

# ИНТЕРЕС К ЖИЗНИ, ЧУТКОСТЬ К ЕЕ ПЕРЕМЕНАМ

**Молодой кинорежиссер, лауреат премии Ленинского комсомола Павел Чухрай размышляет о том, из чего складывается жизненный опыт художника.**

Иногда мне задают вопрос, который обескураживает и ставит в тупик очевидностью единственно возможного на него ответа. Звучит он примерно так: «Нужны ли молодому режиссеру жизненный опыт, знание жизни?»

Раневская в фильме «Подкидыш» спрашивает девочку: «Что ты больше хочешь: поехать на дачу или чтобы тебе отрубили голову?». Маленькая девочка отвечает: «На дачу». А что отвечу я о необходимости знания жизни? Что стоит за этими словами для меня лично и как это бывает связано с тем, что мы видим потом на экране?

Совершенно очевидно, что нет профессии, нет области деятельности, где бы не нужны были человеку знание жизни, жизненный опыт. И то, и другое неотъемлемая часть зрелой человеческой личности. Естественно, они совершенно необходимы режиссеру, писателю, вообще художнику. Почему же снова и снова возникает разговор на эту тему. Видимо, потому, что еще слишком часто фильмы наши не дают ответа на вопросы, которые ставят перед нами сегодняшняя жизнь. И поэтому в адрес того или иного фильма, режиссера, а иногда и кинематографа в целом, мы слышим упрек в незнании ее, в изображении жизни на экране, далекой от реальности.

Но как сделать кинематографистов «ближе к жизни»? Как помочь художнику? И вот, кроме прочих мер, устраивают нам поездки в глубинку, на заводы, в колхозы, организуют встречи с передовиками. Безусловно, такая поездка немало дает художнику. Если, конечно, это серьезная, деловая поездка, когда ничего лишнего не стоит между тобой и людьми, которые тебя интересуют. Другое дело, что только сами по себе такие выезды все равно не позволяют узнать и понять жизнь настолько, чтобы рассказать о ней глубоко и серьезно в книге, с экрана. Вопрос в том, какими путями происходит накопление в сердце художника. Ведь те из нас, кого критикуют за незнание жизни, за отсутствие ее на экране, на самом деле, как ни странно, в большинстве своем, знают ее довольно хорошо, обладают, как правило, большим жизненным опытом. Да и как может быть иначе, если только одна работа в кинопроизводстве сталкивает нас со множеством людей, проблем — социальных и производственных.

Посудите сами, из всех творческих профессий наша, в силу производственной

специфики больше других погружена в жизнь, связана с нею огромным количеством социальных нитей. Выбирая натуру для будущих съемок, работая потом в экспедиции, мы общаемся с большим количеством людей: рабочими, колхозниками, представителями различных ведомств.

А ведь есть еще съемочная группа, в которой работают осветители, шоферы, механики, плотники, участники массовых сцен...

Но группа — это лишь небольшая часть студийного коллектива. И проблемы этого коллектива, его достоинства и недостатки такие же, как на любом крупном предприятии. Сколько раз, рассказывая о производстве фильмов где-нибудь в заводском клубе, я вдруг видел в глазах моих слушателей — инженеров и рабочих — разочарование. Собеседник махал рукой и говорил: «У вас, значит, так же». Да, и у нас «так же»... Тоже «гоним» план и, бывает, получаем поощрения не за хороший фильм, а за снятый раньше срока, пусть даже плохой; и если опоздаешь со сдачей фильма хотя бы на день, то огромный коллектив студии (даже люди, не имеющие отношения к данному фильму) не получат премии. Зато потом картина по многу месяцев может лежать и ждать своей очереди выхода на экран, а ведь ее гнали, торопились снять вовремя, часто в ущерб качеству.

Сейчас, после выхода в свет постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР о кино, мы все надеемся, что в нашем кинематографе произойдут серьезные изменения, будут решены проблемы, которые ставят перед нами кинопроизводство.

Я рассказываю об этом так подробно, чтобы стало ясно: даже молодой режиссер, столкнувшийся с производством фильма, проходит неплохую жизненную школу, что пригодится ему в дальнейшем. Нет, баловни судьбы редко сегодня задерживаются в режиссуре. Как правило, в кино работают люди, прошедшие армейскую службу, к тому же про работавшие до института на производстве. Да и первую постановку они получают в среднем к тридцати годам. Но и в этом случае, как выясняется, никто не застрахован от часто справедливых упреков в незнании жизни. Бывает, зритель смотрит фильм и думает о его создателе: «Да где же этот человек живет? В каких тепличных условиях? По каким дорожкам ходит, с кем общается, если так слабо представляет нашу действительность?» А между тем часто

создатель такого фильма — человек, прошедший большую жизненную школу, но просто опыт может быть живым, а может быть мертвым, как глыба бетона. И, видимо, жизненный опыт художника не измеряется впрямую количеством прожитых лет и профессий, которые он сменил, прежде чем пришел в искусство.

Что же такое жизненный опыт художника? Наверное, это опыт, ставший составной частью его личности, частью таланта. Опыт этот, по моему, плодотворен только тогда, когда художник остро чувствует современность, ее проблемы, ее людей. Мы не раз видели, как талантливый художник, потерявший живую связь с современной действительностью, не может добиться на экране художественной правды, даже рассказывая о прошлом на основе своего богатого жизненного опыта.

А бывает в искусстве и другая ситуация. На первый взгляд парадоксальная. Но это только на первый взгляд.

Фильм режиссера Алексея Германа «Двадцать дней без войны» поразила меня, помимо прочего, своей достоверностью, вниманием и знанием режиссером точных бытовых подробностей военного времени. А ведь он был ребенком в те годы. И тем не менее я, глядя фильм, верю, что именно так одевались и вели себя люди того времени. В чем тут дело? Мне кажется, что Герман прежде всего остро чувствует современную жизнь, современного человека, его реакции, «зоны» его интересов, меру условности, которую готов принять сегодняшний подготовленный зритель. Режиссер это не просто понимает, а подчеркивая, он чувствует и поэтому доверяет себе, своему восприятию, а в результате, чем больше он доверяет своей интуиции в показе человеческих отношений, тем реальнее для нас становится воссозданное на экране прошлое. Переброшен как бы невидимый мост к современности, и потому, уже теперь, интуиция зрителя на основе собственного жизненного опыта подсказывает ему, что все происходящее на экране правда. Именно благодаря такому совпадению жизненного опыта художника и зрителя прошлое на экране становится выпуклым, важным сегодня, а люди того времени вызывают чувство любви и уважения.

Но для этого совершенно необходима огромная работа, даже и в более простом случае, например, перед съемками фильма на современную тему. Ведь в силу своей специфики кино как искусство требует в показе действительности особой достоверности и конкретности. И если режиссеру на основе его знания и понимания жизни, удастся успешно решить вопросы, связанные с показом

человеческих взаимоотношений, высказать серьезные мысли о поставленных в фильме проблемах, ему все же волей-неволей приходится сталкиваться в работе со множеством аспектов действительности, в которых он поначалу мало или совсем не компетентен.

До работы над сценарием и фильмом о морских пограничниках я лишь в самых общих чертах представлял себе их жизнь. Были проблемы и другого порядка — нам предстояло показать, как на маленьком острове в океане обрушивается мощная волна цунами. Теоретически я знал о ней достаточно, но мы с оператором и художником пытались разыскать хронику, чтобы увидеть, как такая катастрофа происходит в действительности. Оказалось, что хроникальные кадры цунами, по крайней мере в нашей стране, не существует. Есть только съемки оставшихся разрушений. Нам пришлось «создавать» эту волну на свой страх и риск, руководствуясь рассказами специалистов и собственной фантазией. Люди, по жизни знакомые с этим стихийным явлением, высоко оценили результат наших усилий, и мы потом этим очень гордились. Ведь нам хотелось добиться достоверности во всем: в главном, в показе мелочей жизненного быта, в изображении стихийных явлений природы. Когда фильм был уже закончен, у нас было много интересных и приятных встреч со зрителями, но я хочу сейчас вспомнить одну — полезную, хотя и не очень приятную.

После очередного просмотра ко мне подошел морской офицер. Он был разочарован нашей работой.

В одном из эпизодов фильма он заметил мичмана, у которого погони были прищипы, а не пристегнуты, как это требуется по уставу. Это было мое досадное упущение, я не досмотрел во время съемок организационно сложный эпизод, просто прозевал. И я потерял зрителя. Потому что для человека, хорошо знакомого с жизнью военных моряков, это была уже не «досадная неточность», а конкретная жизненная неправда. А она, в свою очередь, по законам киновосприятия, поставила под сомнение достоверность и всего остального. Для меня этот случай стал хорошим уроком.

Желание добиться жизненной правды, достоверности на экране в следующем моем фильме, «Клетка для канареек», заставило решать и другие задачи. Здесь, занимаясь разработкой характеров главных героев, совсем еще молодых людей, я должен был попытаться взглянуть на мир глазами сегодняшних семнадцатилетних. Сделать это мне было не так уж просто — я человек другого поколения, моя юность про-

шла в середине шестидесятых годов, а это не только другая одежда и другая музыка (то и другое, как ни странно, возвращаются), это другие разговоры. Поэтому я старался узнать о жизни сегодняшних старшеклассников подробнее, старался понять их вкусы, саму логику их мышления. Я сознавал, что необходимо выйти за рамки сложившегося у меня представления о них. Я знал, что пробиться к ним будет не просто, что при кажущейся общительности это поколение во много раз более закрытое, чем мое. И все же я про них что-то понял и что-то узнал.

Но, работая над фильмом, выстраивая концепцию, я не пытался подделаться под их вкусы, под их способ мышления. Делать это было бы очень скучно, бессмысленно, да и просто невозможно. Ведь в искусстве можно жить только своим умом, своими представлениями и ощущением жизни. И я делал именно так, глубоко веря при этом, что меня поймут, что так же, как и я, думают и чувствуют еще очень многие люди. И я рад, что в общем и главном ощущение жизни меня, видимо, не подвело — я получаю письма от подростков, которых взволновал этот фильм и для которых все происходящее в нем — правда.

Достоевский высказал мысль, что любить ближнего, конкретного человека гораздо труднее, чем любить все человечество. То же можно было бы сказать и о понимании жизни, людей.

На мой взгляд, возникает оно тогда, когда художник не ограничивается отдельными мероприятиями по изучению жизни и выездами в «глубинку», когда он чувствует себя частицей своего народа, чувствует постоянно, каждый день, каждую минуту, когда живет его радостью и его болью. Знание жизни, по моему, не результат, это процесс. Он не может стать данностью, и если останавливается накопление, начинается деградация. И поэтому нужны постоянный, неослабевающий интерес к жизни, чуткость к ее переменам. А дальше — только мера твоего таланта, доверие к себе и зрителю, и способность осмыслить.

Передо мной газетное фото. Такие часто мелькают в нашей прессе. На нем группа писателей или кинематографов знакомится с жизнью и проблемами крупного сибирского завода. Ну вот и хорошо, скажет читатель, смышляк с жизнью, так сказать... Посмотрят, расспросят и напишут, и снимут как следует. Хорошее, полезное дело. И у писателя с блокнотом, и у режиссера лица заинтересованные. И слесарь, видно, что-то важное объясняет...

А мне не верится, что вот так, в запланированной поездке, в толпе коллег можно разобраться в чужой, незнакомой тебе жизни, в чужих заботах. Хочу и не могу поверить в этого деловитого писателя с блокнотом в руке.

А может, я не прав? И все же... Все же трудно представить того же Василия Макаровича Шукшина с блокнотом в руке — изучающего жизнь...