

ного миллионов лет назад первые, кто поселился на суше, — пауки уже умели летать, строить дома, танцевать и играть, как актеры. Летали они на специальных паутинках, строили один-единственный вид дома на много сотен лет, а играть, как актеры, умели некоторые из видов пауков, да и го всего одну-единственную роль: паук изменял окраску и пугал своих врагов.

Недавно по телевидению в серии передач «Рассказы о животных» был показан замечательный французский фильм. Зрелище жизни животных захватывало, потрясало и открывало как тайна. Невиданные птицы, голый кунушон, выталкивающий яйцо из гнезда, и тетерева. Я, пожалуй, никогда в жизни не видел такого совершенного, такого классического, такого уникального выражения страсти, как токование тетерева. В темных перьях, как во флане, распутив веером хвост, высоко поднимая голову, приоткрыв клюв, носит он глазами и медленно передвигается, весь обращенный в слух, в томное ожидание. Это, несомненно, художественный образ дочеловеческого искусства.

Мышление древнего человека было наверняка более художественным, нежели научным, более образным, нежели абстрактным. Не в силах понять законы Вселенной, древний человек примитивно шифровал все непонятное в образной системе. Человек очень мало знал, речь его была бедна, и скудость словарного запаса ограничивала возможность общения. И на помощь человеку приходил образ. Гневный взгляд, выразительный жест, нахмуренные брови — все это красноречивее сотен слов. Образ стал основой рождающихся искусств. Люди античности предполагали в искусствах живую душу, они называли их нежно музами и награждали звучными, почти божественными именами — Терпсихора, Мельпомена...

Музы новых времен рождались совершенно иначе. В век прогресса, в век бурной научно-технической революции, в

ток информации, когда восприятие его меняется, деформируется и приобретает новые черты, как никогда остро встает вопрос о поиске новых форм воздействия. В технике есть целая наука — сопротивление материалов. В искусстве аналогией сопротивлению материалов можно считать человеческое восприятие. Мы не имеем права не считаться с тем, что сейчас сложился новый вид восприятия, которое однажды было названо механическим. Механическое восприятие предполагает, что современный подросток подчас вбирает в себя информацию лишь формально. Как говорилось встарь, «в одно ухо влетает, в другое вылетает». Ребенок интуитивно сопротивляется огромному потоку информации. С биологической изворотливостью вируса он приспосабливается к новым формам воздействия на себя. Он привыкает к обилию информации, как к «общему шуму». Он слегка гложет от этого шума, как иной рабочий кузнечного цеха. Шум становится его естественной средой, и я заметил, что, наоборот, тишина настораживает его, пугает, заставляет неожиданно остаться наедине с самим собой. Даже на улице, шумной до одури, он идет с включенным транзисторным приемником, ритмически организуя окружающий шум. Даже придя домой, он на полную громкость включает радиоприемники, магнитофоны, проигрыватели, стараясь отгородиться от самого себя.

чуть ли не снисходителен к «заблуждению» родителей по поводу его самостоятельности.

Когда-то давно, когда я работал еще в Московском театре юного зрителя, мы выпускали пьесу по повести В. Беллеса «Старая крепость». Решено было усилить роль чекиста коммуниста Омельюстого. И если у Беллеса в повести чекист Омельюстый по горло был занят своими серьезными взрослыми делами, то у нас в инсценировке львиную долю своего времени он уже отдавал нам, подросткам: Васень Манжуре, Петень Маремухе и другим персонажам пьесы. Были дописаны сцены, в которых чекист Омельюстый говорил очень верные вещи. Артист М. Колесников играл хорошо. Но как-то незаметно мы от яркого, сочного образа, написанного В. Беллевым, пришли к штампованному образу, характерному для плохих «жюзовских» пьес, — образу «главноуговаривающего». И этот образ слился для нашего зрителя с потоком унылых и серых фигур на детской сцене, которые он видел, и видел не раз. Желание возвысить образ Омельюстого и усилить его роль в конце концов привело театр к дискредитации образа.

Можно доказывать в фильме, что служить добру очень хорошо, но если художник не сумел сделать своего зрителя чуточку добрее, то идеал служения добру не просто не дошел до зрителя, а стал своей противоположностью — стал идеей безразличия к добру. И эта-то идея вполне заражает зрительный зал, вполне воздействует. И я снова слышу механический голос внутреннего

для детей пришло к решительному отрицанию арифметики примитивной драматургии. Искусство для детей пришло к необходимости мышления категориями алгебры и интегральных исчислений, с учетом нового коэффициента восприятия.

В своей последней картине «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» я сознательно искал новизну формы, своеобразия пластической конструкции. Картина — и музыкальная, и новая по технике съемки (вариозекран), с ярко выраженной тенденцией театрализовать кинематографический язык, со слиянием условного и реального. Отчего же столько внимания новизне формы? Да оттого, что мне хочется быть услышанным в общем «шуме». Оттого, что я хочу воздействовать на моего зрителя — взрослого и ребенка. Оттого, что мне нужно заставить моего зрителя как бы играть в фильм, сделать его соучастником этой игры.

Работая над той или иной ролью, работая над картиной, я все время мысленно отрываю зрителя от телевизора. Мне кажется, что я должен показать ему нечто такое, чего на голубом экране он никогда не увидит. Отсюда широкий формат, и вариозекран, и постановочная сложность. Но главное — это заставить зрителя играть в фильм. Отсюда приемы откровенной театрализации, откровенные контакты киногероев со зрительным залом.

СЕЙЧАС, когда нередко девальвируется человеческое чувство, когда слишком многое обращено лишь к сознанию, безгранично важно воздействовать на мир человеческих чувств. Раскрыть понятие любви как понятие высокое и прекрасное, как понятие эстетическое и поэтому близкое искусству, как понятие роста и потому близкое детству — вот одна из основных задач фильма «Автомобиль, скрипка и собака Клякса». Мне хотелось, чтобы зритель не только понял и, может быть, не столько понял, сколько почувствовал картину, чтобы он испытал и красоту чувства, и любовь ко всему живому, и ту грусть по детству, которая для меня — чувство значительное. Именно грусть по детству может рождать и воспитывать в человеке Верность. Воспитание чувств — сейчас проблема не только нравственная, но и проблема гражданственная. Я не верю в безнравственного гражданина, я не верю в аморального патриота. Для меня высокая нравственность, заложенная в детстве, есть фундамент, на который опираются самые прочные человеческие убеждения.

Детский кинематограф называют воспитательным. Я бы назвал его родительским. И пусть это не совсем научно, но для меня зато вполне конкретно. Мы, родители, знаем, что на наших детей влияет многое. Мы с пристальным беспокойством следим за влиянием улицы, школы, двора, друзей. Мы знаем, что наши дети могут увидеть в жизни то, чего нам не хотелось бы. Ребенок мог видеть, как его родители ссорились или мирились, как отец пришел пьяным или ушел из дому. Мы должны исходить из того, что он все это видел, все это слышал, все это знает и глубоко переживает. И он может быть скрытным, он в том возрасте, который можно совершенно точно определить, как возраст неоткровенности. Ни за что на свете не скажет он до конца, о чем думает. Ребенок скрывает в себе сокровенное, как стыдное, как недоуздочное. Он скрывает то, что ему становится вдруг понятным, или малопонятным, или смутно ощущаемым. Искусство для детей должно разговаривать с ними на уровне самых сокровенных мыслей и чувств, на уровне их неоткровенности. И тут мы вступаем в противоречие с собственной неоткровенностью, которая подчас так понятна. Откровенность вообще дело деликатное, и иногда стоит промолчать, особенно когда дело касается чувств и любви. Но не просто молчать, а так молчать, чтобы было понятно, о чем молчим и даже что думаем. Как молчат влюбленные, старики и мудрецы. Как молчат, когда предполагают, что другой поймет и так, поймет даже лучше, поймет сам. Когда доверяют — значит, сочувствуют, значит, понимают, значит, не снимают ответственности. значит, заставляют быть самостоятельным.

Как порой не хватает нам этого молчания в фильмах для детей и о детях! Как порой мы запутанно многоречивы, как порой мы превращаем самое сложное в якобы простое, как порой наивно думаем, что сложное от этого станет простым, стоит только сделать вид, что все ясно и просто!

Когда Петра Вяземского спросили о сходстве или различии дарований Пушкина и Лермонтова, он ответил, что и тот, и другой — буря и ураган, но при этом у Пушкина при любых стихиях в нижних слоях атмосферы над головой всегда голубое небо. Голубое небо над головой! Высота и ясность пушкинского неба над головой — вот каким представляется мне небо кинематографа для детей, при любых бурях и ураганах в нижних слоях атмосферы. Детский кинематограф для меня — всегда кинематограф Надежды.

ИСКУССТВО-

ВРЕМЯ-ДЕТИ

Ролан БЫКОВ

суете и суматохе новые музы попросту изобретались, проентировались, конструировались. Они рождались не в мире эмоций и грез, а в лабораториях, их рождали техническая мысль и утилитарные задачи. Но успех новых муз, успех радио, кино и телевидения кружил голову Юные по возрасту, они сразу стали модой. Их невиданное техническое совершенствование, их космические связи по сей день волнуют и поражают нас. И теперь наш двадцатый век, век ядерной физики, автоматики и покорения космоса, иногда галантно называют веком юных муз: радио, кино и телевидения.

Техническое совершенство радио, кино и телевидения сделало возможной их власть над временем и пространством, создало им невиданную ранее аудиторию. Именно величина этой аудитории стала одной из специфических особенностей новых искусств.

Мне пришлось в течение двух месяцев проболеть, я лежал дома и с утра до ночи смотрел телевизор. Смотрел принципиально — очень хотелось понять, как нынче выглядит его величество Телевидение. Я вдруг понял, что в течение двух месяцев передо мной непрерывно развивался глобальный, динамический образ времени. Он стихийно складывался на телеэкране как некая гигантская мозаика, отображающая невиданное панно: люди на земле. Это был какой-то все время меняющийся образ со сдвинутоостью в масштабах, с некой деформацией времени и его образа. Я чувствовал, как этот образ стихийно накапливался во мне, оседая в сознании как ощущение бытия. И я думал о том, что сейчас живут поколения, для которых радио, кино и телевидение так же естественны и безусловны, как земля и небо, как воздух и солнце, как автомобили и запах бензина на улице.

ОДНАЖДЫ мне довелось брать киноинтервью у ректора Московского университета, ныне покойного академика Петровского. Я спросил, что волнует его больше всего. Он не задумываясь ответил: «Больше всего мне хотелось бы знать, как сегодня надо учить. Как надо просвещать».

Как это часто бывает в большой науке, опыт приводит от ответов к новым вопросам, которые дают новое движение мысли, открывая новые перспективы. Думается, что если академика Петровского в конце жизни занимал этот вопрос, то он просто обязан волновать современных художников, современных кинематографистов, в особенности тех, кто работает для детей. Ибо сегодня, когда на подростка обрушивается по-

Запросто, хлебав суп и пререкаясь с бабушкой, смотрит он на голубой экран, где перед ним проходят далекие айсберги, летающие южноамериканские птицы, танцуют пигмеи, волнуются демонстранты в Белфасте. Ни Миклухо-Маклай, ни Руаль Амундсен, ни знаменитый Кук не видели за всю свою жизнь столько, сколько он успел увидеть и узнать через голубой экран.

Механическое восприятие создает систему восприятия избирательного. Ребенок сейчас похож на самонастраивающийся аппарат. Он самостоятельно фокусирует свое внимание, руководствуясь внутренними импульс-сигналами: «Внимание, что-то новое!», «Внимание, что-то интересное!» Или наоборот: «Это уже слышали!», «Это слышали, и не раз». И тут автоматически происходит расфокусировка внимания — и начинает действовать система «в одно ухо влетает, в другое вылетает».

Когда перегружена междугородная телефонная связь, вежливый голос автоматической телефонистки бесконечно, на одной ноте твердит в трубку: «Ждите, ждите, ждите, ждите». Надо сказать, я всегда тороплюсь повесить трубку, мне почему-то становится страшно. Очень часто занятый ум и сердце подростка отвечают нам тем же холодным голосом внутреннего автомата: «Ждите, ждите, ждите, ждите». И разве мыслимо в этой информационно-художественной среде рассчитывать на какое бы то ни было воздействие арифметической драматургии, где взрослый всегда и во всем понимает больше ребенка, где он якобы открывает ему мудрость светлого и прекрасного мира, а ребенок жадно впитывает в себя высокохудожественный, педагогический, очищенный рыбий жир и воодушевленно растет и нравственно, и морально, и вслух? Разве мыслимо, не меняя интонации, рассчитывать на то, что тебя услышат? Это немислимо, как немислима стала механика логического воздействия сюжета, иллюстрирующего благую мысль и единственно верный вывод. Виктор Сергеевич Розов недавно говорил о том, что лет десять тому назад подросток 15—16 лет, когда ему говорили: «Приходи не позже одиннадцати часов вечера», возмущался и с гневом заявлял: «Мне уже 16! Я уже взрослый человек! Я сам знаю, когда мне приходить!» Сегодня на просьбу прийти не позже одиннадцати он совершенно спокойно отвечает: «Хорошо» — и приходит в час ночи. Он стал



автомата: «Ждите, ждите, ждите, ждите», но в этом голосе мне уже чудится саркастическая нота: «Как же, дождитесь!»

Если строить мост без учета сопротивления материалов, он рухнет. Если создавать произведения без учета восприятия, рухнет мост, связывающий художника и его зрителя.

Несколько лет назад в том же Театре юного зрителя мне пришлось смотреть очень плохой спектакль. Однако в зале было тихо, ребята не переговаривались, не шумели, и это было очень странным. Я помню, когда я сам играл на сцене, то, как только спектакль шел не так, как надо, как только падал ритм или образовывались дыры в действии, зрительный зал немедленно поднимал невообразимый шум. У юного зрителя в зале слишком много дел, и, если его не увлекает действие, он сразу же найдет себе занятие: будет рассматривать огромную театральную люстру, будет разговаривать с соседом, грызть конфету и дергать за косу соседку. Но что-то изменилось, что-то произошло с моим юным зрителем за те пятнадцать лет, что я не выходил на сцену. Я вдруг увидел новую позу зрителя в кресле. Многие сидели пригнувшись, уперши локти в колени, подперев кулаком подбородок. Сидели и спокойно, с нейтральными лицами наблюдали за тем, что происходило на сцене. Где я видел эту позу? И я вдруг понял: это поза человека у телевизора. Он привык, он уже привык часами сидеть у телевизора, вылавливая интересное. Он привык сторожить интересное. Он привык висеть в паутине злого экрана, как охотник, дожидаясь добычи.

И я снова слышу: «Ждите, ждите, ждите», как далекие таинственные позывные в фильме Стэнли Креймера «На дальнем берегу», где сигналы подавал ветер, раскачивающий створку окна. И мне становится жутко. Нет, ждать немислимо. Искусство