яркой жанровой характеристики, завершающих период. Таких как «Белое солнце пустыни» (1970, реж. В. Мотыль), упоминавшиеся выше «Начало» (1970, реж. Г. Панфилов), «Гори, гори, моя звезда» (1970, реж. А. Митта), «Почтовый роман» (1970, реж. Е. Матвеев), «Чрезвычайный комиссар» (1970, реж. А. Хамраев).

## Авторское лицо экрана оттепели

Обновление киноязыка оттепели абсолютно естественно выглядит многовекторным. Здесь явно преобладает приверженность каждого поколения своим приоритетам, сложившимся способам повествования.

Старшим нелегко отказаться от годами наработанного опыта.

Среднему поколению, учитывая добротность традиций, «школы», при этом всё же приходится искать свой путь.

Молодые в этой ситуации, конечно, быстрее адаптируются к новому, приносят своё, отрезвляющее отношение к времени перемен.

Однако стилевую доминанту периода едва ли не полнее всего характеризует естественный для 60-х процесс индивидуализации, личностной характерности авторского стиля. Свой для каждого из поколений, этот процесс выступает на первые позиции, стоит обратиться к фильмам любого из мастеров, оставивших след в истории формирования экранного искусства оттепели.

Что же всё-таки общего можно найти на этом этапе, так продвинувшем кинематограф на пути его сближения с другими искусствами? Есть ли возможность хоть как-то систематизировать кинопроцесс? Ведь и авангард второй половины 20-х открытия числил за именами отдельных авторов. А всех их объединила в конечном счёте приверженность к обновлению языка – сообразно видению действительности, отношению к ней.

Особенность новаторства периода 60-х прежде всего в том, что, в отличие от 20-х, где авангард составили именно молодые, обновление оттепельного экрана приняло общий характер. В нём участвуют художники разных поколений.

Творческий опыт ведущих представителей старших мастеров претерпевает заметные изменения. Ведущими среди них надо назвать таких режиссёров, как М. Ромм, Г. Козинцев, И. Хейфиц, С. Герасимов. Есть и другие.

Практически все они к тому же в этот период воспитывают молодых, ведут творческие мастерские во ВГИКе, на Высших курсах при Союзе кинематографистов.



Яркой, самостоятельной составляющей, можно сказать, основанием новой волны искусства экрана оказалась генерация мастеров военного поколения.

Пришедшие в кинематограф с опытом пережитой войны, они особенно остро ощутили прежде всего правду – «окопную правду» (так было названо направление литературной прозы, жанр которой активно осваивало это крыло кинематографической оттепели). Ядро мастеров этого поколения составили Г. Чухрай, М. Хуциев, А. Алов и В. Наумов, а также работавшие рядом с ними Э. Рязанов, Л. Гайдай, Г. Данелия.

А вот в поколении молодых, «детей войны», впитавших её воздействие на уровне самых разных жизненных впечатлений, оказались на редкость необычно заявившие о себе А. Тарковский, В. Шукшин, Э. Климов, К. Муратова, С. Параджанов, Л. Шепитько, А. Герман, А. Кончаловский, другие.

Конечно, называя все эти имена, надо иметь в виду, что за каждым из них проявляются ещё и другие. Последователи. Ученики. Творческие соратники. Они закрепляли своими работами найденное ведущими мастерами.

Это было удивительное время многоцветья талантов.

Его практически невозможно свести к одному из направлений, из которых традиционно слагалась в ранние годы палитра образной выразительности экрана: повествовательно-прозаическому или субъективно-лирическому.

Новые способы экранного письма расширяют диапазон освоения традиций, стилевые потоки не противостоят, они зримо обогащают друг друга. Открытия таит, прежде всего, сам процесс их синтеза.

Они проявились не только как эффект саморазвития традиционной для нашего экрана образной системы.

Огромное влияние оказало разрушение границ, которые прежде отделяли от нас опыт мирового кинематографа. Он буквально ошеломил, позволив увидеть то, чем жил теперь экран в самых разных странах.

Поддержанные результативностью существующих стилевых манер, наши новаторы, и не только самые молодые, ощутили родство прежде всего настроенческих истоков, побуждающих к творческим

поискам. И при этом – формирующих художественное своеобразие авторского почерка. Такого типа воздействия – собственного жизненного опыта, творческих стереотипов «школы» прежних лет, открывшихся горизонтов социального и художественного обновления экрана опытом мастеров разных поколений – и не могли уместить кинопроцесс в одних каких-либо рамках. Они оказались буквально сметены нахлынувшей волной.

Экран дал стилевым крыльям 60-х имена авторов фильмов: стиль М. Ромма, кинематограф А. Тарковского, С. Параджанова, К. Муратовой. Экранная речь М. Хуциева, В. Шукшина... И только в общем потоке всё найденное художниками оттепели способно определить диапазон и своеобразие способов образной выразительности.

Скажем, Г. Козинцев (его мастерскую окончили, в частности, С. Ростокский, Э. Рязанов), в этот период обратившийся к зарубежной классической литературе, интерпретировал роман «Дон Кихот» (1957), пригласив на главные роли Н. Черкасова, Ю. Толубеева. Стойкую нравственность и незащищённую человечность героев Сервантеса фильм анализирует как актуальный для конца 50-х творческий посыл зрителю наступившей оттепели. Главным же произведением мастера в этот период оказался «Гамлет» (1964) с И. Смоктуновским. В тексте Шекспира режиссёр и актёр открыли мощной силы мотивы, созвучные 60-м.

В эти же годы Г. Козинцев исследует выразительность экрана в нескольких ценных, с точки зрения науки о языке, трудах: «Наш современник Вильям Шекспир» (1962), «Глубокий экран» (1971) и «Пространство трагедии» (издана посмертно, в 1973) – дневниковые записи процесса работы над фильмом «Король Лир» (1971).

Если «Дон Кихот» – созвучное времени авторское прочтение романа, его яркие находки, акценты, ассоциативный ряд интерпретируют прежде всего талантливые актёры (для Н. Черкасова в кино это прежде всего школа С. Эйзенштейна), то в «Гамлете» современность звучания Шекспира идёт не просто от облика, манеры И. Смоктуновского. Здесь в полный голос зазвучала роль выразительного пространства (худ. Е. Еней): комплекс замка Эльсинор, музыкальные композиции Д. Шостаковича, почти каждая деталь, с

которой активно взаимодействует актёр (череп Йорика, эпизод с флейтой)...

Образ пространства в фильме «Король Лир» подчеркивает трагичность конфликта. Актёр Ю. Ярвет в главной роли реализует авторский замысел на своего рода контрапункте старческой кротости, беспомощной человечности героя и агрессивности окружающего пространства.

Натурные съёмки в полной мере дают почувствовать напряжение этого противостояния – беспомощности одинокого человека перед катастрофической стихией, над которой он не властен...

Фильмы и книги Г. Козинцева открывают богатейший пласт экранной образности, порождённый ассоциативным сопоставлением окружения, бытовых детали, актёрского поведения. Практически внутри каждого событийного эпизода легко отыскать значащие сопоставления. По ним-то и считывается авторская интерпретация. К примеру, это образ огня, пламени в «Гамлете», тема бури, шторма, шквалистых ветров в «Короле Лире».

Ассоциативность подробностей внутри динамически выстроенного действия как бы пришла на смену и броскому короткому монтажу периода 20-х, и вялотекущей повествовательности экрана недавних лет.

Другую систему воплощения авторского взгляда в событийном сюжете предложил М. Ромм (его творческую мастерскую во ВГИКе в одном только 1961 году окончили А. Тарковский, В. Шукшин, А. Кончаловский, А. Митта). М. Ромм ставит в этот период «Девять дней одного года» (1962), а затем создаёт мощнейшей впечатляющей силы документальный фильм-размышление «Обыкновенный фашизм» (1966), завершает разработку документального фильма о современном мире «И всё-таки я верю», оставив полностью завершённую монтажную складку киноматериала... Из исследовательских работ надо назвать пространную статью «Литература и монтаж»<sup>[24]</sup>, упомянутую выше «Возвращаясь к „монтажу аттракционов“»<sup>[25]</sup>.

В игровом фильме М. Ромм возрождает традиции прежних лет, важнейшая из которых – собирательный образ героя (его родословная восходит к 30-м: «Тринадцать» или чуть раньше «Семеро смелых» С. Герасимова). Однако сложившийся опыт, уже тогда противопоставленный конструированию положительного героя в духе

соцреалистической мифологии «коммунистического завтра», теперь погружается в реалии драматургических конструкций, обновляющих экран 60-х.

Речь о принципах новеллистического построения «Девяти дней...», об отказе от традиционных моносюжетных стереотипов.

Каждая из новелл (каждого дня из девяти) как бы сочетается со следующим эпизодом. Однако логика таких сближений, оказывается, отчётливо обнаруживает авторский ход размышлений о современности, о человеческой цене научных открытий на самом её передовом по тем временам участке.

Документальный фильм М. Ромма исследует природу и опасность фашизма во всех его проявлениях. В нём ощутимы традиции не только Э. Шуб или Д. Вертова, но и произведений военных лет, созданных на основе хроникальных съёмок режиссёрами игрового кино – А. Довженко, С. Юткевичем.

И характерно, что именно в это время, предлагая принципиальное обновление документального экрана, автор обращается к исследованию новой природы кинообраза, пишет статью о его родстве именно с литературой. Выразительность авторского кинематографа опирается на общие для этих искусств законы творчества.

Примерно к этим же проблемам обращается в 60-е И. Хейфиц.

После двух достаточно традиционных по стилистике фильмов о современности – «Дело Румянцева» (1956) и «Дорогой мой человек» (1958) – классик 30-х берётся за экранизацию рассказов А. Чехова: «Дама с собачкой» (1960), «В городе С.» (1967) по «Ионычу».

Само по себе обращение к Чехову – для нашего экрана не новость. Писатель всегда увлекал кинематографистов обманчивой лёгкостью перенесения на экран его драматической по природе образности, многоплановой выразительности предметной детали. Однако не секрет, что никому до тех пор не удавалось при «визуализации» чеховского текста сохранить завораживающее естество воздействия на зрителя конкретных моментов литературной описательности. Превратить обыденное окружение в говорящие подробности авторского взгляда. Это как бы «по Эйзенштейну», когда вещи, предметы говорят за человека и вместо него (см. статью «Ошибки „Бежина луга“»). Свой опыт работы И. Хейфиц изложил в книгах «О

кино» (Л.; М., 1966), «Фиолетовый гусь и другие киноистории» (Л., 1970).

Режиссёр не только показал возможность воспроизведения тонкостей писательского стиля. Множество конкретных экранных решений возникает как результат открытия адекватных, органичных для кинематографа способов привлечения деталей, подробностей ничем, кажется, не примечательных событий провинциальной жизни.

Именно в отыскании экранного эквивалента, а не в простоте перенесения текста на киноплёнку, режиссёр обнаружил способ сохранения тончайших нюансов чеховского письма.

Споры об экранизации, которые сопровождают в этот период появление почти каждого фильма на литературном материале, схватки сторонников «перенесения» или «прочтения», воспроизведения или авторской интерпретации не затронули произведений И. Хейфица. По-своему трактованная современностью человечность чеховского письма оказалась, наверное, приемлемой 60-ми.

По-своему сказалось обновление стиля и в «Тихом Доне» С. Герасимова (1957–1958) по роману-эпосе М. Шолохова.

Режиссёр говорит о человеческой цене социальных преобразований, истории, обрушившей устои жизни простых людей.

Важно при этом и то, что средства выразительности в «Тихом Доне» остаются на уровне уравновешенной повествовательной традиции. Для автора значимо, кажется, именно само это эпическое спокойствие стиля – как аналог природного существования героев. Разрушение уклада, судеб, связей людей и событий составляет трагический подтекст экранизации. Литературоцентричная стилистика оправдана режиссёрским прочтением романа.

Однако уже в начале 60-х и на протяжении целого десятилетия Герасимов явно дистанцируется от традиций киноромана. Фильм «Люди и звери» (1962) – яркое тому подтверждение. Сюжет-путешествие («Балладу о солдате» Г. Чухрая, 1959, мастер высоко ценил) – совсем новый для него тип сюжетосложения.

В ранних картинах («Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель») его герой тоже куда-то уезжал. Но рассказ начинался с момента, когда тот начинал «с нуля» жизнь в других обстоятельствах. Режиссёра интересовали сложившийся характер в условиях нелёгкой адаптации, готовность человека к трудностям.

В «Людах и зверях» объектом повествования становятся дорожные будни, встречи с незнакомыми, самыми разными людьми. Узнавание их – как освоение пространства, в первую очередь психологического.

Сюжет-движение отечественный кинематограф 60-х осваивает с интересом, находит массу возможностей в сопоставлении характеров, как бы заново открывая для себя окружающий мир.

То, что режиссёр с огромным писательским опытом столь круто меняет свою выразительную систему именно на этом участке творческих преобразований экрана, говорит, наверное, о силе воздействия на мастера новых тенденций в искусстве. О его готовности отвечать запросам времени.

Фильм «Журналист» (1967) воссоздаёт стилистику и ритм репортажа – жанра документального. Здесь драматургия (мастер традиционно отдавал ей всегда ведущую роль) берёт на себя задачу раскрыть внутренний нерв, духовное состояние и образ жизни людей этой профессии. То есть оказывается проводником уже не столько стороннего авторского наблюдения (как в сюжете-путешествии), а погружается в самую, кажется, сердцевину внутреннего мира главного героя. Становится его зеркальным отражением.

Ещё более основательно эта слитность отразилась в фильме «У озера» (1970), тематические мотивы которого, многообразно переплетённые, существуют по принципу композиции большой музыкальной формы. При всей, казалось бы, основательности «прямого репортажа» с места событий.

В партнёры совсем юной Н. Белохвостиковой режиссёр пригласил уже многоопытного В. Шукшина, только что снявшегося у него в «Журналисте».

Герасимовская повествовательность приблизилась к документальной. В ней заметнее стало отсутствие тщательности постановочных кадров, характерной для прежних лет. Они обрели упругость современных ритмов. Максимально приблизились к анализу внутреннего мира современного молодого героя. Обновляя традицию или вовсе отказываясь от неё, режиссёр последовательно осваивает новое в кинематографе. Воспитывая талантливых учеников (среди них К. Муратова, С. Бондарчук, Л. Кулиджанов, Т. Лиознова, Ю. Егоров, Н.

Губенко, А. Рехвиашвили, С. Никоненко и другие), мастер творчески вглядывается в их предпочтения.

Надо заметить, что старшее поколение приняло на себя существенные функции переформирования оттепельного экрана: включилось в обновление драматургических форм, освоило выразительность документальности, осовременило прочтение классики. При этом не только воспитало талантливых учеников, но и научилось у них многому, оказавшись реальным участником активизации кинопроцесса.

Благодаря работам старших мастеров произошла явная разгерметизация повествовательного стиля. Он синтезировался с другим, авторским, традиционно ему противостоящим. Обогатился его ресурсами. Расширил границы поисков, произвёл в процессе обновления трансформацию стереотипов характерной для прежних лет выразительной системы.

Среднее, военное поколение более активно предложило несколько вариантов пути, по которым решилось не только обновить прежние, но и открыть выразительные возможности современного экрана.

Вполне логично, что экранные открытия шестидесятников нашли последователей, а индивидуальный стиль отдельных режиссёров составил основу художественных направлений развития киноискусства времени оттепели.

На ведущие позиции вышли поэтический документализм (М. Хуциев, А. Алов и В. Наумов) и поэтико-живописное (С. Параджанов, Ю. Ильенко).

Документализм М. Хуциева ориентирован на достоверность окружающей среды. В этом смысле его стиль возникает из сложившейся традиции, опирается на природное свойство кинематографа – фотографичность.

Начиная с «Весны на Заречной улице» (совместно с Ф. Миронером, 1956), режиссёр, привлекая операторов, отчётливо видящих значащий подтекст в предметном окружении, топографии событий (от П. Тодоровского к М. Пилихиной ощутимо усиление поэтической составляющей), акцентирует подробности, говорящие о его собственном, авторском толковании происходящего в кадре.

«Два Фёдора» с В. Шукшиным в главной роли (в то время ещё студентом мастерской М. Ромма), хотя и не получили в прокате

существенной административной поддержки, оказались на острие дискуссии о «камерном» и «монументальном» направлениях.

Востребованность «камерного», правдивого отражения жизни означала стремление увидеть на экране истинную судьбу перенёсшего тяготы войны человека. В. Шукшин своим обликом, пластикой, существованием перед камерой, почти постоянно лидируя в кадре, насыщает его органичностью, достоверностью. И хотя сюжет «Двух Фёдоров» в основе своей мелодраматичен, а развитие конфликта, в общем-то, предсказуемо, фильм обратил реализацию этих жанровых канонов в правдивый волнующий рассказ.

Истинным открытием поэтического документализма М. Хуциева стала «Застава Ильича» («Мне двадцать лет», 1964). В одном из телесюжетов, упомянутых выше (канал «Культура», 2011), М. Хуциев показывает площадки на улицах ночной Москвы, где снимались основные эпизоды. Вспоминает, как пришлось отбирать точки съёмки, ждать реалистических световых эффектов (мерцающие вдоль улицы светофоры), почему основная часть фильма снята на натуре.

Натура, как можно судить, тщательно отбиралась. Ей надлежало говорить именно то, что хотел сказать этими кадрами автор картины. Достоверные интерьеры полностью созданы руками авторов. В них – быт современной Москвы, предпочтения молодых героев, их социальный статус, отношение к жизни.

В полный голос при этом звучит и авторский комментарий.

Отказавшись от дробного монтажа, снимая длинными планами и этим подчёркивая близость экранных композиций реальности, авторы насыщают кадр собственным отношением к своему герою, к событиям, участником которых он оказывается. Наблюдая – комментируют. Потому и становится их документализм поэтическим.

«Июльский дождь» (1967) режиссёр назвал «фильмом разочарований» (в той же телепрограмме). В отличие от «Заставы Ильича» – «фильма надежд».

Множество нежданных препятствий на пути «Заставы...» к массовому экрану по времени максимально приблизили выход картины «Мне двадцать лет» к «Июльскому дождю». На деле это не так. Именно искалеченная судьба «фильма надежд» привела к «разочарованиям» 67-го, когда поколение осознало себя в тупиковой



ситуации. И вместо вселенского «братства» авторы заговорили о ценности личных привязанностей в условиях тотального отчуждения.

В «Июльском дожде» М. Хуциева его фирменный поэтический документализм изнутри как бы подпитался стилевой характерностью фильмов М. Антониони («Затмение», 1961).

Однако в самом конце 60-х, обратившись к одному из авторов «прозы лейтенантов» (термин принят в литературоведении), режиссёр ставит по рассказу Г. Бакланова телефильм о последних днях войны «Был месяц май» (1970). Здесь основным способом воссоздания достоверности становится приём «запечатлённого времени» (термин А. Тарковского). Способ съёмки наблюдающей камерой буквально творит чудеса, фиксируя размеренно текущие будни отвоёвавших солдат.

Если М. Хуциеву свойственно владение документальной стилистикой большого повествовательного формата, то А. Алов и В. Наумов в своём творчестве на этом этапе осваивают опыт хроникального репортажа.

Возрождение этого жанра в документалистике 60-х подпитывает их стилистику средствами, полагающими присутствие как бы стороннего наблюдателя – с беспристрастной камерой в руках.

Путь к собственному стилю у этих авторов оказался довольно сложным. Постепенно отказываясь от стереотипов традиционного, пафосного киноповествования (от «Тревожной молодости», 1955, к «Павлу Корчагину», 1957, снятых на Киевской киностудии), режиссёры берутся на «Мосфильме» за эксперимент («Ветер», 1959), пытаясь говорить о романтике первых лет революции на языке сюжета-путешествия. Дорога к Первому съезду комсомольцев перенасыщена, однако, героико-трагическими красками. Суровость чёрно-белого изобразительного ряда ещё усиливает экстатическую тональность. Хорошо, что не эта чрезмерность оказалась точкой роста их будущего авторского стиля.

Эффект слияния настоящего, подлинно хроникального сюжета и как бы вырастающего из него игрового эпизода, подчинение визуального образа постановочной сцены часто хорошо известному хроникальному кадру вынудили изменить стилевые характеристики, открыли энергию своего голоса в фильмах А. Алова и В. Наумова.

Авторски означенный документализм выступил в новом обличье. То есть объединяющий теперь творчество разных художников документально-поэтический стиль расширил индивидуальные границы. Обнаружилось общее в разрозненных индивидуальных исканиях.

Лента «Мир входящему» (1961) соединила хронику и метафору, фронтовой репортаж и мифологическую конструкцию сюжета-путешествия. Пусть в следующей картине («Бег» по М. Булгакову, 1971) – эпосе о судьбах людей времени Гражданской войны – авторы практически отказались от этой стилистики. Материал потребовал иных решений, и они органично перешли к новому слову в своём творчестве.

Теперь повествование отчётливо тяготеет к свободному сюжету: передвижение в замкнутом пространстве эмиграции, необязательные встречи-диалоги, трагическое разобщение целого поколения, лишённого корней, Родины. И отдельно – завораживающие пейзажи России в финале фильма, обретенные молодыми героями, вернувшимися домой...

Здесь основу художественной системы образуют изобразительность и способы ассоциативного сопоставления продолжительных событийных эпизодов, сюжетных линий развития судеб основных персонажей.

Важнейшую роль берёт на себя метафорически выразительная детализация окружающего пространства документально снятых игровых эпизодов. Ей отдана поэтическая партия в повествовательной структуре. Это и станет, пожалуй, фирменным знаком экранного почерка А. Алова и В. Наумова в последующие годы.

Стремлением к расширению спектра творческих поисков мастеров военного поколения вызвано, наверное, и обращение к жанровому кинематографу. В частности, к комедии. Здесь ощутима тяга к обновлению сложившихся канонов, к оживлению их за счёт реальных красок окружающей жизни. Так работает не только Л. Гайдай, но и Э. Рязанов, постепенно, в содружестве с Э. Брагинским, усиливая сатирические ноты и переходя от условно-карнавальных ревью к глубокому исследованию непростой действительности 60-х в рамках всенародно любимого жанра.

Проблемные темы современности, взятые в комедийно-смеховом аспекте, ярко выделили фильмы Л. Гайдая, их эксцентризизм из целого ряда довольно удачных произведений.

Со временем к этому жанровому потоку примкнёт и творчество Г. Данелии. Его стиль явственно тяготеет к жанровым формам лирической комедии.

Первая комедия Э. Рязанова – «Карнавальная ночь» (1956) – ностальгировала по александровской картине «Волга-Волга», освободившись от её неперемного для 30-х пафоса социальных установок. Затем «Девушка без адреса» (1958), «Человек ниоткуда» (1961), «Гусарская баллада» (1962) – целый каскад искромётных трюков, песенных номеров, чарующей лёгкости существования в реалистическом, привычном окружении.

«Гусарская баллада» овеяна теплотой восхищения и юмора. Актёры разных поколений и школ (Ю. Яковлев, Л. Голубкина, И. Ильинский) образуют органичный ансамбль, придают водевильный характер рассказу об одной из героических страниц русской истории.

Жанровые приёмы ревю, оперетты, музыкальной комедии во многих разновидностях пришлись к месту в прокате 60-х.

Однако «Дайте жалобную книгу» (1965), а вслед за ней «Берегись автомобиля» (1966) и «Зигзаг удачи» (1968) стали новым этапом в творчестве Э. Брагинского и Э. Рязанова, заговоривших о непростых проблемам реальной жизни. И их комедия, освобождаясь от бодрящей опереточности, приобрела тональность досадливой иронии. А то и глумления над несообразностью многих сторон жизни.

Сменился состав исполнителей. Главного героя «Берегись автомобиля» играет И. Смоктуновский, лишая характер Юрия Деточкина комедийных красок, награждая его душевной чистотой, незащищённостью, наивным азартом борьбы против окружающего зла.

О. Ефремов, Л. Добржанская, Г. Жжёнов... В жанровый фильм пришли актёры, не игравшие до того в комедии. Да и здесь их герои вовсе не были комедийными. До смешного удивляла наивность, святая простота существования в сатирически гиперболизированном окружении людей, претендующих на место успешных хозяев жизни. Сдаётся, что жанровый кинематограф быстрее уловил деградацию

жизненных приоритетов и ярко воссоздал этот разрушительный процесс на массовом экране.

Л. Гайдай, начав освоение жанра с комедии масок («Пёс Барбос и необычный кросс», 1961, «Самогонщики», 1962), возрождает серийного комического героя. Ю. Никулин, Г. Вицин, Е. Моргунов, как бы пародируя конструкцию собирательного персонажа, предлагают свой вариант коллективного портрета представителя современной жизни. Приёмы ранней комической – гэги, погони, бесконечные шлепки... Комедия положений разыгрывается актёрами яркой типажной выразительности на протяжении многих лет, перейдя позже и в полнометражный фильм («Кавказская пленница», 1967). Теперь сатирические ноты звучат у Л. Гайдая в партитуре жизнеутверждающей: будущее – за молодыми.

Стилистика Л. Гайдая оживила ритмы актёрского поведения в кадре, возродила на новом уровне ассоциативный монтаж, вернула на экран эффектные трюковые съёмки («Бриллиантовая рука», 1969). Эти характерные жанровые приёмы, что важно подчеркнуть, воссоздают сегодняшнюю, практически реальную жизненную среду.

Порывистый, готовый на быстрые решения, динамичный Ю. Никулин то и дело попадает впросак, существуя вовсе не по тем законам, которые приняло для себя новое общество – откровенных жуликов или тупых проходимцев. Действие строится на подменах, ошибках, недоразумениях.

Такой способ развития сюжета позволяет сопоставлять эпизоды, играть на «подставах», акцентировать детали, выделяя смешную знаковую деталь: то наклею на пальцах оперативника или с грохотом отскочившую пуговицу с халатика соблазнительницы, а то не по адресу вручённые цветы и мороженое... Отдельный игровой сюжет – «организованная» рыбалка, аранжированная немислимым каскадом уморительных деталей и трюков. Без короткого сопоставительного монтажа трудно, кажется, было бы справиться с таким количеством говорящих подробностей.

Словом, ритм, серийный герой и короткий монтаж трюковых съёмок стали лицом гайдаевской выразительности, системой реализации сатирического жанра. На экране 60-х в яркой форме возродилась уже подзабытая разновидность комедии положений, родственная, пожалуй что, клоунаде.

Для Г. Данелии, в 1959 году окончившего Высшие режиссёрские курсы при СК, ближе оказались мелодии лирико-повествовательного жанра.

Сняв в 1960-м, в соавторстве с И. Таланкиным, фильм «Серёжа» по рассказу В. Пановой, а затем «Путь к причалу» (1962) по В. Конецкому, режиссёр как бы обозначил диапазон своих изначальных творческих интересов. Жизнь – от детства до преклонного возраста – для него единый процесс взросления души, познания доброты, надёжности, верности близких людей. Эти знаки человечности остались для него, кажется, ведущей темой. С лёгким добродушным настроением снимает он в 1964 году по сценарию Г. Шпаликова одну из главных своих картин, знаковую для эйфории оттепели «Я шагаю по Москве».

Две первые картины – экранизации рассказов – осваивали повествовательную структуру сюжета. Драматургическая конструкция выростала на основе традиционной литературной формы, определяла движение событий вокруг характера (становление или раскрытие) центрального героя.

То есть, как почти во всех случаях, первые работы начинающего режиссёра говорили о добротном освоении школы режиссёрского письма, годами существующей на нашем экране.

Москва времени оттепели как будто заставила автора вспомнить о выразительной роли изобразительности.

Свет, архитектурные композиции кадров, гармония объектов и окружения (оператор В. Юсов)... Ощущение простора и красоты... Отсутствие конфликтного напряжения... Реальность живым потоком хлынула в пространство экрана. Кажется, будто фильм наблюдает «жизнь как она есть».

Обращение к свободному сюжету раскрепостило повествование. Здесь знаково всё. Субъект-наблюдатель – «Я». Личностное начало обозначено во всём настроении фильма: «шагаю по...». Не куда-то иду с конкретной целью, а двигаюсь, не спешу. Отсутствие конкретной заданности, конечного момента передвижения.

Камера вольно перемещается, фрагменты событий пересекаются, не обрывая, а подхватывая, продолжая настроение каждого эпизода. Поводом для их чередования становится не последовательный рассказ, а длящееся эмоциональное состояние. Оно задано первыми кадрами:

поёт песню молодой рабочий... обрывающая его дежурная через мгновение всё понимает.

Чуть позже, однако, режиссёрская палитра окрашивается сатирическими тонами («Тридцать три», 1966), по времени где-то в параллель хуциевскому «Июльскому дождю».

А пройдя через несколько сюжетов альманаха «Фитиль» (с 1967 года), Данелия обращается к трагикомическому материалу и создаёт блестящую картину «Не горюй!» (1969). Его неунывающий добросердечный герой в беспросветно тяжёлых условиях не теряет ни чувства юмора, ни философского смирения перед лицом безысходной действительности...

Г. Данелия, в общем потоке художественных исканий прошедший путь, характерный практически для всех представителей периода оттепели – от эйфорических надежд до драматического прозрения, – остаётся как художник в жанровом поле лирической комедии.

На этом впечатляющем фоне художественных индивидуальностей мастеров старшего и среднего поколения своеобразно, всё сильнее и настойчивей проступает такое явление экрана 60-х, как кинематограф В. Шукшина.

По возрасту и школе (ВГИК) Шукшин примыкает к поколению «детей войны». Однако если говорить о мироощущении его авторского «я», о накопленном к моменту вступления в искусство жизненном опыте и масштабности укоренения себя в творчестве, то всё это сближает его скорее со средним поколением. Несмотря на то, что в мастерской М. Ромма он оказался за одной партией с А. Тарковским, А. Кончаловским, А. Миттой.

Правда, уже тогда он резко выделялся из окружения. Трудно искал собственный путь, на разных направлениях (литература, актёрское мастерство, первые режиссёрские опыты) пытался себя реализовать. Много писал, стал известен как автор интереснейших – правдивых, ироничных – рассказов о людях деревни, которую досконально знал. Его герои, молодые, а чаще как раз среднего, отвоевавшего поколения, колоритно и не банально говорили о самых, наверное, больных проблемах, о своеобразных проявлениях русского характера.

Острые ситуации, оставаясь предельно достоверными, облекались рассказчиком В. Шукшиным в своего рода гиперболы, лирико-

комедийные краски открывали за действием личность самого автора – плоть от плоти этой жизненной среды.

Такой правды характера и среды обитания шукшинского героя его талантливые молодые сокурсники, конструируя свои первые замыслы об идеальном представителе молодого поколения («Каток и скрипка» А. Тарковского, «Мальчик и голубь» А. Кончаловского), просто не могли знать.

В. Шукшин буквально бился за своего жизненно достоверного героя. Повести и рассказы, актёрские работы начинающего мастера настойчиво поднимают проблему возрождения национального характера в искусстве. Они об интересе к человеку, пусть деформированному под грузом времени, однако сохранившемуся как яркая самобытная личность.

Вскоре после дипломной работы («Из Лебяжьего сообщают», 1960) появляется полнометражный дебют «Живёт такой парень» (1964). Стоит обратить внимание: в год выхода фильма Г. Данелии «Я шагаю по Москве».

Сюжет – тоже путешествие, хотя намеренно-бесцельному «шагаю» В. Шукшин противопоставил молодого героя, характер которого раскрывается в событиях, связанных именно с конкретной работой, профессией Пашки Колокольниковца (акт. Л. Куравлёв).

Герой Шукшина шофёр на Чуйском тракте. Начинаящий режиссёр щедро питает собственными впечатлениями обстоятельства, в которых тот оказывается, смотрит на его встречи с людьми, горячность характера с доброй, дружеской иронией. В то же время, трудно не заметить, восторженно живописует красоту природы вдоль протянувшегося к самому горизонту Чуйского тракта. Облекает фантазии Пашки (поиск «идеала») в формы, родственные новейшим веяниям западного экрана.

То есть, выбирая краски для воплощения характера своего героя, начинающий режиссёр стремится уйти от стереотипов, точно видит возможные новые пути. Реализует их потенциал для активизации именно авторского отношения к своему герою, который, взрослея от фильма к фильму, попадая в самые разные жизненные ситуации, останется на протяжении всего творческого пути мастера цельным и ярким.

Так, буквально принимая из рук в руки и переосмысливая в собственной практике творческий опыт предшественников, на экране 60-х заявляют о себе «дети войны». Среди них А. Тарковский и С. Параджанов, К. Муратова и Э. Климов, Ю. Ильенко, А. Кончаловский, Л. Шепитько, А. Герман.

Выделить эти имена – лидеров среди многочисленных представителей молодой режиссуры – не трудно. Однако в нашем случае лидерство следует понимать как интенсивность открытий в сфере выразительности, в характере использования арсенала приёмов для реализации авторского стиля.

Одним из первых надо назвать А. Тарковского. Дипломная работа («Каток и скрипка», оп. В. Юсов) в достаточно простом тематическом замысле содержит массу подтекстовых сопоставлений внесобытийного характера.

При легко читаемой фабуле в кадре активно взаимодействуют деталь, цветовые значения, соотношение повествовательных линий (о рабочем парне и маленьком скрипаче). Наблюдательность автора насыщает увиденные подробности ассоциативными, комментирующими свойствами (эпизод с метрономом в музыкальном классе, сценка с подаренным девочке яблоком, цветовые эффекты кадров разрушения старой стены...).

Полнометражный дебют А. Тарковского состоялся чуть позже: в 1961 году. Он экранизировал рассказ В. Богомолова «Иван».

История, изложенная в документально-репортажной стилистике участником войны, за лаконичной суровостью информации содержит глубокую трагичность судьбы маленького разведчика. Режиссёр поколения «детей войны» ощутил в ней именно эту безысходную трагичность. Акцентировал её в немногих эпизодах жизни лишённого детства ребёнка, потерявшего всё, что с этим традиционно связано. Заполнившего опустевшую душу холодной смертельной ненавистью...

Но не только в этом проявилось новаторство фильма.

Режиссёр фиксирует отдельные моменты фронтовой жизни. Снимая длинные планы (во многих ощутимо влияние польской кинематографической новой волны, обратившейся к военной теме), наблюдает время – обыденно текущие будни, изнутри как бы растревоженные происходящей вокруг катастрофой войны. Покрытие блиндажа из свежих стволов берёзы. Лики святых в заброшенном



храме, где разместились разведчики. Одинокий хутор посреди крошечного выжженного пространства, там обитает потерявший рассудок старик... Обгоревший остов дерева на солнечном песчаном пляже в финале фильма... Иван и девочка-подросток счастливо бегают на пустынном берегу.

И этот длинный кадр «ниоткуда», из несостоявшейся жизни завершает «Иваново детство».

Автор поставил в параллель реальности войны фантастические сны, образы памяти Ивана. Окрасил память светлыми тонами. Счастливая мать. Радуга колодезной воды под солнцем. Довженковские яблоки в траве, мерно жующие их лошади... Военный репортаж литературного источника обернулся лирико-субъективной композицией экранного прочтения. Через поколение – от прошедшего войну – молодой мастер, чьё детство она реально задела, произвольно поменял тональность повествования, высказав боль, которую война оставила навсегда в жизни тех, кто смог её пережить...

Со следующей картиной «Андрей Рублёв» (1967), вышедшей на экраны несколько лет спустя (1971), связаны и годы проблем, и плодотворная попытка теоретически осознать новые приоритеты выразительности экрана.

Так, ещё в 1966-м, в интервью не броской на вид вгиковской многотиражке «Путь к экрану» режиссёр заговорил о проблеме цветовой драматургии. О замысле снять в цвете финальные кадры «Рублёва».

Эти мысли созвучны рассуждениям С. Эйзенштейна<sup>[26]</sup>. Суть остаётся прежней: съёмка полностью цветного фильма автоматически снижает акцентный, выразительный эффект цвета: фильм становится просто «цветным». В финале «Рублёва» чёрно-белое изображение преобразуется красками пейзажа с летней грозой, тончайшими оттенками иконописного шедевра «Троицы»... Когда безвестный оборвыш (акт. Н. Бурляев) сотворил чудо колокольного звона, когда Андрей (акт. А. Солоницын) освободился от обета молчания, уверовав в неистребимость истинного таланта (а именно это и есть тема режиссёрской трактовки судьбы художника в условиях трагической истории России), окружающий мир обрёл краски. Естественное и художественное начала сливаются в финале картины. Динамика

выразительного образа (в частности, от чёрно-белого к цветovому) отвечает движению авторской мысли.

Параллельно Тарковский издаёт небольшую по объёму, знаковую для нового этапа статью «Запечатлённое время»<sup>[27]</sup>.

Всё уверенней это название звучит сегодня как термин, определяющий существо и специфику авторского фильма.

Свободный от акцентирующих моментов кадр, по Тарковскому, позволяет снимающей камере наблюдать происходящее. И рождается эффект, эмоционально укрупняющий, «комментирующий» естественную простоту видимого действия. Такой способ запечатления, как бы не вмешиваясь в ход происходящего, оказался перспективным для того, чтобы реализовать точку зрения автора.

Как показали годы, А. Тарковский стал одним из ведущих мастеров, занявшихся поиском новых способов формирования меняющейся стилистики экрана тех лет.

Практически параллельно определяется стилистическое своеобразие творческой манеры Э. Климова, который появился в мастерской Е. Дзигана после окончания Московского авиационного института (А. Тарковский до ВГИКа недолго учился в институте востоковедения, год проработал лаборантом в геологических партиях). То есть это были молодые, однако вполне сложившиеся люди.

Э. Климов в определении собственного стиля не даёт повода считать заметным влияние руководителя мастерской. Тогда как, скажем, А. Тарковский не однажды напоминает, что под руководством М. Ромма сначала основательно освоил кинематограф С. Эйзенштейна, а затем искренне увлёкся поэтикой А. Довженко. Даже когда начал работать вполне самостоятельно и оказался под впечатлением манеры параллельно существующих художественных течений других национальных киношкол.

Из нескольких фильмов Э. Климова 60-х (дипломная «Жиних», 1960, полнометражный дебют «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён», 1964, «Похождения зубного врача», 1965, «Спорт, спорт, спорт», 1971) два средних наиболее полно отражают творческую направленность авторских выразительных средств.

Комедийный талант («Добро пожаловать...») опирается на, кажется, простейший приём сопоставления взаимоисключающих руководящих указаний (извечное для руководства «тащить и не

пуцать...»). Фильм сыгран актёрским коллективом преимущественно молодых. Ярко типажная массовка, ансамблевый принцип сочетания новичков в кинематографе и профессионалов (Е. Евстигнеев, Л. Смирнова) даёт нужный эффект: огромный коллектив, управляемый «зашоренными» одиночками, вынужден существовать по замшелым, не отжившим, оказывается, правилам.

Масса выразительных деталей ассоциирует происходящее в кадре с днём сегодняшним (праздник кукурузы, например). Среди пионеров, однако, есть теперь не только пытающиеся убежать, но и взбунтовавшиеся лидеры. Есть маленькая доносчица, легонько постукивающая сандалиями по направлению к кабинету начальника... Есть странный персонаж – резонёр. Появляясь время от времени, он задаёт один и тот же вопрос всем, кого встречает на своём пути: «А что это вы тут делаете?» И всё вокруг мигом оказывается каким-то анахронизмом...

Стилистика наблюдения за явно сатирически окрашенным действием, организованным как социальная модель недавнего прошлого, даёт довольно впечатляющий эффект. Такой способ комментария открыли именно молодые – последними пережившие подобное пионерское лето.

А картина «Похождения зубного врача» (к сожалению, не получившая адекватной оценки в массовом прокате) строится иначе.

Молодые мастера как будто торопятся экспериментировать, каждую следующую картину снимая в новой стилистике и другом жанре. Если в «Добро пожаловать...» высмеивается недалекий мелкий чиновник (начальник лагеря, акт. Е. Евстигнеев), авторитарно управляющий коллективом, то в следующем фильме, напротив, уникальный талант (стоматолог, акт. А. Мягков) отвергается благополучно существующим обществом обывателей от профессии. Снова – «фильм разочарований»?..

Конструкция повествования теперь приобретает признаки притчи.

В изобразительной фактуре и действии проступает на первый план иносказание. Художник (Б. Бланк) формирует сказочно-бытоподобную среду: пряничный домик посреди провинциальной улицы, где обосновался молодой стоматолог. Волшебные руки врача сотворяют чудо, больной зуб сам, со звоном, покидает десну страдающего пациента. На протяжении всего фильма как комментарий

происходящего звучат современные бардовские песни Н. Матвеевой, Ю. Кима. Блистательная А. Фрейндлих, Л. Дьячков, В. Васильева, Н. Мордюкова, другие всем известные исполнители создают атмосферу, в которую, казалось бы, не способна пробиться никакая пошлость... Однако. Именно она буквально наступает на горло новичку там, где все друг друга, казалось бы, хорошо знают. Ломаются судьбы. Отступает бессильная, как всегда, порядочность. Победно берёт верх бездарность. И всё встаёт на свои обычные места...

Полнометражный фильм успешно использует притчевый характер повествования.

Обладающее избыточной яркостью (изобразительной, музыкальной), оно позволяет совместить достоверность наблюдающей камеры с неправдоподобием множества подробностей... Стилистая характеристика авторства Э. Климова окрасила его первые картины лиризмом, лёгкой иронией. Правда, потом, в иных по содержанию сюжетах они сойдут на нет...

В потоке обновления киновыразительности во второй половине 60-х в полный голос зазвучали произведения К. Муратовой, выпускницы мастерской С. Герасимова. Её первые (с А. Муратовым) картины – дипломная «У Крутого яра» (1962), полнометражная «Наш честный хлеб» (1965) – достойно показали стремление раскрыть духовный мир социально означенной личности, в полный голос заговорили о проблемах нарождающегося самосознания.

Однако самостоятельный путь К. Муратова начала с картины нелёгкой производственной и прокатной судьбы «Короткие встречи» (1968), хотя в ней задействован очень небольшой объём затратных ресурсов и всего три ведущих исполнителя: сама К. Муратова в главной роли, её партнёр В. Высоцкий и впервые появившаяся на экране Н. Русланова.

Судьба женщины, социально вполне сформировавшейся и готовой взять на себя ответственность за происходящее в обществе. Одиноким женщины. Глубоко и затаённо страдающей от своей не слишком гладко складывающейся жизни...

К сложностям, связанным с утверждением на роль партнёра (а другого на месте В. Высоцкого режиссёр для концепции фильма не видела), К. Муратова была готова. Духовное одиночество внешне,

казалось бы, вполне благополучного человека рельефно – и убедительно – выступило на первый план.

В «Коротких встречах» специфические для экрана К. Муратовой способы повествования едва только намечаются.

И всё-таки именно здесь мы увидели безучастную улицу (ср.: «Я шагаю по Москве»), пробалтывание «по кругу» застарелых фраз и речевых оборотов («дорогие товарищи», например), теряющие содержательный смысл деловые встречи, минутные откровения, обращённые в никуда... Горы немытой посуды, холодное существование в устаревших дорогих интерьерах, одиноко висящую гитару на пустой стене.

Пространство, оформленное в стиле, родственном поэтическому документализму М. Хуциева, взрывается у К. Муратовой песенной аурой современного поколения – «всенародного Володи» Высоцкого. Правда, в картине прозвучали только фрагменты, аккорды, обрывки фраз.

Сочетанием душевной остылости героини и бесконечного её движения в пространстве кадра К. Муратова раскрыла никчёмную суетность внешней стороны жизни. Отсутствие контакта с постоянно как будто бы преследующим её героиню внешним окружением тоже станет знаком авторского стиля. Мир отстранится, всё вокруг обернётся «информационным шумом», никак не воспринимаемым. И распавшись надвое (окружение и герой), два этих не сходящихся сюжетных потока окажутся основными слагаемыми образного мира следующих картин уникального мастера – К. Муратовой.

Свой взгляд на духовный облик современного героя предлагает и кинематограф Л. Шепитько.

Дипломная работа «Зной» (1963) акцентировала проблему соотношения социальной значимости и нравственного содержания личности. Своего рода продолжением этих размышлений оказались и «Крылья» (1966).

От однозначности айтматовского героя, неразрешимой сложности такого противоборства в характере, сформированном жизненными обстоятельствами (военная лётчица Петрухина в «Крыльях»), Л. Шепитько последовательно приближается к масштабной постановке проблемы – нравственному праву вторгаться в уникальный от природы внутренний мир другого человека.

Трудная судьба фильма «Ты и я» (в прокате 1972) – это ещё одна попытка осмыслить неразрешимое противостояние. И отчаяние от бессилия в поисках простых решений: их нет. И неременная остановка перед трудной «операцией на мозге». Понимание необходимости. И страх...

Режиссура Л. Шепитько последовательно насыщается стилиевыми знаками экранной притчи, что значительно ярче проступит в её следующих фильмах.

Мощным крылом направления, воссоздающего документальный стиль на игровом экране, едва ли не самым близким к фотографической природе кино, оказались произведения А. Германа. Особенно отчётливо в 60-е об этом свидетельствует его первая картина «Проверка на дорогах».

Много лет она пролежала на «полке» и вышла на экран, когда её поисковый характер (не только в плане постановки социальных и нравственных проблем) в силу целого ряда причин утратил остроту первооткрытий. Речь в ней идёт о людях трудной судьбы, о столкновении конкретной жизненной правды каждого из участников конфликта в бескомпромиссных условиях жёстких военных будней. Все три основных персонажа – и прибившийся к партизанскому отряду бывший военнопленный (акт. В. Заманский), и потерявший в оккупации семью майор (акт. А. Солоницын), и отечески мудрый командир отряда (акт. Р. Быков) – имеют в виду свою правду. Пытаются найти выход из неразрешимой по тем временам ситуации.

Сюжетное построение фильма много раз проанализировано критиками, что позволяет, не погружаясь в отшумевшие споры, акцентировать внимание на его стилиевой характеристике: близости к документу. И с точки зрения поведения, внешнего облика персонажей. И достоверности окружения, картинка кадра, нигде, кажется, не погрешившей против правды. И тех заполненных душевным напряжением ритмов каждого события, из которых слагается партитура авторского письма. Здесь нужно говорить о том, что технические приёмы, способы воздействия выразительности прежде всего обеспечивают именно стилиевую характерность повествования.

Для А. Германа (и это подтвердили все его следующие работы) система экранных образных конструкций стремится к достоверно-

точному, кажется, буквальному воссозданию жизненного факта (запечатленного времени, по А. Тарковскому).

...Медленно проплывает под мостом баржа с пленными русскими солдатами. По мосту идет поезд, комиссар требует действовать немедленно. Застывают пальцы, готовые нажать кнопку, взорвать мост над головами сотен людей. Два-три, казалось бы, нейтральных кадра (общий план реки с баржами, средний – затаившихся партизан, крупно – застывшая над кнопкой рука). Замедленный ритм. Именно он создаёт напряжение всей этой довольно традиционной монтажной сборке. Оттягивается момент возможного взрыва. Нагнетается знаковый смысл паузы.

Взрыв звучит позже, и это оказалось результатом очень непростого выбора реальных людей в момент выполнения боевой акции... Камера фиксирует подробности отстранённо, репортажно. А истинным содержанием эпизода оказываются чувства партизан, принимающих трудное решение. То есть фотографически точная хроникальность конечным результатом числит состояние людей, их осознание цены человеческой жизни.

Другим полюсом стиливых поисков в этот период оказывается живописность изобразительного ряда.

Если среда в фильмах А. Германа позволяет выявить состояние персонажа, фотография-кадр фиксирует манеру его поведения, то в фильмах, где авторы воссоздают живописно-пластический образ пространства, зрителю приходится вживаться в тот общий настрой, который образуется из синтеза событий и атмосферы, в которой они происходят. Она, эта атмосфера, подчас очень многое корректирует в действии, в поступках героев.

То же, конечно, делает и документально достоверное пространство. Однако оно гораздо более «нейтрально», обыденно по отношению к значащим поступкам героя, как правило, без осязаемого авторского посредничества вписанным в топографию кадра.

У живописной образности тональность окружения берёт на себя более заметную, самостоятельную роль. Среда, взаимодействуя с образом героя, приобретает активность диалогической составляющей. Это позволяет использовать компоненты кадра как средства авторской речи.

Может, поэтому некоторые из молодых, начав поиски собственного стиля в русле одного из традиционных способов повествования, выученных со студенческих лет, постепенно переключаются на более сложные стилевые построения.

А. Кончаловский после дебютного фильма «Мальчик и голубь» (1962) насыщает жесткие документальные композиции «Первого учителя» (1965) и «Истории Аси Клячиной, хромоножки, которая любила, да не вышла замуж, потому что гордая была» (1967) предметами быта, намеренно варьируя оттенки авторского высказывания за счёт смысла говорящих подробностей обыденной жизни. Избыточность выразительной детализации пространства, снятого под документ, порождает в кадре напряжение атмосферы, в которой существует герой. Режиссёр активизирует воздействие фотографической фиксации, по существу пытаясь выжать из документальной стилистики эффекты живописного стиля.

И вовсе не неожиданно поэтому переходит к экранизации русской литературной классики на излёте 60-х. «Дворянское гнездо» (1969) И. Тургенева и «Дядя Ваня» (1971) буквально погружают зрителя в сложнейшее переплетение судеб героев и ауры живописной образности – природы, быта старинных русских усадеб. Ностальгия по чистоте, духовности жизни их обитателей звучит как лейтмотив авторского прочтения текстов.

Поиски на этом художественном направлении, конечно же, ярче всего обозначили фильмы С. Параджанова «Тени забытых предков» (1965) и «Цвет граната» (1969). О них было сказано выше.

Итак, «дети войны» представили на экране обширный, разнонаправленный спектр художественных поисков. Их творчество отмечено не редким вкраплением каких-то отдельных приёмов, обновляющих приевшиеся стереотипы. Они взялись принципиально реформировать повествовательный стиль. Предложили конструкции (от различных разновидностей документализма вплоть до сложнейших композиций живописного стиля, увлекающих экран к различным формам условности, их синтезу) кинематографа, однозначно мысля экран одним из мощнейших по воздействию современных искусств.

Гораздо более решительно, чем мастера предшествующих поколений, молодые отходят от накопленных прежними десятилетиями традиций. В 60-е, в том числе и под влиянием



зарубежного авангарда тех лет, они принесли в отечественный кинематограф неординарные стилевые решения, способные реализовать авторски активное повествование.

Всё десятилетие 60-х представляется единым прорывом к личностному осмыслению экраном реального жизненного опыта сразу нескольких поколений.

Подобное в этот период происходило и в смежных искусствах.

Если старшим мастерам пришлось переосмысливать собственные навыки в атмосфере активного преобразования стилевых структур, то фронтное поколение предложило свою правду войны. Её обновлённый образ – «проза лейтенантов», «окопная правда» – инициировал приёмы документального наблюдения, тщательно и достоверно воссоздал облик времени. Это они, в принципе, породили все разновидности документализма.

Молодёжь, «дети войны» откликнулись воссозданием собственного взгляда – из личностных впечатлений, индивидуально-избирательной памяти. Достоверность, «фотографичность» кинообраза стала насыщаться живописностью, метафоричностью субъективно-лирического взгляда.

Обилие разновидностей индивидуального стиля характеризует своеобразие художественного пространства экрана 60-х годов. Оно не сводимо к пространству физическому, освоенному киногероем прежних лет.

Теперь это часть авторской речи.

Другая из особенностей кинопроцесса 60-х – перелом в настроенности оттепельного экрана. Где-то в середине периода движение от «фильма надежд» к «фильму разочарований» постепенно приобретает общий характер.

Этот процесс начался с понимания, осознания неоднозначности, парадоксов оттепели. И быстро дал о себе знать: «точку невозврата» экран обозначил довольно внятно.

# **Структура экранного монолога (семидесятые)**

## В предчувствии перемен

Кинематограф наступившего десятилетия создан руками шестидесятников.

Однако – после всех сложностей, отрезвляющих отношений с эпохой, властью – стало отчётливо ясно: повзрослевший герой времени оттепели остался один на один с настоящей жизнью. И впервые, наверное, ощутил, ещё, пожалуй, не совсем осознавая, конкретные обстоятельства своего житейского, да и духовного, существования.

...Я ступила на корабль,  
а кораблик  
Оказался из газеты вчерашней...

Восторженно шагающий мальчик, каким он виделся в начале шестидесятых, идеализированный представитель поколения, поверившего было, что теперь всё пойдёт, как в повести И. Эренбурга, к всеобщему потеплению, в семидесятые, повзрослев на целое десятилетие, сменил не только возраст. Он оказался в другой эпохе.

Вчерашние мальчики вышли в герои,  
Но – в анти...

*А. Вознесенский*

Невольно обращаешь внимание на то, что герои на экране семидесятых стали тридцатилетними. Это как раз те, кто в шестидесятые двадцатилетними «шагал по Москве».

Их взросление началось, по существу, несколько раньше, с изменением вектора общественной жизни. И, наверное, поэтому время оттепели делится не по часовым поясам, а скорее сообразно состоянию социального климата. То есть эмоционально-психологически то, что

нужно назвать 70-ми, на самом деле обозначилось, как было сказано выше, уже к середине 60-х.

Это в полной мере отразило появление таких персонажей, как героиня фильма К. Муратовой «Долгие проводы» (1971), музыкант Гия Агладзе («Жил певчий дрозд», 1972) О. Иоселиани, медики-исследователи Л. Шепитько («Ты и я», 1972).

Сродни им Иван Расторгуев из фильма «Печки-лавочки» (1972) и Егор Прокудин («Калина красная», 1974) В. Шукшина, персонажи картин «Монолог» (1973) и «Странная женщина» (1978) Ю. Райзмана, «Афоня» (1975) и «Осенний марафон» (1979) Г. Данелии, «Зеркало» (1975) А. Тарковского, «Осень» (1975) А. Смирнова, «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» (1976), «Служебный роман» (1978) и «Гараж» (1980) Э. Рязанова, «Прошу слова» (1976) Г. Панфилова, «В четверг и больше никогда» (1978) А. Эфроса, «Несколько интервью по личным вопросам» (1979) Л. Гогоберидзе, «Пять вечеров» (1979) Н. Михалкова и даже героини оscarоносной сказки «Москва слезам не верит» (1980) В. Меньшова.

При этом в отличие от прежних периодов мастера кино как никогда активно обратились именно к современной тематике.

Практически в каждом из названных фильмов вчерашние шестидесятники встали перед множеством реальных проблем, разрешить которые с прежней лёгкостью никто из героев оказался не в состоянии. Духовное одиночество даже как будто бы защищает их внутренний мир («сиротство как блаженство» Б. Ахмадулина). Беспечность юных странников, шагающих по счастливой земле, сменилась беспокойным поиском жизненных опор.

Авторский фильм безусловно возродил настроения оттепели. Однако к началу 70-х возникла необходимость обновления способов повествования – доверительного диалога экрана с аудиторией, синхронно воспринимающей особенности изменяющегося времени.

Киноречь семидесятых всё более заметно корректирует инструментарий исследования внутреннего мира человека, повзрослевшего вместе с эпохой.

К осмыслению возможностей образного языка, способного отразить, независимо от тематики и хронологии событий фильма, проблемы сегодняшнего дня, обращаются критики и теоретики.

Одной из таких работ надо назвать книгу М. Андронниковой «От прототипа к образу (к проблеме портрета в литературе и кино)»<sup>[28]</sup>.

Образ реального героя рассматривается в ней на пересечении исторического подхода и актуальных задач современного искусства. Обращаясь к знаковым фигурам, отразившим свою эпоху (а это М. Кутузов у Л. Толстого, Иван Грозный у С. Эйзенштейна, В. Чапаев у Д. Фурманова и братьев Васильевых), критик по существу говорит о синтезе исторической правды и авторского вымысла. То есть на основе документа искусство во все времена воссоздаёт отвечающий современности художественный образ. Эту закономерность М. Андронникова видит как природное начало творчества.

Конечно, экран по-своему всегда отражает именно тот тип героя, который сложился в реальной жизни.

О духовном кризисе общества говорит сборник статей М. Туровской «Герой безгеройного времени (Заметки о неканонических жанрах)»<sup>[29]</sup>.

Смену представлений о героическом относительно надвигающегося времени критик обозначает практически с наступлением перемен в реальной жизни.

В разных аспектах проанализированный образ центрального персонажа доказательно свидетельствует: героя в искусстве моделирует время. Масштаб художественного времени отзывается в исторических реалиях, воссозданных на экране, проявляется в своеобразии их сегодняшней интерпретации автором и по-своему конкретизируется в момент, когда фильм смотрит зритель.

Образ современного героя, времени и проблем, которые отражает фильм, анализируют также работа В. Дёмина «Первое лицо: Художник и экранные искусства»<sup>[30]</sup>, книга выступлений Л. Анненского «Зеркало экрана»<sup>[31]</sup>, сборник статей, составленный Б. Захаровым, «Актёр в кино»<sup>[32]</sup> и основательное исследование З. Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» (перевод с немецкого с предисловием Р. Юренева)<sup>[33]</sup>. Изначальная документальность киноизображения позволяет экранному искусству, отражая реальную жизнь, постоянно совершенствоваться как явлению авторского высказывания о времени.

## Эволюция образа героя

Экраном семидесятых зрителю предъявлен характер современника, несущего на себе признаки прошедшего десятилетия.

При этом потери, утраты, явно оказывающие влияние на поведение и внешний облик человека, не становятся предметом отдельного экранного анализа. Иначе говоря, перед нами повзрослевший на десять лет шестидесятник, утративший былое романтическое восприятие жизни.

Нетрудно убедиться, что это объединяет почти всех персонажей перечисленных фильмов.

Рядом, в визуально насыщенном «диалоге» с таким героем теперь прочно обосновался автор, пытающийся его, сегодняшнего, понять и объяснить. Как будто бесстрастно наблюдающий за ним с документальной камерой в руках, при этом броско живописующий инертный к нему окружающий мир.

Заметим: понять этого отдельного человека.

Именно слияние столь, казалось бы, разнородных творческих задач определило направленность поисков, обновление средств художественной выразительности, так мощно обозначив лидерство авторского фильма в духовной жизни общества тех лет.

Обобщённый экранный портрет современника создал актёр психологически яркой типажности, как бы вышедший из времени шестидесятых.

О проблемах своего поколения говорят не только «повзрослевшие» С. Любшин («Застава Ильича», 1965, реж. М. Хуциев, «Пять вечеров», 1979, реж. Н. Михалков), Л. Гурченко («Карнавальная ночь», 1956, реж. Э. Рязанов, «Пять вечеров»), М. Терехова («Здравствуй, это я», 1966, реж. Ф. Довлатян, «Зеркало», 1975, реж. А. Тарковский), но также и мастера современного театра: О. Янковский, Л. Дьячков, О. Басилашвили, Н. Гундарева, другие.

Вместе с тем кино с ещё большей энергией устремилось к возможностям других искусств, с которыми, связанное изначально общими корнями, в атмосфере оттепели ощутило особое родство.

Эйфория безусловного понимания метаязыка шестидесятых, похоже, вообще разрушила границы всегда чтимой до того специфики каждого отдельного способа формирования художественного образа. Годами лишь робко заимствуя тот или иной приём, считая это чуть ли не новым словом, экран буквально принял теперь в объёты выразительные средства театра, поэзии, музыки, изобразительных искусств.

Сценография в фильмах старейшего кинорежиссёра Г. Козинцева («Король Лир»), одного из лидеров современного театра А. Эфроса («В четверг и больше никогда»), постановочное изящество мизансценирования М. Захарова (телефильмы «Обыкновенное чудо», 1978, «Тот самый Мюнхгаузен», 1979) убедили в безусловной плодотворности привлечения традиций театра для обновления киновыразительности. Их опыт органично воспринял экран («Пять вечеров» Н. Михалкова, другие).

Насыщение фильмов А. Тарковского литературной поэтической образностью, не только в соотношении звука и изображения, а именно на основе природной общности становления языка, привлекло внимание к его визуальной поэтике («Солярис», «Зеркало»). Полотна Рембрандта, Шагала, Брейгеля, русская школа иконописи угадываются в знаковых, музыкальных по природе композициях этих фильмов.

Цветомузыкальные решения подчеркивают образное своеобразие картин С. Параджанова.

То есть «фильм разочарований» (М. Хуциев) семидесятых многолик, однако последовательно воспроизводит эмоционально-психологический тип личности современника.

Так, героиня картины К. Муратовой «Долгие провода» (акт. З. Шарко) видится как бы навсегда выключенной из текущей жизни. Хотя при этом она всё время находится в движении: появляется на службе, общается с знакомыми, посещает корпоративный концерт...

Что же на самом деле с ней происходит, отчего окружающее задевает её лишь по касательной?

Подросток-сын, его оставивший семью отец, другие назревающие проблемы женщины, в растерянности замечающей начало собственного старения... Драматург (Н. Рязанцева) и режиссёр в каждом эпизоде, в поступках героини пытаются обойти потаённые

мотивы её странного эгоистичного, может быть, даже страха перед наступающим одиночеством, составляют этот уровень анализа.

В лице сына явлено новое поколение. Не порывая родственных уз, юноша пытается жить по своим законам, снисходительно, а то и нетерпеливо преодолевая стереотипы, знаковые для старших.

Экран практически исключает социальную составляющую, такую существенную для характеристики личности героя на всех прежних этапах нашего кино. Однако она пробивается: невнимание сослуживцев, занявших её место в концертном зале, удручающий непрофессионализм молодых сотрудниц... В таких мимолётных сценах героиня болезненно реагирует на ситуацию, по-своему выплёскивая ощущение душевного дискомфорта. А это ведь и есть социальная среда, её то и дело задевающая.

Надо сказать, что уже и в предыдущем фильме К. Муратовой «Короткие встречи» руководящая должность героини казалась назойливым привеском к личным переживаниям женщины, не способной именно из-за этого реализовать свою семейную жизнь.

Абсолютная погружённость в собственный внутренний мир порождает слова, поступки героини «Долгих проводов». Всё её поведение мотивировано лишь изнутри, исключительно только тем эмоциональным откликом, который рождается логикой бесконечно текущего внутреннего монолога. Актриса и режиссёр исследуют эту своеобразную зависимость поведения женщины от собственных неразрешимых проблем, которыми обложила сиротски-одинокую героиню реальная жизнь.

Кажется, накрепко замкнутый внутренний мир и есть то жизненное пространство, в котором она органично существует. За его пределами – чужая среда, не нужная ей или в лучшем случае раздражающе-неподвластная.

И естественно, что в избранной авторами драматургической композиции центральное положение занимает роль, назначенная основному носителю художественного замысла: актёру.

На экран возвращаются узнаваемые лица. Однако не случайно, наверное, всё чаще именно те исполнители, героями которых кинозал так восторгался в начале 60-х...

В данном случае перед зрителем актриса ведущего состава одной из самых популярных для времени оттепели сценических площадок –



Ленинградского БДТ, воспитанного Г. А. Товстоноговым в традициях русской театральной школы. Режиссёр и оператор фиксируют малейшие нюансы духовного существования героини.

Особенно интересно наблюдать продолжительные крупные планы, мимику, своего рода микродраматургию лица З. Шарко. Жизнь растревоженных глаз (сын-подросток отбивается от рук), досадливый трепет губ (невпопад ответила на какой-то пустяк), раздражающие пряди волос (непривычного парика)... Так тщательно сосредоточенная на проявлениях внутренней жизни, героиня существует как бы в собственном мире, надёжном и тягостном вместе. Ни ухаживания коллеги, ни банальные вопросы не выводят её из этого состояния. Просто досаждают, как бы изымая из того пространства духовной замкнутости, в котором она, если можно так сказать, ведёт довольно активную жизнь, бурно проявляющуюся вовне...

Очевидно, что в этих условиях задачу мотивации её поведения должна была взять на себя окружающая среда.

Она выступает в двух обликах: это случайные люди, на них героиня реагирует с едва скрываемым раздражением. И собственно пространство, предметно-вещный мир её будничного существования, которого она практически не замечает.

А вот тут мы оказались лицом к лицу с мощной тенденцией обновления изобразительного строя, построения кадра.

Усиление влияния принципов живописной композиции не сразу и не всеми было отмечено положительно. В осуждающей тональности одним из первых об этом высказался, например, известный критик М. Блейман<sup>[34]</sup>. Однако его насторожила, надо признать, не сама по себе возможность компоновки выразительных построений из деталей предметного окружения, хотя именно эти тенденции как раз и усиливаются в авторском фильме 70-х. М. Блейман обратил внимание на отгороженность живописных композиций некоторых фильмов (предметный мир которых смыслово как бы замкнут внутри себя) от жизненного пространства, тогда как изначально кинокадр наделялся во все времена принципиальной возможностью присутствия, домысливания зрителем закадровой реальности.

Увидев в новых построениях сходство с произведением станковой живописи, где изображение отделено от остального мира массивной рамой, задающей границы, визуальную концентрацию зрительского

восприятия на связи подробностей внутри композиции, кинокритик и сценарист М. Блейман расценил такие построения как чужеродные для экрана.

Однако вскоре пришлось убедиться, что явления, расцененные им как преходящая мода, обозначили «точку роста» обновления экранной образности. Оно, это обновление, заключалось в идущей от живописи эмоционально-смысловой компоновке предметного мира кинокадра с точки зрения авторского послания зрителю.

Кинопроцесс начала 70-х, как бы мы к этому тогда и теперь ни относились, довольно легко преодолел разделение (а оно в какой-то момент и правда было очевидным) на потоки документального и живописного художественных течений. Документальный способ фиксации действительности кинокамерой с удивительной органичностью принялся впитывать в себя принципы выразительности изобразительных искусств (живописность).

Это со всей очевидностью представлено, в частности, и в «Долгих проводах» К. Муратовой.

Пространство фильма, многосоставное по замыслу, вполне созвучно состоянию героини.

Безликие улицы городка...

Стандартные интерьеры учреждений (служебная комната со всем знакомой теснотой канцелярских столов, почтовое отделение, поделенное телефонными кабинками)... Садовый участок, отгороженный от проезжей части...

И собственное жилище тоже говорит о состоянии отчуждения не менее выразительно, чем то, что существует за его пределами.

То есть пластическими средствами реализуется, так сказать, подтекстовое соотношение окружающих героиню подробностей событийного ряда.

Чуть позже станет достаточно ясно, что к началу 70-х экранный образ пространства постепенно, однако довольно последовательно приобретает к тому же стеснённый, замкнутый характер.

Своего рода ограниченность пространства вошла в кинематограф не как мода на театральность (выгородки) или живописность (рама), а прежде всего, думается, именно как ограждённость, закрытость от перспективы.

То есть эффект «живописности», «театральности» пространственного образа выявил, скорее всего, глубинный художественный смысл, авторское толкование состояния, которое испытывает экранный герой семидесятых.

Отрицая подобные решения лишь как несвойственные кинематографу изобразительные построения, критика в силу каких-то обстоятельств обошла проблему выразительности, образного толкования таких построений.

А ведь именно это, как теперь представляется, отличает фильм «разочарований» от повествовательных конструкций прежних лет, где достаточно было и того, что пространство оказывалось описанием места действия. Обстановка, подробно заснятое предметное окружение приобрели теперь функциональную роль, акцентировав знаковые моменты авторского монолога.

Дом героини «Долгих проводов» обветшал, запущен, лишён жилого тепла. В тесных комнатах множество вещей с претензией на былую роскошь. Состарившиеся, утратившие необходимый смысл, они рождают общее ощущение хаоса, бессмысленного и давно никому не нужного хлама. В комнате сына рядом с ними могут мелькнуть какие-то сегодняшние детали (проигрыватель, диапроектор). Но такое соседство только усиливает удручающий контраст.

Всё как бы говорит о том, насколько иным стал теперь мифологически-надёжный в 60-е дом. И это ещё отражается, множится в зеркалах, как бы настаивая, побуждая зрителя ощутить бездомье.

Микроанализ духовной жизни и выразительные композиции экранного пространства между собой тесно увязаны характером движения героини.

От одной точки к другой в пространстве кадра. Несколько шагов и – в исходное положение. Ограниченное рамками интерьеров, ритмически однотонное, маятниковое перемещение на самые короткие дистанции образует ощущение то суетности, а то нервной заторможенности, внутренней зажатости.

Топографически отчётливо обозначенное, это состояние видится как один из основных способов характеристики её внутренней жизни.

Столь тщательная разработка режиссёром событий и поведения актёра, выразительное сочетание фрагментов действия, сопоставление пространственных компонентов, насыщенность буквально каждого

кадра говорящими деталями отводят снимающей камере роль своего рода стороннего наблюдателя. Не упуская, кажется, ни одной важной подробности, оператор фиксирует сцену за сценой.

Камера следует буквально за каждым персонажем, в данный момент как-то воздействующим на состояние героини. То есть сюжетно-повествовательной литературности экран начала 70-х сообщает знаковые признаки развёрнутого документального наблюдения.

Подобное построение, соединившее выразительность живописной (пространственной) композиции, литературную (повествовательную) смену событий и кинематографическое (документальное) их изложение, отменяет установку на восприятие фильма в канонах какого-то одного из традиционных жанров.

В России, на наш взгляд, они до сих пор вообще так и не прижились...

Жанр как потребность массового зрелища формируется, как можно судить, постепенно, с накоплением опыта восприятия зрительской аудиторией наиболее доходчивых структур. А вот когда эти структуры достаточно отчётливо определяются, на их основе образуется так называемый канон.

Канон – базовая величина в ряду других составляющих жанра. Пластически разный для каждого сюжетного замысла, вариативный по способам и средствам воплощения, канон опирается на общепринятые, прочно сложившиеся стереотипы зрительской реакции, и массовая аудитория моментально выстраивает диалог с произведением, распознав его жанровое определение.

Однако авторский фильм по многим причинам избегает строгой жанровой канонизации приёмов.

Вместе с тем К. Муратова по-своему рассчитывает на зрительские эмоции (комизм большинства ситуаций, в которых героиня поневоле то и дело оказывается, драматизм её состояния, даже намёк на авантюру – почтальонша вскрывает адресованное не ей письмо по просьбе героини), привлекает выразительность жанровых компонентов. Такое построение позволяет почувствовать своего рода вольность автора в компоновке действия.

Личностная точка зрения повествователя, в принципе, легко прочитывается: утративший тепло дом... никуда не ведущие дороги...

стареющая героиня, ни с кем не способная наладить контакта...

Запечатлённое в кадре пространство колоритно, многосторонне характеризует и время: его визуальный «текст» содержит несколько уровней подтекстового значения.

Критике издержек так называемого живописного направления обновляющийся киноязык 70-х противопоставил уже упомянутую выше формулу «запечатлённое время», предложенную в одном из выступлений А. Тарковского. На экране, согласно этой идее, обстоятельно фиксируется текущая жизнь.

Уточним ещё раз, что в условиях «длинного кадра», панорамирующей камеры изобразительная композиция заранее тщательно составляется с точки зрения авторского послания зрителю. То есть подготовленная к съёмке картинка сама по себе уже содержит выразительный образ, своего рода живописный пейзаж, характеризующий художественное пространство экранного текста посредством подбора и сочетания предметных деталей.

Примером таких построений можно считать, к слову, перечисленные выше композиции интерьеров из картины «Долгие провода». Их объединяет общая нота запущенности, неухоженности. Тематический подбор череды изображений известен кинематографу уже со времени новаторских экспериментов 20-х годов.

По А. Тарковскому, в кадре при этом никаких событий не происходит, работает лишь их выразительный потенциал.

Однако с появлением персонажа (мать в «Долгих проводах» не раз разглядывает своё отражение в зеркале или сын привычно садится в обветшавшее кресло) неуют пространства и не замечающий этого человек как бы сливаются в знаковое единство: композиция загадочным образом приобретает свойства иносказания, а то и характер метафоры.

В изобразительном искусстве такие метафоры являют собой истинные шедевры «запечатлённого времени», будь то «Весна» С. Боттичелли в экспозиции Дрезденской галереи или «Смерть комиссара» К. С. Петрова-Водкина, выставленная у нас в Третьяковской галерее.

Вот именно это свойство идеи А. Тарковского о кадре, фиксирующем время, формируется в обращении законов кинокомпозиции к традициям живописи и поэзии. Оставаясь

конкретными, реалистичными, детали внутрикадрового пространства вступают в сферу изобразительной выразительности авторского письма.

Прежде всего такие конкретные события фиксируют, конечно, реальное время.

Кроме того, если говорить о трансформации образа времени, то, komponуя предметы в пределах кадра, автор создаёт ощущение незримого интервала: например, периода, за который комфортный вещный мир «Долгих проводов» успел состариться.

И к тому же ещё акцентирует протяжённость, оставляющую за кадром процесс деформации состояния человека: когда-то ведь всё вокруг, наверное, создавалось с любовью, радовало глаз...

Таких родственных по природе композиций, опирающихся на эффект «запечатлённого времени», на экране 70-х можно обнаружить немало.

О. Иоселиани («Жил певчий дрозд») тоже отводит снимающей камере роль наблюдателя, всего лишь фиксирующего происходящее вокруг.

Объектив повсюду идёт за своим героем улочками старого Тбилиси. От крошечных мастерских переходами через загруженную транспортом проезжую часть, под окнами домов с угрожающе нависающими цветниками. По асфальтовым городским тропам Гия, как по замкнутому кругу, пробирается к оркестровой яме театра, где должен всего лишь несколько раз ударить в литавры. Каждый день...

Зато в начале картины он сидит на безлюдном лугу и слушает, пишет первые аккорды мелодии, рождающиеся в душе...

То есть кадры неподвижного солнечного простора и суеты в проёмах давящих городских стен, взаимоисключающие по содержанию композиции, срабатывают как мотив неостребованности таланта современной жизнью. Он и составил текст авторского высказывания в эпизодах, документально зафиксировавших будничную жизнь Тбилиси.

Гия Агладзе, повзрослевший герой О. Иоселиани («Листопад», 1968), самым непосредственным образом, буквально из солнечного света и вольного утреннего пейзажа, так характерных для начала 60-х («Путешествие в апрель», «Я шагаю по Москве», «Человек идёт за

солнцем»), перенесён автором в хаос и суету непредсказуемо-опасного городского окружения.

И если десятилетием раньше образ захламлённых интерьеров прочно увязывался на экране с характеристикой стареющего поколения номенклатурных руководителей (эпизод в доме отца Ани из фильма М. Хуциева «Мне двадцать лет»), то сейчас, в 70-е, в похожих пространствах всё более основательно обживаетея тридцатилетний герой. Мелодия, рождённая за пределами старого города, у О. Иоселиани больше никогда не прозвучит: в ней не будет нужды, ей не найдётся места. Жизнь по инерции поведёт героя.

Задержит у старинных давно остановившихся часов в крошечной мастерской... Друзья позовут к застолью. И станет понятно, что талантливый музыкант к своим тридцати состоялся лишь как заурядный оркестрант, востребованный на три удара в литавры.

Дом ему фактически не принадлежит: там постоянно гостят какие-то люди. Каждый день повторяются одни и те же отрезки пути. И на одном из них жизнь обрывается: за привычным троллейбусом вдруг оказалось авто.

Кому же всё-таки был адресован в начале 70-х этот прозвучавший с экрана тревожный сигнал? Вчерашним шестидесятиникам, рискующим растратиться по пустякам в текучке дня? Или же тем, кто не дал развиваться таланту целого поколения?.. Дискуссия вокруг фильма «Жил певчий дрозд» совсем не случайно столкнула разные мнения по этому поводу<sup>[35]</sup>.

Принцип дедраматизации из освоенного в 60-е приёма построения сюжетного действия теперь переместился и в структуру характеристики, поведение отдельного человека. Отсутствие целенаправленности, обязательной последовательности поступков обернулось автоматизмом. Причинно-следственные связи, на которых обычно держится каркас повествования, практически как бы исчезли: в этом суть ослабления драматургической композиции. Они просто теряют смысл: ведь его нет и в круге однообразных событий, составляющих рассказ.

Если героиню К. Муратовой раздражала суета вечно спешащих людей, то Гия всё время куда-то торопится сам. Лишь почти в самом конце картины он успеваеет точно в нужный момент добежать до своего

места в оркестровой яме театра... И по реакции окружающих зритель понимает, что так происходит всегда.

Подобный характер, предложенный исполнителю не только этого фильма, освобождает от динамики развитие образа. Такая особенность построения роли предлагает сосредоточиться на внутреннем состоянии персонажа, отделить его от окружающей жизни, как бы обтекающей его, не затрагивая...

Однако не все авторы стремятся отказаться от взаимосвязи героя и тех социальных стереотипов, к которым его сложившийся не в вакууме характер на самом деле всё-таки имеет отношение.

Примером может служить фильм Л. Шепитько «Ты и я», о котором уже шла речь.

Надо заметить, что прокатная судьба упомянутых картин была, мягко сказать, достаточно сложной. Хотя, может быть, как раз именно потому, что такой кинематограф по-своему отразил духовную сущность времени семидесятых.

Выбор образа героя (повзрослевшего шестидесятника), фрагментарная композиция повествования, приоритет личностных ценностей перед социальной значимостью предъявили свои условия к актёру.

Не секрет ведь, что у массовой аудитории актёр чаще остаётся в памяти героем произведения: человеком, будто бы реально существующим.

Став в своё время «лицом шестидесятых», исполнитель любимшегося зрителям когда-то романтически-открытого персонажа, придя на экран одним из нас, никому не ведомый, был воспринят аудиторией именно как носитель идеалов прошедшего десятилетия. Поэтому отчасти не исключено, что кинематограф 70-х и востребовал тех же исполнителей. Они вернулись теперь как уже когда-то знакомые.

Эту догадку может подкрепить ситуация первых лет войны: в те годы именно мифологический «шлейф» ярких характеров на экране 30-х определил необходимость привлечения популярных актёров предвоенного фильма для съёмок сюжетов в новых условиях. Они (Б. Чирков, В. Ванин, М. Жаров, М. Ладынина, В. Марецкая, Н. Крючков, другие) убеждали аудиторию прежде всего за счёт правды образа давно любимшихся персонажей (Максим из трилогии Г. Козинцева и



Л. Трауберга, Александра Соколова – героиня фильма «Член правительства», наивные труженицы М. Ладыниной). Каждый из этих и других баснословно популярных актёров имел к тому времени свою собственную мифологию.

Не исключено, что режиссёры семидесятых в каких-то случаях сознательно (или интуитивно) тоже обращаются к исполнителям, получившим зрительское признание на экране предшествующего десятилетия.

Так, Г. Данелия («Я шагаю по Москве») теперь снимает картину о беспечном и безалаберном «пофигисте» – сантехнике «Афоня», приглашая на главную роль Л. Куравлёва: актёра, пользующегося со времени оттепели невероятной популярностью благодаря роли Пашки Колокольникова из фильма В. Шукшина «Живёт такой парень».

Обаяние непосредственности, выразительность мимики, раскованность жеста, мягкий завораживающий говорок жлоба-сантехника – всё работает в «Афоне» на то, как сорвать с клиента лишний рубль. Этаким добродушный, не дальше одного дня заглядывающий работяга, кажется, начисто утратил представление о бескрайности алтайских, по Шукшину, просторов, ощущение сердечного тепла их населяющих людей... Там для них Пашка Л. Куравлёва светился добром, бескорыстием иной раз и неловкой помощи в непростых житейских буднях.

Афоня – совсем другой. И, кажется, не от рождения. Он, возможно, даже был когда-то и таким. Однако теперь сохранилось только внешнее обаяние, откровенно обманчивое. Возрождается, правда, в нём иной раз тоска – по себе, прежнему... Особенно это чувствуется в тех кадрах фильма, когда Афоня просыпается утром в деревне, а за окном такая мирная настоящая жизнь, что хочется надеяться: она излечит духовные недуги.

Л. Куравлёв, прежде сыгравший у Шукшина максимальную открытость характера молодого героя, теперь, лениво потягиваясь, выглядывает на просёлочную дорогу из окна деревенского дома. И вовсе неведомо: сможет ли его Афоня удержаться в этой новой жизненной среде, не потянет ли парня снова в город к дружкам-собутельникам, к дармовому рублю...

Ещё более яркий пример – актриса И. Чурикова. Это её Таня Тёткина на экране шестидесятых («В огне брода нет» Г. Панфилова)

явилась символом погубленного таланта, стихийно пробившегося сквозь огонь и грязь героико-трагических событий Гражданской войны...

Страсть огромного жизненного потенциала героини прорывалась в жестах гибельного отчаяния. Её духовный запас казался громаднее собственной жизни и судьбы. Именно он превратил угловатую застенчивую санитарку в на редкость сильную натуру, способную противостоять катастрофе окружающего мира.

А в семидесятые героиня И. Чуриковой – председатель горсовета Елизавета Уварова («Прошу слова») – подчинила исполнению явно не по плечу ей социальной функции, кажется, не только свою собственную жизнь. Она и всех окружающих воспринимает, наверное, функционерами в стереотипно отлаженной системе.

Дом, в котором она живёт, мы вообще не увидим...

Пути-дороги отмерены лишь умозрительно: нам предстоит самим догадаться, что какая-то дистанция отделяет соседние эпизоды с её участием. Сразу: из одного интерьера в другой, от одних окружающих людей к другим... В первых кадрах застрелился сын главной героини.

Прямо с похорон Уварова (бывший спортсмен-стрелок) направляется в горсовет. Там не назначено совещание, нет неотложной встречи. Просто текущая, рутинная работа, которую она выполняет изо дня в день.

...В руках героини, оказавшейся по делам в Москве, обычный домашний сантиметр, такой характерный в женском обиходе. Однако измеряет она опоры гранитного моста прямо в центре столицы. Это потому, что задумала в своём провинциальном городе наладить переправу через речку. А потом и застроить пустырь жилыми домами.

Вот такое постоянное несоответствие целей и способа реализации составляет основу роли.

Актриса И. Чурикова одну за другой отыгрывает аналогичные ситуации.

Привела группу школьников к тяжело больному ветерану. И прямо у постели, расположившись традиционной в пионерские годы «подковкой», детишки произносят что-то такое в рифму. А ветеран безучастно-вежливо мучается от этой странной затеи прежних времён: ему бы, лежащему больному, просто чем-то помочь...

Или, терзая котлету, выслушивает местного драматурга в исполнении В. Шукшина, в обеденный перерыв подсевшего к ней за столик в кафе. Тот, сказав о своих неладах в кабинетах власти, только угрюмо смотрит, как Уварова, вместо того чтобы по-человечески вникнуть, деловито записывает своё обещание разобраться...

Из всех подобных эпизодов актриса извлекает тему несоответствия социальной заданности и женского существа в поведении героини, не способной ни к одному творческому решению или хотя бы адекватному ситуации поступку. А ведь после Тани Тёткиной была ещё Паша Строганова («Начало»), истинная одарённость которой, неостребованная в настоящем, раскрывалась в эпизодах историко-героического сюжета о Жанне Д'Арк...

Колоссальный духовный запас предложенных ролей, несомненно обогативший актёрский профессиональный, творческий опыт, подсказывает актрисе нужные способы реализации роли.

Характерно, что кинодраматург Е. Габрилович, который работает над этими картинами с Г. Панфиловым, предлагает различные композиции сценарного материала для анализа нереализованного таланта. Именно авторской, в параллель с актёрской трактовкой идущей мотивации характера, каждый раз привлекая для этого новые пути драматургического построения.

Если аккомпанементом проявления яркой природы Тани Тёткиной послужили завораживающе-бескрайние российские пейзажи и яростные споры суровых мужчин о будущем («В огне брода нет»), то следующий фильм, «Начало», композиционно сближает разрозненные истории фабричной девочки наших дней и легендарной воительницы за обездоленный народ Жанны Д'Арк.

Ассоциативные ряды сценария в том и другом случае должны были слиться в зрительском восприятии, чтобы в сближении событий стали ощутимы размышления автора о незаурядности душевного потенциала героини.

Экстравагантная натура Тани Тёткиной («В огне брода нет») во внешности, костюмах, пластике И. Чуриковой получает впечатляющее воплощение. И пусть в картине множество именитых актёров (М. Глузский, А. Солоницын, Е. Лебедев, М. Булгакова, В. Кононов, другие), она (для актрисы это первая главная роль) солирует в

удивительном звёздном ансамбле. Именно на ней сосредоточено внимание, незаурядной личности её героини посвящён фильм.

Лирико-повествовательная история из времени Гражданской войны – «В огне брода нет» – реализована в чёрно-белом варианте (кроме рисунков Тани Тёткиной, воздействующих как отчаянный крик, героико-трагический по сути).

Ставший родным дом – потёртая деревянная полка, обветшалый тамбур санитарного вагона. Челночное движение по рельсам – самая главная, единственная дорога. Зато с какой отчаянной радостью эта девочка уезжает на повозке в посёлок!.. Там она и погибнет.

Кинокамера подолгу следит из проёмов дверей за проплывающими полями, перелесками, где-то вдали приютившимися деревнями... Целый огромный мир распахнут до поры по обе стороны от госпиталя на колёсах, «под завязку» нагруженного искалеченными людьми.

В повести о талантливой художнице, успевшей стать только санитаркой, всю ширь её природы вместила, кажется, слитность этих необъятных пейзажей, громадный внутренний потенциал выразительного окружения, робкий свет первой любви. Да удивительные по экспрессии рисунки, зазвучавшие с экрана – в цвете и хоральной музыке (мужской хор исполняет фрагменты из поэмы А. Блока «Двенадцать»)..

Зато фильм «Прошу слова» целиком цветной. И надо сказать, что в красках реального окружения авторы, кажется, намеренно акцентируют что-то кричащее.

Интенсивность цвета каждого из предметов в пространстве кадра придаёт им какую-то лукавую примитивность: может, настроя кустарного мастера, не знающего законов цветопередачи, полутонов, цветовых рефлексов. Других тонкостей, идущих от профессиональных способов передачи состояния души...

Сочетание локальных красок на полотне экрана привлекает внимание своеобразием живописного стиля. Здесь, вероятно, характеристика пространства тоже задумана как отражение внутреннего мира героини. Однако теперь это, оказывается, совсем другой мир.

Авторы не акцентируют иронический подтекст. Эпизоды выстроены и сопоставлены так, что логика их чередования сама

вызывает нужный отклик зрительного зала.

Камера, казалось бы, просто наблюдает. Но сцена за сценой при этом выявляют несоответствие поведения, социальной роли героини логике тех обстоятельств, в которых она живёт.

Конечно, в общих чертах от 60-х к 70-м приметы реальности, кажется, остаются обыденными. Однако почему же терпит разительные изменения характер популярных героев? Воссозданный узнаваемыми актёрами оттепели, образ героя повествует теперь об угасании эйфории. О времени антигероев.

Существенную роль в разработке актёрской темы исполнителем играет предложенная в сценарии каждого фильма последовательность ситуаций.

На примере картины «Прошу слова» ряд из них перечислен. Кажется, героиня старается во имя города, блага его жителей. Самоотверженно, так сказать, горит на работе. Однако круг её субъективных представлений (чем помочь ветерану) и возможностей (какой мост реально построить в провинциальном городе) совсем не соответствует ни масштабам проблем, ни ожидаемой человечности, которой она, кажется, лишена.

И. Чурикова (Таня Тёткина, «В огне брода нет») и Л. Куравлёв (Пашка Колокольников, «Живёт такой парень») снялись как партнёры в фильме «Начало» Г. Панфилова, появившемся на переломе двух десятилетий. И уже там мощнейший духовный потенциал сегодняшней героини в эпизодах её обыденной жизни проявляется на фоне характера человека безвольного, пусть и привлекающего отзывчивостью. Однако не способного на решительный поступок, предпочитающего отмолчаться в сложной жизненной ситуации.

Не менее характерен отбор исполнителей в фильме А. Смирнова «Осень» (1974): Н. Рудная, Л. Кулагин. Среди ярких ролей второго плана – Н. Гундарева.

История двух уже вполне состоявшихся людей, вдруг умчавшихся неведомо куда от размеренного благополучного быта и давших волю своим чувствам, погрузила героев в атмосферу их юности, первой любви, давней страсти. Там, в провинциальной глуши они встретили счастливо живущих мужчин и женщин. Без каких-то условностей. Просто. Радостно.

Однако говоря о ситуациях, предложенных здесь актёрам, важно иметь в виду, что «Осень» – мелодрама, разыгранная в условиях, практически совсем изолированных от современной жизни. И только вот такая любовь, не берущая в расчёт никакие социальные условности, оказалась на экране 70-х впечатляющей историей оптимистического настроения... Однако при этом герои в финале вернулись опустошёнными и буднично-инертными к своим собственным привычным домам.

Прокатная судьба картины (клубная в сезон отпусков) обозначила отношение к ней структур, управляющих кинематографом.

Новая для нашего экрана роль антигероя нуждается, как показала практика, в довольно сложной технике воплощения: предъявленный экраном характер находится не то чтобы на распутье, а как бы в процессе непрерывного движения «по кругу». Духовная неустроенность, противоборство состояний, неуравновешенность мятущейся натуры – всё должно найти реализацию в технике актёрского исполнения.

Такова, например, работа В. Шукшина над ролью Егора Прокудина в последнем его фильме «Калина красная».

Повсюду чужой, Егор Прокудин всё же выделяется из окружения. В тюремном хоре (группа «бом... бом...») поводит глазами по сторонам, тяготясь в строю таких же, в одинаковых робах, безучастно поющих людей. В городской хазе, инстинктивно спасаясь от проверки документов, забивается в угол, бежит... Попрекает себя на ходу: сколько же можно прятаться?..

Это экспозиция образа человека потерянного, не способного вырваться из замкнутого круга. В стремлении удержаться «на плаву» он старается без лишних сложностей добраться до спасительного берега (знакомая по письмам Люба Байкалова ждёт в гости), найти реальный приют.

Порыв и сдержанность во всём поведении Егора востребованы именно ситуацией, характерной для человека, находящегося постоянно на краю гибели.

Мимика исполнителя отражает больше, чем способно раскрыть слово. Резкий жест, неожиданная выходка выдают внутренний конфликт характера сильного, не привыкшего ждать поддержки. Такая постоянная готовность к глухой обороне, закрытость и сквозящая в

наглости неуверенность открывают для актёра обширный выбор – пластики, жеста, интонации, мимики, выражения глаз. Своеобразная манера сидеть, двигаться, как будто всё время настороже, оборонительная интонация в диалоге... В. Шукшину в подобных сюжетах, наверное, не было равных по исполнительской технике. И образ человека, загнанного в угол загубленной жизнью, вырисовывается до мелочей психологически точно. Глубина прочтения судьбы героя высвечивается именно в этой порывистости, неадекватности, размашистой готовности всё порушить.

Особенно остро воздействуют сцены встречи Егора с матерью и плач его у подножья холма перед церковью. Раскаяние, после которого не захочется жить... Этот отчаянной силы эпизод предшествует гибели героя.

Здесь у Шукшина отсутствуют все сдерживающие приёмы. Экспрессивная пластика, срывающийся голос, открыто, на самой высокой ноте совпадающие состояние и средства выражения. Нет затаённости, привычного оглядывания по сторонам, желания казаться не таким, какой есть... Только гибельный крик погубившего себя человека... Такого героя мы долго ещё не встретим на нашем экране.

По существу, в 70-е герой авторского фильма утрачивает основную свою духовную опору – согретый родительским теплом дом.

Важно при этом обратить внимание не только на то, как в названных фильмах актёр, играющий основную роль, реализует предложенный сценарием характер, но и что представляет собой пространство «бездомья», отведённое ему автором. Какой бы ни была окружающая среда картины, движение актёра в авторском фильме 70-х производит впечатление замкнутости, ограниченности. Перегруженные вещами помещения («Долгие провода», «Пять вечеров»), небольшие площадки (для танцев в фильме «Начало», кабинеты, кафе – «Прошу слова»), балконная выгородка («В четверг и больше никогда»), заставленный канцелярскими столами зал («Служебный роман») и т. п.

Ощущение тесноты, отсутствия традиционного для кино закадрового простора не покидает и в натуральных сценах. Герой часто как будто не осознаёт направленности движения, смысла перемещения из кадра в кадр. Не суета, свойственная возрасту, а именно своего рода

атрофия чувства пространства диктует актёру тип поведения. И это создаёт впечатление «загнанности», безвыходности.

Оказалось, что из художественной системы фильма исчезло и знаковое для 60-х чувство пути. Образ дороги. Угасла романтика («Мы – дети полдорог...», А. Вознесенский), энергия устремлённости в когда-то манящую даль.

Даже если герой откуда-то приезжает («Калина красная», «Ты и я», «Пять вечеров», «В четверг и больше никогда»), он и на новом месте, в обжитом близкими людьми, в покое пейзажей не находит себе пристанища. А всё мечется в бесцельном отчаянии, разрушительно влияя на окружающее.

Тип движения существенно, принципиально изменился.

Дорога как перспектива становления, раскрытия характера (Чуйский тракт, улицы Кишинёва, путешествие «в апрель») уступила пространство кадра сиротливо оглядывающемуся по сторонам герою, не знающему, где бы ему приклонить голову («Калина красная», другие).

Эта утрата о многом говорит в переоценке художественной модели основополагающих архетипов, оставшихся знаковыми на экране семидесятых годов.

Так же как и другая, не менее существенная потеря кинематографа наступившего десятилетия. В приведённых выше примерах не раз подчёркивалось, что он практически обесценивает один из архетипов образной системы: такую существенную категорию, как дом.

Номинально, конечно, дом есть. Однако теперь это просто жильё, иной раз довольно запущенное, часто чужое, в котором человеку неуютно оставаться надолго, одиноко. Или служебное помещение, как правило, лишённое каких-либо субъективных примет личностного его освоения.

Ограниченное рамками кадра жизненное пространство, в котором находится главный герой, чаще заполняется массовой, в большинстве не имеющей прямого отношения к его действиям, намерениям, поступкам. Множеством чужих людей... В таких случаях авторский замысел убедительно реализует актёрский ансамбль.

В «Долгих проводах» и вообще у К. Муратовой ведущие актёры постоянно находятся в плотном окружении случайных прохожих,



озабоченных собственными делами. Нарочито громко, а то и с назойливыми повторами они, не умолкая, говорят о своём, заглушают диалоги главных героев, сбивая мысли в момент их общения.

Звуковое сопровождение перестаёт быть необходимым фоном основных событий. Напротив, как своего рода «информационный шум», оно включается автором на правах обыденной житейской подробности в сиюминутное действие, затрудняя моменты общения персонажа с окружающим миром.

О. Иоселиани не даёт своему герою («Жил певчий дрозд»), постоянно блуждающему вне дома, ни минуты на то, чтобы реализовать собственные способности. А ведь он мог бы: вот ведь починил же часы... Всё его личное существование буквально расхватывают окружающие, случайно встреченные люди.

Г. Панфилов делает Пашу Строганову («Начало») единственной, кажется, обладательницей собственной комнаты. И множество друзей постоянно обитает рядом, иной раз не оставляя ей самой места в доме.

Жилища Елизаветы Уваровой в фильме «Прошу слова» мы вовсе не увидим.

Сантехник Афоня у Г. Данелии постоянно бродит по кухням клиентов или общается с такими же, как он, дружками.

Егор Прокудин в «Калине красной» на протяжении всего фильма оказывается среди случайных, часто совсем чужих людей, тогда как в родном когда-то доме от единственной и самой близкой, от матери, скрывается за тёмными очками, сдавленным голосом, скованными движениями.

Выразительный актёрский ансамбль в комедии Э. Рязанова «Служебный роман» превращает чувства уже немолодых героев, переживших каждый свою душевную драму, в предмет всеобщего обсуждения, пересудов. Интимное растворяется в массовидном. Нагромождение канцелярских столов, за каждым из которых, похоже, затаилось любопытство и тихая зависть, становится сопровождением основных событий, сродни музыкальной аранжировке, оттеняющей основную сюжетную мелодию.

Если в каком-то из фильмов на первый план вдруг выступает социальная среда («Короткие встречи», «Прошу слова», «Служебный роман»), она оказывается в явном противоречии с представлениями о личности и характере персонажа. Зацикливается на повторении

обязательных слов будущего выступления героиня «Коротких встреч», практически проходит мимо трагедии потери сына Елизавета Уварова («Прошу слова»), руководящая должность превратила в «мымру» великолепную Алису Фрейндлих (Людмила Прокофьевна из «Служебного романа»).

Следы социального воздействия на судьбу героя могут, оказываясь, проступить как разрушительное начало, определившее сложный, противоречивый, деструктивный характер отношений с окружающим миром, с близкими людьми (Ильин в фильме «Пять вечеров» Н. Михалкова, акт. С. Любшин).

Оставаясь внешне благополучными, герои фильма Л. Шепитько «Ты и я» трагически тягостятся своей прежде комфортной социальной ролью, пытаются резко изменить собственный статус и жизнь.

В первом полнометражном фильме В. Абдрашитова по сценарию А. Миндадзе «Слово для защиты» (1977) в основе судебной истории о покушении юной женщины на жизнь оставившего её возлюбленного лежит по существу проблема высокого максимализма в отношениях между близкими людьми... Адвокат подследственной, сама накануне свадьбы вынужденная пойти на какие-то компромиссы, очень многое переосмысливает в собственной жизни, столкнувшись с личностью неординарной, не готовой на нравственные уступки.

И таких сюжетов, когда под воздействием жизненного опыта уже немолодой герой (родом из оттепели) готов примириться с обстоятельствами, а позиция кого-то из сегодняшних молодых возвращает ему силы противостоять обыденности, в семидесятые тоже можно обнаружить немало.

Особенностью почти всех фильмов о современности в семидесятые годы оказывается так называемый открытый финал.

Действие не завершается реальным разрешением конфликта или драматической ситуации. Оно как бы обрывается неким знаковым моментом. Сценарист и режиссёр оставляют героя в тот момент, когда ему предстоит совершить поступок, чётко обозначить сделанный выбор. Это относится практически ко всем перечисленным фильмам (исключая разве что «Жил певчий дрозд» да «Калина красная», поскольку герой в них погибает).

Способы выявления характера современника потребовали от актёра особых приёмов исполнения роли. Преобразившиеся кумиры

кинематографа оттепели превратили вчерашнего юного путешественника, за плечами которого всегда ощущался надёжный дом, в усталого человека средних лет, утратившего «щемящее чувство дороги», не способного оставаться хозяином собственной судьбы.

О возникающей, однако, при этом проблеме утраты контакта экрана с массовым зрителем сигнализируют несколько изданий, вызванных, судя по всему, тревогой за судьбу авторского фильма.

Так, книга опытного практика, киноведа Л. Нехорошева «Течение фильма. О кинематографическом сюжете»<sup>[36]</sup> в доступной форме рассказывает о возможностях и способах построения экранного действия. Изменяющиеся со временем драматургические структуры, обогащая способы повествования, не должны затруднять восприятие фильма.

Старейший исследователь Я. Варшавский обозначает точки соприкосновения авторского замысла и реакции кинозала как одну из основных проблем «взрождения» кинозрителя, понимания аудиторией авторского экранного высказывания<sup>[37]</sup>.

Исследователь истории отечественного кино С. Фрейлих на материале классических фильмов анализирует природу и структуру кинообраза в книге «Золотое сечение экрана»<sup>[38]</sup>.

Эти и другие работы, обращённые, в частности, к массовому зрителю, вводят заинтересованного читателя в круг проблем, связанных в первую очередь с освоением языка, особенностей авторского повествования средствами экрана.

## Роль пространства

Кинопространство ощутило себя выразительным далеко не сразу.

Самые ранние постановщики видели в нём всего лишь площадку, на которой происходит действие. Выбор экранной «картинки» при этом мотивировали скупые ремарки сценариста или, что чаще случалось, предпочтение вкусов режиссёра, поскольку он чувствовал себя единственным автором фильма.

В первые годы становления кино поразительной находкой считался пейзажный план, как бы подчеркивающий чувства героев (волнующееся озеро, на берегу которого снимается любовная сцена, отметил однажды рецензент ещё в дореволюционном журнале). Однако, в принципе, сам способ люмьеровской (жизнь как она есть) фиксации на киноплёнку полагал всего лишь запечатлённое движение, действие перед камерой. Где, на каком фоне происходило событие, авторы фильмов долго ещё не брали в расчёт.

Эффект фотографии, прямой родоначальницы кинематографа, далеко не сразу подсказал киноэкрану возможности построения художественной, изобразительной композиции. Свойства живописности как основания выразительного рисунка кадра привлекались от случая к случаю и очень долго не носили характера целенаправленных творческих открытий.

В нашем кинематографе они наиболее отчётливо обозначились лишь в работах новаторов 20-х годов. Внутрикадровое пространство и почти каждая отдельная вещь оказались благодаря их открытиям основой изобразительно-монтажного языка фильма. Детальные предметные сопоставления или мастерски скомпонованные пейзажные планы придали экспрессивность повествовательной манере С. Эйзенштейна («Стачка», другие фильмы, снятые оператором-документалистом Э. Тиссэ), составили метафорически-выразительные сюжетные потоки картин В. Пудовкина (оператор А. Головня тяготеет к световым и пластическим композициям), сделали наглядно-агитационной авторскую мысль Ф. Эрмлера («Обломок империи» в ряде сцен опирается на экспрессивную поэтику Д. Вертова), придали

лирико-поэтическую тональность трагическому эпосу А. Довженко (фольклорно-напевные по стилистике «Звенигора», «Земля»).

В 30-е – начале 40-х, за редким исключением, экранное пространство отражает время событий. При этом стремление воссоздать эпоху, её колорит наиболее наглядно проявляется разве что в фильмах исторической тематики. Избегая вслед за литературой стилизации речи героев прошлых веков, кинематограф в фильмах этой тематики, как мог, имитировал подлинность среды действия (наиболее удачные композиции «Александр Невский», 1939, С. Эйзенштейн, «Суворов», 1941, В. Пудовкина).

Театрализация в постановке массовых и актёрских сцен, искусство мизансценирования, характерные признаки социальной типажности ведущих исполнителей – явление гораздо более характерное для тех лет.

Персонажи советских фильмов 30–40-х на современную тему в основном осваивали окружающее пространство. То есть земля, лежащая у ног героя-преобразователя, становилась неким объектом, как бы ждущим волевого воздействия со стороны человека, его умелых рук. Землю надо было исследовать (полярники), всё на ней переделать (строители), добиться урожаев (колхозники), сполна воспользоваться её недрами (шахтёры). О трудовом подвиге героев-энтузиастов и снимались картины.

Война внесла ноту трагичности в образ поруганной врагами земли. Горели города и деревни... Сурово стоял партизанский лес...

Однако примечательно, что именно с войной на экране возник и образ пространства сакрального: храмы («Нашествие», реж. А. Роом), лики святых («Она защищает Родину», реж. Ф. Эрмлер, «Радуга», реж. М. Донской), звучащие по всей округе колокольные звоны («Секретарь райкома», реж. И. Пырьев).

Для решения творческих задач требовалось вовлекать в поэтику фильма пафосные композиции, впечатляющие соотношения объектов предметной среды, всячески укрупнять и акцентировать выразительные детали. Ведь в их сочетании автор учился высказывать с экрана свою мысль.

Это своеобразно и мощно проявилось в период так называемого сталинского «ампира», когда стилизация окружения взяла на себя задачу формирования помпезного, тяжеловесно-архитектурного стиля

возвеличения, а то и обожествления ведущего героя послевоенного кинематографа.

Однако уже наступало время, когда с фронта возвращался солдат, «простой победитель в мировой войне», по словам А. Довженко. Земля ждала его работающих рук, помогала исцелить душевные раны. И экран откликнулся на эти ожидания: образ пространства обрёл новые свойства.

Оно стало своего рода партнёром вернувшегося к мирной жизни героя. Возрождало душу, завораживая красотой бескрайних пейзажей («Сказание о земле Сибирской», реж. И. Пырьев), несло в себе обещание мира, счастливого завтра («Возвращение Василия Бортникова», реж. В. Пудовкин). Невольное украшательство, свойственное кинематографу тех лет («Кавалер Золотой Звезды», реж. Ю. Райзман), во многом можно объяснить искренним авторским чувством соучастия в судьбах множества обездоленных войной людей.

Именно это стремление внести ноту оптимизма в послевоенный быт фронтового поколения позволило усилить эмоциональный, энергетический потенциал мирной жизни, залечивающей раны. Кинопространство едва ли не впервые так явственно ощутило для себя перспективу стать равноправным партнёром экранного героя.

Однако по существу только к началу шестидесятых, пройдя длинный путь к творческой самостоятельности, оно легализовалось на экране в качестве выразительного средства, способного вести диалог с героями – от автора и вместо него (С. Эйзенштейн).

Настроенческие пейзажные планы 70-х, взявшие на себя состояние души человека, играют наравне с актёрами в картинах «Дядя Ваня» А. Кончаловского, «Король Лир» Г. Козинцева, других.

Бескрайние тихие леса в мирных сценах фильма «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого контрастируют с мрачным заболоченным пространством трагических эпизодов гибели девушек.

Духовный портрет юного поколения дан в картине «Сто дней после детства» (1975, реж. С. Соловьёв). Чувства подростков, репетирующих лермонтовский «Маскарад», пробуждаются в пионерском лагере, территорию которого отвоевала естественная природа.

«Несколько дней из жизни И. И. Обломова» Н. Михалкова (1980), «Осенний марафон» Г. Данелии (1979), «Сталкер» А. Тарковского

(1980)... В образном строе этих и многих других фильмов, завершающих десятилетие 70-х, пространство становится самостоятельным выразительным средством киноповествования, вступающим в диалог и с событиями на экране, и со зрителем, участвующим в восприятии замысла.

В 60-е речь чаще могла идти о созвучии пейзажных планов и состояния героев («Я шагаю по Москве» Г. Данелии, «Человек идёт за солнцем» М. Калика), тогда как на экране 70-х в большинстве акцентируется несоответствие самочувствия человека и окружения.

Если речь не о пейзажах, то выразительность пространственной среды (в павильонах или на натуре) рождается из деталей предметного окружения. Многие мастера и критики видят в их соотношении внутри кадра своего рода монтажный эффект, вызывающий образные ассоциации. Этот принцип в 70-е получил относительную самостоятельность. Предметная среда фильмов К. Муратовой, А. Тарковского, С. Параджанова, Ю. Ильенко, Л. Шепитько, Н. Михалкова и других обрела возможность участвовать в авторском диалоге со зрителем.

В «Коротких встречах» К. Муратовой на фоне изысканного интерьера городского жилища чужеродно смотрится гитара В. Высоцкого. Горы невымытой посуды контрастируют с антикварной мебелью. Стол для семейного обеда, подготовленный уходящей помощницей (первая роль Н. Руслановой), выглядит сиротливо... Это всё предметная среда, реально характеризующая образ жизни героев, но одновременно говорящая зрителю и про духовное одиночество, тотальную разобщённость близких людей.

В «Зеркале» А. Тарковского комната с книгами, старинным столом, изящной фарфоровой чашкой, вдруг загадочно исчезающей... Интерьер не жилой и не казённый – просто какая-то страничка памяти, фантазии из детства взрослеющего героя.

С. Параджанов в «Цвете граната» компокует кадр из деталей, преобразившихся в субъективном восприятии будущего поэта. Увиденные им когда-то предметы, оставаясь собой, вступают в причудливые сочетания, ритмические соответствия, динамические контрасты... Всё это с ними проделывает фантазия художника, вовлекая их в строй будущих своих произведений.

В «Белой птице с чёрной отметиной» Ю. Ильенко крестьянский быт полунищей семьи, воссозданный со всей реалистической тщательностью, обрушивается в охваченном войной мире...

Л. Шепитько в первых кадрах окружает героев картины «Ты и я» предметами, практически не отражающими их жизненные интересы. Здесь скорее представлен о многом говорящий набор детских игрушек (в буквальном смысле). А зато потом, когда речь заходит о настоящей жизни, каждый из персонажей (актёры Л. Дьячков, А. Демидова, Ю. Визбор, Н. Бондарчук) оказывается в ситуации, свидетельствующей об утратах, об отсутствии надежды снова обрести душевное равновесие...

Н. Михалков в фактуре предметного окружения реализует духовный портрет своего героя. Это относится ко всем его фильмам 70-х годов.

Если материальная среда скомпонована автором в пределах кадра «монтажно», то актёр взаимодействует с отдельной, конкретно выбранной из всего окружения деталью. Такая система выявления состояния героя берёт истоки в искусстве театра, однако очень давно освоена кинематографом и по сей день не исчерпала своего потенциала.

Героиня К. Муратовой чуть прикасается к незастёгнутой пуговице на сорочке ушедшего от неё мужа, разглядывая слайд, снятый сыном («Долгие провода»).

Мать у А. Тарковского в доме сельского врача просительно, в открытой ладони протягивает хозяйке семейную реликвию – серьги в обмен на что-нибудь съестное («Зеркало»).

Изверившаяся, не раз обманутая женщина в финале фильма Ю. Ильенко берёт в руки впервые подаренный ей цветок («Белая птица с чёрной отметиной»).

Робко остановился на обочине, прижимая пакет с купленными продуктами, герой Ю. Визбора: смотрит, как от него уходит любимая («Ты и я»).

Растерянно, смущённо Л. Гурченко в фильме Н. Михалкова поднимает руку к собственным волосам, где забыты вчерашние бигуди («Пять вечеров»).

Пространство, предметный мир, детализация – все составляющие «запечатлённого времени» – не остаются статичными на протяжении



экранного повествования. Действие, динамику им сообщают персонажи, находящиеся в кадре.

Киноискусство 70-х активизировало (и дифференцировало) возможности ещё одного из впечатляющих выразительных средств: искусство актёрского ансамбля.

Саму по себе организацию взаимодействия коллектива актёров, пожалуй, можно бы сравнить с рождением композиции музыкального произведения.

Если ведущий актёр как бы солирует в подборе вторящих «инструментов», то каждый из них добавляет к основной мелодии свою тональность, участвуя в аранжировке разыгранного на экране действия. В этом, по аналогии с музыкой, роль актёрского ансамбля в кино. И многие из мастеров, особенно склонных к воздействию экранных образов аналогично музыкальной форме или хотя бы к освоению опыта театра, успешно пользуются их выразительными возможностями. Драматургическая композиция будущего фильма уже предполагает определённый тип сосуществования ведущего исполнителя и окружающих его партнёров: особенно с тех пор, как заметно ослабила свой потенциал «диалектическая» конструкция обязательного противостояния положительного героя отрицательному.

В «Коротких встречах» у К. Муратовой три ведущих персонажа составляют сложную, по-своему выразительную структуру. Созвучие и диссонансы их эмоционально-смысловых партий образуют своего рода партитуру, до предела заполненную обертонами интонациями, незримо витающими над фабульными фрагментами действия. В литературном материале сценария последовательность событий вступает в диалог с тематическими партиями каждого из героев. Такая по существу музыкальная композиция проявления эмоциональных реакций, в слове не высказанных, образует движение авторской мысли.

В «Долгих проводах» мелодические партии душевного состояния матери и сына, самодостаточно, конфликтно, последовательно насыщаясь, ведут беззвучный диалог, переплавляя фабульные компоненты в сюжет.

Каждую из таких композиций поддерживает некий многоголосый фон из действующих лиц второго плана. И если основные партии имеют тенденцию к слиянию, так сказать, в унисон, то сопровождающий их мелодию актёрский ансамбль чаще создаёт

диссонанс, болезненно воспринимаемый главными героями. О том, что почти всегда персонажи второго плана в фильмах К. Муратовой забивают речевым фоном диалоги ведущих героев, говорилось выше.

Такая конструкция привлекает на роли второго плана известных исполнителей, способных в небольшом по объёму материале сценария помочь зрителю воспринять важную составляющую замысла (М. Булгакова, А. Солоницын, М. Глузский, Е. Лебедев, другие у Г. Панфилова).

Ставший режиссёром в 70-е годы Н. Михалков выбирает несколько иную модель ансамблевого озвучивания темы, не отказываясь, однако, и от давно освоенных экраном композиций, когда этого требует драматургический материал.

Его актёрский ансамбль – своего рода хоровая капелла («Свой среди чужих, чужой среди своих», 1974, «Неоконченная пьеса для механического пианино», 1977) в тех фильмах, когда замысел реализуется в непредсказуемо устремлённом потоке жизни, в который вовлечены герои, по существу не управляющие обстоятельствами.

В первом случае – Гражданской войны. Лихо закрученный детективный сюжет просто не оставляет зрителю возможности сосредоточиться на каком-то одном герое. Автор именно этого и добивается: действующие в кадре персонажи и сами с трудом ориентируются в неразберихе событий, в переплетении характеров всех, с кем свела их судьба.

Герои «...механического пианино» также образуют сложную композицию: все они как бы выплеснуты на поверхность трагическим безвременьем однотонной обывательской жизни. Каждый вносит свои оттенки в структуру авторского «текста»: кто нотой безысходного отчаяния, кто – чванливого благополучия или бездумной умиротворённости, запоздалого сострадания или равнодушного ко всему душевного покоя...

Именно партитура характеров каждому из персонажей вменяет определённую тональность и тембр, превращая исполнителей в своего рода единый актёрский ансамбль.

Там же, где от режиссёра требуется разработка психологических нюансов при сопоставлении судеб главных героев, Н. Михалков искусно конструирует их тематические партии. Начиная с фильма «Раба любви» (1976), он особенно выразительно строит подобные

композиции. Например, с такими актёрами, как Л. Гурченко и С. Любшин («Пять вечеров», 1979), О. Табаков, Ю. Богатырёв, Е. Соловей («Несколько дней из жизни И. И. Обломова», 1980).

Своеобразная изысканность системы взаимодействия актёров, имея, конечно же, общую родословную с искусством театра, практически не встречается на экране начала оттепели. Во всяком случае, ей там не уделяется столь заметного внимания, какое демонстрируют 70-е годы. Скорее всего, именно концентрация на проблемах личности отдельного человека, на взаимоотношениях индивидуальностей, в каждом случае основательно проанализированных, породила возможность их сопоставления, своего рода оркестровки, имя которой – актёрский ансамбль.

Солирующий в 60-е авторский голос, отчётливо звучащий в мелодиях ожидания и надежд, сменился многоголосием человеческих судеб. Партитура драматургической и экранной композиции приобрела полифонию окружающей каждого из нас реальности.

Идеальные герои оттепели уступили пространство фильма отдельному человеку, их множеству, отразившему непридуманную жизнь.

Выразительное кинопространство оказалось объектом изучения для довольно большого количества теоретиков и практиков кино.

Одним из наиболее впечатляющих по энергии отстаивания собственной позиции стал переведённый с французского сборник статей А. Базена «Что такое кино?»<sup>[39]</sup> Посвящённый в основном документалистике, он утверждал, что только правдивый, не скорректированный авторскими киноприёмами экранный образ может претендовать на достоверное отражение жизни. В частности, А. Базен довольно негативно характеризовал так называемый короткий монтаж, увидев в нём проявление авторского произвола... Книга и до сих пор не потеряла привлекательности для многих киноведов и практиков.

Переведённая с немецкого работа Р. Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие»<sup>[40]</sup> ряд страниц тоже посвящает кинематографу. В контексте времени, когда разные виды искусства устремились к синтезу выразительных средств, она также привлекла внимание кинематографистов.

Не осталось без внимания семидесятников и коллективное исследование «Ритм, пространство и время в литературе и

искусстве»<sup>[41]</sup>. Киноязык как явление искусства становится всё более привлекательной сферой научного исследования.

В этой связи особую ценность, думается, представляют собой наблюдения режиссёров-практиков. И. Хейфиц предложил к изданию материалы работы над чеховскими экранизациями, Г. Козинцев оставил дневниковые записи «Пространство трагедии (Дневник режиссёра)»<sup>[42]</sup>.

А спустя некоторое время к ним прибавилось внушительное киноведческое исследование критика А. Липкова «Шекспировский экран»<sup>[43]</sup>.

То есть к проблеме выразительного пространства киноведение отнеслось весьма обстоятельно.

## ФИЛЬМ КАК МОНОЛОГ

Авторский фильм существовал на всех этапах становления искусства кино. Однако именно к 70-м отчётливо выявилась, благодаря многим обстоятельствам не только внутри кинопроцесса, но и социальным особенностям периода, большая группа картин, реализующих личностное отношение к действительности.

«Авторский кинематограф – это не обязательно всё делать самому – сам написал сценарий, сам поставил, сам написал музыку, сам сыграл, – заметил С. Герасимов. – Авторский – значит открывающий личность автора»<sup>[44]</sup>.

Узнаваемо индивидуальные, многие фильмы оказались родственными и по стилистике. То есть образовали самостоятельный поток, объединив весьма внушительное количество произведений.

Ряд общих признаков, реализованных каждым из авторов в своей творческой манере, составил устойчивый круг характерных способов анализа современности, за конкретными экранными событиями обнаружил личностное представление художника о духовном своеобразии времени и состоянии человека. А если точнее – об эволюции поверившего было в чудеса идеального героя 60-х, о его превращении в повзрослевшего на десять лет представителя 70-х годов:

Летучий голландец на дрова пойдёт,  
Кок приготовит нам на этих дровах  
Паштет из Синей птицы...

*Н. Матвеева*

Один из основных признаков авторского фильма этих лет – духовная типажность несостоявшегося поколения шестидесятников. «Долгие провода», «Жил певчий дрозд», «Ты и я», «В четверг и больше никогда», «Пять вечеров»... Персонажи всех этих фильмов (перечень легко существенно увеличить) – люди потерянные.

Герой как будто бы пытается выбраться из тупика («Ты и я», «Пять вечеров»), в котором не всегда понятно как оказался. А чаще («В четверг и больше никогда», «Жил певчий дрозд») и не стремится. Своего рода инерция управляет им, продолжающим двигаться, утратив собственные ориентиры («Слово для защиты», «Охота на лис»). Или вовсе смирившегося с абсурдностью движения по кругу, в осязаемо замкнутом теперь пространстве («Осенний марафон», «Гараж»).

Своего рода духовная инерция составляет отличительный признак, объединяющий таких героев:

Заклинательница знает,  
Что напрасно заклинает...  
Ну, а что же делать ей,  
Что же делать ей,  
Бедной заклинательнице змей...

*Н. Матвеева*

Герой авторского фильма 70-х выбирает существование под маской равнодушного неучастия:

Право, уйду. Наймусь к фата-моргане,  
Стану шутом в волшебном балагане.  
И никогда меня вы не найдёте,  
Ведь от колёс волшебных нет следа...

*Н. Матвеева*

Его движение в пространстве кадра, часто максимально ограниченное, видится метаниями, безнадёжным поиском, отказом от ожидания спасительного случая. Иной раз, кажется, даже испытывающего некое подобие комфорта от этой своей духовной анемии («Афоня», «Осень»).

Первый вариант сценария «Белый, белый день» (фильм А. Тарковского «Зеркало», 1975) начинается утренней сценой в комнате такого человека. Он перетирает салфеткой бокалы, глядя на дорогу к

кладбищу за окном, на хмурую ноябрьскую улицу. Там легко опускается ранний снег, движется скорбная процессия...

С потоком его мыслей, обрывочными воспоминаниями из детства, с его сложной сегодняшней ситуацией в отношениях с женой, сыном, матерью автор проведёт зрителя сквозь меняющиеся обстоятельства истории – страны и собственной жизни. Его закадровый монолог (в фильме голос принадлежит И. Смоктуновскому) говорит об отрешённости, какой-то инерции покоя духовного одиночества. (После нескольких сценарных вариантов на экране появился пролог с женщиной-логопедом, устраняющей дефект речи подростка. На его фразу «Я могу говорить» спроецированы события фильма-памяти «Зеркало», рассказывающего о человеке и эпохе.)

В. Шкловским было замечено, что в кинематографе, наряду с последовательностью действий, формирующих характер персонажа, существует построение, целиком отвечающее развитию мысли. То есть, конечно же, и в том и в другом случае сюжет из фрагментов фабулы реализуется согласно авторскому выбору. Однако, следуя логике развития его мысли, фильм берёт моменты действия (рассказывает событиями – тоже В. Шкловский) как фразы автора в литературном тексте.

Киноэкран на пути к такому относительно заметному размежеванию пережил несколько периодов сближения с искусством слова.

В 70-е наступил, думается, ещё один своего рода литературный этап в становлении кино: как искусства предметно обозначенной авторской речи, обращённой к зрителю-собеседнику.

Текст такого обращения (а восприятие осталось индивидуальным, психологически конкретным процессом: в этом и столкнулся с проблемой массовости киноаудитории авторский фильм) режиссёр формирует из поведения актёра, значения говорящих деталей, эмоциональной выразительности пространства.

Во многих картинах 70-х варьируется душевная неустроенность человека, ощущение его замкнутости в топографии кадра, явственная утрата перспективы движения. Это, наверное, важнейшие мотивы обстоятельств жизни героя А. Тарковского в сценарии «Зеркала»: ноябрьский снег, дорога к кладбищу за окном, меланхоличное стояние

у окна человека, протирающего бокалы... Не зря ведь именно на этих подробностях режиссёр задерживает наше внимание.

Для произведения как авторского высказывания является принципиально важным то, какие характеры, типы поведения, ситуации выбирает художник. Именно в связи с этим можно сделать вывод, что на формирование экранного персонажа в художественном сознании семидесятых оказала самое непосредственное влияние изменившаяся концепция личности современника.

Это отчётливо проявилось в смене типа актёра.

Выше говорилось о повзрослевшем шестидесятнике. Теперь на экране не безвестные мальчики, увиденные в уличном потоке. Режиссёры выбирают исполнителей, способных в проблемных и даже конфликтных ситуациях в мимике, пластике реализовать внутреннюю жизнь человека, испытывающего дискомфорт от соприкосновения с окружающим. Такого типа исполнители (среди них О. Янковский, О. Даль, О. Ефремов, В. Заманский, А. Демидова, З. Шарко, С. Чиаурели) оказались востребованными экраном наступившего времени. Нашли себе место и резко изменившиеся те, с кем были связаны надежды поколения уходящего десятилетия (молодые, начинающие в те годы Л. Куравлёв, Н. Михалков, И. Чурикова, Л. Гурченко).

Именно в этот момент, на переломе от распахнуто-беззаботного экрана оттепели к реальным проблемам, вплотную подступившим к обычному человеку, легко перемещающаяся камера начала гораздо более пристально всматриваться в детали и обстоятельства. Выбирать те из них, которые объяснили бы существо происходящего.

Ведущая роль перешла к способам глубинного построения кадра.

Наблюдающий кинообъектив шестидесятых передал следующему десятилетию возможность гораздо более основательно взглянуть в окружающие детали. Это, оказывается, постепенно привело и к изменению структуры экранной выразительности.

В композиции игрового пространства отчётливо обозначились изобразительные акценты, на которых оператор сознательно задерживается, давая время не просто рассмотреть, а и ощутить внутренний, потаённый подтекстовый смысл.

Оставшись единицей экранного языка, делящийся кадр по-новому вступил в диалог со зрителем. Глубинное построение предложило ему



аналитический подход к событиям, существенно изменило тем самым способ общения с автором.

Важнейший мотив, логично дополняющий экранную характеристику человека поколения 70-х, как ни странно, реализуют люди, окружающие героя. Домашние («Монолог», «Осенний марафон»), сослуживцы («Жил певчий дрозд», «Прошу слова»), случайные прохожие на улице (фильмы К. Муратовой).

В 60-е каждый из них оказывался чуть ли не давним другом, его, не раздумывая, можно было взять в попутчики. У человека 70-х вакуум общения. Между мужем и женой («Осенний марафон») давно утрачено взаимопонимание. В сценах с подругой диалог то и дело наталкивается на автоматизм привычного существования. Утрата контактов между близкими людьми – тревожная нота, постоянно звучащая в событиях картин, посвящённых современности.

Свою партию в построении авторской речи исполняет и характеристика человека посредством его контактов с окружающей средой. Практически всегда у К. Муратовой это захламлённые интерьеры, заставленные вещами помещения, в которых персонаж оказывается стеснённым. Даже при уникальности отдельных предметов проступает хаотичность их сопоставления. И если наличие их говорит об изысканности вкуса обитателей, то нагромождение, неухоженность накапливает ощущение когда-то вдруг наступившего безразличия, равнодушия к среде обитания. Нежилые пространства или вообще пустынь, или удручают казённым назначением мелочей.

Не менее выразительны и городские улицы.

Куда-то спешат, просто не видят друг друга прохожие. Безликая архитектура давит однообразием («Калина красная»). В картине «Жил певчий дрозд» режиссёр создаёт образ городской среды, угрожающей жизни человека: повсюду его подстерегает опасность. Отторжение человека сформированным для социума пространством – также один из ведущих мотивов в характеристике современности авторским фильмом 70-х.

Однако при этом герой комфортно чувствует себя на природе. Ощущает состояние гармонии, оказавшись с ней один на один. Принципиальная ограниченность природного окружения на экране от закадрового пространства (как раз это и назвали живописностью) созвучна прежде всего внутреннему миру человека семидесятых. И

только природа – востребованное условие его личностной самореализации.

Воссозданное по законам изобразительного искусства пространство представляет собой тщательно скомпонованный, цельный по завершённости художественный мир. Не только территорию, на которой существуют и действуют персонажи, но и концептуальную структуру, воссоздающую личностную характерность героя и автора. Это, с одной стороны, реальный мир. Но, с другой – мир художественный, созданный по воле и творческому воображению автора.

На экране он обязан выглядеть реалистически, состоять из узнаваемых деталей и явлений. Но в то же время нести на себе печать личности.

Мир автора по-своему воплощён в каждой конкретной кинокартине. Кроме того, принадлежа тому или иному содержательному замыслу, историческому времени, фильм создаёт художественное пространство согласно принятым особенностям повествования. Однако в любом случае произведение отражает личность автора, его собственный художественный мир.

Так, поражает обилие настроенческих природных планов и панорам в первом же полнометражном (историко-революционном) фильме Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих». Их мощное патетико-лирическое звучание принципиально видоизменяет детективно-приключенческий колорит остросюжетного действия.

Привлекает удивительная гармония начальных событийных кадров фильма «Зеркало», когда молодая мать (акт. М. Терехова) сидит на изгороди, ожидая, приедет ли муж...

Вдали показался прохожий: куда свернёт?.. Так просто, так продолжительно и это ожидание, и приближение прохожего (акт. А. Солоницын). Пройдёт мимо куста?.. Мужчина останавливается, спрашивает дорогу. Чуть медлит. Вернулся всё-таки, присел рядом... И двинулся дальше.

Эффект «запечатлённого времени» отчётливо берёт на себя авторский комментарий внутреннего диалога персонажей.

Мужчина уходит... Резкий порыв ветра пригнул ветви, как будто заставляет обернуться, не уходить. Нет... Постоял, махнул рукой. (Простился? Отмахнулся?) И ушёл...

Эта коротенькая сценка так явственно говорит о тоске человека по душевному теплу.

В картине «Жил певчий дрозд» на фоне бескрайнего лугового пейзажа снята первая сцена – рождение музыкальной фразы в душе героя. Этим удивительным аккордам не суждено будет стать законченным произведением, наполненная бессмысленной суетой жизнь оборвётся на городской улице...

Финал фильма В. Шукшина «Печки-лавочки», начавшегося яркими сценами размашистого деревенского застолья, показывает возвращение героя, сполна вкушившего плодов городской цивилизации. Дорогу к дому.

Разувшись, тракторист Иван Расторгуев присаживается на обочине с таким откровенным вздохом облегчения.

Актёр В. Шукшин ведёт эту сцену один, хотя его герой уезжал-то на юг с женой. Но всё дело в том, что перед кинокамерой теперь – сам автор, Василий Макарович Шукшин. Это он обращается к зрителю, чтобы сказать, как важно человеку чувствовать себя своим на этой земле.

Егор Прокудин обретает душевное равновесие («Калина красная»), поглаживая стволы весенних берёз.

Как будто оживает вдруг безалаберный сантехник («Афоня»), проснувшись утром под крик петухов в деревенском доме.

Состояние природы, оказывается, целительно. Сопоставляя подобные композиции, фильм обнаруживает причину внутреннего дискомфорта человека.

Эту проблему с трагической остротой ставит картина «В четверг и больше никогда». Герой (акт. О. Даль), даже оказавшись вне города, среди гармонично живущих на природе людей (акт. И. Смоктуновский, Л. Добржанская), не способен к обновлению, разрушительно воздействует на окружающих, травмирует близких, пытающихся его понять.

Конечно, в отличие от художественной образности фильмов предшествующего периода, на экране 70-х поражает один из ведущих мотивов – бездомья.

Какое-то сиротство объединяет 30-летних героев, их неприкаянное состояние. Неизбывное бродяжничество как будто у них в крови... Из неустроенного дома – на улицы, к «полдорогам».

Маятниковый характер движения. По кругу. На месте. Вялые попытки выбраться, хоть что-то в своей судьбе изменить.

Эти и подобные особенности характеристики героя (утрата перспективы, отторжение от окружающих, бездомье... и органичность только лишь редкостных минут слияния с природой) составляют, пожалуй, существо экранного анализа современности.

Соединяя такие эпизоды, автор превращает их в сюжетные мотивы, из которых и выстраивается его монолог. Роль мотивов в сюжете такого фильма ведущая. Именно из них рождается последовательность доверительного разговора в кинозале.

Возможность общения подобного фильма с аудиторией определила свой круг зрителей. Хотя и немногочисленный, но именно он позволил кинематографу 70-х встать на высокий уровень. Из традиционного развлечения – и агитатора – кино попыталось превратиться в явление, осмысливающее процесс существования личности в контексте истории, современности.

При неизбежной тяге к документальности киноизображения, вышедшая на улицы кинокамера должна была овладеть искусством использовать достоверность кадра для извлечения подтекстового смысла.

Авторская мысль в изображении, как правило, всегда присутствует, она – задача и результат отбора художником конкретики визуального мира, того, что попадёт в кадр. Нужен (всего лишь!..) зритель, способный это разглядеть в зафиксированных и сопоставленных подробностях действия. Без зрителя, как известно, фильм как акт высказывания вообще состояться не может.

К примеру, экран говорит о том, что движение героя по городским улицам постоянно подвергает его риску («Жил певчий дрозд»). Именно накопление ситуаций, отчётливо, не без юмора сигнализирующих об опасности, исподволь способно навести на мысль о скоротечности жизни.

К этому, однако, легко привыкаешь: так просто очередная угроза на экране растворяется с каждым новым поворотом событий... Срабатывает тут и своего рода «дистанционный монтаж»: повторы притупляют реальную остроту, привычно успокаивает беспечность героя. И вот в «подтекстовом» монологе О. Иоселиани уже

противоборствуют две стихии – застывшей обыденности и затаившейся внутри неё опасности.

Возникает проблема не просто смысла, но и ценности жизни, отпущенной человеку, умения для чего-то беречь каждый пройденный день. А всё не востребованное сегодня, отложенное на «потом» (фильм нас с этим уже примирил) обрывается так неожиданно, так трагично... Это, в общем-то, предупреждение всем нам: не потеряйте именно этого человека, оглянитесь, заметьте.

Ярче всего присутствие автора обозначают разного рода ассоциации, метафоры.

Их множество в фильмах А. Тарковского. У Г. Панфилова они другие по природе, однако в тексте картин тоже отчётливо прочитываются. Даже в стилистике, казалось бы, принципиально достоверной повествовательности В. Абдрашитова («Слово для защиты», «Охота на лис») метафорическое сопоставление разрозненных человеческих судеб лежит в основании замысла, прочитывается со всей очевидностью.

Уходя от словесной определённости, экранная метафора активизирует возможности живописных акцентов, сценических сопоставлений, музыкального тематизма. Ассоциативно сопоставленные изображения проявляют свойства литературного высказывания. Авторский фильм приблизил творчество кинематографиста к работе писателя, снимающую камеру приравнял к перу...

С угасанием эйфории оттепели востребованность иносказания, метафорического кинописьма становится особенно ощутимой.

В поэтике А. Тарковского, начиная примерно с «Соляриса» (1972), в систему образных построений входят лирико-философские мотивы.

Дело в том, что, экранизируя научно-фантастический роман польского физика и философа С. Лема «Солярис», совсем ещё молодой А. Тарковский (дипломный фильм «Каток и скрипка», полнометражная картина «Иваново детство») впервые столкнулся с замыслом жанрово определённого литературного произведения, затаившего внутри себя сложные, знаковые проблемы встречи человека с Неведомым. Отношением к нему, к характеру контактов, нравственному выбору каждого. К тому же нагруженного собственными житейскими

проблемами, практически неразрешимыми в условиях непрерывного потока событий земного существования.

Прослеживая судьбу вариантов сценария будущей экранизации, сразу понимаешь, что Тарковский оказался прежде всего перед проблемой определения смысла существования каждого отдельного человека на Земле, среди людей. И от одной редакции к другой всё отчётливей зазвучали подсказанные автором романа мотивы совести («...тут дело в совести», С. Лем).

В одном из вариантов сценария Крис, подходя к дому отца, читает на калитке даже придуманную режиссёром табличку с евангельским изречением «Человек, увидевший человека, да возрадуется»...

Не прошли, думается, мимо художественного сознания мастера и слова кибернетика Снаута: «Не нужно нам других миров. Нам нужно зеркало... Человеку нужен человек...».

Во всяком случае, позже, изменяя первоначальное название своего следующего фильма («Белый, белый день»), автор выбрал слово «Зеркало».

«Солярис» А. Тарковского, от одного варианта сценария к другому, существенно освобождается от стандартных атрибутов фантастики (иначе ему предстояло остаться одной из «звёздных историй») за счёт насыщения событий проблемами становления духовного совершенства личности, оказавшейся перед лицом Неведомого.

То есть возник иной масштаб анализа подробностей текста романа. (Так уже случилось и в процессе экранизации повести В. Богомолова «Иван».) Потребовались средства, приёмы, способные сформировать основные визуально-мелодические партии, в соприкосновении которых зритель мог бы ощутить логику авторских рассуждений.

Проникновенно воссоздан образ Земли, введённый вопреки воле писателя в драматургию сценария режиссёром, наделён неожиданной эмоциональной отзывчивостью мир загадочного Океана. Многие личностные оттенки прочтения романа были найдены в рамках литературного сюжета.

А уже в следующих картинах они стали накапливаться, складываться в своего рода устойчивую систему выразительности,

отличительную для поэтики А. Тарковского, характерную для его индивидуального стиля.

Это прежде всего круг природных стихий – снег, дождь, ветер, огонь...

Образ каждого из состояний природы реализует в художественном сознании автора важнейший из архетипов, с древнейших времён восходящих к прасознанию человечества: безжизненный леденящий холод говорит о затаившейся жизни, вода ассоциируется с истоками, огонь содержит множество магических мотивов – от разрушения до обновления. И ветер, промозглый, пронизывающий. Всё изменяющий в природе и человеке.

От одного замысла к другому в поэтике фильмов А. Тарковского эти архетипические категории обновляются конкретным содержанием, продолжая как бы цементировать изнутри своеобразную повествовательную структуру.

В сценарии «Зеркала» снег, напомним, означает, помимо надвигающегося времени года, торжество белого цвета в образном решении будущего фильма. Строчка из стихотворения Арсения Тарковского («Белый, белый день»), сначала взятая для названия, как бы стягивает вокруг себя цветовые признаки множества конкретных деталей, обобщая их созвучием: за окнами идёт первый снег... человек вытирает бокал салфеткой... над головой мальчишки проплывает серебристый биплан...

Более определённо в качестве метафоры снег возвратится позже: в финале «Ностальгии», в «Жертвоприношении». Теперь автору важна сила ощущения, им вызванная. Холод и угасание жизни прочитываются в кадрах этих картин с покрывающим землю снегом...

Однако снег всё-таки не стал ведущим для А. Тарковского цветовым мотивом экранного авторского монолога. Его вытеснил на экране дождь. Очищающий душу, утоляющий жажду, умиротворяющий пламя пожара... Динамичный по эмоциональной насыщенности дождь, выразительно прозвучавший в образной системе «Андрея Рублёва», зарождённый памятными для всех поэтическими снами «Иванова детства».

Ветер тоже становится другим от «Зеркала» к «Жертвоприношению». В пространстве памяти героя первого фильма он почти всегда тёплый, эмоционально связанный с образом матери, с

детством. Под его мощной волной клонятся спелые колосья, загадочно блестят запрокинутые ветром листья ночных деревьев. Ветер и меняющийся свет, ветер и солнце, зримое движение тёплых воздушных масс как бы окутывает, обобщает пространство памяти «Зеркала»...

В «Ностальгии» ветер совсем другой. Он одурманивает зноем, гнёт к земле опалённую солнцем траву.

И только в совершенно безветренном последнем кадре-памяти о далёкой русской деревне белым саваном опускается на землю густой снег...

«Жертвоприношение» насквозь пронизано холодным, промозглым ветром, от которого не укрывают тонкие стены изящного, будто игрушечного белоснежного дома...

Так, проходя через все фильмы А. Тарковского, образы снега, дождя, ветра становятся проводниками меняющихся авторских представлений о мире и человеке...

Образ огня – от костра до пожара – сложился тоже уже в ранних фильмах Андрея Тарковского. И то, что именно предано огню в последних его картинах, представляется исповедальным мотивом, горьким иносказанием.

В «Ностальгии» горит человек. Буквально на наших глазах: обливает себя керосином и сгорает. Живой клубок пламени мечется, рвётся по ветру, летят во все стороны всполохи огня, искры...

В «Жертвоприношении» герой собственными руками предаёт огню свой дом.

Обычный земной дом в поэтике А. Тарковского всегда был духовным пристанищем – от «Иванова детства» к «Солярису» его образ опоэтизирован, возвышен: ДОМ. Обетованной землёй он мыслится и в финале «Ностальгии». Однако в последних кадрах «Жертвоприношения», вышедшего в прокат, когда уже не стало А. Тарковского, полыхает подожжённый изверившимся героем, спалённый дотла дом, построенный им когда-то по собственному проекту. Распадается, будто карточный...

Примерно так формируется, эволюционирует личностная тема в фактуре фильма одного из ведущих мастеров кинематографа, порождённого оттепелью.



В образности фильмов О. Иоселиани также просвечивают архетипически-знаковые мотивы. Ещё в «Листопаде» возделывание виноградной лозы обращено в культ плодородия земли, благодарной человеческим рукам.

Исповедальны композиции фильмов Т. Абуладзе, С. Параджанова, К. Муратовой, Л. Шепитько.

На основе смыслонесущих образных конструкций кинематограф 70-х формирует своего рода мифологию, отражая своеобразную духовную эволюцию современности. Она проявляется по мере акцентирования подтекстового значения обыденных явлений окружающей жизни. Именно это характерно для авторского фильма тех лет.

Не просто некие события отражают дух и характер времени. Их, эти события, сопровождают повторяющиеся стихийные процессы, на уровне ощущений понятные для всех. В итоге субъективно организованное автором пространство определяет характер времени.

То есть подобное наложение, эффект пространственной организации «запечатлённого времени» становится ведущим способом выразительности экранного письма.

Чтобы, не изменяя принципам документальной стилистики изображения, акцентировать эту своего рода сакральность происходящего с человеком и вокруг него, авторы придают особую динамику содержанию и смене кадров, вычисляют впечатляющие ритмы, музыкально-речевые периоды. Динамика, монтажные смены, звуковое оформление берут на себя особую роль – носителя личностного восприятия автором действительности, «транслятора» его собственного отношения к происходящему на экране.

Однако самую удивительную трансформацию претерпел всё-таки способ анализа образа героя.

Дело в том, что рядом с повзрослевшим, а то и откровенно разуверившимся шестидесятником всё чаще появляется персонаж, с нескрываемым недоверием, скептически воспринимающий его жизненный опыт.

Этот молодой герой с первых же кадров вступает с представителем семидесятых в диалог, всё чаще напоминающий диспут.

Драматургическая конструкция, казалось бы, возродилась знакомая: не «борьба противоположностей», а усиление смысловых сопоставлений («Гусев – Куликов» в фильме М. Ромма). Однако по мере её оживления становится очевидно, что отшумевших романтиков на экране всё активней теснит порождённое ими поколение молодых.

Из самых заметных фильмов привлекают внимание такие, как «Дочки-матери» (1975, реж. С. Герасимов), «Не болит голова у дятла» (1975, реж. Д. Асанова), «Сто дней после детства» (1975, реж. С. Соловьёв), «Чужие письма» (1976, реж. И. Авербах), «Ключ без права передачи» (1977, реж. Д. Асанова), «Слово для защиты» (1977, реж. В. Абдрашитов), «Уроки французского» (1978, реж. Е. Ташков), «Школьный вальс» (1978, реж. П. Любимов), «Охота на лис» (1980, реж. В. Абдрашитов).

То есть экран всерьёз вглядывается в человека новой формации. В тех, кто оказался реальным порождением парадоксов оттепели, взглянул на неё как бы со стороны.

И кстати, именно они, повзрослев, пришли в 80-е делать другое кино, знакомить зрительный зал с героями и идеями своего времени...

Названные фильмы можно рассматривать как попытку осмыслить проблему самоопределения такого героя в социуме 70-х.

Он познаёт окружающее, находясь среди сверстников. Отношения между ними, по всему видно, выстраиваются на отрицании законов, которые смогли им предложить взрослые. На этом, как правило, и формируется драматургический конфликт, в центре которого стремление молодых любой ценой отстоять собственный мир.

Это существенное отличие представителя юного поколения на экране 70-х от его сверстника времени оттепели – беспечного ребёнка, легко принимающего всё вокруг, открытое для него добром и участием взрослых.

Новый молодой герой принял на себя отсвет противоречий конца 60-х, времени угасания оттепели. Принёс на экран своего рода бойцовские качества, благодаря которым стремится выстоять в неоднозначном жизненном окружении, утвердиться как личность.

Герой яркого дебюта Д. Асановой «Не болит голова у дятла» как раз из их числа. Мальчишка, увлечённый игрой на ударных инструментах (к досаде взрослых), конечно, для многих создаёт неудобства. Родственники пытаются защититься, соседи гораздо более

агрессивны. Однако подросток отчаянно борется за свою мечту. И такой он во всём, хотя понимают его совсем немногие. С помощью этой незатейливой игровой ситуации автор предлагает вникнуть в потенциал собственного замысла: готовность представителя новой генерации сопротивляться рутине.

Здесь, надо думать, скрыт и другой текст: в противостоянии с несостоявшимися героями шестидесятых обозначилось иное, только ещё формирующееся поколение...

Любопытно было бы под этим углом детально сопоставить и проанализировать как-то по-своему, кажется, взаимосвязанные фильмы «Человек идёт за солнцем» и «Не болит голова у дятла». Финальному эпизоду фильма М. Калика (мальчишка засыпает на стадионе под красочные танцы гимнасток в ночной тишине) в картине Д. Асановой противостоит утверждение в характере юного героя бойцовского начала: он отчаянно мчится за поездом, опоздав проводить подружку...

Композицию сюжетного действия теперь завершает открытый финал: в последнем кадре фигура мальчишки застывает, как бы распластанная в воздухе.

Автору важен сам факт этого его порыва вслед за краснеющими огоньками уходящего состава: здесь – характер героя, готового очертя голову отстаивать всё, что ему дорого. Пусть даже вопреки жизненным обстоятельствам и так называемому здравому смыслу.

Это, пожалуй, именно то, что определяет существо его противостояния старшему поколению.

Кажется, что как раз это «вопреки» становится теперь основным свойством авторского портрета молодого героя. Расслабленность тридцатилетних вытесняет целеустремлённая энергия поколения, идущего им на смену.

Об этом, в какой-то мере, «Ключ без права передачи» (1977), «Доживём до понедельника» (1968).

В детской, «школьной» тематике повторяются те же образно-смысловые мотивы, что характеризуют повзрослевшего на десять лет представителя оттепели.

Явное непонимание большинством взрослых... Органичность ощущения себя наедине с природой... Фактическое бездомье, даже при наличии дома (мальчишка из неполной семьи по прозвищу Батон у

Д. Асановой всё красит панели стен старенькой комнаты, подновляя пришедшее в упадок жильё. И здесь не только чувство человека, оставшегося главным в доме. Здесь, может быть, страх этот дом утратить).

Нельзя не отметить и то, что теперь почти всегда рядом есть взрослый, которому ребёнок готов довериться беспредельно. Хотя такую степень доверия надо ещё завоевать («Уроки французского»). Этот старший всё-таки заметно потеснил стереотипный образ формалиста-учителя, противостоящего детскому коллективу на экране 60-х.

Целая группа картин рассматривает проблему формирующегося характера в окружении (и под воздействием) взрослых («Чужие письма», «Охота на лис»). Молодой герой этих картин находится как бы в силовом поле личности повзрослевшего шестидесятника. Однако ещё раз стоит подчеркнуть: стремится активно воздействовать на ситуацию, отрицая или хотя бы не беря в расчёт жизненный опыт старших.

Впервые, наверное, в очень осторожной форме сделана попытка проникнуть в существо реально обострившейся проблемы поколений, в действительности ощутимо разошедшихся в своих идеалах. Юный максималист (не всегда, кстати, оказывающийся правым) и старший (совсем не обязательно прагматик) в этой группе картин противопоставлены.

На экране от фильма к фильму исследуется проблема неприятия молодыми сложившегося жизненного опыта старших.

Об этом почти во всех своих фильмах тех лет говорит В. Абдрашитов.

Картина «Чужие письма» И. Авербаха по сценарию Н. Рязанцевой («Крылья», «Долгие провода») – о непреложных моральных нормах старших поколений, с которыми не всегда готовы считаться сегодняшние молодые...

Камера наблюдает за обыденной жизнью школьного класса. Выделяется поведение одной из девочек – Зины Бегунковой. Неспешно развивающийся сюжет отсчитывает каждый день школьного бытия. Вовсе нет традиционного конфликта класса с учителем, зашоренным старыми нормативами (в 60-е – «А если это любовь» Ю. Райзмана, «Доживём до понедельника» С. Ростоцкого).

Учительница в «Чужих письмах» (акт. И. Купченко) – характер цельный. Её как будто лишь по касательной задела процессы 70-х, надломившие романтический настрой шестидесятников. Растворяясь в жизни своих учениц провинциальной школы, она не сразу замечает, что столкнулась с натурой эгоистичной, отринувшей идеалы старших, одержимо и жёстко устремлённой властвовать. И свои представления, на которых держится от века понимание интеллигентности, духовной чистоты, учительница вынуждена защищать в противостоянии с только ещё формирующимся нравственным миром школьницы...

С. Герасимов в картине «Дочки-матери» сопоставил характеры героев старшего поколения и молодых, сделав акцент на отсутствии духовной преемственности. А к тому же заострил внимание на проблеме человека, воспитанного на канонах общественных, социальных нормативов (девочка из детдома – акт. Л. Полехина). Юная героиня максималистски непримирима к людям, предпочитающим неизбежные компромиссы в сложившейся семейной жизни.

Итак, образная система, составляющая мифологию 70-х, опирается на архетипы, привлечённые шестидесятниками. Принципиальные несовпадения в трактовке, оставив неоспоримой их взаимосвязь, внятно сказали зрителю об изменениях во взглядах художников на жизнь. И если принять во внимание, что экранная модель мира достаточно отчётливо выражена не только в выборе образа героя, но и на языке пространственных представлений, то фильмы этого времени могут сказать о многом.

В 60-е этот мир был распахнут. Теперь, в 70-е, герой утратил «чувство дороги», дома (где всегда жил «добрый дух»), удивительную способность

...в теплом ветре ловить опять  
То скрипок плач, то литавров медь...

*Н. Матвеева*

Типажность персонажей и ситуаций, доминирующих в этот момент на экране, сквозящая в повествовательной структуре фильмов метафоричность, ритмы и музыкальные формы чередования событий,

образующих композицию произведения, – всё говорит о вызывающем раздражении киноруководства сострадании герою-шестидесятнику (под прицелом фильма А. Тарковского, К. Муратовой, Э. Климова, А. Смирнова, Л. Шепитько), об углублении авторского кинематографа в наметившееся противостояние человека времени оттепели и представителей новой генерации.

Да и сюжет произведений всё более отчётливо составляет теперь своего рода текст, личностное высказывание художника.

Этим проблемам в основном посвящено исследование одного из интереснейших современных учёных Ю. Лотмана.

Профессор Тартуского университета, он многие годы посвятил исследованию произведений искусства как речевой системы общения. Его небольшая по объёму книга «Семиотика кино и проблемы киноэстетики»<sup>[45]</sup> охватывает множество аспектов выразительности кинообраза, языковой природы искусства экрана. Вышедшая в начале 70-х, она не утратила актуальности и по сей день.

## Образный потенциал стилевых течений

Субъективно-лирический подход к материалу фильма активизировал роль давно существующих технических возможностей других искусств, на которые с первых лет ориентировался новаторский кинематограф.

Сразу же обратило на себя внимание не просто привлечение, что уже прочно вошло в обычай, но обусловленное особенностями реализации замысла использование цвета (чёрно-белой гаммой 70-е пользуются редко и тоже как своего рода выразительным цветом).

С угасанием эйфории оттепели мастера заметно активней думают над способами иносказания за счёт элементов экранной образности: в обращение активно входят формы непрямого авторского высказывания. Одной из них и оказалась палитра цветовых масс, выразительность компонентов колористического звучания, их сочетаний – контрастов или полутонов. Так живописец, определяющий на холсте эффект сопоставления красок, теневых рефлексов, работает у станка, выявляя отношение к предмету изображения...

А. Тарковский предлагает цветовое решение финала «Андрея Рублёва» в момент пробуждения веры художника в бессмертие истинного таланта...

В фильмах С. Параджанова «Тени забытых предков» и «Цвет граната» цветовые массы берут на себя роль метафорического контекста предметной образности. Красочная локализация окружающего мира в поэтическом сознании юного героя позволяет чередовать бытовые детали как мощные аккорды в музыкальной композиции...

Ю. Ильенко (в качестве оператора он снимал картины С. Параджанова) в собственных режиссёрских работах очень во многих эпизодах добивается нужной ему впечатляющей силы сочетанием, контрастами цветовых масс.

Киноживопись набирает энергию авторского высказывания, внутри природной документальности экрана органично приживается живописный стиль.

Именно в этот период обозначился, скорее ещё на уровне эксперимента, когда-то предпринятого С. Эйзенштейном в финальных кадрах «Ивана Грозного», интерес к построению выразительных цветовых композиций.

Фильмы, которые можно отнести к наметившемуся художественному образованию, опираются на условность рассказанной истории. И это при том, что режиссёр использует те же возможности, владеет общепринятой азбукой киноприёмов, как и представители документального крыла на игровом экране. Однако изначально выбирает – находит или организует – пространство по законам живописи, иной раз и правда отгораживая картинку от внекадрового окружения.

Понятно, что семидесятые совсем не случайно активизировали возможности цветовой образности, обозначив замкнутое пространство как условие существования киногероя.

Автор по-своему маркирует внутрикадровую композицию (С. Параджанов, Ю. Ильенко) согласно выбранной светоцветовой партитуре колористических пластов. Такой живописный приём намеренно, кажется, декларирует условность в изложении событий, традиционно тяготеющих в кинематографе к фотографичности, документальности запечатления факта.

Степень, интенсивность ролевых функций цветовой выразительности может быть различной. Это сказывается и на уровне условности: диапазон воздействия живописных композиций очень широк.

Яркий цветовой образ одного из самых драматических периодов в судьбах звёзд российского раннего кино создан в фильме Н. Михалкова «Раба любви» (1976). Здесь выбраны не локальные, не конфликтные сочетания. Именно умиротворяющая гармония цветовой палитры контрастирует с трагическими событиями безвременья (утрачен дом, ушла юность, в никуда, к гибели ведёт каждого из главных героев последняя их дорога...).

Вообще, цвет в кино – это понятно – не существует сам по себе. Цветовая гамма составляется посредством подбора фактуры деталей, их расположения в пространстве кадра. Этому авторы фильмов и киноведы традиционно придают особое значение. Кинематограф годами осваивает деталь не только в качестве характерной части



предметной среды, но и как цветовой акцент изобразительной композиции.

В 70-е, подтвердив свою роль одного из средств экранного авторского монолога, деталь вернула себе способность, открытую ещё в немом кино, выполнять самостоятельные образные задачи. При этом сочетаться с другими предметами в кадре, образуя иной раз сложные многофигурные построения.

В фильме Л. Шепитько «Восхождение» (1977) пейзажный план зимней дороги с перекрестьями покосившихся телеграфных столбов (здесь отсутствие цвета своего рода убедительный пример именно активности метафорически-строгой палитры библейского подтекста прочтения режиссёром повести «Сотников» В. Быкова) смотрится как путь на Голгофу...

В «Дневных звёздах» (1966) И. Таланкина (экранизация автобиографической книги Ольги Берггольц) героиня ещё девочкой обращает внимание на яркие, поразившие воображение детали, моменты реальной жизни, произнося каждый раз при этом лишь короткую фразу: «Это моё».

Такое присвоение художественным сознанием будущего поэта разрозненных впечатлений играет колоссальную роль для творчества (та же логика познания жизни юным героем и в фильме «Цвет граната» С. Параджанова). Оставаясь неприметной подробностью для всех остальных – дуга с подбором валдайских колокольчиков, которую встряхивает служитель храма в Угличе (И. Таланкин), разных расцветок нитки в руках красильщиков (С. Параджанов), – эти мгновения накапливают впечатления художника.

Детали в фильмах «Зеркало» А. Тарковского и «Калина красная» В. Шукшина, «Прощу слова» Г. Панфилова, бесцветное их нагромождение в комнате героини («Пять вечеров», 1979, реж. Н. Михалков) работают как самостоятельное средство характеристики обыденной жизни. Оставаясь реально задействованными в сюжете предметами жизненного пространства, они по-своему перекликаются между собой, берут на себя монтажные свойства. Создают атмосферу, порождают зрительские ассоциации.

Без всех этих функций выразительной детали экранная речь просто не могла бы облечься в доступную форму, стать проводником авторской мысли.

Конечно, цветовую роль предмета, смысловое назначение каждого из них выявляет мизансцена. Расположение персонажей по отношению друг к другу в пространстве кадра, их соотношение, перемещение в пределах задуманной автором композиции играет очень важную роль. Особенно с учётом того, насколько катастрофически сжалось на экране 70-х пространство, окружающее героя. Оно само как бы полагает контраст предметных сопоставлений.

Экран 60–70-х предпочёл так называемые глубинные мизансцены, они позволили динамично выстраивать впечатляющий образ в продолжительных съёмочных фрагментах, в длительных панорамах.

А. Тарковский нередко сопоставлял фигуры персонажей разного роста, обозначая, по нисходящей или восходящей, направление взгляда: в глубину кадра или на зрителя. «Ломаной» горизонталью означался контраст, драматургия несовпадения величин. Высокий актёр Н. Гринько и низкорослый М. Кононов («Андрей Рублёв»), мать (акт. М. Терехова) в окружении детей («Зеркало»), вышедший на крыльцо отец (акт. Н. Гринько) и опустившийся перед ним на колени Крис (акт. Д. Банионис) – композиция, воссоздающая к тому же библейский сюжет полотна «Возвращение блудного сына» Рембрандта в «Солярисе». Мизансцены в фильмах А. Тарковского чаще всего неуравновешены, нестабильны. Как будто лишь на миг застывшие в непрестанном порывистом движении персонажей.

Цветовые мизансцены С. Параджанова, напротив, фронтальны, статичны. Именно это мгновение реальной жизни застывает в памяти будущего художника («Цвет граната»). Даже двигаясь, объекты редко покидают назначенное им место. Движение вокруг себя (предмет, персонаж – пантомимы акт. С. Чиаурели) сохраняет дистанцию между ними. Авторы, наверное, предлагают понять, что перед зрителем не реальное живое пространство, а уже скомпонованное сознанием будущего поэта, посредством ритмов и пластики в некий символический образ.

Вращается светильник, колеблется веретено. В центре – юный поэт совершает некий пластический этюд (акт. С. Чиаурели), не вступая в контакт с предметными деталями кадра... Древний обычай изготовления вина... Просушивание церковных книг на крыше храма... Под порывами ветра колышутся страницы... А мальчик

наблюдает со стороны, слыша лишь характерный шорох листов, покрытых вязью старинной письменности...

Ю. Ильенко мизансцены в своих режиссёрских работах строит скорее по типу динамичных композиций А. Тарковского. И тоже («Белая птица с чёрной отметиной»), как Тарковский, не однажды преобразует пейзажные планы, добиваясь нужных оттенков в сочетании цветовых масс.

Загадка выразительной мизансцены в том и состоит, что, разворачивая действие какого-то эпизода в цепи событий, она своим построением, динамикой, сочетанием компонентов способна от имени автора прокомментировать происходящее, насытить действие в кадре смысловыми подробностями.

В композиции сцены, эпизода и каждого отдельного кадра важнейшей составляющей авторской выразительности оказывается соотношение величин.

В конце 50-х кинематограф обратил особое внимание на выразительный эффект сочетания крупных, средних и общих планов, взятых одним кадром («Летят журавли»). Поиски выразительности таких композиций стимулировались тягой кинематографистов к безусловной достоверности, документальности стиля.

Документальность, став своего рода выразительной системой в искусстве шестидесятых, поначалу как бы противопоставила себя нарождающемуся живописному стилю.

Потребность экрана в искусстве, где нет очевидного акцентирования особой значимости той или иной отдельной подробности действия, была тогда же активно поддержана и критикой. А. Базен, напомним, анализируя специфику документального экрана тех лет, вообще объявил чередование фрагментов изображения (монтаж) насилием режиссёра над зрительским восприятием.

Разместить объекты разной крупности в пределах одного кадра оказалось возможным в первую очередь с освоением глубинной мизансцены. Режиссёр М. Ромм и оператор Б. Волчек открывали её выразительные свойства ещё в 40–50-е годы. В их фильмах такое построение кадра производило впечатление эксперимента, что каждый раз отмечалось критикой как достоинство образного осмысления пространства. В 60–70-е годы, с обогащением кинотехники, подобные конструкции вошли в норму, стали способом кинонаблюдения,

имитирующим документальную стилистику игрового сюжета. Их множество в картинах М. Хуциева («Мне двадцать лет», «Июльский дождь»).

Однако эти же методы переняли и мастера живописно-поэтического стиля, считая сопоставление объектов внутри кадра важнейшим стилеобразующим фактором. В 70-е такой способ съёмки становится азбучным приёмом.

Едва ли не основная роль в достижении эффекта достоверности отводится длинному кадру – панорамному или снятому с одной точки.

На самом деле, снять панорамный кадр, даже имитируя документальность реального события, – проблема чрезвычайно непростая. Предварительно его необходимо тщательно организовать, несколько раз сверить ритмы и маршрут снимающей камеры. Отобрать именно те подробности, которые авторы видят как объекты последовательно связанные, по отдельности и в совокупности способные донести замысел. Не только подробности, но и проступающий сквозь них подтекст сцены. То есть компоновка пространства кадра опирается на принцип монтажного мышления.

В 60–70-х оговаривают особую сложность такого построения необходимостью точного расчёта времени панорамной съёмки. То есть длину непрерывно снятого с движения кадра необходимо предварительно определить по времени будущего фрагмента в развитии всего эпизода. А затем ещё, что не менее важно, вычислить ритм (скорость, смены, паузы, продолжительность каждого из моментов) движения самой камеры. От всего этого будет зависеть и эмоциональное воздействие композиции в целом, и относительная акцентированность нахождения в кадре каждого из объектов. Даже самый, казалось бы, простой случай: «полки с книгами – рояль – канделябры со свечами на нём – камин», снятые на большой скорости или замедленно, с расстановкой акцентов, передадут настроение эпизода.

М. Хуциев в 60–70-е постоянно использует панорамную съёмку на улицах Москвы. Жёсткий ритм движения по деловой части города днём, лирически-плавное скольжение камеры вслед ночному троллейбусу («Июльский дождь»), как бы воссоздающее поэтические строки кумира молодёжи тех лет Б. Окуджавы: «последний... случайный...». Напев Ю. Визбора, снимающегося в одной из ролей.

Поэтический документализм берёт сложнейшие отзвуки и созвучия изображения, чтобы на дне повседневности разглядеть загадку бытия. Обнадёживающую устойчивость героев «Заставы Ильича», однотонную унылость «Июльского дождя»...

Панорамный кадр длится иной раз значительно больше по времени, чем это необходимо как информация о месте действия (панорама по лицам документально заснятой стихии деревенского застолья в «Печках-лавочках» В. Шукшина, в «Зеркале» А. Тарковского эмоционально-смысловое чередование деталей интерьера прихожей в Завражье, куда мать и сын заходят поменять серёжки хоть на какие-нибудь продукты). Тогда он способен, вроде бы затягивая действие, придать ему – на уровне имитации кинонаблюдения при тщательно выверенной изобразительной композиции – самостоятельное эмоциональное звучание.

В финале фильма Н. Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (1980) по высокой траве на весь экран раскинувшейся долины в глубину кадра бежит маленький Илья. Услышав сначала со двора «Маменька приехала!», ребёнок постепенно растворяется в глубине завораживающего пейзажа, время от времени звучит только его голос: «маменька... маменька...».

Камера застыла, бегущий мальчишка почти не виден, утопает в бескрайнем царстве природы. И уже к этому её величию, растворившему в себе крошечную фигурку человека, кажется, относится дпящийся за кадром счастливый крик: «Маменька!» Информационную свою задачу эпизод давно выполнил. Но длится и длится накопление некоего ощущения: бескрайний среднерусский пейзаж – детский звенящий голос, восторженно растворяющийся в нём.

Длинный кадр увёл зрителя за пределы события как фабульного фрагмента, в сюжетной последовательности сложился иносказательный образ, освоивший ресурсы пейзажной живописи. Исчерпавшая себя информационная роль кадра позволила ощутить в нём образно-смысловое содержание метафоры.

В фильмах 70-х, когда заходит речь о душевных метаниях героя, о потребности в исцелении, авторы чаще всего обращаются к пейзажным панорамам, к изображению природы. Пейзаж (реже

городской, больше – натурный) вводит в контекст рассказа о состоянии человека обнадёживающую мелодию.

Это музыкант Гия Агладзе («Жил певчий дрозд»), крестьянин Иван Расторгуев («Печки-лавочки»), деревенские сцены «Афони», ряд кадров «Зеркала», пейзажи «Осени», открытый финал «Чужих писем», множество других фильмов. Пейзажный план, выполняя функции топографии, своего рода «ориентира на местности», взял на себя не менее (а в каком-то смысле, наверное, и более) важную роль. Он отражает духовное состояние героя. Поглощающая аура природы становится как бы питательным слоем для возрождения, обнаружения истинного потенциала личности.

Кажется, ещё совсем недавно образ пространства, раскинувшегося перед взглядом вернувшегося с войны киногероя, звал его всю истосковавшуюся душу отдать возрождению земли. То есть в реализации такого замысла пространство выступало как партнёр, как составная часть развития сюжета. Теперь пейзаж оказался «зеркалом души» потерявшегося поколения 70-х. Именно его хрупкая притягательность отразила то, что происходит в скрытом от глаз душевном пространстве современника.

Ощутить согласие с окружающим миром герой способен только в минуты созвучия собственного состояния с природной средой («Листопад», «Пастораль» О. Иоселиани, «Печки-лавочки» В. Шукшина, «Раба любви» Н. Михалкова, «Осенний марафон» Г. Данелии, «Древо желания», 1977, реж. Т. Абуладзе, другие).

Свою книгу о съёмках фильма «Король Лир» (1971) Г. Козинцев, повторим, назвал «Пространство трагедии».

Эффект выразительности художественных приёмов в кинематографе всегда зависел, конечно, от возможностей съёмочной техники. Прежде всего – от камеры, разрешающих параметров объектива.

Снятая со штатива, она открыла для игрового фильма мобильность наблюдателя-документалиста (С. Урусевский для съёмки многих сцен фильма «Летят журавли» брал в руки «Конвас-автомат», давно им освоенный). Лёгкая репортёрская камера активизировала процесс формирования документализма как одного из художественных течений игрового кино.

Вместе с тем возможности репортёрской камеры обогатились техническими свойствами кинообъектива.

Если новаторам 20-х в процессе съёмки приходилось часто менять оптику, выбирая разные разрешающие возможности, то теперь использование трансфокатора, других технических новинок позволило приблизить (или отдалить) изображение в пределах одного кадра, что тоже облегчило освоение стилистики безмонтажного кино. Внутрикадровое движение, ритмически организованное в пространстве, наблюдающая камера фиксировала в заданной протяжённости. А смена фокусного расстояния внутри единого съёмочного фрагмента создавала нужный эффект чередования изображений разной крупности. Такие новшества привлекали в лентах М. Хуциева. Особенно впечатляюще они воздействовали в картинах, снятых в этот период С. Урусевским.

Взаимодействие мобильной камеры и обогащённого новинками кинообъектива совершило существенный прорыв в области выразительного языка авторского фильма. Позволило повествованию о событиях превратиться в личностный монолог, уподобило камеру взгляду наблюдающего и комментирующего художника.

За тот же примерно период живописность – как параллельные документализму возможности выразительного построения в игровом кино – устремилась к стилизации кадра.

Расположение внутрикадровых компонентов по-своему замыкает их друг на друге. Объекты «монтируются» на смысловой, на бытовой, на цветовой основе. Объединяясь по законам живописного полотна, ограниченного рамкой картины, они при этом излучают своего рода энергетику взаимодействия. Свето-тональные массы концентрируют, удерживают пространство в пределах этого силового поля. Нет необходимости, по мысли художника, воображением зрителя продлевать видимое на экране за пределы существующей рамки. Она замыкает композицию внутри изобразительного сюжета: именно на этом всё чаще настаивают семидесятые, создавая художественный образ своего времени. Подобная композиция внутрикадрового пространства гораздо более откровенно выводит на первый план личность автора. При таком построении важнейшую роль и берёт на себя искусство контекста.

Иной раз детали пространства как бы теряют очертания реальных предметов. Образный эффект «транслирует» их очертание, цветовая заливка контуров лишь ассоциативно напоминает некий предмет (кровавые кони на голубом фоне у С. Параджанова). Подобные способы реализации текста позволяют максимально абстрагироваться от конкретности окружающего и хотя бы на мгновение перейти на язык «беспредметной» выразительности, активизировать зрительскую фантазию.

Раскрепощённый объектив документальной камеры и способы стилизации визуального содержания кадра особенно почему-то остро поставили вопрос о роли закадрового пространства в толковании кинообраза.

Существует (видимо, неразрешимый) спор защитников «специфики» кинематографа и убеждённых сторонников синтеза искусств, устремлённость к которому откровенно демонстрирует метаязык экрана тех лет. В этом смысле спор – не столько о существовании, оно всегда имеет место, сколько о роли закадрового пространства – не такой уж беспочвенный.

Стилизация кадра и проблема закадрового пространства – две эти позиции на самом деле неразрывно связаны.

В каком-то случае фильм предлагает во время сеанса почти целиком выключиться из сопутствующей повседневности. Так смотрится один из знаковых шедевров живописного направления «Тени забытых предков». На экране причудливая игра красочно снятых пространств, переливы цветовых эффектов... Этнография. Поверья. Фольклор...

События в кадре воссоздают не только быт забытого Богом закарпатского селения. Автор размышляет о жизненном пути человека, уготованном ему свыше. Опоэтизированное окружение, замкнутое в ряд изобразительных композиций, содержит глубочайший подтекст.

В раскрытии замысла существенную роль играет образ природы.

Юный герой, существуя на этой земле, ощущает всю её своим домом. Как современник зрителя 60-х, мальчишка слит со средой обитания, всё окружающее пространство – часть его самого («Я шагаю по Москве»). Предгорья одеты вековыми соснами (только под одной на его глазах погибает старший брат)... Бескрайние цветущие луга, органично звучащая над ними призывная мелодия («Жил певчий



дрозд»)... Прозрачные до самого дна озёра, стремительные реки с плотогонами. Их звонкие переключки на перекатах... Упругие руки, ловко держащие свою дорогу рулевыми вёслами на крутых поворотах («Человек идёт за солнцем»)...

Разве же всё это не интерактивность экранного изложения давней легенды, не созвучие фильма с ощущениями современного зрителя?

Буквально все детали окружения не выходят своим значением за пределы кадра. Однако сам кадр, напротив, максимально оснащён необходимыми житейскими связями и контактами. И всё, что зрителю, конечно же, важно отметить, чтобы вникнуть в мотивы и логику судьбы героев, автор размещает внутри кадра. Как бы замыкает их на себе. В этом смысле его композиция становится подобной построению, принятому в станковой живописи.

Жанровый канон легенды родом из литературы, в его основе повествовательность, событие.

Изобразительное искусство, живописное полотно способно запечатлеть лишь какой-то статический момент легенды. Скажем, библейской: «Явление Христа народу», «Положение во гроб», «Возвращение блудного сына»... В каждом из приведённых названий незримо присутствует действие («явление», «положение», «возвращение»). Хотя в изображении оно запечатлено в статике, зритель однозначно считывает и его динамику...

Не так уж всё драматично, наверное, и в кинематографе, попытавшемся расширить границы влияния одного из искусств, изначально входящих в его родословную...

Конечно, кинозритель десятилетиями адаптировался к эффекту достоверности экрана. И только в этом смысле живописный стиль мог показаться условностью. Однако в 70-е некоторые мастера, основательно им заинтересовавшись, попытались таким способом расширить диалогические, авторские возможности киноязыка. И ещё теснее сблизить выразительность экрана с природными свойствами искусств, способных говорить не только о повседневности, но и о вечном... Научить зрителя распознавать его в обыденности каждого дня.

Так что же вело экран 70-х к слиянию, казалось бы, противоположных языковых систем, какими мыслились поначалу документализм и живописность игрового фильма?

Отказавшись от наработанных схем, основанное на природной достоверности киноизображение зачерпнуло из источников народного творчества. Архетипы образного сознания потеснили устоявшиеся постулаты, на которые опирался экран прежних десятилетий.

Живописность не отменила документальности. Эти основные художественные системы, как два мощных крыла, к началу 70-х подняли на себе кинематограф.

Массовый зритель проецирует предложенный автором ассоциативный ряд чаще всего на своё представление о реальной, окружающей его жизни, на опыт социума. Если речь о прошлом (о событиях, например, военных лет) – на хронику, документальный фильм.

Вместе с тем и индивидуальное восприятие на основе собственного опыта – неперенное условие контакта аудитории с автором.

И та и другая образные структуры изначально свойственны кинематографу. Надо тем не менее признать, что документальная стилистика объединяет более обширную аудиторию: социальный опыт, хроникальная информация, как правило, охватывают огромную массу людей...

Выразительная организация пространства, востребованная фильмом каждого из стилевых предпочтений, имеет множество своих особенностей и в принципе способна поэтому к взаимодействию, практически безгранично дополняющему кинообраз глубинными смыслами.

Живописность как бы изымает духовный мир зрителя из обыденной среды, надеясь активизировать ресурсы его индивидуального художественного опыта и вкуса. Документализм изложения игрового сюжета погружает аудиторию в коллективную историческую память, соотносит экранные события с опытом реальной жизни.

Одним из внушительных способов выразительности, устремлённых в 70-е к слиянию художественных систем, по-прежнему остаётся прямой или скрытый приём монтажа (столкновения, сопоставления – в самом широком смысле).

Его выразительная роль, обновлённые со временем разновидности в этот период во многом обогащаются. Несмотря даже на то, что,

казалось бы, при увлечении длинным кадром, панорамными съёмками, монтажные функции органично перешли в пределы непрерывно длящегося кадра. Слились с движением камеры... О предпочтении таких форм построения говорят, в частности, и обострившиеся дискуссии вокруг традиционных способов монтирования киноматериала.

## Судьба традиций

В самом конце 60-х, прежде всего на уровне государственной идеологии, областью которой традиционно числился советский кинематограф, возникло некое беспокойство по поводу отклонения кинопроцесса, за счёт растущей активизации авторского фильма, от линии осуществления «социального заказа». В 70-е здесь уже явственно обозначилась своего рода закономерность.

В параллель событиям общественной жизни тогда же наметились коррективы и в искусстве кино. Позиция власти сказалась, прежде всего, в активном, волевым смещении авторского кинематографа на периферию.

Система кинопроизводства – от тематической заявки до сдачи готовой картины в Госкино – явно проявила настроенность на то, чтобы изменить приоритеты, создать преимущество продвижению нужной кинопродукции. Особенно важным осталось и то, чтобы картина при этом пользовалась зрительским спросом. Идеологически выверенная, актуальная по тематике, она получила комфортные условия не только на производстве, но и в прокате.

Именно эти обстоятельства определили некий набор выразительных средств, максимально доступных массовой аудитории.

Сегодня, учитывая внушительный интервал во времени, можно с уверенностью сказать, что базовыми для востребованного обстоятельствами «упрощения» языковой палитры в тот момент оказались несколько модернизированные агитприёмы прежних лет, когда-то привлёкшие огромные массы простотой и доходчивостью киносюжетов.

В то же время стало очевидным, что невозможно одним только волевым решением (а во временном пространстве 70-х можно насчитать несколько постановлений разных уровней об улучшении работы советской кинематографии) приглушить накопленную экраном способность прямого, доверительного диалога с аудиторией. Иначе говоря, речевую фактуру кинематографа оттепели нужно было как-то приспособить для пропаганды устоявшихся идеологических норм.

На первые позиции, как во времена «соцзаказа», вышла производственная тематика. О ней много – и восторженно – пишут центральные газеты, упоминает генсек на съезде КПСС, такие фильмы незамедлительно выпускают в прокат.

Параллельно усложнилась система продвижения неугодных картин: некоторые из них на долгие годы оказались «на полке»...

Так, например, нужные фильмы производственной тематики «Человек на своём месте» (1973) А. Сахарова, «Здесь наш дом» (1974) В. Соколова, «Самый жаркий месяц» (1974) Ю. Карасика, «Премия» (1975) С. Микаэляна зрители увидели вне контекста снятых примерно в это же время и отложенных до второй половины 80-х годов картин: «Проверка на дорогах» (1971–1985) А. Германа, «Тема» (1979–1986) Г. Панфилова, «Долгие провода» (1971–1987) К. Муратовой, «Комиссар» (1967–1988) А. Аскольдова, «Иванов катер» (1972–1987) М. Осепьяна.

Однако при этом нельзя не признать, что произведения о так называемом «деловом» человеке действительно оказались востребованными по целому ряду обстоятельств.

Теряющего романтическую настроенность шестидесятника принялись теснить рассудочные и результативные не только в помыслах, но и на деле персонажи более зрелого возраста. При том что потребность в их появлении исходила вовсе не из логики саморазвития искусства или духовной жизни реального человека на данный момент.

Нелишне добавить к тому же, что к началу 70-х ещё не появилось таких технических новшеств киноосвоения действительности, которые заметно повлияли бы на образную речь фильмов традиционной для советского периода производственной тематики. На этом направлении не было обновлено или сколько-нибудь развито практически ни одно из уже существующих языковых средств экранного письма.

Активно осваивается разве что способ многокамерной съёмки, который привнесли в кинопавильон авторы телефильмов.

Традиционная работа над фрагментами картины с расчётом на её будущий монтаж до того годами оборачивалась множеством неизбежных перестановок в режиссёрском сценарии. Поставленные в декорациях или на натуре событийные эпизоды при монтаже дополнялись отдельно снятыми в павильоне крупными планами: как правило, на нейтральных фонах, после завершённых экспедиций. И киноактёр должен был воссоздать эмоциональное состояние своего

героя в событиях, отснятых некое время тому назад. Так работали все, и считалось, что в этом, в частности, состоит, в отличие от театральной, специфика создания образа-характера на экране. Режиссёр добивался от исполнителя нужной реакции самыми разными способами. В литературе, в воспоминаниях можно найти множество примеров, часто курьёзных, работы режиссёра с актёром над такими крупными планами...

Однако кое-что изменилось, когда творческие работники телевидения пришли снимать свои фильмы в арендованных студийных павильонах.

Мастера кино с любопытством начали присматриваться к условиям съёмки в ускоренном режиме, с короткими производственными сроками (об этом годы спустя упоминает, например, актриса И. Мирошниченко на своей юбилейной встрече со зрителями<sup>[46]</sup>). Новое состояло в том, что в павильоне были установлены и одновременно работали несколько камер (И. Мирошниченко говорит о пяти). Каждая брала нужный по величине и ракурсу план, могла передвигаться по команде из прилегающего к павильону помещения.

На телестудии оно отгораживалось стеной из стекла. Там у пульта, куда выводились картинки с каждой из камер, режиссёр-постановщик и редактор телепрограммы определяли последовательность выпуска каждой из них «в эфир» и нажатием кнопки формировали монтажную последовательность кадров.

Словом, телевидение своим появлением на киностудии подсказало новую технологию съёмки.

Главное заключалось даже не в том, что внушительно ускорился процесс производства. Иные условия открылись для работы актёра. Человек перед аппаратом буквально раскрепостился.

Одна из камер снимала общие планы, другая одновременно брала крупные детали, лицо, выражение глаз, третья отслеживала динамику движений, логику жестов... Автор добивался подвижного изображения, выразительных ракурсов с помощью дистанционного управления сразу несколькими камерами. И волен был чередовать картинки согласно своему замыслу, не требуя позже от актёров дополнительных «точечных» реакций, будь то запоздалая слеза, бурная

радость в пустом павильоне или нежный взгляд на фоне чёрного бархата...

На деле это оказалось решением одной из самых сложных проблем в работе актёра над образом. Он получил возможность последовательно, вдумчиво, не выходя из образа, создавать характер героя.

Однако другие способы выразительности не претерпели столь же существенных изменений.

Это прежде всего касается сценария.

Для разрешения актуальных тематических задач группы «производственных» картин, о которых пойдёт речь, сценарист, если внимательно присмотреться, чаще всего реанимирует выразительность отработанных приёмов повествовательных структур прежних лет. Явное предпочтение отдаётся при этом разговорно-смысловым конструкциям диалога.

Проблемы спада показателей экономики в стране, нередко просто человеческий фактор замедления темпов производства, ослабление эффектов волевого, командного метода руководства... Множество внекинематографических по природе, народно-хозяйственных проблем, казалось, может быть решено с внедрением в массовое сознание необходимости появления энергичного энтузиаста, способного отладить устаревшие механизмы управления.

Такого героя первым предложила сцена. Пьеса И. Дворецкого «Человек со стороны» за очень короткое время утвердилась в репертуаре едва ли не всех театров страны.

...К руководителю одного из «буксующих» предприятий приходит никому не знакомый, приехавший откуда-то инженер Чешков. Он обещает эффективно и быстро отладить производство, по-деловому называет свои условия: внушительная зарплата, комфортное жильё... Коллектив поначалу встречает новичка настороженно: здесь работают не спеша, вовремя пьют чай, многие связаны родственными узами...

Словом, достаточно легко увидеть, что возродился конфликт «консерваторов и новатора», без чего ни один производственный сюжет на сцене или экране в недавние времена нельзя было даже помыслить.

Однако в конце концов, тоже по ещё не забытой схеме, все проникаются пониманием нужд времени, и на заводе, заработавшем

ритмично, воцаряется порядок...

Об этом свидетельствует так называемый закрытый финал: ликующие герои выводят предприятие из кризиса, оно становится передовым.

Вот, собственно, и всё. Одиночка со стороны. Разбуженный им рабочий коллектив. Результативный, благополучный финал...

Драматург Исидор Дворецкий обращается к уже проверенным способам разрешения довольно традиционного конфликта: «новатора», вдруг возникшего в стане «консерваторов», сцена и экран 30–40-х годов повидали не раз.

Не исключено вместе с тем, что это соотношение автор возрождает непреднамеренно, уж очень оно отвечает нуждам сегодняшнего дня. Оригинальным оказалось лишь то, что в роли консерватора выступил производственный коллектив. Инертной массе кадровых рабочих пьеса противопоставила неведомо откуда появившегося героя-одиночку. Его энергичная позиция обозначила положительное начало в конфликте.

...Так и просится сопоставление с замечательным фильмом конца 30-х – «Трактористы» (1939) И. Пырьева.

Однако его герой Клим Ярко появляется в колхозе, возвращаясь с армейской службы на Дальнем Востоке (предыстория положительного героя, которому предстоит пробудить трудовой энтузиазм, а скорее совесть трактористов, у И. Пырьева лаконично представлена в прологе целым рядом убеждающих выразительных деталей. Их совсем нет в пьесе И. Дворецкого).

Классный танкист-механик Клим поднимает вчерашних лодырей на трудовые подвиги. В героико-патриотическом порыве парни тракторной бригады на глазах преобразуются... А в закрытом финале – колхозная свадьба, духоподъемная песня, огромный портрет Сталина.

Однако личных благ для себя Клим не требовал, в колхоз его привёл очерк о знатной трактористке на первой полосе газеты. Он поднимал колхоз не за некую заведомо оговорённую мзду. Приезжий «со стороны» танкист-дальневосточник представлен в фильме таким человеком (акт. Н. Крючков), за которым охотно пошёл коллектив...

И. Пырьев говорил о личностных качествах лидера. У И. Дворецкого речь идёт «поверх» индивидуальных характеров (если всё



называть своими именами – о сделке).

Логичным в напущенной пьесе стал и изрядно подзабытый «закрытый» финал: его родословная от довоенных времён корнями уходит, наверное, в такую доступную зрительским массам конструкцию, как агитфильм начала 20-х.

Настораживает только довольно безликое название... Прежние энтузиасты были людьми заметных биографий, за ними непременно стоял авторитет службы в Красной армии («Трактористы»), добротного образования («Учитель», 1939, реж. С. Герасимов), партии («Великий гражданин», 1939, реж. Ф. Эрмлер).

И. Дворецкий предлагает схему, по сути опирающуюся на извечное русское «вот приедет барин...».

«Со стороны» является никому не известный инженер. Чем оправданы его неуёмный прагматизм и расчётливость? И почему руководство заранее должно соглашаться на продиктованные условия?..

Слов нет, трезвость расчёта оказалась востребована временем наметившегося застоя в реальной жизни. Театр предложил нестандартное решение.

Сама постановка проблемы, простое обозначение её как острой и своевременной были, конечно же, явлением положительным. Актуальная по замыслу пьеса, пусть во многом несовершенная в части художественной реализации, заполнила своего рода вакуум, восполнила нехватку на сцене и на экране социально-общественной тематики. Фамилия Чешков стала чуть ли не нарицательной.

Однако при экранизации самое основное из невольных противостояний авторы всё-таки предусмотрительно сняли: фильм по пьесе «Человек со стороны» называется «Здесь наш дом».

Во-первых, на авансцене оказался всё-таки коллектив («наш»), новый инженер стал его частью. И заметим, во-вторых, что кинематограф оживил схематичную конструкцию, обозначив место действия (события происходят в интерьерах промышленного предприятия) как дом. То есть инерция доверия ведущим образным структурам 60-х заметно утеплела казённое пространство, на фоне которого разворачиваются события.

И ещё. Роль инженера Чешкова кинорежиссёр отдал В. Заманскому, начавшему сниматься с 1960 года. Как раз перед этой

картиной он сыграл, пожалуй, самую главную для себя роль в фильме (оказавшемся, правда, на полке) «Проверка на дорогах» (1971). И важно при этом уточнить, что образ инженера Чешкова в картине В. Соколова (1974) создан актёром, прошедшим уникальную школу кинорежиссёра А. Германа, – это позволяет ему заметно смягчить многие натянутые ситуации при экранизации пьесы.

В контексте обновления кинематографом образа пространства в этот период всё же несколько аскетично выглядит место действия производственного фильма. Условная ограниченность сценических подмостков не преодолена на экране.

Интерьер заводского цеха на сцене можно воссоздать, наверное, лишь в общих чертах. Вести речь о выразительной детализации, пытаться хоть как-то индивидуализировать окружение чаще всего не приходится. Фильм пошёл тем же путём. А в результате предметно-пространственный мир экранного действия лишился свойственных кинематографу образных акцентов.

«Дом» (фрагменты заводского цеха) не содержит сколько-нибудь утепляющих, обжитых реальными людьми личностно-индивидуальных примет. Может быть, однако, именно потому, что изначально в «Человеке со стороны» не были обозначены ни характеры, ни взаимоотношения конкретных людей. И детали перевоспитания рабочего коллектива остались за кадром...

Интерес искусства к художественному образу отдельного человека сменила общественно-значимая проблема ускорения темпов производства.

Публицистическая природа подобных сюжетов породила своеобразный сплав документальности показа и театрализации действия.

Для художника-постановщика, наверное, принципиально важно, реализуя замысел режиссёра, понять, какую роль в раскрытии характеров, в развитии конфликта способна выполнить среда. Как она должна участвовать в реализации сюжетного замысла. И непривычно странной выглядит нейтральная роль интерьеров (за их пределы фильм «Здесь наш дом» не выходит) в контексте киноискусства оттепели, максимально раздвинувшем границы образно-ассоциативных сопоставлений характера человека и выразительности его окружения.

Среда не оставляет никакого отпечатка на судьбах много лет работающих здесь людей, никак не анализирует истоков и мотивов многолетнего «застоя». Её неприметность при этом – не способ реализации замысла, не слово автора, анализирующего проблему. Просто выгородки заводского цеха, кабинет руководителя, типажно-рельефные лица рабочих смотрятся примелькавшимся фоном ничего не значащих будней предприятия. Хотя опыт образных решений подобных объектов (в фильме «Большая семья», 1954, реж. И. Хейфиц, например, кабинет директора или натурные кадры заводской верфи, а также, допустим, съёмочный объект «типография» из совсем недавнего фильма А. Тарковского «Зеркало») мог бы многое подсказать для преодоления безликости декораций и схематично построенного действия картины «Здесь наш дом».

Лица людей, работающих на предприятии, выразительны скорее возрастной, профессиональной типажностью, чем сколько-нибудь индивидуальными качествами. Камера выделяет их в момент произнесения реплики, какого-то движения, жеста... И снова надолго забывает.

Своего рода диспут, сопоставление фраз персонажей (от природы театральной драматургии) образует последовательность моментов действия, отводя вспомогательную роль при этом собственно экранному полотну. То есть словесный ряд пьесы (для театрального искусства оттепели это уже не считалось исчерпывающим художественным средством) оказался основой действенной канвы фильма.

Однако стоит заметить, что, как всё необычное, такое решение поначалу произвело впечатление новизны.

Десятилетием раньше М. Ромм, выступая на дискуссии в СК, рассуждал о знаковых процессах формирования киноречи, сосредоточенных в зоне использования экраном разговорного языка. Поиски, по словам мастера, велись на разных направлениях, однако все их объединяла «потребность в разрушении привычных форм».

М. Ромм приводит в пример «Голый остров» (1960, реж. К. Синдо), отказавшийся от слов, считая этот эксперимент, однако, единичным.

Герои француза Тати, напоминает он, тоже бессловесны. При этом проходные сцены «наполнены ничего не значащей болтовнёй

второстепенных лиц».

А вот закадровый диалог начальных сцен «Хиросима, моя любовь» (1959, реж. А. Рене) «приводит к резким монтажным перебросам то в музей Хиросимы, то к массовым сценам»<sup>[47]</sup>.

Подчёркивая, что все эти способы говорят о стремлении западного кинематографа сломать привычную форму действия, реализуемого столкновением изображения и слов, М. Ромм приводит им в параллель появление таких фильмов, как «Двенадцать разгневанных мужчин» (1957, реж. С. Люмет) или «Мари-Октябрь» (1959, реж. Ж. Дювивье).

Называя такого рода картину «театрализованной», автор уточняет: «В ней всё настолько выражено через слово, что не показано даже основное сюжетное событие... действие не выходит за пределы одной комнаты»<sup>[48]</sup>.

Теперь, как только на пространстве производственной тематики проявилась устремлённость к воссозданию сегодняшнего ритма и остроты социально значимых проблем, это сообщило фильму В. Соколова стилистику документальности. В то время как система экранной выразительности, не сумев дистанцироваться от приёмов сцены, укрупнила в нём признаки театральности.

То есть фильм о деловом герое мог бы претендовать на новую, по сравнению с поэтическим, разновидность документализма. Под видом достоверности событий и обстоятельств театрализованный документализм, оказавшись органичным и последовательным, обещал расширить территорию художественных экспериментов.

М. Ромм называет «вовлечение зрителя в лабораторию мысли художника» решающим принципом, стимулирующим обновление выразительного языка современного фильма<sup>[49]</sup>.

Ещё не вышел на экраны «Здесь наш дом», ещё пьеса «Человек со стороны» активно осваивала сценические площадки, а драматург В. Черных и режиссёр А. Сахаров создали картину, названием как бы вступающую в диалог с произведением В. Соколова, – «Человек на своём месте».

Герой этой картины – выходец из деревни, в которую возвращается, став архитектором. Профессионально и лично утвердиться ему предстоит, преобразив землю, на которой он вырос. Здесь больше штрихов биографии (акт.

В. Меньшов), сюжет вмещает характеристику личных качеств, житейские подробности, обозначает любовную линию.

Надо думать, что неоднозначность первого из деловых героев вызвала скрытую полемику (обратим внимание на спор названий). Неприятие прагматичного функционера Чешкова просквозило сразу в нескольких кинопроизведениях. И если в первый момент, у А. Сахарова, это прозвучало приглушённо, хотя, конечно, не могло остаться незамеченным, то позже противостояние, прямое и скрытое, будет всё откровеннее нарастать...

Отметим, однако, что и герой В. Меньшова обнаруживает свою родословную в фильме конца 30-х: Степан Лаутин (акт. Б. Чирков) возвращается в деревню («Учитель», 1939, реж. С. Герасимов), строит новую школу, меняет жизнь вокруг, находит истинную любовь...

Авторы фильма «Человек на своём месте», противопоставляя своего архитектора инженеру Чешкову, нашли множество живых деталей для его характеристики, хотя в целом средства индивидуализации всё-таки не вышли за хрестоматийные пределы. Принцип документальной театрализации, если такой термин можно принять, и здесь представлен как основание индивидуальной стилистики.

Не в последний раз к тому же экран обращается к сюжетным схемам, принятым когда-то массовой аудиторией с большим доверием.

Две эти картины, В. Соколова и А. Сахарова, не претендовали, как можно судить, на какие-то жанрово-стилевые открытия. Однако именно им принадлежит роль зачинателей пусть сравнительно небольшой группы произведений, обозначивших признаки зарождающегося направления. Художественная публицистика, обострённая агитационность, жанровые признаки киноочерка и – театрализация постановочных средств, не полагающая особого акцента на выразительных характеристиках действующих лиц.

Этим картинам не только тематически, но и изобразительно оказалась созвучна лента В. Трегубовича, выпускника мастерской М. И. Ромма во ВГИКе, с 1963 года работающего на «Ленфильме». Однако его картина «Старые стены» (1974) поднимает не только производственные, но и личные, нравственные проблемы (судьба героини Л. Гурченко, директора большого ткацкого комбината). Оставаясь в пространстве нового художественного образования, лента

В. Трегубовича по-своему вступила в полемику с утверждением прагматически настроенного делового героя.

Ещё одним шедевром театрального репертуара в те годы оказалась пьеса Г. Бокарева «Сталевары».

Начинающий уральский драматург Геннадий Бокарев, заочно окончивший сценарное отделение ВГИКа, прекрасно знал материал и людей, о которых рассказал с восхищением и достоинством. Его пьеса также насытила репертуар практически всех театров страны. Для этого, правда, имелись на этот раз основания. И не удивительно, что за её экранизацию взялся опытный профессионал кинорежиссёр Ю. Карасик. Его фильм «Самый жаркий месяц» (1974) рассказывает о людях современным языком широкого экрана.

Впечатляющие кадры, в том числе и из заоблачных высот (из иллюминатора воздушного лайнера, на котором летит герой, видны живописные пейзажи Земли), снимают ощущение безликости пространства действия.

Виктор Лагутин (акт. Л. Дьячков) – положительный герой, из рабочей династии. Режиссёр и актёр представляют его личностью неординарной, позволяя зрителю методом домысливания, «дочувствования» проникнуть в сложный духовный мир современного рабочего человека. Такой микроанализ личности, в принципе, не доступен театру. Кинорежиссёр насытил драматургию пьесы выразительными деталями и паузами, они помогли вывести материал за пределы конкретного действия, обогатить сюжет анализом духовной жизни героя.

Важно понять, какие конкретно творческие коррективы внёс фильм в последовательность театральных событий.

Конечно, прежде всего бросается в глаза выход сюжета за пределы сценической коробки (чего не смогла преодолеть экранизация пьесы «Человек со стороны»).

Фильм Ю. Карасика изобилует так называемыми внефабульными эпизодами.

Уже пролог (Земля из иллюминатора самолёта) задаёт масштаб повествованию: не о производственном конфликте, а о личности современника, о кругозоре и безграничности его духовного мира пойдёт речь. И на кадры распаханых внизу пейзажей наложены

первые минуты знакомства зрителя с героем, его размышления, вовсе не ограниченные проблемами завода и цеха.

Наш кинематограф использовал подобные возможности характеристики личности не слишком часто, но примеры можно найти. Скажем, в поэтике А. Довженко. Лучший из его ранних фильмов «Земля» начинается кадрами косогора, с каждой монтажной сменой всё больше напоминающего земную сферу, по которой движется за плугом крестьянин. И эти первые метафоры сразу настраивают восприятие о событиях в деревне на возвышенный поэтический лад.

В фильме «Самый жаркий месяц» несколько таких внедейственных планов. В них автор берёт на себя роль рассказчика. Актуальная производственная тематика насыщается личностным взглядом, эмоциональными оттенками. Пытается вписаться в русло документализма поэтического. Хотя и здесь театрализация способа повествования не преодолена.

И ещё одно обстоятельство существенно усиливает выразительную тональность фильма. Речь о выборе актёра.

Завершая наблюдения над обновлением киноязыка с началом оттепели, М. Ромм в приведённом выше выступлении останавливается на довольно существенной составляющей экранной выразительности: «Требуются новые актёрские средства, которые отвечают новому содержанию»<sup>[50]</sup>.

Выше упоминалось о том, что экран 70-х нередко привлекает на ведущие роли популярных исполнителей-шестидесятников.

Такие актёры, в меру сложившейся психологической типажности своих героев, откровенно способствуют насыщению новой роли в зрительском восприятии. Особенно это оказалось важным в данном случае: фильмы о деловом герое нуждались в изначальном доверительном отношении киноаудитории. Существует достаточно примеров, чтобы говорить об индивидуальном авторском подходе к образной трактовке характера – за пределами конкретного фабульного действия.

Леонид Дьячков, популярный театральный актёр, много снимался начиная с 1962 года. Однако, наверное, стоит обратить внимание на то, что непосредственно перед работой в картине Ю. Карасика он появился в таких запоминающихся фильмах, как «Похождения зубного врача» в роли влюблённого неудачника (1965, реж. Э. Климов),

предводителя банды, местного учителя Охрима в картине А. Митты «Гори, гори, моя звезда» (1970), одного из главных героев картины «Ты и я» Л. Шепитько (1972), трагически переживающего духовный кризис... Легко заметить, что все эти характеры несли в себе принципиальные характеристики авторского кино, реализующие размышления о судьбах героя несостоявшейся оттепели. И нередко, а стало быть, наверное, не случайно, носителем духовно-нравственных исканий поколения в них оказывались герои Л. Дьячкова.

То есть в экранное толкование производственного сюжета пьесы «Сталевары» выбор исполнителя главной роли, хотя бы для части зрителей, мог внести значительный пласт оттенков и полутонов, идущих от прежних ролей популярного актёра.

Может быть, это к тому же пример того, как по-своему киноискусство сопротивляется прямолинейной публицистичности актуальных сценических произведений.

Однако реальным достижением новой ветви художественного течения документализма, его театрализованной разновидности нужно назвать, конечно же, картину С. Микаэляна «Премия» (1975) по сценарию А. Гельмана.

Именно она была замечена генсеком Л. И. Брежневым и упомянута как яркое достижение экрана на Съезде КПСС. В 1976 году фильм получил Государственную премию.

В основание производственного конфликта на этот раз положена нравственная коллизия: бригада строителей отказывается получить премию.

Руководство и партком срочно собирают совещание, чтобы убедить строптивного бригадира, нарушающего заведённый порядок: план выполнен, премия начислена. И никому не нужен конфликт рабочего коллектива с руководством благополучного предприятия. (Заметим, что по отношению к «Человеку со стороны» перед нами теперь более, наверное, идеологически взвешенная конструкция-перевёртыш: в консерваторах оказалось, было, руководство, а рабочий коллектив выступил новатором.)

На срочно созванном начальством заседании бригадир открывает тетрадку, где обозначены недоработки и огрехи, которые бригада вынуждена была преодолевать.



Простоватый говорок бригадира, точные цифры из его выдавшей виды тетрадки шаг за шагом убеждают руководство: не ударный труд, а настойчивое преодоление бесхозяйственности, безответственности руководителей и смежников дало возможность выполнить объём работ... На сторону бригады первым становится парторг (акт. О. Янковский). Постепенно смиряются с правдой рабочего и остальные участники совещания.

Речь о трудовой чести, о неприятии показухи. О совести человека, способного переломить ситуацию кризиса общественного сознания спокойным и доказательным отношением к реальному положению дел на производстве...

Фильм «Премия» содержит буквально все основные признаки набирающего силу стилевого направления.

Замысел публицистического толка разрешается в основном посредством диалогов, максимально и доказательно раскрывающих позиции сторон. Однако теперь в подтексте звучащих реплик можно ощутить и доминирующую черту характера героя. Бригадир не соглашается с доводами руководителей, выдвигает свои аргументы. Начальники, каждый по-своему, смущены, пытаются сначала сгладить ситуацию, потом уладить. Однако в итоге вынуждены признать правоту рабочего коллектива.

На этот раз прагматический расчёт оказался в руках бригады. И речь пошла не о личной выгоде. От премии люди отказались именно потому, что их труд не был обеспечен состоянием дел на стройке, а вынужденный аврал стал итогом бесхозяйственности.

Схема сценария А. Гельмана, как можно видеть, переосмысливает конструкцию И. Дворецкого: там надо было подтягивать коллектив. Вместе с тем в «Премии» за основу взят пусть и неординарный, однако всё-таки единичный случай: отказ бригады от премии, а не ситуация развала на производстве сама по себе. Хотя речь идёт именно об этом.

Необычное происшествие обсуждается на совещании. То, о чём спорят его участники, и есть действие фильма. Зритель присутствует, как сказали бы сейчас, на грандиозном ток-шоу...

Событийная составляющая – монологи, реакция каждого из присутствующих – и место действия (через некоторое время эти формы активно освоит телевидение) пока ещё сопоставимы с мизансценой театрального спектакля.

Изобразительно всё это выстроить, вписать поведение актёров в предложенный художником интерьер (а он практически единственный на весь фильм) так, чтобы дать возможность исполнителю роли взаимодействовать с окружением, использовать выразительный потенциал предметной среды, при такой лаконичности пространственного комплекса – задача чрезвычайно сложная. Её реализация максимально ограничена казёнными подробностями. Единственной вещью, активно задействованной в сценарии, стала тетрадка несговорчивого бригадира, вокруг которой формировался, обретал динамику драматургический конфликт.

Основой такой неудобной для экрана художественной конструкции оказались в результате образы персонажей. Каждая роль требовала чрезвычайно опытного исполнителя.

Здесь речь шла не о типажных данных, что было бы естественно для режиссёра, снимающего насыщенное действие и уповающего при этом на стремительный монтаж... Все участники полуторачасового диалога «Премии» встретились с условием, неблагоприятным для киноактёра: практически полностью исключались такие яркие средства, как динамичный пластический рисунок, обновление окружающего пространства, вспомогательная предметная среда.

Когда актёру предстоит играть в подобных сценах, он, как правило, сетует прежде всего на отсутствие возможности передвигаться. Достаточно вспомнить фильм «Белинский», где тяжело больной критик почти всё время лежит на диване, картину «Неоконченная повесть» с С. Бондарчуком в роли парализованного, только к финалу встающего на ноги человека, «Всё остаётся людям» с Н. Черкасовым, герой которого передвигается в инвалидной коляске...

Сценарий А. Гельмана предложил актёрам вести роль почти всё время сидя, в условиях казённого интерьера, никак не приспособленного для динамичного выявления свойств характера и пластического рисунка передвижения в пространстве.

Естественно, что в подобной ситуации экран вынужден ориентироваться на личность исполнителя, его типажные данные. На профессионала, внушительный опыт его работы, органичность владения законами сценического мастерства. Выбор актёров для фильма «Премия» сполна подтверждает это обстоятельство.

Острохарактерный темперамент, своеобразная внешность Б. Брондукова ярко заявили о себе к этому времени в фильме «Каменный крест» (1968), «Здравствуй и прощай» (1973). В «Премии» он сыграл прораба.

Снимавшийся с довоенных времён М. Глузский оказался максимально востребованным кинематографом оттепели. В ряду его предшествующих работ запоминающиеся герои фильмов «В огне бродя нет», «Бег», «Монолог».

А. Джигарханян («Здравствуй, это я», 1966, «Здесь наш дом», «Старые стены») как раз к этому времени оказался необычайно популярным в кинематографе театральным актёром.

Л. Дьячков запомнился кинозрителям необычайно разносторонним и органичным исполнителем ролей совершенно разного плана. Это герои фильмов «Крылья» (1966), «Фокусник» (1968), «Гори, гори, моя звезда» (1970), «Ты и я» (1972), «Самый жаркий месяц».

Только что окончившая школу-студию МХАТа, принятая в состав ленинградского БДТ С. Крючкова заявила о себе на сцене и на экране характером современницы, психологически противоречивым, внутренне драматичным и сильным.

Н. Ургант, тоже актриса театральная, перед «Премией» снялась уже во множестве фильмов, среди которых в первую очередь надо назвать «Вступление» (1963), «Я родом из детства» (1966). А самой яркой её, блистательной работой на экране к тому времени, конечно же, была роль в картине «Белорусский вокзал» (1971) А. Смирнова.

О. Янковский – актёр театра имени Ленинского комсомола в Москве. Из сыгранных в кино ролей наиболее сильное впечатление на кинозрителей произвели герои фильмов «Служили два товарища», «Зеркало» (1975), «Звезда пленительного счастья» (1975). Его парторг в «Премии» – это не просто поразительно глубокая психологически, но и социально неоднозначная родословная.

Е. Леонов (тоже актёр Ленкома) в роли главного героя бригадира Потапова – фигура для этого случая весьма неординарная.

Наивный и простодушный, мягкий, комически непосредственный, его экранный и сценический герой иной раз не был лишён и затаённой хитрецы. Однако покоряла естественность существования каждого из них в любой самой сложной экранной ситуации. Это, в частности,

«Полосатый рейс» (1961), «Донская повесть» (1965), «Белорусский вокзал», «Тридцать три» (1966), «Зигзаг удачи» (1968), «Гори, гори, моя звезда», «Афоня», «Джентльмены удачи» (1972).

Утверждение Е. Леонова на главную роль авторы «Премии» считали принципиальным. Хотя многим виделся совсем другой исполнитель, чем-то схожий с обликом В. Заманского (только недавно сыгравшего инженера Чешкова в картине «Здесь наш дом»).

Внешность, мимика, пластическая выразительность Е. Леонова позволили снять ощущение однозначности, прямого, так сказать, соответствия человека и его поступка. Мягкий, на вид сговорчивый, а никак уж не конфликтный облик Потапова как раз и создаёт внутреннюю драматургию события, лишённого внешней динамики.

Фильм-обсуждение как своеобразный «разговорный» жанр на экране получил к тем годам довольно большую зрительскую аудиторию благодаря, наверное, многочисленным, в основном зарубежным, судебным процессам, которые держались на подробных разбирательствах, на впечатляющей доказательной базе. (О них упоминает и в приведённом выше выступлении М. Ромм.)

Однако волна советских картин 70-х о деловом герое не содержала столь острой драматургической интриги, чтобы часами держать в напряжении киноаудиторию. Не всякий диалог (о неполадках на рядовой стройке) как способ реализации замысла по своей природе способен, оказывается, стать действием.

Именно поэтому наша разновидность фильма-диалога востребовала особого внимания к подбору актёров. Не просто к их личностным данным, но также к способности взаимодействия с партнёром.

Эти обстоятельства, думается, и определили своеобразие актёрского состава «Премии», поставив в центре самодостаточных, лично заявивших о себе исполнителей (сыгравших героев, на первый взгляд ничем не примечательных).

А истинная интрига в фильме «Премия» возникла именно оттого, что убеждениям неказистого на вид бригадира не смог противостоять столь внушительный коллектив руководителей.

Проблема выбора актёра в данном случае выявляет и ещё одну из существенных профессиональных особенностей творческого ансамбля в кино.

Один из его участников в «Премии», О. Янковский, например, каждую из ролей, в принципе, осваивает лично. Режиссёры часто предпочитают снимать его крупным планом, поскольку мимика, выразительность глаз, мгновенное отражение эмоциональной реакции в едва заметном проявлении позволяют видеть характер, обрисованный отчётливо, вне зависимости от конкретных обстоятельств. Актёрского действия вполне достаточно для понимания состояния персонажа. Такая изначальная характерность манеры даёт ему право солировать в раскрытии образа своего героя.

Подобные О. Янковскому исполнители, театральные или кинематографические (их, в сущности, очень немного), оказались востребованными в первую очередь именно авторским фильмом. Отчётливая определённая представленными ими характеров дала режиссёру дополнительные средства выразительности, высказывания – за счёт акцентирования кадров с их участием.

Период активности авторского фильма вывел на экран немало таких мастеров. И. Смоктуновский, С. Бондарчук, В. Шукшин, В. Высоцкий, М. Ульянов, А. Солоницын, Н. Мордюкова, И. Купченко, И. Саввина, А. Фрейдлих, Л. Гурченко, М. Булгакова, А. Демидова... Фильмы с их участием представили на экране 70-х личностный вариант современного человека во всей его сложности.

И поэтому вовсе не случайно производственный фильм обратился к исполнителю, востребованному авторским кинематографом.

Однако к несколько другому типу поведения, на наш взгляд, относятся актеры, одним из ярчайших представителей которых можно назвать Е. Леонова.

Его реакция на происходящее раскрывается преимущественно в общении с партнёром. Это «партнёрский» актёр, как говорят в театре. Если приглядеться, в фильмах с участием Е. Леонова очень немного крупных планов (исключение надо сделать разве что для «Белорусского вокзала», где режиссёр акцентирует несоответствие внешности и личности ветерана, или «Джентльменов удачи», 1972, реж. А. Серый, когда крупные планы носят аттракционный характер и должны подчёркивать контраст поведения персонажей в его исполнении).

Среди замечательных киноактёров очень много именно таких профессионалов. Можно назвать Ю. Богатырёва, М. Кононова, М.

Папанова, Н. Михалкова, О. Басилашвили, О. Табакова, С. Крючкову, Н. Фатееву, Л. Голубкину, Л. Федосееву-Шукшину, В. Талызину, Н. Гундареву.

Конечно, многое в средствах выразительности актёра зависит и от того, какую роль ему поручат, каких нюансов она от него потребует. Однако оспаривать наличие этих существенных данных при выборе режиссёром исполнителя, наверное, нет смысла. Именно те или иные качества изначально имеются в виду, когда авторы подбирают и komponуют актёрский состав будущего фильма.

От этого напрямую зависит организация творческого ансамбля.

Как правило, актёру, ведущему в драматургическом построении действия, отдаётся основная партия. Даже в небольшой по объёму роли, как, скажем, отец в фильме «Зеркало» А. Тарковского, О. Янковский солирует в немногих эпизодах с его участием.

Е. Леонов в «Премии», хотя и является по существу «мотором» реализации драматургии, оказывается частью, одной из составляющих тематической композиции.

Фильмы о деловом герое за основу конфликта взяли противопоставление индивидуальности и коллектива на уровне социума.

Авторский кинематограф акцентировал соотношение личного и природного начала. Объектом исследования стал внутренний мир, психология современника. Человек со своими противоречиями или поисками утраченной гармонии оказался перед лицом природного окружения.

Со всей определённой проблемой современного героя – делового и человека духовных приоритетов – обозначилась в соотношении фильмов так называемого «социального заказа» и произведений авторского кинематографа, ностальгирующего по шестидесятнику.

## Обновление стилистики

Театрализация драматургических конструкций и подход к выбору актёрского состава оказались в чём-то парадоксальным следствием разрастания такого мощного стилового течения 60-х, как документальность. Это убедительно показали фильмы о «деловом» герое. В потоке фильмов, рассчитанных на массовую аудиторию, активизируется как едва ли не ведущее выразительное средство способ кинонаблюдения, своего рода репортажность съёмочных приёмов, очень активно заявивших о себе с приходом на экран человека времени оттепели.

Молодой герой как бы не нуждался тогда в авторских комментариях, был самодостаточен сам по себе. Его поведение в кадре, непосредственность и раскрепощённость означали открытость души, распахнутой навстречу миру, добрым друзьям...

Операторская камера фиксировала доподлинность изображаемого, имитируя позицию стороннего наблюдателя. Шла следом по многолюдным улицам, замечала, кажется, любое движение, поворот, паузу...

Энергетика времени сообщала свои ритмы существованию героя в пространстве. Ритмы напевные, лёгкие. Избавляющие от необходимости что-то монтировать, переставлять, творить режиссёрский произвол из материалов документальных съёмки.

Эффект правдивости как результат кинонаблюдения составил один из важнейших стиливых признаков экранного искусства 60-х. Актёр получил максимальную самостоятельность поведения в кадре.

Молодой, непосредственный, доверчивый к окружающему миру человек по существу стал метафорой зарождения оттепели. «Застава Ильича» (1961, реж. М. Хуциев, по сценарию Г. Шпаликова) предложила этот стиль кинематографу начала 60-х (оператор М. Пилихина). На фоне других художественных систем именно картина М. Хуциева, наряду с фильмом «Я шагаю по Москве» Г. Данелии (тоже по сценарию Г. Шпаликова, оператор В. Юсов), дала язык для высказывания экрана о современности.

Документальность 60-х, стилевая характеристика искусства оттепели убеждала в достоверности экранных образов, отражающих жизнь.

Авторский фильм при этом активизировал в художественной системе кинематографа выразительность смежных искусств.

Скомпонованный на основе живописной, музыкальной, поэтической выразительности кадр, снятый документально, обратился к духовному опыту каждого зрителя, вовлекая аудиторию в сотворчество, пробуждая способность воспринимать отражающий реальную жизнь фильм как авторское послание, как произведение искусства.

И случилось так, что назначенное его потеснить произведение социального заказа о деловом человеке всё-таки оказалось вынуждено, для того чтобы удержать доверие или хотя бы интерес массовой аудитории 70-х, воспользоваться наиболее характерными, принятыми аудиторией средствами современного экрана.

Таким средством и оказалась имитация кинонаблюдения.

Однако тут важно не упустить очень существенную особенность документальности: в фильмах авторского крыла она определяет стиль, характеризующий время, атмосферу современности, тогда как картины социального заказа привлекли её именно в качестве приёма, призванного убедить аудиторию в правдивости скомпонованных автором событий.

То есть, оттесняя авторский фильм с первых позиций в кинопроизводстве и прокате, киноленты о так называемом деловом герое были вынуждены привлекать освоенные ими способы воплощения темы.

Однако социально-ангажированная тематика столкнулась с непростым обстоятельством: наблюдающая за поведением персонажей камера, эффект документальности сами по себе, как выяснилось, оказались недостаточными. Пришлось, с одной стороны, подтверждать претендующее на достоверность повествование намеренной аскетичностью интерьеров, а с другой – укреплять предпочтением актёров авторского экрана.

В ходе активной разработки производственной тематики кинематограф, однако, столкнулся и с проблемой нравственной



неоднозначности делового героя. Её высветил один из первых же таких персонажей – инженер Чешков.

Мало того, что он оказался в состоянии внутренней полемики с образом Коротеева, героя знаковой повести И. Эренбурга «Оттепель». Для всей её системы характеров и ситуаций «Человек со стороны» стал серьёзным оппонентом в рассуждениях о новом герое.

Оказалось к тому же, что предложенный взамен Коротеева Чешков (вместо выросшего в коллективе – пришелец) коренным образом менял ситуацию.

В повести Ильи Эренбурга герои сами преодолевали сложные обстоятельства жизни. Пьеса Исидора Дворецкого акцентировала инерцию коллектива, его неспособность к переменам без воздействия с внешней стороны.

При этом фактор общего характера (весенняя атмосфера пробуждения в повести) замещён в пьесе волевым принуждением, исходящим от приезжего чужака. Душевный порыв людей у И. Эренбурга И. Дворецкий заменил командой извне, исключая личные переживания и многолетние взаимоотношения...

И авторский кинематограф, и литература почти сразу же по-своему отреагировали на подобное новшество.

На этом фоне стоит, пусть с внушительным опозданием, взглянуть в негромкую картину М. Осепьяна «Иванов катер» (1972–1987), экранизацию повести Б. Васильева.

В ней пришедший тоже «со стороны» (почему-то, к удивлению нового коллектива, легко отпущенный с прежней работы в разгар горячего для сплавщиков сезона) деловой герой был принят поначалу радушно и доверительно. Мастер, что называется, на все руки, он в поведении, в отношениях с людьми проявляет себя, однако, далеко не с лучшей стороны. И рабочий посёлок, где почти все давно сроднились, отторгает чужака, успевшего своей эгоистически-агрессивной прагматичностью сломать не одну судьбу...

Отголоски полемики нетрудно расслышать в картинах разного содержания и стилевых характеристик.

Даже, например, в споре Криса и Сарториуса в фильме-экранизации А. Тарковского «Солярис» о праве руководствоваться совестью или деловым подходом при определении отношения к

Неведомому. Прагматик Сарториус предлагает Крису, встретившему на Солярисе умершую жену, взять у фантома анализ крови...

В личностном прочтении Н. Михалковым романа А. Гончарова «Обломов», в толковании героев которого давно сложилась незыблемая традиция, режиссёр в картине «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» откровенно предупреждает о «штольцевщине», гибельном для нас явлении деловых, расчётливых подходов, накрывающих с головой духовную цельность российской жизни.

Однако если на уровне выбора темы и особенностей драматургии авторы реализуют в основном нейтральное отношение к актуальным проблемам сегодняшнего дня, то гораздо сложнее в этих обстоятельствах проявляют себя подтекстовые возможности других выразительных средств.

Многие мастера в это время задерживают зрительский взгляд на подробностях, на деталях действия и окружения, за счёт которых всё более внятно обозначается авторская речь.

Для наглядного представления о существе подобных изменений стоит обратиться, например, к сравнению картины, отмеченной документальностью в самом начале формирования этого стиля («Мир входящему», 1961), и сопоставить её манеру с языковой системой фильма второй половины 70-х («Восхождение», 1977) Л. Шепитько.

Так, подробно рассмотренный выше «Мир входящему» реализовал документальный стиль, изначально опираясь на хроникальные кадры взятия Берлина, снятые в мае 1945 года фронтовыми операторами («Берлин», 1945, реж. Ю. Райзман). Авторам необходима была, видимо, прежде всего достоверность происходящего. И образные построения, влекущие замысел «Мира входящему» даже к библейскому сюжету (путь к Земле Обетованной), остаются в пределах сюжетных аналогий, очень отдалённых и вовсе не обязательных для массового восприятия.

Документальная фактура военного репортажа целиком определяет визуальный язык игрового сюжета. А отдельные его штрихи, в которых время от времени угадывается мифологический замысел, — это в основном изобразительные детали тоже вполне реалистического окружения. Свисающее из окна белое полотнище капитуляции, которым, как полотенцем,тирает лицо усталый солдат... Связанные крестиком ветки с пробившимися листочками на могильном

холмике... Новорождённый младенец, писающий на груди брошенного оружия... Достоверные детали как бы вскользь подмечены наблюдающей камерой, имитирующей репортажную съёмку.

Может, и не всякому зрителю удастся ощутить в этих проходных моментах их потаённый смысл: метафора едва сквозит где-то в подтексте. Фронтальной сюжет развивается за счёт череды событий, сам по себе...

Иной насыщенности отчётливой живописностью оборачивается документальность в фильме «Восхождение» Л. Шепитько: на экране солирует метафоричность авторского толкования практически всех реалистических деталей и подробностей. События партизанской повести В. Быкова «Сотников» за счёт изобразительности насыщаются мифологическими ассоциациями и откровенно тяготеют к библейской притче. Перед нами по существу авторский монолог-рассуждение о предательстве Иудой обречённого на распятие Страстотерпца. (В этой, несомненно, связи и фильм получил новое название, отличное от повести.)

Как же осуществляется на экране принцип мифологизации?

В картине подробно показан реальный жизненный факт. Однако, как ещё когда-то заметил С. Эйзенштейн в мудрой статье-покаянии «Ошибки „Бежина луга“», «...чрезмерно возрастает роль аксессуара и вспомогательных средств. Отсюда гипертрофия выразительности окружения... Декорация, кадр, свет играют за актёра и вместо актёра»<sup>[51]</sup>.

Всё это могло быть сказано и о «Восхождении». Фильм начинается и кончается пейзажным планом с церковью. Вдоль заснеженной дороги кресты телеграфных столбов.

Голова Сотникова, как на крестовине распятия, запрокинута на краю розвальней...

Дважды по первому плану углом, будто крест, проносят скамейку под виселицу... Актёрская мизансцена прощания перед смертью откровенно воспроизводит иконную композицию.

Думается, что именно такое сознательное проецирование случая из партизанской жизни на каноны библейской легенды (в разработке характеров, в нравственном обострении конфликта, в жанровом своеобразии построения действия) дало право режиссёру в интервью, опубликованном посмертно, назвать «Восхождение» своей Библией<sup>[52]</sup>.

На протяжении всего периода 70-х документальная стилистика не вытесняется живописностью, кинонаблюдение всё более отчётливо впитывает моменты авторского комментария.

Чтобы убедиться в том, насколько многообразны способы воплощения взглядов художника, по-своему прочитавшего литературное произведение, обратимся еще раз к экранному «Солярису» А. Тарковского – одной из немногих картин, отразивших самые существенные изменения в кинопоэтике.

В «Солярисе» достоверно представленные атрибуты научно-фантастического произведения сняты «земной», лирически активной камерой В. Юсова.

Уже в тексте романа фантастический образ претерпел своего рода расслоение: жанровые признаки научной фантастики ярче всего выразились в облике и поведении Океана. Чем достовернее, подробнее, будничнее в «Солярисе» представлен человек, тем сложнее, загадочнее Океан.

Фантастический образ (субстанция мозга) постепенно приобретает признаки и свойства удивительно сложной, противоречивой – сильной и беспомощной одновременно – личности, владеющей судьбами людей. Вознёсшей человека познанием Неведомого и унизившей муками нечистой совести за совершённое на Земле... В этом смысле, конечно, «без океана Солярис действие романа не могло бы состояться»<sup>[53]</sup>.

Океан определил фантастическое содержание произведения. И в первых вариантах сценария целый ряд эпизодов, позже не вошедших в фильм, по-разному варьирует обстоятельства с позиций этого жанра.

Многочисленные выступления режиссёра в процессе работы над экранизацией подтверждают, что А. Тарковский всё время искал свой ход к воссозданию романа, «глубина и смысл» которого, по его убеждению, «не имеют отношения к жанру научной фантастики»; они – в проблеме «нравственного воспитания человека»<sup>[54]</sup>.

Легко убедиться, что именно это составляет суть размышлений о жизни во всех фильмах Андрея Тарковского. И в «Солярисе», ещё только готовясь к постановке, он не стремится прикрыться атрибутами фантастического жанра и говорит об этом заранее.

Сохраняя жанровую форму С. Лема, режиссёр изменяет жанровое содержание (на соотношение этих категорий опирается теория жанров

классика-литературоведа Г. Н. Пospelова). Он создаёт фильм-размышление о современнике.

Экранный «Солярис» можно отнести к научной фантастике с таким же основанием, как «Андрея Рублёва» – к историко-биографическому жанру.

Исключительная по силе и чистоте история зарождения духовной ответственности людей, нравственного созвучия, взаимного понимания в фильме становится генеральной. Она стягивает к себе и организует в причудливую композицию всё действие: от научных споров вокруг соляристики до интимнейших сцен. «Я хотел бы доказать своей картиной, что проблема нравственной стойкости, нравственной чистоты пронизывает всё наше существование, проявляясь даже в таких областях, которые на первый взгляд не связаны с моралью, например, проникновение в космос...»<sup>[55]</sup>, – говорит режиссёр.

В итоге жанровое содержание преобразилось: рядом с мрачной загадочностью Океана светло и мощно зазвучала тема Земли...

Фантастический образ Неведомого стал одной из «музыкальных партий» лирического замысла.

Не абсолютизируя канонов сонатной формы, в которой материал произведения реализуется как противоборство параллельно развивающихся, эмоционально-психологически окрашенных «партий», А. Тарковский максимально использует эти возможности в «Солярисе». Аналогии с такой композицией вызывает сюжетная структура окончательного варианта сценария, отличная от текста романа.

Начинаясь и завершаясь изображением Земли, обетованной для героя (у С. Лема такая параллель фактически отсутствует), авторская тема А. Тарковского реализуется в противоборстве Земного и Неведомого.

Больше того, в концепции фильма Земле отдаётся ведущая партия, это позволило режиссёру видоизменить композицию первоисточника.

Если обратиться к вариантам сценария, то легко проследить, как режиссёр не сразу, однако в настойчивой творческой неудовлетворённости жанровой замкнутостью фантастического сюжета создаёт лирико-поэтический образ земного притяжения героя, что по сути становится солирующим мотивом фильма. В тематическом

противоборстве образа Земли и Неведомого земной Дом противостоит страху перед бесформенным Океаном.

Конфликтное развитие этих параллельных партий как раз и образует сонатную форму «Соляриса».

...Шевельнулись, как пальцы, тугие зелёные водоросли. Будто живое дыхание тронуло их, качнуло. Невнятным шорохом отозвались потоки над ними. Проплыл по воде кленовый лист...

Как же надо видеть и знать, любить эту обычную землю – не вообще планету, а ту, которая каждый день под ногами, – чтобы эти немногие кадры прозвучали запевом, своего рода зрительным камертоном авторской интонации...

Опыт анализа этих и многих других произведений убеждает, что подход к рассмотрению стиля современного фильма требует осознания прежде всего авторского замысла. Именно он притягивает к себе самые основные особенности становления художественного образа картины. Визуальное пространство отражает ведущие повествовательные мотивы. И выбор материала, и его построение есть этапы организации авторской речи.

Особенность образного языка тех лет примечательна ещё и тем, что авторизированная картина мира оказывается индивидуальной, «отражающей личность автора», по С. Герасимову. Она в разной степени, конечно, реализуется в зрительском восприятии.

В этом смысле повествовательность фильмов А. Тарковского близка мифологической выразительности.

Древние мифы, как правило, содержали подробнейшее описание событий и детальных обстоятельств конкретной истории. Однако при осмыслении самых что ни на есть земных реалий слушатель именно из этих подробностей веками извлекал глубинное значение, воссоздавая в своём воображении модель чередующихся событий как целостную систему. Формируя на основе самых разных сюжетов своего рода логику мифологического сознания.

Единство связанных между собой основных компонентов художественной формы, всякий раз индивидуальное по характеру, есть та сфера, где отчётливей всего проступают на поверхность личность художника, общий тон и эмоционально-оценочный колорит его произведения.

В критике много писали о поразительно тонко и точно воссозданной среде военного времени в картине А. Германа «Двадцать дней без войны» (1977).

Её предметно-изобразительная стихия сразу воскрешает то особое состояние, которое было свойственно людям – и фильмам о войне – тех лет.

С годами эта достоверность, на уровне ощущения, оказалась как бы утрачена, уступила место другим стилизованным особенностям воссоздания военной тематики. За изыском изобразительных построений или поисками обобщений в духе притчи порой оказывалась в тени простота и правда военных лет, ощущение особой общности живущих одними мыслями миллионов людей.

Предметная детализация в фильме А. Германа каждым штрихом обозначила на экране именно время войны.

Нужно сразу отметить откровенно монологический характер авторской речи в этой картине и то, что её тональность во многом отражает состояние главного героя. Однако если приглядеться, то окажется, что эпизоды и сцены здесь смонтированы вовсе не с той последовательной – во времени – достоверностью, с какой воссоздана предметно-изобразительная среда.

Перед нами стилизованное своеобразие лирического повествования: пристрастная тяга к документальности изобразительного ряда сочетается с устремлённостью композиции к субъективной форме авторского монолога. Их синтез раскрывает индивидуальное своеобразие стиля, размышления о времени преломляются во взгляде героя на события. Переплетение точек зрения героя и автора порождает многогранную композицию.

Снятые «под репортаж» кадры буквально завораживают подробным бытописанием.

Развёрнутая массовая сцена сменяется «кинопортретом» (один из самых ярких – монолог лётчика об изменившей жене). Интимные лирические эпизоды чередуются с выразительными городскими пейзажами, продолжающими вести экранный монолог. Возникает необычная по природе структура диалога: не автора со зрительным залом и не героев в рамках сюжетного действия, а диалог автора и героя, обращённый к зрителю, вовлекающий его в процесс анализа происходящего. Характерны кадры маленькой киностудии, куда

Лопатин приходит во время съёмок фронтового эпизода по его запискам... Откровенный наигрыш, для всех уже привычный и общепринятый, нейтрализуется за счёт врезок-воспоминаний героя. Действие в павильоне и память о фронтовой реальности корректируют друг друга, извлекая внутреннее чувство правды происходящего на войне. И размышление о человеческой памяти, которой свойственно сглаживать жестокую, неприкрашенную истину, выступает как содержание авторского монолога.

Пространство у А. Германа всегда оказывается историчным – независимо от масштабов и географии действия.

Это, прежде всего, с максимальной точностью воссозданное место отдалённых от нас событий. То есть образ пространства неотделим для зрителя от образа – и дистанции – исторического времени.

Больше того, историческое время – едва ли не основной посыл при построении пространства в фильмах А. Германа. Именно за счёт правдивых подробностей повествовательного ряда создан конкретно-исторический образ времени в фильме «Двадцать дней без войны».

Однако достоверное пространство становится и материалом лирической организации событий.

То есть экранное время оказывается многоликим, пульсирующим, подвижным, что прежде всего выдаёт его субъективный характер.

Несколько раз в будни тылового отпуска врезается время-память: фронтовые эпизоды, короткие, как вспышки, зарисовки войны.

Фильм принципиально лишён будущего времени, оно лишь на словах загадано героем в момент обстрела, из-под которого ещё нужно выйти живым. Но и существующие два времени, настоящее и прошлое, постоянно как бы ведут диалог, сообщая лирический настрой происходящему в кадре.

Особые акценты ему придают эмоциональные ритмы чередования фрагментов. Изображение то остаётся на экране чуть дольше или, напротив, мелькает стремительно, в зависимости от состояния героя.

Фрагментарно, скачками продвигается время, когда Лопатин, стоя у окна в вагоне, наблюдает пёструю, шумящую толпу случайных попутчиков, занятых своими мыслями, разговорами, ожиданиями.

Резко обрывает стремительный бег, как бы замирает время в долгом изображении лица одиноко стоящей женщины (акт. Л. Гурченко).



Не раз возвращается вспять, застывает и будто не имеет конечного предела в сцене ночного монолога лётчика (акт. А. Петренко).

Словом, историческое время, созданное эпически-достоверным пространством «Двадцати дней...», существует на экране по законам лирики.

При этом предметная среда, её конкретные подробности, определённым образом скомпонованные в кадре, характеризуют и ход мысли автора. Документируя действие, они позволяют режиссёру говорить о том, что происходит не только с героем, но и в нём самом.

В фильме таких деталей множество... Часы пропавшего без вести мужа, которые, как последнюю надежду, боится выпустить из рук растревоженная женщина (акт. Л. Ахеджакова), – это и предмет, и символ, «часть вместо целого»... Вещмешок фронтового товарища, переданный Лопатиным его вдове (акт. Е. Васильева). Проходной, казалось бы, эпизод с помощью бытовой детали рассказывает правдивую историю военной поры...

Безучастно отстукивающие время часы-ходики на стене в пустом доме, под утро показавшие время расставания с женщиной, которую Лопатин успел полюбить, позволяют ощутить, что происходит в душе героя...

Подобный синтез эпического и лирического начал, отчётливо проступающий в фильме «Двадцать дней без войны», характерен и для других произведений А. Германа.

Речевая характерность личности (понятие существует в языкознании) у каждого художника проступает на экране по-разному. Однако её можно вычислить по тем признакам, в которых она воплотилась наиболее сконцентрировано.

Дело в том, что зритель, воспринимая развёрнутую картину событий и обстоятельств кинодействия, в то же время интуитивно как бы считывает авторский персонифицированный язык обращённого к нему высказывания. Художественный мир фильма и есть речевая основа диалога между автором и зрителем.

Так, своеобразные черты индивидуального анализа характеров и событий отчётливо проступают уже в ранней, во многом автобиографической картине «Подранки» (1977) Н. Губенко, определяют несколько необычную драматургическую конструкцию сюжета.

Система построения образов-характеров здесь концентрична. Такая структура позволяет приблизиться не только к эмоциональному восприятию рассказанной истории о жизни обитателей детдома. Она довольно основательно погружает нас в анализ исторического времени: только что минувшей войны, голодного детдомовского существования.

Многие приметы быта, поведения, отношений людей обусловлены прежде всего тем, что все они по-своему опалены войной. Искалечены ею не только физически, что видно простым глазом, но, что страшнее, духовно. И самые трагичные в этом смысле последствия войны Н. Губенко анализирует правдиво, остро, не оглядываясь на безусловные художественные авторитеты, на какие бы то ни было экранные образцы.

Основной, первый круг концентрической системы характеров в фильме – мальчики. Прежде всего, братья, обитатели интерната. Позже, в обыденной жизни, они окажутся совсем разными: и по убеждениям, и по результатам достигнутого, и по той нравственной цене, которая заплачена каждым за своё место в мирной жизни.

Неясно, да и неважно, где, как устроен ставший писателем главный герой (фильм по-своему концентричен и в организации времени экранного действия). Одного из своих братьев он навещает в тюремной камере. Другого, архитектора, в хорошо ухоженном доме. Однако тесно заставленная антиквариатом комната настолько неуютна и пуста, что, как бы реализуя этот подтекстовый смысл, хозяин запросто катается по ней на велосипеде, доводя до абсурда мысль о приобретённом жизненном пространстве, добытом годами труда...

Существующая в фильме возрастная дистанция, своеобразный сопоставительный момент, возникающий благодаря ей, тоже позволяет открыть в художественной структуре присутствие автора.

Необходимым звеном композиции является второй круг образной системы характеров. Это учителя и воспитатели, под воздействием которых во многом складываются судьбы детей. И здесь солирующая лирическая тональность насыщается подробностями бытописания.

Впечатляют сцены в приёмной семье, где дородная женщина нагло издевается над голодным ребёнком. Эти сцены объясняют, как мальчик оказался в интернате.

Автор уделяет много внимания учителям и воспитателям. И не только потому, что они на протяжении всего действия играют важную роль в формировании характеров детей. Дело в том, что все они у Н. Губенко тоже «подранки», неделимая составная часть сюжетного замысла.

Это и учитель физкультуры, горевший в танке (роль Н. Губенко), – человек хоть и недалёкий, однако не лишённый способности страдать, ошибаться, искренне раскаиваться. И душевный, отечески привязанный к ребятам военрук (акт. Р. Быков), над которым они частенько откровенно издеваются. И одиноко, замкнуто живущий учитель литературы, бережно, ревниво охраняющий свой духовный мир от разрушительного воздействия времени и обстоятельств...

Трагическую ноту в трудный процесс возвращения к мирной жизни вносит присутствие в системе характеров третьего круга персонажей, представляющих на этот раз обобщённо-групповой портрет. Это пленные немцы, работающие рядом с интернатом.

Автор не персонифицирует их. Для системы характеров они только ещё одна точка отсчёта. Своего рода пограничный знак, неизбежная и постоянная данность, каждую минуту всё расставляющая по своим местам: и войну с гибелью родителей, и победу с правом командовать пленными, и рабочие будни, которые постепенно превращают вчерашних врагов в просто людей, мечтающих поскорее вернуться к своим семьям. Также, в общем-то, подранки...

Все эти концентрически расположенные группы персонажей составляют сложную структуру сюжетного развития, в эпицентре которой формируется главный герой.

Иной раз камера надолго забывает о нём, и действие существует, движется за счёт внимания к другим. Возвращаясь затем к центральному персонажу, мы ощущаем отголоски случившегося с ними и на его судьбе. Характеристики людей перемещаются в диапазоне от скрупулёзного психологического анализа к почти плакатным мазкам социально-исторического характера. Именно благодаря романной форме соотношения персонажей драматургический конфликт вырастает до общенародной трагедии, а каждая отдельная судьба реализует состояние духовного выхода нации из войны.

Соотношение разных тематически знаковых групп героев поддерживается ещё и тем, что место действия, пространство упряганного вовнутрь художественной системы конфликта скомпоновано как лирически активная, поэтически настраивающая восприятие окружающая среда.

События «Подранков», без преувеличения, происходят в райских местах. Старинный парк, прекрасно когда-то спланированный, со следами изящества и былой роскоши... Пушкинская осень... Уютный снаружи особняк... Правда, обветшалый и внутри казённый, плотно заставленный металлическими кроватями.

Контрастные интонации выразительного пространства, без сомнения, привлечены автором в качестве акцентов, диссонансов повествования. И получается, что именно за счёт сопоставления событий и среды нота контраста присутствует чуть ли не в каждой сцене.

Этому способствует подчёркнутая живописность кадра. Эффект живописности достигается в ходе выбора, компоновки и способа съёмки реального места действия. Благодаря такой мощной, лирически окрашенной тональности размышления о человеке в неустроенном послевоенном мире превращают эпическое повествование, насыщенное драматически впечатляющими сценами, в авторский экраный монолог.

Этому способствует и образ времени.

Основные события «Подранков» происходят осенью. Прежде всего на экране безудержная щедрость природы, а затем – вечный образ увядания.

Связанные с осенью в искусстве эмоциональные состояния придают содержательность ярким, отдающим теплотой, звенящим краскам осеннего парка. Без сомнения, это вносит своё настроение в восприятие фильма. С образом осени в драматическую повседневность его событий входит лирическая тональность.

Время тоже построено многоуровнево. Вертикаль времени образует ряд сопоставлений: от прошлого до наших дней. Горизонталь охватывает многообразие жизненных явлений, протекающих одно за другим.

Живописный образ старинной усадьбы – это «вневремя», залечивающее душевные раны.

Концентрация эмоционального содержания происходит то за счёт длительности ослабленного по напряжению действия (прогулка физрука с учительницей на велосипеде), то за счёт внимания камеры к изобразительным композициям, к пейзажным планам, образующим своего рода зримую мелодию.

Автор-рассказчик, находящийся в кадре (писатель) или за его пределами (режиссёр), – фигура собирательная, обобщённая. Реализм «Подранков» можно рассматривать как поэтический.

Несколько фильмов, представляющих речевую характеристику таких разных мастеров, как, скажем, Л. Шепитько, А. Герман или Н. Губенко, были созданы в одном и том же 1977 году, шли на экранах практически параллельно. Каждый рассказывал об эпизодах минувшей войны.

Жертвенно-героическая тема «Восхождения» соседствовала с подробным описанием тыловых будней в «Двадцати днях...», с размышлением в «Подранках» о судьбах поколений, по-своему переживших одну на всех трагедию.

Образ героев, несущих на себе концепцию авторского замысла, определил художественную структуру каждого произведения.

У Л. Шепитько он взят как противопоставление рельефно представленных характеров.

Ещё в ранних фильмах носителем конфликта у неё оказывался персонаж, априори положительный, социально ангажированный. И только затем события позволяли раскрыть индивидуальные черты, существенно меняющие общепринятое к нему отношение (опустошённую душу героической лётчицы в «Крыльях», душевную чёрствость знатного бригадира в картине «Зной»).

Вариант той же конструкции легко обнаружить и в «Восхождении»: удачливого поначалу Рыбака обстоятельства нравственного испытания превращают в предателя.

Каждый из авторов предпочитает свой собственный, из множества вариантов выбранный угол зрения на развитие событий, говорящий о наличии субъективного подхода к их анализу.

В «Двадцати днях...» А. Германа повествование ведётся как записки военного корреспондента. Герой-обозреватель – приём издавна известный в кинематографе.

Н. Губенко в «Подранках» создаёт конструкцию романной формы, показывая искалеченные судьбы людей нескольких поколений, их духовное возрождение.

Такие разные драматургические модели воплощаются по-своему в каждой из художественных систем.

У Л. Шепитько это библейская притча, А. Герман имитирует беспристрастную фиксацию, Н. Губенко аналитически выстраивает сложные взаимоотношения обитателей интерната.

Огромную роль для выявления личности автора играет, конечно же, характеристика окружающей среды.

«Восхождение» концентрирует признаки библейской символики в организации пейзажных панорам, групповых портретов, в крупных планах героев. Оператор В. Чухнов скользит наблюдающим взглядом по тщательно отобранному, тематически организованному предкамерному пространству. И если взять повесть В. Быкова «Сотников», где также немалая роль отводится характеристике окружения заплутавших на местности героев, так там и намёка нет на трактовку, предложенную текстом фильма.

Пространство картин А. Германа всегда в самом строгом смысле достоверно отражает историческое время, атмосферу событий. Режиссёр ориентируется при этом на огромное количество фотографий. И попадая в такую среду, актёр получает точный импульс существования во времени, а оператор, пользуясь, конечно же, современной техникой и приёмами, оживляет события как документ.

Н. Губенко обратился к искусству пейзажа, традициям русской изобразительности. К экранным работам мастеров живописного направления. Однако не столько в желании подражать новому, сколько – проявить целительную силу природы в возрождении человека, пережившего трагедию войны.

Нельзя сказать, что эти мастера хоть как-то повлияли на эволюцию монтажной составляющей кинообраза.

Л. Шепитько пользуется классическими приёмами монтажного чередования. Её монтаж имитирует то взгляд героя, то логику авторского повествования. Из общей панорамы реального окружения почти не выделены выразительные, определённым образом значащие детали. В соседстве с ними много крупных изображений лиц персонажей.

А. Герман предпочитает панорамирующую камеру, движение. Большое место занимают долгие портреты, снятые тоже часто подвижной камерой.

В «Подранках» Н. Губенко отдельным столкновениям кадров не принадлежит сколько-нибудь акцентирующая роль. Грамотно сочетая известные монтажные соотношения, начинающий режиссёр выявляет собственный взгляд на события.

## Сюжет и речевая фактура фильма

Смысловая нагрузка авторского фильма всё-таки в основном находится на территории его сюжетного развития.

Сопоставление характеров, поведение персонажей, логика чередования событий, другие способы формирования действия оказываются в 70-е годы, независимо от времени происходящего на экране, реализацией хода авторских размышлений о проблемах современности.

Именно они составляют основу диалога фильма со зрителем.

Анализируя художественную выразительность экранного образа, можно обнаружить практически в каждом отдельном случае индивидуальную трактовку большинства моментов действия.

Наиболее, наверное, убедительно некоторые особенности построения сюжета в картинах этих лет сказались на обращении киномастеров к экранизации классики.

Литературное произведение, изначально активно послужившее материалом для кинематографа, за десятилетия накопило свои, так сказать, каноны реализации. К семидесятым многое переменялось в отношении, прежде всего, именно к этим канонам. Личностная позиция автора активно потеснила прежде общепринятые нормы воссоздания, соответствующие поискам эквивалентов писательского стиля, манеры литературного письма.

Интерпретация текста с точки зрения его сегодняшнего прочтения постепенно начала замещать традиционные подходы, что не могло не вызвать споров, дискуссий, прямых возражений сторонников прежних установок. Однако дала при этом свои убедительные результаты.

Выше речь шла о фильмах «Бег» (М. Булгаков) А. Алова и В. Наумова, «Дядя Ваня» (А. Чехов) А. Кончаловского, «Король Лир» (У. Шекспир) Г. Козинцева, «Проверка на дорогах» (Ю. Герман) А. Германа, «Иванов катер» (Б. Васильев) М. Осепьяна, «Солярис» (С. Лем) А. Тарковского, «Плохой хороший человек» (А. Чехов) И. Хейфица, «Восхождение» (В. Быков) Л. Шепитько, «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (А. Гончаров) Н. Михалкова, многих других такого типа интерпретаций литературного произведения.



Во всех этих картинах, при перенесении литературного текста на экран, зафиксирован взгляд сегодняшнего автора.

Белое офицерство, покидающее Россию («Бег»), показано потерянными поколением. Огромное количество небесталанных людей, теряя родину, становятся выброшенными из жизни...

Одинокий бунт русского интеллигента, оказавшегося не востребовавшимся в условиях торжества бездарностей («Дядя Ваня»), вынужденно увядающего, подобно природе вокруг, охваченной мором и безвременьем...

Отошедший от власти старик («Король Лир»), тщетно взыскующий понимания и помощи от рвущихся ему на смену...

Ценою жизни возвращает себе доверие человек («Проверка на дорогах»), переживший плен...

Ломают несколько судеб («Иванов катер») поверивших в него людей «деловой герой»...

Готовы принять Неведомое («Солярис»), только очистив собственную совесть, люди Земли...

Не способны разять в себе добро и зло («Плохой хороший человек») друзья, которых свела реальная жизнь...

По-своему повторяют путь к Голгофе попавшие в плен партизаны («Восхождение»).

Духовности русской интеллигенции («Несколько дней из жизни И. И. Обломова») противопоставлена энергичная напористость чужеземного прагматизма...

Разве же во всём этом для семидесятников не откликаются проблемы сегодняшнего дня? И прежде всего, оказалось, что само литературное произведение даёт повод для подобного, созвучного времени, толкования.

Перемещается сфера конфликта.

Анализ событий, предложенных писателем, дополняется режиссёрским комментарием тоже каждый раз по-своему.

Так, допустим, если традиционная историко-революционная тема полагала до предела острое столкновение классово враждебных героев, где каждый отчётливо осознавал своё предназначение в гибельном противостоянии, то теперь, в картине «Служили два товарища» или «Бег», например, такие столкновения практически отсутствуют. Во всяком случае, авторский акцент ставится не на них.

Социально однородный состав действующих лиц в картине А. Алова и В. Наумова различен внутренней составляющей разных характеров, оказавшихся сообществом людей, равно не готовых существовать в изменившихся условиях.

Режиссёры создают портрет целого поколения из многоцветья ярких индивидуальностей. Сталкивая сходные (М. Ульянов, Е. Евстигнеев) и противоположные (В. Дворжецкий, А. Баталов) типы актёрского исполнения, экран акцентирует динамику эволюции характеров. И выразительная психологическая характеристика участников общенациональной трагедии «Бег» становится мерилom масштабов стихийного бедствия.

А. Кончаловский на материале, кажется, частного семейного события в заброшенной Богом русской усадьбе («Дядя Ваня») тоже анализирует трагические мотивы русской истории.

И. Смоктуновский, С. Бондарчук, И. Купченко за истинной болью переживания конкретного драматургического конфликта обнаруживают столкновение с характерами антиподов (В. Зельдин, И. Мирошниченко), максимально созвучное времени семидесятых. Домашний (по Чехову) конфликт раскрывает индивидуальные черты близких людей, даже, в общем-то, родственников. Но их внутрисемейный диалог о судьбе фамильной усадьбы рассматривается автором в социокультурном контексте современности. И по существу это именно те вопросы, перед которыми на тот момент оказался и зритель.

Центром выразительной драматургической композиции фильмов по этим литературным произведениям и М. Булгакова, и А. Чехова на экране остаётся по-прежнему дом.

Герои «Бега» покидают его, выброшенные историей, на чужбине их ждёт бездомье, как бы ни оказались они устроенными в зарубежье. Свой дом, Россию, они покидают.

Чеховские персонажи, населяющие обветшалую усадьбу, ищут в себе силы сопротивляться разрушению, торгашескому прагматизму столичных родственников.

Герои Булгакова пытаются одолеть дорогу, хотя, в общем-то, понимают, что она не ведёт никуда...

Вокруг усадьбы Войницких у Чехова заброшенные просёлки, вымирающий лес. Отсюда толком и уехать-то некуда. Однако герои

берегут свой островок, поистине духовное пристанище.

И белое офицерство у Алова с Наумовым, и персонажи Кончаловского не однажды упоминают дни молодости, время надежд, реализации природных талантов. Но зритель застаёт их спустя много лет, в момент крушения...

Огромная роль среди способов авторского комментария при этом принадлежит, конечно же, образу пространства. И интерьерам, и природному окружению.

Важно и то, что авторская индивидуальность проявляется в фильмах самой разной тематики. Сюжетное их содержание демонстрирует максимальный разброс во времени, а повествовательная композиция первоисточника обогащается за счёт современного отношения к рассказанной истории.

К такого типа воссозданию литературной классики, к её сегодняшнему прочтению обращаются представители разных поколений кинематографистов.

В то же время семидесятые демонстрируют самое большое количество фильмов с выраженным отношением именно к сегодняшнему герою, к событиям современности.

Во многих из них нетрудно рассмотреть практически те же мотивы взаимоотношений личности и времени.

«Жил певчий дрозд», «Начало», «Долгие провода», «Не болит голова у дятла», «Зеркало», «Калина красная»... Путь каждого из героев определён вялотекущими, так сказать, обстоятельствами, в то время как условия жизни требуют решительных перемен...

К ним можно отнести также «Ты и я», «Слово для защиты», «Печки-лавочки», «Осень», «Романс о влюблённых», «Дочки-матери», «Ирония судьбы, или С лёгким паром!», «Чужие письма».

Эти и многие другие фильмы рассказывают, как человек пытается найти опору в тех, кто сегодня практически утратил способность душевного отклика.

«Иванов катер», «Пять вечеров», «Сто дней после детства», «Ключ без права передачи», «Слово для защиты», «Мимино» пробуют понять, как оставаться собой, сохранить духовность и человечность в меняющемся и не всегда понятном мире вокруг.

Ответы на подобные вопросы кинематограф ищет и в событиях прошлого, в сюжетах, максимально отдалённых во времени.

Довольно большой объём, правда уступающий по количеству фильмам о современности, занимает обращение авторского экрана к военной теме, подход к её осмыслению. Однако здесь можно увидеть своего рода расслоение в авторской трактовке событий.

Именно способ рассмотрения материала войны с точки зрения проблем, обозначившихся сегодня, отличает большинство фильмов, поставленных в семидесятые. «Белорусский вокзал», «В бой идут одни старики», «Семнадцать мгновений весны», «Они сражались за Родину», «А зори здесь тихие...» по-своему ностальгируют по времени, когда сплочённость самых разных людей, вопреки жизненным обстоятельствам, объединила всех общим настроем на победу.

«Белая птица с чёрной отметиной», «Проверка на дорогах», «Восхождение» сказали о сломленных судьбах, о трагедии, по-своему коснувшейся каждого человека. (Надо уточнить, что два первых фильма встретили серьёзные сложности в прокате.)

«Двадцать дней без войны», «Вдовы», «Трясина» (1978, реж. Г. Чухрай) показали, как на жизни отдельных людей отразилась трагедия войны, оставив в душе незаживающие раны.

И хотя подобных фильмов военной тематики в семидесятые было поставлено сравнительно немного, они позволяют говорить о попытке обновления подходов к анализу этого героико-трагического времени. Нота трагичности заметно усилилась. Преобразилась сюжетная конструкция.

Изменения заметны даже в тех случаях, когда на экране представлен традиционный для нас коллективный герой.

Пристально, детально рассмотрена его судьба, ценность существования каждого акцентирована и в событиях, и в их аранжировке. Пространственная среда, звуковой ряд, манера съёмки наблюдающей камерой – всё работает на раскрытие именно индивидуального характера в авторской его интерпретации.

И вовсе уж необычной, по сравнению с прошлыми периодами, выглядит в 70-е трактовка героя и обстоятельств в фильмах о революции и Гражданской войне.

Их немного, однако практически все они последовательно утверждают своё отношение к событиям героического времени.

Уже с конца 60-х («Служили два товарища», 1968) заметно увеличили зрительскую аудиторию такие историко-революционные картины, как «Бег», «Бумбараш» (1972, Н. Рашеев), «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Раба любви».

Люди в этих фильмах – заложники времени. Однозначно героическое для многих поколений, выросших на мифологии искусства социалистического реализма, оно открыло в семидесятые иные глубины, истоки негромкого самоотречения, увидело жертвенность как гибельную неизбежность в катастрофе, не различающей своих и чужих...

Новое зрительское поколение оказалось лицом к лицу с характерами героико-трагическими, щедро окрашенными при этом житейскими, а часто и комическими подробностями (бдительный Карякин в «Служили два товарища», генерал Чарнота в «Беге», главный герой фольклорно-стилизованного сказа «Бумбараш»).

В череде событий, где судьбы участников по обе стороны равно трагичны, согласно логике сюжета, нет, не может быть победителей и побеждённых. Историко-революционный фильм 70-х ведёт речь об общенациональной трагедии.

Вникая в содержание фильма как высказывания и обратив внимание на изменившийся подход ко многим аспектам традиционной для нашего экрана тематики, важно понять, чем пользуется автор, чтобы донести до зрителя своё видение событий истории и современности.

Как привлечение известных приёмов преобразует повествование в ходе реализации каждого отдельного замысла?

В чём можно уловить обновление способов выразительности?

Эти и другие вопросы важно проанализировать, чтобы выявить речевую фактуру авторского стиля.

Конечно, такое художественное направление, как авторский фильм, всегда поисковое и в этом смысле непременно экспериментальное, постоянно нуждается в обновлении стилистических приёмов.

Они опираются на общие языковые нормы и по существу не отрываются от традиции диалога со зрителем.

Тем не менее у авторского фильма именно в этой части возникли проблемы с киноаудиторией: картина, требующая непременно

соучастия, не собирала нужных прокатчикам миллионов. Однако и мастер, рассчитывая на зрительский отклик, конечно же, не мог не думать о будущем собеседнике, создавая фильм.

Этим отчасти можно объяснить и то, почему целый ряд проблемных произведений обратились к возможностям жанровых форм.

Индивидуальные предпочтения в выборе жанра позволили во множестве вариантов преобразить различные канонические структуры.

Так, Н. Михалков историко-революционное содержание погружает в мощнейший поток приключенческой жанровой формы и придаёт ей при этом впечатляющие аккорды лирического звучания. Картина «Свой среди чужих, чужой среди своих» – яркий тому пример.

Драматургическая последовательность событий (сц. Э. Володарский) состоит здесь сплошь из детективно-напряжённых моментов: поиски предателя, ограбление поезда, побег героя-чекиста из-под стражи, проникновение во вражеский стан... Крепко сбитая событийная канва держит аудиторию в постоянном напряжении. Уже одно это демонстративно видоизменяет историко-революционную тематику. Фильм Н. Михалкова стоит в ряду самых заметных образцов обновления жанра: историко-революционная тема обрела дыхание за счёт синтеза с детективно-приключенческим каноном. А это всегда любимый широкой публикой материал.

Однако авторы насыщают приключенческий сюжет мощнейшей волной мелодраматического настроения, что проявляется не только в музыке (варианты композиции на слова Н. Кончаловской). Важнейшей составляющей оказываются пейзажи, природные зарисовки. Пространство, на котором происходят события.

Образ пространства и музыкальный ряд берут на себя лирические функции. Жанровые формы детектива синтезируются с мелодраматическими мотивами.

Вместе одолевшие Гражданскую войну герои верны солдатской дружбе, свято хранят её в моменты самых жестоких испытаний.

Характеры сильных борцов, определённые по главным своим качествам, в то же время рельефно означены выбором исполнителей ролей, сопоставленных начинающим режиссёром по принципу эмоционального многозвучия основной темы: Ю. Богатырёв, А.

Солоницын, С. Шакуров, А. Прохоровщиков. А на другом полюсе – А. Кайдановский, А. Калягин, К. Райкин, Н. Михалков.

Интерес к продуктивности жанрового синтеза подтвердила и картина «Раба любви».

Обращаясь к современной теме, предпочтение притчевым конструкциям постоянно отдаёт О. Иоселиани.

Повествовательная бытописательность насыщена в его работах иносказаниями, знаковыми подробностями, привлекающими внимание неординарными наблюдениями за обыденной жизнью. Таковы «Жил певчий дрозд», «Пастораль», о которых выше упоминалось.

Привлекая комедийные формы, над серьёзными темами работает Э. Рязанов.

Его картина «Берегись автомобиля» (сц. Э. Брагинский), актуальная и по сей день, основательно усиливает трагикомический эффект именно за счёт синтеза криминального сюжета, приёмов погони-преследования и лирико-комедийных подробностей обыденной жизни главных героев. И. Смоктуновскому в главной роли и О. Ефремову мощную по выразительности ансамблевую поддержку оказывают Е. Евстигнеев, А. Папанов, А. Миронов, Г. Волчек и другие.

В жанре лирической комедии обращается к зрителю с постановкой серьёзных нравственных проблем душевной цельности современного человека Г. Данелия («Мимино»).

Фольклорную традицию обновляет средствами экрана поэт и режиссёр Э. Лотяну.

В рассмотрении противоречий времени приняли участие представители разных поколений. Это говорит прежде всего о масштабности проблемы: перемены духовного климата коснулись не какого-то одного слоя кинообщества.

Они заботят и старших, почти всегда стоявших за незыблемые традиции экрана, воспитывающего миллионы, и среднее поколение, добывшее на полях войны право говорить от собственного имени, и тем более стремительно взрослеющих молодых.

С. Герасимов («Дочки-матери», 1974) анализирует, казалось бы, камерную сюжетную ситуацию: девушка, воспитанная в детском доме, приезжает в семью, которую считает своей...

Едва ли не впервые мастер многофигурных социопсихологических композиций насыщает сопоставление

характеров столь полярно несхожими убеждениями. Если старшие (акт. Т. Макарова и И. Смоктуновский) существуют на основе, так сказать, житейского компромисса, то воспитанная в духе коллективизма детдомовка и дети, выросшие в современной семье, абсолютно не готовы к взаимопониманию... При этом режиссёр акцентирует их несовместимость в рамках бытовой драмы, в поведении и образе мыслей героев, подчёркивая в каждой сцене неуместную бескомпромиссность приезжей, бестактность её поведения.

Убедительность психологического анализа личности в поведении, в диалогах героев (здесь С. Герасимову не просто подобрать равных) позволяет говорить о понимании мастером актуальности постановки проблемы.

Не противостояния поколений, нет. Речь о принципах воспитания сознания, о психологии коллективного человека и во многом отличной от неё отдельной личности. (Надо добавить, что именно в эти годы режиссёр возглавляет по линии Союза кинематографистов работу с молодыми, основательно анализируя их позицию и вклад в развитие искусства кино.)

Вместе с тем, освоив на материале предыдущих фильмов новые формы композиции (сюжет-путешествие в фильме «Люди и звери», репортаж-наблюдение в картине «Журналист»), мастер вернулся к приёмам исследования истоков психологии, формирования личности нового поколения...

Ю. Райзман, в 60-е поставивший остропроблемную картину о современной школе «А если это любовь?», в 1977-м снимает фильм «Странная женщина» с И. Купченко в главной роли. Благоустроенная женщина средних лет оставляет дом, отправляется в дорогу: без каких-либо планов, просто покидает устоявшуюся рутинную жизнь... И опять кинокамера внимательно анализирует её состояние, пытается понять причины душевной неустроенности героини...

И. Хейфиц, уже в который раз экранизируя произведения А. Чехова, ставит «Плохой хороший человек» (1973) по рассказу «Дуэль». На главные роли приглашены О. Даль и В. Высоцкий, актёры, причастные к новаторским тенденциям экрана тех лет. И режиссёр не пытается обозначить истоки противоречия характеров, он берёт людей, отражающих особенности безвременья...



Г. Козинцев в последнем своём фильме («Король Лир», 1970) с горечью внятно сказал о грядущем времени распада самых прочных родственных связей в борьбе за власть. Лишённый дома, вынужден скитаться по бездорожью его немощный телом герой (акт. Ю. Ярвет).

М. Ромм обратился к документалистике. После «Обыкновенного фашизма», продолжив тему авторского анализа современности, начатую игровым фильмом «Девять дней одного года», мастер обратился к проблемам мира и человека в глобально изменяющемся геополитическом пространстве. Он собрал огромный хроникальный материал, подготовил монтажную складку из разрозненных документальных кадров для философского фильма-размышления о проблемах современного мира «И всё-таки я верю...» (в 1972–1974 годах работу над картиной завершили М. Хуциев и Э. Климов).

Если рассмотреть признаки авторского письма, характерные для режиссёров старшего поколения, то становится очевидно, что названные фильмы роднит прежде всего сложившаяся за многие годы добротная сюжетно-повествовательная основа.

Верность традиции подтверждает структура конфликта, принцип противопоставления персонажей, тщательно проработанный второй план. Ведущего актёра надёжно поддерживают партнёры, выразительное предметное окружение.

Однако в характерную манеру изложения сюжета теперь внесены и новые штрихи: отношение к герою лишено заданной однозначности.

Собственно, не только офицеры в фильме И. Хейфица по А. Чехову, но в конечном счёте и детдомовка у Герасимова, и оставившая благополучный дом героиня Ю. Райзмана, и даже, если приглядеться, теряющий власть невольный странник король Лир – каждый из них по своему «плохой-хороший»... То есть на уровне протагониста главный герой у мастеров старшего поколения лишился оценочной однозначности.

Масса случайностей определяет субъективный поступок персонажа, а иной раз и принятое им ошибочное решение – герой получил как бы максимальную свободу от автора. Прежде всего, собственный характер, диктующий исполнителю логику поведения. А в конечном итоге фильм анализирует изменившееся время, которое как бы вопреки авторской воле движет поступками его героев.

Такую вольность поведения экранный герой в нашем искусстве обрёл едва ли не впервые: ведь ещё со времён Татьяны Лариной у Пушкина подобная смелость означала высокую степень свободы персонажа от произвола автора, собственного или продиктованного требованиями замысла. А ведь не секрет, что в условиях нашего кинопроизводства с этим всегда были большие сложности.

Нейтрально обрисованная в прежних фильмах среда теперь явно обращается к воссозданию пространства выразительного.

Но если С. Герасимов и Ю. Райзман только акцентируют «говорящее» окружение более плотной компоновкой характерных деталей, то в фильме И. Хейфица, основательно освоившего чеховскую манеру бытописания, образное пространство активно комментирует события.

Г. Козинцев более определённо обращается к потенциалу живописной выразительности, превращая природную среду в мощную эмоциональную характеристику действия.

Живописности «Короля Лира» противопоставлена демонстративная документальность авторской манеры, открытого диалога со зрителем в последних фильмах М. Ромма. Выразительное пространство семидесятых, устремлённое к документализму в разных его инкарнациях на игровом экране, позволило мастеру выйти на прямой диалог с аудиторией за счёт сопровождения хроникальных зарисовок собственными размышлениями о мире.

Можно заметить, однако, что в фильмах мастеров старшего поколения новаторские способы введения комментария в текст, как правило, существуют как отдельные выразительные приёмы. Они позволяют обнаружить личные подходы к изложению традиционно выстроенного сюжета. И только в отдельных случаях (Г. Козинцев, М. Ромм) существенно преобразуют манеру повествования за счёт неоднозначно встреченных критикой тенденций, явственно обозначившихся на экране тех лет (живописность, документализм, притчевость, поэтичность). Однако именно наличие таких новаций позволяет сегодня проанализировать сам процесс активизации авторского начала в подходе к современности.

Заметно более представительны в этом отношении работы мастеров среднего поколения.

Прежде всего, материалом их анализа оказывается не только сегодняшняя действительность, тематический диапазон поставленных ими фильмов значительно более широк. Он, можно сказать, историчен: от событий революции буквально до наших дней. То есть более решительно обращён к истокам, почве явлений, характерных для сегодняшнего состояния общества.

Процесс исхода из России Белой гвардии едва ли не впервые представлен на экране как явление исторического масштаба. Личностный распад каждого из покинувших родину резко усиливает невосполнимое чувство общей утраты.

Частные жизни героев картины «Белая птица с чёрной отметиной» Ю. Ильенко восходят к трагедии народа, разрушенным судьбам людей, на которых события истории сказались самым непосредственным образом. История вторгается в частную жизнь простых крестьян, ломает её как только может...

Фрагментарный принцип развития сюжета, неосязаемый на первый взгляд, позволяет Ю. Ильенко использовать массу замещений, противостояний, эмоциональных зарисовок, сопоставлений, чтобы в ярких событийных моментах дискретно развивающегося сюжета обозначить сокрушающую поступь истории.

Незримая на первый взгляд структура разорванности событий, объединённых в единое действие голосом рассказчика, во всей полноте обозначается лишь к финалу. А субъективный взгляд (одного из персонажей) позволяет обнаружить личностный подход к трактовке происходящего на экране.

В фильме «Был месяц май» М. Хуциева (1970) речь ведётся тоже от лица участника событий. На экране момент окончания войны, на фоне счастья и покоя, наступившего мира оказались трагически очевидными её незаживающие раны и боль...

Эмоциональное состояние отвоёвавших солдат диктует снимающей камере протяжные ритмы, чуть замедленную пластику обыденных движений, долгие крупные планы... Документальность насыщена эмоциональными полутонами.

Эта вполне элегическая тональность вмиг обрывается резким прозрением счастливых победителей у погашенных печей крематория. И почти сразу же экран переводит зрителя на спокойные улицы послевоенного немецкого городка... Деловито идут обычные люди.

Как ни в чём не бывало продолжается жизнь. Документальное наблюдение вносит нужную автору интонацию в завершающие картину кадры.

С. Ростоцкий и С. Бондарчук говорят о войне по-своему. И тот и другой опираются на опыт коллективного героя, их фильмы о подвиге народа, о цене победы.

У С. Ростоцкого, однако, речь не о масштабных сражениях всех родов войск, фильм рассказывает о гибели нескольких девушек-зенитчиц, вставших на пути отряда диверсантов («А зори здесь тихие», по рассказу Б. Васильева).

С. Бондарчук показывает стрелков-бронбойщиков («Они сражались за Родину», по роману М. Шолохова), вынужденных отходить на другие позиции...

Выбор состава событий, принцип сопоставления характеров персонажей, подбор исполнителей на основные роли – всё говорит об авторском подходе к военной теме. Не громким подвигом, а способностью лично противостоять смертельной опасности, защищая свою землю, обозначается характер каждого персонажа.

В рамках традиционного способа экранизации литературного сюжета фильма роднит отношение к человеку, к его духовной цельности и чистоте в условиях, казалось бы, кромешного ада. О готовности жертвовать собой, не будучи ни мифологическим героем, ни могучим сказочным воином...

Традицию анализа частной судьбы мирных людей, противостоящих махине войны, возродившуюся на нашем экране с конца 50-х («Солдаты», «Летят журавли»), активно продолжил авторский кинематограф 70-х. Именно это в первую очередь определяет подход к военной теме.

Среди авторов, обратившихся к современности, привлекают внимание прежде всего В. Шукшин, Э. Рязанов, Г. Данелия.

«Печки-лавочки» и «Калина красная», безусловно, работы авторские. И не только потому, что режиссёр «сам написал сценарий, сам сыграл». Тема принадлежит миропониманию В. Шукшина. Своеобразная манера повествования, когда тончайшие переходы, наложения, отсветы настроений не позволяют отличить иронию от трагичности, в доверчиво распахнутой душе зовут увидеть потаённую боль.

Его тракторист Иван Расторгуев и рецидивист Егор Прокудин – люди одного корня, крестьяне, оказавшиеся изъятыми из собственной надёжно привычной, устойчивой среды.

В судьбах экранных героев автор пытается прокричать о главном: о трагической опасности отрыва крестьянина от земли. В эти же годы он говорит о таланте народа («Странные люди»), отчаянно пытается пробиться на экран с замыслом фильма о Степане Разине (образ которого в тексте романа носит отчётливо узнаваемые черты Василия Шукшина).

Если в картине «Печки-лавочки» с огромной долей иронии рассказано о путешествии семьи тракториста в санаторий к Чёрному морю, о почти сказочно-забавных ситуациях, в которые он то и дело попадает, то «Калина красная» смотрит на метания героя вполне трагически. И завершаются они его гибелью. Иван Расторгуев находит себя, возвращаясь домой. Егору Прокудину идти некуда.

Свой собственный почерк и содружество с оператором-единомышленником А. Заболоцким определили своеобразную визуальную драматургию его фильмов. Она однозначно реалистична по манере, однако содержит в себе мощнейший романтический ассоциативный потенциал.

Своего рода динамика в отношении к действительности проявилась и в фильмах, привлекающих блистательным комедийным характером рассказа о современности.

Несколько знаковых картин снял Э. Рязанов. Это «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» (1975), «Служебный роман» (1977), «Гараж» (1979).

В смешных историях с непременно запутанной сюжетной интригой органично сочетаются добродушная усмешка и характерный лиризм пейзажей, поэтических отступлений, песен. Эти повествовательные планы существуют слитно. Именно благодаря такой композиции события становятся авторским рассказом. Роль эмоционально окрашенного комментария, несомненно, отличает комедии Э. Рязанова с их грустным лирическим подтекстом.

Если история отношений «мымры» – начальницы и скромного трудяги-чиновника («Служебный роман») изложена в откровенно сказочной манере, то проблема «Гаража» раскрывается в жанре

комедии абсурда: всё сосредоточено на характерах, позиции каждого из участников, на диалоге.

Э. Рязанов не просто акцентирует нелепость самой что ни на есть жизненной ситуации. Именно она позволяет выявить социальную почву конфликта.

Блестящая композиция из психологически-достоверных характеров действует на основе диссонанса. И это принципиальный выбор автора, собравшего первоклассных актёров для исполнения, казалось бы, несложных ролей.

Откровенность высказывания о современности проступает и в более сложных по замыслу лирических комедиях Г. Данелии – «Мимино» (1977) и «Осенний марафон» (1979).

Герой одной из них, лётчик «малой авиации», пытаясь что-то изменить в своей судьбе, познаёт в итоге ценность собственного места в жизни, бескорыстие и тепло близких. А ещё, что бессмысленный бег по благополучной на первый взгляд дистанции фактически духовно опустошает.

Это подтверждает и бег «по кругу» питерского интеллигента.

И Мимино, и Бузыкин фактически утомлены одним и тем же: жизнь давно уже идёт по замкнутому маршруту, не предвещающая ничего впереди...

И всё же спасительный зов своей земли становится для одного из них источником возрождения. Другой же, в силу мягкого и нерешительного характера неспособный что-либо изменить в своей жизни, тихо плывёт по течению.

Предгорья и тихая жизнь в редких сёлах, веками, наверное, не меняющаяся, противостоит суете питерских улиц, полупустых учебных аудиторий с однотонно покрашенными стенами, неудобных комнат, докучливых коллег.

Режиссёр только обозначает проблему личности в современном мире, говорит о сложности взаимопонимания, о редком даре встретить настоящего единомышленника.

В фильмах нет чёткого конфликта, на экране своего рода поток жизни. Камера рассказывает о будничной суете, потом вдруг прорывается на продолжительные пейзажные планы. Они что-то своё впускают герою и зрителю. И наша задача – услышать, понять и, может, откликнуться.

В 70-е это актуально.

Фильмы очень подробно и остро говорят о личности, сформированной временем, о проблемах человека, оказавшегося перед необходимостью собственного выбора.

Рассказ, роман, психологическая драма, комедийный сюжет обладают множеством оттенков авторского комментария. И анализировать его составляющие предлагается зрителю, способному судить с позиций сегодняшнего дня.

Кино становится по праву одним из самых востребованных временем искусств.

Однако далеко не все зрители оказались способными читать с экрана текст, с которым автор обращается к массовой аудитории. И всё же это не остановило набирающий обороты процесс.

Ещё более отчётливо высказали своё отношение к современности мастера, пришедшие в кинематограф оттепели молодыми. Они повзрослели.

Это определяет свой ракурс традиционных для нашего экрана тематических групп.

Собственный подход к истокам сказался не только на выборе материала, но и в том, что именно становится объектом художественного анализа в классических, можно сказать, сюжетах.

А. Кончаловский сегодняшней болью измеряет проблемы России прошлого. Экранизация чеховской пьесы «Дядя Ваня» (она в те годы была в репертуаре многих театров) внятно говорит о том, что происходит с нами сейчас.

Н. Михалков особенно пристрастен к этим проблемам. Его «Раба любви», а затем экранизации «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» фактически о том же самом. И в оригинальном замысле, и на основе литературных произведений молодой режиссёр предлагает свой вариант прочтения, переосмысливает давно ставший традиционным подход к воссозданию классических сюжетов.

А. Кончаловский насыщает театральную драматургию ностальгическим чувством увядания, гибели природы вокруг стареющей усадьбы. Театральным постановкам, конечно же, такие ассоциативные построения технически недоступны. Экранная композиция превращает эти параллельные зрительные мотивы в

фактуру авторского текста, выводя на поверхность именно проблемный слой замысла, боль за уходящую духовность под натиском прагматичности, холодного расчёта, выгоды.

Фильмы Н. Михалкова – это раздумья о человеке в момент утраты прежних идеалов, открывшем бессмысленность прожитой жизни (две первые картины). Экранизация романа «Обломов» обратилась к утверждению извечных человеческих ценностей. С мощной лирической силой прозвучала тема природы, материнства, земного притяжения человека как истоков духовной цельности национального характера.

Обращает на себя внимание новое толкование темы подвига, верности, дружбы. Необычная для жанра насыщенность лирическим контекстом картины «Свой среди чужих, чужой среди своих».

Сочетание сугубо бытовой детализации, характеризующей суровое аскетичное время, и масштабных лирических композиций (природные планы, съёмка рапидом эпизодов из прошлого, музыкальный ряд, заполняющий паузы внутри приключенческого сюжета, полифония характеров главных героев в исполнении едва ли не самых популярных в 70-е актёров) вовлекают детективную линию событий в атмосферу лирической тональности авторского голоса. Он и становится по существу ведущим мотивом экранного повествования.

Ещё сложнее, богаче по стилистическим предпочтениям воплощают в это десятилетие авторы призыва 60-х образ минувшей войны.

А. Герман радикально изменил подход к военной теме, предложив на смену устоявшемуся способу толкования подвига как жертвенности (экран военного времени) и трагедии личности эпохи громадной исторической катастрофы (вторая половина 50-х) своё видение человека и времени. Обыденность существования героя в экстремальных по существу обстоятельствах внушает глубокую убеждённость в силе, основательности характера, оказавшегося в необычных условиях военного времени.

«Проверка на дорогах» и «Двадцать дней без войны» в этом отношении как бы продолжили разговор о человеке «не для войны», в полный голос зазвучавший в литературе и на экране с приходом оттепели, но в то же время уже с позиций 70-х. Герои «Проверки на



дорогах» и «Двадцати дней...» принципиально лишены притяжения собственного дома.

Их жизнь – непредсказуемые, полные риска и опасности дороги войны.

Оба они, и сбежавший из плена к партизанам Лазарев, и получивший командировку в тыл журналист Лопатин, многое успевшие повидать, мало чем примечательные и далеко не молодые люди.

Режиссёру А. Герману (сц. Э. Володарский) пришлось радикально переработать литературный текст рассказа своего отца Ю. Германа «Операция „С новым годом!“»<sup>[56]</sup> Интерпретация литературного текста, предложенная мастерами авторского кинематографа, дала блестящий результат.

Фильм «Восхождение» Л. Шепитько ещё активней переосмысливает обстоятельства и логику развития сюжета партизанской повести В. Быкова «Сотников».

Обернувшееся на экране библейской притчей литературное произведение о трагических судьбах двух попавших в плен партизан насытилось знаковыми атрибутами, ведущими речь о предательстве и стойкости, о цене выбора каждым из них своего пути.

На другом полюсе авторского решения по существу схожей темы оказывается неприхотливая на первый взгляд лирико-героическая картина «В бой идут одни „старики“» Л. Быкова. Однако, если приглядеться, то можно заметить, что она по-своему рифмуется с картиной «Белорусский вокзал» А. Смирнова.

Обе ведут речь о фронтовом братстве, о проблеме родства поколений. В содержании, в развитии сюжета явно звучит тревога ветеранов за тех, кто идёт им на смену.

Л. Быков уверен в преемственности, в условиях фронта не могло быть других отношений – отеческих и сыновних – между людьми. А. Смирнов с дистанции времени ставит поколение отцов в ситуацию принципиально изменившуюся, чего не способны принять ветераны, по-прежнему романтично хранящие своё фронтовое братство... Всего несколько коротких эпизодов позволяют режиссеру обнаружить между поколениями практически бездонную пропасть...

Скорее всего, тревога именно за молодых вызвала к жизни в этот период так много картин о тех, кто только ещё вступает в жизнь.

Это уже другие люди: поколение, формирующееся на противостоянии с бывшими романтиками шестидесятых. «Романс о влюблённых» А. Кончаловского, «Пастораль» О. Иоселиани, «Сто дней после детства» С. Соловьёва, «Не болит голова у дятла» и «Ключ без права передачи» Д. Асановой, «Слово для защиты» В. Абдрашитова, «Чужие письма» И. Авербаха...

Практически в каждом из названных фильмов психологическому сюжету, не лишённому и драматизма, аккомпанирует развёрнутый, динамично существующий на экране образ природы. Именно он вносит чувство гармонии, соразмерности в события, иной раз довольно далёкие по настрою от той светлой беспечности, которая была знаковой для экрана 60-х.

Можно заметить, что в названных фильмах (а именно они оказались в ряду примечательных для 70-х) практически очень сдержанно или отвлечённо речь идёт о доме. В том его значении архетипа, которое устоялось на экране прошлого десятилетия.

Образ дороги в этом качестве фактически просто не возникает. Только в финале первой картины Д. Асановой он вдруг мощным аккордом завершает повествование, обещая личность, которая созревает в мальчишке, идущем многим наперекор. Однако остальные дороги по большей части ведут в никуда.

Во всех этих сюжетах своя роль принадлежит и повзрослевшим шестидесятникам. Однако их былая романтичность как будто бы улетучилась. Гораздо более рельефно просматривается насторожённость, а то и нерешительность, сообразно обстоятельствам жизни. Или беспомощность, внутренняя готовность к компромиссам («Романс о влюблённых»). Однако чаще именно молодые теперь подталкивают бывших романтиков активней защищать идеалы своей молодости («Слово для защиты»).

Нелёгкое противостояние обыденности, как бы исподволь подтачивающей фундамент казавшихся надёжными жизненных идеалов, составляет образный смысл таких произведений вчерашних шестидесятников, как «Начало» Г. Панфилова, «Ты и я» Л. Шепитько, «Пять вечеров» Н. Михалкова.

Основные события этих фильмов по существу не покидают замкнутого пространства.

Небольшая комнатка Паши Строгановой (фильм «Начало») почти всегда служит пристанищем для шумных подружек. Богатейший духовный потенциал героини (съёмки фильма о Жанне Д'Арк) растрачивается в текучке однообразного существования – от танцплощадки до фабричного клуба...

Талантливый исследователь-нейрохирург (акт. Л. Дьячков, фильм «Ты и я») точно так же беспомощно мечется в поисках самого себя. Только уже не в историческом прошлом, а по сегодняшней России. Она повсюду окружает его как неприятное чужое пространство: сколько непролазной грязи, реальной человеческой боли пришлось ему повидать, прежде чем решиться на возрождение веры в себя прежнего...

Тамара Васильевна (акт. Л. Гурченко в фильме «Пять вечеров») и вернувшийся к ней Ильин (акт. С. Любшин) существуют на протяжении всего фильма как бы в параллельных, отгороженных мирах: он все дни проводит в гостиницах и в дешёвых ресторанах. Она почти не выходит за пределы тесной комнатки в коммунальной квартире. Кругом слоники на полочках, вязаные салфеточки... Ширма, комод, старый диван...

Образ спасительной природы привлекает в сюжете о героине Франции у Г. Панфилова: историческое время образует вертикаль в сочетании экранных событий, уходящих в поисках нравственных истоков в далёкое прошлое («Начало»).

«Пять вечеров» погружают сегодняшнего человека в пространство замкнутое, горизонтально и мерно протекающее время, не предлагающее выхода за отчётливо обозначенные пределы.

То есть авторский кинематограф 70-х во всех содержательно-тематических разновидностях конкретных произведений говорит, прежде всего, о самых насущных проблемах существования человека в условиях реальной действительности.

Об этом же, по существу, «Солярис», «Зеркало» и «Сталкер» А. Тарковского.

Возникшие в замысле на рубеже десятилетий две первые картины претерпели значительные изменения ещё на уровне вариантов сценария.

Задуманный как экранизация научно-фантастического романа «Солярис» в первых вариантах опирается на множество

общепринятых жанровых решений. Здесь и детишки, летающие с помощью пропеллеров над городским парком, и диковатый крик женщины над лестничным проёмом... Постепенно, однако, от одного варианта к другому, всё отчётливей звучит тема земного притяжения. Уходят расхожие жанровые атрибуты, формируется как мощный лирический мотив тема Земли... Фильм по тексту романа становится авторским философским произведением.

Композиции будущего «Зеркала» (первый вариант сценария датирован 1968 годом) сначала тоже берут за основу складывающиеся в этот период способы наблюдения (скрытой камерой), спонтанные интервью автора с выбранным собеседником (мать автора). И только постепенно структура приобретает форму воспоминаний, фрагментами возникающих в сознании главного героя. Человек становится участником и свидетелем основных событий, составляющих целую эпоху.

Пространственный мир приобрёл историзм. Укрупнился сообразно такому подходу и образ героя...

На этом этапе стало окончательно очевидным, что экран как бы сменил тональность разговора с киноаудиторией. Из пропагандиста, убеждённого «толкователя» происходящего для безмолвной массы людей, собравшихся в зрительном зале, он превратился в доверчивого собеседника. Зритель оказался участником диалога, понимающим смысл и настроение авторского высказывания.

Эти преобразования в способах контакта художника и отдельного человека перед экраном можно проследить на примере эволюции монтажной выразительности.

Накапливая на каждом этапе определённые способы повествования, монтажная форма на самом деле на всём протяжении становления искусства кино довольно активно эволюционирует, оставаясь в руках режиссёра проводником значимости экранного замысла и важнейшим из стилеобразующих способов построения фильма.

Основную, так сказать базовую, свою функцию последовательности изложения содержания монтаж сохраняет, конечно, на протяжении всей истории кино. И очень долго, в России практически до новаторских экспериментов 20-х годов, именно эта

роль – рассказа, повествования, естественной последовательности событий – была едва ли не единственной его задачей.

Линейный монтаж до сих пор остался основой формирования экранного произведения. Детализирующий действие, акцентирующий отдельные моменты эмоционального напряжения, активно освоенный способ монтирования эпизода из отдельных кадров принципиально расширил возможности авторского вмешательства в экранное повествование.

Новаторский период освоения монтажной выразительности и поиск всё новых способов толкования киносюжета продолжился исследованиями языка на самых разных уровнях.

Важно в этом движении к расширению способностей монтажной формы разглядеть на всех этапах существующее стремление экрана вырваться за пределы фабульной конструкции, открыть некие не зафиксированные изображением сферы, до которых пытается подняться авторская мысль.

При этом возникла и до сих пор остаётся необычайно актуальной необходимость исследовать психологический эффект воздействия на восприятие киноаудитории так называемого «расстояния между кадрами».

Именно в этой невидимой зоне на миг получает относительную самостоятельность контакт авторского и так называемого зрительского «я». Это, с одной стороны, индивидуализирует реакцию согласно личностному опыту каждого, однако с другой – предопределяется всё-таки авторской волей соединения конкретных кадров. Автор посредством монтажной формы выстраивает своё обращение к аудитории.

Дробность фрагментов единого события, акцент на каких-то одних моментах, извлечённых из целого, оставшегося пусть на мгновение «за кадром», всегда позволял управлять аудиторией...

Когда русское воинство топчет подо льдом Чудского озера иноземных захватчиков («Александр Невский», 1939, реж. С. Эйзенштейн), в кадрах Ледового побоища зрителю не дано самостоятельно решать, сколько, к примеру, при этом погибло воинов ополчения: такова воля режиссёра, монтирующего по своему выбору короткими энергичными планами эмоционально воздействующий эпизод...

Чтобы воссоздать объективную картину события, в которой ориентировался бы сам зритель, предстояло предложить иные способы компоновки киноматериала.

Не стоит однозначно полагать, что так называемый длинный кадр, принцип панорамирования явился к нам исключительно как зарубежная мода.

В то время как там развивались свои процессы обновления экрана, наших мастеров во многом отрезвил момент пробуждения общественного сознания, обозначившийся на рубеже 50–60-х годов. Художник всё чаще не остаётся на позиции толкователя в нужном идеологическом плане, вместе со зрителем он становится свидетелем и участником впечатляющих изменений. В том числе и в конструкции художественного образа.

Длинный кадр-событие на нашем экране 70-х, как правило, характеризуется возросшей выразительностью визуального окружения.

Или в самом кадре возникает эффект сопоставления героя и среды («Пять вечеров» Н. Михалкова, «Короткие встречи» и «Долгие проводы» К. Муратовой, «Жил певчий дрозд» и «Пастораль» О. Иоселиани, другие), или в параллель основному действию на экране возникает масштабное пространственное изображение, своим настроением аккомпанирующее состоянию персонажа или контрастирующее с ним («Солярис» А. Тарковского, «Свой среди чужих...» и «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» Н. Михалкова, «Восхождение» Л. Шепитько, «Мимино», «Осенний марафон» Г. Данелии, другие).

Продолжительный пейзажный план взял на себя функции отражения: не только внутреннего мира героев, но и отчётливо ощутимого авторского присутствия.

По существу, так экран реализовал известный в литературе приём несобственно-прямой речи.

Чаще всего подобную конструкцию привлекал, например, Л. Толстой, то и дело вводя в разговор персонажей романов интонации собственного комментария, как бы имитируя своё отношение к состоянию героя в момент его размышлений. Тем или иным способом писатель подменял форму прямого диалога, вторгаясь авторской тональностью в его течение.

Это явление на экране оттепели можно было бы, наверное, считать своего рода очередным периодом литературного влияния. Автор разделил с героем роль рассказчика, именно в те годы активно обратившегося к монологическим способам осмысления развёрнутой в тексте событийной истории (В. Распутин, Ю. Нагибин, В. Астафьев, В. Белов, другие писатели).

Размывая основные положения искусства прежних лет, полагавшие мощнейший идеологический фон для формирования человека социального, художники оттепели возрождают воздействие естественной среды, в которой проявляется, становится характер индивидуального, реального человека. И оказываясь разной по настрою, природная среда или импонирует состоянию героя (например, в фильмах Н. Михалкова, в экранизациях А. Кончаловского), или противостоит ему (у Г. Панфилова, И. Хейфица), внося ноту разлада между человеком и его окружением...

Фильм такой стилистической конструкции как раз и позволил зрителю самостоятельно разбираться в оценке происходящего на экране.

Длинный кадр-действие раскрывает логику поступка героя, она вполне доступна пониманию. Сопровождающий же фон или воссоздаёт «картину» состояния его внутреннего мира, или вводит мощный аккорд авторского комментария (кроме названных выше, «Проверка на дорогах», «Двадцать дней без войны» А. Германа, другие).

Значительным явлением стали метафорические композиции. Рассказ о судьбах обычных людей смог оказаться притчей, легендой, иным жанровым способом авторского осмысления знаковой составляющей действия на экране («Восхождение» Л. Шепитько, «Тени забытых предков» С. Параджанова, другие).

Таким многообразием возможностей, какие принесла кинематографу стилистика сопоставления длинных планов и панорам, не отмечен, кажется, ни один из прежних монтажных приёмов: ни повествовательный, ни аналитический, которые органически вошли составной частью в обновлённую – авторскую – конструкцию фильма.

За пределами событийной информативности длящийся кадр сообщил повествованию некую особую интонацию авторского состояния, видения им глубинного внутреннего смысла, скрытой

значимости всего, что происходит на экране. Длинный план, ритмически тщательно организованная панорама, оказывается, содержала в себе не меньшей силы воздействие и доходчивый комментарий от автора.

Подобную эволюцию киноприёмов можно, кстати, проследить и на примере обновления форм драматургической композиции.

Она становится более свободной, уходя от схемы классических построений в конструкции движения, перемещения героя в меняющемся окружении и пространстве («Баллада о солдате», «Живёт такой парень»). Или произвольно сочетает череду отдельных новелл («Девять дней одного года»).

Заметно видоизменяется прежде неприменная идеологическая составляющая оценки образа таких персонажей, как, например, Афоня у Г. Данелии, Лазарев в фильме А. Германа «Проверка на дорогах» («дегероизация»).

Процессы параллельные, они в нашем кино совсем не обязательно носили характер заимствования. Однако ситуацию кажущейся незыблемости канонов выразительности всё-таки смогли изменить. И это убедительно сказалось на том, сколь охотно картины традиционного направления разных жанров принялись осваивать эти новые художественные средства.

При оценке ещё одной новации переосмысления конструкции фильма, получившей хождение на Западе, наша критика оказалась в оппозиции. Речь о монтажном приёме, который там называли (или у нас перевели) как «деконструкция».

Понятно, что новый способ грозил девальвацией системе, на которой, в сущности, годами держался наш метод идеологического монтирования, волевой конструкции отснятого материала.

Этим, наверное, следует объяснить неприятие термина «деконструкция» авторитетной критикой (реакции мастеров в кинологии тех лет найти не удалось). Однако речь шла, думается, именно о том, чтобы освободить реалистический материал от насильственной монтажной сборки, а вовсе не разрушить сам материал, доходчиво и объективно запечатлевший авторское видение факта.

Только со временем стало очевидно, что имели в виду бунтари французской Новой волны конца 60-х, предложившие по-иному



позиционировать изображение способом разобщения дотоле общепринятой, уже привычной конструкции сюжета.

В основе их метода оказалась идея воссоздания новой художественной модели за счёт отказа от старой.

Отсюда и термин «де – конструкция»: разобщение заданной последовательности, характерной для новаторских монтажных систем ещё со времени 20-х годов, а затем своя интерпретация (не разрушение) материала, максимально освобождённая от «управления вниманием зрителя» по воле рассказчика.

То есть если приглядеться, то всё окажется на своём месте в формуле, обозначающей эту идею. (Свою новаторскую группу мастера французской Новой волны, которым принадлежит идея деконструкции, называли, между прочим, «Дзига Вертов».)

Если атмосфера оттепели, открывшая границы творческого общения с другими кинематографиями, оказалась мощным стимулом обновления нашего кино, то характер её, оттепели, эволюции определил динамику эмоциональной окрашенности авторского письма.

«Остановленный кадр» 30–40-х, как правило, портретный поясной план, когда-то венчавший практически все фильмы героико-патриотической речью главного героя, сменился композициями остановленных мгновений, прямо восходящих к авторскому комментарию («Не болит голова у дятла»).

В лучших фильмах Н. Михалкова это счастье человека на свободной земле («Свой среди чужих...» – эпизод радости окончания войны: пространный пейзажный план, летящая под гору коляска, романтическая песня за кадром; «Несколько дней из жизни...» – пейзаж и детский голос на его фоне: «Маменька»).

У А. Тарковского знаковые композиции в финале «Иванова детства» (обуглившееся дерево на пляже), образ Земли из иллюминатора в «Солярисе», композиция «Возвращение блудного сына»...

Просёлок у края леса, где погиб Искремас в картине А. Митты «Гори, гори, моя звезда»...

Ветшающее пространство в экранизации А. Кончаловским пьесы «Дядя Ваня» А. Чехова...

Эти и множество других примеров говорят о том, что авторский диалог со зрителем, обращение фильма к духовному опыту каждого

отдельного человека в эти годы закрепляет за экраном статус искусства, ищущего в киноаудитории достойного единомышленника.

## Адаптация авторской речи массовым экраном

Усталость от «фильма разочарований» (по М. Хуциеву), конечно же, сказалась падением кинопосещаемости.

Однако по всем признакам – по масштабности обновления киноречи, по степени углублённости в расшифровку знаковых для оттепели архетипов – ведущим в кинопроцессе надо признать авторский кинематограф.

Но киноотрасль сигнализирует о снижении спроса на такой фильм.

Справедливости ради следует признать, что кинозалы, в основном рассчитанные на огромное количество зрительских мест, оказались не готовы к продвижению фильма как произведения искусства.

Для кинопоказа у нас, напротив, всегда была важна именно масса зрителей, особого рода психология зрелищ, объединяющая людей, снимающая проблему индивидуального восприятия... То есть важнейшее звено отрасли, аудитория, заведомо не предназначалась для выборочного диалога зрителя с автором произведения. И хотя с началом оттепели в кинокритике прозвучали предложения о необходимости возрождения дифференцированного проката (позиция авторитетного киноведа Н. А. Лебедева), идея тут же получила резкую отповедь.

Изменением условий проката руководство заниматься не стало. Да и не в этом виделось главное, важнее было вернуть кассовые сборы, идеологическое влияние экрана. И сделать всё это, максимально повысив зрелищную привлекательность прежде всего героико-патриотического фильма.

Во многом именно этим, наверное, объясняется появление внушительного количества многосерийных широкомасштабных боевиков на военную тему (пять фильмов цикла «Освобождение» и «Солдаты свободы» Ю. Озерова, три картины «Дума о Ковпаке» Т. Левчука, четыре – о Ленинградской трагедии, под общим названием «Блокада» М. Ершова, другие). Такая экспансия блокбастеров основательно потеснила с ведущих позиций авторский фильм.

Что же представляла собой их речевая фактура?

Подзабытое определение «боевик», как-то сразу пришедшееся тут к месту, очень давно использовалось в кинематографе.

Ещё в дореволюционный период так называли в прессе дорогостоящие историко-костюмные картины, впечатляющие постановочным размахом, масштабными декорациями, эффектными съёмочными приёмами (например, итальянский фильм «Падение Трои», 1910, реж. Дж. Пастроне или его же «Кабирия», 1914).

На раннем российском экране это определение тоже пытались использовать («Оборона Севастополя», 1911, реж. В. Гончаров, А. Ханжонков). Однако термин «боевик» привлекали чаще в рекламных целях, поскольку на реальный постановочный размах претендовать русское зарождающееся кинопроизводство в те годы ещё не могло.

И всё же слово «блокбастер», в зарубежном послевоенном кино получившее статус жанрового определения, кажется, точнее обозначает выразительную структуру перечисленных выше картин. А заодно и адресность принятой модели эпического повествования.

Логично было воспользоваться и собственными традициями.

Ведь совсем недавно, в конце 40-х, мощные постановочные ресурсы воссоздавали масштабные сражения Великой Отечественной. Одна из лучших картин этого направления – «Третий удар» И. Савченко (1948). Жанр назывался «документально-художественный» и по существу реанимировал популярные у нас в начале 20-х так называемые площадные театрализованные действия.

Только огромная масса участников разыгрывала теперь не «Взятие Зимнего» или «Первомайскую демонстрацию трудящихся», а реставрировала в реальных условиях события только что отгремевшей Сталинградской битвы, Севастопольского сражения – с танками, авиацией, с огромными массовками по указаниям Генштаба победно наступающих войск («Сталинградская битва», 1949, реж. В. Петров).

И всё же от массовых действий документально-художественного жанра конца 40-х новые эпические сериалы, опираясь теперь и на зарубежные жанровые структуры блокбастеров, на экране 70-х существенно отличались.

А вот тут, надо сказать, свою роль сыграл именно кинематограф оттепели.

Просто не могло не сказаться то внимание к человеку, к обычному участнику огромной армии в трагически-победоносной войне, от

конкретной судьбы которого очень во многом зависел реальный исход каждого из сражений. И это, уж точно, шло не от заимствований, хотя и на Западе военный фильм тоже заговорил о человеке. (Кстати, очень во многом, если приглядеться, опирающийся на нашу киномифологию 30-х годов: на постановку сражений из «Александра Невского», поведение жизнестойких героев «Истребителей»...)

Об условиях, созданных для производства и проката этих картин, можно судить хотя бы по их баснословно затратному постановочному размаху, эпической масштабности охвата событий, по скорости их выпуска в прокат. Так, пять полнометражных широкоэкранных фильмов цикла «Освобождение» Ю. Озерова зритель увидел буквально за три года: «Огненная дуга» и «Прорыв» вышли в 1970-м, «Направление главного удара» в 1971-м, а уже в 1972-м – «Битва за Берлин» и «Последний штурм».

В 1974, 1976 и 1978-м Киевская киностудия выпустила три фильма о рейдах партизанского соединения на Украине «Дума о Ковпаке» («Набат», «Буран» и «Карпаты, Карпаты...»).

М. Ершов, в 1964 году привлёкший зрительское внимание и сегодня не утративший своего искреннего очарования мелодрамой «Родная кровь» (с В. Артмане и Е. Матвеевым в главных ролях), за 1974–1978 годы ставит четыре масштабных фильма по А. Чаковскому о Ленинградской трагедии под общим названием «Блокада» («Лужский рубеж», «Пулковский меридиан», «Ленинградский метроном», «Операция „Искра“»).

Массированный выход на экраны впечатляющих постановочным размахом картин привлекает внимание к способам выразительности, с помощью которых опытные профессионалы наверняка завоёвывают зрительское внимание: все эти фильмы, в разной, конечно, степени, имели успех у массовой аудитории.

След документально-художественного жанра обнаруживается в сочетании батальных сцен с обстоятельно представленными штабными эпизодами.

Эта узнаваемая драматургическая конструкция, чуть обновлённая изнутри, образует надёжный каркас для сочетания напряжённых драматических диалогов в ставке высшего командования с динамичными ритмами войсковых операций.

Новое можно усмотреть, однако, в том, что традиционные для нас слагаемые сюжета насыщены теперь приёмами психологической драмы.

Так играет роль маршала Жукова актёр М. Ульянов, а маршал Конев (акт. В. Шукшин) в минуту затишья берёт в руки баян – и задушевная мелодия заполняет паузу в обсуждении деталей предстоящего сражения...

То есть в обозначении персонажей существенно усилилась личностная характеристика участников действия.

И подбор исполнителей (не только по внешнему сходству с известными военачальниками), и сопоставление характеров основных героев образуют в целом довольно внушительный психологический портрет – народа, поднявшегося на врага...

Собирательный образ коллективного героя наш кинематограф предложил ещё в середине 30-х как более реалистичную модель в параллель с образом человека «из коммунистического завтра», сконструированного по методу соцреализма. Эти и другие новшества, коснувшиеся драматургии масштабной киноэпопеи, насытили жанр судьбами конкретных людей.

Чередование «штаб – фронт – бой» заметно оживилось за счёт разработки сцен, эпизодов, рассказывающих об отношениях реальных людей в условиях военного быта.

Обнаружился даже аналог сюжета-путешествия: партизанское соединение Ковпака постоянно совершает рейды в тылу противника.

Можно заметить при этом, что тип и ритмы движения воинских масс остаются в системе традиции: основная их характеристика – наступательность. Однако общее напряжение существенно разрежено теперь сценами-«паузами»: каждая из них представляет собой впечатляющий штрих к психологическому портрету – одного из героев или группы людей.

Принадлежность к серийности пяти фильмам Ю. Озерова, например, (впрочем, так же как «Думе о Ковпаке» Т. Левчука или «Блокаде» М. Ершова) придают образы главных героев, сквозь судьбы которых проходят все события, от первого до последнего эпизода.

Отражение на экране реалий войны в своё время расширило возможности эстетической целесообразности показа трагических эпизодов. В начале 40-х такое право художника отстаивал А.

Довженко, монтируя кадры зверски замученных фашистами людей в документальном фильме «Битва за нашу Советскую Украину» (1943).

Однако в игровом фильме 70-х факт гибели главного героя иной раз завершал сложную сюжетную композицию, восходящую к героике сделанного выбора, к максимально проявленной им человечности. И финальный аккорд звучал для зрителя как высшая несправедливость: герой расплачивался собственной жизнью за мир, который нес людям...

Эту смысловую конструкцию использовали в конце 50-х Г. Чухрай и В. Ежов, создавая, по их же словам, идеализированный образ-память в фильме «Баллада о солдате» (1959).

Правда, трагические моменты, завершающие линию судьбы экранного героя, наш экран чаще реализовывал лишь, так сказать, отражённо. В фильме Г. Чухрая слова о гибели Алёши Скворцова произносит голос за кадром. А в финальных эпизодах «Освобождения» Ю. Озерова из затопленного берлинского метро на поверхности, в колышавшейся воде, появляются две солдатские каски: герои погибли, спасая мирных жителей немецкой столицы...

Характерно, что блокбастер 70-х, обращаясь к средствам воплощения образа героя, чаще выбирает за образец модели, разработанные у нас в 30-е годы. Героико-победительный пафос, человек всё преодолевающий востребовали освоения мифологических структур, сложившихся на предвоенном экране.

Вместе с тем там, где культовый супергерой-одиночка западного фильма активно тиражирует общепонятные доходчивые модели, советский кинематограф формирует собирательный, обобщающий образ, привлекая характеры множества защитников Отечества, самых простых людей.

Именно такая конструкция оказалась в центре художественной модели советского киноевщика. Из отдельных характеров и судеб рождалось представление об облике народа, одолевшего фашизм.

Образ коллективного героя, опираясь на традиции предвоенного экрана («Семеро смелых» С. Герасимова, «Тринадцать» М. Ромма), не упустил из внимания и находки 60-х: капитан Цветаев и лейтенант Ярцев в «Освобождении» Ю. Озерова по существу воссоздают модель, предложенную М. Роммом и драматургом Д. Храбровицким в картине

о современности (дополняющие друг друга образы физиков-ядерщиков Гусева и Куликова в картине «Девять дней одного года»).

Сценарная конструкция событий при этом довольно откровенно осваивает разработки рубежа 40-х– 50-х годов («Сталинградская битва» В. Петрова): чередование штабных и батальных сцен сообщает исторический масштаб происходящему на экране.

Вместе с тем мотивация поведения героев блокбастера Ю. Озерова в каждом развёрнутом эпизоде очень основательно опирается на модели, представленные на экране оттепели, в кинематографе 60-х. За социальным портретом героя, участвующего в исторически знаковых событиях, проступает личность человека, определяющего каждый раз свой собственный индивидуальный выбор и совершающего ему одному свойственный поступок в экстремальной ситуации.

Очень яркий тому пример – штурм укрепленной вражеской высоты ротой Цветаева (акт. Н. Олялин) в «Освобождении».

Под плотным обстрелом группа сапёров ползёт к заградительной проволоке, чтобы освободить проходы для предстоящей атаки. Следом должна пойти в бой пехота. Однако из-за шквального огня над окопами нельзя даже поднять головы... И тщетно Цветаев кричит слова команды: под град пуль никто не встаёт.

Именно в этот момент один из сапёров у проволоки оказывается раненым, и санитарка Зоя (акт. Л. Голубкина) бросается к нему. Вот тогда, под этим самым огнём, в рост поднимается рота: оказавшуюся в опасности девчонку рвутся защитить десятки мужчин, все как один. Заграждение смято, солдаты кидаются вперёд, а командир, подбежав к санитарке, резко бьёт по лицу любимую свою девушку: именно она подвергла смертельному риску и себя, и солдат, бросившихся на её спасение...

Ценой человека, жизнью одной только девочки оказался измеренным подвиг целой роты, дрогнувшей было под смертельным огнём.

Самый страшный момент атаки, когда надо подняться над окопами в полный рост, со временем наш экран начал включать в батальные сцены как первый из кульминационных моментов эпизода развёрнутого наступления. Однако и здесь авторы «Освобождения»



отдают предпочтение реальному человеку, увиденному кинематографом с позиций шестидесятников.

К примеру, десятилетием позже, в фильме «Батальоны просят огня» (1985, реж. В. Чеботарёв, А. Боголюбов) офицеры из укрытия наблюдают за началом атаки. Она захлёбывается. Из диалога начальников понятно, что вперёд брошена рота необстрелянных новичков: солдаты залегли на подступах к высоте, и никакие команды не в силах заставить их даже поднять головы...

То есть начало эпизода можно соотнести с аналогичными событиями в «Освобождении».

В «Батальонах...» ситуацию спасает командир дивизии (акт. В. Спиридонов), героически бросившийся вперёд: один, два, три солдата с винтовками наперевес начинают подниматься за ним с земли...

Если подобное развитие эпизодов атаки из этих двух фильмов сопоставить по внутренней, психологической мотивировке происходящего в кадре, то определённо станет видно различие нового («Освобождение») и традиционного («Батальоны просят огня») художественного решения батальной сцены.

Жизнь и поведение людей в обстановке войны, подробности взаимоотношений, даже тех, которые остаются за кадром, толкуются автором пятисерийной эпопеи Ю. Озеровым, определённо, с позиций 60-х: в другие времена такую мотивацию поведения на фронте даже трудно было себе представить.

Стало быть, блокбастеры 70-х воспользовались наработками разных периодов становления нашего кинематографа. Особенно теми, благодаря которым он был наиболее активно востребован зрительскими массами.

То, что в драматургической конструкции всех этих фильмов мирно ужились традиции и 30-х, и 40-х, и начала 60-х годов, наверное, нужно считать своего рода новаторством авторов, синтезировавших выразительные формы зрелищных жанров.

Фронтальная дружба связывает ведущих героев массовых сцен. Здесь царит «окопная правда», стиль «прозы лейтенантов». И в то же время зритель переживает за отношения капитана Цветаева и санитарки Зои (акт. Н. Олялин и Л. Голубкина), заслушивается песнями лейтенанта Ярцева под гитару (на слова актёра М. Ножкина):

А я в Россию, домой хочу,  
Я так давно не видел маму...

Кстати, и авторский текст песен, и гитара – это именно из 60-х: прежде на экране пели чаще всего хором под гармошку. Не зря ведь и теперь маршал Конев, человек старшего поколения, берёт в руки баян, а вот молодой Ярцев не расстается с гитарой...

Друзья носят по-своему характерные фамилии: Цветаев, Ярцев. При этом последняя, пожалуй, не столько от «ярости», а скорее от слова «яр» – густой мощный лес. Или уж и вовсе: Ярило – Солнце со времён язычников...

Ярцев и Цветаев персонажи знаковые, и говорящее обозначение их имён характерно для классического периода искусства (Клим из фильма И. Пырьева «Трактористы» носил фамилию Ярко, её созвучие с «яркий» чуть более многоцветно окрасилось в военной эпопее Ю. Озерова).

На протяжении всех пяти фильмов друзья сражаются рядом и в финале погибают вместе, спасая мирных жителей Берлина из затопленного метро.

Это не характеры-антиподы, герои дополняют, по-своему расцвечивают образы друг друга. Аскетично-сдержанный Цветаев всегда выглядит строгим командиром, ни на секунду, кажется, не забывает о воинском уставе. Ярцев, напротив, почти постоянно острословит, шутит, задушевно поёт.

В аранжировке этой образной конструкции задействовано множество популярных исполнителей, здесь играющих вспомогательную роль. В. Носик (танкист Дорожкин) в паре с польским актёром Ф. Печка (хорошо знакомом телезрителям по телесериалу «Четыре танкиста и собака») отыгрывают комедийную линию, согретую истинным теплом, дружеским пониманием... Таких «подголосков» в образной системе ведущих характеров великое множество.

Не лишённые обычных человеческих слабостей персонажи второго плана (эпизод с цистерной спирта, внезапно обнаруженной русским и поляком в поисках бензина для своих боевых машин) очень быстро способны понять друг друга, пусть на уровне жестов и

междометий... Тип доброжелательных отношений оказывается основанием воинской солидарности, о которой не говорится прямо: авторы как будто бы избегают пафосных интонаций.

И это при том, что для масштабных массовых сцен активно привлечены очень серьёзные ресурсы: подразделения группы советских войск в Германии, Московского военного округа и Войска Польского<sup>[57]</sup>.

Отдельного внимания в блокбастере 70-х годов заслуживает проблема организации и образной роли пространства.

Прежде всего, это место действия (гл. оператор эпопеи «Освобождение» И. Слабневич). Достоверность обстановки отчётливо претендует на документальность. Это, судя по всему, принципиальный выбор авторов.

Пейзажные планы (передвижение войск), достройка декораций на натуре (ряд окопных эпизодов), фрагменты городских улиц и домов (гл. худ. А. Мягков) максимально правдиво воссоздают ощущение реалистического фона событий. Документальность как знак времени оттепели в пятисерийной эпопее «Освобождение», конечно же, обращена к современному зрительному залу. Однако при этом штабные эпизоды снимались в достаточно близком интерьере начальственного кабинета: здесь эта «документальность» совершенно ничем не была примечательна.

Что же касается эмоционально-выразительной, образной роли натурального пространства, то в «Освобождении» такого рода изобразительные решения максимально точно воздействуют в одних случаях как информативные кадры, в других – оказываются поводом пробуждения в человеке забытых с войной проявлений личностного характера.

Наиболее впечатляющий пример для первого случая – выразительная метафора (часть вместо целого, по С. Эйзенштейну) литературного происхождения.

Разыскивая на улицах Берлина Цветаева и Ярцева, Зоя останавливается у затопленного выхода из подземки: на поверхности воды раскачиваются две солдатские каски... Так сказано о гибели советских офицеров, до последнего спасавших мирных жителей немецкой столицы. Важно при этом, что зритель определённно не задаётся вопросом, кому на самом деле принадлежат эти каски: ведь не

только Ярцев с Цветаевым оказались в метро, там, наверное, было много наших солдат.

Однако все предыдущие эпизоды говорят об их участии в спасении жителей. И выплывающие на поверхность предметы зрители (и героиня) воспринимают как знак именно их гибели.

Проявлению личностного начала в конкретном участнике массового действия служит образ пространства необычного, экзотического, почти сказочного в бесконечном аду смертоносных залпов и уничтожающего всё живое огня.

Речь о танковой атаке, в стремительном ритме которой Т-34 уже упоминавшегося Дорожкина останавливается, как будто вдруг замирает посреди тихих перелесков нездешней, не тронутой, кажется, войной красоты...

Изумлённый солдат поднимает над люком голову: поистине библейская тишина ещё усиливает ощущение нездешности, некоего чуда замершей природы. На изумрудной траве мирно пасутся редкостные в этих местах животные – высоченный жираф, обычно пугливые косули. Они-то и передают ощущение наступившего покоя и тишины.

Именно это необычное состояние, надо полагать, испытывает танкист, откинувший крышку люка и потрясённый увиденным вокруг, какой-то при этом звенящей ноты истинная тишина сменяет грохот стремительной атаки...

Стоит обратить внимание, во-первых, на то, что звуко-зрительная композиция этих кадров, выводя окружающее как бы за пределы обыденной реальности, мотивирует увиденное всё-таки сугубо бытовыми обстоятельствами: танки попали на территорию бывшего зоопарка, животные разбрелись и пасутся сами по себе, никем не охраняемые.

А во-вторых, и это тоже существенно, вся эта экзотика увиденна глазами танкиста, конкретного участника безудержной атаки. На полном ходу остановленная машина, что тоже очень подробно мотивировано фабулой и поведением героя, вдруг наступившая пауза в ритме и грохоте атаки – всё оправдывает ощущение человека, как бы из пламени войны окунувшегося в тишину удивительного мира...

Видимо, природный план мог бы получить откровенную автономию, мог бы восприниматься как комментарий к остающемуся в

напряжённом состоянии человеку. Составил бы своего рода параллель (или контрапункт) к тому, что происходит в событийном плане (ср., например, кадры пролога из фильма «Свой среди чужих...» Н. Михалкова, где природа вторит, кажется, вчерашним солдатам, самозабвенно ликующим по поводу окончания войны). Автор «Освобождения» мог бы вывести эмоциональный план за пределы восприятия персонажами реального пространства. То есть взять на себя этот момент эмоциональной реакции, обратив непосредственно к зрителю своё собственное понимание состояния персонажа.

Однако в развитии танковой атаки у Ю. Озерова это удивительное озарение испытывает участник эпизода, и именно его состояние составляет смысл изобразительно-монтажной композиции всей сцены.

Блокбастер 70-х, обладая, кажется, безграничными возможностями разного типа актёрских и массовых сцен, довольно отчётливо демонстрирует выбор авторов в пользу повествовательной модели. Максимально развёрнутая эпически, она очень скупно использует авторские конструкции даже там, где, казалось бы, сам материал предлагает такую возможность.

Так снимается трилогия Т. Левчука «Дума о Ковпаке», где развитие замысла предполагало право воспользоваться условиями, которые объективно предоставляло режиссёру место действия.

Дело в том, что пространство этой эпической ленты (по роману-эпопее участника партизанских рейдов Петра Вершигоры) – сплошь горы, покрытые девственными лесами, удивительный мир никем не тронутой природы. Стоит только вспомнить, как С. Параджанов воспользовался этими пейзажами в фильме-легенде «Тени забытых предков», насыщая кадр сказочным ощущением слитности природы и духовной открытости обычного человека...

В эпопее Т. Левчука, поставленной тоже на Киевской киностудии (на которой, правда, в этот период республиканское руководство активно искореняет ростки авторского фильма), царственная природа Карпат не стала, хотя могла бы быть выразительным эмоциональным образом, способным аранжировать многие сцены интонацией лирического звучания.

Даже в эпизодах, где бойцы отдыхают в ущельях между склонов гор, в коротких совещаниях командиров, расположившихся в лесу, природное окружение не сообщает происходящему некой

«обертонной» эмоциональной окрашенности, хотя легко могло бы по-своему поддержать линию патриотического настроения участников партизанских рейдов...

Феномен блокбастера, новое жанровое образование для нашего экрана, оказался знаковым явлением. Эти фильмы заметно активизировали зрительский интерес к масштабным композициям и приёмам, благодаря которым можно было оправдать некоторую каноничность повествовательных форм, предсказуемость поведения героев, намеренную однозначность способов построения действия.

## Жанровая конструкция кинозрелища

Экран 70-х активно стремится вернуть в кинотеатры зрителя. И во многом это ему удаётся именно благодаря обращению к прежде сложившимся жанровым канонам, проверенным, так сказать, десятилетиями.

Канон, обязательное условие жанра, и существует, и воспринимается как его неотъемлемая базовая данность. Никого и не шокируют стереотипы, которыми отличаются давно сложившиеся схемы жанровых построений.

Критика почти сразу же оживлённо обратилась к проблеме «авторский или жанровый», тем самым обозначив два русла развития параллельных художественных систем.

Надо сказать при этом, что ни одна из них так и не стала «генеральной линией» в период угасания оттепели. Можно говорить лишь об условиях, в которых обе они продолжали развиваться: о жёстких ограничениях в области авторского кинематографа и о безграничных возможностях, на всех уровнях – от производства до проката – предоставленных жанровому фильму.

Конечно, держать внимание киноаудитории только за счёт впечатляющих спецэффектов или масштабных массовых сцен было бы достаточно трудно, 60-е всё-таки пробудили интерес к личности отдельного человека.

Советский экранный боевик постоянно обращается к образу, переживаниям человека, к судьбам отдельных участников масштабных сражений.

Это отчётливо прозвучало как обновление эпического жанра традициями кинематографа оттепели.

Такие фильмы, как «Горячий снег» (1973, реж. Г. Егиазаров), «Фронт без флангов» и «Фронт за линией фронта» (1975, 1978, реж. И. Гостев), воссоздают будни войны, опираясь на подробнейший рассказ реальных участников – на «прозу лейтенантов».

Вчерашние фронтовики, прозаики Ю. Бондарев, Г. Бакланов, так же как чуть раньше В. Некрасов, становятся авторами, к произведениям которых обратился экран 70-х. Кинорежиссёр Е.

Карелов, в 1968-м создавший один из знаковых фильмов оттепели «Служили два товарища», теперь, в 1973-1974 годах, снимает дилогию «Высокое звание» («Я – Шаповалов Т. П.» и «Ради жизни на земле»). Можно назвать и другие фильмы, речь не об их количестве. Батальный размах 70-х органично опирается на частные судьбы отдельных участников великих сражений.

Сюжетные линии, судьбы и взаимоотношения героев «Горячего снега» Г. Егиазарова составляют внутреннюю драматургию психологически значимого конфликта молодых командиров, сокурсников артиллеристского училища.

Более удачливый поначалу, не лишённый карьерных амбиций офицер (акт. Н. Ерёмченко) после тяжёлых испытаний в огне Сталинградского сражения приходит в финале к пониманию истинных ценностей человеческих отношений и офицерской чести... Его бывший однокашник Коля Кузнецов (акт. Б. Токарев, снявшийся также у Е. Карелова в роли Павла Шаповалова (см. дилогию «Высокое звание», 1973–1974)), командуя батареей на передовой линии и пройдя сквозь ад и кровь, в финале, кажется, готов увидеть реальные перемены в сознании и судьбе бывшего товарища... Режиссёр Г. Егиазаров ставит несколько фильмов, анализируя психологию участников масштабных сражений, опираясь на сюжеты событий военных лет.

А это, в частности, означает, что киноэпопея всё более отчётливо тяготеет к жанровым канонам психологической драмы.

В «Освобождении» Ю. Озерова офицеры Цветаев и Ярцев, военачальники в Генштабе изначально накрепко связаны фронтовой дружбой. Это обстоятельство – основание сюжетной конструкции одной из ведущих линий повествования: драматургии человеческих отношений в условиях фронта задаётся ощущение надёжности, предсказуемости. Психологический портрет, по жанровым канонам эпопеи, не занимает собственной ниши, он обозначает лишь контуры, намечает подробности обыденного существования сообщества людей в потоке экстремальных событий фронтовой жизни.

И всё-таки в фильме Г. Егиазарова «Горячий снег» линия отношений молодых офицеров разрабатывается гораздо более подробно. Изначальная конфликтная ситуация проходит буквально сквозь все события: масштабных сражений, быта в солдатской



землянке и в окопах, у орудийной батареи, которой командует лейтенант Кузнецов, в штабном блиндаже, где обосновался его однокашник.

Каждая встреча развёрнута на том градусе психологического напряжения, когда кажется, что ситуация обычного диалога способна взорваться изнутри непримиримым столкновением.

Полярно противоположное понимание своего места в условиях фронта, стиль общения с солдатами, отношение к героическому поступку и цене жизни... Всё разводит молодых офицеров на позиции крайнего психологического противостояния.

Такая сюжетная модель возрождает конфликт «положительного» героя и «отрицательного», разработанный в драматургии предвоенного кинематографа. И только финальные эпизоды выигранной ценой человеческих жизней сражения на огневом рубеже приводят молодых офицеров к примирению: награждая уцелевших, штабник проникается трагичностью и величием их подвига (правда, в литературном первоисточнике этого не происходит...).

Психологическая драма, овладевая структурой эпического материала, возвращает на экраны человека социального.

Уже на переломе десятилетия кинорежиссёр В. Роговой ставит эпически основательный кинороман «Офицеры» (1971). Актёры В. Лановой (Иван Варавва) и Г. Юматов (Алексей Трофимов) воссоздали буквально по этапам воинскую историю страны.

От первых лихих сражений Гражданской войны, где друзья – ещё по существу мальчишки – отчаянно бросаются в самые рискованные операции, до преодоления тягот, потерь близких, множества других невзгод. Став седыми ветеранами с генеральскими погонами на плечах, они, кажется, остаются всё такими же юными по отношению к достойно прожитой жизни, по-прежнему верными солдатской дружбе.

Их жизнь определяют обстоятельства истории страны, подробности участия во всех поворотных для неё событиях формируют характер. Это непосредственное взаимоотражение в драматургической конструкции приобретает свойство причинно-следственной логики, что и придаёт индивидуальной судьбе отдельного человека отчётливую социальную значимость.

Герой фильма «Укрощение огня» (1972), поставленного Д. Храбровицким (до того успешным автором сценариев, среди которых

«Чистое небо», «Девять дней одного года», «Почтовый роман»), будущий конструктор Башкирцев (акт. К. Лавров), одержимый мечтой освоения космоса, начинает путь чуть ли не с фантазий рабфаковца в бараке молодёжного общежития. И мощь преодолевшей все невзгоды страны, и закалённый именно в них характер поднимают его до истинных высот.

История страны опять становится основанием формирования личности. Психологическая неуступчивость банальным жизненным обстоятельствам, истинное духовное горение делают Башкирцева человеком внешне замкнутым, как будто бы даже отрешённым от суеты и хлопот каждого дня. Однако личная неустроенность, сознательный уход от бытовой повседневности составляют исключительность его характера по сравнению с обыденным окружением.

Нет ли в этом возврата к образу героя «из коммунистического завтра»? Д. Храбровицкий как сценарист и режиссёр, К. Лавров и А. Роговцева (актриса, играющая роль подруги, жены Башкирцева) идут буквально по лезвию, практически не нарушая грани, отделяющей характер современного социального героя от мифологически сконструированного персонажа по методу социалистического реализма... Хотя нельзя не признать, что вообще-то 70-е во многом обозначили возврат к идеологии прежних времён. И такие попытки, в принципе, не исключаются.

А. Кончаловский, экранизовавший в начале 70-х чеховскую пьесу «Дядя Ваня» (1971) и поставивший яркую в жанровом отношении мелодраму «Романс о влюблённых» (1974), к концу десятилетия (1979) осуществляет постановку масштабного четырёхсерийного проекта «Сибиряда» – эпического повествования, события которого охватывают более полувека.

Освоение Сибири – процесс, конечно же, государственной значимости. И многие поколения людей, в нём участвующие, уже поэтому оказываются героями социальными. Однако режиссёр основное внимание отдаёт разработке индивидуальных характеров, отношений между людьми и поколениями, непростым частным судьбам.

Легко заметить, как после разрешения трудной предпрокатной судьбы «Истории Аси Клячиной...» режиссёр как бы изымает анализ

характеров и отношений своих героев из вакуума сугубо личностных контактов, осторожно, но вместе с тем решительно переносит их в пространство социально означенной среды. Уже в «Дяде Ване» это ощущается благодаря введению в контекст экранизации пьесы кадров нищающей России, вымирающей природы, исчезающего духовного самосознания...

«Романс о влюблённых» ещё более определённо сближает общезначимые для страны события и личные судьбы людей, как бы при этом изобретательно ни была разработана жанровая форма этого причудливо снятого сюжета.

«Сибириада» более основательно опирается на жанровый канон эпического романа.

И герои (а основные роли исполняют очень достойные популярные актёры разных поколений: от П. Кадочникова в образе мифического вечного деда до совсем ещё юной Н. Андрейченко в роли заносчивой своенравной деревенской красавицы Насти), воплощая отдельные судьбы, психологически убедительно мотивируют каждый поступок, от осознанного до безрассудного.

Психологическая драма, анализирующая судьбы людей на исторически значимом фоне становления России как государства, не просто вернула, а естественно востребовала человека социального. В художественное сознание зрительских масс он был возвращён благодаря названным и другим достойным фильмам.

Однако один из основных во все времена востребованных массами жанров, психологическая драма на протяжении 70-х поддерживается в производстве и кинопрокате фильмами других жанров, также не менее популярных у публики.

Заметно активное оживление приключенческого фильма.

Внушительное количество приключенческих лент, вышедших в 70-е годы, говорит не просто об их популярности у киноаудитории. Это объясняет также, на какого именно зрителя ориентируется прокат. Впечатлённая постановочным размахом блокбастеров публика, молодёжная её часть, обычно составляющая большинство зрительных залов, довольно спокойно реагировала на повороты батального по содержанию действия. И киноиндустрия оперативно отреагировала на её легко предсказуемые запросы.

Из наиболее популярных по сей день – «Достояние республики» (1972, реж. В. Бычков), «Крушение империи» (1971, реж. В. Корш-Саблин), «Миссия в Кабуле» (1971, реж. Л. Квинихидзе), заключительная серия про неуловимых мстителей «Корона Российской империи, или Снова неуловимые» (1971, реж. Э. Кеосаян), заметно, по сравнению с предыдущими, акцентировавшая мотив становления государственности молодой Республики Советов...

Самые удачливые из профессионалов работают не переставая. Так, В. Дорман на киностудии им. Горького за этот период ставит несколько добротных приключенческих картин, ещё и сегодня востребованных зрителем: «Ошибка резидента» (1968), «Судьба резидента» (1970), «Земля, до востребования» (1973), «Пропавшая экспедиция» (1975), «Золотая речка» (1977), «Исчезновение» (1978), «Похищение Савойи» (совместное производство, 1979), завершающую серию «Возвращение резидента» (1981).

Успеху приключенческого фильма в прокате способствовали и телесериал «Адъютант его превосходительства» (1970, реж. Е. Ташков), в 1972 году вышедший и на экраны, а годом позже многосерийная лента «Семнадцать мгновений весны» (1973) Т. Лиозновой, собравшая у телеэкранов чуть ли не всё население страны.

В главной роли капитана Кольцова у Е. Ташкова снялся яркий театральный актёр Ю. Соломин, активно в этот период работающий в кино. Т. Лиознова отдала роль советского разведчика Исаева-Штирлица популярнейшему киноактёру В. Тихонову.

Истинными чемпионами проката в конце периода оказались яркая зрелищная картина «Экипаж» (1980, реж. А. Митта) и многолетний лидер зрительских симпатий фильм «Пираты XX века» (1980, реж. Б. Дуров). Каждый из них обозначил своё направление поисков выразительности, обновил жанровые каноны, делающие привлекательными приключенческие сюжеты для современной молодёжной аудитории.

А. Митта обратился к опыту популярного за рубежом фильма-катастрофы.

Режиссёр, вдумчиво изучающий законы жанровой драматургии, не раз излагавший свои творческие взгляды в печати, активно экспериментирует в экранных работах («Гори, гори, моя звезда», 1970, «Точка, точка, запятая...», 1973, «Сказ про то, как царь Пётр арапа

женил», 1976). Он выстраивает жанровую линию повествования, щедро наделяя её оттенками выразительных форм, характерных для других художественных систем.

Так, в фильме об Искремасе (1970) рядом с патетикой обновления революционного искусства захватившим в глубинку актёром (О. Табаков), робким лиризмом любившей его девочки (Е. Проклова) соседствует высокий примитив художника-самоучки (О. Ефремов), комичность наивных попыток киношника пережить тяжёлые времена (Е. Леонов), трагизм белого офицерства (в их ролях, в частности, снялись кинорежиссёры М. Хуциев, В. Наумов), драматизм обречённости главаря местной банды (Л. Дьячков).

Ярким явлением освоенных кинематографом зрелищно-музыкальных композиций стал его фильм из эпохи Петра «Сказ о том, как царь Пётр арапа женил».

«Экипаж» привлекает органичностью повествования в жанре психологической драмы, интересом к эффектным эпизодам, использующим атрибутику и приёмы только ещё появившихся зарубежных фильмов-катастроф. И пусть декорационные конструкции иной раз шокируют примитивностью исполнения (компьютерные композиции, более органично и натурально монтирующиеся с фрагментами действия, экран во всей полноте освоил несколько позже), всё-таки это была удивительно смелая попытка приживления нового типа зрелища к традиционной киноаудитории.

А. Митта уверенно ориентируется в условиях жанрового кинематографа, его как автора фильмов тонкой по настрою субъективно-лирической стилистики «Звонят, откройте дверь» (1966) или «Гори, гори, моя звезда» несложно узнать и в повествовательных канонах экранных композиций.

С особой теплотой и тревогой личностного соучастия в судьбах героев, оказавшихся к финалу картины «Экипаж» в экстремальных условиях, зритель воспринимает взлёт и посадку терпящего крушение лайнера, поведение людей, оказавшихся там.

Многолетняя востребованность другого из самых популярных приключенческих фильмов 70-х «Пираты XX века» говорит сама за себя<sup>[58]</sup>.

Не слишком эффектный по своим постановочным возможностям, он практически исключает такой значимый для оттепели компонент

художественной системы, как образная роль пространства. Действие происходит в основном на корабле, советские моряки противостоят группе профессионально подготовленных бандитов, пытающихся его захватить...

Подробности нападения максимально освобождены от таких существенных ориентиров, как реальное место (и время) событий. Зато расчётливо используются различные варианты движения.

Сюжет-движение (а к нему кинематограф активно обратился ещё в конце 50-х), характерный для знаковых в период оттепели картин, таких, например, как «Баллада о солдате», «Путешествие в апрель», «Живёт такой парень», «Человек идёт за солнцем», «Мир входящему», многие другие, в «Пиратах...» практически только лишь обозначен: корабль движется по своему курсу.

Однако этот компонент очень скоро также перестаёт быть существенным. Эпизоды, составляющие содержание, по существу изолированы от направления, цели и задач идущего лайнера.

Узкие коридорчики, технические помещения судна, предметная среда корабельной оснастки (наподобие загадочных композиций финальных сцен «Терминатора») оказываются достаточно характерным обозначением напряжённого драматизма рукопашных схваток.

Именно погони, преследования, эффекты неожиданных столкновений противников, короткие беспощадные поединки образуют фабульный ряд всякого типа приключений.

Ведущие исполнители главных ролей, недавние выпускники актёрской мастерской С. Герасимова во ВГИКе Н. Ерёмченко в роли советского моряка и изображающий пирата Т. Нигматуллин яростно борются.

Рукопашные схватки поставлены как зрелище современного спортивного единоборства. Захватывающие сцены не раз оказываются впечатляющими сами по себе: красота движения, привлекательность азарта, сосредоточенность мимической выразительности и пластики тел, кажется, доставляют не только зрителям, но и участникам поединков истинное удовольствие.

Такого рода динамичное действие, на уровне спортивного искусства, могло сколько угодно держать внимание молодёжной зрительской аудитории.

Основным жанровым каноном в этой группе картин была изобретательно разработанная серия неожиданных приключений с участием «стопроцентного» положительного героя, побеждающего противника.

Индивидуальные оттенки характеров, личностные мотивы поведения в приключенческом жанре, как правило, практически не имеют значения. Их предварительная презентация вовсе не всегда обязательна. Сюжетным центром оказывается сама экстремальная ситуация и её разрешение – в пользу, конечно же, положительного героя. Добра и справедливости, которые он несёт.

В параллель фильму-приключению 70-е привлекают зрителя довольно большим количеством картин, основной жанровой характеристикой которых оказывается мелодраматически разработанный сюжет.

Вообще мелодрама как надёжный фундамент жанровой формы довольно часто оказывается в структуре сюжетов самых разных по содержанию картин. Скажем, в приключенческом фильме («Экипаж») большое место отведено линии любовных отношений (акт. Л. Филатов и А. Яковлева).

Однако именно этот период оттепели стал временем истинного расцвета мелодрамы как самостоятельного жанра.

Его наиболее характерные разновидности имеет смысл рассмотреть на примере таких популярных ещё и сегодня фильмов, как «Звезда пленительного счастья» (1975, реж. В. Мотыль, сц. М. и О. Осетинских при участии М. Захарова, песня Б. Окуджавы), яркая карнавалльно-драматическая поэма Э. Лотяну (автор фольклорно-музыкальных композиций Е. Дога) «Табор уходит в небо» (1976) и фильм-сказка о судьбе современной Золушки «Москва слезам не верит», получивший высшую премию Американской киноакадемии «Оскар» (1980, реж. В. Меньшов).

Эти фильмы представляют собой основные разновидности художественных моделей жанра, во все времена востребованного массовой аудиторией любого возраста.

В. Мотыль берёт историческую драму поражения восстания декабристов на Сенатской площади Петербурга как явление политически значимое для судьбы страны. Каждый из участников

противостояния власти – офицер и политический деятель, его роль в акции протеста осмысленна, а неудача предрешена.

Однако авторы это обстоятельство жизненного выбора используют по существу лишь как завязку основного, мелодраматического сюжета, развивающегося в нескольких параллельных линиях, подробно рассказывающих о судьбах женщин. О подвиге верности каждой из жён осуждённых на казнь или сосланных на каторгу декабристов.

Так эпически значимая социальная драма получает углублённо-психологическую драматургию, а мотивы поведения женщин и обстоятельства реализации сделанного ими выбора обретают мелодраматическую основу – и по содержанию, и по форме.

Самостоятельные сюжетные линии создают ощущение романной формы. Убеждения офицеров, их жизнь и гражданские мотивы личного поведения образуют несколько самостоятельных центров развития действия.

Такая структура говорит об обновлении традиционной драматургической конструкции мелодрамы сюжетными формами, более характерными для времени «нового романа». Её по-своему диктует и сам исторический материал, однако при этом речь идёт о трагичности именно женской судьбы, и не одной. Их анализ составляет существо жанровой характеристики исторически достоверного сюжета.

Одна из линий переплетения судеб: князь Трубецкой (акт. А. Баталов) – княгиня Трубецкая (акт. И. Купченко) – носит характер чёткой осмысленности и осознанного жизнеотрешения.

Другой мотив: совсем ещё юный Иван Анненков (акт. И. Костолевский) и его возлюбленная (акт. Э. Шикуньска) – представлен в стремительно-головокружительном вихре романтических ритмов движения-дороги. Так, кажется, и не осознав полностью трагичности российской реальности, совсем ещё молодые герои навсегда принимают участие и тяготы сибирской каторги...

Именно такие эмоциональные перепады состояния, судьбы, участи героев берут на себя характерные приёмы жанрового построения сюжета.

Мелодия Б. Окуджавы ещё продолжает держать киноаудиторию в ритмах беззаботной любви, а уже через какое-то время на экране



появляется лицо измождённого каторжанина Анненкова... Отрешённое ожидание царской милости его возлюбленной... И оказалось, что социально-исторический сюжет пришёл на экран 70-х в облике эмоционально-романтической мелодрамы.

Переосмысливая структуры всё менее впечатляющих аудиторию классических для советского кино жанровых канонов (например, историко-революционный фильм), экран тоже оживляет их компонентами других, по-прежнему востребованных жанров. В частности, не только приключенческого, но не менее активно и мелодрамы...

Красочная фольклорно-музыкальная композиция «Табор уходит в небо» поэта и режиссёра Э. Лотяну, кажется, возрождает самые ранние традиции отечественного кинематографа (фильм «Драма в таборе подмосковных цыган» фирмы А. Ханжонкова, 1908, одна из первых игровых лент русского производства). Однако сюжет вернулся на экраны 70-х красочным зажигательным зрелищем. Образ вольной жизни, безоглядной любви, прекрасного окружающего мира (оператор С. Вронский), талантливого народа, не признающего никаких внешних запретов... Всё это отчётливо прозвучало в подтексте широко известного по содержанию классического литературного произведения.

Картина В. Меньшова «Москва слезам не верит» гораздо более откровенно и традиционно обращена по содержанию, форме и общеобязательным канонам к жанру классической мелодрамы.

В своё время Г. Александров реализовал несколько таких сюжетов – сказок о современной Золушке и её счастливой судьбе. Правда, фантазию о легко достижимом счастье погрузил в чарующий шарм лирической комедии с уникально талантливой Л. Орловой в главной роли.

«Золушка» конца 70-х рождается из уже проверенной схемы сопоставления сюжетных линий. Это подруги, начавшие жизнь в московском общежитии. Их существование определяется отношением каждой к неким духовным ценностям, для себя изначально определённым, и поворотами собственной судьбы, однажды выбранной. Такая назидательно-нравоучительная история о поисках своего женского счастья. Именно те её канонические приёмы и

сюжетно-повествовательные ходы, что на всех уровнях составляют самую суть жанровой характеристики мелодрамы.

Очень своеобразно и удачно складываются в этот период судьбы едва ли не самого популярного во все времена жанра для массовой аудитории – кинокомедии. Ведущими мастерами становятся Э. Рязанов и Л. Гайдай.

Вообще жизнь комедии на советском киноэкране складывалась непросто. Авторы часто оказывались перед проблемой: над чем и как можно смеяться.

В период строительства социализма не поощрялись сатирические сюжеты. 30-е блестяще освоили лирическую, лирико-музыкальную форму с положительными героями. Весёлая, счастливая жизнь простого человека в стране Советов дала массу замечательных фильмов. И до середины 50-х экран продолжал привлекать зрителей сюжетами лирико-комедийного плана – на бытовом или даже на военном событийном материале.

Комедия характеров преобладала в нашем прокате. Комедии положений отдавалась по существу второстепенная, вспомогательная роль.

На рубеже 60–70-х возрождается интерес к комедии нравов. При этом не отживающей или отжившей части общества, как было, скажем, в ранних картинах Г. Александрова (нэпманы, мещане из «Весёлых ребят», 1934).

Отдельные сюжетные линии новогоднего музыкального ревю «Карнавальная ночь» (1956) прямо восходят к критике современного бюрократа у власти, высмеивая нравы управленческого подавления молодой искренней инициативы: завклубом Огурцов у Э. Рязанова и городской чинуша Бывалов из фильма «Волга, Волга» Г. Александрова (1938) как будто близнецы-братья (обе роли акт. И. Ильинский).

Однако если в конце 30-х над Бываловым потешались все, кто только может, и на развенчании его власти строился сюжет, то Огурцов для середины 50-х фигура реальная, его можно только изобретательно обойти.

Комедия нравов выходит на первый план, привлекая острые ситуации столкновения характеров (в основном у Э. Рязанова в содружестве со сценаристом Э. Брагинским во второй половине 60-х).

В 70-е Э. Рязанову удалось на этой волне поставить, пожалуй, лишь трагикомическую ленту «Старики-разбойники» (1972). Эта линия будет им продолжена во всё более мрачных тонах фильмов следующего десятилетия. А в середине 70-х он обратится к милым отдельным недоразумениям в нашей счастливой жизни, к комедии, построенной на череде отдельных случайностей («Ирония судьбы, или С лёгким паром!», 1975, «Служебный роман», 1977). Зато именно эти картины на долгие годы станут востребованными огромной зрительской телеаудиторией.

В 1980-м Э. Рязанов, однако, возвращается к остросоциальной комедии нравов («Гараж»), где словесный спор собравшихся дольщиков-сослуживцев сатирически и откровенно обрисовывает царящие в обществе настроения и нравы.

Л. Гайдай, изобретательно используя возможности комедии положений, возрождает традиционные формы жанра.

Он привлекает целое созвездие серийных персонажей, то и дело попадающих в смешные, нелепые ситуации. Пользуется гипертрофированными средствами повествования. Грим, мимика актёров, пластика движений имитируют искусство ковёрных, клоунату, популярную на самых ранних этапах зарождения комической. По существу, на протяжении 60-х в фильмах Л. Гайдая варьировался сериал о похождениях одних и тех же героев, состоящий из трюков, забавных моментов, смешных положений, в которых они оказывались.

70-е дали несколько иной ракурс комедийному сюжету его фильмов.

«Двенадцать стульев» (1971) по роману Ильфа и Петрова, «Иван Васильевич меняет профессию» (1973), в основу которого положена пьеса М. Булгакова, фильм «Не может быть» (1975) и «Инкогнито из Петербурга» (1978) по пьесе «Ревизор» Н. Гоголя. «За спичками» (1980) – тоже экранизация, совместно с Финляндией... Речь может идти о внимании к литературному сюжету, к театральным формам его изложения.

Наиболее убедительным и ярким примером здесь оказывается фильм по пьесе М. Булгакова, осовремененной и максимально приближенной к реалиям нашего быта.

Надо сказать, к тому же, что и в фильмах Э. Рязанова, и в картинах Л. Гайдая комедия современных нравов облекается в заведомо предсказуемые формы сегодняшней жизни.

Актёрский состав, который авторы привлекают на ведущие роли, до того практически не был так основательно задействован в комедии – характеров ли или положений. Эти традиционные нормы поведения и канонические приёмы, их реализующие, оказались вспомогательным средством повествования о складывающихся в современном обществе нравах, о негативном их влиянии. Ведь не случайно же Л. Гайдай снимает почти всю историю с Иваном Васильевичем в павильонах и на улицах сегодняшней Москвы.

В частности, это говорит о том, что жанровый кинематограф 70-х, на который была возложена не только надежда, но и миссия: потеснить авторский вектор развития экранного искусства с магистральной линии на периферию, похоже, не смог полностью возместить право автора говорить со зрителем с позиций современности.

На протяжении целого десятилетия оба массива кинематографа – жанровый и авторский – находились в состоянии не то чтобы соперничества, они как бы даже дополняли друг друга, обмениваясь наиболее эффективными средствами выразительности.

Авторский, стремясь стать ближе массовому зрителю, обращался к способам и формам жанрового кинематографа. Массовое зрелище активно осваивало открытия, приёмы, своеобразие построения сюжетов авторского фильма. И если бы все эти процессы развивались по своим собственным законам, экран, скорее всего, сохранил бы прежде достигнутый уровень.

Авторская структура могла существовать только при наличии индивидуального художественного своеобразия произведения. Жанровые конструкции постоянно подпитывались стереотипами общепонятных канонов.

Вместе с тем именно жанровый фильм охотно обращался к находкам авторского экрана, осваивал, тиражировал найденные мастерами, принятые зрителем образные решения. Постоянно адаптировал их к массовой аудитории. То есть шёл нормальный процесс освоения языка: исключительное открытие для одного типа повествования превращалось другой системой в норму. Так было на всём протяжении истории кино.

А значит лидером, мотором развития кино как искусства надо было бы признать авторский фильм. И 70-е дали для этого основание. Однако случилось всё-таки по-другому.

**В ПОИСКАХ ЗРИТЕЛЯ  
(восьмидесятые)**

## Панорама перемен

1980-й, завершающий десятилетие 70-х, обозначился выходом в прокат таких лент, как «Гараж» Э. Рязанова, «Москва слезам не верит» В. Меньшова, «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» Н. Михалкова, «Осенний марафон» Г. Данелии, «Охота на лис» В. Абдрашитова, «Пираты XX века» Б. Дурова, «Сибириада» А. Кончаловского, «Спасатель» С. Соловьёва, «Сталкер» А. Тарковского, «Экипаж» А. Митты.

Всего за этот год появилось больше 160 новых отечественных полнометражных игровых фильмов. Однако судьба перечисленных произведений, знаковых для времени оттепели, по-своему сказалась на состоянии отрасли на протяжении целого этапа.

Колоссальный разброс по тематике, материалу, по художественному качеству, конечно, при таких темпах производства – явление понятное. И десять картин обозначают лишь наиболее заметное из того, что мог увидеть зритель. При этом каждая говорит не только о высоком уровне профессионализма киномастеров. Что не менее существенно, все они отразили умонастроения сегодняшнего дня.

Речь должна идти, однако, не только о различных подходах к выбору темы, жанра, событийного состава, о способах обновления экранной выразительности или пользовании уже хорошо освоенными приёмами. Это ещё и возможность разглядеть, на каком уровне проходит нигде точно не обозначенная линия, отделяющая успешные проекты от нахлынувшего в 80-е неразличимого потока кинопродукции.

Ведь, в частности, именно они, среди немногих других картин, упоминаемых здесь не однажды, определили эволюцию экранного образа, оказали влияние на кинопроцесс. Показали, как авторский замысел осваивает наиболее востребованные киноаудиторией жанровые конструкции.

Итак, «Гараж», «Москва слезам не верит», «Охота на лис», «Пираты XX века», «Экипаж».

Важно отметить, как по мере убывания авторского начала в этих картинах нарастает жанровое давление на материал. Здесь, видимо, скрыта некая закономерность. И очень скоро она проявится как насыщение проката продукцией, ориентированной на массовое потребление.

Правда, интенсивное сюжетное действие само предполагает необходимость эффектных приёмов, впечатляющих выразительных средств (хотя они, напомним, активней накапливались в произведениях авторского крыла, осваивались как опыт других кинематографий).

И всё же нельзя не признать, что переход к популярным жанрам последовательно структурирует своеобразную систему повествования.

Так, например, фильм-диспут для нас относительно новый способ сюжетного построения. Но после зрительского успеха картины «Двенадцать разгневанных мужчин» подобная, сценическая по существу, форма была выбрана авторами картины «Гараж». Сценография оживила традиционное сопоставление характеров, сконцентрировала внимание на их взаимодействии, внесла метафорические акценты в драматургию фильма-диспута.

К тому же картина Э. Рязанова добавила к этому впечатляющий комический эффект.

Реализация жанрового канона комедии в новой для нас конструкции диспута – задача сложная. Такое построение предполагает ограниченное, замкнутое пространство. Здесь местом действия выбран Зоологический музей.

Подробности и детали музейной экспозиции, в принципе, не должны, казалось бы, отвлекать от предмета и хода диалогов. Но с точки зрения канонов жанра (комедия нравов), картина изначально полагает некие несоответствия, забавные сопоставления, гэги, практически невозможные в театре. Вовлекает зрителя в игру разгадывания смыслов. Жанровая разновидность рассказанной истории при этом достаточно жёсткая: это комедия сатирическая, её судьба у нас всегда складывалась непросто.

Экспонаты Зоологического музея поневоле постоянно будут смотреться в сопоставлении с персонажами, участниками собрания.

Знаковым останется впечатляющий эффект, перенесённый ещё в 20-е на экран как способ соответствия локального литературного сравнения и визуального образа (один из ярких примеров –



характеристика шпииков, сопоставление их конспиративных кличек с внешностью зверюшек из фильма «Стачка» С. Эйзенштейна, 1924). Этот прием и теперь обнаруживает свой потенциал именно в слиянии образных мотивов: жёсткого спора делящих гаражное место сослуживцев и скромно помалкивающих при этом диких зверей. Метафора Э. Рязанова остаётся актуальной на протяжении всего действия.

Итак, осваивая необычное для нашего экрана построение фильма-диспута, Э. Рязанов постарался оснастить место действия выразительными подробностями, используя значимость характеристики древних животных, закреплённую в сознании современного человека скорее своими качественными особенностями, чем реальным существованием. Интеллигентные люди, постепенно теряя человеческий облик, наделяются свойствами давно отживших монстров...

Объекты композиции кадра оказываются плотно взаимодействующими компонентами художественного построения, сопоставление приобретает оценочный характер.

И ещё одна (характерная, правда, уже и для 70-х) особенность: режиссёр приглашает актёров, с которыми зрителю не однажды приходилось встречаться на экране 60-х годов.

Это узнаваемые аудитории Л. Ахеджакова (острохарактерная актриса на сцене ТЮЗа), В. Гафт («Убийство на улице Данте», 1956), А. Мягков («Похождения зубного врача», 1965, «Братья Карамазовы», 1969), С. Немоляева («Человек человеку», 1958), Г. Бурков («Зигзаг удачи», 1968), И. Саввина («Дама с собачкой», 1960), Л. Марков («Русское поле», 1972)...

При этом важно именно то, что вовсе не все они актёры комедийного плана: за каждым ощущается шлейф прежде всего драматических ролей, что невольно добавляет внеэкранных подробностей для авторского текста.

Конечно, в большой киноаудитории не может быть единого уровня проникновения каждого из зрителей в замысел фильма, буквально во все его тонкости. Какая-то часть кинозала будет реагировать на действия и реплики, поведение персонажей. Для таких в картине множество откровенно смешных, фарсовых ситуаций, вплоть до съедения одним из спорщиков (акт. А. Мягков) протокола

собрания. Другие, может, задумаются как раз о прежних ролях кого-то из актёров. И только, наверное, пусть небольшая часть из них проникнет в пласт сопоставлений, составляющих мифопоэтический текст фильма. Это и будет эффект воздействия предложенного авторами выразительного кинообраза.

К такого рода сопоставлениям в те годы вплотную подошёл и обновляющийся театр.

Если же проводить аналогии с музыкальной композицией, то перед нами, скорее всего, рок-ансамбль. На экране развёрнута мощная ударная оркестровка сегодняшней абсурдной, не поддающейся логике и здравому смыслу ситуации.

Важнейшая роль отдана содержанию реплик. Текстовый уровень сцены среди музейных экспонатов зверинца жёстко очерчивает абсурдность происходящего.

Внешнее действие практически отсутствует, речь идёт об агрессивности внутреннего пространства каждого из участников собрания, доведённого до отчаяния жизненной ситуацией, в которой каждый из них оказался. Оно, это внутреннее пространство, по-своему укрупняется, выходит на первый план.

Смысловое авторское послание буквально прорывается за пределы видимого действия: одна из участниц дискуссии диктует сослуживцу текст справки, утверждающей, что провела ночь на собрании кооператива, настаивает, чтобы её заверили двумя подписями... И в конце этого короткого диалога выясняется, что документ предназначен мужу.

Освоение жанровой формы диспута в сатирическом ключе позволило автору практически напрямую высказаться о тревожных симптомах наступающего времени.

Аналогичные попытки разведения персонажей по разные стороны в решении общей проблемы предпринимались, правда, и прежде. Однако тогда, ещё на ранних этапах советского кино, в спорах, на которых держался социально ангажированный сюжет, участвовали противоборствующие персонажи (труженик и лодырь, новатор и консерватор, патриот и космополит, большевик и ревизионист). Э. Рязанов свёл воедино людей, так сказать, одной крови. Отчаявшиеся сослуживцы, теряя достоинство, бросаются в бой, чтобы отспорить право на так необходимые каждому обыденные удобства.

Сюжет, снятый оператором как документальный репортаж, режиссёр превратил в галерею портретов интеллигента на пороге 80-х.

И стоит внимательно присмотреться к тому, чей именно коллективный портрет явлен зрителю. Так ли уж трудно узнать в этих сорокалетних, спорящих за свой кусок благополучия интеллигентах тех самых мальчиков шестидесятых?..

«Москва слезам не верит» В. Меньшова, напротив, репортажные съёмки-наблюдение за жизнью города и его обитателями использует для придания правдоподобия традиционно скомпонованному сюжету: это фильм-сказка. Утешительная история о том, что собственная судьба в руках каждого из нас, стоит только не торопиться, терпеливо ждать...

И как раз именно сказочность, сквозящая буквально сквозь все скрепы сюжета из современной жизни, обнаруживает лукавую усмешку автора по поводу незатейливой экранной истории.

Житейские заботы подружек, вместе начинавших в московском общежитии, согласно жанровой форме, разложены на три судьбы-примера («три девицы под окном» – один из постоянных канонов). Каждая из девушек – представительница какого-то из вариантов выбора поведения человека в реальных обстоятельствах. Они и заслуживают в результате той судьбы, какую сами определили и создали. В этом авторский замысел, реализованный художественной моделью фильма «Москва слезам не верит».

В любовных историях героинь, подробное жизнеописание которых зритель видит на экране, в их судьбах можно распознать по ходу действия некую вневременную основательность, характерную для всех и всегда, так велит жанр сказки. И массовое восприятие, в чём особенная заслуга режиссёра, органично принимает подобные условия затейливой и красивой игры, веками живущей по своим устойчивым законам.

Уютная Москва тех, изначальных для сюжета, лет. Нарядная сталинская высотка на площади Восстания (потом – Новинский бульвар, сегодня Кудринская площадь) говорит об этом.

А для вечно живой модели обновлённой приметам времени сказки не всё ли равно? Пейзажные зарисовки не играют особой выразительной роли в развёртывании событий, не являются способом авторского комментария... На экране привычная суэта московских

улиц, мало чем напоминающая лирические прогулки шестидесятников («Я шагаю по Москве», например). Теперь, у В. Меньшова, здесь просто происходит действие.

...Беспечная стайка девчонок. Переборы гитары. Песня С. и Т. Никитиных...

Однако режиссёр как-то незаметно отходит от лёгким штрихом намеченных характеристик места действия к анализу индивидуальных жизненных ориентиров, которые героини выбирают для себя. И теперь экран буквально заполняет волна сказовых нравоучений, состоящая из якобы случайностей, перед которыми оказывается каждая из них.

Так обнаруживается ещё один канонический признак фольклорного жанра – назидательность рассказанной истории.

В жизни одной из подружек появляется знаменитый спортсмен. Спиваясь, он ломает судьбу самой, казалось бы, предприимчивой, безрассудно-торопливой из них (акт. И. Муравьёва)...

Чуть снимает напряжение тихое семейное счастье незатейливого толка, устроенный быт второй девушки. Дом, дети, надёжное хозяйство...

Вносит равновесие во всю эту конструкцию случайное знакомство главной героини (акт. В. Алентова) с телеоператором, короткий роман, родившаяся дочь...

Словом, каждая по-своему решает собственные проблемы.

Как водится, в третьем варианте обстоятельства жизненного устройства успешной труженицы, чем-то невольно напоминающей старшему зрителю удачливую ткачиху из «Светлого пути» Г. Александрова, ближе к финалу конкретизируют общеобязательный канон появлением принца (сантехник по имени Гоша, акт. А. Баталов), без чего по законам жанра и не должен обходиться ни один подобный сюжет.

Финальные сцены фильма «Москва слезам не верит» приводят массового зрителя в мир благополучной сегодняшней жизни главной героини.

Мелодрама, и не только на нашем экране, обычно облекается в форму какой-нибудь, часто известной, сказочной конструкции. Массовая киноаудитория хорошо это знает и воспринимает происходящее легко, в ожидании непременно благополучного финала. В 30-е здесь не было равных сюжетам о современной Золушке

(блистательная Л. Орлова) в картинах Г. Александрова. Труженицей-принцессой (героиней труда) на фоне счастливой колхозной жизни очаровывали зрителей И. Пырьев и М. Ладынина.

И вот теперь, к 80-м, фольклорно-каноническая модель оказалась ностальгически-востребованной. Фильм В. Меньшова получил высшую премию Американской киноакадемии «Оскар», собрал огромную зрительскую аудиторию.

Известные уже не одному поколению зрителей актёры А. Баталов, О. Табаков, иногда успешно снимавшийся режиссёр В. Басов, И. Муравьёва, В. Алентова, даже и З. Фёдорова в короткой эпизодической роли (последней для баснословно популярной в 30-е актрисы), другие исполнители базовую конструкцию фильма В. Меньшова облекли в органику естественных жизненных ситуаций.

«Охота на лис» В. Абдрашитова, наверное, не меньше других открыта реальным проблемам сегодняшнего дня.

Жанр адаптированной к современности психологической драмы позволяет главному герою «Охоты на лис», фанату спортивного ориентирования, объектом переживаний сделать конфликт с молодым парнем, которого осуждают приговором суда... Герой пытается взять над ним, можно сказать, шефство.

Однако не так-то, оказывается, просто сегодня найти понимание и отклик у живущего по иным понятиям нового поколения. Свои проступки он предпочитает оплачивать сам, не принимая опеки. Надёжные нравственные ориентиры, принятые у старших, не работают...

Здесь несложно разглядеть и контуры популярной прежде сюжетной схемы: наставник опирается на незыблемые прежде поведенческие нормы (свод нравственных норм – их представляющий воспитатель – воспитуемый). Однако оказывается, что теперь это не убеждает.

Картина В. Абдрашитова, резонирующего в своих фильмах часто в унисон с только ещё возникающими потрясениями социально-нравственных устоев современности (а оттого документальных, как правило, по стилистике), одна из первых сказала о появлении молодого поколения «несогласных», отвергающих идеалы шестидесятников.

Характерно, что все эти фильмы, выбрав популярную жанровую форму, предполагающую не только некие каноны повествования, но и

условия изначальной зрительской адаптации к ним, всё-таки сохранили индивидуальное авторское понимание истинных проблем угасания эйфории оттепели. Повзрослевший герой экрана 80-х очень уж некомфортно чувствует себя в изменившихся жизненных обстоятельствах. Разве что сказочная случайность позволяет разрешить проблемы его внутренней неустроенности.

Примерно в таком контексте экран всё более настойчиво обращается к художественным моделям, несомненно способным привлечь массового зрителя: наряду с мелодрамой это активно возрождаемый детективно-приключенческий жанр.

Бесчисленные погони, эффектные единоборства, иной раз лишь по касательной относящиеся к сюжету, едва скреплённому мотивом движения в приблизительно обозначенном пространстве, содержат массу напряжённых ситуаций. Они не развивают характеры, а только стремительно меняют конкретные обстоятельства, в которых те максимально активно себя проявляют: пробежки, преследования, короткие схватки противников, неожиданности, подстерегающие, считай, за каждым поворотом...

Таковы «Пираты XX века» режиссёра Б. Дурова и совсем новое для нашего экрана художественное образование – фильм-катастрофа «Экипаж» А. Митты.

Итак, экран 1980 года, адресованный массовой аудитории, довольно отчётливо обозначил свои тематические ориентиры.

Примерно с конца 70-х киноруководство, крайне озабоченное резким падением зрительской посещаемости<sup>[59]</sup>, поставило задачу привлечь аудиторию сюжетами повышенной, так сказать, занимательности. Именно благодаря активности на этом направлении не только заметно увеличилось производство жанровых фильмов, но, как показало время, резко сменился в результате и состав зрителей.

А это стало очень существенным поворотом в судьбе киноискусства.

Развлекательный кинематограф стремился собрать большую молодёжную аудиторию, которую, признаться, во все времена вообще не слишком интересуют проблемные произведения.

Однако нельзя не заметить, что в названных приключенческих фильмах речь каждый раз идёт о персонаже, оказавшемся в сложных, а то и в экстремальных условиях. Составленный из заведомо достойных

зрительского восхищения качеств, его характер проявляется в неожиданных обстоятельствах. Способность разрешить конфликтную ситуацию, внутреннюю или внешнюю, зависит от его собственных личных предпочтений, выбранного типа поведения. Как правило, вызывающих одобрение массовой аудитории...

Именно подобные способы разработки замысла отражают позицию жанрового экрана, от которого зритель, тот, который активно воспринимает насыщенный неожиданностями событийный слой экранного повествования, ждёт завершения рассказанной истории. Это одно из основных условий занимательности кинопродукта.

Выполняя своего рода социальный заказ (пусть хотя бы в смысле увеличения аудитории), такой фильм отчётливо обозначает контуры некоего благополучного исхода для участников действия. При этом автор чаще принимает на себя роль стороннего наблюдателя, беспристрастного повествователя. А то и беспечно проспавшего (Э. Рязанов), пока идут дебаты вокруг недостающего гаража... Он, автор такой картины, как бы не вмешивается в действие, остаётся вместе со зрителем в стороне.

Событийный состав произведения любой жанровой формы состоит из череды действий, за последовательностью которых следит зрительный зал. Даже когда они не скреплены причинно-следственной связью (как, например, в «Экипаже», где всё построено на смене именно неожиданностей, по сравнению с «Охотой на лис», чётко составленной в зависимости от причин и следствий), всё равно каждое следующее событие как-то объясняет или дополняет уже увиденное. Автор ведёт рассказ методом смены этих событий.

Такая конструкция оставляет зрителя в роли наблюдателя, со стороны оценивающего развитие действия, поведение персонажей. И не придающего особого значения подробностям, деталям, если они не участвуют непосредственно в разрешении конфликтной ситуации.

Жанровый кинематограф существует и развивается в рамках повествовательной модели, опирается на причинно-следственную связь событий.

Нельзя не увидеть, что другая часть предложенной выше десятки фильмов в прокате 80-го года отличается значительно более ярко выявленным авторским прочтением материала.

«Несколько дней из жизни И. И. Обломова», «Осенний марафон», «Сибириада», «Спасатель», «Сталкер»...

Здесь тоже напряжение конфликта, рельефность описания характеров, захватывающая динамика действия. Однако ощутимо иная художественная конструкция событийного материала. Действие выстроено как бы по принципу музыкального тематизма.

Об устремлённости фильма как произведения искусства к конструкции больших форм музыкальной композиции ещё в начале 20-х написал французский режиссёр и теоретик Леон Муссиак в теоретической работе «Рождение кино», её перевод был издан у нас в 1926-м<sup>[60]</sup>. Многие из русских новаторов тех лет, увлекаясь изобразительно-монтажными экспериментами, пытались отыскать выразительную структуру поэтического фильма.

К подобным построениям нередко обращается и современный кинематограф, максимально ослабив эффект монтажного сопоставления подробностей, зато заметно усилив роль изобразительного ряда и смены ритмов внутрикадрового действия.

Облик персонажа, окружающая среда, пейзажи, детализация (костюма, интерьеров, натуральных кадров) – всё впечатляет не только как отдельный выразительный мотив. Сплетаясь в единую композицию, все эти компоненты, оставаясь на экране действием, событием, образуют движение авторской мелодии. С полутонами, обертонами, основной тематической партией и вторящими, вытесняющими, сопутствующими ей голосами.

Гармония взаимоотражения подробностей – постоянный сопровождающий аккомпанемент характеристики и поведения Ильи Ильича (акт. О. Табаков) в фильме Н. Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова».

В одном из лучших фильмов, завершающих ранний период творчества кинорежиссёра Н. Михалкова, огромную роль в характеристике внутреннего мира главного героя играет пространно и детально разработанная панорама среднерусского летнего пейзажа.

Эти лирические зарисовки оказываются своеобразным лейтмотивом, раскрывающим духовную основательность характера российского дворянина.

Именно полуденная неподвижность пространства среднерусской усадьбы, какая-то особенная тишина окружающего мира оказываются



своего рода пейзажем души главного героя. В его бескрайнем просторе – загадка и смысл характера Ильи Ильича.

Таким приёмом – вынесением вовне свойств и состояния действующего в кадре персонажа – Н. Михалков владел в те годы безусловно, о чём сказали бы и другие его картины того времени: поэтический пролог и эпилог фильма «Свой среди чужих, чужой среди своих», детализация интерьеров «Пяти вечеров»... Экранизация романа И. Гончарова достойно завершает этот период.

Контрастом к натуре главного героя романа «Обломов» на экране смотрится друг Ильи Ильича, по-немецки деловитый Штольц.

Стремительность смены городских пейзажей, чаще безликих, – мотив, дополняющий действия Штольца (акт. Ю. Богатырёв) и резко контрастирующий с пейзажными характеристиками образа главного героя. Диссонанс в сопоставлении характеров, акцентированный за счёт нейтральных, на первый взгляд, зарисовок, приобретает свою отчётливо выраженную конфликтную значимость. И сопоставление пространств срабатывает в подтексте, в сфере авторского монолога на уровне музыкального тематизма.

Их знаковое взаимодействие и есть среда, реализующая авторскую интерпретацию романа.

Кинорежиссёр отважился переосмыслить традиционный для советской критики подход к пониманию природных свойств характера главных героев, согрев уютным домашним теплом образ русского Обломова.

Отсюда – особенная роль пейзажных планов, множество выразительных натюрмортов в помещениях, где обустроено и размеренно проходит обыденная жизнь человека. Пейзаж, как в живописи, в поэзии, становится и на экране выразителем состояния души.

Г. Данелия в «Осеннем марафоне» тоже отчётливо акцентирует характер и детали природного пространства, создавая ощущение мира ускользающего (в пробежках Бузыкина по улицам, бессмысленном хождении «по грибы» среди хилой пригородной полосы). Максимально неустроенное, какое-то заброшенное собственное жильё, казённые коридоры и пустые аудитории института, аскетически скудное убранство комнаты подружки, где он хоть на миг сиротливо пристраивается на кушетке...

И дома, и за его пределами герой Г. Данелии (акт. О. Басилашвили) не ощущает душевного тепла, в каждом эпизоде солирует взаимное отталкивание визуальных мотивов: поведения героя и его партнёров, пространственного окружения. И такая психологически мотивированная композиция материала выявляет монологическую мелодию. Она ощутимо нарастает с каждым новым эпизодом, практически выделяясь в самостоятельную партию.

Структура событийного материала «Сибириады» А. Кончаловского собрана в более сложную, развёрнутую, многоголосую выразительную систему.

Прежде всего на экране явлен вневременной, исконно русский пейзаж. Сопоставление пространственных характеристик, от тихой жизни далёкого села к бескрайним просторам Сибири, таящим несметные природные богатства, как раз и образует основную мелодическую партию авторского повествования.

Параллельно ей выстраивается вектор движущегося времени, его реализует история края, страны, мощно, эпически развёрнутая. Истоки и сегодняшней день, мифология вечности и сиюминутные обстоятельства реальной жизни органично соотнесены в пространстве экрана.

Графически изобразить схему подобной конструкции практически невозможно, однако именно эта полифоническая структура по-своему реализует сложный авторский замысел.

Каждому из героев в нём назначено своё место.

Характеры яркие, неординарные. Конфликты неразрешимые. Судьбы, по большей части сломленные жизненными обстоятельствами.

Режиссёр привлекает начавшую приживаться на театральной сцене (Ю. Любимов, А. Эфрос, М. Захаров в Москве, Г. Товстоногов, Л. Додин в Питере), позже названную ассоциативной, особенность выразительности: обращение сценического приёма или части актёрского монолога непосредственно в зрительный зал, к личностному опыту своего современника, соучастнику процессов меняющейся на глазах сегодняшней жизни. (Из фильма Р. Быкова «Айболит-66», например, фразу «Нормальные герои всегда идут в обход» или речитатив главного героя «Это даже хорошо, что пока нам плохо» подхватила буквально вся страна.) Пусть многие из

подробностей реальной жизни постоянно остаются за кадром, человек в кадре есть производное от их влияния...

Если в «Спасателе» С. Соловьёва речь идёт о драме утраты романтической веры в способность найти в объекте своих юношеских грёз реальный шанс душевного возрождения, то «Сталкер» А. Тарковского – картина жёсткая. О беспощадном разрушении жизни с утратой её истинных духовных ценностей. О тщете поисков некоей заповедной, фантастически закрытой для непосвящённых территории, откуда можно было бы якобы начать всё сначала...

Это такая современная притча, озадачившая очень и очень многих. А в притче по определению все природные силы, стихийные явления носят смысловой, философски-назидательный характер в повествовании о, казалось бы, простом житейском событии. Однако именно к такой форме иносказаний как раз и устремлён кинематограф А. Тарковского.

Одних «Сталкер» насторожил странной для современного экрана фактурой заброшенного, замусоренного пространства, когда-то, судя по всему, цветущего, благополучного, чистого.

Других обликом и образом персонажей. Всех, от мала до велика. А единственный человек, который может отыскать путь к заветному роднику (акт. А. Кайдановский), давно уже изгой по обычным меркам.

Видимая нелепость его действий при этом явно провоцирует зрителя кажущейся неправдой и примитивностью. Но, наверное, в этом и смысл: отсутствие в природе затерянных путей к заветному спасению души...

Итак, в разной степени сложности авторский фильм материализует монологическую форму.

Тема каждой из этих картин восходит к тому художественному миру, который характерен как выражение индивидуального, субъективного даже, отношения автора к современности. Мироощущение художника реализуется в отборе событий и ситуаций, в своеобразной их компоновке.

В отличие от жанрового кинематографа, где особенную задачу при построении материала выполняет канон последовательности, авторски активная композиция берёт за основу тематический принцип и реализует его в мелодических, живописных, поэтических конструкциях. Каждая деталь, ситуация, план, мизансцена, отдельные

цветовые решения или длина планов, в том числе внесобытийных, работают при этом как часть целой ритмически организованной структуры авторского монолога.

В этом своеобразии кинообраза с убеждающей конкретностью проступает процесс синтеза языков разных искусств, нарастание эффекта их взаимодействия в период 60–80-х годов. Ни одно из них, кроме кинематографа, от природы не способно в такой степени органичности адаптировать родственные системы выразительности, образуя в слиянии уникальное своеобразие кинообраза. Музыку не сроднишь с живописью (опыты цветомузыки остались экспериментом), к театру не приживётся крупный план, фотография сама по себе не овладеет движением... Событийный состав, конечно же, при этом остаётся ведущим звеном визуального образа.

Однако для автора важно, чтобы человек в зрительном зале оказался его собеседником. Повышенная чувствительность к комментирующим кадрам, деталям, панорамам, ритмам их чередования подразумевает возможность диалога с каждым. То есть фактура и построение фильма рассчитаны не просто на массовое восприятие. Каждый отдельный зритель анализирует, сопоставляет, различает в оттенках увиденного интонацию авторского комментария, становится соучастником процесса рождения смысла, диалога. А по-иному такой замысел и не состоится.

По такому же принципу режиссёр komponует и актёрский ансамбль.

Если вернуться к жанровому фильму, то в его структуре ансамблевый принцип или вовсе отсутствует, ограничиваясь сопоставлением индивидуальных характеров, сценическим эффектом партнёрства, или в какой-то степени лишь намечается, акцентируя взаимоотражение образов ведущих героев. Иначе говоря, в трёх подружках фильма «Москва слезам не верит» при всём старании не найти обертоно возникающей выразительности, характерной для чеховской композиции пьесы «Три сестры». У В. Меньшова каждая из них сама по себе, отдельный назидательный пример для зрителя.

В структуре авторского фильма подобные, чеховские, конструкции чрезвычайно важны. Именно соотношением, созвучием или акцентированным диссонансом в сопоставлении характеров режиссёр превращает искусство исполнителей ролей в своего рода

музыкальную композицию. Чутьё и талант автора выстраивают оригинальную систему взаимодействия партнёров. Их отдельные партии, по принципу обертона, дают ощущение тончайшего психологического рисунка, значащего для расшифровки подтекста экранного действия.

Так традиционно-героический сюжет историко-революционного фильма «Свой среди чужих, чужой среди своих» Н. Михалкова как текст авторского монолога говорит о трагедии потери веры в близких тебе людей, о невозможности жить без такой веры, каким бы ты ни был преданным идеалам революции...

В «Обломове» это открытый добру и свету Илья Ильич, выросший рядом с ним прагматичный немец Штольц, юная Ольга Ильинская (акт. Е. Соловей), образ которой в финальных сценах картины, можно сказать, расставляет всё по своим местам... Подружески счастливые сцены катания на новомодном велосипеде не нуждаются в последующих событийных комментариях: в соотношении актёрских мелодий суждение о будущем героев отчётливо ощущается.

Авторский фильм не предлагает нового жанра, который можно было бы расположить в шкале уже известных кинематографу систем. Его новаторская структура состоит в адаптации разных жанровых компонентов к некоей общей тональности повествования.

Зритель постоянно находится как бы в неведомом художественном пространстве, должен сам ориентироваться в нём. Он изначально не получает однозначной настройки, не адаптируется к привычным для знакомого жанра условиям, вынужден оставаться внимательным при каждой смене эмоциональной окрашенности действия.

Своего рода сложность заключается и в том, что фильм-монолог как игровая конструкция должен опираться на событийный состав, динамику визуальных образов.

Любой фильм рождается в процессе отбора и построения визуальных образов.

Для авторского монолога буквально каждый штрих, соседство деталей, перемещение их в кадре, поведение персонажей есть способ акцентировать внимание на их подтекстовой, значащей составляющей.

Авторское «слово» («жест» по С. Эйзенштейну) на экране, в отличие от его роли в литературном тексте, где словесное окружение позволяет индивидуализировать изначально обобщённый лик предметов, в фильме воспринимается зрителем в зависимости от способности каждого проникнуть с поверхности конкретно зафиксированных подробностей в глубинные уровни авторского высказывания.

В этом смысле всё, вплоть до поступков персонажей, – их общение, внешний облик, тончайшие нюансы проявления характера – тоже необходимо улавливать и ощущать не только в повествовательном ключе, но и в иносказательном значении (скажем, сопоставление характеров и поведение персонажей в фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. Михалкова, «Сталкер» А. Тарковского).

Однако существует почти в любом фильме и упомянутое выше так называемое внутреннее пространство. Его истоки сосредоточены всегда в основании замысла. Если повествовательная модель достигает визуализации в основном за счёт драматургических возможностей оформления событийного материала, то авторская конструкция логику личностного взгляда облекает в субъективные оттенки стиля, реализующего нюансы индивидуального отношения.

Над этими проблемами ещё в начале 20-х начинал работать как теоретик и режиссёр С. М. Эйзенштейн.

Именно его немногим понятные тогда эксперименты позволили в фактуре кадров, в их сочетании обнаружить так называемую словесную (оценочную, эмоционально-личностную) ипостась. Основой поэтического фильма поэтому, наверное, сочли у нас в те годы (а теоретической разработкой новой модели тогда занимались в основном филологи, объединившиеся в группу Общество поэтического языка «ОПОЯЗ») метафоричность выразительных композиций.

Так называемая литературизация экрана (С. Эйзенштейн назвал её «вторичной», в отличие от начальной стадии, когда кинематограф активно заимствовал литературные сюжеты: см. его предисловие к книге Г. Зебера «Техника кинотрюка», 1927<sup>[61]</sup>) должна была выявить авторское начало в особым способом организованной последовательности событий и окружении действия.

Внутреннее пространство художественной модели фильма-монолога, сколько это возможно, реализует, позволяет выявить личность автора.

Не просто его позицию по отношению к актуальной в социальном или нравственном плане проблеме, положенной в основание замысла. В этом ключе высказывание художника может состояться и в рамках жанровой конструкции. Речь о личности, о «я» художника, обсуждающего в диалоге со зрителем свой взгляд на важные вопросы духовной, как правило, значимости.

Так, скажем, фильмы А. Тарковского (от дипломной картины «Каток и скрипка» или первой полнометражной «Иваново детство») последовательно насыщаются исповедально-открытым обращением к общечеловеческим ценностям, в последних произведениях всё отчётливей реализуются христианские мотивы. И так пронзительно беззащитным остаётся его герой...

Обращение к индивидуальным особенностям эволюции авторского фильма, а она явно просматривается на протяжении оттепели как движение внутреннего художественного пространства от эйфории к разочарованию, позволяет говорить об искусстве экрана как одном из самых чувствительных инструментов, фиксирующих состояние общества в меняющихся обстоятельствах жизни тех лет.

80-е заметно обновили общую палитру выразительных средств.

С документальностью съёмок всё активней соседствует их поэтизация, изобразительно-живописная стилистика.

Однако ещё важнее то, что обе эти системы выступают в синтезе.

Наблюдающая камера, снимая «под документ», как бы мимоходом улавливает выразительные, часто откровенно метафорические предметные детали и подробности действия. Живописность тщательно выстроенного пространства фиксируется в документальной манере, без каких-то заметных акцентов. Само окружение и человек как составляющая его часть оказываются в своеобразном выразительном единстве.

Таковы впечатляющие кадры из фильмов Н. Михалкова («Свой среди чужих...», «Раба любви», «Пять вечеров»), Ю. Ильенко («Белая птица с чёрной отметиной»), Г. Данелии («Мимино», «Осенний марафон»).

Эти особенности внутрикадровых соотношений подводят к мысли об изменившейся роли монтажа.

Классическая склейка изображения отдельных предметов фактически уступает место выразительной композиции кадра (так называемый внутрикадровый монтаж, когда предметная среда содержит эффект сопоставления). Длительная панорама, за счёт монтажа подробностей, деталей, чередования световых масс, драматургии цвета, выстроена по законам живописного полотна. И теперь это не шокирует даже самых взыскательных критиков. Метафоричность деталей восходит к эффекту литературного сопоставления.

К подобной роли насыщенного смыслами длинного кадра привыкла аудитория, нюансы подтекстового настроения вполне поддаются анализу. Важно только уметь смотреть...

Этому способствует и набирающее темп техническое переоснащение съёмочного процесса.

Прежде всего оно коснулось возможностей операторской работы.

Студийную камеру со штативом сначала почти в порядке эксперимента удалось раскрепостить, сменив на ручную, документальную. Однако к началу 80-х съёмочная техника игрового кинематографа существенно обогатилась. Объективы и мобильность смены их разрешающих возможностей, средства и ритмы перемещения в пространстве, способы дистанционного управления съёмкой, своеобразные техники наложения деталей единой изобразительной композиции, многокамерная фиксация непрерывно длящихся эпизодов...

Студийное оснащение съёмочного процесса позволяет максимально точно имитировать авторское видение происходящего в кадре. И это, конечно, способствует диалогу экрана и зрителя.

Особенную роль сыграло и обновление монтажных техник. Роль ножниц и склейки стремительно дополняется освоением новейших методик монтирования с помощью студийного монитора, а чуть позже и компьютерных программ. Это открыло новые возможности для сопоставления, сочетания изображений и такие удивительные эффекты, которые в прежние времена могли бы показаться откровенной фантастикой...



Важное значение имело и то, что поколение наших киномастеров времени оттепели существенно обогатило свой профессиональный опыт осознанием масштабного контекста ярчайших зарубежных произведений экрана, в котором оказался отечественный кинематограф.

Так случилось, что именно на эти годы выпало появление у нас лучших произведений киноискусства разных стран, возможность обстоятельно знакомиться с ними. А фестивальное движение, процесс наблюдения за сближением тенденций к авторскому высказыванию средствами кино, масса творческих обменов позволили обнаружить общие тенденции художественных поисков в лучших произведениях ведущих мастеров.

Открытия некоторых из наших режиссёров оказались сопоставимы с находками ряда признанных кинохудожников. Так, в творческой манере М. Хуциева, А. Тарковского, Г. Данелии, М. Калика, некоторых других критика стала отмечать соразмерность с письмом М. Антониони, Ф. Феллини, И. Бергмана, мастеров французской Новой волны.

Речь не о подражании. Сопоставимость, значимость открытий, обновляющих киноречь, роль молодых в становлении искусства кино очень многое значили для творческого самочувствия наших мастеров, открывающих возможности говорить с экрана о своём времени, исследующих психологию, эволюцию духовного состояния человека оттепели.

В этом, последнем, немалую роль сыграла устремлённость экрана к синтезированию возможностей современной прозы, поэтических форм, театральных сценических композиций и музыки, освоение изобразительной культуры искусства живописи.

Военный опыт вчерашних «лейтенантов» (от, скажем, прозаика В. Некрасова до поэта С. Орлова, о которых говорилось выше) к середине 80-х сформировал не только документально-достоверный стиль в литературе (повести «Сашка» Вячеслава Кондратьева, «Красное вино победы» Евгения Носова, «На войне как на войне» Виктора Курочкина, другие), но обозначил и поэтическое видение этим поколением знаковых для русской словесности реалий окружающего мира. Традиционные образы и метафоры возрождаются в

неповторимо-индивидуальном облике обыденности, характерном для человека нового времени.

Авторская индивидуальность диктует выбор отдельных выразительных решений, а общее в них определяется сегодняшним временем, социопсихологическими обстоятельствами появления каждого из произведений.

Так, в упоминавшихся фильмах Н. Михалкова пейзажная лирика возрождает ауру дворянской усадьбы, щедрость природного пространства («Обломов»). Именно она питает душу человека, говорит зрителю о безмятежности детства, о состоянии, в котором может комфортно чувствовать себя человек...

Вслед за И. Гончаровым, И. Тургеневым, И. Буниным в современной русской прозе образовался мощный пласт эмоционального созвучия духовного и природного пространства, пейзаж выступил как метафора внутреннего мира героя. И кинематограф щедро воспользовался его способностью отражать состояние человеческой души.

Мир природы тургеневского «Дворянского гнезда» в фильме А. Кончаловского ностальгически-щедро окружает вернувшегося в Россию героя. И сам он буквально погружается в настрой этой травы под дождём, берёзово-кленовых перелесков, паутины тропинок вокруг обветшалого поместья... Зритель эмоционально насыщается не просто «картинкой» мокрой травы под ногами Лаврецкого, а именно тем блаженным ощущением земного тепла, которое и сам, наверное, хоть раз в жизни испытывал... В чеховском «Дяде Ване», напротив, ветхий, никому уже, в сущности, не нужный дом окружён у А. Кончаловского нищающей равниной, погибающими деревьями, неухоженным, стареющим садом. И уныние гибнущего пространства слышится как отзвук пропустивших свой звёздный час людей, растративших себя ради каких-то бездарностей, ничего в итоге не сумевших достичь в отпущенной жизни...

В поэзии русского пейзажа живописная и литературная традиция устойчиво обозначила метафорически-знаковые образы не только, допустим, роци, тайги, лесной чащи или пронизанных светом перелесков. В роли поэтического иносказания стихотворные тексты традиционно привлекают образ берёзы, клёна, рябины... Каждый вспомнит множество примеров – из Есенина, скажем, или Цветаевой.

На экране оттепели увидим множество подобных живописно-поэтических ассоциаций.

...Уходящие в небо стройные стволы вековых сосен, сквозь ритмы которых пробивается щедрое солнце в фильме «Тени забытых предков» С. Параджанова. И своеобразное величие, строгий рисунок композиции кадра таят в себе не только извечное торжество природного начала над человеком, но и погибель для пришедшего с топором, нарушившего закон его верховенства...

Подобными сопоставлениями насыщена «Сибиряда» А. Кончаловского. Цветаевской рябине внятно вторит, пусть только в названии, «Калина красная» В. Шукшина.

Есенинские берёзы, увиденные «в бинтах» поэтом-фронтовиком С. Орловым, формируют внутренний мир героев множества ярких фильмов («Подранки» Н. Губенко, «Сто дней после детства» С. Соловьёва, «Пацаны» Д. Асановой, предфинальные кадры «Калины красной»).

Толкование конкретной предметности традиционного поэтического образа в контексте режиссёрского замысла видоизменяется с движением оттепели от эйфории 60-х к концу 80-х годов, когда чахлые деревца не отделяют героя от суеты городской жизни («Маленькая Вера», 1988, реж. В. Пичул, другие).

Фактически к началу 80-х экран освоил новый уровень поэтизации художественного пространства. Оно приобрело отчётливые приметы метафорического письма, прежде свойственные только поэтике живописи или литературного слова.

Однако важно не упустить из внимания ещё и другое: в поэзии и в кинематографе этого периода роль пейзажа, конкретных предметных деталей пространства постепенно замещается динамикой стихийных явлений, традиционно воздействующих в искусстве как надмирные, властные над человеком силы.

Солирующую партию часто берут на себя ветер («Ветер, ветер на всём божьем свете...» А. Блока), снегопад («Белый, белый день...» А. Тарковского; «Идут белые снеги...», «Окно выходит в белые деревья...» Е. Евтушенко), дождь (один из постоянных поэтических мотивов во многих стихах Б. Ахмадулиной), пожар, гроза...

Нет необходимости ещё и ещё перечислять десятки метафорических образов, связанных с временами года. Выше была

рассмотрена выразительная значимость подобных явлений на примере кинематографа А. Тарковского. И кстати, именно в поэзии Арсения Тарковского, отца режиссёра, наиболее отчётливо возродились и зазвучали в те годы мотивы природных стихий.

К 80-м, однако, на экране преобладает всё-таки городской пейзаж, скорее провинциального, заштатного городка, тихо стареющего, ветшающего. Он по-своему вторит утихающему буйству природы, всё откровенней окрашенной в осенние цвета увядания («Полёты во сне и наяву»).

## Герой-представитель

Ещё на раннем этапе советского кино, на переломе от 20-х к 30-м годам, критика, исследуя материал многих фильмов, обозначила образ современника, его социально-психологический облик, характер, поведение в предложенных обстоятельствах как тип героя-представителя<sup>[62]</sup>. То есть личностные, духовные качества персонажа виделись своего рода порождением и проявлением реальных обстоятельств, сказавшихся на становлении данного характера.

А если более широко взглянуть на проблему, то речь должна идти об образе человека, отразившего время, его сформировавшее.

Именно такого героя предлагает авторский фильм 80-х...

«Из жизни отдыхающих» (1981) Н. Губенко, «Остановился поезд» (1982), «Парад планет» (1984) и «Слуга» (1989) В. Абдрашитова, «Вокзал для двоих» (1983) и «Забытая мелодия для флейты» (1988) Э. Рязанова, «Полёты во сне и наяву» (1983) Р. Балаяна, «Частная жизнь» (1982) и «Время желаний» (1984) Ю. Райзмана, «Послесловие» (1984) М. Хуциева, «Зимняя вишня» (1985) И. Масленникова, «Прохиндиада, или Бег на месте» (1984) В. Трегубовича, отправленная на полку «Тема» (1979–1986) Г. Панфилова...

Можно привести по крайней мере не меньше пятидесяти названий картин, где образ современника являет собой, так сказать, итог эволюции личности шестидесятника.

Герой фильма Н. Губенко «Из жизни отдыхающих» (акт. Р. Адомайтис) в непогожее межсезонье (санаторий на приморском пляже) тяготится серостью вялотекущих дней... Время скрашивает тихая одинокая женщина (акт. Ж. Болотова): её соседство за обеденным столиком – вот, пожалуй, и всё, что хоть как-то оживляет его однотонное, очерченное границами территории существование. Казённые аттракционы аниматора по старым, потрёпанным инструкциям (акт. Р. Быков), плоские шутки соседа (акт. Г. Бурков).

А возраст героя, если отсчитать немного назад, скажет, что он как раз и есть повзрослевший юноша шестидесятых. Пусть это ни в одном из названных фильмов, кроме разве что «Полётов во сне и наяву», специально не оговаривается...

Именно ощущение какой-то внутренней неподвижности существования в удивительно жёстко ограниченном пространстве рождает то и дело возникающие попытки сотрудников оживить отдыхающий контингент. Зарядкой на утреннем пляже или наспех приготовленным, по стандарту расписанным праздником... Какая-то искусственность, застылость ощущается буквально во всём.

Имитация занятости, имитация участия в никому не нужных инициативах начальства очень внятно воссоздаёт состояние внутренней инерции обитателей.

Уже в «Подранках» можно было увидеть, какую заметную роль для художественной выразительности замысла у Н. Губенко играют внешние обстоятельства, сколь активно они участвуют в формировании и комментации мотивов поведения каждого из героев.

Однако там композиция опиралась на всё расширяющиеся круги действия и открывала пространство для проекции окружающего на формирование внутреннего мира героев. Та же композиция повторится и в третий раз – в картине «И жизнь, и слёзы, и любовь» (1984) о стариках, живущих в пансионате.

Однако мир за пределами места действия окажется замкнутым.

Характерно, что в названных фильмах Н. Губенко художественное пространство визуально реализовано как детский дом («Подранки»), казённый приморский санаторий («Из жизни...»), дом престарелых («И жизнь...»).

В этих картинах нет семейным теплом согретого жилья.

И автор с поражающей достоверностью способен передать, что обобществлённый быт отчуждает людей, как бы ни старались они украсить и утеплить день за днём.

Бездействие его героев оказывается выражением духовного вакуума.

И как-то чужеродно смотрятся в полусонном пространстве старинных построек («Из жизни...») вдруг взрывающие стойкую тишину кадры лихой конницы, чем уже в нескольких дублях пытается оживить окружающих тоже, в общем, абсолютно инертная съёмочная группа какого-то фильма о Гражданской войне, обитающая здесь же... А подобная параллель, по всему видно, вовсе не случайность: стоит только вспомнить о судьбах историко-революционной темы на экране тех лет...

Каким же мог стать роман двух немолодых людей, оказавшихся в этой тиши за казённым обеденным столиком?.. Режиссёр не оставляет простора зрительским фантазиям относительно финала истории: герой не появляется в день отъезда, тихо исчезнув накануне.

Представительство в картине Н. Губенко берут на себя не только основные персонажи.

Драматургические конструкции его фильмов (подобное можно наблюдать также в трогательной киноповести «И жизнь, и слёзы, и любовь...») вовлекают в раскрытие замысла оркестровую по природе, многогранную композицию характеров. И такого типа отражение личности во времени производит очень сильное впечатление. Фильмы тех лет этого режиссёра герасимовской школы ориентированы на большую зрительскую аудиторию.

Представительство от времени берёт на себя сложное по композиции соотношение персонажей и в трёх названных выше работах В. Абдрашитова.

В картине «Остановился поезд» герои практически ровесники. Однако фильм разводит их на разные полюса. Строгий, ответственный, расставляющий всё по местам следователь (акт. О. Борисов) и отстранённо-расслабленный журналист, занятый больше своими личными интересами (акт. А. Солоницын)...

Рядом они, однако, оказались в убогой узенькой комнатке гостиничного номера провинциального городка, по старинке окрашенной масляной краской... Один свидетель железнодорожной катастрофы, другому предстоит её расследовать.

Разобщённые изначально в эмоциональном пространстве ровесники, пришедшие как будто бы из разных жизненных пластов, они сошлись на тесной территории заштатного городка и поразительно достоверно не способны понять друг друга...

Противопоставление характеров людей, казалось бы, одного круга представляется в этот период одним из оснований драматургического конфликта фильмов В. Абдрашитова.

«Слово для защиты» (1977), «Поворот» (1979), «Остановился поезд»... В двух первых (конец 70-х) герои ещё хоть как-то противостоят внешним, обтекающим их житейским стереотипам, на близком же расстоянии их нравственные устои откровенно испытываются на прочность под воздействием других резонансов

(рушится компромиссная позиция в собственном браке для женщины-адвоката из «Слова для защиты», утверждается в правоте своего выбора молодой учёный, герой фильма «Поворот», случайно сбивший на вечерней автодороге пожилую женщину).

Нейтральная территория острейшего на самом деле нравственно-психологического конфликта в картинах В. Абдрашитова по сценариям А. Миндадзе даёт возможность, почти не отвлекаясь на внешние обстоятельства, в образе героя, поставленного перед выбором, зафиксировать в индивидуальных и во многом случайно противопоставленных характерах (женщина-адвокат и её подзащитная, травмированный случившимся учёный и его рассудительно-прагматичная жена) ситуацию огромной нравственной значимости как порождение разобщения внутреннего мира героев, молодыми вместе встречавших оттепель.

Фильм «Парад планет» ещё более основательно погружается в исследование характера человека 80-х.

Возникает даже нечто мистическое в соотношении миров, фантастических и реальных пространств, в наложении картины звёздного неба на проявления человеческой души, взаимосвязанность всего со всем...

Неразгаданность тайны существования духовного мира людей в условиях реальной действительности, редкостный выход к пониманию сложности их взаимоотношений автор в «Параде планет» предлагает как взгляд за пределы обыденного. По случаю и на очень короткое время.

А суматошно-однообразная жизнь каждого дня, в которую к финалу возвращаются герои, никому из них не оставляет возможности всё это реально увидеть и осознать.

Как же страшен и откровенно прямолинеен мир человеческих отношений в следующей картине – «Слуга»...

Явственное нарастание мифологичности экранной речи, смещение последовательности, логики происходящего, даже что-то мистическое всё более отчётливо проступает в персонажах, в их отношениях. В неспособности подчинённого разорвать зависимость, выйти из круга знаковых повторов житейских подробностей...

В. Абдрашитов в каждом фильме пытается исследовать мир личности, пусть прямая проекция его на экран далеко не всегда



поддаётся логической последовательности повествовательного сюжета.

Э. Рязанов после шумного, многословного «Гаража» снимает лирически-пронзительную мелодраму «Вокзал для двоих» и горестную историю о запоздалой любви «Забытая мелодия для флейты»...

Его герои (акт. О. Басилашвили в «Вокзале...», Л. Филатов в «Забытой мелодии...») внешне как будто вполне благополучные, оказавшись неожиданно предоставленными сами себе, болезненно ощущают отсутствие какой бы то ни было опоры в реальной жизни. Которой они, оказывается, пока ещё и не жили.

Чувство потерянности не покидает каждого из них, горькое до озноба состояние бездомья... А ведь каждый оставил обустроенный дом, оказавшись за его пределами в суетных и неустойчивых обстоятельствах новой жизни.

И тот и другой предпринимают попытку начать всё сначала.

Их усилия наивны, а то и до смешного беспомощны: здесь режиссёрский талант находит массу способов хоть на время сменить мелодраматическую тональность на комедийную. За счёт отдельных эпизодов, деталей узнаваемого быта, персонажей второго плана, роли которых исполнили известные театральные и очень популярные киноактёры (Н. Михалков и Н. Мордюкова, к примеру, А. Ширвиндт, И. Купченко, Т. Догилева), грустная по сути история несостоявшегося шестидесятника утепляется автором до ситуации, над которой можно и посмеяться.

В выборе актёров на основные роли обращает на себя внимание принципиальная для 80-х смена социально-психологического типа, типажные данные исполнителя. Обещая аудитории глубину и правду разработки характера, актёр при этом стремится вскрыть сложнейшие нюансы тех внутренних душевных процессов, которые практически никогда не происходят на виду у зрителя.

Р. Адомайтис, Р. Быков и Г. Бурков («Из жизни отдыхающих»)... М. Неелова, С. Любшин («Слово для защиты»)... О. Янковский и И. Купченко («Поворот»)... О. Борисов и А. Солоницын («Остановился поезд»)... Буквально целое созвездие в «Параде планет»... О. Басилашвили и Л. Гурченко («Вокзал для двоих»)... Исполнители в фильме «Гараж» выше перечислены практически все... Л. Филатов, И.

Купченко, А. Ширвиндт и Т. Догилева («Забытая мелодия для флейты»).

И дело не только в том, что на экране, после яркого явления новых лиц, молодых исполнителей ролей никому не ведомых мальчиков с московских улиц, как о них заявила оттепель, теперь, в 80-е, уверенно обозначились узнаваемые типажи персонажей, за которыми прочитывается биография повзрослевшего поколения шестидесятников. В большинстве это театральные актёры современной сценической школы.

Драма внутреннего состояния персонажа прочитывается не только в его душевном отклике, по Станиславскому, за счёт внешней реакции на происходящее вокруг и сейчас.

Актёр обновлённой сцены несёт громадный запас внутренней жизни, эмоциональный опыт прожитых лет и внятно означенное ощущение современности. Эти исполнители принесли с собой реальный объём прошлых обретений или утрат, что позволило в кадре каждому из них играть не просто очередной эпизод, а обозначить собственную цену личностного выбора как непростой, как психологически осмысленный шаг...

Однако не однажды возникающий рядом образ молодого героя всё чаще оказывается в противостоянии ему, будучи не согласным принять круг нравственных ориентиров шестидесятника («Слово для защиты», «Охота на лис», «Чужие письма», «Родня»).

Надо заметить, что тип драматургической конструкции авторского фильма невозможно свести к каким-то определённым композициям сценария, пусть откровенно новаторским или привлечённым из зарубежной экранной практики. Всё оказалось бы слишком просто.

В основании произведений Н. Губенко можно обнаружить структуры больших музыкальных форм. Особенно отчётливо они проступают в характерном для него сопоставлении поведения, пластики персонажей и окружающего выразительного пространства. Природа как будто вторит, хотя нередко и противоречит событиям, действию в кадре, практически постоянно аккомпанируя происходящему.

Такие сопоставления насыщают особой духовностью будни обитателей детского дома в «Подранках», обозначают отторжение буйной казённости руководства и эмоциональной застылости главных

героев в картине «Из жизни отдыхающих». Безмятежно-спокойная атмосфера увядающего сада оказывается эмоциональным контекстом фильма об обитателях дома престарелых («И жизнь, и слёзы, и любовь»).

Другие авторы предпочитают реалистические контуры внешнего пространства, в котором происходит действие, не загружать иносказательными акцентами. В. Абдрашитов, Э. Рязанов чаще опираются на достоверные обстоятельства, предоставляя актёру максимально отчётливо высказаться от имени персонажа, а зрителю сосредоточиться на драматургии его психологических состояний.

М. Хуциев («Послесловие», 1984) ещё более подробно разрабатывает возможности выразительности бытового окружения своего бывшего шестидесятника.

Его пишущий диссертацию герой (акт. А. Мягков) плотно зажат, так сказать, домашним уютom. Иной раз прямо за счёт деталей пространства действие переносится в другое измерение. Так, изображение взлётной полосы реального аэродрома оказывается телевизионной картинкой в интерьере комнаты, и провода тестя (акт. Р. Плятт) в аэропорту заслоняет привычно мелькающая цветная рябь... Подобные сближения (вытеснения) по-своему вымывают ощущение достоверности, способность различения пространств, да и вообще реальной значимости всего происходящего. То есть в стилистике поэтического документализма М. Хуциев открывает новые глубины характеристик, состояния своих героев.

На экране 80-х авторы, рассказывая о современности, по-своему распоряжаются возможностями цветового изображения.

Красочное богатство окружающей природы в фильмах Н. Губенко, как правило, привлекается в качестве эмоционально насыщенного сопровождения основного действия.

Однако отсутствие цвета в его картине «Из жизни отдыхающих» позволяет понять, что режиссёр не просто раскрашивает изображение других фильмов в естественные натуральные цвета, как они существуют в жизни. То есть для него это отдельное выразительное средство. И там, где лирическая тональность сопровождает повествование, цвет исполняет партию монолога: с его помощью поддерживается ощущение авторского присутствия в кадре.

Именно бесцветный фильм об отдыхающих, с его безликостью каждого дня и тщетностью попыток разбудить духовно хоть кого-то из персонажей, убеждает в значимости цветового решения.

В. Абдрашитов, несмотря на внешнее сходство своих фильмов в подходах к цвету, каждый раз подчиняет краски конкретным задачам повествования.

В картине «Остановился поезд» используется тот самый подход к цветовому решению, про который ещё С. Эйзенштейн говорил, занимаясь проблемой его выразительности. Если вся картина цветная, то зритель это просто перестаёт замечать. Естественное состояние не отвлекает его внимание от привычного вида окружающего...

Момент крушения поезда у В. Абдрашитова и попытка разобраться в причинах случившегося буквально тонут в таких привычных подробностях. Здесь, думается, расчёт именно на обыденность, она как бы засасывает – и персонажей, да и зрителя тоже.

В «Параде планет» ощутима явная перенасыщенность цветовой образности. Её интенсивность усиливается контрастностью цветовых композиций. Всё это создаёт напряжение, необычную возбуждённость авторской тональности.

«Слуга», напротив, мрачной однотонностью цветовой гаммы подавляет, напрягает зрителя. Предсказывает какой-то неожиданный, мрачный финал истории.

Если один из старейших мастеров Ю. Райзман, коснувшись судьбы сорокалетних, не акцентирует в цветовом образе ни собственных интонаций, ни состояния персонажей («Частная жизнь», «Время желаний», «Странная женщина»), надёжно опираясь на драматургический конфликт и актёрское мастерство, то Э. Рязанов, в палитре которого огромная роль принадлежит карнавальному буйству цветного изображения, щедро пользуется им в повествовании о печальных судьбах героев в «Вокзале для двоих» и «Забытой мелодии для флейты».

Здесь есть свой выразительный потенциал, он в сопоставлении духовно одинокого человека и кричаще-красочного, его как бы обтекающего пространства.

Попытался привлечь цвет как средство выразительности (обустроенной благополучной жизни) и М. Хуциев в «Послесловии».

Хотя конфликтного, да и просто подтекстового эффекта на этом уровне, кажется, не случилось...

Естественная окрашенность (охристо-терракотовых в основном деталей тесных интерьеров и природных снежных – кладбищенских или дорожных) зимних российских пространств в картине Г. Панфилова «Тема» существенна сама по себе. Это отдельная тематическая партия, взявшая на себя комментарий к душевному конфликту главного героя Кима Есенина (акт. М. Ульянов). Он, этот конфликт, закодирован и на уровне литературной основы замысла – в столкновении имени (КИМ прежде означал Коммунистический интернационал молодёжи) со знаковой фамилией героя – Есенин (иронично, однако, сказавшим как-то: «...хочется и мне, / Задрав штаны, бежать за комсомолом...»).

В подобных соотношениях на всех уровнях – от драматургической композиции, мизансценирования, выбора исполнителей и их сочетания, нюансов цветовой образности и т. д. – несложно уловить эффект повествования, который достигался в прежние времена чаще всего способом монтажного чередования эпизодов, акцентировкой отдельных планов.

То есть возможности монтажной композиции киноматериала оказались к 80-м значительно расширены за счёт литературных, живописно-пластических, сценических, фотографических и других образных средств.

Замещения или сопоставления, интонация и манера повествователя зависят, не как прежде, только от сопоставления или столкновения разрозненных кадров. Волевое монтирование по смыслу осталось по большей части в прошлом.

Ассоциативный эффект от контакта отдельных подробностей ещё плотнее приблизил поэтику авторского фильма к поэтической образности литературного текста.

Наблюдающая камера, имитируя документальную достоверность повествования, передала возможность сопоставлять детали события зрительской аудитории. Такого уровня внимание к происходящему на экране и сделало каждого собеседником автора.

Вовсе не случайно знаковым по существу явлением на экране 80-х оказалась картина Р. Балаяна «Полёты во сне и наяву» (1983).

Образ и облик главного героя Сергея Макарова (акт. О. Янковский) отчётливо определяют свойства, делающие его представителем целого поколения когда-то романтических мальчиков оттепели.

Сергею сорок. И мы не просто догадываемся об этом по его внешнему виду. Несколько раз близкие повторяют, что именно сорокалетие ему надо будет отпраздновать на днях... А финальные эпизоды фильма, снятые на фоне увядающей природы, подробно показывают пикник: расслабленно, не сказать вяло, сослуживцы отмечают этот наступивший день рождения.

По существу через все события картины проходит как основа сюжетной линии мотив наступающего сорокалетия героя.

Так что же именно «представляет» образ сорокалетнего Сергея?

И чтобы это отчётливо понять, важен эпизод, когда на ночной кухне начальника, бывшего однокурсника по институту, преуспевшего Николая Павловича (акт. О. Табаков) эти два бесконечно одиноких шестидесятника под стаканчик и холостяцкую яичницу на сковородке, откровенничая о своей юношеской любви, ностальгически-задушевно поют «Синий троллейбус» Б. Окуджавы.

Конечно, с годами массовая киноаудитория отчасти, наверное, забывает, что значила для поколения оттепели эта одна из самых, пожалуй, востребованных песен Булата Окуджавы: ночная Москва, одинокие пассажиры в полночном троллейбусе... Плечи незнакомых попутчиков, исцеляюще согревающие душу.

Как много, представьте себе, доброты  
В молчанье. В молчанье...

Так, Сергей абсолютно одинок. В одном из эпизодов его оставляет девушка. В другом – отбирает ключи от дома узнавшая о её существовании жена. К бывшей своей возлюбленной Ларисе Юрьевне (акт. Л. Гурченко) он способен заглянуть, только чтобы занять денег... Сергей давно не видел матери, никак не соберётся написать ей... Маленькую дочь на детской площадке окликнет и приласкает лишь мимоходом.

То есть каждый поворот сюжета есть горькая повесть о том, кем стал молодой герой времени оттепели к своим сорока в 80-е.

Не лучше и участь, кажется, более удачливого однокурсника Сергея, заведующего отделом Николая Павловича:

А молчальники вышли в начальники,  
Потому что молчание – золото...

*А. Галич*

Однако сидит он тоже оставленный судьбой, печально повторяя, что Лариса всё-таки любит Сергея, а не его...

Саму Ларису время одарило точно таким же духовным сиротством. Сергей давно её разлюбил, избыть свою преданность она не в состоянии...

Вот так и складывается судьба поколения, разобщённого жизнью, единого в своей неприкаянности и памятью об отшумевших надеждах. Коварную шутку сыграло время оттепели с целым поколением, представителями которого оказались сорокалетние герои «Полётов во сне и наяву».

Роль выразительного, комментирующего способа авторского письма принял на себя и образ дороги.

Р. Балаян как будто предсказывает с первых кадров, насколько в безвыходных ситуациях каждый раз оказывается Сергей, пытаясь куда-то переместиться, отыскать дорогу, найти выход из запутанных коридоров тесных квартир, городских улиц...

Пространством его передвижения оказываются интерьеры ветшающих помещений, практически круговые маршруты старенького автомобиля (управляет по доверенности от Ларисы), пробежки по запущенным дворам и закоулкам провинциального городка. И только в одном эпизоде Сергей оказывается в окружении природы: избитый ночными воришками, подобранный путевой обходчицей (как много, представьте себе, доброты...), одетый в её поношенную казённую шинель...

Вернувшись таким в город, прорывается на съёмочную площадку. Но и отсюда, никому не нужный, с нагловатой вежливостью

препровождается в никуда молоденьким режиссёром (акт. Н. Михалков).

Конечно же, такой многоликий образ пространства содержит общее, доминирующее свойство образной характеристики. Каждый отдельный фрагмент её не акцентирует, хоть она, в общем, присутствует и в интерьерах, и в кадрах провинциальных улочек, и даже в бескрайности чужого пространства, где у пустынной железной дороги лежит избитый Сергей.

Это безвыходность, замкнутость довольно узкого круга объектов, в которых происходит действие.

И сути не меняет ни кружевное убранство ухоженных комнат Ларисы, ни творческий беспорядок мастерской скульптора (исп. А. Адабашьян), ни обшарпанные выгородки собственного жилья, где в первых кадрах картины Сергей передвигается как-то бочком и неприятно садится на краешек стула, чтобы хоть когда-нибудь всё-таки написать письмо матери.

Дом перестал быть своим для героя пространством, духовная защищённость уже не смотрится его архетипической сущностью.

Характерно, что в самом первом эпизоде Сергей, едва отойдя от беспокойного сна, пробует начать это письмо. Видно, не первый раз... Обыденный в таких письмах зачин опять и опять остаётся единственной строкой. Скомканный и отброшенный на край стола лист бумаги долго, произвольно, сам по себе меняет форму. Камера внимательно смотрит, как бумажный комочек пытается распрямиться, будто чего-то ещё ждёт... Нет нужных слов. Никаких нет.

И с этим первым эпизодом по-своему эмоционально рифмуются финальные сцены загородного пикника по случаю сорокалетия Сергея.

Р. Балаян провёл зрителя от неспособности героя ответить материнскому зову (родословная, отчий дом: их как будто давно уже нет, они утратили действенность притягательной силы) к ощущению ненужности себя в окружающем мире... Нелепость ситуаций вялотекущего пикника, здоровый цинизм молодых (акт. О. Меньшиков), походя добивающий героя... Попытка уйти под размашистый хит Л. Успенской («Этой ярмарки краски!..»)...

Надо присмотреться, как глубинный смысл этой финальной сцены, авторский текст, требующий зрительского прочтения,



развёртывается в сочетании отдельных событийных моментов, следующих один за другим.

...Сначала в кадре царит вялотекущая унылость. Сергей слоняется от одной группки к другой, смотрит и отходит: ни он сам, ни гости не проявляют друг к другу ни малейшего интереса... Эти моменты уже содержат настрой, важный для восприятия авторского посыла.

...Сергей подходит к столу, где двое пробуют силу, пытаюсь пригнуть руку соперника: довольно бессмысленное само по себе занятие тоже говорит о случайности общения людей, присутствующих на пикнике... Явно от безделья, Сергей включается в игру. И на той же точно эмоциональной волне молодой партнёр (О. Меньшиков) заключает пари: проигравший трижды прокукарекает из-под стола... Им оказывается, конечно же, именинник.

Его «кукареку» вызывает любопытство у нескольких томящихся гостей. Только героиня Л. Гурченко сочувственно смотрит на эту издевательски-шутовскую картину...

Сергей скрывается за деревьями, где укреплен «тарзанка». С мощным размахом раскачиваясь над рекой, он исчезает из вида, вызвав нешуточный переполох...

Легко заметить, что ряд моментов праздника объединён в событийный ряд, означающий доминирующий во всём эпизоде настрой – тоску и безделье. Полное безразличие и к празднику, и к его герою. Унижение равнодушием Сергей принимает, кажется, как должное, хотя финал эпизода всё-таки говорит о его глубочайшем душевном отчаянии...

Развиваясь от сцены к сцене, эпизод празднования дня рождения за счёт разных моментов, означающих тоску, скуку, отсутствие даже простого интереса к личности «юбиляра», повторяет тональность отчаяния. Означаемое (равнодушие), доминирующее во всех без исключения фрагментах, проступает как основной мотив длящейся в кадре череды как бы выхваченных наугад сценок действия... И таким образом выходит на первый план авторское суждение о состоянии героя и его окружения.

Льёт неожиданный дождь. Но и он не очищает помрачневших окрестностей. Промокший Сергей бежит, не смахивая с лица воды и, кажется, слёз. Как-то сиротливо забивается под развороченный стог сена...

Здесь и завершается фильм.

Представительство героя «Полётов во сне и наяву», практически всех его персонажей сорокалетнего возраста говорит от имени поколения оттепели о тех жизненных итогах, к которым они пришли в начало 80-х.

Они лишились спасительного ощущения материнского дома. Сиротское чувство бездомья гонит их от одной двери к другой. Но обрести приют, душевное тепло такой герой практически не в состоянии. Он попросту не способен будет откликнуться на зов, если тот вдруг прозвучит...

Оттого и метания по кругу, отсутствие куда-то зовущих дорог. Помните, как беспечно пел совсем ещё юный Н. Михалков, один из его знаковых героев 60-х?

Над лодкой белый парус распуцу,  
Пока не знаю с кем...

Это про поколение Сергея Макарова в 60-е...

Теперь же, в начале 80-х, узнаваемые детали поэтической образности наполняются совсем иным смыслом:

...Владеет парус, владеет ветер  
Моей дырявой лодкою...

А как бы замкнутые круги, по которым движется в пространстве сорокалетний Сергей Макаров, к тому же образуют едва ощутимую в подтексте цикличность, характерную для мифологичности толкования времени и образа героя, представляющего поколение шестидесятников.

## Судьба архетипов экрана оттепели

Отношение экрана 80-х к шестидесятнику важно воспринимать сообразно тому, какие перемены оттепель претерпела в процессе угасания эйфории по поводу радужных надежд.

Произведение искусства прежде всего говорит о времени, о судьбе человека, им, этим временем, открытого к жизни. Эволюция такого героя и есть сюжет, рассказывающий о современности.

Экранный персонаж за прошедшие годы пережил не просто возрастные изменения. Он оказался носителем сложных социально-общественных процессов, в которых сформировалось целое поколение. Судьбу киногероя можно рассматривать как отражение одного из основополагающих архетипов, предложенных экрану временем перемен.

С ним, с этим временем, творческая интеллигенция связывала обновление. Архетип ЮНОГО ГЕРОЯ почти целое десятилетие тиражировал поколение романтиков.

На экране 60-х это совсем ещё мальчик, отправившийся «за солнцем», «в апрель». «За туманом и за запахом тайги...». Идеально безупречному художественному образу доверились художники, писатели, поэты.

Обновляющийся театр породил множество интерпретаций современности и классики, бунтарей против старого, донкихотствующих новаторов. В крайних своих проявлениях мальчишка крошил дедовской шашкой уютную домашнюю мебель как груз устаревшего быта («Шумный день», 1961, реж. Г. Натансон, с А. Эфросом по пьесе В. Розова «В поисках радости»). Юные «комиссары в пыльных шлемах» (Б. Окуджава) отважно сражались на Гражданской (экранизация романа «Как закалялась сталь» Н. Островского «Павел Корчагин», 1957, реж. А. Алов и В. Наумов; «На графских развалинах», 1958, реж. В. Скуйбин, по повести А. Гайдара; «Неуловимые мстители», 1968, реж. Э. Кеосаян, осовремененный вариант давней повести П. Бляхина «Красные дьяволята»).

Каждый из тематических блоков предпочитал опираться именно на такой неуёмный, созвучный времени характер, одним из знаковых

представителей которого оказался и юный участник войны Алёша Скворцов («Баллада о солдате»), воплотивший в образе солдата идеал поколения, доверчиво встретившего оттепель...

Новому экранному герою отдавалось какое-то особенное внимание. В него пережившие войну поколения художников, будь то старшее, «окопники» или дети войны, вкладывало, кажется, свои надежды на будущий безоблачный мир... Оттого он и утверждался на экране как воплощение этих надежд. Как носитель авторского идеала.

Такое сочетание реального и идеального, при этом с явным преобладанием идеального, характерно для раннего этапа оттепели с его удивительной верой в неотвратимость перемен к лучшему.

Важно ещё и то, что экран буквально заполнили люди «с улицы». Начинающие актёры, незнакомые лица прохожих, дети своей непосредственностью создали ощущение ожившей достоверности обыденного окружения.

Документальная стилистика игрового сюжета, метод кинонаблюдения насытили экранное изображение правдой сегодняшнего дня.

Кинокамера как бы впервые увидела перед собой реального, настоящего живого человека. Беспечно идущего по улицам. В весеннем раздолье, омытом тёплым дождём. Часто с песней на устах, с интересом к окружающему миру... Каждый эпизод, поступки персонажей получили в авторском толковании особую тональность восторженного отношения к жизни.

Экран 60-х создал невероятно убедительную атмосферу праздничного пространства.

...Парень поёт на эскалаторе утреннего метро, возвращаясь с ночной смены («Я шагаю по Москве»)... Идеализация сквозит во всём: во внешности, в поведении и походке юноши, в потребности петь, в его общении со встречными.

Кадр до предела высветлен («Я шагаю по Москве» снимает В. Юсов, соавтор всех ранних фильмов А. Тарковского). Зарисовки улиц, случайных прохожих, омытый весенним дождём вид деревьев и мостовых становятся продолжением, отражением того состояния, которое несут в себе главный герой и другие персонажи фильма.

Наивная отзывчивость Пашки Колокольникова, шофёра на Чуйском тракте («Живёт такой парень» В. Шукшина) сродни

доброжелательной открытости героя Г. Данелии.

Скорый и на сострадание, и на геройский поступок, Пашка (акт. Л. Куравлёв, практически совсем не знакомый массовому зрителю), пожалуй, ещё откровеннее идеализирован автором.

Если Г. Данелия окружает своего героя плотным кольцом друзей, празднично водит по вечерним городским улицам, то шофёр-дальнобойщик на Чуйском тракте Пашка Колокольников оставляет машину только чтобы чуть передохнуть, пообщаться с знакомыми. Не замечая иной раз собственной бестактности, спешит делать добро, мечтает, наивно фантазирует... Счастливая улыбка не сходит с лица Л. Куравлёва, снявшегося у В. Шукшина ещё в его дипломной работе («Из Лебяжьего сообщают» был всего лишь вторым фильмом для актёра).

Идеализация человека из деревенской, из рабочей среды, постепенно дополняясь ироническими смыслами, долго будет основанием творческих замыслов выдающегося мастера – режиссёра, писателя, актёра Василия Шукшина.

Ещё более откровенный и непростой способ идеализации молодого героя на экране 60-х – образ Тани Тёткиной (акт. И. Чурикова, это её первая главная роль) из фильма Г. Панфилова «В огне брода нет».

Грязь размытых дорог, нечистоты вокруг вагонов санитарного поезда, бесцветный песок да хилая трава, боль и гибель отвоевавших солдат Гражданской... Именно сквозь всё это пробивается талант девочки, интуитивно и свято пришедшей в революцию. Сосредоточенность на внутренней, духовной цельности и красоте отразилась в контрасте не только с окружающими обстоятельствами, но даже и с внешностью исполнительницы главной роли...

Типаж представителя оттепели складывался на экране и на сцене в последовательном отборе на роль новых лиц. И такой герой убеждал настроен своих романтических надежд, что всё обязательно сложится хорошо.

Однако к 70-м здесь обозначились перемены.

Кажется, неспроста авторы привлекают внимание обращением к теперь уже знакомым зрителю исполнителям. При этом знакомым в основном по фильмам минувшего десятилетия.

Л. Дьячков («Крылья», 1966 – «Ты и я», 1972), И. Чурикова («В огне брода нет», 1968 – «Прошу слова», 1976), Л. Куравлёв («Живёт такой парень», 1964 – «Афоня», 1975), А. Мягков и А. Фрейдлих («Похождения зубного врача», 1965 – «Служебный роман», 1977), А. Збруев («Путешествие в апрель», 1963 – «Романс о влюблённых», 1974)...

И теперь герой становится старше. А ещё точнее: несёт на себе отпечаток прожитого десятилетия.

Подобное сопоставление совсем, правда, не обязательно предусмотрено каждым конкретным автором как способ сказать об эволюции поколения оттепели. Однако, если вдуматься, со временем как-то невольно внимание привлекает повторяющаяся отражённость повзрослевшего героя 60-х в обстоятельствах нового десятилетия.

В фильмах 70-х он испытывает драматический разрыв с действительностью.

Герой Л. Дьячкова бежит («Ты и я») из обустроенной жизни зарубежного посольского врача – в никуда... В глухомань. В размытые дороги. В чужой одинокий лес... И бессильные, никому не видимые слёзы уставшего от духовных скитаний человека (эпизод «Охота на волков» прямо созвучен метафорически насыщенной символике баллады В. Высоцкого) беспощадно ломают наши иллюзии о возможности благополучного финала фильма.

Героиня И. Чуриковой Елизавета Уварова («Прошу слова»), в отличие от фантастически талантливой санитарки Тани Тёткиной («В огне брода нет»), начисто лишена не только способности ориентироваться в, так сказать, культурном пространстве, а местами, кажется, и обычного здравого смысла. Она наивно, со швейным сантиметром в руках, примеряет к своему заштатному городку опоры столичного моста...

Персонажи «Служебного романа» совсем ничего не сохранили от искромётной и привлекательной раскрепощённости героев «Похождений зубного врача». Наивность заштатного служащего превратила сказочно одарённого юношу в безликий «офисный планктон», а блистательная исполнительница бардовских песен, тоже из «Похождений зубного врача», оказалась теперь банальной мымрой, «синим чулком» в фильме «Служебный роман».

А. Фрейндлих и А. Мягков, снова появившись на экране 70-х как партнёры, невольно обозначили нигде не акцентированный интервал во времени, востребовавшем иных экранных персонажей.

Афоня Л. Куравлёва (в фильме Г. Данелии) остался, может быть, по-прежнему человеком ищущим. Его как бы вдруг оживляет истинная любовь, память деревенской юности («Живёт такой парень», «Ваш сын и брат»), неустроенность души тянет «домой».

Однако бескрайность прежних дорог теперь смотрится попыткой героя Л. Куравлёва отыскать смысл возвращения: к осиротевшему дому, где давно нет матери, к прежнему другу детства (акт. С. Крамаров) и к девушке (акт. Е. Симонова), пробудившей хваткого сантехника от душевной спячки...

Редкостный по глубине затаённого смысла и банально будничным момент на газоне местного лётного поля для нашего разговора об эволюции героя оттепели говорит с поразительной откровенностью. У дремлющего на траве Афони милиционер спрашивает паспорт, а затем приглашает пройти в отделение, поскольку документ «чужой»... Афоня уныло соображает в чём дело и со словами «А так?» вдруг широко улыбается. В следующем кадре на фотографии в документе показан светящийся счастьем юноша... И страж порядка, смущённо извиняясь, возвращает Афоне паспорт.

Как лаконично и ёмко сказано об интервале во времени! Этот безвольно заснувший прямо на газоне усталый человек, оказывается, и был прежде такой, как на паспорте, улыбчивый мальчик с доверчивым лицом.

Да и все наивные герои экрана 60-х смотрятся теперь как будто теряющими почву под ногами, немногие из них, в основном тщетно, пытаются отыскать духовное пристанище.

В 80-е эти поиски приобретают уже вполне проблематичный характер.

«Из жизни отдыхающих» Н. Губенко, «Рассказ неизвестного человека», снятый по А. Чехову В. Жалакявичюсом (1981), «Остановился поезд» В. Абдрашитова, «Родня» Н. Михалкова (1982), «Шляпа» Л. Квинихидзе (Файнциммер) того же года, «Влюблён по собственному желанию» С. Микакэляна (1982), «Любовь и голуби» В. Меньшова (1984), «Послесловие» М. Хуциева (1984), «Тема» (1979–

1986) Г. Панфилова, «Забытая мелодия для флейты» (1988) Э. Рязанова... Ещё и ещё...

Безвольно и бессмысленно проводят дни отдыхающие на взморье. Н. Губенко открывает в своих героях давно утраченный интерес к возможным переменам. Мастер экспрессивных ролей актёр Р. Адомайтис («Никто не хотел умирать», 1966, реж. В. Жалакявичюс, «Чувства», 1968, реж. А. Грикявичюс) анализирует, не называя мотивов, характер именно такого человека. И женщина, с которой свёл его случай (акт. Ж. Болотова, «Дом, в котором я живу», 1957, реж. Л. Кулиджанов, Я. Сегель), отражает прежде всего неверие в возможные повороты судьбы.

Оба они несут в эту историю свой жизненный опыт, он и формирует логику их отношений...

В фильме Н. Михалкова «Родня» (1982) энергичная родственница из деревни (акт. Н. Мордюкова) искренне не может взять в толк, что так фатально разрушает судьбы близких людей. И не разрешив со свойственной ей энергией ни одного из противоречий, героиня оставляет город, своих близких...

Герои «Вокзала для двоих» (1983) Э. Рязанова снова люди разрушенных судеб. Она (акт. Л. Гурченко) давно свыклась с обстоятельствами одинокого выживания каждый день... Он (акт. О. Басилашвили) только что вступает на этот путь...

Горькая история неожиданно вспыхнувшего света забытой фронтовой влюблённости на время соединит бывшего молоденького солдата (акт. Н. Бурляев) и счастливую в военном прошлом офицерскую жену (акт. Н. Андрейченко). Мелодрама «Военно-полевой роман» (1984) П. Тодоровского рассказывает о людях, переживших свою счастливую судьбу в каком-то очень далёком прошлом...

Ким Есенин (акт. М. Ульянов) в картине «Тема» (1979–1986) Г. Панфилова давно освоился в обстоятельствах безбедной жизни «живого классика» от литературы. И только провинциальная тишина домика бывшей школьной учительницы, куда завело его чувство какой-то духовной неустроенности, пробудила осознание зря, не так прожитой жизни...

В фильме «Забытая мелодия для флейты» (1988) Э. Рязанова герой (акт. Л. Филатов), по всем внешним признакам вполне преуспевающий руководящий чиновник, вдруг ощущает, осознаёт



бессмысленность благополучной карьеры, духовные, личностные утраты как плату за состоявшуюся жизнь... Драматургический ход реализации авторского замысла, связанный именно с давно пылящейся где-то на антресолях флейтой, с которой герой, скорее всего, не расставался в годы юности, печально и доходчиво рассказал о судьбе бывших шестидесятников...

Словом, авторский кинематограф за прошедшие десятилетия отразил духовную биографию целого поколения.

Почти в каждой из названных картин есть деталь, возвращающая зрителя к времени юности героя: фотография десятилетней давности в паспорте, флейта, покрытая пылью на антресолях, песня «Синий троллейбус» Б. Окуджавы... За всем этим – судьба целого поколения, что называется, с натуры зафиксированная на киноплёнке.

Она отразилась в огромном количестве произведений.

Однако большинство старших мастеров как бы оставляет зрителям надежду, часто, правда, весьма эфемерную, на устремлённость судьбы к лучшему («Любимая женщина механика Гаврилова», 1981, реж. П. Тодоровский, «Одинокая женщина желает познакомиться», 1986, реж. В. Криштофович, «Зимняя вишня», 1985, реж. И. Масленников)...

Стоит заметить, что эти картины практически все относятся к жанру мелодрамы. То есть заведомо сродни сказочному варианту сюжетного развития истории.

Среднее поколение, прошедшее войну и склонное идеализировать своего сверстника, акцентирует в нём доброту, светлый взгляд на происходящее. Отчего на экране 80-х герои таких картин часто кажутся наивными, а то и вовсе неуместно доверчивыми...

Значительно более жёстко, даже иной раз безжалостно анализирует личность героя оттепели поколение молодых мастеров...

Конечно, процесс «отрезвления» экрана относительно ожидания перемен неоднозначен, а в разделении подходов к характеристике времени в зависимости от поколений нет строгой чёткости.

Однако нельзя не видеть, что своим характером и поведением изменяющийся с годами «представитель» многое корректирует в эволюции экранного образа оттепели.

Трансформации на всём протяжении периода подвергся не только архетип героя. Соответственно видоизменяется и представление о

## ДОМЕ.

Дом в художественном сознании и в искусстве на протяжении многих веков приобрёл знаковые характеристики прежде всего как пространство внутреннее. Дом защищает, оберегает человека, хранит от невзгод. Это пространство последовательно мифологизировалось, и культурный герой всех эпох стремился к дому, стены которого буквально спасали его от внешнего мира, как правило, враждебного, непредсказуемого.

Наш отечественный экран на протяжении многих лет избегал возможности акцентировать этот глубинный смысл, и дом как архетип, собственно, начал осознавать свою значащую роль только, пожалуй, с выходом на экран первых картин о Великой Отечественной войне.

До того помещения, жилые или казённые, оформлялись как декорации, которые обживал актёр, где оператору было удобно расположить свет и аппаратуру, а режиссёр реализовывал выразительные мизансцены...

С войной образ мирного дома стал возвращать себе природой назначенный сакральный смысл.

Война лишила мирного человека крыши над головой. За пределами спасительного жилища он вынужденно оказывался во враждебном пространственном мире и должен был бороться, чтобы отстоять себя, семью, свою землю.

Дом становится образом Родины, идеологическая окрашенность архетипа при этом постепенно снижается. Искусство экрана всё чаще усматривает в его предметном воплощении, в подробностях и деталях повседневного быта именно те свойства, которые позволяют актуализировать архетипическую значимость в реальном жилом помещении.

Время войны вообще достаточно отчётливо переместило акценты экранной образности с идеолого-мифологической «триады» прежних лет (партия – воспитатель – воспитуемый)<sup>[63]</sup> на иные, более доступные огромной массе вставшего на защиту страны народа.

Незримо, но властно витающий над каждым «святой дух» партийных указаний («Секретарь райкома», 1942, реж. И. Пырьев) исподволь вытесняется художественным образом матери-заступницы («Она защищает Родину» Ф. Эрмлера). Порушенный и сожжённый врагами дом, как символ прежней счастливой жизни семьи Прасковьи

Лукьяновой (акт. В. Марецкая, ярко сыгравшая перед самой войной в картине «Член правительства» А. Зархи и И. Хейфица), приобрёл в структуре фильма-плаката «Она защищает Родину» черты сакрального, мифологически значимого символа мирной жизни.

Образ женщины, щедро «откомментированный» в структуре событий как символ матери-защитницы, несколько лет спустя в ленте «Радуга» М. Донского получил значительно более откровенное сходство с иконным ликом Богоматери (акт. Н. Ужвий).

И это стало знаком во все времена существующей закономерности: мифологическая триада, перестав быть «идеологемой», обозначила взаимосвязь общечеловеческих духовных ценностей, издревле принятых миром...

В преддверии оттепели и в первое её десятилетие (время надежд) экран убеждает внушительным потоком картин, в основание образной системы которых заложена мифологема дома. Реальное жилище, подробно и обстоятельно обрисованное, становится своего рода точкой отсчёта нравственного взросления, самоопределения человека в условиях наступившего времени.

В одном из предвестников экрана оттепели, в фильме «Возвращение Василия Бортникова» по роману Г. Николаевой «Жатва» (1953, последняя постановка В. Пудовкина) тяжело раненый фронтовик после многолетних скитаний по госпиталям возвращается в когда-то свою хату и с большим трудом обретает чувство дома, преодолев отчуждение, став снова нужным для односельчан, для возрождённого ими колхоза...

В картине «Большая семья» по роману В. Кочетова «Журбины» (1954, реж. И. Хейфиц) в жанре бытовой драмы подробно проанализирована обыденная жизнь у семейного очага целой рабочей династии корабелов. Сопоставление поколений Журбиных, поведенческих характеристик называет единый духовный источник их человеческой цельности – уютно обустроенный дом, из которого все они родом...

«Чужая родня» (1956, реж. М. Швейцер, по повести В. Тендрякова «Не ко двору») остро, конфликтно противопоставляет новое поколение старому укладу деревни, копящей по сундукам добро и отрицающей право молодых на своё ощущение дома как истока душевного тепла и открытости.

Обновление представлений о значимости дома совершается в противоречиях, в столкновении взглядов людей разных поколений и судеб.

В картине С. Ростоцкого «Дело было в Пенькове» (1958, по повести С. Антонова) чувство дома приводит молодую героиню работать в деревню, из которой она родом. Здесь её ждёт не только масштаб преобразований, но и горькая истинная любовь...

В фильме «Два Фёдора» М. Хуциева (1958) отвоёвавший солдат возвращается к разрушенному жилищу, а на приглашение соседней поселиться у них коротко отвечает: «Я приехал домой»...

«Отчий дом» Л. Кулиджанова (1959) тоже толкует представление о доме, о его роли в формировании духовного мира человека как глубоко личного истока, ещё, может, и не осознанного юной героиней в полной мере...

«Когда деревья были большими» (1962, реж. Л. Кулиджанов) только подтверждает, что мифологема отчего дома буквально не отпускает мастера. Теперь в сюжетную конструкцию вовлекаются судьбы не только молодых. Чувство корней, тепла земли, природного исцеляющего начала скрепляет жизненные истории каждого из участников этой киноповести...

«Председатель» А. Салтыкова (1964, сц. Ю. Нагибин) тоже о возвращении фронтовика к родному когда-то дому.

Мощная духовная энергия Егора Трубникова (акт. М. Ульянов) поднимает сельчан из безысходного, кажется, состояния, от неверия в собственные силы. На грани эмоционального срыва конфликтные ситуации позволяют ощутить за спиной героя притяжение порушенного войной дома, который возрождается теплом хозяйских рук...

«Ваш сын и брат» В. Шукшина (1966), напротив, рассказ о простом деревенском парне, бежавшем по весне из тюрьмы домой, почуяв «зов земли».

Режиссёр красочно насыщает первые, почти библейски-простодушные кадры ощущением солнечного тепла. Вся живность крестьянского дома, все родственники сгрудились у завалинки и радостно принимают беглеца, пока единое чувство дыхания отогретой земли не нарушает весть о его побеге и грядущем за это наказании...

Эти особенности образного толкования родного для человека дома ещё более отчётливо воплощают фильмы о войне.

В отличие от предыдущего периода, когда экран нуждался в сюжетах и персонажах жертвенно-героического, плакатно-агитационного стиля, с наступлением оттепели мастера обернулись от мифотворчества огненных лет к широко толкуемой теме дома. Где солдата ждут, откуда он родом, как трагически непоправима оказывается его потеря, если она случается.

Дом влечёт человека на протяжении всех суровых фронтовых лет, даже когда войска победно продвигаются на Запад.

...Я шёл к тебе четыре года...

### *М. Исаковский*

В фильме «Солдаты» А. Иванова (1957, по повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда») и короткие эпизоды мирной жизни, и большинство разговоров в землянке, в окопах на линии фронта – о доме.

Картина «Летят журавли» моделирует многоликий образ дома (1957, реж. М. Калатозов). Семья Бороздиных, откуда родом Борис (акт. А. Баталов), слитна единым представлением о нём. Вероника (акт. Т. Самойлова), утратив дом, теряет практически все жизненные опоры, надолго остаётся безвольной жертвой бесконечных жизненных испытаний...

«Дом, в котором я живу» (1957, реж. Л. Кулиджанов и Я. Сегель) по-чеховски своеобразно обобщает характеры множества персонажей пространством дома, превращающим их нравственно и духовно как бы в единую семью...

Андрей Соколов из первой режиссёрской работы С. Бондарчука «Судьба человека» (1959, по рассказу М. Шолохова) и на фронте шофёром, и в плену всё грезит об оставленном доме, о жене, детях. До предела истощённого физически, его мощно влечёт домой, насыщает энергией ожидание возвращения...

В «Балладе о солдате» (1959, реж. Г. Чухрай) Алёша Скворцов вместо положенной награды за подбитые танки выпрашивает у

генерала короткий отпуск домой... Впервые наш экран волею авторов, прошедших фронт, отважился так непосредственно противопоставить притягательное чувство дома, необходимость починки его неказистой крыши и награду за поступок, обернувшийся подвигом. Фильм-реквием, посвящённый не вернувшимся с войны мальчишкам, всю свою теплоту и поэтическую энергию отдаёт художественному образу, имя которого – дом.

Откровенно метафоричен образ дома в картине С. Ростоцкого «На семи ветрах» (1962, сц. А. Галич)...

Как же на экране, где каждый материально означенный образ непременно зрелищен, возникает ощущение тепла, духовной пристани, извечной, родовой привязанности человека к дому?

Практически во всех случаях зрителю показан реальный дом. Реже он только мыслится (вспоминают ли о нём, стоят у порога, уходят навсегда, возвращаются). В каждом из вариантов на экране начала оттепели он существует как обыкновенное жилище простого человека. Уютное, обжитое, аккуратно прибранное...

Там надо починить крышу.

К нему тянет по весне.

В нём остались родители или растёт поколение за поколением большая семья.

Его надо обустроить после лихолетья войны...

Утрата отчего дома («Летят журавли», «Судьба человека») оборачивается трагичностью, крушением жизненных опор.

Образное расстояние между бытовой атмосферой реального дома и духовным настроением человека, для которого именно он оказывается мощным притягательным центром, формирует внутренний мир героя.

И не беда, что подобные заключения киноведам приходится делать спустя годы: накопление однотипных экранных построений именно со временем подталкивает к выводам.

Художник воссоздаёт простой, ничем не примечательный интерьер или только внешнее обличье заботливо ухоженного жилища. Однако именно к нему, к этим стенам и тесноватым комнатам неодолимо влечёт человека его родовое, природой назначенное, особенное чувство дома...

В семидесятые, время «разочарований», в большинстве заметных фильмов обнаруживаешь несколько иное толкование и самой

мифологической модели, и её не менее мощного воздействия на состояние героя, мотивы его поведения.

Растерянность перед жизненными обстоятельствами, резко сниженная мотивированность, а то и утрата логики поступков «оркеструются» в сюжете потерей или ослабленностью непреходящих в 60-е генетических связей с домом как исходным для характера основанием.

В фильме «Жил певчий дрозд» (1971, реж. О. Иоселиани) комната тридцатилетнего на вид музыканта, так и не реализовавшего себя в полной мере, – стандартное, лишённое тепла пустующее помещение, время от времени населённое случайными людьми...

Оставленность родного дома как-то по-своему, от иронической тональности до трагизма, звучит в картинах В. Шукшина «Печки-лавочки» (1972) и «Калина красная» (1974).

Тракторист Иван Расторгуев из родных шукшинских Сростков Алтайского края («Печки-лавочки»), оставив дом, мается по чужим краям. И только возвращаясь, становится снова самим собой...

В попытках вернуться домой, где стареет ослепшая мать, мечется отпущенный на волю рецидивист Егор Прокудин («Калина красная»). Чужой в когда-то родной тесной горнице, Егор бежит отовсюду. По инерции или с горя ищет «праздника» для опустевшей души. И отчаянно падает на холм перед храмом с покаянием о своей загубленной жизни.

В. Шукшин, раскрывая душу потерявшего себя человека, беспощаден к герою, запоздало понявшему, что навсегда утратил главную душевную опору собственной жизни, простенький, по-деревенски заботливо прибранный дом...

Подход к представлению о «домашности» по-своему трактуется на экране середины 70-х.

С. Герасимов в неожиданной для него картине «Дочки-матери» (1975) противопоставляет уклад благополучной с виду городской семьи и убеждения детдомовской девочки, разыскивающей мать.

Грустная, в сущности, комедия Э. Рязанова «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» (тоже 1975) явную унификацию быта отдельного человека рассматривает в ироническом ключе. Попытка государственного градостроительства, вынуждая жить всех «под один ключ», не в состоянии нивелировать индивидуальность каждого...

И Афоня у Г. Данелии (1975) тоже балансирует на грани иронии и мелодрамы. Только почти в финале картины, оставив город, оказывается в родной когда-то деревне.

Изначально бездомна Елизавета Уварова («Прошу слова», 1976, реж. Г. Панфилов). Пространство её обитания – городские улицы, кафе, служебный кабинет...

И напротив, «Мимино» Г. Данелии (1978) рассказывает о верности человека зову своей земли...

Современник на экране 70-х как будто испытывает беспокойство, неуют от потери притяжения к дому.

Ещё более характерно это состояние проявляется в картинах о времени революции и о войне.

«Служили два товарища» Е. Карелова (1968) едва ли не впервые, обратившись к истории Гражданской войны, открыли трагедию поколения русской интеллигенции, зеркально отразившуюся на судьбах разбросанных по враждующим сторонам людей, оказавшихся в ситуации самоуничтожения... Иначе что же означают через весь фильм прослеженные параллели судеб совсем не приспособленного к кровавым схваткам Некрасова (акт. О. Янковский) и кадрового белогвардейского офицера – его тоже обречённого на гибель двойника Брусенцова (акт. В. Высоцкий)? А ведь по сути именно эти «два товарища» радикально обновили образную разработку характеров киноперсонажей фильмов о революции и Гражданской войне.

Получившая новую энергетику благодаря смене героя, историко-революционная тема по-своему отразила своеобразие художественного сознания начала 70-х.

«Бег» А. Алова и В. Наумова (1971, по М. Булгакову) тоже обращается к теме трагичности поколения, теряющего дом, Россию.

Романтически снятая Н. Михалковым лента «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974) рассказывает о вчерашних участниках Гражданской войны как о людях, для которых дом – вся Россия.

Пьянящее чувство бескрайнего пространства не в силах, однако, приглушить ноты бездомья, какой-то неустроенности, пробивающейся в усталых лицах, бесцветных одеждах, напряжённой пластике, аскетичной мимике этих борцов за новую жизнь.

Пожалуй, выживание этой традиционной только для нашего экрана тематики – истории революции, состоялось на рубеже 70-х



именно за счёт таких фильмов.

К ним, в принципе, можно отнести также телеверсию экранизации романа Н. Островского «Как закалялась сталь» (1973, киновариант 1975) кинорежиссёра Н. Мащенко и дебютировавшего ролью Павла Корчагина актёра В. Конкина...

Существенно расширяют поле рассмотрения проблемы эволюции знаковых архетипов оттепели картины о годах войны «А зори здесь тихие» (1972, реж. А. Ростоцкий, по повести Б. Васильева) и лишь благодаря успеху на фестивале увидевшая экран «Белая птица с чёрной отметиной» (1972, реж. Ю. Ильенко).

По-своему их воссоздаёт С. Бондарчук, экранизируя незавершённый М. Шолоховым многогеройный роман «Они сражались за Родину» (1975). Родина для каждого из участников событий – прежде всего представление о доме, довоенной профессии и жизни, какой-то удивительно мирной настроенности этих усталых немолодых солдат...

Есть все основания говорить об этой теме на материале таких картин, как «Подранки» Н. Губенко или «Двадцать дней без войны» А. Германа (обе – 1977).

Проблема утраченного дома, который продолжает оставаться важнейшей из составляющих нравственного поля характеристики каждого отдельного человека, цементирует сюжет философской притчи А. Тарковского «Солярис» (1972).

Знаковые признаки архетипа оставленного дома на экране 70-х, в зависимости от замысла и сюжета, по существу составляют часть характеристики внутреннего мира, обрисовывая контуры тех жизненных утрат, которые со времён юности казались надёжной опорой духовной цельности героя.

Дом в фильмах 70-х тем не менее ещё остаётся объектом материальным, существует в кадре сам по себе.

Однако если герой вдруг оказывается на почти забытом пороге, внутри его чаще всего никто уже давно не ждёт. Может, там по-прежнему тепло и уютно, но вернуться в прошлое ему не суждено...

Мальчишка 60-х, весь день колеся по улицам, остаётся всё-таки каким-то домашним («Человек идёт за солнцем»). Так и видишь, что вышел он утром и вернётся, обязательно вернётся домой. Герои начала

оттепели обладают этим потенциалом надёжности, куда бы ни завела их дорога.

А вот персонажи фильмов Н. Губенко всегда обитают в чужом для них пространстве.

Герои В. Абдрашитова («Остановился поезд», 1982) дискутируют в неказистой комнатке гостиницы.

В картине «Родня» (1982, реж. Н. Михалков) героиня попадает в отторгающее её пространство города.

«Вокзал для двоих» (1983, реж. Э. Рязанов) изымает героев из домашней среды, буквально обрывая хоть малейшие с ней связи...

В ленте «Прощание» (1983, реж. Л. Шепитько, завершён Э. Климовым) дом проживает обряд похорон, а вся деревня уходит под затопление...

В «Забывтой мелодии для флейты» (1988, реж. Э. Рязанов) успешный чиновник оставляет благополучную жизнь, сбегает в неустроенную коммуналку...

Мечется обласканный властями писатель («Тема» Г. Панфилова) по русской глубинке...

Эпицентр выразительного пространства фильма, дома как его смыслового истока совмещается с образом ДОРОГИ.

Мифологически дорога – пространство внешнее. Обычно чужое, чаще даже враждебное по отношению к человеку, не защищённому стенами собственного дома.

Буквально в каждом сюжете классического мифа культурный герой, оказавшись в дороге, подвергается жесточайшим испытаниям, опасностям, из которых ему надо выйти невредимым.

Архетип дороги в произведениях искусства практически всегда сохраняет свою значимость: дорога полна непредсказуемых поворотов, формирующих сюжет, например, большинства приключенческих фильмов.

В кинематографе, берущем свои мощные истоки в литературе, в поэзии, со временем прижился жанр баллады. В основе её художественной структуры – движение, полный опасностей путь, который герою предстоит преодолеть. Именно этот жанр («Баллада о синем пакете» поэта Н. Тихонова и фильм начала 20-х «На красном фронте» режиссёра Л. Кулешова несомненно родственны в жанровом

отношении) осваивается ранним советским кинематографом, поэтическая образность щедро питает романтику экрана тех лет.

Структура жанровой формы баллады вернулась на наш экран с оттепелью 60-х.

В отличие от канонов древней мифологии и законов построения сюжета как череды испытаний, которые преодолевает герой, кинобаллада 60-х чаще, пожалуй, рассказывает не только о человеке, путь которого непредсказуем и смертельно опасен («Альпийская баллада», «Мир входящему»). Фильм то и дело обращается к ситуациям, когда герой в пути встречает добро и отзывчивость, сердечное внимание, бескорыстную поддержку случайно встреченных людей («Человек идёт за солнцем», «Баллада о солдате»).

В 60-е экран оттепели обозначил особое «чувство дороги».

Молодой герой вышел в распахнутый для него мир, представление о доме раздвинуло свои пределы, приняв в себя бескрайнее пространство:

А я иду по деревянным городам,  
И мостовые скрипят, как половицы...

То есть дом как отдельное, внутреннее пространство, противостоящее дороге – пространству внешнему, враждебно-непредсказуемому, в 60-е как бы стирает незримые границы между духовной защищённостью человека (архетип дома) и всем остальным принявшим его миром (архетип дороги). Примеров, начиная от фильма, скажем, «Я шагаю по Москве», каждый отыщет великое множество.

Что же происходит во взаимоотношениях между этими мифологемами на экране следующего десятилетия?

«Печки-лавочки» (1972) и «Калина красная» (1974) В. Шукшина, «Солярис» (1972) А. Тарковского, «Осень» (1975) А. Смирнова, «Тема» (1979)

Г. Панфилова, «Пять вечеров» (1978) Н. Михалкова, «Проверка на дорогах» (1971) А. Германа, «Ты и я» (1971) Л. Шепитько, «Ирония судьбы...» (1975) Э. Рязанова, «Мимино» (1978) Г. Данелии, «Король Лир» (1971) Г. Козинцева, «Дядя Ваня» (1970) А. Кончаловского,

«Единственная» (1976) И. Хейфица, «Долгие провода» (1971) К. Муратовой, «Иванов катер» (1972) М. Осепьяна...

И это, определённо, не полный перечень картин, в которых отдаление героя от дома оборачивается утратами.

Именно с начала 70-х дорога для героя как бы обёрнута вспять, в изначально защищённое родовое пространство.

Знаковые для десятилетия фильмы к финалу погружают его, наяву или хотя бы в фантазиях, в спасительный отеческий дом. А. Тарковский, Г. Данелия, Н. Михалков, А. Герман («Двадцать дней без войны», 1977) обещают ему в итоге странствий возвращение. Дают веру в такой исход.

Дорога на экране 80-х подобного не обещает.

Теперь она представляет собой какие-то бесконечные круги, по которым, часто бесцельно и бесперспективно, движется в пространстве повзрослевший ровно на двадцать лет герой оттепели...

Персонажи фильма Н. Губенко «Из жизни отдыхающих» (1981) кружат по ограниченной территории санатория, как будто попавшие в замкнутое пространство, принимая его как данность...

В картине «Остановился поезд» (1982) В. Абдрашитова примерно такая же пространственная замкнутость объединяет пассажиров поезда, попавшего в аварию: они вынуждены стайкой кружить в чужом городке до окончания следствия...

В фильме Н. Михалкова «Родня» (1982) героиня Н. Мордюковой, оказавшись в городе, буквально не находит такого места, где можно было бы почувствовать себя комфортно.

Это «Вокзал для двоих» (1983) Э. Рязанова, «Парад планет» (1984) В. Абдрашитова и многие другие фильмы. В одном из них, «Полёты во сне и наяву», рассмотрен характерный пример образной роли никуда не ведущих дорог в художественной системе замысла...

Словом, основные архетипы глубинной конструкции авторского текста, а их, оказывается, постоянно повторяется ровно три, образуют (по А. Ф. Лосеву – см. его книгу «Диалектика мифа») классическую триаду, составляющую в человеческом сознании глубинный фундамент выразительных построений.

Это взрослеющий вместе с эпохой герой.

Это дом как исток его, героя, духовной цельности и защищённости.

И дорога – внешнее пространство, по-разному, оказывается, проявляющее себя в меняющихся условиях реальной жизни, в художественном мире фильма.

На экране оттепели текст картины проступает в момент понимания зрителем не только эволюции каждого из компонентов. Важно прочесть его в смысловой целостности мифологической триады: герой – дом – дорога. Эти составляющие неразрывно между собой связаны.

Время перемен, реальная жизнь социума, отношения человека и власти, психотип общества существенно повлияли на художественное сознание, запечатлённое искусством оттепели.

С каждым десятилетием не только старше становится герой. Кинотекст переосмысливает обстоятельства, в которых он при этом оказывается.

Для молодого героя домом казалось всё окружающее пространство. Мир открылся, исчезли стены, рухнули перегородки...

Десятилетием позже кинематограф заговорил о необходимости пристанища для человека.

Дом снова видится защищающей крепостью, а дорога к нему – процесс поисков разрешения внутреннего конфликта на десять лет повзрослевшего «представителя».

80-е по-своему завершили эволюцию художественной системы фильма, запечатлев на экране духовный мир целого поколения... Чаше это теперь движение по кругу, одновременно говорящее о бессмысленности, о своего рода цикличности, о знаковой бесконечности.

В 1981 году, в ходе репетиций на сцене театра Ленком спектакля «Юнона и Авось» его автор, поэт А. Вознесенский, дополнил текст стихотворной пьесы предсмертным монологом своего героя – графа Резанова. Его лейтмотив: «Мы – дети полдорог...».

А последними стали строки:

Никто из нас дороги не осилил...  
Да и была ль она?..

## Насыщение базовой модели реальными смыслами

В самом начале 80-х не только театр или поэзия, музыка, репортёрски активное фотоискусство, живопись отражают состояние общественного сознания и самочувствия. Наиболее заметные кинопроизведения, оказывается, легко расположить в своего рода систему значений, явленных каждый раз в индивидуальной, художественно завершённой структуре экранной образности. С той оговоркой, что ориентация на поэтическую образность всё заметней конкретизируется на территории, где, чуть потеснив собственно стихотворную стихию, нарастает влияние авторской песни, рок-поэзии, активно воспринимаемых аудиторией разновидностей музыкально-поэтической молодёжной культуры.

Хотя, конечно же, не всё казалось тогда столь очевидным.

В 1980–1981 годы из наиболее заметных экранных событий выделяются, напомним, «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» Н. Михалкова, «Осенний марафон» Г. Данелии (оба автора причастны к рождению одного из ярчайших шедевров начала оттепели «Я шагаю по Москве»), «Охота на лис» В. Абдрашитова, «Из жизни отдыхающих» Н. Губенко.

Эти картины, выше подробно проанализированные, бесспорно представляют собой явление искусства, существуют как бы отдельно и никак не соприкасаются с другими сюжетами, реализованными рядом.

Однако ведь не отделаться от ощущения, что все их роднит нечто общее. Что?

Беспокойство и какая-то душевная неустроенность. Инертность человека перед необходимостью хоть что-то переменить в своей жизни, разобщённость при самом, казалось бы, тесном общении с окружающими...

И всё же перед нами всякий раз своеобразный, удивительной проникновенности художественный мир.

Н. Михалков ассоциирует внутреннее пространство с живописной пластикой русского пейзажа, ритмы чередования пейзажных планов образуют некую мелодическую композицию. Она поддержана

звучащей за кадром музыкой, хотя вполне достойна возместить её роль самостоятельно. И детальные крупные изображения, напоминающие натюрморты («Особенно рябина...» у М. Цветаевой), поэтически рифмуются с настроением героя.

То есть базовые концепты фильма облачены в конкретику звуко-визуального образа реального пространства привлечением выразительных свойств родственных кинематографу искусств.

Только не надо отделять их одно от другого.

В искусстве самовыражения экран, как никто другой, интуитивно открыл сложнейшую систему взаимозамещений. Киноживопись оказалась способна воссоздать музыкальную композицию, перенесённая на экран театральная мизансцена – впечатлить поэтической образностью, синтез языковых воздействий – стать аналогом момента реальной жизни.

Пространство героя картины Г. Данелии «Осенний марафон» зажатое, безликое, хаотически-равнодушное. Неуютные интерьеры, чахлая пригородная лесополоса, пустые предрассветные улицы.

Однако это тоже пейзаж души. Постоянный эмоциональный комментарий происходящего за счёт характеристики мест действия определяет самочувствие всех в кадре.

Продолжая вглядываться в конкретику образного решения отдельных сцен разных фильмов, можно обнаружить общее в них: авторский монолог каждый раз по-своему осуществляется выразительностью синтеза возможностей смежных искусств.

1981–1982-й год предлагает ещё ряд сюжетов подобной структуры: «Остановился поезд» В. Абдрашитова, «Карнавал» Т. Лиозновой, «Родня» Н. Михалкова.

При этом привлекает внимание обилие и разнообразие реальных жизненных историй.

Авторский экран 80-х старательно уходит от неких умозрительных построений назидательного характера. Поиски контакта со зрительской аудиторией обернулись привлечением привычных, житейски обыденных ситуаций. И в драматургии проблемной картины оказались востребованные публикой повествовательные модели, в изобразительных композициях возобладала достоверность подробностей, а партнёрство актёров дало

ощущение правды характеров, далеко не всегда противостоящих при этом друг другу.

Однако всё же нельзя не видеть, что носителями авторских смыслов оказываются люди самых разных социальных слоёв. Их роднит разве что характер нравственных убеждений да природная неподатливость чему-то чужеродному, надвигающемуся со стороны («Родня», «Карнавал»). Испытывая такое воздействие, они не готовы принять его.

И уход из нового социума – не бегство во спасение, а внятно прозвучавшее неприятие его условий...

Смятённость душевного состояния героинь «Карнавала» или «Родни» вынесена авторами вовне, в изобразительную стихию повествовательного сюжета. Кричащая избыточность, обманчиво-праздничная маскарадность той и другой картины сбивается домашней тишиной провинциальных улиц у Т. Лиозновой, кадрами пустого стадиона с блестящим крылом пролетающего в ночном небе самолёта у Н. Михалкова.

И каждый раз это не просто лирические авторские отступления, а прежде всего реальное пространство, в окружении которого оказывается главный герой.

Начало 80-х, кажется, примирило сюжетно-повествовательную фактуру и эффектные сами по себе метафорические построения, не всегда прочно привязанные прежде к непосредственному действию.

1983 год позволяет увидеть, как стремительно расширяется художественное пространство сюжетов, способных рассказать о состоянии современника.

Фильм «Пацаны» Д. Асановой в манере объективного теленаблюдения продолжает острейший проблемный разговор о судьбах молодых, начатый ещё в середине 60-х документальным исследованием «Все мои сыновья» (1967) О. Гвасалии и А. Стефановича. (Его фрагменты были уже в конце 60-х использованы как телевизионная картинка М. Осепьяном в одной из диалоговых комнатных сцен картины «Три дня Виктора Чернышёва».)

В «Пацанах» телевизионный репортаж властно вторгается в киностилистику, открывая общие истоки, возможные перспективы обогащения родственных экранных искусств.



«Чучело» Р. Быкова обращает объектив к нарастающим проблемам в среде молодых, детей поколения оттепели. И пусть социальный пафос иной раз тонет в мелодраматичности разыгранных молодыми актёрами сцен, особенность реализации замысла не отменяет очевидной актуальности конфликта. На уровне других фильмов «Чучело» не блещет оригинальностью формы. Однако сама постановка вызвала нешуточное смятение, и не только в кинематографических кругах.

Сказанное этими фильмами мощно поддержали «Полёты во сне и наяву» Р. Балаяна, «Васса» Г. Панфилова. Они как бы связали проблемный пласт фильмов с мироощущением поколения сорокалетних и этим уже дали повод сопоставить их в разговоре экрана о современности.

«Вокзал для двоих» Э. Рязанова, «Прощание» Э. Климова (как-то глухо прошедшее по экранам), «Торпедоносцы» С. Арановича всё ближе и ближе подводят авторский кинематограф к реальным обстоятельствам судьбы отдельного человека.

И с потрясающим чувством отчаяния всё это отражено в предпоследнем фильме А. Тарковского «Ностальгия», где мифопоэтические потоки событийного сюжета лежат как будто бы на поверхности и в то же время составляют подтекстовую мелодию подробного рассказа о странствиях человека на чужбине, погибающего вдали от России...

Так же как, скажем, в 60-е новелла «Колокол» из фильма «Андрей Рублёв» сыграла роль выразительного крупного плана авторского монолога, в «Ностальгии» отдельного разговора заслуживает эпизод с едва горящим огарком свечи, которую умирающий Горчаков (акт. О. Янковский) несёт по грязи заброшенного бассейна...

В этом коротком этюде смыслоопределяющим снова оказывается огонь, один из ведущих образных мотивов для поэтики А. Тарковского. Только раскалённые печи для обжига колокола в «Андрее Рублёве» теперь сменяет едва теплящийся свет в слабой руке Горчакова...

Потоки воды (ливня в новелле «Колокол») обернулись обезвоженной выгородкой заброшенного бассейна.

Мощный гул ветра, раздувающий когда-то печи, едва прочитывается в слабых колебаниях то и дело гаснущей свечи...

Сотворившую чудо колокольного звона придорожную глину, найденную под дождём счастливым мальчишкой, сменил покрытый илом мусор, за много лет скопившийся на дне заброшенного бассейна...

Стихии, дарящие жизнь, снова сошлись в тексте лирического монолога философа и кинопоэта А. Тарковского, однако в совсем иной интерпретации. Жизненные их силы как будто бы угасают у нас на глазах.

Крупные планы (широкий экран) бессильно протянутых рук, бережная ладонь прикрывает догорающий огарок... Опять и опять этот долго не прерывающийся план, погребально-торжественно звучащий как музыка...

А когда наконец едва теплящееся пламя удаётся укрепить на другом берегу, эпизод своей несоразмерной событийному значению временной протяжённостью и пристально наблюдающей за движением рук эмоциональной камерой оставляет зрителя в состоянии пережившего гибельную схватку человека с назначенной ему судьбой...

В 1984 году авторский фильм ещё прибавил зрительской занимательности, что естественно отвечало потребностям проката, необходимости выживания отрасли в условиях падения массового интереса.

Во всяком случае, картины «Военно-полевой роман» П. Тодоровского, «И жизнь, и слёзы, и любовь» Н. Губенко, «Берег» А. Алова и В. Наумова, «Время желаний» Ю. Райзмана очень достойно оживили авторский экран.

Блок востребованных киноаудиторией картин поддержали такие проблемные произведения, как «Парад планет» В. Абдрашитова и «Послесловие» М. Хуциева.

И в этих работах тоже больше внимания отдано событийной канве повествовательного сюжета.

Середина 80-х, 1985–1987 годы стали уникальным явлением для нашего кинопроката. К значительным фильмам, приблизившим радикальные решения V Съезда кинематографистов, добавились картины, многие годы лежавшие на так называемой полке...

Сегодня нет, наверное, однозначного ответа на вопрос, какую роль в художественном становлении искусства сыграли работы, рождение

которых принадлежит началу 70-х, а реальное участие в кинопроцессе они получили возможность принять только к концу 80-х годов: «Долгие проводы» (1971–1987) К. Муратовой, «Проверка на дорогах» (1971–1985) А. Германа, «Иванов катер» (1972–1987) М. Осепьяна, «Интервенция» Г. Полоки (1968–1987), «Тема» (1979–1986) Г. Панфилова, «Комиссар» (1967–1988) А. Аскольдова, другие.

Скажем, в год постановки «Иванов катер» мог бы вступить в диалог с пьесой И. Дворецкого «Человек со стороны», активно покоряющей подмостки репертуарных театров и в 1974 году экранизированной под названием «Здесь наш дом». К 1987-му в этом плане актуальность картины практически иссякла...

Однако и теперь так называемые полочные картины оказались заметным явлением.

Даже при том, что основной массив лидерской группы среди выдающихся произведений составили такие новые фильмы, как «Мой друг Иван Лапшин» (1985) А. Германа, «Жертвоприношение» (1985) А. Тарковского, «Чужая Белая и Рябой» (1986) С. Соловьёва, «Иди и смотри» (1986) Э. Климова, «Курьер» (1986) К. Шахназарова, «Левша» (1986) С. Овчарова, «Плюмбум, или Опасная игра» (1986) В. Абдрашитова, «Арабески на тему Пиросмани» (1986) С. Параджанова.

На первый взгляд все эти фильмы почти ничем между собой не связаны. Время и место событий, образ и облик персонажей никак не соотносятся по содержанию. Однако если присмотреться, их роднит состояние внутренней напряжённости, постоянного поиска героями выхода из какой-то ситуации, непрерывное разнонаправленное движение, в котором они находятся.

Иван Лапшин и его отдел оперативников редко, совершенно обессиленные, собираются в общей квартире. Вся жизнь на бегу, в машине, на мотоцикле. Стремительные круговые движения по улицам и площади сменяются броском за пределы города, в неизвестную мглу, метель...

Общее ощущение неуюта режиссёр предлагает осознать как характер времени. Не только событий конкретного сюжета, а атмосферы, эпохи. Времени социального, нравственного переустройства, в обстоятельствах которого жизнь этих людей приобретает подвижнический характер сопротивления человеческой природы вынужденным условиям.

Герой последнего фильма А. Тарковского «Жертвоприношение» тоже существует в состоянии внутреннего неустройства, независимо от того, как складывается его обыденная жизнь.

И важно понять, что именно вопросы духовного состояния становятся объектом художественного анализа на экране середины 80-х.

Картина С. Соловьёва «Чужая Белая и Рябой» оказалась по своему внутреннему потенциалу значительно ближе произведениям проблемного крыла. То же душевное беспокойство, спутанность направлений стремительных передвижений, высокое и обыденное в событиях каждого дня...

Другие из названных картин этих лет объединяет размышление об истоках и ценности самосознания общества.

Этот аспект авторского замысла определяет развитие событий в картинах о минувшей войне.

«Иди и смотри» Э. Климова, «Завтра была война» (1987) Ю. Кары, «Зеркало для героя» (1987) В. Хотиненко акцентируют в традиционном для нашего кинематографа героико-патриотическом прочтении материала войны нравственную готовность каждого отстоять извечные духовные ценности в трагическом противостоянии конкретным событиям эпохи.

На другом крыле заметных явлений экран предложил документально-публицистический фильм Ю. Подниекса «Легко ли быть молодым» (1987) и картину К. Муратовой «Перемена участи» (1987).

Легко обнаружить, что интерес ведущих мастеров к современной тематике образует как бы два одновременно формирующихся потока.

В параллель сюжетам, отражающим состояние общества, пережившего эволюцию оттепели, нарастает массив картин о проблемах детей, духовный мир которых стал своего рода итогом всех этих процессов.

## Экранный лик генерального направления

Известный критик, драматург, долгие годы деятельный сотрудник Госкино М. Блейман в самом начале 70-х (в 1973 году его не стало) представил организатору диспута о современном фильме (А. Караганову) подробнейшее изложение собственного видения развития и проблем кинопроцесса.

Основой его письма, дважды опубликованного как статья «Сердитые мысли», можно считать попытку определения и анализа «магистрального пути». Критик отказывается участвовать в дискуссии, поскольку не видит, считает утраченными те характерные для советского кино основные ориентиры, по которым все прежние годы оно успешно развивалось.

Засилье авторского фильма, по логике его рассуждений, уводит от главного направления. В то время как масштабные блокбастеры исчерпали свой потенциал жанровых выразительных средств, добавляет М. Блейман.

Автор письма называет яркие произведения советского времени («Чапаев» братьев Васильевых, трилогию о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга), рассуждает о размытости, утрате кинематографом последних лет генерального пути развития.

Авторитетный кинематографист не одинок в попытках структурировать процессы, по-разному отражающие стремление приблизить к реальному зрителю искусство современного экрана.

Анализ кинопроцесса в этот период ведётся достаточно активно. Публикуется масса работ известных авторов и целых исследовательских коллективов, созывается множество конференций, бесед с мастерами кино, растёт популярность периодических изданий. Однако знаковый сигнал о резком падении зрительского спроса на отечественный фильм объективно востребовал каких-то изменений прежде всего в репертуарном планировании, в жанровой ориентации производства как отклика на запросы массовой аудитории, в прокатной политике. Всем этим по определению должно было заняться Госкино. При понимании и поддержке Союза кинематографистов.

Традиционная миссия нашего экрана как способа не просто духовного, а непременно при этом идеологического воспитания ощутима в позиции М. Блеймана – в сущности, его надо рассматривать как сигнал творческому сообществу (Союзу кинематографистов) от руководящей инстанции (Госкино). И частное письмо одного киноведа другому на деле оказывается посланием знаковым...

Это откликнется несколько позже, в мае 1986-го, на V Съезде Союза кинематографистов.

Волевое спрямление направленности кинопроцесса в 80-е дало поразительные результаты.

В кинопроизводстве активно, нацеленно приживляется жанровый подход. Об этом можно судить хотя бы только по названиям большинства картин, сегодня уже мало кому памятных.

Желание обратиться к всегда популярным жанрам мотивировано, конечно же, в первую очередь показателями проката: цифры посещения катастрофически падают. Вместе с тем этот манёвр, оставаясь на первый взгляд весьма убедительным, по существу позволял освободиться от набирающего силы авторского фильма.

А поскольку киносеть остро нуждалась в насыщении новой продукцией, пришлось как можно скорее анимировать прошлый или чужой опыт.

Судя по репертуару тех лет, на первые позиции решено было поставить мелодраму.

«Будьте моим мужем», «Где ты, любовь?», «Его бедовая любовь», «Как жить без тебя», «Не будь этой девчонки», «Трижды о любви», «Фантазия на тему любви»... Это лишь совсем немного из фильмов, вышедших на экран в одном только 1981 году. Трогательные истории настраивают зрителя погрузиться в чьи-то любовные переживания.

Здесь важно созвучие с собственным индивидуальным жизненным опытом каждого.

Как бы разобщая за счёт этого собравшихся в зрительном зале, экран в то же время всем сразу говорит (обещает, напоминает) о светлых чувствах ранней любви. Положительные эмоции экранных историй по-своему настраивают зрительный зал на сочувствие.

И если в самом деле нельзя было рассчитывать на то, что серьёзный авторский фильм окажется доходчивым сразу для всех в

зрительном зале, то жанровая лента, напротив, со времён зарождения кино создавалась для массового восприятия.

Это форма стабильного коммерческого потребления экранного продукта.

Трогательная череда событий не нуждается в сложных драматургических построениях. Композиция, свет, изобразительные акценты, чередование фрагментов не играют при этом существенной роли. Момент выбора одного из творческих направлений, структурирующих систему выразительных средств, при этом вовсе остаётся неактуальным. Авторам важна прежде всего рассказанная история.

Кинопроизводству сразу потребовалось множество сценариев (с чем и всегда – то была проблема). Однотипные сюжеты, подобные перечисленным выше, стали возникать очень быстро.

И одно только это обстоятельство могло бы уже тогда сигнализировать о нарастании тревожной ситуации: выразительные ресурсы собственно кинематографа практически оказались не востребованными такого рода экранными историями...

Попытки обновления опыта общения фильма с аудиторией со временем обнажат и ещё одну из опаснейших проблем кино конца XX – начала XXI века: утрату профессионализма, оскудение способов и средств выразительной речи.

Дело в том, что экранный образный язык накапливает средства выразительности, как правило, именно за счёт открытий авторского кинематографа. Они, конечно, способны стать общим достоянием, со временем разойтись по всем видам произведений. Но при этом сам момент обновления берёт начало только в поисковом секторе всего массива искусства.

В этом смысле, говоря о перспективах кино как искусства, наверное, более логично было бы принять за генеральное направление как раз авторский фильм.

Однако на экране 80-х всё выглядит иначе...

Мелодрамы «Вот вернётся папа», «Вот вернулся этот парень», «Любовь моя вечная», «Полынь – трава горькая», «Предчувствие любви», «Сегодня и всегда», «Я пришла навсегда» можно было увидеть в 1982-м.

Чуть сместившийся ракурс в выборе сюжетно-тематического материала мелодраматических историй позволяет ощутить сдвиг в ориентации экрана на несколько иную аудиторию: оказалось, что молодёжи такие перепевы вскоре наскучили.

Теперь мелодрама обращается скорее к зрительнице среднего возраста, пережившей некую личную драму... (Они чуть позже до отказа заполняют аудитории представителей шоу-бизнеса, охотно воспринимая намеренно обращённый именно к ним репертуар многих возрастных исполнителей.)

«Блюз под дождём», «Букет фиалок», «Давай поженимся», «Долгая дорога к тебе», «Дочь конокрада», «Женские радости и печали», «Краткое наставление в любви», «Нежный возраст» были показаны в 1983-м.

Экран как будто предлагает утешение, снова и снова возрождает красивые фантазии, прочно обосновавшись как зрелище, уверенно определившее собственную возрастную аудиторию.

Однако устойчивая адресность мелодрамы говорит не только о стабильности спроса на киноленты именно этой публикой. Организаторам кинопроизводства нужно было бы увидеть и то, что подобные сюжеты практически теряют при этом молодого зрителя.

И хотя ему назначались картины других жанров, цифры проката исподволь сами подстёгивали к скорым практическим выводам.

Этому способствовала и переориентация в тематике закупок фильмов иностранного производства: теперь их география и содержание тоже говорят о нацеленности проката на такого уровня массовую аудиторию.

А параллельно уже нарастал спрос на домашнее видео. И оно оказалось комфортнее, привлекательнее... Прежде всего для молодых, предпочитавших большим кинозалам камерную обстановку. В то время как для многих людей среднего возраста кинотеатры могли стать часто единственным способом уйти от собственного одиночества, молодёжи более свойственно, так сказать, собираться и отгораживаться в стаи...

В ряде стран киноотрасль в целом многие годы не остаётся в стороне при возникновении подобных ситуаций. Спрос на продукцию, все параметры, характеризующие её потребителей, начиная от



возрастных и социальных, сказываются на корректировке качества предложений.

Наращивание портфеля однотипных мелодраматических историй породило в нашем варианте не только так называемый сценарный голод, о котором очень скоро заговорили. Другое обстоятельство, кажется, выявилось как более существенная проблема. Фильм начал утрачивать уровень произведения искусства.

Даже собственно жанровые возможности, приёмы и способы изложения событий, которые мелодрама худо-бедно за десятилетия всё-таки накопила, огромный опыт репертуарного театра, а тем более произведений классической литературы не были восприняты современной экранной продукцией. Они, эти приёмы и способы, попросту оказались в стороне от фильмов середины 80-х...

«Блондинка за углом», «Если можешь, прости...», «Женщина и четверо её мужчин», «Прости нас, первая любовь», «Рецепт её молодости», «Ты мой восторг, моё мученье...», «Я тебя никогда не забуду»... Однако в 1984-м подобных любовных историй стало всё-таки чуть меньше.

Зато 1985-й побил, кажется, все рекорды: «Букет мимозы и другие цветы», «Волшебная ночь», «Всё начинается с любви», «Долг в любви», «Законный брак», «Мужчины есть мужчины», «Талисман любви»...

Названия всё чаще напоминают репертуар начала века, первые ленты аттракционного периода из жизни раннего синемаатографа.

И в 1986 году выпуск таких мелодрам, может быть ещё по инерции, не снижает темпов. «Горький можжевельник», «Дикий хмель», «Дайте нам мужчин», «Зонтик для новобрачных», «Как стать счастливым», «Я ей нравлюсь», «Я тебя помню»...

После активного протеста кинематографистов на V Съезде творческого Союза против засилья цензуры и губительной для искусства власти Госкино объём выходящих на экраны мелодрам с подобными названиями заметно уменьшился. Хотя режиссёр К. Шахназаров говорил с трибуны о трудностях производства и прохождения к зрителю жанрового кино, речь в его выступлении шла о музыкальной комедии, которых, действительно, почти не ставили. (Очевидно, что это требовало больших затрат и профессионализма, о чём в начале 80-х говорить, видимо, было не принято.)

Из репертуара 1987 года можно назвать фильмы «Где ваш сын?..», «Пока живём...», «Уходя, остаются».

Мелодрамы конца 80-х заметно более доверительно, как-то обнадёживающе обращаются к той же, навсегда, кажется, выбранной аудитории. «Всё побеждает любовь», «Залив счастья», «Моя дорогая», «Радости среднего возраста», «Пока безумствует мечта». Эти и подобные фильмы вышли в 1988-м.

А вот 1989-й уже откровеннее вносит в популярный, однако очень монотонно представленный на экране целого десятилетия жанр ноту иронии. «Аэлита, не приставай к мужчинам», «Мужчина для молодой женщины», «Недолгий танец любви», «Ошибки юности», «Это было у моря»...

Надо ли ещё раз уточнять, что многие из приведённых названий напоминают броские заголовки картин очень давних времён? Иные используют строки старых романсов, лирических стихов чуть ли не Серебряного века, бытовую речь. Одно, однако, остаётся бесспорным: подобные фильмы с их надсадной слезливостью в состоянии удержать перед экраном только совсем небольшую часть постоянных зрителей, а далеко не все слои массовой публики.

К тому же внутренне, по законам саморазвития образной системы, жанр мелодрамы откровенно стабилен в использовании своих повествовательных форм. Он в основном только щедро эксплуатирует, откровенно варьирует наиболее доходчивые конструкции сюжетного действия, так называемые каноны событийного содержания, при этом совсем не обновляя толкование сюжета уже хорошо известными в те годы возможностями экранного письма.

Самый любимый с давних времён жанр мелодрамы активно поддерживается картинками другого, не менее популярного на протяжении всей истории кино – приключенческого.

Его тематика и сюжеты, наверное, более созвучны молодёжной части зрителей.

«Брелок с секретом», «Ларец Марии Медичи», «Огарёва, 6», «Расследование», «Против течения» и несколько других привлекают опыт детективного фильма на экран 1981-го.

Основной пружиной действия становится интригующе-неожиданное чередование острых фабульных ситуаций. Обычно это некая криминальная история, герои которой полярно противостоят

друг другу. Популярные исполнители облачились в служебные мундиры...

Востребованность известных актёров тоже, в общем, сигнализировала о падении зрительского спроса, о стремлении как-то его анимировать.

Ни события, ни образы персонажей при этом не содержат глубинных, подтекстовых значений, всё построено на противопоставлении положительного и отрицательного начал. Оперативники ловят преступников, конфликт положительного героя и отрицательного обязательно разрешается к финалу фильма.

«Амнистия», «Женщина в белом», «Кольцо из Амстердама», «Лимузин цвета белой ночи», «Следствием установлено» в 1982-м определяют параметры жанрового конфликта.

Захватывающая детективная история столкновения положительных и отрицательных персонажей конкретно сосредоточена на разработке подробностей. Всё-таки здесь возможности документального стиля оказались более продуктивными как способ наблюдения, репортажа. Он сблизил традиционный сюжет и запросы требовательной аудитории, без обращения к которой стало, видимо, всё труднее заполнять кинотеатры.

Подобные драматургические конструкции выстраиваются на остром конфликте, на неожиданных пересечениях событийных пластов.

Опыт противопоставления действующих лиц хорошо освоен на предшествующих этапах нашего кино, однако теперь интриги добавляет изначальная неразгаданность акцентов в расстановке сил. Зритель вовлекается в предложенное сценарием столкновение героев, из чего извлекается и необходимый для финальной развязки нравственный итог замысла.

Параллельно книжные прилавки заполняет волна массовых изданий аналогичного содержания...

Востребованная условиями жанра изобретательность пропитывает не только драматургический каркас фильма. Тут важны и актёрские данные, роль выразительной детализации, многие нюансы экранной образности, способной сделать зрителя азартным соучастником напряжённого действия.

Во всяком случае, в 1983 и 1984 годах, судя по статистике, детектив смог даже соперничать в прокате с явно сдающей позиции мелодрамой: динамичный поток приключений попытался удержать публику у киноэкранов.

«Возвращение резидента» привлёк разработкой характеров.

Поразил драмой судеб фильм «Грачи».

Более психологичным стал анализ ситуаций, в которых оказываются персонажи.

В фильме «Из жизни начальника уголовного розыска» (где к тому же снялись в главных ролях К. Лавров, Л. Филатов, Е. Проклова) история отношений главного героя с соседом по квартире – бывшим уголовником, с его семьёй щедро черпает из арсенала мелодраматических построений.

Это говорит о том, что возрождается интерес к жанровому синтезу.

Вокруг подобных картин формируется целый пласт историй, с интересом воспринимаемых публикой середины 80-х годов.

В 1983-м это «Инспектор ГАИ», «Рысь выходит на тропу», «Срок давности», «У опасной черты». А годом позже – «Двойной обгон», «Волчья яма», «Дублёр начинает действовать», «Пароль – „Отель Регина“», «Признать виновным», «Приступить к ликвидации», «Тайна „Чёрных дроздов“».

Вместе с тем становится всё более очевидным, что сюжетно-содержательные ресурсы жанра из года в год заметно уменьшаются и на поверхность выходит механизм канонов приключенческого повествования. Возникают смысловые повторы, а зрительский интерес теперь привлекает исключительно сама по себе рассказанная история.

И в результате оказывается, что обновление традиционной структуры можно реализовать в основном за счёт синтеза её с каноническими приёмами других жанровых образований: той же мелодрамы, комедии... А собственно чистого, так сказать, отдельного жанра фильмов-приключений год от года выпускается заметно меньше.

На экране 1985 года «Внимание! Всем постамам...», «Груз без маркировки», «Двойной капкан», «Чёрная стрела».

1986-й отмечен, правда, оживлением жанра. «Бармен из „Золотого якоря“», «Досье человека в „Мерседесе“», «Змеелов», «Конец

операции „Резидент“», «Обвиняется свадьба», «Соучастие в убийстве», «Тайны мадам Вонг».

То есть речь пошла, что важно заметить, конкретно о человеке, о характере участников детективной истории. Жанровый фильм заговорил о реальном герое.

К концу 80-х детективно-приключенческий фильм приобретает к тому же проблемное содержание, обусловленное узнаваемыми обстоятельствами современной жизни.

В 1987-м это «Без срока давности», «Очная ставка», «Потерпевшие претензий не имеют», «Рысь возвращается», «Тройной прыжок „Пантеры“».

В 1988 году среди других появляются фильмы, надолго оставшиеся памятными для кинопублики: «Воры в законе» Ю. Кары, «Десять негрятят» С. Говорухина, «Холодное лето пятьдесят третьего» А. Прошкина (последняя роль А. Папанова).

На экране 1989-го среди таких можно назвать, пожалуй, только «Сувенир для прокурора» и «Трагедия в стиле рок».

Говоря о жанровом репертуаре экрана 80-х, особое внимание стоит уделить комедии – поистине, наверное, непотопляемой среди самых популярных массовых зрелищ.

Оказывается, таких фильмов не так уж много. Тем заметнее трудности, с которыми постоянно, как показывает история, имеет дело этот не меньше, чем мелодрама или приключенческий, любимый зрителями жанр.

1981 год предложил повеселиться на просмотре картин «Гражданин Лёшка», «Какие наши годы!», «Мой папа – идеалист», «Мужчины без женщин», «Смотри в оба!», «У матросов нет вопросов!», «Утро вечера мудренее»... Трудно сказать, так ли уж продуктивно срабатывали каноны комедийного жанра, в основном – комедии положений...

За очень редким исключением подобные сюжеты экран тиражирует и в следующем, 1982 году. «Дедушка дедушки нашего дедушки», «Красиво жить не запретишь», «Куда он денется!», «Отставной козы барабанщик», «Шлягер этого лета»...

При том, что этот популярный жанр на нашем экране традиционно испытывал идеологическое давление, он всё-таки всегда был востребован публикой. Особенно успешным оказался опыт

восхваляющей советскую жизнь музыкальной комедии 30–40-х годов: фильмов с положительными персонажами, удачливыми в любви и сноровистыми в героическом труде.

Важно напомнить, что основными структурами всегда были комедия положений (самая первая по рождению) и комедия характеров (к ней кинематограф обратился значительно позже). Если первая со временем развилась в трюковую, очень активно наращивая изобретательные способы чередования смешных ситуаций, то вторая переросла в комедию нравов.

Одна оказалась востребованной как средство развлечения, в другой всё отчётливей зазвучал социально означенный подтекст...

Из скудного перечня постановок в 1983-м выделяется музыкальная комедия «Мы из джаза». Среди остальных можно назвать совсем немного: «Бабушка-генерал», «Конец бабьего лета», «Не было печали».

1984 год тоже запомнился только немногими лентами: «Бьют – беги», «Воробей на льду», «В холодильнике кто-то сидел», «Нужна солистка», «Похититель поневоле».

Судя по всему, комедия положений достаточно легко находит путь к зрителю.

Предшествующий V Съезду СК 1985 год только подтвердил наличие серьёзных вопросов, необходимость основательно заняться их разрешением.

Менять подходы требовалось на всех уровнях: проблемы языка, способов выразительности были, конечно же, производными от многих других обстоятельств, в которых продолжал существовать на нашем экране не один только комедийный жанр.

Фильмы сами говорили об этом: «Академия пана Кляксы», «Благие намерения», «Бунт невест», «Нет худа без добра», «Не ходите, девки, замуж», «Пять невест до любимой», «Сон в руку, или Чемодан»...

Не более удачным оказался и 1986 год. «Женихи», «Затянувшийся экзамен», «Лиха беда начало», «Выйти замуж за капитана», «Поездки на старом автомобиле», «После дождика, в четверг...», «Проделки в старинном духе», «Там, где нас нет», «Украли жениха».

В конце 80-х интерес к подобного рода фильмам откровенно и резко снизился. В первую очередь, видимо, у зрителей. Однако, надо

думать, и у многих авторов, пытающихся искать новые сюжеты или способы обновления приёмов комического. Вместе с тем неразрешимых проблем становилось всё больше.

За фильмами 1987 года («Наш черёд, ребята!» или «Хорошо сидим!») появились на экране 1988-го «Все мы немножко лошади», «Джек Восьмёркин – американец», «Кувырок через голову».

А в 1989-м фильмам «Раз, два – горе не беда» или «Смех и горе у Бела моря» можно противопоставить, наконец-то, «Фонтан» Ю. Мамина.

Отдельного внимания заслуживает, конечно же, выпадающая из общего потока подобных фильмов картина А. Суриковой «Человек с бульвара Капуцинов» (1987).

Яркая комедийная основа не оставляет сомнения, что смеховая культура здесь привлечена вовсе не случайно. Речь о судьбах кинематографа. И за сказовой ироничностью сквозит откровенная тревога: какой экран всех нас ждёт?

Пример полижанровой структуры (путешествие, приключение, мелодраматичность, историзм), блистательная стилизация под фильмы начала века, под сегодняшние акции протеста так называемых хранителей нравственности, собирающих себе в поддержку мало что понимающих сторонников... И захватывающе представленное столкновение полярных позиций людей, несущих или потребляющих кинокультуру.

Эти и другие особенности фильма говорят об активной роли авторского монолога, а вместе с тем всё рассказанное на экране можно воспринять как оригинальную, захватывающую историю. Её смысл сродни притче, обещающей киноискусству совсем не простое будущее: в финале засилье коммерческого «боевика» возвращает зрительской массе нравы Дикого Запада (комедийная фактура картины пародирует стилистику вестерна).

Этот откровенно прочитываемый замысел с захватывающей непосредственностью разыгрывают актёры, состав которых не позволяет усомниться в основательной серьёзности проблемы.

Достаточно перечислить ведущих среди исполнителей: это А. Миронов и Н. Караченцев, И. Кваша и О. Табаков, С. Мишулин и А. Филозов. М. Боярский, С. Фарада, Л. Ярмольник, Г. Польских, Н. Фатеева. Такое впечатление, что представителей разных школ кино и

театра свела воедино общая боль за будущее искусства в условиях засилья агрессивно наступательной коммерции.

Да и откровенно тревожное предупреждение, напоминающее в жанре лукавой комедии о способности кинематографа формировать зрительскую аудиторию и управлять ею, оказалось, наверное, не лишним.

Редкий пример жанровой формы, несущей полярное по замыслу содержание (реально грозящее возможными последствиями), оказавшееся способным, наверное, примирить кинозрителей даже с наличием столь безликого потока перечисленных выше картин...

Не может не привлечь внимания, если речь идёт о целевой аудитории (а в жанровом диапазоне кинопроизводства это не последний ориентир), сколь последовательно кинематограф обращается к детскому зрителю.

Ведь публика овладевает своеобразием киноязыка, учится его понимать и привыкает общаться с автором, начиная именно с детских киносеансов. Потому так популярны среди школьников кинокурсы, клубы, кружки. Хотя, конечно же, этому дети учатся, так сказать, исподволь. На хороших фильмах. Не только побеждать врагов или преодолевать трудности, дружить. Но и, что не менее важно, понимать киноречь.

В 80-е ещё функционировала Киностудия имени Горького, на ней и на других творческих площадках было снято большинство удачных картин для детей. Хотя, конечно же, невозможно оказалось на достойном уровне повторить воздействие фильмов таких мастеров, как А. Роу с его экранизациями популярных русских сказок, или изобретательные технические находки А. Птушко, позволившие необычайно увлекательно показать на экране фантастически впечатляющие детское воображение чудеса...

В 1981-м «Вам и не снилось», «Всадник на золотом коне», «Ледяная внучка», «Петля Ориона», «Сказка, рассказанная ночью», «Там, за семью горами», «Тигры в жизни второклассника Семёна».

В 1982-м «Автомобиль на крыше», «Александр маленький», «Паруса моего детства», «Праздники детства», «Придут страсти-мордасти», «Тайна синих гор», «Там, на неведомых дорожках...».

Интерес к проблемному материалу и к путешествиям (странствиям) можно отметить в картинах 1983 года. «Арабелла – дочь



пирата», «Не хочу быть взрослым», «Путешествие будет приятным», «Родителей не выбирают», «Сказка странствий», «Солёная река детства», «Тайна корабельных часов».

1984-й к этой тематике прибавляет отчётливый оттенок нравственных проблем, свойственных возрасту школьной аудитории. Кроме традиционной, уже вполне ожидаемой фантастики («Блестящий мир», «Завещание профессора Доуэля») или развлекательных («Потерялся слон»), появились картины «Уроки на завтра», «Утро без отметок», «Этот негодяй Сидоров»...

В 1985-м параллельно «Сказке о царе Салтане» выходят на экран картины «Девочка из города», «Осенний подарок фей», «Тайна Золотой горы», «Человек-невидимка».

Как ни странно, в шумной атмосфере до сих пор памятного V Съезда кинематографистов сколько-нибудь внятного разговора о фильмах для детей даже не возникло, поскольку всё свелось к конкретным вопросам более эффективного управления отраслью. И 1986 год практически не оставил впечатления управляемого потока производства картин для детей («Детство Бемби», «Игры для детей школьного возраста»).

Оживление наступило в 1987-м. «Акселератка», «Детская площадка», «Мальчик с пальчик», «Мама родная, любимая», «На золотом крыльце сидели», «Новые сказки Шахерезады», «Полёт в страну чудовищ», «Сказка про влюблённого маляра», «Юность Бемби».

Из вышедших на экран в завершающие годы десятилетия можно упомянуть разве что «Петроградские Гавроши»...

Итак, поток жанровой продукции активно пытается вытеснить из проката проблемные ленты авторского крыла. Какие же альтернативы он предлагает для развития кино как искусства?

Массовый экран обращается в первую очередь к содержанию, к событиям. Их последовательное чередование и составляет экранный рассказ. То есть в условиях поточного производства кассовой продукции речь должна идти прежде всего о сценарии, о драматургической основе фильма.

В предшествующие 60-е и 70-е годы этот уровень создания произведения существенно обогатился новыми формами композиции отобранного автором материала.

В. Шукшин, напомним, в небольшой по объёму книге «Нравственность есть правда», в частности, рассказал, как пытался поначалу писать сценарии для своих фильмов по традиционной схеме. И очень скоро понял, что последовательное изложение задуманной истории («завязка – конфликт – развязка») совсем не оставляет режиссёру пространства для творческого воплощения замысла: нужно автору высказывание, о чём должен повествовать фильм, исчерпывается уже на уровне литературной основы...

Однако опыт кинематографа разных стран именно к этому времени накопил, обратившись к искусству слова, театра, изобразительной выразительности, колоссальные ресурсы обновления экранного письма. В частности, новый роман<sup>[64]</sup> как способ изложения сюжета был активно освоен новаторским кинематографом Запада. И многие наши мастера стали стремительно уходить от обыденной, причинно-следственной последовательности изложения, обратились к обновлению сценарной формы.

Жанровый экран 80-х от поисков в этой сфере практически отказался, вернувшись к традиционной схеме построения сюжета. И при всей изобретательности в сочинении увлекательного содержания, на уровне его организации он вернулся к тому, от чего, собственно, твёрдо и осмысленно на протяжении двух десятилетий намеренно отступали киномастера поколения оттепели.

Художнику и оператору в обновляющейся стилистике тоже отводилась в те годы очень значительная роль.

Визуальная образность фильма, в первые десятилетия оттепели отказывающегося от дробного монтажа, практически взяла на себя значительную часть сложной системы авторского высказывания.

Декорации, натурные кадры, система предметной детализации рождали образ среды, активно участвующей в авторском комментарии. Этому легко найти множество подтверждений и в большинстве фильмов оттепели, и в беседах, в воспоминаниях кинематографистов (выше приводился пример выразительной детализации интерьера комнаты отца Анны из картины М. Хуциева «Мне двадцать лет», ответ Л. Шепитько на вопрос о метафорическом толковании критиками пейзажных планов в фильме «Восхождение» по рассказу «Сотников» В. Быкова: «Это моя Библия...»).

Более значительная роль в толковании замысла отводится и актёру.

В начале оттепели речь шла о явлениях жизни, раскрепостивших каждого человека.

Повзрослев на десятилетие, представитель, памятный зрителю безмятежно-счастливым юношей, остался намеренно узнаваемым. Многие из актёров, впервые снявшиеся мальчиками и девочками 60-х, теперь взяли на себя задачу рассказать об изменившемся времени.

Смысл авторского высказывания проявляется и в разработке возможностей актёрского ансамбля.

Этот способ сочетания, сопоставления характеров как выразительной сферы образной конструкции более заметно активизировался в 70-е, его обогащению активно способствовали композиции начинающего тогда режиссёра Н. Михалкова.

Талантливо отобранный и отрепетированный состав исполнителей внёс в его фильмы ощущение выразительности диалоговых сцен, приблизив ансамблевый принцип сочетания актёрских индивидуальностей к музыкальным формам построения действия.

Режиссёрский сценарий, предсъёмочная раскадровка будущего фильма представляют собой по существу досконально разработанную композицию, своего рода партитуру, согласно которой затем снимается фильм. А крылатая фраза одного из ведущих киномастеров тех лет: «Если тебе нечего сказать зрителю, то не снимай», – характерное свидетельство ответственности художника перед публикой<sup>[65]</sup>. Жанровый фильм 80-х, кажется, заметно отступает от этого принципа.

## Обновление военной темы

Военная тема на нашем экране, сохраняя самые прочные традиции, всегда остаётся важной территорией творческих открытий.

Прежде всего это, конечно же, область тематического отбора сюжетов и эпизодов минувших лет.

Великая Отечественная остаётся пространством героического деяния народа, порождением индивидуальных характеров участников огромных сражений. Естественным проявлением подвига, самопожертвования, единения самых разных людей в общем устремлении к победе.

И до сих пор тема минувшей войны реализуется на экране как образное воплощение идеального в обыденном, патриотического участия каждого в защите не просто собственного дома, а всей страны...

Вместе с тем традиция не живёт, если не обновляется с каждым новым ярким произведением искусства. А среди фильмов этой тематики таких, от заметных до выдающихся, на экране 80-х абсолютное большинство.

Однако общее благополучное представление складывается из довольно неравнозначных по уровню художественных открытий фильмов, обращённых к тем или иным по масштабу событиям войны.

Очень неровно процесс обновления развивается в группе картин эпического характера.

Произведения о величайших сражениях активно опираются на относительно новый для нашего экрана вид блокбастера, насыщают повествование по большей части стратегической информацией о боях, определивших значение и исход крупнейших военных операций.

Опыт разработки и постановки массовых сцен с привлечением не только техники времён войны, но и новейшей съёмочной аппаратуры, позволяющей всё это правдиво и впечатляюще перенести на экран, делает наши фильмы, несомненно, ярким зрелищем.

Публика начала 80-х откликается на кинематографические новшества, продолжая проявлять интерес к военной тематике. Однако главные успехи кинематографа на этом пространстве художественных

поисков, оказавшихся максимально плодотворными в многосерийной эпопее Ю. Озерова «Освобождение», всё-таки остались в 70-х.

В 1986-м по этим канонам снят двухсерийный блокбастер «Битва за Москву» (совместное производство СССР, ЧССР, ГДР, СРВ). Фильм первый носит название «Агрессия», второй – «Тайфун».

Достаточно привести в параллель ряд подобных крупных постановок, вышедших в разных странах за предшествующие годы: «Битва за Алжир» (1966, итало-алж.), «Битва за Рим» (1968, ФРГ-рум.), «Битва за Англию» (1969, англ.), «Битва за Крит» (1970, греч.). Подобный жанровый контекст «Битвы за Москву», наверное, позволяет вписать наше произведение в мировой кинопроцесс.

Однако одновременно говорит и о том, что, вливаясь в общий поток на его исходе, рассказ об уникальных по массовому героизму, самопожертвованию, патриотическому единению народа для защиты столицы в художественном отношении уже не обладал большим ресурсом обновления экранного письма.

Наши боевики на подобные темы всё активней возрождали стилистику художественно-документального жанра конца 40-х, реставрирующих великие сражения Отечественной в духе сталинской идеологической системы.

Однако вместе с тем даже спустя многие годы не перестаёшь изумляться обилию сохранившихся подлинных документальных свидетельств, по каким-то причинам невостребованных экраном хроникальных сюжетов, остающихся на полках кинохранилища.

Со времени «Освобождения» Ю. Озерова блокбастер к 80-м всё активней обрастает обязательными сценами совещаний в Ставке главного командования.

Ведущие персонажи (их роли из фильма в фильм исполняют одни и те же актёры. Кроме М. Ульянова, играющего маршала Жукова, и В. Шукшина в роли маршала Конева, пожалуй, мало кто из них остался в памяти массового зрителя) разрабатывают стратегический план сражения, чтобы затем огромная массовка его успешно реализовала.

Целый ряд картин текущего репертуара охотно ориентируется на устоявшиеся способы изложения военного материала. («От Буга до Вислы», 1981, «Если враг не сдаётся», 1983, «Экзамен на бессмертие», 1983, «Подвиг Одессы», 1986, «Переправа», 1988, СССР, ПНР, некоторые другие).

Однако вместе с тем параллельно стремительно канонизирующейся стилистике блокбастера возникает некое его ответвление, оказавшееся заметно более продуктивным способом реализации сюжетного действия.

Фильмы этой группы были востребованы массовым прокатом и до сих пор, наверное, пользуются искренней симпатией многих зрителей.

Среди них «Корпус генерала Шубникова» (1981), «Фронт в тылу врага» (1982), «Если враг не сдаётся» и «Приказ: перейти границу» (оба 1983), «Победа» (1985), «Говорит Москва» (1986), некоторые другие.

Постановка подобных картин требовала в полном объёме воссоздать прежде всего добротный драматургический каркас. Именно в соотношении стратегического плана на командном пункте и последующего действия армейских соединений осуществлялась реализация замысла.

Участники штабных сцен, как правило, должны были выглядеть величественно: они ведь, так сказать, вершили историю.

Тактика сражения разрабатывалась со всей тщательностью, эмоциональное напряжение позволяло исполнителям открыто проявить темперамент героя, своеобразие его мышления, обозначить степень ответственности...

Монтаж впечатляющих батальных сцен как бы завершал реализацию плана сражения, рождающегося в штабе ценой огромного напряжения стратегической мысли.

Драматургические ресурсы подобных сюжетных схем, в общем, были не так уж и велики. Но поскольку именно на них возлагалась задача формирования художественной образности произведения, уже хорошо отработанная схема должна была бесконечно варьироваться.

И довольно скоро стало понятно, что её творческий запас, естественно, оказался не безграничным.

Однако в этом ряду нужно назвать несколько значительных произведений.

В них затрагивались судьбы обычных людей в годы войны, на фоне глобальных трагедий открывших в себе и ближних глубокие душевные чувства ничем не истребимой человечности. Среди них «Тегеран-43» (1981, реж. А. Алов и В. Наумов), «Мать Мария» (1982, реж. С. Колосов), «Родник» (1981, реж. А. Сиренко), «Берег» (1984,

реж. А. Алов и В. Наумов), «Порох» (1985, реж. В. Аристов), «Иди и смотри» (1986, реж. Э. Климов), «Завтра была война» (1987, реж. Ю. Кара), другие.

Эти и близкие к ним фильмы в основание масштабных событий, стратегически значительных эпизодов военных лет поставили образ реального человека. Часто на первый взгляд ничем не примечательного. Значимость его личности и судьбы как раз и определялась именно историческим масштабом событий, в которых ему выпала ответственная, даже можно сказать, миссионерская роль.

В картине «Тегеран-43» речь о подготовке и проведении судьбоносной для исхода Второй мировой войны конференции глав государств антигитлеровской коалиции. Уже одно это настраивало на отбор и прочтение событийного материала как на задачу в высшей степени ответственную.

Авторы обратились к возможностям его драматургической композиции, выбрав этап подготовки и организации встречи лидеров ведущих стран.

Вокруг конференции было, конечно же, огромное количество событий и людей, вовлечённых в интригу разных политических сил, как добивавшихся мирного исхода войны, так и не согласных с логикой развития истории.

То есть сюжет перенёс внимание на происходящее вокруг подготовки конференции, а стало быть, вполне естественно приобрёл жанровые признаки приключенческого, детективного фильма.

Это означало, что сценарий взял за основу не только непредсказуемое развитие реальной истории, но и столкновение характеров, драму человеческих отношений. Жанровая разработка темы вовлекла в исторически-достоверный акт сложные психологические конфликты.

Судьбы отдельных людей, их характеры, прочерченные пунктирно, пересекались с детально проанализированным действием, с разработкой мотивов участия каждого из экранных героев в сложной цепи драматически-неожиданных ситуаций, извлечённых авторами из реальной истории.

Трагические и мелодраматические ресурсы отобранных жизненных обстоятельств дали актёрам богатый подробностями

материал для определения способов трактовки роли, для участия в ансамблевой композиции их действия.

Визуальный образ картины, как во всех предыдущих фильмах А. Алова и В. Наумова, играет колоссальную роль, выступая средством комментария происходящего.

Документальный стиль фиксирующей камеры тщательно и подробно детализирует общие построения. Композиция кадра, будь то натурная съёмка на улице западного или восточного города, интерьеры уютных кафе, свод кафедрального собора или гулко-пустынный зал художественной галереи, обязательно подскажет зрителю и необходимые нюансы, важные для восприятия авторского замысла.

Длинные кадры наблюдают за поведением человека... Потом вдруг сменяются стремительными монтажными фрагментами. А ритм их воздействий и сопоставлений создаёт ощущение напряжения, темперамента рассказчика.

Каждая из перечисленных выше картин впечатляет собственным видением, отношением автора к материалу. И известная миру мать Мария (фильм С. Колосова) воспринимается как образ милосердия, верности человеческому долгу в жестоких обстоятельствах военных лет. И масса безвестных тружеников, уходящих, кажется, прямо с полевой страды на линию фронта («Родник»), от заводских станков («Порох»), из-за школьной парты («Завтра была война»)... Нескончаемая панорама лиц – самых разных людей, жизнь которых востребовала История.

Трагически она рассказана в фильме «Берег», снятом по роману Ю. Бондарева.

Едва ли не впервые проанализировано с точки зрения формирования личности, как будни военных лет оставили в духовной памяти человека не просто горечь утрат или сознание счастья великой победы. Роман и фильм рассказали о жизни целого поколения, поставленного эпохой по разные стороны и навсегда оставшегося во времени своей юности, верным её идеалам. О драматизме первой любви и никогда не заживающих душевных ранах...

И в этом отличительное достоинство романа и фильма: пространство истории оказалось соразмерным масштабу человеческой личности.



Главные герои (акт. Н. Белохвостикова и Б. Щербаков) всю жизнь, оказывается, хранили в себе всё самое светлое, что открыло им время войны.

Традиционная для нашего экрана эпически-масштабная тема представлена авторами как обстоятельства и личная судьба огромного количества отдельных людей, оказавшихся участниками событий, их непростой путь к себе в последующие годы мирной, внешне вполне благополучной жизни.

Обращаясь к подобным сюжетам, нельзя не сказать о важном для экрана 80-х процессе сближения его лиро-эпической повествовательности с литературой этого периода, с её тоже во многом обновлёнными эпическими формами, к которым обратились к этому времени прошедшие фронт писатели.

Ю. Бондарев («Берег»), Б. Васильев («Завтра была война»), Е. Носов («Родник»), бесспорно, оказали влияние на укрупнение человеческой составляющей эпического жанра батальной тематики. И эти особенности построения сюжета всё активней проявляются в картинах о человеке, сознание и духовный мир которого сформированы войной.

«Военно-полевой роман» (1984, реж. П. Тодоровский) или его же «По главной улице с оркестром» (1986). «Знак беды» (1987, реж. М. Пташук) или «Проверка на дорогах» (год выпуска в прокат 1986, реж. А. Герман). Разные по содержанию и охвату экранных событий, эти картины объединяет авторское отношение к судьбе героя, глубоко сочувственный анализ личности человека, которому время назначило испытание войной и дало мужество достойно её пережить...

Если период оттепели в целом открывает возможность увидеть, как со сменой социокультурной ситуации меняется духовный мир взрослеющего вместе со временем человека, то нетрудно заметить, что параллельно этим процессам изменяется и личность героя войны.

На конец 50-х – 60-е годы приходится процесс идеализации обычного солдата, часто даже непосредственно и не участвующего в сражении. Самые яркие представители такого типа героя шофёр Андрей Соколов («Судьба человека», 1959, реж. С. Бондарчук, по рассказу М. Шолохова), связист Алёша Скворцов («Баллада о солдате», 1959, реж. Г. Чухрай, по сценарию В. Ежова и Г. Чухрая).

Идеализация при этом носит принципиальный характер, о чём не раз говорят сами авторы. Поколение художников, вынесшее на себе груз реальных тягот военных лет, считает себя обязанным воссоздать негромкий героизм и трагичность судеб своих сверстников.

К концу 60-х – началу 70-х образ народа воплощается в характере отдельного человека. И герои, скажем, «Освобождения» (1970–1972, реж. Ю. Озеров, сц. О. Курганов), одного из самых достойных фильмов среди волны последующих блокбастеров, оказываются теперь частичкой огромной массы участников великой битвы.

Идеализация остаётся важным инструментом создания коллективного портрета. (Здесь можно вспомнить опыт предвоенных картин о современности, где трудовой подвиг молодого поколения объединял героев в коллектив самоотверженных энтузиастов. В первую очередь это картины С. Герасимова «Семеро смелых» и «Комсомольск», фильм М. Ромма «Тринадцать», некоторые другие.) Сродни их поэтике солдатская солидарность героев «Освобождения», проверенная суровым окопным бытом дружба офицеров, выстраданная в боях юношеская любовь...

Огромная масса участников самых великих сражений, включая битву за Берлин, существует как единый по эмоциональным и воинским качествам коллективный герой, индивидуальные свойства которого при всём многообразии составляют одно целое.

На экране 70-х такой коллективный портрет определяет становление всей образной системы фильма военной тематики.

Конечно, это не исключает существования и даже востребованности других художественных структур, иных типов реализации героического начала в рассказе о человеческих судьбах. Речь может идти только о предпочтениях. Их диктуют время и условия кинопроката. Выше названы картины, которым не только киноруководство, но и зритель отдают наибольшее предпочтение.

А вот уже к 80-м героем всё чаще оказывается отдельный, индивидуально существующий в условиях войны обывательский человек.

В плотной массе картин, так или иначе варьирующих соотношение массового, коллективного и частного при формировании образа героя, теперь нетрудно выделить те, пусть немногие, где представителем стал индивидуальный, психологически мотивированный характер, совсем не обязательно укладывающийся в

строгие рамки только лишь батального действия. Тот, жизнь которого гораздо более непредсказуема и личностна, чем диктуют ему уже ставшие чуть ли не каноническими на экране обстоятельства и условия событий войны.

Вышедшая наконец в прокат картина А. Германа «Проверка на дорогах» (1971–1985), фильм С. Арановича «Торпедоносцы» (1983), «Знак беды» М. Пташука (1987), картина В. Аристова «Порох» (1985), осваивающая опыт построения ленты А. Германа «Двадцать дней без войны» (1976) воссоздали образ и облик такого коллективного героя.

Вместе с тем нельзя не видеть, что на характере этого и других названных фильмов существенно обозначилось влияние поэтики А. Германа, творчество которого справедливо расценено как основание «ленинградской школы» киноискусства, породившей особенности стилистики картин, посвящённых теме войны. Каждую из них отличает поразительная достоверность детально воссозданного быта, жизни страны и человека тех лет.

В параллель поэтическому документализму М. Хуциева, где хроникальность подробностей несла на себе обобщающее, образное их значение, детализация в фильмах А. Германа отличается буквально фотографической точностью воссоздания среды, человека и его окружения, мельчайших деталей быта, прозы каждого дня.

Режиссёр именно по фотографиям тех лет, которыми, как говорят, были оклеены все стены студийного помещения, где работала съёмочная группа, компоновал композицию кадра, костюмы, манеру поведения героев, участников многочисленных массовых сцен. Визуальный образ картины становился безупречным основанием правды происходящего.

Такого рода скрупулёзная достоверность практически любого, казалось бы, даже незначительного штриха, из которых складывался буквально каждый кадр, единичный в своём роде и уникальный, как сама ушедшая от нас эпоха, обозначала облик военного времени.

В этом русле особенной стилистики фильмов А. Германа и существуют картины «ленинградской школы», о которых идёт речь.

Разные по содержанию рассказанной истории, несопоставимые, наверное, по манере раскрытия конфликта, отношений персонажей, основательности психологического анализа личности героя и его судьбы, фильмы, пусть их не так уж много, состоялись как

художественное прочтение времени, характеров самых обычных людей в экстремальных условиях.

Эта небольшая группа картин позволяет говорить о том, что эпический стиль освещается мощным светом интереса экрана к отдельному человеку.

Однако при этом автор предпочитает остаться как бы в тени, предоставляя героям самостоятельно действовать в жизненных обстоятельствах.

Зритель считывает не череду подсказок, возникающих из самых порой неожиданных сопоставлений отдельных частных. Аудитория погружается в достоверную среду, в состояние участников экранного действия, присутствует при развитии реальных событий. Буквально на себе чувствует всё случившееся в кадре.

Кинематограф А. Германа прослеживает чаще не видимые обычным взглядом смены состояний каждого из героев.

Иной раз подобное вхождение зрителя в авторский текст требует пространного экранного монолога, снятого непрерывным крупным планом на протяжении нескольких минут (актёр А. Петренко в фильме «Двадцать дней без войны»). В других случаях это сцена – диалог со сбивчивой речью (молодой лётчик азартно рассказывает о сбитом самолёте; женщина с сыном-подростком задаёт Лопатину один и тот же вопрос о пропавшем муже).

Эти и другие примеры говорят о том, что, опираясь на события войны, драматург использует эпический план как способ укрупнения характера героев и обстоятельств, в которых они действуют.

Такое внимание режиссёра к подробностям образует своеобразный изобразительный стиль, его достоверность определяет и манеру поведения, и внешность, и характер психологической детализации актёрской игры. Погружённый в художественное пространство, максимально близкое реальному, актёр оказывается перед необходимостью естественного, сообразно замыслу фильма, поведения перед камерой.

А это требует вживания в образ на уровне классически полноценного перевоплощения.

В фильмах «Торпедоносцы» и «Порох» отчётливо прослеживается во многом узнаваемый, точно такой же подход к воссозданию всей образной системы.

Среди наиболее заметных картин о людях, опалённых войной, привлекают также внимание лента П. Тодоровского «Военно-полевой роман» (1984), вышедшая практически одновременно с упомянутой выше картиной «Берег», и его же «По главной улице с оркестром» (1986).

Эта тема – память войны в судьбе переживших фронт – отчётливо прозвучала несколько раньше: самые первые шаги кинематографа оттепели были сделаны именно в этом направлении. Картина М. Хуциева «Два Фёдора» (1958) и Н. Губенко «Пришёл солдат с фронта» (1972, сц. В. Шукшина по рассказу С. Антонова) открыли на экране непростую тему.

Речь, в общем, о психологической адаптации вчерашнего воина к мирной жизни. Однако экран тогда впервые, может быть (после победно-оптимистического фильма Ю. Райзмана «Кавалер Золотой Звезды», 1951), заговорил о реальных сложностях этого глубоко внутреннего процесса.

Фильм о войне, прошедший к 80-м несколько стадий отдаления событий во времени<sup>[66]</sup>, анализирует образ человека, ставшего теперь уже старшим поколением. И становится очевидным, что бывшему фронтовику совсем не так просто вписаться в сегодняшнюю жизнь...

Берега проблемы, перед которой оказывается герой «Военно-полевого романа» (акт. Н. Бурляев), означены в драматургии характером и судьбой двух женщин: безответной первой любовью (акт. Н. Андрейченко) и женой (акт. И. Чурикова) теперь уже вполне благополучного обывателя, в котором однажды крикливая уличная продавщица горяченьких пирожков вдруг возродила романтический эпизод огневой юности. Она и оказалась той счастливой женой командира, жизнь для которой оборвалась в момент его гибели...

Время фронтовой юности, окрашенное светом первой любви, и день за днём теперешнего существования становятся средоточием внутреннего конфликта, разрешения которому в сегодняшних буднях ни один из героев так и не находит.

Драматургическая конструкция получает внешние очертания любовного треугольника. Однако внутри него на самом деле происходит не столько постоянное выяснение отношений, что способствовало бы развитию событий по канонам классической мелодрамы. П. Тодоровский говорит о том, что душевные трагедии

войны невозможно исцелить с помощью благополучно налаженного обустройства обыденной сегодняшней жизни.

К тому времени, как представляется, сценарная форма и авторского, и жанрового фильма приобрела каждая свои относительно устойчивые очертания.

Большинство картин массового спроса вернулось к надёжной классической конструкции. Её канонам молодые сценаристы учились на добротных примерах из фильмов прошлого. От них, вспомним, решилось в своё время отказаться поколение В. Шукшина, начиная путь в искусстве кино.

Традиционная сценарная форма, конечно же, обращалась к увлекательным сюжетам: фильм должен был держать внимание аудитории обилием захватывающих эпизодов, их стремительной чередой, впечатляющими столкновениями и подробностями. Действие на экране, захватывая каскадом неожиданных перемен, держало зрителя в напряжении именно за счёт эффектов от смены событийных фрагментов. В то время как новые принципы драматургии, востребованные искусством молодых, ищущих собственные пути анализа личности человека, обращались прежде всего к творческой фантазии режиссёра.

Постановщик искал массу доступных экрану возможностей в изобразительной сфере, актёрской индивидуальности, звуко-музыкальном фоне событийного эпизода. И только в совокупности восприятия всего комплекса способов выразительности обозначался и выявлялся истинный текст авторского замысла.

Каждый из этих основных типов драматургии имел право на существование, по-прежнему оставаясь истинным искусством слова, предшествующего фильму, независимо от той или иной художественной системы. Несмотря даже на то, что сосуществование различных творческих предпочтений на экране не отменяло наличия для каждой из систем своей сложившейся киноаудитории...

Актёры «Военно-полевого романа», хорошо знакомые массовому зрителю, передают психологически сложный и неразрешимый конфликт любовного треугольника. Однако П. Тодоровский в популярную жанровую схему мелодрамы поместил неординарные, крупные характеры сложившихся самодостаточных людей.

Характеры героев «Военно-полевого романа» оказались своего рода продолжением, углублением личностного актёрского комментария к проблемам реального человека, порождённым судьбой, меняющейся сообразно времени.

Фильм погружает зрителя в плотную среду сначала фронтового (начавший работать в кинематографе как оператор П. Тодоровский молодым участвовал в боях), а затем и московского послевоенного быта – коммунальных квартир, тесных конторок, коридоров, жилых комнатушек. Стеснённость пространства лишает человека возможности свободно передвигаться. Скромное бытовое убранство дополняет ощущение житейской тесноты, и это смотрится как проблематичность не только пространственного манёвра, но и разрешения ситуации в более общем смысле. Внешне относительно благополучное завершение истории в итоге оборачивается неразрешимостью её внутреннего содержания.

В картине «По главной улице с оркестром» режиссёр берёт несколько иной ракурс адаптации бывшего фронтовика к условиям мирной жизни. В 80-е время от времени экран обращает внимание на то, что человек, переживший фронт, сложно и неприятно ощущает себя рядом с послевоенным поколением, занявшим позиции в авангарде социума.

Такие ощущения, только ещё зарождающиеся, по существу, начинают исподволь проявляться в картинах мастеров военного поколения. Они постепенно и последовательно увеличивают дистанцию между кинематографией молодых и фильмами режиссёров старшего призыва.

Этот процесс, наверное, ждёт более основательного анализа.

Видимо, мастера кино, выступившие в начале 60-х как сообщество художников, скреплённое единой национальной идеей, на общем фоне перемен в общественной ситуации, к 80-м невольно утрачивают единство трактовки прошлого периода. И это ведёт к расслоению творческого подхода, в частности, и в фильмах военной темы, преданность которой более основательно и выражено сохраняют мастера именно среднего, реально прошедшего войну, поколения.

«По главной улице с оркестром», фильм внешне неброский, лишённый уже становящихся модными кинематографических изысков,

с некоторой горечью, душевно и искренне рассказывает о месте человека войны в рядах тех людей, на чьей улице наступает теперь праздник...

Эта тема со временем зазвучит отчётливей, однако ей предстояло при этом утратить массового зрителя.

Разобщение киноаудитории, ставшее всё более очевидным к концу 80-х, отразило на самом деле очень непростые процессы, характерные для общественной жизни тех лет.



## Традиционная тематика в контексте 80-х

Экран 80-х по-своему отреагировал на самые основательные в нашей киноистории темы, облик которых, практически не подвергаясь переменам, складывался десятилетиями.

Так, скажем, достаточно надёжный зрительский интерес к событиям революции никогда не отменял необходимости постоянного поиска новых ресурсов выразительности. Однако они долгие годы оставались относительно стабильными в этой устойчивой по охвату исторического времени и содержанию тематической группе картин.

Драматизм революционных дней, героика и трагичность эпизодов Гражданской войны буквально на всех этапах питает наше кино, прежде всего эпические его формы, одухотворённостью и пафосом участия народных масс в преобразовании мира.

И если взглянуть на востребованность жанра исторически, то легко обнаружить, что эпическую конструкцию, в предыдущие периоды основательно разработанную на материале Великой Отечественной войны, на самом деле наш экран начинал осваивать именно на опыте запечатления событий революции.

Разрозненные хроникальные съёмки, до сегодняшних дней сохранившие восторженное состояние огромной массы людей, заполнивших площади и улицы, охваченных общим ощущением свободы, впечатляют открытым пафосом.

Эти хроники дали повод первым кинематографистам использовать запечатлённый репортёрами настрой революционной толпы для создания масштабных игровых фильмов. В зарождающейся советской критике тогда же встал вопрос о накоплении подобных уличных зарисовок как пафосного материала для будущих эпически-масштабных полотен (см.: неоднократные выступления одного из самых первых в России киноведов Н. Лебедева).

Революционное искусство откликнулось воспроизведением огромных площадных массовых действий, их постановку взяли на себя начинающие энтузиасты-режиссёры, вставшие у истоков советского игрового кино.

И почти параллельно киноэкран открыл массовому зрителю – и творцу глобальных общественных перемен, и участнику массовых действий – первые опыты художественного осмысления образа восставшего народа и значения революции на игровом экране.

Стоит заметить, однако, что уже тогда параллельно реконструкции, как сказали бы сегодня, эпизодов восстания (С. Эйзенштейн) обозначилась потребность привести на экран обобщённо-индивидуализированный образ реальных участников Октябрьского переворота.

Судьбы отдельных людей, логика прихода их в революцию оказались необходимой психологической составляющей достоверности и исторической значимости революционного процесса (В. Пудовкин).

Вот именно в таком виде это крыло зарождающегося у нас эпического жанра (на его базе в основном вырос впоследствии творческий метод социалистического реализма) составило первооснову художественной системы историко-революционного фильма.

Десятилетия оттепели, расширив, в частности, контакты с кинодостижениями мастеров других стран, параллельно нашим собственным представлениям об эпической форме начали активно осваивать и опыт западного экрана. Эффектно используя при этом новейшие съёмочные технологии и баснословный по нашим понятиям бюджет, эти произведения рассказывали о крупных военных операциях.

Но таких возможностей, как западные киностудии, мы, к сожалению, не имели. Тем не менее именно опыт блокбастера и его зрительская популярность привлекли целый ряд мастеров к художественному освоению новых для нас масштабов эпического жанра. Первые опыты (начало 70-х) дали безусловно положительный результат.

Однако к 80-м ресурсы эпического повествования практически оказались исчерпанными.

Подобный размах сказался теперь разве что на повествовательной манере С. Бондарчука – постановщика историко-революционной эпопеи «Красные колокола» (1982, экранизация книги Д. Рида «Десять дней, которые потрясли мир»). Фильм первый «Мексика в огне», фильм

второй «Я видел рождение нового мира») и исторической драмы «Борис Годунов» (1985) на материале поэмы А. С. Пушкина. Впечатляющие массовые сцены, в постановке которых мастерству постановщика поистине не было равных, эффектные панорамные съёмки искусно проработанных мизансцен давали повод искренне восторгаться мастерством режиссуры, изобретательностью художников, изысками операторского искусства В. Юсова.

Однако зрительский интерес к таким картинам оказался уже исчерпанным...

Немногим больше киноаудиторию привлекали традиционные драматургические композиции на основе литературных сюжетов («Рождённые бурей», 1981), воспроизведения известных событий («Владивосток, год 1918», 1982), романтических страниц истории Гражданской войны («Первая конная», 1984).

Оказалось, что на этом фоне всё более востребованными становятся произведения биографического содержания.

Рассказ о судьбах деятелей революции вызывал интерес к личности человека.

Фильм С. Юткевича «Ленин в Париже» (1981) продолжает разрабатывать особый для нашего экрана «поджанр» историко-революционной темы – кино-лениниану, обросшую за многие десятилетия своими канонами и неизбежными табу (о них подробно рассказывает киносценарист Е. Габрилович в книге своих воспоминаний).

С. Юткевич, начинавший когда-то в шумном коллективе ленинградских киноноваторов группы ФЭКС, в ленинской теме проявил себя как зрелый мастер уже во второй половине 30-х годов. На фоне двухсерийной кинобиографии («Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году»), снятой М. Роммом по итогам конкурса на киносценарий о биографии В. И. Ленина (комиссией был отобран сценарий А. Каплера), С. Юткевич предложил вариант исторически-значимой темы в ином ракурсе.

Вождь революции оказался в картине С. Юткевича «Человек с ружьём» (1938, по пьесе Н. Погодина), как мы сказали бы сейчас, фигурой эпизодической.

Центральный персонаж, покинувший фронт солдат Иван Шадрин, от двух-трёх мимолётных встреч с человеком, в котором даже не

признал поначалу руководителя восстания, становится участником событий.

Столь смелый драматургический поворот породил ещё одно направление в становлении ленинианы: параллельно биографическому жизнеописанию утвердилась эпическая конструкция сюжета.

Влияние ленинских идей на простого человека, на ход истории оказалось исключительно востребованным построением, расширившим художественные границы темы.

Однако интерес одного из классиков нашей кинорежиссуры к образу вождя со временем проявился как внимание к судьбе, к личности человека, изменившего социальный облик целой страны. Новелла «Последняя осень» из фильма «Рассказы о Ленине», картины «Ленин в Польше», «Ленин в Париже» проанализировали его жизненный путь.

С. Юткевич в этих работах использовал колоссальные резервы обновлённой драматургической конструкции.

Канонически-основательный образ Ленина, сложившийся в зрительском сознании, претерпел изменения. Киноаудитория встречается с возрастным портретом экранного героя, действующего в самых обыденных обстоятельствах. Подобный драматургический ход – чистой воды авторский вариант, предлагающий свою, свободную трактовку нормативной для нашего экрана фигуры вождя пролетариата.

В первой из названных картин (новелла «Последняя осень») речь об итогах прожитой жизни, в двух других говорится о самом начале пути будущего вождя в революцию.

Работы С. Юткевича 80-х годов искренне попытались оживить интерес к теме, фактически исчерпавшей доступный для мастеров искусства содержательный исторический материал.

И поскольку о поколении соратников Ленина, о его сподвижниках в революции и строительстве государства экран по самым разным причинам фактически не рассказывал в прежние времена, теперь была предпринята попытка восполнить пробел.

Авторы биографических кинолент о деятелях советской власти избрали стилистику документальных свидетельств.

Интерес к хронике, к мемуарам, сохранившим достоверность времени и точность деталей, активно востребовал в эти годы

литературных источников, свидетельски воссоздающих подробности каждого дня восстания и действий новой власти.

Документальный стиль искусства 80-х, во многом благодаря и мемуарной литературе, стал как будто вторым крылом возрождающегося доверия к правде истории. Он по-своему уравновесил субъективную стилистику авторского комментария экранных произведений.

Утверждение на игровом экране хроникального способа повествования коснулось не только военной истории (картина 1985 года И. Бабич «Маршал Жуков. Страницы биографии» сыграла очень заметную роль в расширении возможностей киноязыка авторского фильма, в актуализации социально значимой тематики).

О деятелях революции, первых годах советской власти 80-е, подняв архивные материалы, рассказали массовому зрителю в фильмах «Чичерин» (1986), «Николай Подвойский (Страницы жизни)» (1987).

Конечно, традиционная для нашего экрана потребность в воссоздании истории революции постоянно нуждается в открытиях, в сохранении значимости сложившихся традиций.

Фильмы «Мы смерти смотрели в лицо» (1981), «Любовь моя – революция» (1982), «Подданные революции» (1988) тоже, в общем-то, рассказывают о людях, жизнь которых была отдана борьбе. Проблема героя, героического деяния во имя высоких целей поддерживается экраном 80-х за счёт таких картин.

Однако в поисках обновления образной трактовки подвига, геройского поступка человека поколения революции кинематограф более успешно работает на скрещении жанровых начал.

В частности, историко-революционный фильм охотно осваивает детективно-приключенческие конструкции.

Примером могут служить ленты «Срочно... Секретно... Губчека» (1982) и «Шестой» (1982), критикой почему-то встреченный не слишком доброжелательно.

Опыт сближения идеологически значимого материала и канонов одного из самых популярных зрительских жанров накапливался десятилетиями и обычно вносил мощную ноту занимательности в достоверный или вымышленный сюжет. Из самых ранних таких фильмов надо, конечно, назвать «Красные дьяволята» И. Перестиани.

Автор оснастил литературный источник (повесть П. Бляхина) впечатляющими трюками, подобрал цирковых актёров. Под впечатлением работы в кадре американских исполнителей (Дуглас Фербенкс в картине «Багдадский вор» собирал в залы наших кинотеатров тех лет массу восторженных зрителей), чего постановщик «Красных дьяволят» не скрывал, он последовательно воссоздавал манеру актёрской игры, которую осознанно взял за образец. И. Перестиани одним из первых обновил историко-революционную тематику сказово-приключенческими приёмами повествования.

Десятки лет спустя экранизация этой же повести Э. Кеосаяном в 70-е годы (несколько серий фильма «Неуловимые мстители») по существу повторила опыт И. Перестиани на современном уровне выразительных ресурсов экрана.

Иные традиции наследует картина «Шестой».

Шестым начальником местной милиции в небольшом городке становится негеройский на первый взгляд человек (акт. С. Никоненко). Подчинённые разуверились в возможности покончить с местной бандой. Однако главному герою (на подобные роли всё чаще выбираются исполнители, лишённые внешних примет исключительного характера) удаётся переломить ситуацию, прежде всего – в сознании бойцов.

Разгадав игру тайного главаря, он организует засаду, и лихая атака бандитов на товарный состав заканчивается полным их разгромом...

Да ещё пунктиром намечается мелодраматическая линия, едва не завершившаяся трагически: герой испытывает симпатию к воспитаннице персонажа (акт. М. Козаков), который в итоге оказывается главарем бандитов.

Трогательный финал показывает сцену на скамейке во дворе военного госпиталя: начальника навещает семья сослуживца, женщина держит на руках новорождённого малыша...

Исчерпывающая свои содержательные ресурсы историко-революционная тема деятельно подпитывается теперь возможностями самых популярных зрительских жанров – мелодрамой, приключенческим и даже комической. Это легко увидеть на множестве примеров из кинорепертуара тех лет.

Опыт обновления материала и повествовательных моделей историко-революционного фильма в 80-е значительно расширяют

такие картины, как «Интервенция» (выход на экран 1987, реж. Г. Полока), «Филёр» (1988, реж. Р. Балаян), «Комиссар» (на экранах с 1988, реж. А. Аскольдов).

В картине Г. Полоки драматургия ранних лет становления советского театрального искусства, героико-революционный пафос сценического воссоздания одного из эпизодов Гражданской войны представлены (так бывало в ходе истории) не в виде героико-трагического развития событий, а в стилистике фарса... Изящества авторского подхода киноруководство тех лет, правда, не оценило.

Вместе с тем в «Интервенции» разыгрывается, театрализованно воссоздаётся в исполнении блестящего состава фантастически популярных актёров (В. Высоцкий и В. Золотухин, Е. Копелян и О. Аросева, многие другие) и удивительно органичной массовки не крах подпольной организации большевиков Одессы, а характер, непотопляемая оптимистичность самих одесситов, неистовый их юмор, преодолевающий самые безысходные, казалось бы, ситуации.

Достойный фильм годами пролежал «на полке», ожидая разрешения на прокат...

Р. Балаян, в начале творческого пути снявший несколько видных экранизаций, после знакового фильма «Полёты во сне и наяву» обратился в картине «Филёр» к анализу личности человека, так сказать, смутного времени. Его герой (акт. О. Янковский) оказывается по-своему крошечной песчинкой в преддверии масштабных исторических перемен. И экран анализирует состояние трагически неразрешимого душевного краха, по существу, традиционного для русского искусства образа маленького человека, оказавшегося перед необходимостью прозрения в момент слома устоявшегося течения жизни...

Картина тоже попала в прокат только к концу 80-х.

Драматическая судьба ждала и дипломный фильм выпускника Высших режиссёрских курсов при СК А. Аскольдова «Комиссар», снятый по повести В. Гроссмана «В городе Бердичеве» в 1967 году.

Итак, в историко-революционной тематике на экране 80-х наблюдается стремление к переменам: сложившиеся стандарты и содержательно-стилевые наработки постепенно вытесняются заметно более свободными структурами.

Строгая эпичность насыщается эффектными приёмами популярных жанров.

Характер героя приобретает черты обыденной человечности. Смеховые конструкции вторгаются в запретную дотоле для себя сферу.

С одной стороны, всё это сигнал о том, что историко-революционный фильм ищет способы соответствовать зрительским интересам. С другой – об исчерпанности сложившейся за десятилетия стилиевой доминанты.

Почти все эти неординарные произведения по окончании производства не были выпущены в прокат и увидели свет только во второй половине 80-х годов, после изменившего ситуацию V Съезда СК.

Перемены нетрудно заметить и в традиционно ещё более устойчивой художественной системе – фильме на историческую тему.

Из более двух десятков картин отчётливо выделяются ленты, рассказывающие о героях исторической эпохи (мудрых правителях, преобразователях земли русской, лидерах духовного становления нации). Это, например, фильмы «Ярослав Мудрый» (1982), «Василий Буслаев» (1983), «Демидовы» (1983), «Легенда о княгине Ольге» (1984), «Лев Толстой» (1985), «Лермонтов» (1986), «Даниил – князь Галицкий» (1988).

Однако в сознании современного человека личность каждого из них фактически лишена примет конкретной индивидуальности. Эти фигуры – своего рода знак.

Исторический фильм придаёт герою мифологические свойства.

Легендарная личность былинного Василия Буслаева, например, изначально явление фольклорного художественного сознания. Все его индивидуальные качества не более как реализация творческой фантазии, награждающей сказочного героя и богатырской силой, и народной сметливостью, и лихой размашистой бесшабашностью – в бою ли, на раздольном гульбище... Таким он предстал когда-то, на экране 1939-го, в героико-исторической картине С. Эйзенштейна «Александр Невский» (акт. Н. Охлопков).

Лента «Демидовы» рассказывает о династии тружеников, из поколения в поколение умножающих богатства России, налаживающих собственное отечественное производство.



Легко догадаться, что востребованность экраном таких героев определяется характером времени, конкретными задачами сегодняшнего дня.

Однако при этом всё-таки надо признать, что ни мифологический склад кинолегенд о великих предках, ни откровенное осовременивание картины о поколениях Демидовых не дали хоть каких-то кинематографических открытий в области выразительного языка, обновления повествовательных форм.

Поскольку экран тех лет, в общем, уже накопил довольно значительный объём выразительных возможностей, несколько обескураживающая однотонность кинорассказа не вызвала ожидаемого всплеска интереса практически ко всем этим кинолентам. В основном по тем же причинам прошёл незаметно и фильм «Лермонтов».

Разве что только С. Герасимов, работая над киномонографией о Льве Толстом и снимаясь при этом в главной роли, предпринял попытку на уровне возможностей современного экранного языка рассказать об удивительной судьбе и сложнейших противоречиях духовной жизни гениального писателя.

Подобные попытки тоже не раз предпринимались нашими кинематографистами. Можно даже сказать, что в подходе к освещению личности великого писателя на нашем экране сложилась своего рода традиция.

Ещё на самой ранней стадии существования кинозрелища (1913) Я. Протазанов предпринял попытку анализа противоречий духовного мира гениального писателя («Уход великого старца»), впервые с художественной убедительностью использовав существующие с 1908 года хроникальные съёмки, выполненные предпринимателем А. Дранковым.

Около двух десятилетий спустя автор нескольких монтажных композиций ранней хроники, соратница Д. Вертова и С. Эйзенштейна режиссёр-документалист Э. Шуб создала картину «Россия Николая II и Лев Толстой» (1928). О трудных творческих поисках, объективно недостающей хронике она подробно рассказала в статьях и устных выступлениях<sup>[67]</sup>.

С. Герасимов на основе обширного биографического материала, внушительного объёма творений писателя попытался проникнуть в

святая святых, в духовную жизнь художника, полную трагических противоречий и гениальных замыслов.

Рассказ о личности реального человека облёкся в метафорические композиции, раньше не свойственные письму режиссёра, десятилетиями утверждающего на экране романную форму изложения, как правило, добротного сценария.

Другая группа картин о знаковых явлениях нашей истории: многосерийная лента «В начале славных дел» (1981), «Господин Великий Новгород» (1985), «Русь изначальная» (1986).

Эти ленты объединяет эпический размах повествования о героических этапах становления российской государственности. В них легко проследить общие принципы построения событийного материала.

Если сравнить каждую из них с любой из картин группы, испытавшей на себе влияние стилистики современного экрана, то обнаружится определённое отличие: три последние лишены эффектных впечатляющих аудиторию киноприёмов. Драматурги и постановщики принципиально, кажется, выбирают традиционные способы изложения, в основном театрализованную статуарность, чем-то напоминающую эффект массовых площадных действий начала 20-х.

Отчётливо ощутима при этом классическая методика постановки массовых сцен, разработанная ещё в ранние годы Л. Кулешовым. Разделённая на группы массовка действует перед съёмочной камерой каждая под руководством ведущего персонажа – одного из героев-представителей. Их несколько: многогеройная композиция отвечает эпическому размаху.

И вот пунктиром обозначенные психологические разработки характеров нескольких персонажей по-своему скрепляют массовые эпизоды, претендующие на достоверность истории, подлинность происходящего в кадре.

Попытка имитировать современными съёмочными средствами стилистику старой ленты время от времени предпринимается на площадке и претендует на как бы прямое запечатление событий исторической давности. В принципе, это можно принять за ещё одну форму документальности на игровом экране.

Опыт имитации сиюминутного действия, допускающего как художественный приём и некие погрешности, неприметно расширяет

возможности стилевых поисков, характерных для искусства оттепели. (Один из самых ярких примеров – фильм «Шестое июля» Ю. Карасика, снятый в 1966 году.)

Разработка документального стиля в картинах эпического жанра – не единственный путь обновления исторического фильма. Параллельно, что, впрочем, характерно для всего кинопроцесса этих лет, он ищет новые подходы и в привлечении субъективно-лирических, авторских форм.

Следует уже в названиях обратить внимание на поэтический характер некоторых кинолент: баллада («Баллада о доблестном рыцаре Айвенго», 1983), легенда («Легенда о княгине Ольге»).

Орнаментальность изобразительных композиций и интуитивно воздействующую напевность монтажных ритмов дополняет несколько стилизованная пластика актёрской техники. Такого рода остранный характер существенно противостоит канону документального стиля, художественно организованной хроникальности происходящего на экране.

Живописно-изобразительное начало, отчётливо обозначившееся к 70-м, способы компоновки образного пространства и действия, заметно сгладив со временем полемичность противостояния документализму, в каких-то случаях, сообразно замыслу и сюжету конкретной картины, оказались более органичными на экране 80-х годов.

Синтез выразительных свойств этих образных систем, их сочетание или противостояние в рамках одного произведения, оказывается, смогли стать основанием авторского монолога.

Уникальность подобного смыслового их наложения составляет, поистине, творческую находку как способ анализа одного из сложнейших этапов нашей истории – времени России Николая II и разгула распутинщины...

Фильм Э. Климова «Агония» (выход на экраны в 1985-м) – явление исключительное для кинематографа тех лет.

Съёмки (начало в 1974) несколько раз на годы приостанавливали, выпуск готового фильма на экраны задерживали. Однако он не потерял от этого ни актуальности как трагический момент российской истории, ни знаковости реальной опасности, грозящей стране при безволии власти.

Драма характеров находится в центре системы разработки психологического конфликта.

Это великий государь. Россия досталась ему в самый, наверное, сложный период: стране нужна жёсткая рука, энергичное правление.

На экране глава многодетной семьи, мягкий, покладистый отец и муж, лишённый авторитарности, не стремящийся быть за всё ответственным...

Правит царица. Тоже, впрочем, легко подчиняющаяся чужой воле.

И в этой ситуации над всем, не исключая судьбы России, возникает зловещая фигура Распутина.

В психологически непростом треугольнике противостоящими величинами оказываются по-человечески как бы и положительный (что не подобает облачённому властью) Николай Александрович (акт. А. Ромашин) и дьявольски-неудержимый, бесовски неуправляемый, невесть откуда взявшийся «святой старец» Григорий Распутин (акт. А. Петренко).

«Диалог» характеров на протяжении всей картины продолжается только в зрительском восприятии. Персонажи противостоят в некоем исторически-достоверном пространстве: деяния же (или бездействие) каждого из них непосредственно отражаются на судьбе всей России.

Ни разу не сойдясь в словесном, действенном поединке, они ведут нравственный диспут, призванный определить путь страны.

Ход истории, представленный в композиции как документальный материал, в то же время сообщает напряжение не только сценам семейного конфликта.

Две эти линии – семейной драмы и судьбы страны – формируются как параллельные повествовательные системы, сосуществующие на протяжении всего действия и призванные воссоединиться только в зрительском восприятии.

Жизнь царской семьи, влияние Распутина, нравственный крах приближённого окружения... Эта линия воссоздана в стилистике психологической драмы, со множеством интриг, сломленных судеб, развращённостью быта, чиновничьим беспределом.

В сопоставлении с ней отчётливо прослеживается пунктиром возникающая драма судьбы России.

Эти моменты режиссёр воссоздаёт, монтируя сохранившуюся хронику тех дней, очень аккуратно привлекая кадры из ранних

игровых историко-революционных фильмов. Так, не раз мелькают врезки из классических лент С. Эйзенштейна «Октябрь» (1928) и даже «Стачка» (1924), в своё время снятых оператором Э. Тиссэ, как известно, с установкой на хронику.

В художественном сознании зрительской аудитории система психологической драмы из жизни царского двора, ещё никогда не показанная с такой откровенной безысходностью, могла воссоединиться с трагичностью истории страны, оказавшейся на краю катастрофических событий.

Два стилевых потока – беспристрастная достоверность зафиксированного в своё время другими авторами хода истории и мощная эмоциональность игровых постановочных сцен, комментирующих происходящее внутри двора на высоком напряжении темперамента и актёрского таланта, – слились как единая выразительная структура. Её содержание и стало своего рода сообщением, образуя авторский текст Э. Климова.

Опыт плодотворного взаимодействия двух разрозненных, казалось бы, выразительных форм мог быть воссоздан и следующими работами, однако прокат настраивал аудиторию на созерцательность восприятия, и это значительно уменьшало интерес многих мастеров к обновлению языка. Большинство картин по-прежнему довольствовались захватывающим содержанием.

Правда, и здесь открытия всё же случались.

Особенно заметными они оказываются в фильмах-экранизациях.

На фоне настойчивых требований следования литературному первоисточнику экран всё чаще предлагает именно авторское прочтение словесного текста.

Добротное его воссоздание визуальными средствами кинематографа – задача на самом деле практически невыполнимая. Изображение не способно воспроизвести точный аналог слова. Это разные принципы пользования средствами, имеющимися у каждого из искусств.

Исключение могла бы составить разве что только поэзия, где слово в строке, обозначая реальный объект или явление, содержит потенциал настроения автора, эмоции, переводимой в предметный ряд.

Попытка интеллектуального кино – предпринятый в своё время С. Эйзенштейном опыт перевода изобразительно-монтажного ряда в

словесный – развития не получила: слово и экранный образ, как выяснилось, оказались разнополярными явлениями. Для каждого из них исторически сложились свои законы взаимодействия «поверхностного» и «глубинного» письма.

Буквальное следование авторов фильма литературному тексту позволяло воспроизвести разве что сюжетную канву событий и образы персонажей (средствами литературного языка), поведение которых на экране воссоздавали актёры (основанием их творческих ресурсов оставался театр).

Такие фильмы продолжали, конечно, вызывать зрительский интерес, поскольку ещё с начала 30-х советские экранизации ставили перед собой просветительские задачи: огромная киноаудитория знакомилась с произведениями литературной классики. Этим целям продолжали служить и многие фильмы в более поздние годы.

Однако на экране 80-х таких оказалось сравнительно немного.

Можно назвать разве что «Бешеные деньги» (1982), «Обрыв» (1984), «Крейцерову сонату» (1987), «Леди Макбет Мценского уезда» (1989), «Гобсека» (1988), «Житие Дон Кихота и Санчо» (1989, совместно с Испанией). Это лишь некоторые из тех, в которых правила добротного воссоздания писательского замысла и стиля авторы фильмов пытаются соблюсти...

Сюда же, пожалуй, следует отнести группу картин для детской аудитории: «Сказка о царе Салтане» (1985), «Мальчик с пальчик» (1987, совместно с ЧССР), «На золотом крыльце сидели» (1987).

Большинство же экранизаций литературной классики и произведений современных писателей состоялись как авторская интерпретация, личностное прочтение искусства слова образными средствами современного кинематографа.

Вообще, было бы справедливым, наверное, поделить поток фильмов, поставленных по литературным произведениям, на традиционно понимаемую экранизацию – воссоздание писательской манеры средствами кино, и использование кинематографом художественного текста как добротного сценарного материала, требующего прочтения современным экранным языком.

В первом случае сама книга служит практически готовым сценарием.

В другом – на её основе создаётся текст, отражающий сегодняшнюю интерпретацию литературного произведения.

Оба эти подхода, как представляется, имеют одинаковое право на существование. К ним, может быть, стоило бы подходить без излишней полемичности, как к параллельным, равноправным художественным системам, реализующим разные способы обращения кинематографа с литературным источником.

Для одних мастеров по-прежнему предпочтительней воссоздание текста. Другие обращаются к литературе, ощутив созвучие проблем писателя сегодняшнему жизнеустройству, добротно разработанному сюжету, крупным характерам героев.

Оказалось, что в 80-е выход на экраны именно таких произведений составил очень внушительную часть кинорепертуара.

«Васса» (1983, реж. Г. Панфилов, по пьесе М. Горького «Васса Железнова»), «Прощание» (1983, реж. Э. Климов, подготовительный период Л. Шепитько, по повести В. Распутина «Прощание с Матёрой»), «Среди серых камней» (1983, реж. К. Муратова, по повести В. Короленко «Дети подземелья», выход на экран – 1988 год под вымышленной фамилией режиссёра).

1984 год отмечен интерпретацией современного романа на военную тему «Берег» (реж. А. Алов и В. Наумов, по одноимённому роману Ю. Бондарева), «Жестокий романс» (реж. Э. Рязанов по пьесе А. Островского «Бесприданница»), «Небывальщина» (по мотивам русских народных сказок, 1983, реж. С. Овчаров). Стоит обратить внимание на то, что оператор «Небывальщины» В. Федосов создал лучшие свои работы в сотворчестве с А. Германом («Двадцать дней без войны», «Мой друг Иван Лапшин»).

Экранизация повести Ю. Германа (сц. Э. Володарский) появилась в прокате в 1985 году.

А 1986-й обозначен произведениями «Легенда о Сурамской крепости» (реж. С. Параджанов), «Письма мёртвого человека» (реж. К. Лопушанский), «Проверка на дорогах» (реж. А. Герман по повести Ю. Германа «Операция „С Новым годом“»).

В 1987-м зрительское внимание привлекли картины «Завтра была война» (реж. Ю. Кара, по повести Б. Васильева) и (по его же повести) «Иванов катер» (реж. М. Осепьян), а также фильмы А. Сокурова: несколько залежавшаяся дипломная работа «Одинокий голос

человека» по А. Платонову и «Скорбное бесчувствие» (Бернард Шоу «Дом, где разбиваются сердца»).

В 1989-м – «Ашик Кериб» (С. Параджанов).

На примере постановки фильма Г. Панфилова «Васса» убедительно проступает различие между методом воссоздания и интерпретации литературного текста.

Пьеса М. Горького «Васса Железнова» относится к тем классическим произведениям, которые на протяжении многих лет, на сцене и на экране, получали традиционно сложившуюся однозначную трактовку. Упор делался на знаковую фамилию главной героини.

Сценический образ формировался жёсткими интонациями в голосе, властной пластикой театральной актрисы, как правило, добротного телосложения.

Окружение хозяйки пароходства и жизни вокруг являло собой зависимо-подобострастную среду: все беспрекословно преклонялись перед её властью, лишь иногда робко пытаюсь – не противостоять, нет. Как будто невольно у кого-то вдруг боязливо прорывалось своё, истинное. Однако при этом обязательно порочное, стыдное, мелкое.

Железнова – это и было воплощение неординарной личности в громаде управляемой ею империи...

Выбор Г. Панфиловым на роль главной героини актрисы И. Чуриковой задаёт заведомо иную трактовку образа главной героини.

В хрупкой фигурке изящной Вассы, постоянно пытающейся сохранить властность в не самых уверенных интонациях реплик, в мягкой пластике лирически-затаённых движений, в неумении пройти широким хозяйским шагом по неприбранной улице или пустынным комнатам никому не нужного, кажется, огромного дома, во всём облике героини И. Чуриковой читается полемичность по отношению к сложившимся за десятилетия представлениям о героине.

Железнова теперь – это отдельно существующие пароходство и верфи, жёстко звучащий окрик тех, кто пользуется авторитетом её денег, на глазах, однако, теряющих власть...

Трагически одинокая женщина, неспособная убить в себе любовь к ближним, обманывающим её на каждом шагу, большой ребёнок, продолжающий верить, что вот-вот всё устроится...

Такой героиню вычитал у М. Горького кинорежиссёр Г. Панфилов, предпринявший постановку в середине 80-х годов.



Отзвуки душевной неустроенности слышны даже в торжественном праздновании пуска нового парохода: мечтательный взгляд Вассы на проплывающие мимо берега, бодренький внук, уверенно отвечающий на её вопросы, – праздничное действо явно оттеняет внутреннюю отрешённость хозяйки пароходства и происходящего вокруг. И сцена с умирающим матросом, забитым в машинном отделении за провокационные речи, только конкретизирует эмоциональный фон происходящего на первом плане, в кают-компании за шумным застольем среди гостей, не вникающих в глубинную суть творящегося рядом.

В холодящем душу бытовом обустройстве дома огромное количество пустых пространств. Только по стенам, пристроившись в уголке, там могут найти место, как-то неприятно приткнуться бесцельно слоняющиеся домочадцы.

В гостиной рояль: стареющий бездельник брат держит под крышкой бутылки портвейна... Новомодный граммофон... Единственная пластинка, заученная наизусть, трогательный романс... Васса и сама иной раз подпевает – с задушевной робостью, будто неуверенная в себе девчонка.

Прочитав по-своему, как бы заново, знакомую, кажется, до буквы пьесу великого пролетарского писателя (именно так его всегда называли), авторы фильма середины 80-х вскрыли за поверхностным слоем властного характера одинокую трепетную душу уходящего поколения деятельных людей, поверивших в какой-то момент в свою способность выстроить человечески разумный мир хотя бы в пределах окружающего пространства...

И, может быть, именно об этом, о трагическом осознании истины, со сцены «Ленкома» прозвучали слова героя поэмы А. Вознесенского «Юнона и Авось» графа Резанова:

Авантюра не удалась.  
За попытку – спасибо...

Художественное пространство картины Г. Панфилова, авторски организованное на натуре и в интерьерах, выбор актрисы на главную роль и исполнителей всех окружающих героиню персонажей,

последовательность эпизодов, сопоставленных в логике авторской трактовки литературного текста, образуют принципиально новый контекст, из которого зритель способен извлечь отличную от традиционной трактовку классической пьесы.

Пьеса А. Островского «Бесприданница» ещё, наверное, больше знакома не только по театральным постановкам, но и по классическому фильму 1936 года, поставленному Я. Протазановым с начинающей Н. Алисовой и одним из ведущих актёров МХАТа А. Кторовым в главных ролях.

Её интерпретация в социокультурном контексте 80-х, предпринятая Э. Рязановым, также несёт на себе знаки современного прочтения шедевра традиционной театральной драматургии.

В ещё одном обращении к широко известному произведению можно, пожалуй, усмотреть не только нехватку добротного материала, чем часто оправдывают неудачи экрана, ссылаясь на так называемый сценарный голод. Здесь, видимо, есть и момент творческой надежды в застывшем эталоне художественного решения, предложенного когда-то, открыть новые, глубинные смыслы, увидеть в памятных канонических образах созвучную сегодняшнему зрителю теплоту и боль реальных людей.

Такой подход принципиально отличается от хлынувших впоследствии на экраны скороспелых ремейков: в классических произведениях прошлых лет авторы 80-х открывают по-своему проблемы и характеры, мотивы поведения реальных людей, окружающих каждого из нас и по сей день...

Только так можно объяснить, например, то, что Лариса, провинциальная бесприданница из забытого богом городка, поёт под гитару романс на слова М. Цветаевой... Режиссёр смещает границы во времени, максимально приближая события к нашим дням только лишь привлечением более позднего поэтического текста.

Этому способствует и блестящий, как всегда у Э. Рязанова, актёрский состав. Кроме начинающей Л. Гузеевой, в картине заняты А. Мягков, А. Петренко, А. Фрейндлих, Н. Михалков и другие.

И вечно безмолвные берега величественной Волги, бескрайние просторы вокруг невольно контрастируют с унылой стареющей архитектурой заштатного городка, с удушливой теснотой пароводных кают.

Обращает на себя внимание повышенный интерес к образной трактовке пространственного окружения, изобразительности повествовательного языка, к смысловой детализации как способу личностного комментария литературного текста. Ведь в театральной драматургии именно эта часть выразительных средств, как правило, практически никогда не включается в образный ряд: сцена просто не имеет возможностей для его воссоздания в той мере, в какой оно становится своего рода метафорой, художественным, существенным компонентом реализации образного замысла.

Так, в ранней экранизации «Бесприданницы» Я. Протазанова эмоциональными, духовно противопоставленными происходящему в кадре оказывались пейзажные планы Заволжья... Именно они воссоздавали настроение героини, в сценическом тексте реализованное словами «Я сейчас всё за Волгу смотрела. Как там хорошо...».

Сказанное Ларисой в пьесе А. Островского кинорежиссёр середины 30-х воссоздал как настроенность живописного образа, зрителям знакомого скорее из полотен передвижников.

Э. Рязанов ищет в окружении героини «Жестокого ромansa» не соответствия её душевному порыву, а реализует то, что порождает этот порыв, – отчаянную безвыходность души за пределы давящего мещанского окружения.

Тесный город, провинциальные нравы, расчётливое, корыстное внимание ближних...

И это отсутствие реального выхода обозначено в окружающем Ларису пространстве, именно оно толкает её на отчаянные, безрассудные поступки...

Уловив эти различия прочтения классической пьесы в устоявшейся театральной трактовке и двух обусловленных каждая своим временем экранизациях, мы окажемся с картиной Э. Рязанова перед экраном угасания оттепели: автор ведёт речь о юном поколении своих современников (потому и стихи М. Цветаевой, о которой во времена А. Островского не могло быть речи).

Из подобных сопоставлений как-то сама напрашивается мысль о целом ряде способов преобразования писательского текста в конструкцию экранной образности.

Можно заметить, что всё меньшая роль в формировании образного подтекста отводится отдельной детали как выразительному средству.

Такая деталь безупречно работала в монтажных композициях немого кино, когда её роль сводилась к сопоставлению, к динамике стремительно развивающегося действия. Такой способ оставался эффективным долгие годы, так режиссёр управлял ритмами, концентрировал зрительское внимание на подробностях действия, извлекал нужные аналогии.

Не исключено, что авторский фильм к этому времени осознал неэффективность подобных приёмов для массовой аудитории большого кинотеатра. Теперь, по идее, монтаж как бы запрятан вовнутрь изобразительной композиции, что, правда, не для всякого восприятия оказалось однозначно доходчивым.

Продолжительный план предложил выразительность композиции родом из живописи и современного фотоискусства. То есть кинематограф гораздо более охотно обратился к сопоставлению в параллель идущих образных пространств.

Отсюда – неуют вокруг преуспевающей владелицы паровозных верфей Вассы Железновой, теснота убогих углов вокруг Ларисы Огудаловой да ещё охотно берущая при этом на руку расчётливая мать (акт. А. Фрейндлих).

Такой параллельный основным драматургическим событиям мир, организованный в некое подобие природной стихии, ввёл разрозненные компоненты выразительной детализации в целостную образную систему, порождающую нужный автору настрой зрительского восприятия.

Надо сказать, что и поэзия этого времени (для примера можно обратиться к произведениям А. Тарковского 60–70-х, наиболее отвечающим процессам, аналогично происходящим в кинематографе) испытывает и открывает для себя подобные эффекты образных построений.

Зрителю всё чаще придётся теперь иметь дело с экранной интерпретацией авторских комментариев как воздействием природных стихий.

Прежде всего основных стихий, определяющих, с философской точки зрения, настрой происходящего в кадре действия.

## Новое поколение на экране

Мощным блоком, в каком-то смысле даже монолитным, в этот период выглядят почти все фильмы о молодом поколении, сложившемся за прошедшие десятилетия. Пусть о том, что оно и есть порождение оттепели, прямо не говорится практически ни в одном из них.

Экран обратился на этом этапе к образному воссозданию личности молодого героя, привлекая традиционные структуры: сюжетный замысел, как правило, реализуется на фоне жизни пионерской организации, на территории школы. Опора на общепринятые нормы или отступление от них были, по существу, всегда в основании нравственных конфликтов коллектива и личности, если автор снимал фильм о детях. Целый ряд талантливых режиссёров специализировались на этой тематике.

А такие картины, как «Не болит голова у дятла» Д. Асановой или «Доживём до понедельника» С. Ростюцкого, так же как «Чужие письма» И. Авербаха или «Сто дней после детства» С. Соловьёва, стали в своё время эталоном для обращения к проблемам молодого поколения.

К 80-м возникает потребность расширить круг жизненных обстоятельств, с которыми реально сталкивается молодой герой, как правило, за пределами школы или домашней среды.

И надо напомнить, что к этому моменту уже достаточно основательно сложилось так, что для массового зрителя образ молодого героя ассоциируется с движением, распахнутыми перед ним дорогами, с окружающими друзьями, готовыми протянуть руку помощи в любую минуту.

На фоне подобных зрительских установок фильм 80-х существенно изменяет содержательную систему триады, сложившейся в начале оттепели.

И в результате возникает как бы два параллельных потока картин.

В одних продолжает формироваться, правда, уже с отчётливо звучащими оговорками, идеализированный образ юного героя. Содержание событий формируется чаще всего как процесс и

обстоятельства его становления, нравственного взросления («Вам и не снилось», 1981, реж. И. Фрэнз; «Наследница по прямой», 1982, реж. С. Соловьёв).

Однако параллельно нарастают всё отчетливей звучащие ноты тревоги и даже отчаяния за судьбу целого поколения юных героев («Карнавал», 1982, реж. Т. Лиознова, «Кто стучится в дверь ко мне», 1982, реж. Н. Скуйбин, «Пацаны», 1983, реж. Д. Асанова, «Клетка для канареек», 1984, реж. П. Чухрай, «Чучело», 1984, реж. Р. Быков).

Старейший из мастеров, автор множества фильмов о детях и для детей, И. Фрэнз, снявший картину «Вам и не снилось», к этому времени хорошо известен многим поколениям зрителей как автор лирически-проникновенных произведений.

Его фильмы анализируют психологию, возрастные особенности непростых характеров подростков, нормы общения, как правило, в школьном коллективе. И ещё с тех времён, когда изучение детской психологии подменялось требованиями нормативной педагогики<sup>[68]</sup>, фильмы И. Фрэнза отличались довольно тактичным, основательным исследованием реального процесса духовного взросления юных героев.

Его проблемная повествовательность пропитана лиризмом и едва уловимым юмором: опытный художник как бы сам каждый раз погружается в любопытный и поучительный для него мир детства.

С. Соловьёв, дебютировавший как режиссёр-постановщик в самом начале 1970-х экранизациями по А. Чехову, М. Горькому и А. Пушкину (фильмы «Семейное счастье», 1970, «Егор Булычёв и другие», 1971, «Станционный смотритель», 1972), довольно отчетливо проявил искренний интерес именно к нравственной сфере человеческих взаимоотношений.

Его, кажется, не тревожила хрестоматийная академичность литературных текстов, за основание было взято сопоставление характеров – крупные, неординарные личности сошлись в обстоятельствах, отразивших лик целой уходящей эпохи...

Однако середина 70-х развернула его творческое внимание к процессам взросления поколения молодых, к началу пути, к особенностям формирования личности в обстоятельствах угасающей эйфории, клонящихся к закату настроений оттепели.

Трижды подряд С. Соловьёв ставит фильмы о людях, вступающих в самостоятельную жизнь в преддверии 80-х. И в каждой картине привлекает искренняя авторская тревога за духовную, нравственную их судьбу.

В фильмах «Сто дней после детства» (1975), «Спасатель» (1980) и «Наследница по прямой» (1982) проанализирован опыт, воспринимаемый от предшествующих поколений (душевное взросление персонажей под воздействием образного мира классической пьесы в первом из названных фильмов; идеализация в обычном человеке нравственного совершенства, приведшая к драматическому разочарованию в собственных идеалах – в другом; настойчивая убежденность в духовном родстве с великим поэтом в «Наследнице по прямой»). Режиссёр ставит своих подростков перед осознанием жизненных реалий, проводит сквозь череду разочарований, потерь, обретений...

Стиль этих фильмов С. Соловьёва отличает стремление к гармонии поэтического текста.

На экране представлены в основном взаимоотношения между героями. Они важны и занимают ведущую роль в череде событий. Подростки спорят, и спор этот не только словесный.

Характеры, уже проявленные в отдельных поступках, мотивах, позициях, продолжают изменяться буквально на глазах. Общий, поколенческий максимализм как бы сам собой формируется в переходах от собственного подросткового сленга к репликам из произведений классической литературы.

Мощнейший пласт авторского монолога содержит также пространственный образ. В первой картине этой, условно говоря, трилогии территория заброшенного пионерского лагеря с неизменными атрибутами советской символики (только теперь в виде разрушающейся скульптурной фигуры горниста, бездействующего фонтана с осенними листьями на дне, почти повсюду рухнувшей ограды, отделявшей когда-то лагерь от заросших буйной травой и кустами полян...). И этот словно бы задремавший, удивительно привлекательный мир, живописно окружающий когда-то строго упорядоченную территорию, вторит по-своему тем процессам внутреннего противоборства, которое незримо совершается в душе каждого из участников действия.

Перед нами прямая реализация сюжетного замысла, перенесённая автором в образный текст выразительного пространства. Герои «Ста дней...» оказались на территории стареющего мира, созданного когда-то взрослыми, им придётся заново строить обстоятельства на необжитом природном ландшафте, где предстоит жить...

Вторая картина резко ограничивает пространственные сопоставления, взявшие на себя комментарий невидимой части проблем и нравственных процессов, которые происходят в душе главной героини. Обыденные улицы заштатного городка и вольные просторы берега противостоят как правда и вымысел, действительность и фантазии... В какой-то момент наступает прозрение: героиня должна принять реальность, отказавшись от сказочного мира полудетских ещё увлечений. Для неё это равносильно трудному вступлению во взрослую жизнь...

Условно говоря, если в первой картине автор видит всё вокруг глазами юных героев и готов вместе с ними переустраивать окружающий мир, то в «Спасателе» это сторонний наблюдатель, жёстко оговаривающий обстоятельства нравственно-психологического взросления. Вчерашней девочке придётся взять на себя груз разочарований и самой найти выход в тех условиях, которые предлагает обычная жизнь...

В третьей ленте С. Соловьёв ведёт речь об определении человеком собственной, духовной прежде всего, родословной. На экране это представлено почти с достоверной подробностью поиска доказательств прямого родства юной героини с великим поэтом. И разочарование в результатах, с чем почти немислимо смириться.

Авторская тональность – в пространственном окружении, в поведении персонажей – убеждает в очень даже возможном совпадении истоковых нравственных ориентиров, формирующих истинную, духовную принадлежность сегодняшнего подростка к роду избранных...

С. Соловьёв, от фильма к фильму изменяя характер взаимосвязей, поведения героев и авторского соучастия в развитии темы, продолжает, вопреки всему, искренне верить в перспективы молодых, ищущих собственные пути становления.

Вместе с тем многие картины о молодых, появившиеся в первой половине 80-х, откровенно бьют тревогу, ставя вчерашних



шестидесятников перед острейшими проблемами, с которыми столкнулось поколение их детей.

Круг замкнулся.

Юный герой начала оттепели верил в осуществление надежд. Искусство рубежа 60-х, и не один только кинематограф, сделало его олицетворением самых светлых свершений, какие только грезились впереди.

Взрослея в 70-е, он набирался жизненного опыта, проходя сквозь отрезвляющие противоречия стремительно меняющегося времени.

В 80-е сорокалетний человек оказался лицом к лицу с абсолютно новым молодым героем. В сущности, его собственным порождением: человеком с грузом неверия, утратой истинных ориентиров, замкнутым в себе, с жёстким представлением об окружающей реальности...

То есть образ теперешнего молодого героя существенно поменял смысловое наполнение сложившегося архетипа. Перед нами антипод мальчика 60-х, максимально сохранивший лишь внешнее сходство с ним. Антигерой, зеркально противостоящий своему предшественнику.

В творчестве молодых режиссёров подобная ситуация изначально берётся как данность.

Отношения матери и сына из «Долгих проводов» (1971) К. Муратовой в контексте 80-х, когда фильм вышел в прокат (1987), показались едва ли не мелодраматической историей, состоящей из цепи отдельных недоговорённостей между самыми близкими людьми. В реальный мир мать своего сына так и не отпустила.

Отеческий дом, пусть со следами заброшенности, сохранил в художественном мире К. Муратовой признаки родового внутреннего устройства, защищённости, в которой пребывает человек, не покидая надёжных стен. И прилегающие улицы городка, уютные узенькие дорожки-переходы между ветшающими домами тоже как будто оберегали душевное тепло, не превратившись в чужое для мальчишки, отторгающее, опасное для человека пространство...

Однако теперь исключительное по тонкости стиля авторское письмо К. Муратовой оказалось на массовом экране в окружении уже совсем других по настрою картин о проблемах молодых.

«Карнавал» Т. Лиозновой и «Чучело» Р. Быкова с горьким прозрением и как бы отстранённым сочувствием рассказали о

реальном мире, жёстко и бесцеремонно отторгающем молодого героя, покинувшего спасительный дом...

Т. Лиознова, режиссёр школы С. Герасимова, в лучших своих картинах (таких, например, как «Евдокия», 1961, «Три тополя на Плющихе», 1968, многосерийный фильм-исследование времени и характера человека «Семнадцать мгновений весны», 1973) правдиво, искренне воссоздала атмосферу жизни своих героев, отдала достоверности их историй и анализу психологии, сложных судеб очень значительную долю собственной души.

По этим особенностям повествовательной манеры легко узнать и авторство поставленного Т. Лиозновой фильма «Карнавал» (1982). При этом картину из общего потока кинорепертуара начала 80-х выделяет яркая зрелищность, праздничная фееричность жанровых приёмов музыкальной комедии.

...Одарённая девочка из провинциального городка мечтает о судьбе и славе актрисы. Школьный драмкружок с постановками костюмных пьес прошлого века, среднерусским говорком основных классических героев занимает буквально всё психологическое пространство её существования, вытесняет за пределы реальности многие обстоятельства жизни каждого дня: не слишком крепкое здоровье матери, одиноко живущую бабушку с непременно свежими пирожками, где-то в столице осевшего, давно оставившего всех их отца...

Мальчишки и девчонки вокруг – это ближайшее окружение из состава того же драмкружка, с ними тоже комфортно.

Фильм максимально расширяет архетипически-знаковое пространство дома времён оттепели, оставляя в его пределах и школу, и прилегающие улицы, и привычные афиши старых картин у местного кинотеатра. Колонку водоснабжения на обочине около постаревшего забора с всегда открытой калиткой.

Однако девочке (акт. И. Муравьёва) этот мир стал тесен, безоглядная вера в манящее завтра подвигает её уехать с внезапно возникшим отцом (акт. Ю. Яковлев) в Москву.

Реальная дорога в столицу даже не показана на экране: её героиня преодолевает как бы и не заметив. Настолько близкой, совсем рядом видится цель. Уверенная в собственной одарённости, она появляется перед дверью экзаменационной комиссии театрального вуза...

В одной из сцен умудрённая опытом цыганка отказывается ей гадать. Поверив в предсказание, объясняет она, девчонка может предпринять что-то опрометчивое. А значит, пусть всё сложится само, и именно в зависимости от этого она сделает собственный выбор...

Так истинной дорогой к себе станет вся история её скитаний по неприятной, отчуждённой и такой беспрестанно улыбочивой Москве... Пока однажды она не сядет в обратный поезд.

В фильме «Чучело» Р. Быкова девочка (исп. К. Орбакайте) приезжает к деду, который давно живёт в старинном, хорошо обустроенном собственном доме. Уютно поскрипывают половицы, в простенках живописные полотна.

В начале картины подобный непритязательный комфорт хорошо ухоженного жизненного пространства дедушки (акт. Ю. Никулин) и внучки красноречиво говорит о духовном родстве, об особом душевном созвучии их существования здесь, личностной защищённости мощными бревенчатыми стенами от каких бы то ни было невзгод.

Однако в нужный час девочке надо пойти в местную школу. Вот она уже на пороге, перед дверью, за которой – новая жизнь...

Значит, архетип дома и в «Карнавале», и в «Чучеле» равно сохраняет свою интерпретацию как пространство внутреннее, духовное.

Только теперь, и как раз именно это принципиально важно, оно отчётливо, в отличие от образной семантики 60-х, отгорожено от внешнего пространства. Не сливается с ним, как прежде, а оказывается воплощением существующих издревле в мифологическом сознании сакральных функций защиты человеческой духовности, её спасительной отгороженности от остального мира.

Многоцветная жизнь столичного пространства – людских потоков, мелькающих дней, гремящих ритмов карнавальной музыки – последовательно, шаг за шагом, равнодушно отбрасывает героиню Т. Лиозновой, вопреки её упорству, иной раз природному упрямству, незаурядному уму и характеру. Здесь у каждого собственная, отдельная от всех жизнь. И человек перед своими личными проблемами не чувствует и ничего не знает о заботах других людей.

То есть неведомая дорога, полная самых реальных опасностей и подвохов, привела в чужое пространство, где не выдерживает

испытания реальностью покинувший дом герой.

Важно почувствовать, что, по логике авторского замысла Т. Лиозновой, её героиня не готова встретить обрушившееся на неё неприятие, понять, что её ждут не только трудности личностного характера, какие можно и преодолеть, но ещё и равнодушный, а то и враждебный мир. Это для девочек из «Карнавала» и «Чучела» оказалось полной неожиданностью.

Так, собственно, и полагается толковать архетип внешнего пространства за пределами дома с древнейших времён. Только безрассудная вера в оттепель ненадолго позволила изменить родовое мифологическое значение дороги...

Героиня картины Р. Быкова уже на пороге новой для неё школы встречает очень преклонных лет директоршу. Ритмично покачивая старческой головой, без малейших следов осмысленной мимики на застывшем лице, она приветствует всех входящих в это казённое, холодновато-отчуждённое здание. Пространство вне дома, неприятная атмосфера как будто бы злой силой управляемого класса противостоит героине, не принимая её духовных ценностей.

С экрана, оказавшись в чужом психологическом и жизненном пространстве, героиня не раз вдруг напрямую обращается к зрителю, рассказывая свою драматическую историю. Зрительный зал становится её собеседником: ему адресованы восклицания, вопросы, уточнение подробностей случившегося.

Героиня фильма Т. Лиозновой терпеливо старается преодолеть чуждую ей среду.

Девочка-подросток Р. Быкова экспансивно выражает свою неготовность смириться с поначалу настороженным, а затем и откровенно враждебным окружением. Чужое пространство не просто почти сразу же её отторгает, а агрессивно стремится отбросить, уничтожить (и не только нравственно) личностные ценности, сформированные домом.

Итак, вслед за трансформацией знакового для времени оттепели образа молодого героя, видоизменяются и другие, связанные воедино, составляющие триаду архетипические значения, образуя по-новому созвучное времени, теперь уже 80-х, единство: молодой герой (растерянный перед неоправданными надеждами) покидает дом (по-прежнему способный надёжно защитить) и оказывается перед

неведомой, пугающей враждебностью дорогой (которую, по логике мифа, ему предстоит осилить).

В «Карнавале» ставшая мудрее в итоге жизненных испытаний героиня возвращается домой.

Её встречают те же уютные улочки, колонка с водой у обочины, плохо прилаженная калитка... Больная мать защищает пониманием, неременная работа на фабрике со временем залечит, наверное, душевные травмы. Собственный жизненный опыт позволит, конечно же, окончательно повзрослеть...

Героиня Р. Быкова значительно более экспрессивно переживает обстоятельства, с которыми ей пришлось столкнуться в чужом пространстве.

Авторы стараются проанализировать внутренние мотивы поведения одноклассников, одних как бы оправдывая трудностями воспитания в семье, других робостью перед слепой агрессией, неготовностью противостоять моральному (и не только) насилию.

У режиссёра Р. Быкова, который к тому времени поставил несколько весёлых, темпераментных картин для детской аудитории и о детях, не поднялась, так сказать, рука оставить проблемный, открытый финал рассказанной истории: девочка и её дед в последнем эпизоде машут немногим провожающим с отплывающего катера, навсегда покидая неприятный город...

Характерно и то, что захватывающая красочная фактура карнавальных эпизодов в картине Т. Лиозновой по-своему смягчает жёсткую логику реальных жизненных обстоятельств, в которых героиня находит в себе мужество отказаться от бессмысленных странствий по столичным, празднично влекущим будням. Так же попросту, как прожила каждый день, садится однажды в вагон и выходит на своей станции...

За впечатляющим каскадом шоу-спектаклей Т. Лиознова говорит зрителю о мудрой способности героини освободиться от детских фантазий, найти себя истинную. Пройдя через испытание манящей дорогой, вернуться в свой дом.

Воспользовавшись приёмом взгляда на мир сквозь фантастически его преобразующие цветные отблески бесконечного карнавала («Человек идёт за солнцем»), Т. Лиознова создала картину,

переосмыслив идеалы шестидесятников. Поставив новое поколение перед правдой обыденной жизни каждого дня.

Оставляет чужой город и девочка из фильма «Чучело».

Нейтральная, в принципе, территория, где оказался молодой герой, покинув надёжный дом, явно отторгает героя 80-х. В поисках сохранения духовной самодостаточности он вынужден дистанцироваться, вернуться вспять, в своё внутреннее пространство.

Роль чужого, агрессивного-равнодушного мира всё отчётливей берёт на себя окружение. И соответственно, пласт авторских комментариев перемещается в сферу человеческих отношений. Фильм приобретает жанровые признаки психологической драмы, повествовательность концентрируется на круге отношений между людьми.

Ещё активней контуры такой структуры проступают в картинах «Пацаны» (1983, реж. Д. Асанова) и «Клетка для канареек» (1984, реж. П. Чухрай).

Д. Асанова стремительно и ярко вошла в кинематограф, сняв подряд несколько заметных, проблемных картин. В 1970-м она окончила ВГИК (маст. М. И. Ромма – А. Б. Столпера), а уже в 1975-м её фильм «Не болит голова у дятла» сказал о том, что в искусстве, обращённом к проблемам молодых, появился талантливый художник, убеждённый в необходимости родства поколений, способности передать лучшее, что должны были сохранить взрослеющие шестидесятники.

Очень скоро, в 1977-м, в картине «Ключ без права передачи» это авторское убеждение прозвучало ещё раз, теперь уже полемически, значительно острее.

На фоне многих авторов, ищущих негатив в равнодушии отдельных учителей, в осуждении устаревших методов их общения с детьми, Д. Асанова попыталась прокричать (она скончалась в 1985 году) о нравственной ответственности взрослых перед становящимся поколением, ищущим свои пути в мире. Пусть он оказался на деле не таким солнечным и распахнутым перед каждым из них, в чём убеждал экран начала 60-х.

Фильм «Пацаны» один из лучших в недлинном списке её произведений.

...Мальчишка попадает в летний лагерь для трудных подростков, поскольку мать-одиночка не в состоянии справиться с его

воспитанием...

Впечатляющая очередь из таких матерей сидит перед дверью Комиссии по делам несовершеннолетних...

Это сигнал: нам явлен не исключительный случай, а нарастающая в обществе социально-психологическая проблема, с которой уже не справиться поодиночке.

Режиссёр берётся скрупулёзно, на примере конкретных судеб её исследовать.

Рутинное судебное разбирательство уместается всего в одном эпизоде и служит лишь экспозицией нравственно-психологического исследования мотивов, человеческой цены нарастающей проблемы трудных подростков.

Это вовсе не история проступка озлобленного мальчишки и его примерного для других наказания... Фильм представляет собой сложный процесс поиска путей к ещё не окрепшим душам ребят.

Отдельные судьбы массы молодых героев, действительно, удалось проанализировать, намечая пути разрешения больных для общества вопросов. Хотя автор, принимая позицию самих пацанов, нередко полемически при этом спрямляет путь к их душам, невольно упрощает сложности поиска контактов разными поколениями.

Если «Чучело» ищет зрительского соучастия, то «Пацаны» намеренно отказывают в такой возможности. Репортажность фиксации событий, превращая зрителя в созерцателя, открывает личностное пространство авторских переживаний Д. Асановой. Что иной раз, приходится признать, оборачивается мелодраматичностью в толковании отношений между подростками и взрослыми.

Репортажные приёмы изложения социально значимой проблемы по-своему сблизил стилистику картины с жанровой разновидностью телевизионного социологического исследования.

Так, стоит внимательно присмотреться к тому, как на уровне драматургической композиции, в построении и способах съёмки отдельных эпизодов повествование спроецировано на актуальный телерепортаж «с места событий».

В действенный ряд «Пацанов» введён даже персонаж – телекомментатор, сначала беседующий с подростками, а ближе к финалу вместе с ними просматривающий готовый к эфиру материал.

То есть если в картине «Чучело» героиня напрямую обращается к зрительской аудитории, ожидая нравственной поддержки, то мальчишки у Д. Асановой, отлучённые от собственных родителей, искать таких контактов даже и не пытаются.

Сначала их ответы на вопросы (со стороны штатного комментатора) фиксирует телекамера, а потом они с любопытством сами же и отсматривают сюжет.

Этим драматургическим кольцом всей конструкции фильма передаётся своего рода отстранение реальных событий от телевизионного двойника. На такой эффект восприятия, может, и рассчитан подобный формат?

При этом не сняты со счетов и активный авторский комментарий – путём сопоставлений, противопоставлений, столкновения характеров, обобщений...

Ведь в отличие от фильмов, ориентирующихся на репортажные способы изложения авторских комментариев, здесь ход событий, врезки акцентирующих моментов, перебивки повествовательного ряда вопросами-интервью, другими способами телерепортажа вводят в структуру повествования своеобразный образ ведущего. Фильм попеременно обращается то к зрительской аудитории, то к самим участникам действия.

Это, прежде всего, сближает картину Д. Асановой с произведениями публицистического жанра. Определённая устремленность художественной системы «Пацанов» к телерепортажу усиливает дискуссионность авторского комментария. (Интерес режиссёра к синтезу игрового кино и телевидения логично привёл к созданию телефильма «Дети раздора» – последней её работы.)

В пригородном палаточном лагере неуправляемые дети. Здесь надо вставать по сигналу, выполнять несложные работы, вместе отдыхать. И только немногие из взрослых, среди них руководитель (акт. В. Приёмыхов) налаживают непростые контакты...

Но вот в один из так называемых родительских дней ребят посещают родственники. Шумные пикники на берегу озера, купание, домашнее угощение на любой вкус прямо на траве... Бурная реакция на всё это, как водится, самих гостей.

Стёртое представление о спасительном домашнем тепле, каким оно показано в этом подробно развёрнутом, не лишённом авторской



иронии эпизоде, как может, пытается компенсировать воспитатель. Ребята всё уверенней видят в нём своего, доверяют и даже по-своему защищают. Что, по мнению авторов, дорогого стоит: как раз именно этого чувства – защищённости – лишены они сами.

И когда один из мальчишек сбегает в город, они, не стовариваясь, сразу всей толпой вслед за вожатым бросаются на выручку.

На этих кадрах, на дороге, по которой, обгоняя старшего, плотной стаей несутся мальчишки, фактически заканчивается повесть о трудных подростках, обретающих за пределами родительского дома защиту друг в друге...

Самостоятельное преодоление обстоятельств, которые, в общем-то, непреодолимы, Д. Асанова видела, может быть, вариантом выхода для молодых из кризисной ситуации угасающей эйфории оттепели.

Для П. Чухрая, сына одного из авторов великого фильма оттепели «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Клетка для канареек» (1984) тоже не первый фильм. Однако сходную проблему, утрату ощущения домашнего тепла поколением молодых, он прорисовывает заметно острее и передаёт в трагических, по существу, тонах. Предлагая, пожалуй, единственный способ – покинуть это депрессивное пространство, где молодые становятся изгоями, жестоко и бессмысленно мстящими обществу, равнодушному к ним...

Киноповесть П. Чухрая именно жестокостью и бессмысленностью поступка молодых героев и отличается от ряда подобных картин. Парень и его девушка забирают солдатские фронтовые письма в чужой квартире, где ничего ценного вообще не нашлось, и, уходя, прихватывают клетку с канарейками, которую затем, не понимая, как с ней поступить, просто выбрасывают в реку...

Это, наверное, уже фильм – расплата. Нравственная цена потери старшими поколения молодых...

О художественных поисках в стилистике такой ленты говорить сложно. Фильм-плакат? Или памфлет? Его повествовательный мир сконцентрирован на самой истории, на череде событий, утрате логики и смысла.

Фильмов, пытающихся достучаться до общества, на глазах которого теряет жизненные ориентиры целое порождённое им поколение, становится всё больше. Чаще картины об этом снимают молодые, начинающие режиссёры. И не удивительно, что их

произведения почти сплошь носят исповедальный характер, а обращение к зрительской аудитории всё отчётливей звучит как упрёк.

Повествовательная манера приобретает иной раз даже плакатный характер, обострение событийных ситуаций, прямота контакта с аудиторией воспринимаются как полемический текст.

В этот период, именно за счёт картин о проблемах молодых, тональность авторского монолога на экране заметно видоизменяется.

Все они настойчиво претендуют на достоверность рассказанной истории. Конкретные события на экране за поверхностными подробностями действия практически всегда содержат глубинное, личностное высказывание проблемно-смыслового характера.

Сосредоточившись на содержательной последовательности происходящего, молодые мастера, не отказываясь от обновления выразительных форм, сконцентрировались на логике действия, способной убедить аудиторию в закономерности такого развития событий.

Однако теперь это вовсе не тот документализм, не его стилевая разновидность, порождённая экраном начала оттепели.

Если тогда имитация достоверности добавляла правдивости авторскому лирическому монологу, то к середине 80-х фильм о молодых переходит на прямой репортаж, предоставляя зрителю видеть жизнь «как она есть».

По существу этот базовый принцип, с давних времён утверждённый как стиль ещё в образной документалистике Д. Вертова, теперь последовательно разрушает утончённость поэтического документализма 60-х.

Там лирическая тональность восприятия отдельных деталей в рассчитанных ритмах, в психологически осознанной последовательности звучала в унисон с правдой обыденного окружения, зафиксированного оператором с хроникальной беспристрастностью... Рождался своего рода контрапункт музыкального свойства: из созвучия несовместимых приёмов (беспристрастной фиксации подробностей) возникало авторское суждение.

Теперь экранное изображение имитирует прямой, наблюдающий взгляд часто как бы со стороны. А все правдивые акценты

зафиксированы объективно и воздействуют согласно своей собственной значимости.

Отчётливые признаки телерепортажа потеснили приёмы документальности как художественного стиля игрового фильма.

Здесь может быть угадана и стилистика плаката. Только агитпризыв, который в плакате обычно набран словами под картинкой, предлагается самостоятельно извлечь зрителю из экранных событий.

Экранные истории этой группы картин потребность казаться репортажно-достоверными ощущают как принципиальную установку, претендуя на формирование собственной стилистики.

Фиксирование жёсткой правды существования, неразрешимых для молодёжи проблем, показанных на экране, сформировало свой стиль. (Не будем сейчас останавливаться на том, что подобный способ породил, в частности, множество беспомощных двойников и очень скоро привёл в кинематограф большое количество профессионально неподготовленных посредственностей, получивших возможность взять в руки кинокамеру, что особенно отчётливо сказалось на прокате следующего десятилетия...)

Новый документализм 80-х агрессивно противостоит началу 60-х, стремлению как можно достоверней отразить органичность самочувствия автора, идеализировавшего героя в комфортном природном и человеческом окружении. Камера 80-х фиксирует происходящее с жёсткой беспристрастностью.

Конечно, этот взгляд на существо проблем современности задаёт прежде всего драматургия.

Такие разные по уровню, составу событий, характерам героев картины, вышедшие в 1987 году, как, скажем, «Акселератка» (реж. А. Корнев), «Взломщик» (реж. В. Огородников) или «Курьер» (реж. К. Шахназаров), рассказывают не только об отдельных эпизодах из жизни молодых. На первом плане в них непременно оказывается обострённо воспринимаемая молодыми проблема жизнеустройства общества, в котором им практически невозможно адаптироваться.

Происходящее на экране выстроено драматургом в форме обращения к зрительской аудитории с вопросом «как жить?». Нота разочарования, неуместность нравственных норм прошлого для многих из успешно живущих теперь складывается в

последовательность событий обыденной жизни, эпизод за эпизодом акцентируя расхождение реальности и наивных представлений героя.

В полемически-плакатных фильмах 80-х опять появились новые исполнители. Они не столько создают характеры, призывая сопереживать герою, сколько отчётливо, с подчёркнутой рельефностью обозначают проблемы, вставшие перед обществом как расплата за отказ от идеалов оттепели.

Смена поколений происходит не только в драматургии или актёрском корпусе. Приобретает своё новое лицо и режиссура.

Если судить по художественной привлекательности индивидуальной повествовательной манеры авторов таких картин, то не покидает досадливое ощущение снижения общего уровня профессионализма искусства экрана.

Большинство начинающих режиссёров ещё только приходят на киностудии, делают первые картины. Много лет спустя имена лишь некоторых из них займут достойное место в зрительских предпочтениях.

Этот недлинный перечень, к сожалению, не возглавят новые работы знаковых для кинематографа оттепели мастеров.

М. Ромма (1901–1971), на прощанье рассказавшего в неоконченном документальном исследовании «И всё-таки я верю» об угрозах человечеству, копящихся в окружающем мире...

Г. Козинцева (1905–1973), вопрошающего напоследок в горькой судьбе стареющего короля Лира о том, что на самом деле разобщает близких людей...

В. Шукшина (1929–1974), который вознамерился в неосуществлённой экранизации своего романа «Я пришёл дать вам волю» сделать всех людей на земле свободными...

Л. Шепитько (1938–1979), нашедшей для съёмки последнего фильма чудо природы – магически-укоренённое в земле многовековое дерево...

А. Тарковского (1932–1986), вынужденного покинуть Россию: герой его последнего фильма («Жертвоприношение») сжигает собственными руками выстроенный из светлых панелей, словно карточный, дом, всегда для режиссёра бывший символом духовной человеческой защищённости...

Д. Асановой (1942–1985), оставшейся автором большой для 80-х темы потери молодого поколения...

Картинами уехавших за рубеж О. Иоселиани, М. Калика...

До обидного редко будут выходить в прокат фильмы К. Муратовой, Э. Климова, А. Смирнова, М. Осепьяна...

Волевым решением киноруководства оборвётся, едва начавшись, творческая биография А. Аскольдова...

То есть зрителю второй половины 80-х оказался предложен кинематограф принципиально иного уровня общения с аудиторией.

Плакатная стилистика воплощения протестного по содержанию замысла молодых требовала средств публицистического репортажа. Не размышлений авторов, анализирующих характеры и обстоятельства, а наблюдения человека с киноаппаратом за происходящим вокруг. Здесь и сейчас снимающего окружающую жизнь, ничего не переиначивая в ней и не украшая...

Конечно, подвижная, мобильная камера на самом деле успевает отбирать нужные автору моменты, перемещаться в пространстве и во времени по воле наблюдателя. Она внедряется в толпы людей, входит в дома, переставшие быть надёжной крепостью. Спасительная территория внутреннего жизнеустройства давно уже распахнулась для бытовых конфликтов и психологических драм, царящих теперь, кажется, повсюду.

Словом, игровая первооснова драматургии органично осваивает территорию и способы фиксации, характерные для документального фильма.

Поэтому вполне естественно было воспринято появление на экране, рядом с игровыми сюжетами подобной проблематики, документальной ленты, открывающей творческую лабораторию исследования современным кинематографом острой социально-психологической ситуации.

Фильм «Легко ли быть молодым?» (1987, реж. Ю. Подниекс), помимо многих заслуженно восторженных эпитетов, памятен и тем, что именно в стилистике документа автор подытожил поиски выразительной формы, адекватной содержанию протестной волны, составившей основную тематику молодёжного фильма о современности на экране 80-х.

В ленте Ю. Подниекса очень грамотно с точки зрения замысла выстроена последовательность подлинных событий. С впечатляющей беспощадностью зафиксирована реальность.

В то же время автор-документалист, как художник, глубоко сочувственно раскрывает драму молодого поколения.

Хроникальные съёмки охватывают огромные толпы отчаянно бунтующих на площадях подростков, стаи варварски громящих вагон пригородного поезда отморозков, отколовшихся от общества одиночек, ищущих своего места в жизни, на самом деле вконец разуверившихся в результатах этих поисков...

Так, навсегда врежется в память юный патологоанатом, после школы не нашедший иного места работы. Подробно снятый процесс препарирования старческого тела, заученные манипуляции вчерашнего мальчишки специальными ножницами под неспешный и однотонный рассказ о себе – своего рода максимально растянутый во времени крупный план эмоционального авторского анализа состояния поколения потомков шестидесятников...

Фильм-плакат не только в этом эпизоде, но и во многих других фрагментах воздействует как метафора. Проступающая при этом художественность обобщений и принципиально избранная, жёстко воздействующая хроникальность изображения, органичность их синтеза на полотне экрана стали отчётливым воплощением всех тех тенденций, к которым изначально устремлялся кинематограф 80-х, рассказывая о судьбах молодых. В этом, ещё раз важно подчеркнуть, отличие документализма как стиля кинематографа 80-х от предшествующих (аналогичных по составу слагаемых) художественных систем экрана в начале оттепели.

Игровой фильм В. Абдрашитова «Плюмбум, или Опасная игра» (тоже 1987 года) укрупняет проблему отторжения молодыми идеалов старшего поколения, кажется, до абсурда.

Герой-подросток Руслан Чутко внешне выглядит как вполне благополучный домашний мальчик. Родители берут его с собой на каток, вместе поют у телевизора песни Б. Окуджавы, приобщают к таким азартным занятиям, как рыбалка или охота. Словом, это вовсе не обделённый родительскими заботами ребёнок, о каких рассказывала в своих фильмах Д. Асанова... Здесь сорокалетние шестидесятники заботливо растят сына в своей среде.

Однако наблюдательность Руслана, его способность извлекать собственные выводы, принимая в родителях романтичность и расчётливо исследуя её несостыковки с их обыденными поступками, ведёт к тому, что полученный от них заряд энергии оттепели парень по-своему направляет на искоренение реального зла, царящего теперь повсюду. И его жёсткое следование правде оказывается не менее безнравственным, чем двойные стандарты родителей...

Так почему же на вопрос о возрасте четырнадцатилетний подросток отвечает, что ему – сорок?

И не то чтобы он ровно настолько устал от жизни или выдохся физически. Наоборот, Руслан полон агрессивной энергии, стремится максимально отвечать своим убеждениям о совести и долге. Тогда отчего же именно сорок? Ведь теперь это возраст его родителей, молодость которых пришлась на шестидесятые.

Парень растёт под песни их юности. Семейные выходы, постоянное общение с миром их интересов и норм не только воспитали его сорокалетним. К нему перешла их духовная исчерпанность. За внешним бодрящим благополучием накопилась бездна пугающей пустоты.

Нагруженный под завязку романтическими идеалами родителей, Руслан во всём остальном, в обыденной жизни остаётся порождением итогов оттепели. И чувство дистанции, оказываясь строящей характеристикой его мироощущения, порождает поистине бесовский хаос, формирующий его как личность.

Поражает, по-настоящему пугает холодная бескомпромиссность Руслана, с которой он, не задумываясь, вступает в борьбу против всего, что представляется ему злом. Сами эти представления, в сущности, не изменились. Переродилось их восприятие молодыми, разрушительная реакция на них, интуитивно отвергающая возможность подставить собственное плечо, помочь. Холодный расчёт «на добивание», несомненно, то новое, чего не было ни у кого из экранных предшественников Руслана.

Мальчишка с деланной юношеской непосредственностью входит в доверие...

В одном случае в компанию бомжей, которые отечески как-то по-своему начинают его даже опекать...

Потом к молодой женщине, поверившей, будто он поможет ей вернуться к нормальной жизни...

К подруге, искренне увлечённой его безрассудной смелостью, стремящейся не отступать даже в самых рискованных поступках...

К отцу, взявшему его с собой, чтобы приобщить к азартной рыбалке...

Казалось бы, так обстоятельно раскрытая перед Русланом жизнь (изначально никогда не подвластная прописным требованиям) обогреет его душу сердечным теплом близких людей... Ведь все они открыто и добросердечно, дружески протягивают ему руку. Однако юный герой своенравно держит дистанцию. Подростковый максимализм не позволяет ему увидеть истинные последствия своих наказующих поступков.

Сдавая мирно живущих бомжей наряду милиции, унижая сломленную судьбой молодую женщину, став невольным виновником гибели подруги, Руслан собственноручно оформляет обвинительный протокол, допрашивая отца, с которым вместе только что участвовал в браконьерской рыбалке...

О какой же тревоге отчаянно сигналил фильм В. Абдрашитова?

Герой «Плюмбама...» – вовсе не представитель протестующего поколения.

На почве стёртых временем идеалов оттепели вырастает холодный прагматик, в душе которого кусок податливого металла. Даже не «вместо сердца пламенный мотор», как пелось когда-то в советской песне о лётчиках, а именно горсть бесформенного железа, способного под крепкими руками принять нужную кому-то форму. И не важно, что сам себя мальчишка считает активным чистильщиком, самоотверженно структурирующим общество, утратившее единство сплава идеалов и реальности...

Фильм не винит старших, как это сделано в иных лентах. Не страдает и молодым, судьба которых, настаивает экран, всё-таки в собственных руках. Дефицита душевного тепла Руслан не ощущает, он попросту не воспринимает его в отношениях близких ему людей. Взяв на себя право бескомпромиссно судить, герой во всех ситуациях моделирует зло...

С точки зрения авторского послания киноаудитории фильм В. Абдрашитова максимально освоил формы повествования,



утвердившиеся к концу 80-х как способ воплощения современной темы.

Это легко заметить, сопоставив его картины прежних десятилетий и «Плюмбум...».

Здесь отсутствует приём зеркального соотношения знаков пространственного окружения. Остались только обустроенный родительский дом и многообразие внешних, в основном уличных зарисовок.

Однако Руслан, всё в своей жизни принимая как данность, не ощущает связей, значений, архетипической наполненности извечных человеческих жизненных опор: ни защищённости дома, ни отчуждённости всего, что вокруг. На этот раз всё – чужое. И родительское жильё, обустроенное заботливыми руками, и дороги, конкретную направленность которых практически не угадать.

Характеристика интерьеров, размах уличных пространств ничего не добавляют к его внутреннему мироустройству: там пусто, он сам по себе. И вот такое поколение душевно невосприимчивых потомков стареющих шестидесятников, наверное, самое страшное, о чём предупреждает В. Абдрашитов.

Драматургическая фактура и своеобразие авторской интонации диктуют операторской камере неспешную манеру внешне как бы беспристрастного наблюдения, что способствует также «попаданию» изображения в стилистику документа. За исключением отдельных передержек, с точки зрения излишнего мелодраматизма (вечерняя идиллия в доме родителей Руслана, кадры падающей с крыши девочки), оператор наблюдает, чаще всего выразительно, жизнь человеческого лица.

Актёры у В. Абдрашитова и по составу, и по манере игры в каждой картине всегда безупречны. «Плюмбум...» не стала исключением, молодые исполнители достойно выглядят рядом с профессионалами. В первую очередь, конечно, потому, что фильм драматургически очень отчётливо выстраивает систему человеческих отношений.

Аналитичность творческого почерка режиссёра, характерная для всех его фильмов, акцентирует проблемную содержательность замысла, стремительно нарастающее социальное зло проступает в нравственном противостоянии характеров.

И при этом перед нами всё-таки одна из острых публицистических лент времени 80-х, исследующая, наверное, самую болезненную проблему в преддверии смены поколений, неоднозначность мотивов и итогов их противостояния...

Время отразилось и на художественной манере С. Соловьёва, который к этому моменту вполне реализовал себя как автор проблемного фильма о молодом современнике. В 1986-м на экраны вышел фильм «Чужая Белая и Рябой», очень существенно видоизменивший уже сложившееся представление о стилистике его выразительного языка.

В некоторых своих построениях, может, и далёкий от совершенства, фильм органично сочетает эпическое и повседневное начала, трагедию и лирическую тональность, метафорически-пространный образ времени и художественную стереоскопичность авторской точки зрения, буквально с высоты космоса – до узкого просвета в щелях полуразрушенного подвала военной поры...

## Время протеста

Речь об этом, может, справедливо было бы начать с момента появления картин, где романтизму шестидесятников только едва обозначается альтернатива, где ещё как будто ненароком молодые не воспринимают, а то и агрессивно отрицают житейский опыт и миропонимание старших. Такие сюжеты можно разглядеть даже в середине 60-х. И их окажется немало.

Однако тогда среди молодых на экране это были только отдельные «несогласные», их жизненный опыт или осуждался, или подвергался переосмыслению логикой событий.

Скажем, компания на молодёжной вечеринке (в сцене снялись А. Тарковский, А. Митта, другие узнаваемые сегодня начинающие кинематографисты), танцующая под западные ритмы в фильме «Мне двадцать лет» М. Хуциева, иронично отрицает простые вещи, на которых выросло предыдущее поколение... Но тут же получает отпор.

Кинематограф Д. Асановой прокричал об опасности разрыва духовного родства между старшими и молодыми. Но и он оставил возможность для некоторых из наставников достучаться до своих подопечных.

Как правило, старшим в таких фильмах оказывался редкостно щедрой души школьный учитель, нашедший путь к миру детей («Не болит голова у дятла», «Ключ без права передачи» Д. Асановой, «Доживём до понедельника» С. Ростоцкого).

«Отрицательные» характеристики щедро при этом раздавались представителям протеста. Их «положительные» сверстники получали моральное право судить, нормы собственной жизни утверждали как альтернативу нарождающемуся злу. Подобных построений тоже было достаточно, они обычно реализовывались или как вариант конфликта внутри молодёжного коллектива, или – гораздо чаще – в противостоянии юных героев одному из старших наставников.

Таким почти всегда оказывался «отставший от жизни» школьный учитель (преподавательница немецкого языка из фильма «А если это любовь...» Ю. Райзмана, учительница литературы из картины «Доживём до понедельника» С. Ростоцкого).

Легко заметить, что к 80-м, в фильме «Чучело» Р. Быкова, например, обе эти модели остаются ещё востребованными. Старая как мир директорша школы, первого сентября встречающая на пороге детей, образ отчуждённо-равнодушной ко всему старости, не способной хоть как-то влиять на жизнь школы. А враждебно настроенный к новенькой девочке класс под влиянием «железной кнопки» несёт в себе запредельно разросшуюся агрессию молодёжной толпы, бездумно подчиняющейся слепой воле.

Была и ещё драматургическая конструкция, бесхитростно усматривающая истоки нравственного зла в засилье города, в утрате нравственных ориентиров, потере духовных скреп, которые издревле держал на себе мир деревни...

Об этом нашумевший фильм М. Осепяна «Три дня Виктора Чернышёва».

Эту же, по существу, проблему – противопоставление людей города и деревенских нравственных устоев – активно разрабатывал В. Шукшин, фильмы которого существенно повлияли на кинопроцесс тех лет.

И не сказать, что сам В. Шукшин сторонился тех из сверстников своей творческой среды, которые держались других убеждений. Он дружил с поэтом А. Вознесенским, приятельски общался с однокурсником по мастерской М. Ромма во ВГИКе А. Тарковским, несмотря на их обоюдную своего рода художническую ревность друг к другу, снял в одном из эпизодов своего первого полнометражного фильма Б. Ахмадулину...

В 60-е тематическая линия разрушительного противостояния города нравственным устоям деревни поддерживается и фильмами других авторов. Она отчётливо проступает в фильме М. Калика «Любить», последняя новелла которого органичностью деревенской жизни явственно противостоит атмосфере городских историй...

Однако поистине тревожно – и внятно – тема поколения протеста в фильмах о современной молодёжи начинает звучать всё-таки с приближением 80-х.

Возникает впечатление, что подобные ощущения художников, обычно раньше других воспринимающих ещё только зарождающиеся в обществе проблемы, поначалу невольно реализуются в привычных, уже устоявшихся до них драматургических моделях.

Отсюда – плохая учительница, озлобленный одиночка, противопоставление города и деревни...

В фильме Б. Бунеева «Серебряные озёра» (1981) назидательно-осуждающе рассказано о приезде из города в некие райские места сильно в чём-то разочарованного «байкера» (акт. А. Ростоцкий) Сергея Ковалёва. Пытаясь начать всё, так сказать, с чистого листа, он в итоге только вносит смятение в жизнь сельчан, в душу любившей его девушки. Так получается, что, даже независимо от него самого, он ничего другого привнести в окружающую жизнь уже и не может...

При этом Б. Бунеев, активно работающий в то время старейший режиссёр (ученик С. Эйзенштейна, один из ассистентов на съёмках «Ивана Грозного», автор многих фильмов для детской аудитории), обозначил в «Серебряных озёрах» своего рода «точку невозврата» для поколения молодых, проблемы которого уже активно требовали внимания.

Острая тема начинает охватывать всё более существенное количество фильмов, обратившихся к современности.

Из кинопродукции 1982 года нужно выделить по крайней мере две картины, в которых проблемы протестного поколения занимают определяющее для сюжета место. Вне зависимости от того, они ли являются эпицентром событий или только держат на себе каркас повествования.

Это уже не раз названный выше фильм Т. Лиозновой «Карнавал» с И. Муравьёвой в окружении звёздного ансамбля известных актёров и картина Н. Михалкова «Родня» с Н. Мордюковой, солирующей на фоне ярких исполнителей. Их по-своему роднит момент проявления чужеродного среде характера в предлагаемых автором обстоятельствах: противостояние собственных нравственных устоев, условно говоря, и среды, где предстоит теперь действовать.

«Дом» – это провинция для героини Т. Лиозновой. Оставшаяся за кадром деревня, где сложилось жизнепонимание героини у Н. Михалкова.

То есть главный герой этих фильмов выходец из другой среды.

Попадая в сложившийся, неведомый для него мир, на чужую территорию, он обнаруживает качества положительного характера, неуместные, оказывается, для этого социума.

Героиня И. Муравьёвой – убеждённая в своей правоте открытая натура. Она изначально не способна понять, воспринять душевное отчуждение, замкнутую в себе, холодно отторгающую её среду. И находит силы от неё дистанцироваться.

Н. Мордюкова играет повзрослевшую героиню, с завораживающей непосредственностью утверждая право жить по устоявшимся нравственным представлениям. Её поведение режиссёр часто показывает наивным, а то и смешным. И вызывает такую зрительскую реакцию именно несоответствие уже давно привычных для нас обстоятельств и бурного неприятия их героиней.

Однако ведь это мы, зрители, оказались по другую сторону той исконной доброты, чувства справедливости, с которыми пришла в наш мир простодушная героиня Н. Мордюковой.

При этом если вчерашняя школьница И. Муравьёвой нуждалась в зрительском соучастии и мы в каждой из ситуаций видели, как сопротивляется её открытая натура тотальному неприятию городского окружения, то поведение, реакции героини Н. Мордюковой рассчитаны уже на комедийный эффект.

Только в подтексте прочитывается мощно звучащая драматическая, а к финалу, наверное, и трагическая тональность характера, сохранившего кажущиеся теперь смешными нравственные устои.

Взрослая женщина покидает неприятный для неё город (благостная сцена с догнавшими её дочкой и внучкой не в счёт) так же простодушно, как и юная несостоявшаяся артистка, почувствовав неуместность своих жизненных представлений.

Несмотря на различие обстоятельств, перед нами герой протеста. Будь то тихий отказ от стремления найти своё место в обществе, радикально сменившем нравственные ориентиры («Карнавал»), или отчаянная попытка поначалу противостоять ему, отстаивать собственные представления о правде и справедливости («Родня»).

При этом существенно и то, что Т. Лиознова, режиссёр фильма «Карнавал», принадлежит в этот период к мастерам, всё основательней примыкающим к старшему поколению, фактически занимая на художественном кинопространстве нишу, где заметно редет школа учителей.

Н. Михалков, автор фильма «Родня», существенно ближе мастерам, которых зритель открыл в самом начале 60-х. В частности, к стилистике авторского письма А. Тарковского, пейзажной лирике А. Кончаловского, к способам романтизации юного героя А. Митты.

Авторский фильм второй половины 80-х обозначил внушительный круг острейших социально-нравственных проблем. Ответственность времени перед поколением молодых – одна из главных среди них.

Экран зафиксировал пугающие знаки их потерянности, поднявшись к органическому сплаву выразительных форм фотографической достоверности и образной силе беспощадных иной раз подробностей. Поэтому роль таких фильмов, как «Легко ли быть молодым» Ю. Подниекса и «Плюмбум, или Опасная игра» В. Абдрашитова, значима не только для представления о состоянии кинематографа времени 80-х. Речь в связи с ними должна идти не просто о способах кинематографического письма.

Обновляя язык и стилистику, фильм как документ времени, в одном случае, и как образ времени – в другом, обозначили позицию искусства по отношению к острейшим проблемам современности.

## «Последний герой»

...Эта мало что изменившая история произошла в межсезонье: промозглые пляжи, гулкие коридоры опустевших отелей. Можно теперь разглядеть, услышать отдельного человека. И он вдруг открывается героем знаковым, а почти неприметная жизнь приводит его к трагическому концу.

Фильм «Асса» С. Соловьёва вышел на экраны в 1988 году.

...Другой такой своего рода заповедной территорией оказалась промышленная окраина небольшого южного городка. Сплошь заваленная производственным мусором, очерчивающим практически замкнутый круг, оставив очень маленькое жизненное пространство для обитателей нескольких однотипных коробок-домов посередине... И в одном из них девочка, практически ещё подросток, неумело и растерянно пытается отстоять свою – трагически-безысходную – судьбу.

Фильм «Маленькая Вера» В. Пичула тоже снят в 1988-м.

...В знакомый когда-то, чужой теперь город приезжает герой культового для 80-х рок-певца В. Цоя, только что начавшего сниматься в кино (первая роль – в финальных массовых сценах фильма «Асса»). Автора песен, отразивших для нового поколения противостояние реальному ощущению безвременья и потребность перемен.

В финальных кадрах его герой погибает.

Точнее, Моро уходит в темноту зимней аллеи, будучи смертельно ранен кем-то, видно, из наркомафии, доверчиво остановившись на просьбу прикурить...

Фильм «Игла» снят Р. Нугмановым в 1989-м.

Посмотрим ещё раз на эволюцию характерных для этого времени знаковых архетипов, так накрепко связавших между собой на протяжении десятилетий оттепели все виды искусства, не только один лишь кинематограф.

Центральный персонаж носит теперь имя довольно условное, собственно-несобственное, так сказать.

Бананан (фильм «Асса») – на самом деле реальный сценический псевдоним одного из участников рок-группы питерского барда Б.



Гребенщикова.

Как субъект лирико-детективного сюжета этот юноша есть некое противопоставление миру агрессивно и по-хозяйски наступающего зла. Его робкий интерес к приезжей, подружке стареющего «хозяина жизни», вырастает в нравственное противостояние, компромисса в котором быть, по логике фильма, не должно.

Тесная комнатуха в покоем на барак помещении, безликий коридор («на тридцать восемь комнаток всего одна уборная...», В. Высоцкий), с однотипными ячейками-дверьми.

Но даже и здесь, в момент откровения, мальчишка достаёт самодельную картонную «трубу». Это чтобы не оказаться услышанным, не смутиться собственной открытостью. «Труба откровения» – его большая тайна.

Фильм восполняет душевную незащищённость довольно ершистого на первый взгляд юноши.

Поднявшись на фуникулёре над ветшающим поблекшим городом, Бананан с подружкой (акт. Т. Друбич) плывут над улицами в волнах песни БГ «Под небом голубым есть город золотой...» (текст А. Волхонского).

Её образный ряд изобилует фантазиями некоего сказочного царства, живописной изобразительностью Пиросмани: «огнегривый лев», «вол, исполненный очей», «орёл небесный, чей так светел взор»... (В поэзии тех лет Б. Окуджавы тоже впечатляют мотивы наивного реализма этого своеобразного художника: «синий буйвол и белый орёл и фореель золотая...»)

Мотив свободного полёта, душевной открытости человека в надземном пространстве, отделившем героя от обыденности, вырастает к финалу в изображение до отказа заполненных стадионов, слушающих песни-призыв своих кумиров «Ждем перемен...».

Однако жёсткая реальность сталкивает героя с всевластностью стареющего «папика». И отказ смириться, принять его как безусловного хозяина судьбы (читай: для целого поколения молодых) означает для Бананана гибель.

Тихо и очень подробно, с какой-то будничной деловитостью подельники, обернув тело мальчишки в брезент, спускают его за борт лодки подальше от берега...

Покровителя своего девушка убивает. Её, тоже вяло, уводит наряд милиции...

И вот именно тогда на экран врываются финальные кадры огромного стадиона. Горящие свечи в молодых руках. Согласный унисон гремящих из динамиков песен. В. Цой, впервые прокричавший с экрана своё «Перемен требуют наши сердца!»

И не случайно заниженный по законам мелодрамы поток бытовых эпизодов так неожиданно отступает.

Авторский голос фильма подхватывают мелодии мощного протеста...

В. Пичул («Маленькая Вера») обратился к проблеме последнего из героев, пытающихся защитить свою, пусть деформированную, духовность в мире, где она всё откровеннее становится не востребуемой.

Типовая квартира, каких много. Хлебосольный стол... На кухне бесконечно что-то едят, пьют, запасают впрок. Кажется, что и живут между маленьким столиком да холодильником: чтобы его открыть, надо отодвинуть стандартную табуретку. Словом, всё как у всех.

Вот в этой пространственной типажности, узнаваемости среды обитания и кроется очень основательная часть выразительного подтекста картины.

Знакомство героини с парнем после эпизода на танцплощадке сначала, кажется, тоже не выпадает из потока подобных вялотекущих случайностей. Однако вполне адаптированный к условиям здешней жизни Сергей (акт. А. Соколов) оказался в каком-то смысле другим, не похожим на тех, с какими привычно тусуется день за днём Вера. И этим, своей внутренней, скрытой за бравадой непохожестью на привычное окружение, парень привлек героиню. Ещё не способную по-настоящему понять, что искренняя неумелая привязанность к Сергею перевернёт, разрушит её мир. Ничего не создав взамен.

Реальный неразрешимый конфликт происходит в душе героини.

Не в квартирных скандалах и поножовщине, не в компромиссном согласии выгородить отца во время беседы со следователем. А когда оказалось, что внешне всё как будто бы улеглось. Она отрешённо заглатывает горсть таблеток и безвольно опускается на пол, пристроив на груди свою детскую фотографию...

Очень серьёзная роль в понимании авторского текста картины принадлежит кругу друзей Веры. Видимо, ещё школьных, с одного двора. Стайка почти неразлучных мальчишек и девчонок, не упускающих случая поссориться, выпить.

В кабинете следователя спиной к Вере сидит один из них, вызван по случаю уличной драки. На банальный для протокола вопрос о годе рождения, сверившись у Веры о подробностях потасовки, он как бы мимоходом называет 1971-й (фильм, напомним, 1988-го)...

Всякая мелочь на экране в любой момент может оказаться вовсе не пустяком, они просто не попадают в авторский монолог. А дата рождения героев «Маленькой Веры» говорит нам о времени, породившем это поколение: самое начало 70-х, полоса разочарования...

Примерно таким появляется в кадре и В. Цой, герой картины «Игла».

Для Р. Нугманова, совсем недавнего выпускника творческой мастерской С. Соловьёва во ВГИКе, это вторая картина, если за первую взять ленту «Йа-ха!», снятую ещё в студенческие годы. Ему удалось уже тогда выйти на контакт с популярнейшими рок-группами, снять лидеров андеграунда. Открыть дорогу в кинематограф конца 80-х кумирам молодёжного движения, собирающего стадионы. Именно в это время подмостки поэтических вечеров начала 60-х занимает авторская песня...

Герой В. Цоя возник из песенной стихии тех лет.

Характерный для времени 80-х «одиноким странником» появляется в неприятном окружении: чужой город, ставшая чужой девушка. Оказавшаяся к тому же в беде.

Спасая её от наркотиков, Моро должен пройти через несколько смертельно опасных испытаний. Главное из которых, наверное, агрессия местной банды, никого не выпускающей из петли наркозависимости.

По-своему расправившись с поставщиком, врачом местной больницы (исп. – П. Мамонов, лидер знаковой для конца 80-х рок-группы «Звуки Му»), Моро увозит подругу на опустевший берег Каспия и сжигает в костре её запасы зелья. Трудный путь к восстановлению жизни показан на экране как преодоление разрушительных сил природы (пересыхающее море, ржавеющие

остовы кораблей, романтически высокие слова противостоящих всему этому песен Виктора Цоя).

Мощным настроем поколения, готового вступить за свои человеческие права, насыщены внесобытийные фрагменты фильма, где в звуко-изобразительной энергетике кадра по существу речь идёт о торжестве жизни.

...Однако всё же потом, в зимнем городе на тихой аллее, как-то недоумённо зажимая ножевую рану, Моро уходит во тьму. Как символ, как продолжающая звучать песня.

И долго ещё держится на экране крошечная темнота, из которой доносится голос В. Цоя.

Приезжает Моро ниоткуда и уходит как будто бы в никуда. Понятно только, что уходит он насовсем. Первые и финальные кадры дают ощущение мощной душевной силы, энергии преодоления. И дорога, полная опасностей, на самом деле ему не страшна.

Город проходит, так сказать, мимо героя. Стандартно-безликие улицы поддерживают ощущение обыденности. Всё здесь такое же, как и повсюду. Это значимый штрих в характеристике места действия.

А своя, отдельная, полная опасностей жизнь населяет подвалы. Длинные проходы, сплетение ржавых труб. «Низ», неведомые развороты, знакомые лишь завсегдатаям ходы способны вывести на заброшенные пустыри только людей знающих. Моро каким-то чутьём определяет свои маршруты. Не рассудком, интуицией он понимает, что здесь человеку уже не спастись. И наскоро собравшись, увозит подружку к морю.

...Берег моря, выжженный простор бескрайних песков. Редкие клубки пережари-поле ветер гоняет в безжизненной пустоте. Сквозь перекрестья высоких мачт ржавеющих кораблей слепит глаза раскалённое солнце. И никаких дорог...

Жизнь остановилась, выход искать надо самому. Каждое решение непредсказуемо, потому что всё равно придётся опять возвращаться в город.

За сопоставлением образных пространств достаточно отчётливо прочитывается авторская мысль: прямых, обычных путей в этой истории нет. Логика образа дороги, характерная для многих художественных решений, к которым привык зритель, здесь отсутствует.

Странник начала 80-х перемещался как бы по бесконечным кругам, за которыми зрителю виделось всё-таки хоть какое-то пространство выбора. Но в «Игле» есть только низ (спутанные нитки подвалов) и верх – палуба корабля, мачта высоко над головой, к самому солнцу.

Песня за кадром подсказывает такое художественное осмысление пространства («И упасть, опалённым Звездой по имени Солнце»).

Однако если наше, зрительское сознание связывает образ моря прежде всего с прозрачной голубизной фактуры на полотнах Айвазовского, то здесь, на экране, речь скорее может идти об изобразительной поэтике Верещагина: мёртвый песок накрывает собой пространство бывшей когда-то морской стихии.

В череде бесконечных противостояний ожидаемому, общепринятому пробивается мифологический смысл образного языка фильма Р. Нугманова. По существу, дороги здесь не означают выхода.

А финальный эпизод на ночной аллее сам по себе отчётливо метафоричен...

Дороги в картине «Асса» ограничены территорией курортной зоны. Их понятное бытовое назначение говорит зрителю о достоверности места действия, обыденности истории. Однако очевидно и то, что за пределами стынущего под первым снегом пляжа героя подстерегает гибель.

Освоенное с детства пространство в любом своём сезонном проявлении само по себе для юноши не таит трагедии. Не ожидая опасностей на неведомых путях (положенных по логике мифа), он пускается в дорогу, совсем не будучи готовым их преодолеть. Уютная теснота привычного окружения притупляет защитные свойства, а мир за его пределами оказывается беспощадно враждебным, если ты намерен стоять за свои идеалы.

Море в поэтике «Ассы» неприятно холодное. Нет привычного летнего тепла, многолюдья. Его образ на протяжении всего фильма содержит негативные характеристики. И это при том, что пространство воды является одной из жизни творящих «четырёх стихий» в изобразительном искусстве.

Мир «Ассы» поделён, однако, не столько на водный простор и земное окружение, сколько на устремлённость снимающей камеры наверх.

События криминально-мелодраматического сюжета развиваются поступательно, хотя для развития отношений главных героев такая направленность отсутствует. Или они, условно говоря, поднимаются вверх, вознёсшись над городом, или в обычных жизненных обстоятельствах ютятся в тесненькой комнатке Бананана. Других дорог для них нет.

По-своему необычна топография и «Маленькой Веры». Если приглядеться, направления в ней вообще отсутствуют.

Есть несколько замкнутых кругов, концентрически обрамляющих место действия.

Типовая многоэтажка стоит в окружении строительного мусора.

То и дело по кругу маневрирует местный тепловоз. Он перекрывает выходы за пределы: надо исхитриться, чтобы перешагнуть рельсы, дождавшись, когда мимо проползёт составчик...

Молодёжная танцплощадка окружена по периметру внушительным забором, к которому давно уже все привыкли...

Танцующая молодёжь берётся в кольцо патрульными милицейскими машинами...

Частный домик подружки с небольшим участком окружает дорога на кладбище. На протяжении длинного диалога девчонок о свадебном платье там движется похоронная процессия с гулко ухающим оркестром.

Это привычное, скорее всего, зрелище не отвлекает внимания младшего братишки подруги, чернокожего подростка, поливающего грядки...

Из подбора подобных сцен можно заметить, что дорог в пространстве практически нет. И только в редких кадрах (Вера приходит к общежитию, где живёт Сергей) героине будет предложено по спущенной с балкона лестнице подняться наверх...

Основная роль в разработке пространственного образа принадлежит на этот раз кругам. Их замкнутость подчёркивает и драматургическая конструкция.

В «Маленькой Вере», согласно возникшему чуть позже определению, реализована клиповая структура последовательных событий. Фактически каждый эпизод выстроен как замкнутая, новеллистическая система, имеет завязку, развитие, кульминацию, эффектный финал.

События на танцплощадке, например, как буквально все другие, отчётливо, по нарастающей эмоциональной напряжённости развиваются от безобидного развлечения к массовой драке, от кольцом охвативших площадку патрульных машин к милицейскому разгону. От замыкающегося круга дерущихся к улицам за территорию парка. И разбегающиеся из всё сжимающегося кольца, прорвавшиеся за оцепление одиночки исчезают в тёмных дворах...

Аналогичным образом выстроен эпизод в доме подружки, привычная тусовка в колодце двора многоквартирного дома, другие сцены. Сюжет фильма движется сцеплением таких замкнутых внутри себя событийно-пространственных конструкций.

Складываясь из подобных кольцевых эпизодов, повествование невольно опирается на знаковую для расшифровки замысла схему: поступательное время состоит как бы из неких колец, повторов, характерных смысловых соответствий. Развитие действия заменяет повторяющееся однообразие событий. Аналогии занимают место обновлений.

Рассказ превращается в иносказание, бытовые подробности жизни оборачиваются суждением о времени. Круги во времени означают ведь его мифологическую природу.

В. Пичул в «Маленькой Вере» очень много внимания уделяет характеристике дома. Заметно, что места в нём для героини практически нет.

Дом обжит старшими буквально с учётом практической значимости каждого угла. Однако – только в пределах кухни. Кажется, что в комнаты никто неделями не заглядывает. Так они, стандартно прибранные, стоят, наверное, со времени новоселья...

Зато именно у холодильника и кухонного столика не утихает суетливая, суматошная, напряжённая жизнь. Это, конечно, реальность для многих семей. Однако на экране и обобщающий образ – жизни поколения, дети которых взрослеют в условиях 80-х. Привычно едят и выпивают, загружают банки соленьями...

А за окнами – обрез железной дороги и мусора.

В студенческом общежитии, где обитает Сергей, тоже простенькая выгородка, жизнь за которой всё равно на виду. Старый казённый шкаф, металлическая кровать. Бытовую неустроенность Сергея по-

своему возмещает нехитрый набор одежды для выхода (родители работают за границей).

И при этом всё-таки, выбирая среди приличных брюк и сорочек яркую футболку в сочетании с цветастыми пляжными шортами для первого визита к родителям Веры, Сергей явно имеет в виду некий эпатаж, протестный жест, противоречащий традициям сватовства...

И в общегитии, и в доме, и даже во всей округе царит разруха. Её без оговорок надо считать тотальной, необратимой, начисто исключающей возможность нормальной жизни (все эти сцены снимались, однако, на натуре...).

Финальные кадры оставляют Веру, пережившую душевную драму, и Сергея, вернувшегося из больницы после ножевой раны, сидеть на краешке просторной тахты, тесно прижавшись друг к другу. Закрытая композиция кадра, белое пространство тахты, беззащитные фигурки на её фоне адресуют зрителю право додумывать авторский монолог.

В картине «Игла» странствующий герой В. Цоя как будто бездомен. То есть с архетипической позиции изначально лишён защитного пространства. Его появление в городе (выходит из вагона дальнего следования), попытки найти адрес знакомой девушки, блуждание по городу – всё говорит об этом.

Комната подружки тщательно обставлена, перенасыщена знаками недорогого уюта и ощущением равнодушия к истинному комфорту: занавесочки, скатерть, заполненность пространства вещами, которыми никто не пользуется, даёт ощущение отстранённости, холодка. Включив телевизор, Моро заполняет пространство пионерской песней (привет поэтическому документализму М. Хуциева 60-х годов!). Её, эту бодрую хоровую песню и теперь, в 80-е, тем более некому слушать.

Истинным простором оказывается прибрежная хибара у моря.

Разрушенная, пустая, с глазницами выбитых окон, она становится прибежищем, где герои надеются найти исцеление. Хотя, судя по окружению, жить в этой мёртвой пустыне тоже нельзя.

Отсутствие защищающих стен, надёжного внутреннего пространства характерно для стилистики авторского монолога в этой картине.

Возвращение в город, в ту же самую бытовую среду невольно акцентирует неспособность хоть что-нибудь изменить в ситуации,



трагической не только для девушки, но и для пришельца-спасителя, пытающегося по-своему противостоять злу. Моро опять попадает в те же подвалы, бросается в схватку с миром, образующим «низ».

Конечно, картина начинающего режиссёра уступает работам опытных мастеров. Однако выявленность авторской позиции здесь укрупнена личностью исполнителя главной роли, она масштабно очерчивает смысловой подтекст экранного послания.

И открытость главного героя, его удивительная энергетика противостояния превращает незащищённость Моро в последних кадрах в знак преодоления зла. Беззащитность пришельца в наш большой мир звучит своего рода призывом к противостоянию...

От жилища Бананана («Асса») веет своего рода уютом. Ему комфортно в убогости полузаброшенного дома. Чего здесь только нет! И всему назначена роль. Пусть придуманная, однако необходимая для существования, прежде всего духовного...

Здесь, в сравнении с захламенностью кухни «Маленькой Веры», всему находится своё назначение. Целесообразность укрыта именно в защитных свойствах отгороженности от мира. Реальная жизнь обтекает этот архетипически-знаковый дом стороной.

А как будто бы существующие дороги фактически ведут в никуда. Герои то и дело оказываются всё на тех же площадках, куда бы они ни собрались пойти... То есть реальная жизнь, пусть и не за самыми надёжными стенами, как бы отсутствует.

Напротив, для сюжетной линии «папика» – антипода главного героя (исп. С. Говорухин) – мир обустроен самым комфортным образом. Дорогой отель, многокомнатный номер, машины, обслуживание, медицинские процедуры...

Это два ни в чём не совпадающих пространства обитания, их несовместимость принципиальна. И новое поколение в финале картины заявляет о противостоянии комфортно осваивающему жизнь криминалу.

Для протестного поколения молодых домом становятся стадионы.

Кумир собравшихся на площади (автор-исполнитель В. Цой) появляется у подмостков сцены как в обжитом пространстве. Пьёт чашечку кофе, на ходу говорит с друзьями, поднимается над толпой, взойдя к микрофону. И тогда из динамиков мощно звучит его песня.

Огромное сообщество, общим настроем живущий дом усиливает ощущение чувства защищённости каждого и духовной раскрепощённости всех, объединённых площадкой стадиона, призывной песней.

Архетип дома разрастается до масштабов единого для всех земного пространства. В нём отсутствует гибельная неизвестность, побеждает жизнь поколения, требующего от общества перемен...

Важно увидеть, что художественное пространство экрана второй половины 80-х содержит в себе противоборство стихий, борьбу доброты и света против мрака и зла. Образное воздействие стихий возникает из сопоставления деталей, предметного окружения, чаще всего документально точной фактуры подробностей кадра.

Такая настроенность авторского высказывания, свойственная живописи, поэтическому слову, органично уживается на экране с разработкой событийных ситуаций, поведения, отношений действующих лиц. Иной раз (и нередко) повествовательные пласты существуют в противостоянии, а то и несовместимости. Однако именно в таких случаях их взаимоотражение, своеобразный диалог оказывается своего рода обертонным созвучием фрагментов действия.

И в «Ассе», и в «Маленькой Вере», и в «Игле» явлена сложная композиция авторского монолога, в котором задействованы, помимо собственно экранных или театральных возможностей, природа живописного построения, поэтического слова, музыкальной композиции.

И всё – в современном звучании, погружающем зрителя в реальный мир жизни 80-х.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Искусство кино от середины 50-х к второй половине 80-х годов со всей определённой заявilo об отмирании стереотипов предшествующего периода.

Обратившись к реальной действительности, к образу современника, экран опoэтизировал наступившие перемены и вывел на авансцену характер, отвечающий времени.

В фильмах 60-х он несёт ответ романтической веры в необратимость обновления. Удивительное состояние впервые шагнувшего в самостоятельную, непременно светлую жизнь человека воплотилось в образе юного героя, часто ребёнка, впервые открывающего для себя мир.

Это было время надежд, и такой герой оказался его представителем.

В 70-е, однако, повзрослевший шестидесятник, с наступлением времени разочарований, всё чаще оказывается в реалистическом бытовом окружении, перед необходимостью решать обыденные проблемы каждого дня.

Идеализация сдаёт позиции аналитическому письму.

80-е оказались, пожалуй, самыми сложными для героя оттепели. По существу он утрачивает позиции лидера, уступая их новому поколению молодых, рождённых именно временем угасания надежд.

Отсюда их противостояние, подчас агрессивное, представителю начала времени перемен...

Эволюцию настроений времени оттепели отразила и судьба других архетипов, взявших на себя выразительную систему кинематографа.

С постепенным выходом из зоны стереотипов соцреализма кинематограф активизировал порождённые ещё экраном военного времени образы, означающие ценностную основу авторской речи с её более укоренённой в массовом сознании мифологической значимостью.

На протяжении всего периода ими теперь стали герой, возраст которого изменялся от 60-х к 80-м годам, дом в его смысловом

обозначении внутреннего пространства и дорога, которую по логике мифа ещё с древнейших времён должен одолеть герой, – пространство внешнее.

Анализ динамики каждого из этих архетипических обозначений говорит о существенных изменениях в атмосфере социума, отразившихся на характеристике эмоционального состояния взрослеющего героя, трансформации представлений о доме и образных функциях дороги.

Столь масштабное обновление выразительности экран воспринял как закономерное, вызванное временем явление: в нём приняли участие все поколения киномастеров.

Старшие заметно активизируют поиск отвечающих времени сюжетов, смелее меняют стилевые предпочтения, присматриваются к опыту молодых. Обогащают собственную манеру открытиями, предпочтениями учеников.

Среднее, поколение фронтовиков обозначает свой опыт пристрастием к «окопной правде». На экраны активно прорывается манера повествования, отвечающая стилю «прозы лейтенантов» в литературе, что заметно меняет тональность картин. Привлекает достоверностью не только фактура кадра, но прежде всего личностное прочтение реальности в их фильмах на самые разные темы.

Значительная роль в обновлении искусства экрана принадлежит молодым режиссёрам.

Дети войны, они рассказали о духовной жизни своих сверстников. Это потребовало новых выразительных форм, способов анализа характера отдельного человека, переосмысления практически всей структуры кинематографической образности...

Видимо, прежде всего участие в кинопроцессе мастеров со своим неповторимым жизненным и творческим опытом обусловило сосуществование на экране оттепели произведений разной стилевой характерности.

Старшее поколение обращается к разнообразию эпических композиций, отдавая предпочтение романским формам становления сюжета.

Фронтовой опыт среднего проявляет тяготение к очерковым, новеллистическим сюжетам, возрождает очень основательный интерес к документальности, репортажности построения действия. Именно эти

мастера оживили в игровом кинематографе стилистику нескольких разновидностей документальности, придали ей отвечающие времени характеристики – от поэтического до театрального оттенков.

Дети войны романтизировали собственный характер восприятия не только действительности, но и историко-культурного опыта. В основном это их фильмы сблизили киноязык с выразительностью смежных искусств: поэзией, театром, живописью. Адаптированный к условиям экрана живописный стиль многих их произведений, сохраняя в подтексте родство с документализмом как разновидностью творческой интерпретации действительности, существенно обогатил выразительность экранного письма формами пространственно-цветовых, звуко-музыкальных композиций.

Кинематографу этих лет очень многое удалось изменить в художественной системе, оставаясь искусством, развивающимся вровень со стремительно изменяющейся жизнью.

Именно её динамика, стремление к достоверности экранного облика наступившего времени продиктовали эволюцию экранной выразительности, формирование мощного потока картин, отвечающих не только массовому спросу, но и стремлению киноаудитории осмыслить социально-нравственную ситуацию времени 60–80-х годов.

Подобные процессы характерны в этот период и для других искусств. Театр, живопись, образное поэтическое слово, документальная повествовательность литературных сюжетов одаривают искусство оттепели богатством выразительных возможностей на самых разных уровнях.

Рождается своего рода синтезированный, общий язык. Существовая в собственных специфических средствах выражения, он позволяет экрану означить систему авторского монолога в формате экранного произведения, родственного другим видам творчества.

Однако становление фильма, изначально обращённого не к массовой аудитории, а к каждому отдельному зрителю, вызвало неоднозначную реакцию в руководстве отрасли. А падение кинопосещаемости в 70-е и особенно в 80-е годы, оказавшееся серьёзной проблемой, вызвало к жизни массовый вброс на экраны жанровой продукции как советского, так и зарубежного производства, что неоднозначно сказалось на развитии кинопроцесса.

Во многом, думается, противостояние поколений вызвало к жизни и протестный настрой на экране второй половины 80-х.

Однако характер обновления уже непросто было видоизменить. Кинематограф оказался способным отразить время благодаря тем ресурсам накопления, обогащения способов его воссоздания, которые сформировались на протяжении десятилетий.

Эти преобразования коснулись буквально всех уровней выразительности экранной речи.

Киносценарий как-то сам отошёл от однотипной модели, основной для предшествующих этапов. Рядом с причинно-следственной повествовательностью активизировались структуры авторского монолога.

Свободная романная форма обозначила разнообразные способы компоновки сюжета. Приобрёл вариативность конфликт, приёмы противостояния потеснили параллелизм, знаковые соотношения, ассоциативные параллели. Литературные композиции преобразили повествовательную основу экранного монолога.

За 60–80-е годы существенно трансформировались способы сценарного письма. Оно приобрело способность сочетать разрозненные фрагменты как блоки субъективного авторского высказывания. И это во многих отношениях раскрепостило прежние схемы драматургического построения.

Значительное влияние на обновление киноязыка оказало внимание к документализму, свободной камере, панорамным съёмкам.

Отойдя от монтажа коротких фрагментов, усиливающего волевое воздействие автора на зрительское восприятие («управление вниманием зрителя»), режиссёр оказался перед необходимостью найти ассоциативные эффекты в пределах внутрикадровой композиции материала.

Обращение к панорамным съёмкам, доверие длинному кадру усилило интерес к возможностям изобразительных искусств, фотографии, живописи.

И очень скоро экраном были освоены как глубинные их истоки, так и выразительные приёмы воплощения замысла методом предметно-цветовой компоновки пространства кадра.

Увлечение киноживописью на самом деле позволило, привлекая и поэтическую образность искусства слова, вернуть впечатляющую силу

экранному изображению, освоить тонкости внутрикадрового сопоставления. Ассоциативно-метафорические свойства выразительного пространства дополнили воздействие изобразительно-монтажной образности.

Колоссальную роль сыграло при этом освоение методик взаимодействия актёрского ансамбля. Театральные принципы были с большим тактом переработаны – они стали способом экранного исследования реальных глубин человеческих взаимоотношений.

Эти и другие признаки обновления выразительности и сегодня говорят именно о том, что возродившийся в те годы авторский фильм привёл наш кинематограф на уровень высокого искусства, отразившего образ своего времени.

Довольно большое количество фильмов, имена авторов наиболее известных из них ещё и сегодня позволяют судить о самых существенных преобразованиях экранного языка, влияющих не только на формирование кинематографа тех лет, но продолжающих оказывать воздействие и на сегодняшний кинопроцесс.

Они сохранили для нас образ времени и его героя.

Их названия приходится повторять, говоря о воздействии традиций, зарождении новых стилевых течений, обновлении выразительных приёмов на каждом следующем этапе.

То есть кинематограф оттепели не только возрос на творческом опыте предшественников. Он породил собственное наследие, оказал решающее влияние на развитие искусства экрана.

Его открытия были в большой мере подпитаны опытом не только параллельных искусств, но и достижениями зарубежных коллег: доступ к его лучшим произведениям именно в этот момент получили наши мастера.

Экранный образ времени оттепели хранит в себе опыт формирования образной речи, отвечающей непростому периоду жизни нашего общества.

---

notes
-------

# **СНОСКИ**



*Забродин В. Эйзенштейн: кино, власть, женщины. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 417.*

Цит. по сборнику: Снегопад: московские стихи. – М.: Московский рабочий, 1990. – С. 88. Следом за этим циклом, между прочим, идёт раздел «Оттепель».

См.: Андрей Рублёв. Монтажная запись художественного кинофильма. – М.: Рекламфильм, 1969. – С. 25.

См.: Андрей Рублёв. Монтажная запись художественного кинофильма. – М.: Рекламфильм, 1969. – С. 26.

См.: Андрей Рублёв. Монтажная запись художественного кинофильма. – М.: Рекламфильм, 1969. – С. 28.

См.: Андрей Рублёв. Монтажная запись художественного кинофильма. – М.: Рекламфильм, 1969. – С. 32.

См.: Андрей Рублёв. Монтажная запись художественного кинофильма. – М.: Рекламфильм, 1969. – С. 33.

См.: Андрей Рублёв. Монтажная запись художественного кинофильма. – М.: Рекламфильм, 1969. – С. 38.



См.: Андрей Рублёв. Монтажная запись художественного кинофильма. – М.: Рекламфильм, 1969. – С. 38.

См.: Андрей Рублёв. Монтажная запись художественного кинофильма. – М.: Рекламфильм, 1969. – С. 39.

См.: Андрей Рублёв. Монтажная запись художественного кинофильма. – М.: Рекламфильм, 1969. – С. 29–32.

См.: «Иннокентий Смоктуновский против князя Мышкина».  
Телеканал «Россия» 03.07.2009.

См.: *Эренбург И. Г.* Собр. соч. В 9 т. – М.: Художественная литература, 1965. – Т. 6. – С. 7–128.

См.: «Линия жизни». Майя Плисецкая. Телеканал «Культура»  
20.11.2010.

См. книгу: *Ханютин Ю. М.* Предупреждение из прошлого. – М.: Искусство, 1968.

См. в АиФ 2007 г. страницу к 50-летию фильма «Летят журавли» или «СКновости» с памятным интервью актрисы.



*Орлов С.* *Голос первой любви.* – Л.: Советский писатель, 1958. – С. 3.

*Габрилович Е. Жизнь – поиск // Советский фильм, «Мосфильм», 1976, 23 января.*

См. журнал «Искусство кино» или его книгу «О кино – свидетельские показания» (М.: Искусство, 1973).

Монтажная запись художественного фильма «Цвет граната». – М.: Рекламфильм, 1971. – С. 3–4.

*Демидова А. Мне жалко молодых // Литературная газета. – 2009, 23–29 сентября. – С. 9.*

*Достоевский Ф. М. Об искусстве. – М.: Искусство, 1973. – С. 68–69.*

*Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. В 13 т. – М.:  
Издательство Академии Наук СССР, 1953–1959. – Т. 1. – С. 276.

*Ромм М. Литература и монтаж // Вопросы киноискусства. Вып. 5. – М.: Искусство, 1961.*



*Ромм М.* Избранные произведения. В 3 т. – М.: Искусство. – Т. 1.  
Теория. Критика. Публицистика. – 1980.

См. статью *Эйзенштейн С. М.* Не цветное, а цветное // Избранные статьи. – М.: Искусство, 1956.

Вопросы киноискусства. – М., 1967.

*Андронникова М. И.* От прототипа к образу (к проблеме портрета в литературе и кино). – М.: Наука, 1974.

*Туровская М. И.* Герой безгеройного времени (Заметки о неканонических жанрах). – М.: Искусство, 1971.

*Демин В. П.* Первое лицо: Художник и экранные искусства. – М.: Искусство, 1977.

*Анненский Л. А. Зеркало экрана. – Минск, 1977.*

Актёр в кино / сост. Б. Захаров. – М.: Искусство, 1976.



*Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности / пер. с нем., предисл. Р. Юренева. – М.: Искусство, 1974.

См. статью *Блейман М.* Архаисты или новаторы? // Искусство кино. – 1970. – № 7.

См. Р. Юрнев, Л. Шепитько в кн.: *Фомин В.* Пересечение параллельных. – М.: Канон, 2014.

*Нехорошев Л.* Течение фильма. О кинематографическом сюжете. – М.: Искусство, 1971.

*Варшавский Я.* Успех. Кинематографисты и кинозрители. – М.: Искусство, 1974.

*Фрейлих С. И.* Золотое сечение экрана. – М.: Искусство, 1976.

*Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972.*

*Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974.



Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / под ред. Б. Егорова. – Л.: Наука, Ленингр. отд., 1974.

*Козинцев Г. Пространство трагедии (Дневник режиссёра). – Л.: Искусство, Ленингр. отд., 1973.*

*Липков А. И. Шекспировский экран. – М.: Искусство, 1975.*

«Комсомольская правда», 1976, 27 мая.

*Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, Ээсти раамат, 1973.

См. ТВ канал «Россия К», Линия жизни, 27.07.2012; 19.45.

*Ромм М.* Избранные произведения. В 3-х т. Т. 1. – М.: Искусство, 1980.  
С. 289–303.

*Ромм М.* Избранные произведения. В 3-х т. Т. 1. – М.: Искусство, 1980.  
С. 289–303.



*Ромм М.* Избранные произведения. В 3-х т. Т. 1. – М.: Искусство, 1980.  
С. 289–303.

*Ромм М.* Избранные произведения. В 3-х т. Т. 1. – М.: Искусство, 1980. – С. 289–303.

*Эйзенштейн С.* Избранные статьи. – М.: Искусство, 1956. – С. 385.

См.: Литературное обозрение. – 1979. – № 9.

Вопросы литературы. – 1973. – № 1. – С. 75.

*Тарковский А. «Солярис» – без экзотики // Литературная газета, 1970, 4 ноября.*

По дороге к фильму «Солярис». Интервью с А. Тарковским // Советский экран. – 1971. – № 3. – С. 16.

*Сибирцева Е. И.* Война в повести Юрия Германа «Операция „С новым годом!“» и в фильме Алексея Германа «Проверка на дорогах» // Вестник ВГИК. – 2012. – № 12-13. – С. 117–130.



См.: Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог, 1970–1971. – М., 1996. – С. 231.

Впервые отчётливо обозначились и актуальные исследования на уровне жанровой разновидности кинозрелища. К ним, несомненно, надо отнести книги: *Ханютин Ю.* Реальность фантастического мира. – М.: Искусство, 1977; *Маркулан Я.* Зарубежный кинодетектив. – Л.: Искусство, 1975.

По данным статистики тех лет, на 25 %. См.: После оттепели.  
Кинематограф 1970-х. – М., 2009.

*Муссинач Л.* Избранное. – М.: Книга по требованию. 2012. – 280 с.

*Эйзенштейн С.* Избранные произведения. В 6 т. – М.: Искусство, 1964–1971. – Т. 5. – 1968.

См., например, статью 1933 года: *Блейман М.* Человек в советском фильме // Блейман М. О кино. Свидетельские показания. – М.: Искусство, 1973.

См.: *Зайцева Л.* Киноязык: опыт мифотворчества. – М.: ВГИК, 2011.

См.: *Мотылёва Т.* Роман – свободная форма. – М.: Советский писатель, 1982.



См.: Телеканал «Культура». Документальный фильм о кинорежиссёре Э. Климове «Наши души летят к невозможному...». 13.07.2013.

См.: *Ханютин Ю.* Предупреждение из прошлого. – М.: Искусство, 1968.

См.: Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. – М.: Искусство, 1972.

См. книги К. Пармоновой, много внимания уделившей становлению кинематографа для детей.