

Звезда N 2, 1976

Ю. Тюрин

ВЫБОР ГЕРОЯ

О фильмах Глеба Панфилова

Когда на XXII Международном кинофестивале в Локарно, курортном швейцарском городке, первая премия была присуждена фильму «В огне брода нет», такое решение жюри воспринималось как должное: режиссер Глеб Панфилов, вчерашний дебютант в большом кинематографе, обладал уже достаточно прочной международной репутацией. Традиционный «Леопард» — так называлась премия, — словно гербовая печать, скрепил ворох лестных отзывов западных критиков и журналистов.

Ранняя осень 1971 года, Италия. Одну из главных наград старейшего в мире Венецианского кинофорума, тридцать второго по счету, получает картина, представленная Советским Союзом, — «Начало». Газета французских коммунистов «Юманите» в номере от 28 января 1972 года восторженно отмечала: «Речь идет о фильме, чрезвычайно зрелом, очень совершенном как в отношении намерений, так и в отношении их реализации. Глеб Панфилов проявляет себя не только великолепным режиссером, но также великолепным психологом, наделенным истинным пониманием». Не менее восхищенно выступил парижский журнал «Телерама»: «Глеб Панфилов уже поставил в 1968 году фильм „В огне брода нет“, в котором одновременно проявились его собственный талант и талант Инны Чуриковой. Она является главной притягательной силой и этого второго фильма. Ее уже сравнивали с Джульеттой Мазини, Ширли Маклейн и Барбарой Стрей-

занд... Инна Чурикова — это сама естественность, она вживается в свои роли с пылкостью и искренностью, которым нельзя научиться».

Вторую и третью картины ленинградского режиссера Глеба Панфилова разделяют несколько лет. Он имел вполне готовый сценарий для фильма о Жанне д'Арк, всерьез готовился воплотить на экране эту заветную свою мечту, без колебаний поручив сложнейшую роль легендарной Орлеанской девы постоянной своей сотруднице Инне Чуриковой, как вдруг начатая работа приостановилась, и режиссер приступил к съемкам картины о нашей современнице. Так родился фильм «Прошу слова».

Три картины — пожалуй, достаточное основание для того, чтобы сказать: перед нами творческая биография художника — со своими отличительными признаками, непреложными внутренними законами, обладающими собственной динамикой. Американский поэт Роберт Фрост как-то определил движение стиха: «У начала его стоит восторг, а в конце его ждет мудрость». Подобное можно сказать и о творческой эволюции Панфилова. Первые его ленты захлестывают эмоциями; последняя — «Прошу слова» — воспринимается скорее разумом, чем чувствами. Это фильм, где царит логика.

Как художник Глеб Панфилов принадлежит к столь интересно заявившему о себе на исходе 60-х годов поколению советской кинорежиссуры. Закономерно поэтому фильмы Панфилова нередко рассматриваются

нашими критиками внутри достижений этой творческой группы, среди которой — имена ныне широко известных мастеров многонациональной советской кинематографии: Огара Иоселиани и Юрия Ильенко, Толомуша Океева и Марка Осепаева, Георгия Шенгелая и Волота Шампиева, Ильи Авербаха и Эмиля Лотяну...

Некоторые из них даже начинали похоже: к примеру, Панфилов несколько лет был инженером, Иоселиани — математиком; и тот и другой стали, в конце концов, кинематографистами, то есть действительно стали собой.

Оба сначала попробовали себя в ученических упражнениях — в короткометражных лентах, успех которых окончательно укрепил их веру в правильность избранного ими жизненного пути.

Оба практически одновременно дебютировали как постановщики художественных картин: «Листопад» Иоселиани снят в 1966 году, а фильм Панфилова «В огне брода нет» — год спустя (выпуск на экран в 1968 году).

Оба дебютанта мощно (ибо даже слово «уверенно» не отражает сути) вошли в напе киноискусство, по праву утвердившись в нем на одном из центральных мест.

Оба — русский Панфилов и грузин Иоселиани — почти безоговорочно признаны теперь и в СССР, и за рубежом как в высшей степени одаренные и самообытные мастера кинорежиссуры, без творчества которых немислимо современное кино. Об этом свидетельствует буквально поток самых разнообразных по форме публикаций — как отечественных, так и в иностранной печати, об этом красноречиво говорят призы и награды международных кинофестивалей и смотров, различных авторитетных организаций, анкеты зрителей и кинокритиков.

«В огне брода нет» и «Начало» показали нам, что Панфилов — мастер, наделенный не только даром особой пластической выразительности. Это еще философ, всерьез осмысливающий пеструю картину действительности, способный без ощутимых потерь перевести умозрительные категории на язык кино. Он чувствует вкус к образам-символам, за которыми, когда мы видим их на экране, проступает целая система продуманных и, что не менее ценно, пропущенных через сердце мыслей. Наконец, Панфилова можно было с полным правом окрестить ратоборцем своего мировосприятия, ибо он ничуть не был склонен к снисходительности или компромиссу.

Система кинообразов Панфилова неизменно, из фильма в фильм, строится на едином стержне — основном

герое. Этот прием не нов для кинематографа, но сразу отметим, что без этого условия конструкция панфиловских монолент попросту не существует. Центральный образ, подчиняясь авторской воле, всякий раз аккумулирует сумму понятий своего создателя. Особенность центральных персонажей Панфилова в том, что они нарочито лишены привычных героических черт, сведены к разряду странных и чудачковатых людей, действующих сообразно некой специфической логике, далекой от норм общепринятого. При этом, как нам представляется, герои Панфилова выявлены до конца, четко реализуя авторскую идею.

Герой для Панфилова — не столько «социологический портрет», в котором сфокусированы зорко подмеченные те или иные жизненные явления, сколько еще и характер, бесконечно своеобразный и неповторимый, который он, режиссер, взялся исследовать, чтобы затем с помощью актера и кинокамеры воплотить в фильме.

Вместе с тем, для Панфилова герой, со всеми его слабостями и прозрениями, обаянием и ранимостью, эксцентричностью и импульсивностью, короче — всем комплексом личностных, характеристических черт, — это ответ на извечный вопрос: что есть человек? В своих собственных возможностях и в окружении, контакте с другими людьми, со временем, с той средой, где он, этот человек, вырос и к которой принадлежит или, напротив, бунтует против ее привычек и правил...

Проблема героя, таким образом, сводится у Панфилова, помимо исследования индивидуального, неповторимого, еще к онтологической — к универсальной проблеме Человека. Это, как нам представляется, очень важно в панфиловских фильмах.

Панфилова можно назвать подлинно современным художником в самом точном употреблении подобного определения. О том, насколько свободно и плодотворно использует он средства современного киноязыка, отчетливо избегая цитатности, говорилось специалистами не раз — это особая тема.

Главное, режиссер этот современен по нравственной и социальной проблематике своих картин. Повторим, он ставит — остро, круто, не оставляя соблазнительной возможности для упрощенных решений — вопрос вопросов нашего времени: о сущности и назначении человека, решая его, этот кажущийся из-за своей традиционности «книжным», вековечно неразрешимым вопрос, с позиций социалистического гуманизма, с неизменной верой в творческую мощь, силу разума, нравственное достоинство людей. Вот

своего рода «образ на шпите» Глеба Панфилова — режиссера.

Правоммерно спросить: а разве все советское киноискусство, целиком — от агитфильмов до наших дней, до «Калины красной» Василия Шукшина и «Лютого» Толомуша Океева, «Они сражались за Родину» Сергея Бондарчука и «Премии» Сергея Микаэляна, — разве оно не занималось тем же самым? Разве оно не было человековедением, разве не поднимало и не защищало Человека?

Поднимало и защищало, чему десятки примеров. Не случайно же творчество Панфилова никоим образом нельзя изолировать от более чем полувекowego процесса мужания всего советского кинематографа. Лучшие образцы многонационального отечественного киноискусства — питательная почва панфиловских фильмов. Речь идет исключительно о том, что на современном этапе развития советского кино момент показа человеческой личности, способной оправдать моральный потенциал такой категории, как добро, выявлен Панфиловым (прибавим сюда Исоселиани и Шукшина) оптимальным образом. Во всяком случае, по отношению к поколению кинематистов рубежа 60—70-х годов такая императивность заключения не лишена оснований¹.

Ответ на задаваемый вопрос о человеке вовсе не предполагает однозначности, как может показаться на первый взгляд; тем паче — не предполагает беспротривного обретения истины. Когда на экраны Великобритании вышел фильм Линдсея Андерсона «Счастливики» (знакомый и нашим зрителям), критик «незавербованного» журнала «Сайт энд саунд» Дэвид Уилсон, пораженный столь талантливым и едким показом абсурдности бытия, сделал печальный вывод: «Но люди мерзки, и мерзость человеческой природы не знает классовых или социальных границ».

Ориентир Панфилова иной — это прочные опоры гуманистической нравственности, особый тип мировосприятия, где роль компаса играет неизбывная вера в объективные человеческие ценности, разумность внешне разорванной на тысячи кусков реальности. Старая мудрость: каждый хороший фильм заново понаает жизнь — эту заповедь неизбежно вспоминает любой добросовестный режиссер, приступая к работе. Недостаточно сказать

¹ Достаточно сослаться, в оправдание нашей непредвзятости, на анкету, проведенную в 1971 году редакцией журнала «Советский фильм». Десяти видным киноведам был задан вопрос: «Работа какого из молодых режиссеров произвела на Вас наибольшее впечатление за последние два года?» Девять из десяти назвали «Начало».

априори: «Любить человека»; надо эмоциональным и смысловым зарядом картины, и только этим, увлечь зрителей в правоту такого убеждения, действительно обладающего универсальным, первостепенной важности смыслом.

Современный кинематограф, как любой другой вид искусства, имеет дело с непомерным, подвижным и все распухающим объемом знаний о человеке, блокировать который невозможно: это привело бы к закостенелости искусства кино. Следовательно, одной из серьезных проблем, решаемых мастерами экрана, является и творческое использование информации, накопленной в первую очередь теми областями науки, которые непосредственно изучают человека, — философией, психологией, социологией, антропологией. Киноискусство необходимо решает свои основные задачи на все более и более высоких и перспективных уровнях: это как раз и предполагает художественное открытие неизведанных пластов реальности, позволяет надеяться на дополнительное узнавание человека. При всем «золотом запасе» прежнего опыта впереди — бесконечная череда новых и новых загадок. Робость поиска приведет здесь к проверенным решениям, и художественное открытие исключено: рано или поздно мы разгадаем в таком фильме стандартность мышления.

С. Фрейлих с некоторым, по-видимому, удивлением пишет в книге «Чувство экрана»: «Любопытно привнесение Панфилова по поводу фильма „Начало“: „Нам хотелось прикоснуться к вещам, подчас трудно контролируемым, которые таятся за пределами логики, в недрах чувств, в недрах человеческой души“». Действительно, любопытное, но и характерное признание, маловероятное в устах другого режиссера лет 15—20 назад! Тут, в словах Панфилова, нет и тени мистификации — лишь недостаточная гибкость нашего языка, понуждаемого «брать в долг» условные и, к тому же, изрядно скомпрометированные обозначения, лишь это способно насторожить — но никак не само ядро авторского комментария к поиску новаторскому фильму, каким является «Начало»...

Итак, главные персонажи Панфилова — отчасти жудачки, люди нередко подвластные неожиданным импульсам, необычные по своей манере держаться, говорить, даже действовать, странноватые, но на удивление симпатичные и добросердечные, далекие от «демона зла», от наговоров и наушничанья, от ожесточенных поисков материальных выгод и одномерности приобретательства. Это — очищенная от шелухи бытовой заземленности редкостная порода полумечтателей, подумаетов, со своим кодексом пове-

дения и суждений, не приемлемая людьми ординарными.

Тут крайности проявления характера, который не подпадает под норму «обычного».

Слов нет, люди, подобные Паше Строгановой из фильма «Начало», — неудобные, какие-то подчас колючие люди, к ним надобен особый подход, ключ: иначе контакт с ними не получает обратной связи. А с другой стороны, в таких характерах, взрывчатых и упрямых, коренится привлекательная душевная стойкость, которая с лихвой искупает иной зигзаг шалости или безрассудства. Герои оказываются, в конечном счете, замаскированными (это секрет искусной режиссерской игры) резонаторами авторской интонации, рассчитанной на то, чтобы ее услышали: это мысль о *человеческом призвании, об ответственности выбора, о доброте, бескомпромиссности личности перед любым, пусть неодолимым, жизненным обстоятельством.*

Ядерной физике был известен так называемый «принцип четности»: правое — левое, положительное — отрицательное, вещество — антивещество. Каждое физическое явление имело, таким образом, свою противоположность, отражение наоборот. Но справедливости ради надо сказать, что физики-теоретики, а за ними — и экспериментаторы сумели доказать, что «принцип четности» не отражает всех связей реальности.

Не то ли наблюдаем мы в современном кинопроцессе? Методика «черное — белое», «хороший — плохой», очевидно, изжила себя или, во всяком случае, перестала быть единственной, уступив место более полному, многообразному показу жизни, бытия человека на экране. Кинематограф стал внимательнее и глубже изучать главный свой объект: ведь человек как социальная, нравственная, психологическая единица не есть замкнутая система раз и навсегда обозначенных понятий.

Появились такие примечательные фильмы, как «Живет такой парень», «Странные люди», «Печки-лапочки» В. Шукшина, «Первый учитель» А. Михалкова-Кончаловского, «Твой современник» Ю. Райзмана, «Доживем до понедельника» С. Ростоцкого, наконец, «Премия» С. Микаэляна, появились другие — не запрограммированные заранее по одной типовой схеме фильмы. Ясно был обозначен поиск кинохудожников, причем не формальный, а по существу. Исследовался новый тип современного героя (именно со временного, пусть даже действие картины протекало бы десятилетия назад), героя, отнюдь не столь «голубого», как этого можно было ожидать, основываясь на известном опыте части послевоенного кинематографа, но героя, тем не менее, реального, жиз-

ненного и по-своему характерного. Разнообразие поисков этого экранного героя вело к моделированию принципиально нового понимания собственно героизма, к рождению особого типа центрального персонажа, который фокусировал не одни заведомо сверхположительные свойства, не одни «добродетели», но был средоточием нескольких, иной раз взаимоисключающих качеств, на свой лад выражающих огромную правду жизни, правду времени. Расширился диапазон анализа характера — не стало монополии однозначности, сделалась вчерашним днем кинематографа декларативность и плакатность диалога, иллюстративность костюмов и декораций.

И все это произошло не без помощи эстетики фильмов Глеба Панфилова.

Тема огня, очищения огнем равно присутствует в двух первых панфиловских лентах. Костер — четко обозначенный режиссером символ очищения. В картине «В огне брода нет» (сделанной на основе раннего рассказа Е. Габриловича «Случай на фронте») работники санитарного поезда пригоняют в село телегу с окровавленным, задубенным бельем раненых красноармейцев — это белье пойдет новой смене, другим раненым... Пылают посреди вытоптанного двора поленья, бурлит кипяток в чане; с подвыванием, неистово гудит ярое пламя. Шум огня — это символический отголосок могучей волны революции, прокатившейся по просторам России. Тут, под бешеным вой пламени, вспыхивает первая любовь Тани, юной санитарки красного сапоезда, героини фильма; тут, под шум безумного костра, трагическая явь революции (гибель бойца продотряда) высекает первую искру творчества в душе девушки: через некоторое время режиссер покажет нам первый рисунок начинающего художника, и на рисунке мы увидим поднятого на кулацкие вилы вчерашнего бойца...

В картине «Начало» всходит на свой смертный костер юная Жанна д'Арк, — и так же бешено будет гудеть пламя, как выстрелы, трещать хворост, нестерпимый жар будет плавить воздух. Единственный истошный крик вырвется из разомкнутых воспаленных губ: «Крест! Дайте крест!» Героиня Франции пройдет последнюю ступень очищения, чтобы навечно стать знаменем, гордостью, совестью нации...

Жанне было 17 лет, когда она повела войска короля на Орлеан, 19 — когда она погибла на костре. Примерно столько же было бойцу революции Тане Теткиной, судя по ееговору, простой крестьянки, как и великая Жанна.

Глубокая народность — вот, по Панфилову, основа волевого, непреклонного характера его героинь. Крепость и нравственное здоровье духа народного — вот истоки их веры, завидной стойкости, не сломленной самыми тяжкими испытаниями. Выбирая тему очередной работы, Панфилов отмечал направление своего поиска: «Меня, как и прежде, интересует сильный характер. Герой из народа. Натура одаренная».

Историческое развитие русской нации на протяжении долгих и нелегких веков выработало и закрепило в массовом народном сознании привлекающей черты национального характера, которые ныне составляют предмет изучения и поклонения лучших советских художников. В числе последних — Панфилов. Вера в свой народ, в его творческие силы, основанная на глубоком знании отечественной истории, на понимании будущности этого народа, составляет краеугольный камень мировосприятия режиссера. Это разом поднимает масштаб художественного мышления Панфилова, делает его фильмы значительным явлением современного советского кино.

Героиня картины «В огне брода нет» — рядовая санитарка и талантливый художник Таня Теткина — доподлинно народный характер, открытие Панфилова и великолепной русской актрисы Инны Чуриковой. Заметим, что фильмов о революции, гражданской войне сделано было в кинематографе нашем предостаточно. Среди этих картин немало таких, которые по праву вошли в золотой фонд киноискусства. Но здесь, в первом фильме Панфилова и Чуриковой, найден был свой поворот темы, свой путь. «Мы сразу сошлись с Панфиловым на том, что надо сделать попытку показать эпоху гражданской войны не в ее конных рейдах, а в ее размышлениях. В мыслях о ней, выраженных в диалогах, и зрительно, визуально — в облике персонажей, в пейзаже, гриме, одежде актеров, в характере драматических столкновений. Мы решили, что героиня картины внешне нехороша собой. Нет, не смазливость под гримом некрасоты, а именно некрасивость. Все непригоже — так думалось нам — будет в нашей картине, и все должно как бы гореть изнутри странным, мятежным, неукротимым светом» (Е. Габрилович).

Деревенская внешне неказистая девушка со смешной фамилией Теткина — не легендарный комдив Чапаев или светило мировой науки Полежаев. Она — скромнее, незаметнее (тут сыграли свою роль уроки зрелой драматургии Е. Габриловича, соавтора сценария фильма «В огне брода нет»). Но эти скромность и незаметность не

отнимают у Тани ни силы чувства, ни меры доброты, ни высшей степени талантливости. Убогонькая — в глазах некоторых недалеких людей, что окружают ее на бесконечных перепутьях войны, — она вырастет в структуре фильма до символа Родины, до символа революции. «Ее величие — в величии ее любви. К отечеству и своему народу», — так выразился Панфилов о Жанне д'Арк. Но слова эти с полным правом не относятся ли к нашей героине?

Она родилась и выросла в гуще народной. Пусть она не получила образования, осталась полутрамотной и диковатой; зато научилась она среди простых русских людей любви и нежности, чистосердечию и трудолюбию, научилась терпению и надежде. Стихия народной жизни в своих положительных, лучших проявлениях сформировала возвышенную душу Тани, наделив ее к тому же властной потребностью самораскрытия — и в застенчивых порывах любви, и в попытках творчества. Таня не может, не мыслит своего существования вне жизни народа, хоть с людьми ей нелегко: нет-нет да и посмеются злые языки над «дурнушкой», над ее простодушием. А иначе, без этих пошлостей обыденности, как бы родилась в фильме убедительная правда образа? Как бы избавился от одномерности фон экранного действия? Как бы проявились беззащитность и ранимость этого почти детского прекрасного сердца?

Художественный метод Панфилова подвергался детальному разбору критиков. Отметим лишь заключительный вывод: «В эстетическом плане он (режиссер. — Ю. Т.) утверждает свое понимание красоты, рождающейся из некрасивого, великого — из заурядного по видимости» (Ю. Ханютин). Сейчас же важно развить положение о национальных истоках главного образа фильма «В огне брода нет», ибо это исследование выявляет нерв поэтического кинематографа Панфилова, и еще потому, что названный момент почти отсутствует в критических публикациях.

«Святая душа» — так назывался сценарий Габриловича и Панфилова. «Святая душа» — это наша героиня, с ее нравственным стержнем, с ее чистотой и доверчивостью, состраданием и добротой. Нет, тут не вкралась нарочитая идеализация, которая — как следствие — ведет за собой бесплотность образа. Тут высокий смысл душевной щедрости, стойкости и широты духа народного, столько раз доказанные в кровавых драмах истории.

Сострадание и любовь как способ жизни — вот содержание биографии Тани Теткиной. Именно эти душевные качества позволили ей стать художником. Неправ М. Блейман, когда

говорит о Тане: «Талантливость героини была всего только краской образа, и, нужно сказать, краской случайной». Талантливость — перманентное состояние образа, а не «только краска». Лишь талантливый человек мог стать талантливым рисовальщиком, и фильм зримо воплощает это чудо преображения. Изначала, самой средой была заложена в Тане Теткиной талантливость, которую во весь голос проявила революция. Девушка не прихотью режиссера взялась за карандаш: с момента нашего знакомства с этим эксцентричным, обаятельным существом и до гибели Тани мы неизменно были свидетелями непрерывного проявления человеческой талантливости. Как богат народ, который непрерывно рождает такие одаренные, возвышенные сердца, — эти «святые души» составляют его нравственную основу, питают его неуемную веру в добро. Тут и обратная связь. «Самим своим существованием и поведением Таня оказывает влияние на людей» (Л. Рахманов).

Тане Теткиной повезло со временем: в России произошла революция — вот когда, говоря словами А. Ахматовой, она, Таня, «вздумала родиться», «простилась с небытием»... Душа, творческий дар девушки раскрылись наиболее полным образом. Мы говорим об этом затем, чтобы показать, что в известном смысле судьба Тани была предопределена счастливо. Ведь сколько замечательных, одареннейших, глубоко чувствующих русских женщин было увлечено, например, в раскол, где душевная энергия их из года в год расходовалась ради ложных ценностей. Эта страница — трагедия русской истории, как трагичны и другие схожие с ней эпизоды. Талант Тани — человека и художника — не пропал попусту. В этом ее счастье, хотя время оказалось к ней безжалостным.

Крайне сурова истина революции: «В огне брода нет!» Истина эта, запечатленная муками нравственных страданий, освятила выбор героини: девушка там, где народ, где правда и надежда на счастье. Выбор делает из нее борца, целиком оправдывает точку приложения ее талантливости. В плане художественности кинообраз превращается в тип, в особый тип русской женщины в революции. Истопленное чаяние правды привело Таню Теткинину в огонь революции: тут мог проявиться, да и проявился на самом деле инстинкт разбуженной временем народной стихии. Зато каждый час непосредственного пребывания полуграмотной, неотесанной девушки в этой небытовой по размаху и силе революции превращал неосознанный, страстный порыв к правде народной в убеждение, в обретенную сопричастность общей справедливой

борьбе. Инстинктивное движение «святой души» оборачивалось целенаправленным действием, конечный результат которого составил смысл социалистической революции: «всех мучителей погубить».

Фильм как раз подчеркивает эту трансформацию инстинкта в действие воли. Беда девушки (и одновременно высокая правда кинематографического образа Чуриковой) только в том, что она, вчерашняя крестьянка, диковатая чудачка, не может преодолеть привычной своей немоты, не в силах облечь в подходящие слова найденную свою правоту, выразить свое душевное состояние. Но она знала, в чем именно правота и почему она, Теткина, горой за эту правду, а это и определяло характер ее героизма, проявленного на допросе.

Знаменательно, что две картины — «В огне брода нет» и «Начало» Панфилов снимал в древнейшем русском городе на Оке — Муроме, а фильм «Прошу слова» — во Владимире. Тут мы видим не простое совпадение, а позицию, принципиальность художника, обладающего на редкость ярким национальным своеобразием.

Солнечные песчаные плесы, неохватная заречная даль, по окоему которой синеют леса, безостановочный шепот Оки и Клязьмы, отражающих лазурь бездонного неба, серебряный перезвон тала, немолчные причалы, нескончаемые деревянные лестницы на крутом берегу спусков, узорочье церковных крылец, «террасы» над поймой, купеческие особнячки с заболотою побеленными стенами, скромные городские скверики — вот что составляет «документальную» среду фильмов Панфилова. Это характерные, милые уголки средней полосы России, где сохранилась в почти нетронутой красоте природа, счастливо уцелели старинные архитектурные комплексы, где, как на срезе, проступает почерк веков. Некая «патриархальность» фона панфиловских лент — не просто фактура русской «глубинки», не стилизация, ведущая в тупики манерности. Тут сердечная привязанность к исконным приметам русского быта, природного не только к музейной консервации, но к живой деятельности.

Панфилов — патриот и поэт, он чувствует неразрывную глубинную связь между прошлым и настоящим, для него нет разомкнутости традиций — были одни, а стали другие. «...Русский думает по-русски, на языке своих предков, что тончайшим образом связано с тем, что мы называем „национальным характером“, — считает режиссер. Этот национальный характер (образы Инны Чуриковой) Панфилов и заставляет жить в соответствующей атмосфере.

Так появляется в фильме «Начало» кинематографический двойник Мурома — скромный, тихий, но замечательно красивый город. Внешняя обиденность — не обывательщина, губительная для любого таланта. Традиции жизни народа приносят свои золотые плоды: это доказывает образ Паши Строгановой, незаметной работницы ниточной фабрики, Жанны д'Арк из Реченска...

До случайного приглашения сниматься в фильме о Жанне Паши Строганова, самостоятельная актриса, не успела еще сформироваться как человек, как личность. Паша, доверчивость и добротой которой не прочь воспользоваться ее знакомые (кому надо комнату на время уступить, кому сумочку на танцах поддержать, у кого за маленьким присмотреть), Паша нередко смешна и странна. Приход в большое искусство безусловно помог максимально проявиться огромному дарованию Паши. Но ведь человеческая-то талантливость была заложена в ней раньше, вот что первостепенно. За юностью, которая в фильме является для нас прошлым героини, стоит довоенное поколение реченцев, стоит сам небольшой своеобразный город, его традиции, его культура. В юности определялся не один Пашин характер — мягкий и ерцистый, эксцентричный и покладистый одновременно. За годы, проведенные в родном городе, в душе Паши заложены были прочные нравственные основания, без чего не состоялось бы тождество новоявленной актрисы и великой Жанны. Вот почему принципиально неправ А. Мачерет, когда отказывает Паше в нравственных убеждениях, считая ее поступки единственно следствием неумного характера. Дело как раз в том, что запас нравственной силы задан образу с первых кадров.

Более справедлива, на наш взгляд, мысль Г. Товстоногова: «Да, в сущности мысль о красоте и величии человека пронизывает весь фильм. Этим объясняется и тот кажущийся странным факт, что картина начинается с подвига Жанны д'Арк. Тем самым ее авторы задают определенный тон зрительскому восприятию». Так что не одни странности симпатичного характера показали нам Панфилов и Чурикова. В первую очередь фильм прославляет одухотворенность и нравственную прочность как императивные категории, как должную форму бытия личности. Перед нами — киновариант национального характера, но никак не бытописание. Недаром «Начало» называли продолжением философии картины «В огне брода нет».

«Не было почти ни одной рецензии на „Начало“, где не говорилось бы о нашей предыдущей картине. О том, что это единый путь. И единый мир в едином стремлении показать при-

вычное непривычно правдиво, именно так, как оно видится тем, кто делал фильм...

Мы решили написать простенькую историю о девушке с фабрики, Паше Строгановой, полубившей парня и думающей, что он ее муж и что у нее возникла семья. Но сам парень не думает этого, а тем паче его действительная законная жена. Вот вам и вся история.

Нам хотелось поведать об этом просто и незатейливо, но наша затея заключалась в том, чтобы показать всю сложность, многоликость, весь обширный подводный мир незатейливости. Глубины бесщиротности, ураганы простого. Два голоса: с видимой глазу поверхности и невидимой глубины.

Чтобы выслушать этот второй голос (из глубины), мы рассекли историю жизни Паши Строгановой отрывками из истории Жанны д'Арк. Оба голоса звучат словно бы параллельно — отталкиваясь и сходясь. Расходясь и сливаясь» (Е. Габрилович).

Такой принцип художественного конструирования образа (блестяще сыгранного Чуриковой) позволял наполнить фильм пафосом активного гуманизма, перешагнуть через частности конкретной жизненной судьбы, чтобы повести (в этом пункте А. Мачерет прав) современный «в международном масштабе» спор. Теперь, при четкости режиссерской позиции, мы различаем в полифоническом звучании фильма единую музыкальную тему, оправдываем настойчивость показа времен «связующей нити».

В фильме наступает двуединство — ипостась Жанны, француженки, сливается с ипостасью вымышленной Паши Строгановой, киновариантом русского национального характера. И тогда убежденно, на предельно высокой ноте, звучит с экрана голос нашего современника-гуманиста.

Масье (за кадром): Итак, Жанна, ты полагаешь, что истинное чудо на земле — человек?

Жанна: Да, сударь.

Масье: Человек, который соткан из греха, ошибок, недоумений и слабости.

Жанна: Но также силы, доблести и чистоты.

Копон (за кадром): Ты слишком много на себя берешь, Жанна.

Жанна: Нет, сударь, я все это видела на войне.

Масье (за кадром): Итак, ты оправдываешь человека? Ты мнишь его одним из величайших чудес господних?

Жанна: Да.

Масье (за кадром): Ты богохульствуешь, Жанна, человек — это грязь, подлость и непристойное видение.

Жанна: Да, сударь, он грешит. Он бывает гнусен. А потом, неизвест-

но почему, он кидается наперерез несущейся лошади, чтобы спасти неизвестного ему ребенка, и с переломанными костями умирает спокойно.

Кош о н (за кадром): Он умирает, как зверь, во грехе.

Жанна: Нет, сударь, он умирает сияющий, чистый, и бог ожидает его улыбаясь».

* * *

Фильм «Прошу слова» обозначает новый этап в творчестве Панфилова, и не только потому, что это — его первая работа в цвете. Мы имеем дело с новым качеством, ибо по-иному теперь конструируется жизненный материал, иначе строится главный образ, хотя на экране все та же актриса — Инна Чурикова. Интонация фильма гораздо спокойнее, нежели в первых картинах режиссера; почти нет взрывчатых, на обнаженном нерве сцен, какие отличали «В огне брода нет» и «Начало». В картине преобладают статичные средние планы, когда в кадре находятся сразу несколько действующих лиц, и зрителю предоставляется полная свобода самому выбирать наиболее интересное. Подчеркнутая строгость стиля отвечает жесткой заданности персонажей — практически никто из них не меняется к финалу фильма, они как бы зафиксированы во времени, как бы приглашают рассмотреть себя со всем тщанием, они внутренне статичны.

В картине много разговаривают, слово преобладает над изображением, причем слово это полновесно, очищено от иносказаний, обладает первородным своим значением, поскольку прямо, в открытую выражает ту или иную позицию, то или иное мнение, и здесь режиссер неукоснителен. Панфилов намеренно избегает полутонув. Его герои ведут себя открыто, последовательно, они говорят только то, что думают. Никакой игры, никакого притворства — и тут легко заметить определенную и устойчивую тенденцию современного кинематографа: с его пристрастием к пространному диалогу, с его заостренной авторской тенденциозностью, склонностью к боевистости и морализированию. Кажется, что художник намеренно отождествляет себя со своими героями, торопится через искусство объяснить ход бытия, забегает вперед, чтобы из будущего взглянуть на приближающийся вал жизни.

Повзрослела, изменилась героиня Панфилова — Чурикова. Ее величают уже по отчеству — Елизавета Андреевна Уварова, председатель горсовета. Чуждачества и странности Тани Теткиной и Паши Строгановой позади, Уварова их изжила или почти изжила. А они были. В фильме, чья конструкция удивительно свободно выстроена во времени, есть кадры беззаботной и

счастливой юности героев, Сергея и Лизы, их первой любви, чуточку смешной и трогательной, и она, эти кадры, на миг воскресают тех, давних чудачек панфиловских лент, этих несчастных и счастливых девушек с незащищенным, наивным сердцем, бесконечно обаятельных и на редкость естественных.

Уварова — собраннее, строже, и не только потому, что она мэр города, что ей по рангу непозволительно куролесить, чудить. Она действительно повзрослела, сделалась осмотрительнее, она, кроме того, стала матерью — у нее двое почти взрослых детей, а ведь их надо надлежающим образом воспитывать... Правда, одна странность у Елизаветы Андреевны, пожалуй, осталась. В юности занималась она стрелковым спортом, и привычка иногда приходиться в тир сохранилась. Есть что-то вызывающее в этом увлечении стрельбой из боевого оружия, тут проявляется истовость героини Чуриковой, тут дает она выход своему нервному напряжению, тут обретает некое успокоение.

«Уварова все-таки очень отличается от моих предыдущих героинь — Тани и Паши, — говорила сама актриса. — Те были взрывчатые, несдержанные, стихийные. Уварова — зрелый, целеустремленный человек. Как ей кажется, она знает, зачем живет. Она становится „мэром города“, это ее сознательный выбор, это ее радость и счастье. Уварова последовательна, умеет держать себя в руках — в противоположность той же Папиной импульсивности, непосредственности, это выработанная и необходимая форма поведения, продиктованная ее работой, ее деятельностью. Работает она не формально, не осторожно — она не просто увлечена, она поглощена своим делом, делом всей ее жизни». И дальше: «Она по-настоящему общественный человек. Она живет искренним сознанием того, что работает для людей».

Известно, что человек — существо общественное, однако известно и то, что далеко не каждый из людей — общественный человек. Героиня Панфилова и общество, в котором она живет, нераздельны. Постоянно быть среди людей, трудиться бок о бок с ними — для Елизаветы Уваровой это норма жизни, азбучная истина, иначе просто быть не может. Она — человек коллектива: за плечами у нее пионерия, комсомол, товарищи по спорту, теперь она — молодой член партии, главный представитель Советской власти в своем городе. Это стопроцентный пример определенного социального типа людей, безоговорочно «положительный образ» для современного советского искусства.

Сейчас в кинематографе получены многочисленные ответы на вопрос: за-

нимает ли человек именно свое место, соответствует ли он ему? Фильм «Прошу слова» не остается в стороне от этого исследования, однако он шире и внимательнее в своем анализе. Показаны не только рабочие будни председателя горсовета, не только полуночные экстренные заседания с густым табачным дымом и дежурным утомлением на лицах участников таких заседаний. Панфилов прослеживает буквально все связи своей героини с жизнью. Забота о детях — далеко не простая и не легкая задача (слава богу, кино наше отказалось от снисходительного и неискреннего показа внутреннего мира подростков), эту заботу изо дня в день несет на своих плечах Елизавета Уварова. Семейное счастье, покой домашнего очага — и это ее забота. Полна комизма сцена, когда муж, тренер местной футбольной команды, выйдя из ванной в халате и в сеточке для волос, неожиданно узнает от жены о выдвижении ее в председатели городского Совета... Без дешевого кокетства снята Панфиловым и сцена возвращения Уваровой домой после сессии Верховного Совета — героиня Чуриковой прилегла было с дороги на диван, да надо мыть полы, квартира долго оставалась без хозяйки.

Режиссер неизменно склонен к глубокой прорисовке образа. Панфилову мало показать процесс труда своей героини, он стремится дотошно исследовать характер. «Нам хотелось бы, — говорил Панфилов в период съемок, — чтобы каждый человек в картине предстал в своей реальной жизненной сложности, чтобы каждый факт предстал в своей реальной, емкой многозначности...» Такой художественный подход и обуславливает широту авторского взгляда в фильме «Прошу слова».

Примечательно название — героиня должна говорить, не может не говорить. Это социально активный человек, неутомимо энергичный и пристрастный. В известном смысле Панфилов дает современный парафраз классического советского фильма «Член правительства», около сорока лет назад сделанного на том же «Ленфильме» режиссерами А. Зархи и И. Хейфицем. Гражданский темперамент Уваровой поднимает ее над обычной деловитостью, унылым практицизмом персонажей части сугубо «производственных лент».

«Прошу слова», при всей своей сухой стилистике, подробно, бережно воспроизводит «сферу труда», настаивая, что героиня картины — личность не одномерная, а деятельная и по-своему творческая. Уваровой и в голову не приходит отделить себя,

свою работу от людей, от жизни своего Златограда, в котором мы сразу узнаем сказочный облик Владимира.

Мы сказали: фильм «Прошу слова» заключает в себе скрытую полемику. Но есть в нем и прямой спор. Однако, по нашему мнению, эта демаскированная тенденциозность неорганична, она выпадает из образной системы картины. Панфилова-художника подменяет Панфилов-публицист.

Вообще в фильме заметна плакатность, декларативность, героиня частенько впадает в резонерство, а это отнимает у нее человеческое обаяние, теплоту. Образ покрывается морозцем академичности.

В рабочем столе Уваровой в определенном порядке сложены папки с текущими делами: «Жилищное строительство», «Спорт», «Благоустройство», «Культура»... По роду деятельности ей необходимо заниматься самыми разнообразными вопросами — на то она и мэр. Но разносторонность не означает всеведения, а в фильме Уварова как-то подменяет собой весь аппарат горсовета. Она максималистка, только ей принадлежит право судить. А при таком обороте событий мы, зрители, далеко не всегда принимаем сторону героини.

В фильме есть странноватая эпизодическая фигура — местный драматург Федя... А играет-то этого Федю не кто иной, как сам Василий Макарович Шукшин. Это одна из последних актерских работ выдающегося русского художника. Федя дает почитать Уваровой свою пьесу, председатель горсовета обещала помочь: златоградский театр хочет ставить эту пьесу, да заведующий отделом культуры исполкома уперся. Уварова, как обещала, прочла, и вот ее разговор с Федей по телефону — пьеса интересна, но нуждается в доработке. И тут же советы: без иронии, категоричские, абсолютно чуждые для автора, насквозь схоластические. И беда-то в том, что сама Уварова столь же абсолютно уверена в своей правоте, в своем праве судить и диктовать, а уж тут зритель не на ее стороне. Наконец Федя сообщает, что коли местный театр пьесу не берет, то и пусть — ее приняли два московских театра, и без всяких изменений и доделок. Реакция Уваровой проста: «Разобраться», — пишет она в блокноте, и мы понимаем, что Елизавета Андреевна будет жаловаться в Москву и портить бедному Феде жизнь...

Хочется, чтобы Глеб Панфилов, художник неумного дарования, поставил свой заветный фильм о Жанне д'Арк. Не сомневаемся, что это будет во всех отношениях лучшей работой Панфилова-кинематографиста.