

ТАЛАНКИН Игорь (Индустрий) Васильевич. Режиссер, сценарист. Народный артист РСФСР (1974). Член КПСС с 1978.

Родился 3 октября 1927 года в Ногинске Московской обл.

В 1950 году окончил театральное училище им. А. Глазунова, в 1955 – режиссерский факультет ГИТИСа, в 1959 - Высшие режиссерские курсы при киностудии «Мосфильм», с которой долгие годы было связано творчество режиссера.

Соавтор сценария фильма Р. Нахапетова «На встречном курсе». Сценарист фильмов «Материнское поле» (1967), «На исходе ночи» (1987).

Художественный руководитель на фильмах «Зинка»(1969), «Продкомиссар» (в киноальманахе «В лазоревой степи»,1970), «Мачеха» (1973), «Руся» (1987), «Чушь. Рассказы ни о чем» (1988), «Братан» (1991).

С 1964 года руководил режиссерской мастерской ВГИКа (с 1976 - профессор). С 1971 секретарь правления СК СССР.

Режиссерский дебют И. Таланкина – совместный с Г. Данелия фильм «Сережа» (1960, сценарий В. Пановой, Г. Данелия, И. Таланкина, по одноименной повести В. Пановой, Главный приз на XI МКФ в Карловых Варах-60, 111 МКФ в Акапулько-60 и др.). Воздушная легкость картины, теплота и любовное сочувствие персонажам, а особенно - естественно рождающийся из самой жизненной ситуации юмор скорее присущи кинематографу Данелия, нежели Таланкина. Кино Таланкина даже в самых непосредственных его лентах остается рассудочно-холодноватым, склонным к строго продуманной организации пространства кадра и намеренной символике. Юмор, вообще смех – редкий гость в его картинах.

Тем не менее, «Сережа» продемонстрировал чуткую реакцию обоих режиссеров на вызовы времени. Герой фильма, маленький Сережа, сразу занял прочное место среди других характерных для «оттепельного» кино детских персонажей. Процессы общественного обновления требовали посмотреть на себя самое и на мир «детским», то есть не замутненным наслоениями сложившегося и уходящего в прошлое социума взглядом.

Так смотрит на мир Сережа (Боря Бархатов). Камера демонстративно становится на точку зрения ребенка: горизонт опущен, широко захвачен небесный простор, наполненный воздухом и солнцем. При всей интимной лиричности картины, ей присуща какая-то первозданная эпика. Повествование стремится к обобщенности символа, выходит за рамки конкретных переживаний ребенка. Но и сами переживания мальчика не

укладываются в привычный «детский» сюжет.

Герой фильма в первой реплике открывает неповторимость своего Я: «У меня есть сердце!» Несложный, на внешний взгляд, мир ребенка ненасильственно требует к себе уважительного внимания. Но окружающие это естественное требование то и дело игнорируют. И Сережа часто страдает от непонимания и равнодушия к его подрастающему Я. Почва непонимания – устоявшиеся общественные стереотипы, нормы поведения в социуме, несклонном реагировать на право индивидуальности. Единственный взрослый в картине, обладающий способностью прислушиваться к детской индивидуальности – отчим Сережи Коростелев (Сергей Бондарчук). Он «камертон» истинных взаимоотношений взрослого мира с миром детским.

Характерно, что и в «Сереже», и в других картинах того же ряда отец маленького героя чаще не родной, пришлый. Но он-то как раз и оказывается самым настоящим, любящим отцом, утверждая родительское право любого частного человека. Фильмы ряда спорили с тоталитарным государством, претендующим подменить это право своей опекой, контролем над индивидуальностью. Этический итог картины состоит в утверждении личностной самооценности человека. Мир индивидуальности, по отношению к затвердевшему «взрослому» миру общества, есть мир «детский», растущий, слабый, незащищенный. Поэтому «детский» мир всегда прав, то есть имеет приоритетное право на защиту.

Сережа оказывается в финале «прав». Несмотря на все препятствия, родители берут его в Холмогоры. Во весь экран – счастливое лицо мальчика. «Какое счастье, мы едем в Холмогоры!» – внутренний голос героя, перекликаясь с начальной репликой (о сердце), закольцовывает фильм, утверждая частное право детского мира на счастье быть любимым.

Первая самостоятельная работа И. Таланкина – фильм «Вступление» (1963, сценарий В. Пановой по ее рассказам «Валя» и «Володя», специальный приз жюри на XXIУ МКФ в Венеции-63). По образному строю, атмосфере он – антитеза распахнутому, единому, в детском восприятии, миру «Сережи». Но и здесь сюжет разворачивается как становление юной души, противостоящей равнодушию, жестокости, насилию «взрослого» мира. Эта коллизия откликнется и в ряде других, более поздних картинах режиссера.

Мир фильма Таланкина по определению, изначально катастрофичен. Путь становления юных героев фильма Володи (Борис Токарев) и Олега (Николай Бурляев) Якубовских, Вали (Наташа Богунова), Ромки (В. Носик) – путь преодоления этой катастрофичности, по существу, в победе над смертью, приметы которой как след войны рассыпаны по всей картине. Хорошо чувствуется в фильме оглядка на только что вышедшее на экран «Иваново детство» Тарковского с его эсхатологической атмосферой, с его заостренной апокалиптической символикой. Прямо из картины

Тарковского приходит во «Вступление» и Николай Бурляев. Но здесь его герой, белокурый мальчик, бредящий бесконечной малостью и бесконечной громадностью вселенной, избавлен от губительной обреченности Ивана. Он получает бланшкарт на путь к свету из мрачной катастрофичности войны.

Сюжет фильма - путь из эвакуации в освободившийся от блокады Ленинград двух молодых людей, Вали и Володи. Это одновременно и ретроспективный путь к началу войны, к отъезду из Ленинграда, к испытаниям тыла, может быть гораздо более суровым в нравственном смысле, нежели испытания сражениями войны. Такое построение сюжета перекликается с «Ивановым детством» и одновременно становится преддверием «Дневных звезд», с символически заостренным образом блокадного Ленинграда, замороженного смертью. Неожиданным штрихом в образном решении эвакуации ленинградцев станет «эвакуируемый» лев из зоопарка, рев которого, заполняющий предутреннее ленинградское небо, прозвучит предостерегающим кликом подступающей катастрофы. Потом этот образ развернется в «Дневных звездах» эпизодом с зоопарком, подсказанным воспоминаниями Ольги Берггольц (ее стихи в исполнении автора звучат во «Вступлении»), посещение которого героиней и ее отцом так же таит предчувствие губительного надрыва – в тревожном крике гагары, например. Под воздействием мировых катаклизмов трагически распадаются привычные, естественные связи между людьми и в мире одного человека. На поверхность тылового быта выносит душевную черствость, равнодушие, эмоциональную глухоту. Люди живут на пороге смерти, привыкая к такому существованию. Не случайно в связи с картиной критики вспоминали фильм Г. Чухрая «Баллада о солдате», где сильно и чисто прозвучал тот же мотив: «Вступление» берет начало там, где «Баллада» завершается многоточием. Здесь режиссер размышляет о тех, кому выпало жить после войны. Вступая в жизнь, опаленную и развороченную, юный герой фильма не просто восстанавливает разорванные связи, но устанавливает их уже на лад своего поколения, познавшего бремя причастности к истории. Режиссер в первой половине 1960-х задается вопросом: как все начиналось сызнова, почему люди военной поры не вдруг и не просто становились мирными, нынешними людьми?

«Вступление» характерно показом густого тылового быта – картинками, по уровню достоверности гораздо реже встречающимися в следующих картинах Таланкина, точнее, может быть, гораздо более выстроенными. Уже в следующем фильме режиссера «Дневные звезды» (1966) образная символика оттеснит быт, его самодостаточную прозу. «Дневные звезды» собственно авторская работа Игоря Таланкина, оставшаяся, пожалуй, непревзойденной в его творчестве, художественные находки которой откликнулись в поздних, гораздо более скромных картинах режиссера. Здесь впервые отчетливо явила себя доминанта творческой манеры режиссера: интеллектуальное как основа образного. Фильм

остаётся в истории отечественного кино уникальной по смелости и последовательности попыткой свести в сфере киноповествования три измерения Истории – прошлое, настоящее, будущее, - на пересечение которых открывается Личность.

Лента связана с жизнью и творчеством известной советской поэтессы Ольги Берггольц, создана по мотивам ее автобиографической книги «Дневные звезды», где Берггольц рассказала о себе, о своем времени. Картина сделана в жанре лирико-трагедийной исповеди. Здесь нет сюжета как цепочки последовательно совершающихся событий. Прошлое, настоящее и будущее причудливо переплетаются, наслаиваются друг на друга. Эпизоды, связанные с реальной жизнью героини, прототипом которой является сама поэтесса (детство в Угличе, переезд в Ленинград, полуголодная, но веселая, переполненная планами и событиями юность, обретение своего призвания, любовь, а затем ленинградская блокада – время тягчайших утрат и высочайшего взлета, когда голос Ольги, работавшей на радио, стал голосом непокоренного города), перемежаются с возникающими в воображении героини поэтическими образами, полуреальными, полуфантастическими сценами (Углич ХУ1 века, убийство царевича Димитрия, казнь угличского колокола-«бунтаря» и т.д.). Эпизоды блокады - центральные в фильме. И здесь Ольга – совесть осажденного города, ее стихи звучат по радио как голос Ленинграда, стоящего насмерть, она же и – простая ленинградская вдова, молодая блокадная старуха, как называли героиню по выходе «Дневных звезд», ослабевшая от дистрофии, еле передвигающая отечные ноги по пустынным мостовым, по сугробам, по невскому льду.

Сложный, новаторский по форме, эмоциональный насыщенный, фильм режиссера, попытавшегося воспроизвести на экране диалектику творческой мысли, духовную жизнь художника, стоит в ряду открытий советского кино середины 1960-х годов.

Как и в случае с «Сережей», актуально вошедшим в оттепельный кинематограф «детской» темой, так и с «Дневными звездами» была безукоризненно угадана тенденция 1960-х – подчинение сюжета фильма логике свободного художнического, поэтического осмысления, освоения мира. На этой почве утверждалось так называемое «поэтическое» кино, уже в 1970-е отошедшее с авангардных позиций, а затем и вовсе исчезнувшее. В 1960-е же целый ряд картин ставил в центр повествования художника, Поэта – на уровень самой высокой символики, как духовное мерило истинности нравственного постижения мира. «Дневные звезды» вошли в ряд, обозначенный картинами Т. Абуладзе «Мольба» (1968), Б. Мансурова «Состязание» (1964), С. Параджанова «Цвет граната» (1969), А. Тарковского «Андрей Рублев» (1966, 1971), некоторыми другими. Все эти ленты, так или иначе, были овнешней внутренней речью Художника, где высказывание героя было одновременно и авторским высказыванием, создавая напряженный ряд ассоциативных образов, подчас

трудно поддающихся зрительскому толкованию. Построение сюжета как воплощенной в предметный ряд внутренней речи героя, открытое в отечественном кино «Ивановым детством» (1962) Тарковского, являло собой выражение высочайшей свободы слова художника, востребованной временем, с одной стороны. А с другой, в предельном своем выражении грозило обернуться невнятным нагромождением холодных символов, уже мало доступных внешнему восприятию. Не случайно эта тенденция нашла предельное свое завершение в кинематографе самого Тарковского – в его картинах «Зеркало» (1974).

«Дневные звезды» появились на взлете тенденции – отсюда их цельность и органика, уже отсутствующая в следующей ленте Таланкина «Чайковский» (1969, соавтор сценария, диплом на ХУ111 МКФ в Сан-Себастьяне-70), в центре которой тоже находится крупная творческая личность и сюжет стремится быть выражением жизни ее сложного внутреннего мира. А в «Отце Сергии», где сюжет был должен также подчиниться напряженным духовным поискам, он держится в русле вполне традиционного киноповествования, опираясь на фабулу толстовской повести, но утрачивая почти чеховскую аскетичную краткость поздней прозы Толстого и приобретая утяжеляющую мысль классика громоздкость пересказа.

Цельность сюжета «Дневных звезд» обеспечивается главной темой, глубоко задевающей ее автора и отодвигающей на второй план другие тематические мотивы картины, включая и тему ленинградской блокады, которая сама становится выражением лейтмотива – мотива Смерти как главной силы, противостоящей Художнику в его творческих исканиях. Таланкин и в «Чайковском» пытается продолжить художественное освоение этой коллизии, основополагающей для творчества всякого художника, в рамках судьбы великого русского композитора. В этот фильм прямо переходят образы Смерти, найденные в «Дневных звездах», конфликтные ситуации, когда уход близких людей из жизни главных героев (Ольги и Петра Ильича), переживается последними не столько как личная драма, а как глобальное поражение человека в его бытии.

Внешне полное подчинение сюжета «Дневных звезд» этой теме кардинально отделяет картину Таланкина от «Сережи», где с самого начала был заявлен как лейтмотив – мотив пробуждающейся и оптимистически утверждающейся суверенной детской жизни как возрождающейся Жизни как таковой. На самом же деле, коллизия «Дневных звезд» берет свое начало именно в «Сереже», хотя, действительно, сильно от него отталкиваясь, уходит далеко в сторону. Ребенок как образ пробуждающейся и утверждающейся новой жизни противостоит в дебюте Таланкина и Данелия слепому, равнодушному к познанию мира регламенту ограниченной взрослости, за которой угадывается образ жизни старой, износившейся, фактически – смерти. Особенно выразительно эта тема предстает в финале, где мальчик борется за свое право ехать в Холмогоры

в самом прямом смысле не на жизнь, а на смерть. И это обстоятельство подчеркнуто всем зрительным рядом фильма.

В «Дневных звездах» в истоках коллизии мы видим все того же ребенка – маленького Димитрия, в образе которого героиня видит себя в детстве и который как воплощение жизненного начала противостоит агрессии «взрослого» (государственного) мира его убийц, заставляющих молчать не только царевича, но и колокол как выражение протеста не только бунтующих масс, но и протеста художнического. Героиня, так или иначе, сама на протяжении всего сюжета несет в себе детское начало, отчего особое значение приобретает роль ее отца (Андрей Попов), к которому она апеллирует в трудные моменты жизни, у которого ищет спасения, как ищут спасения у отца-доктора блокадники. Ведь и финальный образ картины – это отец, оптимистически утверждающий неуничтожимость жизни.

Образ Смерти в «Дневных звездах» «спровоцирован», конечно, травмой, нанесенной Ольге Берггольц временем блокады. Он входит в картину в самом ее начале безликими фигурами-тенями людей, бредущих по улицам Города, которые время от времени вновь и вновь являются на экране. С этими фигурами рифмуется образ человеческой слепоты, неспособности отзываться на трагические сломы истории: «слепые», закрытые зонтами прохожие, лица с закрытыми глазами в окошках трамвая во время того, как Ольга своим взором Поэта не только видит на улицах Ленингарда 1930-1940-х годов процессию отправки осужденного угличского колокола в Сибирь, но и сама, вместе со своим возлюбленным оказывается среди осужденных. Смерть у Таланкина и здесь, и в «Сереже», и в «Чайковском» – безликое, слепое «взрослое» равнодушие к животрепещущей юной жизни, самым полным воплощением которой является художник. Оттого такое значение приобретает в фильме «Чайковский», во-первых, детскость характера композитора, его неприиспособленность к деловому миру «взрослых», наиболее агрессивно посягающих на личность композитора в образе его недалекой, но бытовому цепкой супруги-хищницы. А во-вторых, подводный конфликт с учеником Петра Ильича Похульским (Кирилл Лавров), своеобразным его Сальери.

К той же коллизии возвращается Таланкин и в «Отце Сергии» - тем более, что она задана и идейными поисками Л.Н. Толстого. Виден ее след и в «Зездопаде» (1981, соавтор сценария, по мотивам произведений В. Астафьева «Зездопад», «Сашка Лебедев», «Ода русскому огороду»), который по мысли автора, является завершающей частью трилогии, куда входят «Вступление» и «Дневные звезды».

Герой фильма, девятнадцатилетний солдат Мишка Ерофеев (Петр Федоров), по сути, еще дитя. Зритель знакомится с ним, когда он, раненный, попадает в госпиталь, напоминая нам о выразительно аскетичном образе госпиталя, в котором правит бал Смерть, в «Дневных

звездах». Внутренний мир Мишки - его воспоминания о недалеком детстве в селе на берегу Енисея, про русоволосую девушку, с которой было связано несмелое чувство предчувствие любви. Этот образ приобретает в жизни героя реальный черты медсестры Лиды (Дарья Михайлова). Здесь и возвращение чистых детских грез, и противостояние Смерти, которую несет собой война.

Однако, как и ранее, агрессия Смерти в «Звездопаде» возникает не в образе самой войны, а опосредованное – через человеческое равнодушие и эмоциональную, духовную слепоту. Мать девушки (Алла Демидова) уговаривает его оставить ее дочь, студентку медицинского института. Для парня отказаться от Лиды – равносильно смерти. И все же он обещает матери исполнить ее просьбу. Мишку отправляют на фронт.

В поезде бывалый солдат, увидев каменное от горя лицо Мишки, спросит: «Убили кого?». И Мишка коротко ответит: «Убили».

Критика отмечала, что режиссер в этом фильме уходит от прозрачной повествовательности Астафьева, прибегая к метафорике «поэтического кинематографа с его прихотливостью ассоциаций, заставляя вспомнить ленту «Дневные звезды». Действительно, декорация города в прифронтовой полосе, жестоко пострадавшего от бомбардировок, перекликает с образом разрушенного мира (блокадный Ленинград) в экранизации воспоминаний Берггольц. Сам госпиталь, поместившийся в полуразрушенном, наспех приспособленном особняке, с темнотой его закутков, извилистых коридоров, полумраком просторных комнат, ставших палатами, возвращает зрителя к стилистике «Дневных звезд». И здесь нужно отдать должное мастерству художника Владимира Аронина и оператора Григория Рерберга. Однако стремление передать иссякновение тепла в порушенном войной мире оборачивается холодностью авторской интонации, что свойственно особенно поздним картинам Таланкина. В том числе – и «Звездопаду», даже тогда, когда в кадре возникают подчернуто красивые, до благостности, до умиления образы воспоминаний героя о детстве

Тема, открытая Таланкиным в «Дневных звездах», находит продолжение в следующих его картинах «Чайковский», «Отец Сергей», но подавляется традицией советского биографического фильма, получившего расцвет на рубеже 1940-1950-х годов и в начале 1950-х. Особенно явно преобладание биографического жанра чувствуется в «Выборе цели» (1975, соавтор сценария, Главный приз на У111 ВКФ в Кишиневе-75), в картине, сориентированной на государственный заказ. Герой фильма – академик И. В. Курчатов (Сергей Бондарчук). Таланкин акцентирует не столько то, что Курчатов – большой ученый, сколько то, что он «государственный деятель, который взял на себя ответственность за наш народ, за нашу страну». Отсюда положенное по жанру присутствие в фильме крупных государственных деятелей, начиная со Сталина (Яков Трипольский). Это

маршал Жуков (Михаил Ульянов), Рузвельт (Иннокентий Смоктуновский), другие. Оппенгеймер (Сергей Юрский), по фильму санкционировавший бомбардировку Хиросимы, также предстает не столько в ранге учено-гуманиста, сколько в роли политического деятеля. С бомбежки Хиросимы в августе 1945 года начинается «Выбор цели». В центр фильма режиссер поставил, по его словам, проблему создание советской страной атомной бомбы. Нужно ли было ее создавать? Через какие психологические трудности прошли ее создатели, через какие сомнения? Это основные вопросы фильма. Вокруг них строятся многословные диалоги, споры. Даниил Гранин с Таланкиным убрали из сюжета картины не только занимательность, но и ту сложность повествования, которая отличала предыдущие картины режиссера. По замыслу авторов фильма, атомная бомба в руках американцев превратилась в орудие шантажа против Советского Союза, который в авральные сроки должен был создать свою. Таланкин пытается быть лаконичным в решении мизансцен, снимать в жесткой, стилизованной под документ манере, насколько это возможно в картине, ориентированной на публицистику.

Если в «Дневных звездах» и «Чайковском», поясняет свой прием режиссер, он стремился создать эмоциональный образ эпохи, воспроизвести атмосферу времени, соединить события с поэтической метафорой, часто-гиперболой, но без стремления к документальной точности, которая его тогда «совершенно не интересовала», то в «Выборе цели» - стиль другой, связанный с актуальной, по убеждению Таланкина, тягой к художественно обработанному документу. Образцом для режиссера, в этом смысле, были «Освобождение» Ю. Озерова, «Укрощение огня» Д. Храбровицкого. Такая документальность гораздо менее «документальна» метафорического освоения реальности, которое выводит художника к фундаментальным опорам бытия.

Определяя после «Выбора цели» свое место в отечественном кинематографе (режиссер в это время намеревался приступить к экранизации горьковской «Жизни Клима Самгина»), Таланкин позиционировал, в пику сложному по языку кинематографу (год назад было создано «Зеркало»), наступление поры, «когда требуется мудрая простота в изображении материала».

Следующий фильм был сделан Таланкиным не по Горькому, а по Толстому, по его поздней повести «Отец Сергей» (1978, и автор сценария). Перед режиссером картины вставала серьезная этическая проблема, с которой были связаны размышления Толстого едва ли не в течение всей его жизни: как в текущей повседневности жить для Бога, а не для людей? Непримируемость этих двух «образов жизни» приводит к уходу многих из поздних героев Толстого, как и его самого накануне смерти. Поиски Степана Касатского (отца Сергия) приводят его к мысли о невозможности существования в пропитанном искусственностью, ложью мире – даже если это монашья келья. В пределе, воплощенная на практике эта мысль



приводит к тому, что человек должен стереть себя из памяти лживого мира и уничтожить память о нем в самом себе, иными словами, умереть в прежней, искусственной своей ипостаси.

Режиссер начинает фильм сценой, почерпнутой из романа классика «Воскресение». Отец Сергей встречает на пароме странника в рубище (Иван Лапиков), который становится зеркалом дальнейшего пути героя. По сути, с первых кадров картины зритель видит результат страстей Степана Касатского: отец Сергей не проповедует, не учит, не наставляет, а сам слушает старого крестьянина и у него учится. В конце картины сцена повторяется, окончательно становясь метафорой преображения героя, что подкрепляется возникающим на экране последним абзацем повести Толстого: Касатского за бродяжничество сослали в Сибирь, где он поселился на заимке у богатого мужика, работает у него, учит детей, ходит за больными.

Убеждение режиссера в том, что толстовский герой обязательно должен увидеть отражение своей судьбы в судьбе крестьянина, стремление понять это как лейтмотив творчества Толстого имеет под собой основания, но не исчерпывает философии писателя, а скорее, приближает ее к ленинской формуле: до Толстого в русской литературе не было большего мужика. В «Отце Сергии» высшим образцом опрощения, примирения с жизнью и смирения является Пашенька, дворянка по происхождению. Есть этот образ и в картине Таланкина. Прасковью Михайловну играет в фильме Алла Демидова. Эпизод занимает довольно большое место. Он выразительно снят Г. Рербергом. Зритель видит лицо юрдивой, восковые, ссохшиеся руки. Исчезает живой цвет. Вся сцена – желто-серая. Но между Пашенькой, пробуждающей истину в сознании толстовского героя, и крестьянином в той же роли в прологе и эпилоге картины не может быть равновесия и примирения в философии позднего Толстого.

Крестьянский мир в произведениях классика, начиная с Платона Каратаева, оставался, в принципе, неподвижным, действительно, мерилom истинного существования для испорченного искусственной жизнью дворянина. Но Толстого не столько интересует возможность сближения дворянина с крестьянином, сколько собственное духовно-нравственное спасение в Боге, которое никак не наступало в среде его, Толстого, существование. Невозможность понять крестьянина, стать вровень с ним в «Анне Карениной» подвела жирную черту под этими попытками толстовского героя. Сергей уходит не к крестьянину. Он уходит из мира, где, по его меркам, нет Бога. У Таланкина, может быть, в силу слишком большой рассудочности его кино, Сергей проявляет сугубо классовое чутье на носителя истины – крестьянский, народный мир. Поэтому и в первой части картины, названной «В миру», режиссер уделяет гораздо больше внимания разоблачению светского общества, чем на это рассчитывает оригинал. А во второй части – «В монастыре. Соблазны» - все с тем же намерением усилить эффект разоблачения он приводит бывшую невесту

Сергия Мэри Короткову (Валентина Титова) в обитель, где находится герой. Фильм отказывается от лаконичности прозы оригинала, обрастает множеством деталей и подробностей, утяжеляется, как утяжеляется и духовное преображение героя, который, даже странствуя по миру («По миру» - название заключительной части), остается, тем не менее, в миру.

Таланкин вновь обратится к экранизации классической словесности XIX века – уже в начале 1990-х. В духе времени это будет Достоевский, и это будут «Бесы». Фильм «Бесы» («Николай Ставрогин») (1992, студия «Время» киноконцерна «Мосфильм» при участии Агентства «Популяр») режиссер поставит в утвердившемся к тому времени его сотрудничестве с сыном Дмитрием Таланкиным по собственном сценарию постановщиков. Здесь невозможность режиссера перешагнуть через традиционно советское прочтение классики (оно аукнулось уже в «Отце Сергии») было очевидным. Присущая Таланкину склонность рационально выстраивать мир своих картин, оглядываясь на очевидные тенденции времени, в последние годы его творчества в ущерб искреннему чувству, обернулась здесь не только обуживанием полифонии Достоевского, но и просто страхом перед масштабами, фантазией мира классика.

1980-е годы в творчестве Таланкина – едва ли не целиком отданы современной теме. После «Звездопада» режиссер ставит по собственному сценарию «вариации на тему Ю. Нагибина». Фильм «Время отдыха с субботы до понедельника» посвящен проблемам духовного, нравственного отступничества интеллигенции поколения автора картины, которое аукается драмой и в поколении их потомков. Критический взгляд на превращения в духовной жизни общества находит отражение и в следующей, примечательной для эволюции мировидения режиссера картине «Осень, Чертаново...» (1988, «Мосфильм», по повести «Ум лисицы» и другим произведениям Г. Семенова). Фильм поставлен при участии Дмитрия Таланкина по сценарию сопостановщиков.

В названии картины – время и место действия. События происходят в московском Северном Чертанове осенью 1984 года. Но границы времени и пространства в развитии сюжета будут теряться, в итоге возникнет возможность говорить о том, что речь в картине авторы пытаются вести о жизни на Земле в конце XX века. Все в этом фильме претендует на расширительный смысл.

Персонажи картины олицетворяют целые группы типов. Есть тип интеллигентно-гуманитария (Федор), а есть противостоящий ему «технар» (физик-компьютерщик Станислав Наварзин), есть эмансипированная, рациональная героиня (Мария) и есть женщина, живущая чувствами (Ирина).

Здесь соседствуют древнерусское песнопение и крайние формы поп-арта, мелькают замороженные рокеры и подробно демонстрируются продукты наднациональной ультратехнической промышленности.

Композиция фильма капризно прихотлива, а в то же время сюжет по симметрии строго организован. Сюжет, по сути, мелодраматичен, но подается философски многозначительно. Как положено в мелодраме, здесь рассказывается о любви, а как требует философская драма – о смысле жизни и о ее бессмыслице. И наконец, сами перипетии фильма существуют как бы в двух измерениях, ибо все происходящее с героями преломляется в сценарии, который пишет Федор.

Чувство или разум, мораль или условность, нравственность или свобода от нее – вот клубок противоречий, из которого авторы не находят для своих героев иного выхода, кроме трагического.

Сам режиссер считает, что его картина «о сегодняшнем дне, о том, какими мы пришли к новому, долгожданному этапу в развитии нашего общества, что дорогое сохранили, что потеряли, на что надеялись, иной раз напрасно, во что верили, в чем заблуждались, порой смертельно, как собирались с силами для будущего движения, как все же пронесли наши идеалы через все периоды застоя... И о том, что научно-технический прогресс – вовсе не самоцель, а лишь средство, призванное помочь раскрытию всех духовных богатств, таящихся в человеке».

Эта еще одна из попыток кинематографистов старшего поколения, находившихся в согласии с властями в советскую эпоху, разобраться в происходящем с ними и со страной во времена происходящих с ней глубоких превращений. Таланкин пытается открыться времени, опираясь на молодежь в работе над картиной, вводя в нее приметы нового времени – металлистов, металлический концерт на трубах бикапониста Германа Виноградова, сыгравшего в картине самого себя и проч. Но его герои не подростки, а люди достаточно зрелые: поколение рожденное в истоках «оттепели», то есть 30-летние, идеологи новых веяний середины 1980-х. По сравнению с повестью Семенова, где речь идет также о встрече поколений, в фильме герои значительно омоложены. Мария (Ингеборга Дапкунайте) и ее муж Наварзин (Алвис Херманис) – поздние семидесятники. Федор (Валентина Масальскис) – поздний шестидесятник, образца после 1968 года. При таком раскладе режиссер, кажется, лишается возможности персонификации собственного опыта. Мало того, в фильме есть намеки на строгую оценку застойных времен, калечащих судьбы людей. Но Таланкину не хватает трезвой последовательности в оценке эпох и процессов исторических преобразований: фильм превращается в безуспешную борьбу с самим собой, с собственными комплексами. Современность второй половины 1980-х приобретает у режиссера странные очертания запредельного компьютерно-лазерного мира, мало имеющего отношения к реальности этого периода. Скоро зритель убеждается в том, что именно новое время с молодыми своими творцами становится повинным во всех смертных грехах. Компьютерный рационализм Наварзина безоговорочно приравнивается к бесчеловечности и бездуховности. Свобода во

взаимоотношениях Марии сводится к элементарному падению нравов. «Над стать развратной, чтобы почувствовать себя святой. Все человечество на том держится», - изрекает она. Авторы наказывают своих героев в финале. Мария становится жертвой насильников и погибает. Наварзин, зачавший после смерти жены к экстрасенсу, кончает жизнь самоубийством. На этих драматических событиях есть налет мистики, в происходящем видна рука дьявола. Акценты, которые пытается расставить Таланкин, хорошо ощущаются в двух, казалось бы, не связанных друг с другом эпизодах. Один – прощание Федора со своей бывшей тещей, умирающей матерью Ирины (И. Скобцева). Второй – встреча с кинорежиссером (А. Демидова) и обсуждение написанного Федором сценария. Это мир и антимир авторского сознания. Мир – мать Ирины. Она причастна Большому культурному времени. Даже на смертном одре проповедует любовь: просит помириться, поцеловаться молодых – Ирину (Визма Квепа) и Федора. Она человек верующий, ее отпевают в церкви. Энергичная режиссерша, критикующая сценарий Федора, имеет кумиром – Ницше. Для нее и понятие родины не свято. Ее интересуют лишь острые ощущения в жизни, а не сама жизнь.

В толковании Таланкина, мир гибнет под давлением антимира, ее дьявольской силы. Такова пессимистическая мировоззренческая концепция автора, порожденная сугубо личной драмой и личными реакциями на новое время.

И. Таланкин – режиссер, для которого пластика, звукопись, организация пространства и времени в отдельном кадре и в общей композиции очень важны, всегда усиленно разработаны, подчас до степени изощренности. Но если в первых его фильмах накал чувств требовал выхода с помощью усиленных выразительных средств, то позднее («Чайковский», «Отец Сергей», «Звездопад») чувствуется скорее умение воспроизвести взволнованность, чем действительно невозможность сдержать чувства. Последние же картины Таланкина поражают еще и бьющей в глаза претенциозностью и откровенной безвкусицей.

Другие фильмы:

Незримый путешественник (1998, сценарист).

Литература:

Таланкин Игорь. Ответственность перед будущим. – ИК, 1975, № 9.

Игорь Таланкин: «Право на выбор». Записала Т. Кукаркина.- Экр. 1974-1975. – М.: Искусство, 1976.

Аннинский Л. Звезды при свете дня. – ИК, 1968, № 12.

Аннинский Л. Лев Толстой и кинематограф. – М., 1980.

Бауман Ел. Познай, где свет. – Экр., 1981-1982. – М.: Искусство, 1984.

Дзюбинская Н. В контексте Толстого. – ИК, 1979, № 4.

Дмитриев Виктор. Выбор героя. – ИК, 1976, № 3.

Капралов Г. Через сердце поэта. – Экран, 1966-1967. – М.: Искусство, 1967.

Карахан Л. Чистые намерения и нечистая сила. – ИК, 1989, №6.

Медведев А. Лишь теперь понимаю... - ИК, 1982, № 4.

Орлов Д. Неистовый Сергей. – СЭ, 1978, 17.

Турбин В. Фильм-сочинение. – ИК, 1993, № 6.