



Соломон Фих. Режиссер дней на десять уезжал в Венецию и вернулся в Безводное. Простое сопоставление этих двух географических названий обнаруживает нечто парадоксальное... Безводное — не Венеция...

Андрей Михалков-Кончаловский. «Еще мы бы не ведали о художественных законах и правилах, а просто шел себе, нависывая, по лесу, не догадываясь, какие листья... прятаясь за деревьями... Был счастлив от своего неведения».

А ведь так оно и есть. Насистывающий путешественник, отлетающий на фестиваль в Италию собрать дары за «Первого учителя», а затем привозящийся в приволжском селе продолжать съемки фильма «из жизни колхозников»... образ почти шаржированный, однако репортерский «ход», придуманный АПНовским журналистом в разгар съемок и неожиданно подкрепленный собственным признанием режиссера двадцать лет спустя, попадает в точку.

Но самое поразительное то, что все это — истинно. Кончаловский действительно не чужд ни детской наивности, склонной принять реальный дремучий лес за веселый и бутафорский, ни аристократической невозмутимости, соединяющей невероятные пункты в экзотическом маршруте.

Его фильмы не соединяются в единую цепь, и он это сознает. Он не похож на тех режиссеров, что, подобно Тарковскому, Хуциеву или Шукшину, всю жизнь бьют в одну точку, углубляя ее в одну неотменимую тему, или, как он выразился, «всю жизнь снимают одну картину».

Он и не повторился. Ни разу. Что общего между жестко высоченной аскетичной «Первого учителя» и увядшей, «осыпающейся» элегичностью «Дади Вани», между шаловливой пышностью ностальгического «Дворянского гнезда» с его бронзовыми канделябрами и кристаллизованной эпичностью «Сибиряды», на несколько поколений раскинувшейся под «ночной звездой» Михалкова-Кончаловского — как Протей, он меняет облик, он уходит от своих решений, спокойно наблюдая, как его следы заносит песком; он озабочен лишь тем, чтобы в каждом случае, говоря словами Трюффо, то, что кочется, сделать до конца.

Появление «Асиного счастья» на этом пути — одна из загадок искусства. Это действительно чудо: великий фильм, созданный как бы на очередном формальном приеме. Тут двойное чудо и двойная загадка. Во-первых, эта картина (по внутреннему самоощущению художника) сделана совершенно «бесформенно», «вне стилиа», но именно она, как я убежден, достойна войти в историю мирового кино как шедевр, в котором форма и содержание «находят друг друга». И, во-вторых, именно здесь, на стыке приемов (мы увидим, каких), родилось открытие, делающее «Асино счастье» не только лучшей работой Михалкова-Кончаловского, но одним из ключевых пунктов в самопознании целого поколения, целой эпохи.

«Асино счастье» — название ложное, казенное, навязанное фильму киноинстанциями. Настоящее название, идущее от сценария Юрия Клепикова и принятое режиссером: «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж, потому что гордая была». Здесь — суть драмы, положенной на «колхозный фон». Надо было изобрести «ход», чтобы в фильме и следа не осталось от патентованной «колхозной деревни». Надо было аннулировать в «кинофактуре» первую часть — «кино», оставив вторую — «фактуру».

Нельзя сказать, что это решение — снимать непрофессионалов в доподлинной обстановке — было таким уж несложным. В конце концов поколение «шестидесятников» все выросло на итальянском неореализме: «Похитители велосипедов» Де Сика были там заложены в самую базу; подлинность — это непрофессиональные исполнители в натуральной ситуации. Но Михалков-Кончаловский не был так наивен, чтобы сам по себе принцип хроники полагать универсальной отмычкой; он понимал, что в художественном фильме «документ» — это именно художественный ход, который требует перестройки всей художественной системы фильма. Перестройка фактуры была относительно простым делом, но следом должна была перестроиться вся духовная атмосфера. Это был уже риск, прыжок в бездну. И тут нужна была интуиция. Именно ею и обладал Михалков-Кончаловский.

нание пошло за ответами на свои вопросы. «Народная стихия» — это, собственно, жители села Безводное, нашедшие время и охоту сниматься в сценах и массовках. Родионичев да Егорычев. Непредсказуемый эффект такого «старинга» отнюдь не свелся к живописной манере выражаться, он пронизал всю толщу душ. Много лет спустя Михалков-Кончаловский с восторгом и изумлением рассказал о том, что «электромонтер из Владимира», сыгравший в «Асином счастье» ключевую роль, человек редкостного обаяния и «наглец редчайший», за время съемок успел трижды жениться, причем в одной деревне. И не просто так: ушел от одной, пришел

ля. «Не как все». Сквозь пошлятину фронтотости видишь, почему все-таки именно его — на этом безрыбье-безводье — полюбила Ася-Хромоножка, героиня фильма, с потрясающей достоверностью и глубиной сыгранная Ией Саввиной. Тут все важно: и облик, и тема. Облик — несомненная режиссерская «угадка» фильма: типично русское лицо делает Саввину в деревне своей. «Сельская докторша из глубинки» — это если в белом калате наша стряпуха, а если в ватнике — в вовсе неотличима. «Как все». Пока не видишь глаз.

Глаза Саввиной — то самое, что не дает ей слиться с «массовкой». Глаза светятся. Спрашивают. Мгновенным прищуром — допытываются, поддевают, провоцируют. Какой-то непрерывный вопрос в них к родной реальности. И еще что-то... готовность к ответу, готовность к страшному ответу, к боли, к удару. Вот это — внутреннюю готовность к боли, ожидание боли — надо же было угадать в прелестном русском облике Саввиной, Иля знать в ней по прошлым ролям.

Роль (в кино) у нее в 1966 году была «Дама с собачкой», «Кроткая» и «Грешница». Но была еще одна роль, давняя, исходная, важнейшая, которая и привязала когда-то студентку журфака

Л. АННИНСКИЙ

АСИНО НЕСЧАСТЬЕ

О Михалкове-Кончаловском. Из цикла «Шестидесятники»

к другой. Каждый раз он играл свадьбу, с шумом, с гульбой! Он принес в картину, — пишет Михалков-Кончаловский, — какое-то удивительное дыхание...

Сопоставим это «удивительное дыхание» с сюжетом: гуляка сыграл человека, глубоко, безнадежно и безответно влюбленного в Асю Клячину. Сыграл потрясающе. Будущим психоаналитикам остается загадка, в какой степени дыхание любви оказалось здесь подсвечено тремя свадьбами, сыгранными кавалерийским наметом, но непредсказуемость такого дыхания несомненна, а это именно то, чему Михалков-Кончаловский был готов смиренно внимать, ради чего он и предпочел профессиональным актерам безводных крестьян в владимирского рабочего.

В одном важнейшем случае он так и не нашел замены на главную роль. Саввину пробовал условно, «Ия, разговор начистоту: если мы найдем неактрису — мы вас не снимаем. Если не найдем — Асю играете вы». Согласилась. Неактрису найти не удалось. Саввина сыграла лучшую роль в своей жизни.

Она стирала грим ябсеновской Норы, летела на Волгу и становилась на ток рядом с безводненскими девчатами. Казалось, она неотличима от них. Казалось, это и есть сверхзадача — чтобы профессиональная актриса слилась с «неактрисами»...

И что же, слилась? Сомневаемся. Вот Любовь Соколова действительно слилась: здесь та же крестьянская тяжелая основательность, едва подчеркнутая, но именно внутри типажа.

А Александр Сурин? В титрах сказано, что снялись три актера: Саввина, Соколова и Сурин. Это неточно: два. Сурин, строго говоря, тоже «неактер»; он — режиссер, вживец, человек из съемочной группы. Он тоже «слился»? Нет, сложнее. Он сделал единственное, что требовалось: вписавшись в «неактрисский» тон картины, не вписавшись в крестьянскую типологию, в массовку, где были заняты «рабочие, служащие и колхозники Владимирской и Горьковской областей», Степка — «не такой», в его щеголеватости есть что-то неместное, городское, что

Саввину к театру МГУ, заставила уйти на сцену из любимой журналистики. Там, анале, — «Такая любовь» Когоута. Какая любовь? Саввина всегда играет любовь, в всегда любовь несет в себе несчастье. Это не «несчастная любовь», а именно — катастрофа внутри счастья, и именно, даже и раздельной любви. То ли от ничтожества избранников. То ли от собственной души, слишком умной и пронизательной для счастья. То ли от общей атмосферы, в которой должна осуществляться любовь, — от несчастья, разлитого в воздухе, от того, что такое на роду написано, от судьбы. Это — тема Саввиной.

Душа покаянная, как бы не знающая, что она покаянна, — вот Ася Клячина. Ее характер и слит, и не слит с «народным фоном» картины, с тем, как живет «массовка», как падают в косяк хлеб колхозники, как пьют, поют, любят, бросают, прощают. Как разговаривают, смеются, шутят, подначивают друг друга, как бьют морды, плачут, пляшут, мучаются, ликуют.

Критик Александр Треллев написал в «Московских новостях»: эти люди не замечают бедности и скудости своей жизни; мы это видим, а они — нет. Они даже о тюрьме, лагере говорят равнодушно, а нас ужас берет.

О «нас» — все правильно. О «них» — нет. Люди, чья жизнь идет в картине Михалкова-Кончаловского, очень хорошо чувствуют скудость своей жизни. И ужас ее тоже. Но в отличие от «нас» (то есть зрителей, втянутых в «авторское присутствие») они чувствуют и еще кое-что. Чувствуют глубинную несдвигаемость этой жизни, ее бытийную непреложность, то, что называется судьбой. Эта жизнь реальна при всей ее невероятности. Она ее приемлет как данность. Как погоду, как рок. Нет другой. Чтобы была другая, выход один — бежать, в город, что ли. Но это «шукшинский сюжет» — за пределами картины.

Здесь же, в ее пределах, — странное ощущение острой тревоги и почти фаталистического спокойствия. Смесь мудрости и наива. Теснота вагончика, штовская шляпка на макушке тракториста, усталый бригадир, прямо в робе бухают

щийся «е койку», застеленную, однако, белой простыней. Праздник урожая, транспаранты, написанные местным художником, казенная торжественность, спущенная до районного уровня, казенные фразы, читаемые по бумажке, но в этих вот казенных, газетных, чудовищных фразаблоках — искреннейшие, святые чувства. Смех над собой и любовь к этой реальности, калечной, колченогой, горбатой — и, однако, единственной. Ералашные, куролесные, колесом катящиеся сцены веселья, которые вдруг замирают, потому что взгляд камеры останавливается, завороченный горизонтом... И это сочетание — ближнего, благого кружения и бытийной бесконечности — переключается с «хаотичностью» пейзажей: деревня, снятая сверху, с птичьего полета, живые изгибы тропинок и улочек, пестрота крыш и поленниц, пестрядь скамеечек, труб, заборов, мостков — весь этот гомон линий и пятен вдруг притихает перед молчанием далекого горизонта, словно гром пережидая или далекую канонаду, чтобы через мгновение вновь пойти колесом, дурью, весельем, шляпкой на голове, модными тувельками по грязи, лозунгами по скудости, куражением по любви...

Во всем этом есть, угадано, конечно, что-то шукшинское. Но еще без шукшинской ярости. И в город еще не побежали. Еще держится в людях общая добрая связь, общая почва-судьба, великодушные еще пощажает злобу, еще есть силы терпеть, в есть вера, что станет лучше, и надежда на свои силы, и любовь к земле. Но нера уже натянут, и шукшинский бунт уже гуляет в жилах, только еще не осознан.

Кем не осознан? «Ими», живущими там, на экране? Или «нами», глядящими на экран?

Стык миров — стихия Михалкова-Кончаловского. Вера стоит на краешке, надежда граничит с самообманом, любовь готова обернуться насилием — «мы» это чувствуем, но «они», там, в кадре, этого как бы не замечают, не хотят замечать. Как не замечает влюбленный в Асю Черкунов всей униженности комплиментов, которые он ей отшвыривает: «Выходи за меня, Асянька! Ты не стесняйся, что хромоножка, я тебя, какая есть, люблю...» И готов, не дожидаясь согласия, броситься, сломать, взять силой. Три шумные свадьбы «эза время съемок» глядят из этих глаз. И знаете, что самое непосильное для разума в этой ситуации? То, что Черкунов при всей его кабаньей слепоте и грубости действительно любит Асю.

Он ее любит, а она его нет. Она Степку любит, трезво видя, чего стоит ее избранник, клост в хам. Все равно любит. А замуж не идет. Из гордости. Ни за того, ни за другого. Зыблется «треугольник». И дается некуда: это реальность. Не на чем строить, не на чем стоять, некому верить, но достоинство, повисшее в воздухе, — все-таки достоинство, и там, в пустоте, надо иметь отчаяние оставаться собой.

Что это, бездонно терпеливое «народное сознание» или традиционный интеллигентский вопрос, обращенный к народу и повисший без ответа?

Чувствуете ли вы, какая драма совершается у Михалкова-Кончаловского «на стыке миров», какое искупление здесь брезжит и что испускается? Беспощенность «шестидесятников», их наивность, их попытка «прилиться к почве». И еще — страшное, трезвящее сознание, что почва нет, что она из-под ног уходит. «Никогда, ни до, ни после «Аси» я не был так внутренне свободен... Могу все. Отныне будет так...»

Это он, как всегда, про формальные решения, про режиссерский рисунок. Да только ли о том речь? А может, перед нами исповедь «шестидесятника», ошутившего край, свободу парения, свободу падения?

Мгновенье невесомости. Веселая куролесь праздника, лихие частушки. «У mine миленок есть, зовут его Степою, он в галашок, я в лаптях, так за ним и топая». Целует Степу, смеется. Повернувшись в толпе, целует Черкунова, смеется. И те смеются. И она. Хочет — смеется, качает — пляшет. Хочет — бежит куда-то. Свобода! Бежит-хромает, а может, не хромает, а так, от смеха на ногу припадает. Что-то птичьей у Саввиной в этом пробыге. И взлететь готовится, и упасть боится. Недалеко убежала, стоит. Спину к нам, на пленительном осеннем волжском русском пейзаже, стоит, согнувшись. Что делает? Не угадаешь. То ли плачет, то ли со смеху давится, счастье свое перебаривает... Великий фильм.