



6 1987
Март
ISSN 0132-0742

советский ЭКРАН



Э. Климов и К. Кийск



Р. Быков и А. Камшалов

К НОВОЙ МОДЕЛИ КИНЕМАТОГРАФА

Д того пленума ждали с особым интересом. Ему предшествовала подготовительная работа, начавшаяся буквально на следующий же день после завершения V съезда кинематографистов СССР. И можно с уверенностью сказать, что никогда прежде кинематографисты страны не собирались вместе по столь неотложному, масштабному и волнующему всех поводу.

На повестке дня один вопрос: «О перестройке системы кинопроизводства и проката фильмов в свете решений XXVII съезда КПСС и V съезда кинематографистов СССР».

— Мы решили, что начинать надо не с частного, а с главного, кардинального, — сказал в докладе первый секретарь правления СК СССР Э. Г. Климов. — Время не ждет. Первый послесъездовский рабочий пленум должен быть посвящен, это мы четко осозна-

ли, самому сложному и горячему вопросу нашей кинематографической жизни — вопросу коренной, радикальной ее перестройки. Это и есть самый требовательный и решительный наказ нашего съезда.

В последние годы бюрократическо-волевой принцип руководства кинопроцессом завел нас в своего рода тупик, подтолкнул к черте кризиса. Социальные, гражданские начала, которые отличали советский кинематограф в лучшие периоды его существования, в результате многочисленных метаморфоз все чаще и чаще реализовывались в образе так называемых «нужных» фильмов. Нравственная атмосфера в кинематографе изменилась в пользу того же цинизма, делячества и конформизма... И, может быть, самая грустная и тревожная проблема, возникшая вследствие этого, — проблема молодого кинематографического поколения.

Идея перестройки, ее основные

принципы, отмечалось в докладе, возникли не сегодня и не вчера. Если, как говорят в авиации, «протрясти» нашу базовую модель, освободить ее от подробностей, от деталей, то обнажится ее фюзеляж, ее несущий каркас: хозрасчет, самокупаемость и свобода основных творческих, производящих фильмы звеньев, иные отношения с Госкино, с прокатом и т.д. Все это в основном было уже намечено в середине шестидесятых, все это на слуху у двух или трех поколений кинематографистов. Нельзя сегодня не вспомнить и о практическом опыте, который осуществлялся в Экспериментальном творческом объединении на «Мосфильме»...

Но возможность подойти к решению этой задачи в большом, всесоюзном масштабе обозначилась лишь немногим более полутора лет назад — после апрельского (1985 года) Пленума ЦК КПСС, который нацелил страну на при-

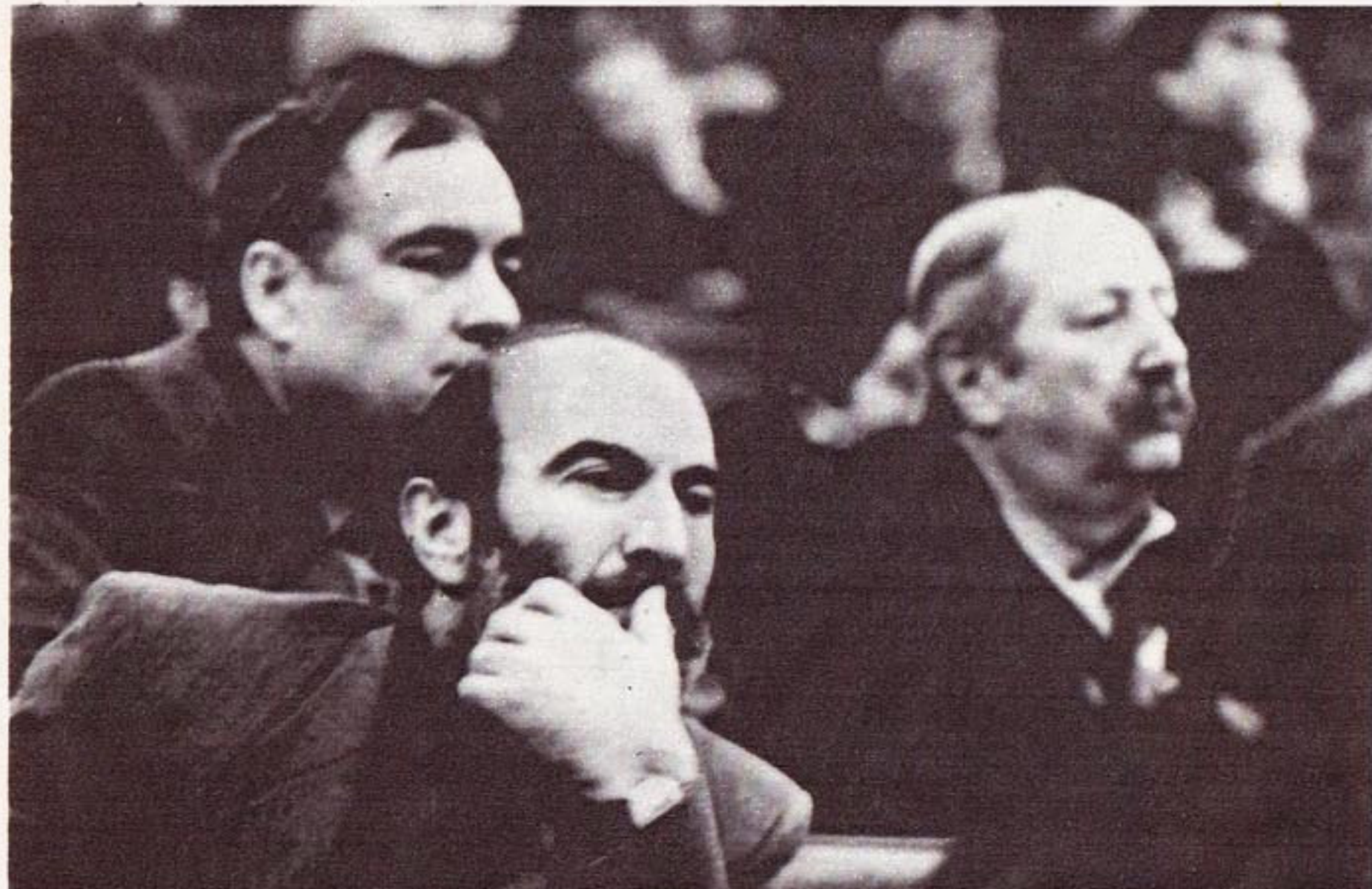
нятие радикальных мер по улучшению управления всеми сферами нашей жизни.

И, конечно, подлинно революционным стал 1986 год — год XXVII съезда партии. Он наметил крутой поворот к новым методам работы, и не только наметил — создал для этого необходимые предпосылки: политические, идеологические и психологические.

Съезд партии, безусловно, стал толчком, побудительным импульсом для V съезда кинематографистов, который со всей категоричностью высказался за самые радикальные изменения во всем нашем киноделе.

Восемь месяцев, прошедших после кинематографического форума, были временем решительной перестройки работы Союза кинематографистов, его секретариата и правления. Союз, по существу, взял на себя новые функции, повернулся лицом к кинопроизводству — его планированию, творческому

Э. Рязанов, Л. Ахвледиани и М. Швейцер



Т. Лиознова и К. Лучко



обеспечению. Необходимо было рассмотреть и всесторонне проанализировать многие ключевые, наиболее острые, наболевшие проблемы нашего кино. Наметьте пути их решения. Результатом этого и явилась выработка новой базовой модели кинематографа, которую обсудил пленум.

Перестройка системы кинопроизводства и проката фильмов — важнейшая забота Госкино СССР, и без его действенного и энергичного участия реформа попросту неосуществима. Мысль о необходимости тесного сотрудничества Госкино и Союза кинематографистов прозвучала в выступлении председателя Госкино СССР А. И. Камшалова. Только сообща, не теряя ни дня, открывая дорогу всему талантливому, мы сможем обеспечить качественный рывок вперед, создавать фильмы, нужные народу, активно участвующие в процессе перестройки общественного сознания, подчеркнул он.

Многогранен, широк и вместе с тем абсолютно конкретен круг проблем, обсуждавшихся участниками пленума. В каждом выступлении ощущалось стремление обогатить проект продуктивными идеями, тщательно выверить каждую рабочую деталь новой модели.

Реформа должна начаться незамедлительно — **переходным** периодом, в который уже вступают студии страны. Их творческая и экономическая самостоятельность, гласные, демократичные формы принятия решений, наиболее благоприятные условия для работы талантливых и честных художников — необходимые предпосылки движения вперед.

В ходе перестройки предстоит кардинальное переоснащение материально-технической базы нашего кинематографа. Необходимы и решительные перемены в области кинообслуживания зрителей. Постепенный переход к дифференцированному и хозрасчетному прокату. В проекте новой модели прокату дается право не принимать для показа на экраны фильмы низкого художественного качества. Ведь не секрет, что их тиражирование, реклама и показ подчас обходятся дороже производства этих беспомощных поделок. А что уж говорить о том моральном ущербе, который наносит демонстрация подобных картин многомиллионной зрительской аудитории!..

Нам надо срочно обеспечить при-

ток в кинематограф молодых сил — это одна из сквозных мыслей, прозвучавших в докладе и в выступлениях ораторов. Творческая преемственность поколений — необходимое условие жизнеспособности киноискусства. Нужны люди новой формации, не просто талантливые, а еще и смелые, дерзкие. Иным из них не удалось утвердиться в кинематографе, другие приспособились и, сетуя лишь на слова: «Не пускают», «Не дают», «Резжут», — сами стали снимать «благополучные», обтекаемые, никого не волнующие картины-однодневки. Налицо творческая девальвация многих дебютов. Очевидно, необходимо срочно расширить сценарные и режиссерские курсы.

Большое внимание было уделено специфике работы малых, в основном республиканских, студий. Естественно, что их нельзя приравнять и уравнивать в экономических условиях с огромными коллективами центральных киностудий. Но оставлять республиканские кинематографии в прежнем состоянии или выводить их за скобки общей системы нового кинопроизводства тоже нельзя. Необходимо найти такой вариант (или даже варианты) нового экономического подхода, который стимулировал бы творческие возможности каждой из них.

О многогранности проблем, их сложности, о необходимости досконального освоения «общего чертежа» и каждой детали новой модели кинематографа свидетельствует тот факт, что на пленарных заседаниях пленума и в одиннадцати секциях по профессиям выступило более 200 кинематографистов. Это было по-настоящему массовое и сугубо деловое обсуждение.

В итоговых документах было отмечено, что II пленум правления Союза кинематографистов СССР прошел в полном соответствии с духом решений XXVII съезда КПСС и V съезда кинематографистов СССР. Пленум единогласно постановил одобрить проект перестройки системы кинопроизводства и проката в целом, считая необходимым продолжить работу над ним с учетом замечаний и предложений. Созданы комиссии, которым поручено подготовить окончательный документ, а также проекты нового Устава СК и Устава кинофонда.

В работе пленума принял участие заведующий Отделом культуры ЦК КПСС Ю. П. Воронов.

В НОМЕРЕ:

4

Писатель Борис Васильев о картине «Покаяние»:
«Фильм, явившийся для меня прозрением в нашей сегодняшней жизни и в нашей истории, в нашей вере и в нашем безверии, в нашей отваге и нашей трусости...»



6

«Турксиб» и «Смысл жизни» — так называются фильмы, созданные кинематографистами Казахстана и Узбекистана к 70-летию Октября. Этой публикацией мы открываем рубрику, которую так и назвали — «К 70-летию Октября».

8



Смелость и духовная высота авторов фильма «Легко ли быть молодым?» в том, что они вторгаются в молодежные проблемы, как в свои.

12

Десять популярных актеров ждут писем от зрителей в рубрику «Вопрос актеру».

14

Памяти
Андрея
Тарковского

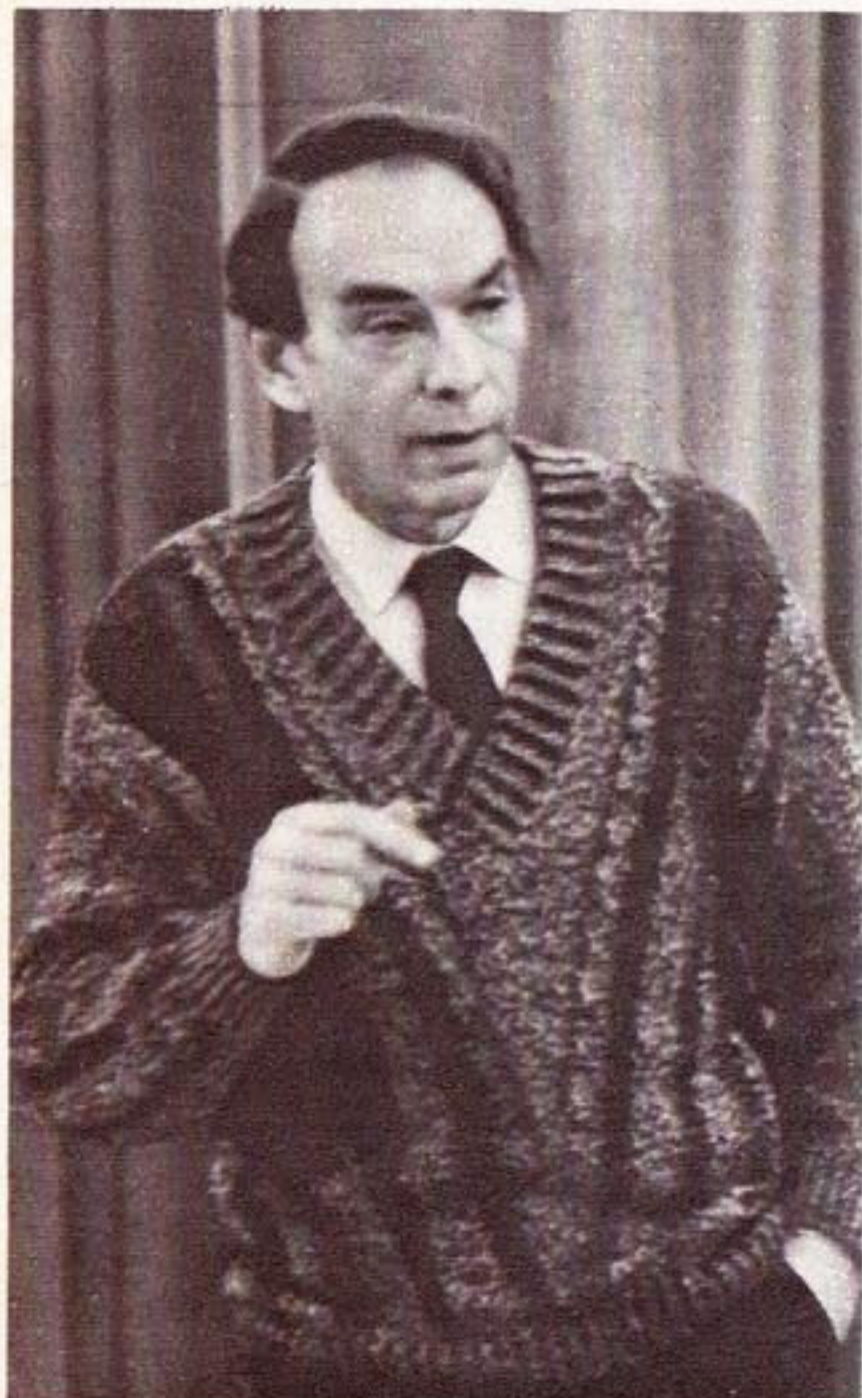


16

Композитор
Вячеслав Овчинников:
«Творческий процесс — всегда поиск и преодоление».



А. Баталов



И. Мирошниченко



ПРОЗРЕНИЕ

Борис ВАСИЛЬЕВ

Тихая женщина торгует тортами собственного изготовления. Кремовые храмы вкусны, товар пользуется спросом. И тут сосед обращает ее внимание на газету, в которой сообщается о смерти некоего Варлама Аравидзе. Затем следуют похороны, и... И каждую ночь покойного упрямо выкапывают из могилы и ставят перед домом его сына. Выясняется, что выкапывает мертвеца скромная кондитерша. Но как она изменилась! Она горда и изящна, отважна и беспощадна, тверда и насмешлива, она неотразимо великолепа в белом костюме и белой шляпке. Она рассказывает правду о Варламе Аравидзе, повинном в гибели многих людей, в том числе и ее родителей. И правда ее столь страшна, что внук Варлама кончает жизнь самоубийством, а его сын выбрасывает труп собственного отца из могилы.

Возмездие свершилось. Мог быть такой фильм? Вполне. Он о многом бы нам напомнил, он был бы, я уверен, по-грузински ярко, талантливо и самобытен. Только он не потрясал бы нас с такой силой, с какой потрясает великое искусство. Великие книги, великие полотна, великая музыка.

Мне часто приходилось утверждать, что современный художник обязан именно потрясать, потому что все мы обросли носорожьей кожей равнодушия. Я утверждал это искренне, ибо верил в то, что говорил, но искренен был от ума, а не от души, и верил, а не веровал. Сколь часто мы утверждаем без души и верим, не веруя, но это ведь горе, а не утешение. Понимание этого и определяется забытым ныне глаголом «прозреть». Я прозрел, увидев фильм Тенгиза Абуладзе «Покаяние» (авторы сценария Н. Джанелидзе, Т. Абуладзе, Р. Квеселава, оператор М. Агранович). Фильм, исполненный скорби, искренности, веры и мужества. Фильм, явившийся для меня прозрением в нашей сегодняшней жизни и в нашей истории, в нашей вере и в нашей безверии, в нашей отваге и в нашей трусости, в причинах всего этого и породивших их следствиях.

Это фильм о том, как всё убивали. Людей, совесть, дружбу, честь, достоинство, талант, добро. И хоть нет в картине бичей, я физически ощущаю, как врезаются они в тело, я слышу, как они свистят, я вижу, как бичуют не кого-то персонально, но народ, загоняя его в стойла, в безмыслие, в фантазмагорическую обыденность средневековья.

Это фильм об обывательской ненависти. К культуре, к творцам ее, к духовности, к прошлому своего народа. Такая ненависть не просто убивает: она юродствует, глумится, разыгрывает водевили с переодеваниями.

Это фильм о преимуществах зла. О раковой болезни общества и метастазах духовного растения, проникающих в иные поколения. О растлении — злом, управлении — злом, воздаянии — злом и утешении — злом.

Это фильм-фарс. Не по жанру — по глобальной мысли: Маркс и Энгельс предупреждали, что история, повторяясь, превращается в фарс. И в картине фарс — тра-

гический, кровавый — чувствует себя как дома. Как в доме художника Сандро Барателли (Э. Гиоргобиани) и его жены Нино (К. Абуладзе) веселый Варлам. Фарс, когда под «Свадебный марш» Мендельсона власть карающая венчается с самой Фемидой, походя, между допросами увлакивая ее в кусты. Фарс — в средневековых латах стражников и в средневековых мантиях судей. И фарс этот вполне закономерен, ибо в XX веке любая тирания есть прошлый, пройденный народами этап, повтор истории. Все это нелепо, нелогично, страшно, неправдоподобно до ужаса, но ведь все это было. Фильм глубоко реалистичен не по приметам времени, не по реалиям быта — он реалистичен по высшему счету Искусства.

В центре фильма «Покаяние» — человек, которого зовут Варламом Аравидзе. Это имя ничего не говорит нам, и тем не менее мы безошибочно узнаем его. Он узнаваем по злобной общности всех диктаторов. Им в равной степени присуща ненависть к культуре и страх перед нею. Я не знаю ни одного тирана, который не начал бы с физического и нравственного уничтожения интеллигенции. Им одинаково свойственно отсутствие нравственного стыда, то есть их отличает нравственное бесстыдство. Они — все без исключения! — обещают рай своему народу, их общая сила — в демагогии, а демагогия и есть отсутствие нравственного стыда.

И наконец — далеко не последняя, но главная черта: их нельзя предать земле. После смерти они разлагаются среди живых независимо от того, были их останки похоронены под гром салюта или облиты бензином и сожжены: трупы их смрадят до сей поры. Это их смрад сотрясает покушениями и взрывами Италию, их смрад устраивает сборища в Западной Германии, откровенно размахивая знакомой свастикой. Рвотные приступы великорусского шовинизма и местного национализма — это ведь тоже смрад разлагающегося в нашем обществе мертвеца. И ностальгическая тоска отставных холопов по сильной личности, и портреты вождя у малю что знающей о прошлом (нашими, кстати, стараниями!) молодежи — это из того же ряда.

Фильм сложен и многослоен — я просто не могу припомнить какой-либо иной картины, столь насыщенной мыслями, — и я хочу лишь попытаться послойно рассмотреть его, хотя заранее убежден, что, сколько бы бумаги ни извел, мне не исчерпать этого родника. Образы Абуладзе многогранны, метафоры неоднозначны, а символы порождают бесконечную цепь ассоциаций: режиссер дал нам срез истории нашей. И я восхищаюсь его гражданской отвагой, восхищаюсь его талантом и буду вечно благодарен ему за то, что он снял с глаз моих катаракту рабского равнодушия. Великие сыны России называли Грузию страной певцов и героев, и Тенгиз Абуладзе подтвердил их слова.

В фильме то и дело возникают храмы. О них говорят и спорят, в них размещают некие опасные приборы, их пытаются спасти, их взрывают, а потом они появляются вновь в виде красочных тортов.



Кетеван (З. Боцвадзе)

Храм «Покаяния» лишен религиозной окраски: это храм духа человеческого, храм народной нравственности, народной памяти, народной мудрости. Средоточие красоты, связь времен прошлых с временами грядущими. Реальный храм с реальными фресками, который реально пытаются спасти, незаметно превращается в символ: мракобесие не внутри храма, а снаружи, и взрывает оно не просто церковное здание, а саму веру народа.

Гремит взрыв, оглушая всех: Варлам Аравидзе взорвал ХРАМ. И здесь для меня символ переплетается с реальностью в единую вязь: я вспоминаю другой храм, взорванный в другом городе по другому приказу. Некогда он возвышался над Москвою-рекой, венчая собою Бульварное кольцо. Храм Христа Спасителя был памятником Отечественной войны 1812 года, строился на добровольные пожертвования, а в коридоре, что опоясывал грандиозное здание, на мраморе запечатлены были важнейшие события войны и имена павших в боях героев. ИМЕНА. Это был Вечный огонь благодарной памяти народной спасителям Отечества нашего, но реальный Варлам Аравидзе развеял в прах и память, и благодарность, и имена героев... Так фильм смыкается с фактом, но идет дальше, вскрывая причины и следствия планомерного уничтожения храмов на нашей земле, храмов в нашей культуре и храмов в каждом из нас.

Делегация умоляет всеильного правителя отменить приказ об опасных опытах в храме, угрожающих сегодня стенам и фрескам, завтра — всему человечеству. «Городской голова» упорствует и юродствует, отказывается и удивляется, снова юродствует, лжет и улыбается, улыбается и лжет, но в конце концов торжественно раз-

рывает собственное распоряжение. Доверчивая интеллигенция, не умеющая сомневаться в слове, благодарно улыбается Варламу Аравидзе. Варлам Аравидзе благосклонно улыбается доверчивой интеллигенции и... И тут же с пафосом начинает рассказывать, какую райскую жизнь он создаст для всего народа. Пафос демагога подхватывает оглушающий «Танец с саблями», камера отъезжает, и мы видим, что наш герой разглагольствует о грядущем рае в... оранжерее, вдоль стеклянного купола которой многозначительно прохаживается стражник в латах. Именно здесь возникает впервые злобный призрак средневековья. Бесстыдная ложь, наивная доверчивость, взвинченный неистовством мелодии оптимизм в искусственном климате оранжерейного бытия — это и есть предпосылки завтрашнего взрыва храма. Но пока предпосылки: правителю еще предстоит физически расправиться с интеллигенцией, запугать народ, расплодить, как клопов, карателей, изнасиловать Фемиду и бесконечно, бесстыдно лгать, лгать, лгать. И тогда вместо «Танца с саблями» загремит вдруг бетховенская ода «К радости» на чистейшем немецком языке. И оборвется взрывом. Что это — взорвали храм? Убили художника Сандро Барателли? А может быть, это началась война?... Фильм не отвечает: он призывает думать.

Думайте, люди! Думайте наконец-таки, сколько же можно существовать, исполняя, но не думая, веря, но не веруя?..

Вот к чему приводят взрывы храмов. Вместо них возникает суррогат: фильм начинается и заканчивается кремовыми храмами. Сахарные колокольни, кремовые церкви, марципановые кресты: против этого никто ведь не протестует. На здоровье: Варлам Ара-



Варлам Аравидзе (А. Махарадзе)



Нино (К. Абуладзе) и маленькая Кетеван (Н. Очигава)

виде добился своего, переселив храм из области духа в органы пищеварения.

И вновь это не только блестящая метафора, а историческая реальность. Превратив церкви в керосиновые лавки, склады, а то и просто в отхожие места, разместив в монастырях тюрьмы и колонии, мы вдруг спохватились и начали спасать уцелевшее. Но спасали лишь здания, а потому и воскресили их как декорацию, на фоне которой ряженные в стиле «рюсс» молодцы и девицы изображают русское гостеприимство за иностранную валюту. Место национальной самобытности занимает ныне безвкусная и дурно отретипированная стилизация, включающая в себя показное радушие, кабацкого стиля переплясы, отмененные еще Петром Великим поклоны до полу (спасибо, хоть не челом бьем о порог!) да пресловутые хлеб-соль, которые преподносились доброму барину по возвращении одного в родовое поместье из очередного вояжа в Париж. Лакейское угодничество выдается за национальную манеру поведения; чем не сусальные храмы. фильма

«Покаяние»?!. Варлам Аравидзе разрубил цепь времен.

А с виду был весьма скромн. В одном и том же полувоенном костюме, в сапогах, в которых его и хоронят. И лгал без зазрения совести, но как-то наивно, хотя всегда нахраписто; и демагогия его была прямолинейна и элементарна, и улыбка не сходила с лица: он изо всех сил стремился быть «из народа». Из того самого, которому лгал, который презирал, который запугивал и терроризировал, но законы времени облекали его именно в эти одежды.

А вот сын Варлама Авель Аравидзе участвует в ином карнавале. Он модно одет, он далеко не прост, он задумчив и значителен, красив и импозантен. Он хорошо воспитан и непринужденно сыграет вам «Лунную сонату». Но он сын своего отца и начинает свой путь в фильме с того, что крадет распятие у доверчивой дочери Сандро Баратели Кетеван.

Поразительно, но отца и сына — Варлама и Авеля Аравидзе — играет один актер — Автандил Махарадзе. Я видел фильм дважды, но и после вторичного

просмотра я способен лишь уговорить себя, что столь различных людей (даже не людей, а типы) — различных решительно во всем: во внешности, в походке, взглядах, голосе, улыбке, манере поведения и манере разговора, в жестах, позах и, как мне упорно кажется, даже в росте (ей-богу, Авель выше!) — играет один и тот же человек. Это невероятно, я никогда не видел ничего подобного. Но я не рискую вторгаться в чужую область и лишь выражаю свое безмерное восхищение талантом и трудом актера.

Да, сын ничем не похож на отца, но зловещая общность связывает их. Эта общность — роковой знак Каина, тавро проказы и проклятия.

А проказа есть ложь. И если Варлам Аравидзе лгал для достижения личной цели, то Авель Аравидзе лжет уже по инерции. Ложь стала нормой жизни.

Один раз, правда, в Авеле шевельнется некий эмбрион совести: гласный суд над Кетеван Баратели (З. Боцвадзе) нарушит самоуверенную безмятежность той духовной спячки, которую породил Варлам. И Авелю вдруг покажется, что ему необходимо покаяться. В полном соответствии с этим абсолютно мифическим для него представлением Авель начнет спускаться по старой лестнице то ли в пещеру к библейскому пророку, то ли в катакомбы к первым христианам. И в тусклом пламени свечи увидит отшельника, но увидит только руки, неторопливо, обстоятельно разделяющие рыбу и отправляющие в рот кусок за куском. И перед этим жующим пастырем Авель начнет каяться: «Сознание мое раздвоилось... Я постепенно теряю свои моральные принципы. Я уже не вижу разницы между добром и злом... Веру потерял, веру!»

И здесь мы ясно видим, что вдоль стен подземелья стоят картины погибшего Сандро Баратели, а над ними — распятие, которое украл когда-то ангелочек Авель у маленькой Кетеван. «Что, не узнал меня, сынок?» — спрашивает с хохотом Варлам Аравидзе, продолжая пожирать рыбу.

Словно от дурного сна очнется респектабельный Авель. Нет подземелья, нет картин Сандро Баратели, нет жующего отца, сказавшего ему всю правду о нем самом. Он снова в суде, рядом его жена Гулико, кругом — друзья и знакомые, но... Но в руках Авеля Аравидзе держит скелет рыбы, с таким аппетитом обглоданной его отцом...

Фантазмагория? Нет, высшая реальность великого искусства: тираны всегда пожирают плоть людских надежд, оставляя потомкам голый скелет мертвых догм, прописных истин да схоластических экзерсисов. Воспитанные на этой духовной отраве авели уже не способны свернуть с Каинова пути. Ничто не проходит бесследно, и за преступления отцов рано или поздно расплавляются сыновья, внуки и правнуки.

Скажи мне, кто твой друг... Варлам Аравидзе друзей не имел. Он имел старательных исполнителей (вспомните арест всех подряд, кто только носит фамилию Амилахвари, в поисках одного-единственного подозреваемого!) вроде полудиота Доксопуло, но друзей у него не было и быть не могло.

Зато у Авеля Аравидзе их полным-полно. Они провожают в последний путь Варлама, стерегут его могилу, заполняют зал суда, толкуются в доме и готовы на все, чтобы помочь Авелю. Готовы на лжесвидетельство, на обман, на подлость, на то, наконец, чтобы объявить возмутительницу спокойствия сумасшедшей и навсегда

упрятать ее — нет, не в тюрьму, что вы, не те времена! — в клинику для душевнобольных. При этом они не способны на искреннее сочувствие: они бесконечно смеются, громко шутят, подзадоривают друг друга, пьют, гуляют, поют и грязно ругаются при женщинах. Посеянное Варламом Аравидзе вззошло и расцвело; в видении его внука Торнике поэтому и возникает собственная мать (И. Нинидзе), бесстыдная танцующая перед мертвым дедом. И дед Варлам отворачивается от нее, лежа в гробу...

И вся надежда — внук Варлама Торнике (М. Нинидзе). Он единственный, кто не лжет, не пьет, не кощунствует. У него ясные, мучительно напряженные глаза: он хочет понять. И когда отец на прямой его вопрос о дедке начинает привычно юлить, Торнике не выдерживает и кричит с болью и горечью: «Неужели вам не надоело без конца лгать!..»

Через несколько мгновений после этого крика юной души раздастся выстрел. У Торнике хватило мужества ответить за преступления дедки и бесконечную, бесстыдную и безнравственную ложь отца.

Затем последует страшное в своем трагическом бессилии покаяние Авеля, исступленное разрывание могилы собственного отца, выволакивание его трупа за ноги, и... И мертвый Варлам Аравидзе полетит в пропасть. Справедливость восторжествовала, во имя тысяч безвинно погибших свершилось святое возмездие.

Но не вздыхайте с облегчением. Пока прошлое не подвергнуто гласному рассмотрению и гласному суду общечеловечности, труп продолжает разлагаться среди нас, и авели могут быть абсолютно спокойны. Все, что вы видели на экране, всего лишь мысли, мечты о справедливости, видения, и не успел еще труп Варлама Аравидзе скатиться по склону, как мы снова оказались на кухне, где тихая Кетеван, дочь уничтоженных супругов Баратели, стряпает свои сладости. Вместо белого платья на ней испачканный сахарной пудрой передничек, а с газетного листа победно улыбается Варлам Аравидзе, и траурная рамка нисколько не умаляет его торжества: он победил, вытравив совесть не только у собственного сына, но и у потомков строптивой интеллигенции. Какая горькая ирония: художник Сандро Баратели погиб в лагерях, пытаясь спасти реальный храм, а его дочь сноровисто сляпает храм сусальный по вашему заказу.

— К чему дорога, если она не приводит к храму? — удивится старая женщина, поставив этим вопросом последнюю точку в фильме. (Эта крошечная, но важная роль оказалась последней на творческом пути великой грузинской актрисы Верико Анджипаридзе.)

И в этом вопросе для меня — самый горестный и самый главный вывод фильма: когда же ты восстановишь утерянную дорогу к храму народному, интеллигенция? Ведь твой долг — светить народу, светить, обжигая руки и душу, светить до последнего мига жизни своей и успеть передать светильник тому, кто склонится над тобой? Неужто смрад проклятого прошлого настолько отравил тебя, что ты способна лишь мечтать о справедливости да лепить для сегодняшних авелей пряничные храмы?

Фильм Абуладзе — набат, взывающий ко всеобщему покаянию, к нашей гражданской совести: хватит! Хватит лжи, хватит холопства, хватит трусости. Вспомним наконец, что все мы граждане. Гордые граждане гордой страны.



Климов и Джунгаров
(Т. Джаманкулов)

ет место новому. Поэтому нам хотелось показать не столько внешнюю сторону событий, сколько психологию людей, принадлежащих к разным социальным слоям. Поначалу мы задумывали создать кинороман, что, собственно, и определило многотемность и «многогеройность» сценария Булата Габитова-Джансугурова. Материала было так много, что при монтаже мы даже растерялись. Каждый эпизод был вроде бы хорош сам по себе, а основной стержень терялся. Но когда вместе с художественным руководителем картины Булатом Мансуровым мы «разбросали» эпизоды по блокам, все естественно и логично уложилось.

В фильме нет случайных героев. Каждый олицетворяет свой класс, свою прослойку. Здесь убежденные партийцы, истинные революционеры, взявшие на себя всю ответственность за будущее народа. Тут начальник строительства Климов (Е. Жариков), прототипом которого был Владимир Сергеевич Шатов, и исторически существовавшая личность, заместитель Председателя Совнаркома РСФСР Турар Рыскулов (А. Боранбаев). Тут комсо-



Климов (Е. Жариков)

Фото И. Старцева и Н. Шестаковой

“ТУРКСИБ”

29 апреля 1930 года на станции Огизокиргын (ныне Айнабулак) был забит серебряный костыль железнодорожной магистрали, соединившей Сибирь и Среднюю Азию. И сразу слово «Турксиб» стало известно во всем мире. Известно благодаря съемкам режиссера Виктора Турина, запечатлевшего подвиг строителей нового, социалистического мира. Десятилетия спустя лента замечательного кинопублициста «Турксиб» («Стальной путь») была названа ФИПРЕССИ в числе 12 лучших документальных картин мира.

Появление этого кинополотна знаменовало блистательную победу отечественной школы документалистики. А для будущего кинематографа Казахстана оно послужило стартовой площадкой, ступенью в создании собственной студии, преобразованной затем в студию «Казахфильм» имени Шакена Айманова. И символично, что 50-летие свое она отмечает выходом в числе других работ художественного фильма с таким знакомым и дорогим всем нам названием «Турксиб».

Итак, события минувшего в художественном преломлении сегодняшнего дня. Жанр — историческая драма. Об этом говорит один из постановщиков картины, Серик Жармухамедов (он снял ее совместно с дебютантом в кинематографе, театральным режиссером Кадыром Джетписбаевым):

— Этот 1926-километровый железнодорожный путь через пески и скалы стал водоразделом между старым и новым. Вторжение современной цивилизации вызвало у одних энтузиазм, у других же сомнения, а то и откровенное неприятие. Что ж, таков закон диалектики — старое, отживающее без боя не уступа-



Сарыбура (А. Ашимов)

мольцы легендарного Турксиба и молодежь, нашедшая на этой стройке свою судьбу. Многие противники и ярые враги Советской власти — байские приспешники, националисты, белогвардейцы объединяются, чтобы наносить республике удары в спину.

Но наиболее интересными для меня были два образа: инженера, бывшего комиссара Временного правительства, перешедшего на сторону Советской власти и преданного ей всей душой Джунгарова и любящего землю своих предков бая Сарыбуры. Судьбы их, каждая по-своему, трагичны. Многие черты характера Джунгарова, которого сыграл Т. Джаманкулов, «списаны» с реального человека — Мухамеджана Тынышпаева, ставшего жертвой клеветы. Нам казалось, что нельзя не сказать с экрана о перегибах того тревожного и сложного времени. Что же касается Сарыбуры (А. Ашимов), то здесь иная драма. Он старейшина большого рода, привык быть хозяином в своих владениях, и ему трудно перестроиться, принять сразу новую жизнь.

Стараясь воссоздать дух того легендарного времени, мы стремились как к психологической достоверности, так и к документальной точности. Саму смычку снимали непосредственно там, где она состоялась — на станции Айнабулак.

Воспоминания ветеранов Турксиба помогли восстановить отдельные реалии. В фильме, который снимал мастер операторского дела А. Ашрапов, участвовали актеры разных национальностей. Атмосферу тех лет воссоздали художники Ю. Вайншток и Р. Каримов. Композитор А. Луначарский.

Алма-Ата

Людмила ЕНИСЕЕВА

"СМЫСЛ ЖИЗНИ"

О славном жизненном пути советского государственного, партийного деятеля Усмана Юсуповича Юсупова рассказывает картина «Смысл жизни», которую снимает на «Узбекфильме» режиссер Дамир Салимов по сценарию Рамиза Фаталиева.

У. Ю. Юсупов был «ровесником века». Родился в одном из беднейших кишлаков Ферганской долины, Каптархона (что в переводе означает «голубяшня»). До революции трудился на хлопкоочистительном заводе в городке Каунчи неподалеку от Ташкента. Именно там прошел он «первые университеты»: научился читать и писать по-русски и по-узбекски, занимался самообразованием, стал активным участником революционного движения. В 1929 году он был избран секретарем ЦК КП(б) Узбекистана, в 1931-м назначен председателем Среднеазиатского

бюро ВЦСПС, а затем первым секретарем ЦК КП(б) республики.

Стремительно развивался Узбекистан в годы пребывания Усмана Юсуповича Юсупова на этом посту. В беспрецедентные сроки, всего за два месяца, был прорыт Большой Ферганский канал, оросивший страдавшие от засухи поля колхозов. В его создании участвовало более трехсот тысяч человек, и он стал как бы предвестником всесоюзных ударныхстроек. Уже в 1939 году республика вышла на первое место в мире по урожаю хлопка. В Ташкенте открылся Узбекский театр оперы и балета имени Алишера Навои. В результате социалистических преобразований Узбекистан превратился в индустриальный край с развитым коллективным сельским хозяйством.

Началась Великая Отечественная война... В кратчайший отрезок времени в Узбекистане была развернута производственная база для эвакуированных промышленных предприятий. И уже осенью 1941 года из республики на фронт отправилась первая партия боевых самолетов... После войны было принято решение о создании в стране Министерства хлопководства. И возглавил его Усман Юсупович Юсупов...

Сценарий охватывает наиболее важные эпизоды из жизни человека непростой судьбы. Выбор исполнителя на главную роль необычен. Усмана Юсуповича Юсупова играет непрофессиональный актер — сын героя Ульмас Юсупов. В картине также заняты Ш. Самандаров, Г. Золотарева, В. Мычкин, Р. Каримов, Р. Сагдуллаев, Д. Исмаилов, О. Лукманова. Оператор Х. Файзиев, художники Б. Назаров и Р. Сулейманов. Съемки проходят в Москве, Ташкенте, Намангане, Самарканде, Коканде...

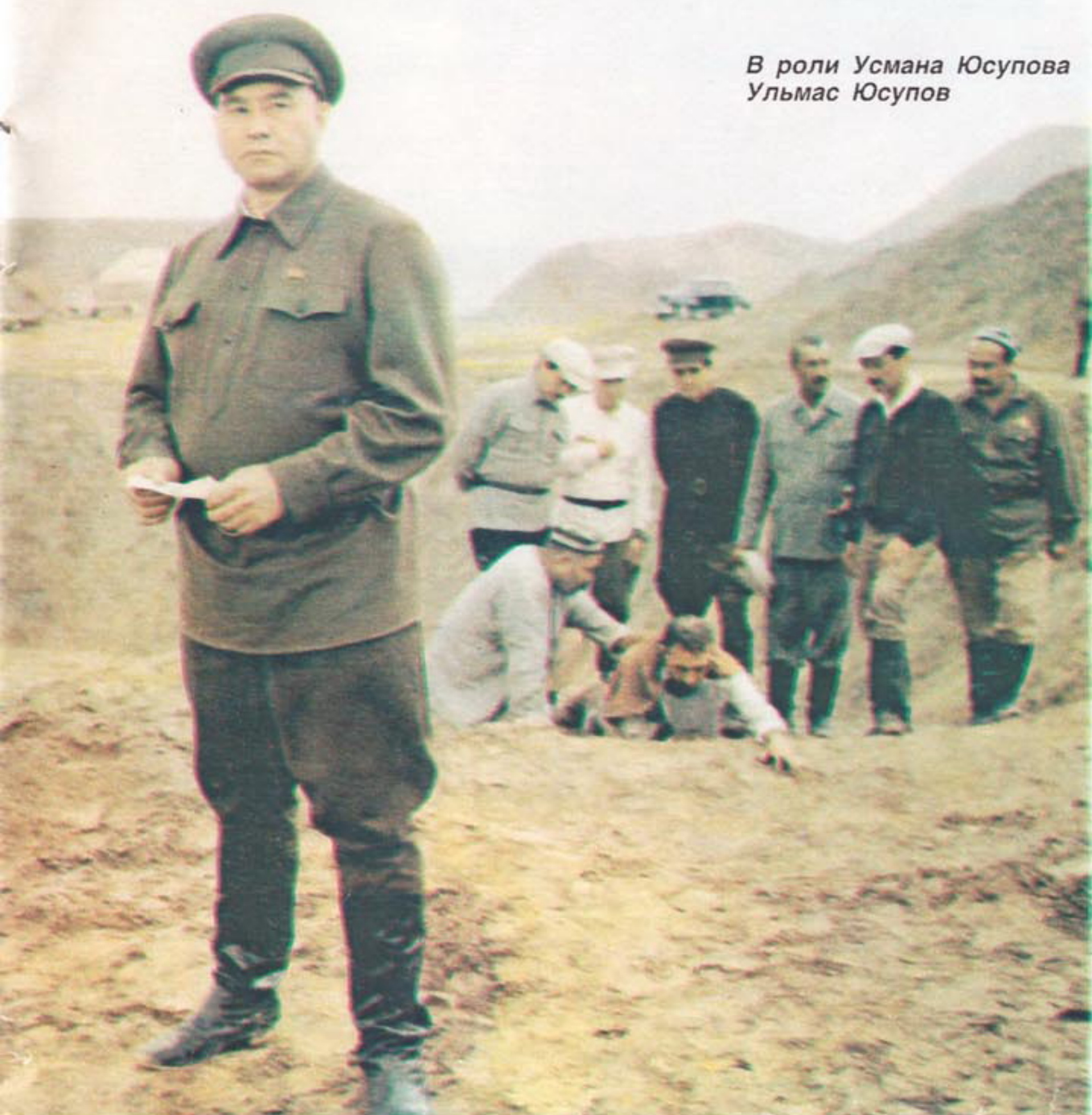
Эльдар АСКЕРОВ

Юный Усман (Б. Хусанбаев)
с матерью (О. Лукманова)

На строительстве
Большого Ферганского канала

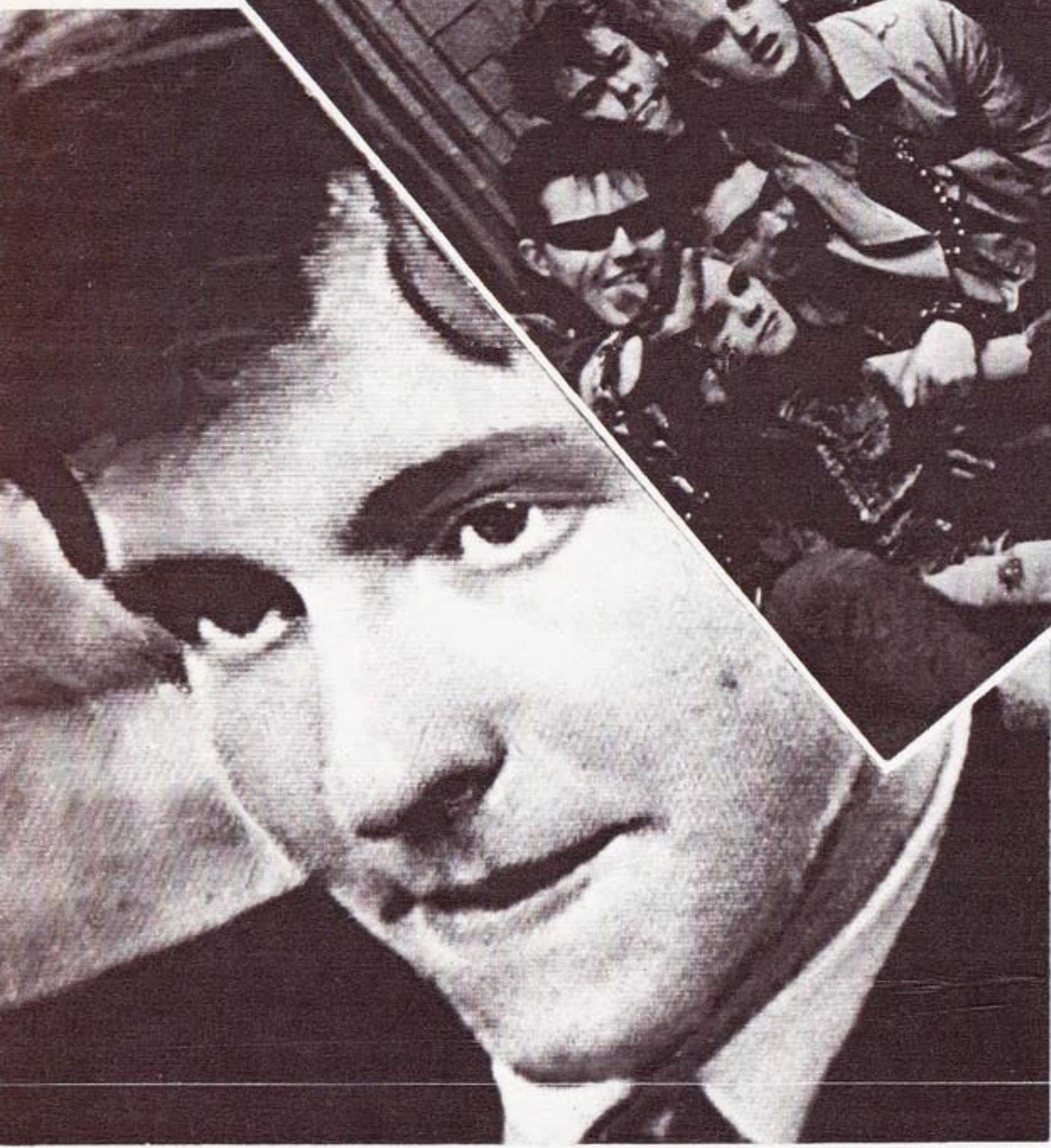
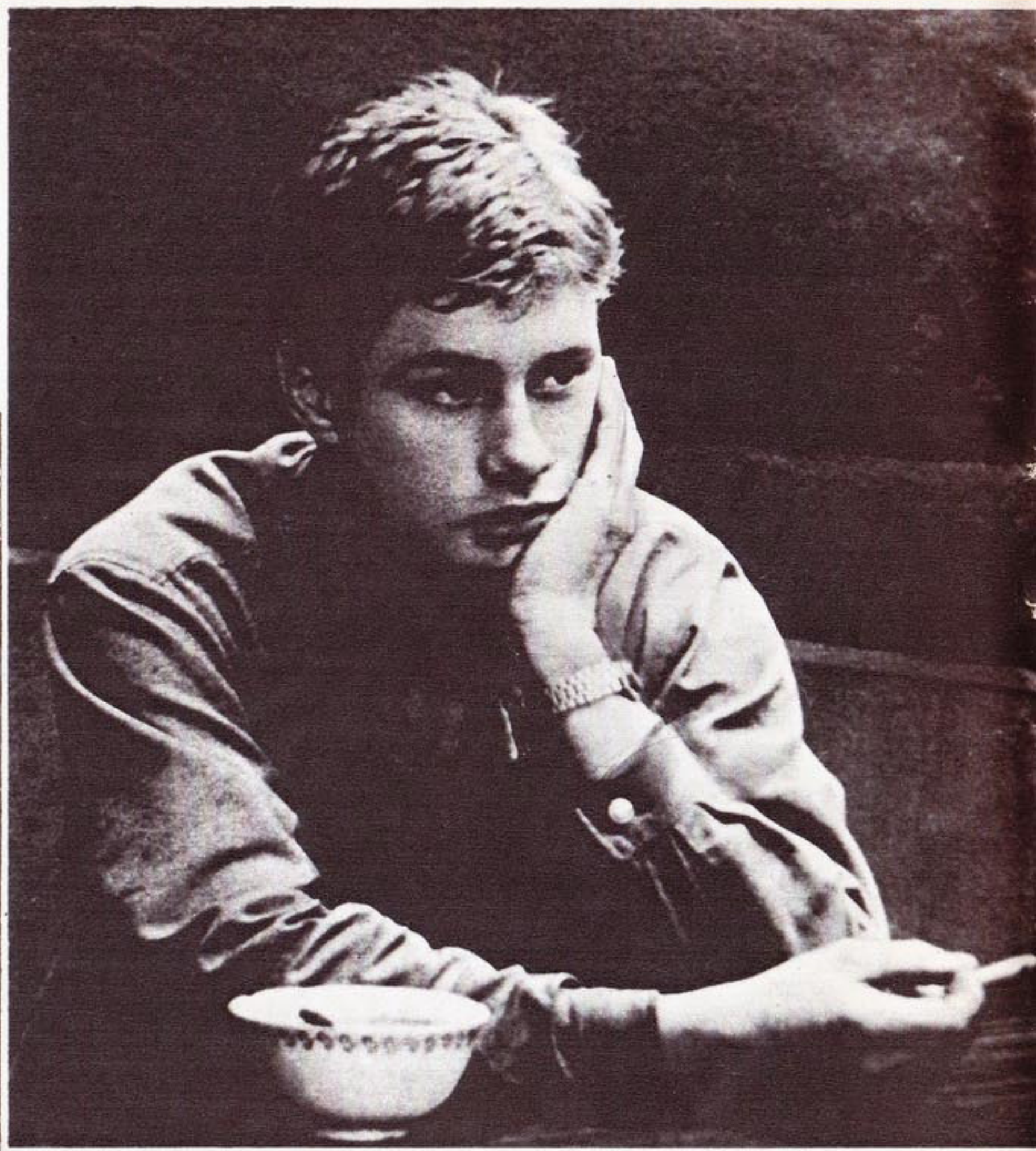
Фото Д. Джалолова

В роли Усмана Юсупова
Ульмас Юсупов



Александр ЕГОРОВ

ЭТО НАШИ ПРОБЛЕМЫ



Режиссер Юрис Подниекс с героями своего фильма

Слева — Геннадий, справа — Вентс

мом и возможном в искусстве. Появился «Плюмбум, или Опасная игра» Вадима Абдрашитова, лента сложная, отчасти «умопостроенная», но абсолютно необходимая сегодня.

И, наконец, документальный фильм, о котором говорят сейчас все. — «Легко ли быть молодым?» латышского режиссера Юриса Подниекса (сценаристы А. Клецкин, Е. Марголин, Ю. Подниекс, оператор К. Залцманис).

Мне довелось недавно вести беседу со старшекурсниками Литературного института. Горячо отозвались они на разговор о «Покаянии». Но в пылу спора юнец со скорбно отчужденной улыбкой на ранне усталом лице категорически припечатал: «Культ, культ... Это ваши проблемы».

Я не собираюсь ни клеймить, ни переубеждать его, просто попробуем разобраться в противоречивом этом деле, опираясь на предельно честный, открытый спор и размышлениям фильм Подниекса.

Металлический рок, обманчивая «прелесть» наркотиков, поиск выхода из одиночества, ранний скепсис и судорожное желание самоутвердиться, хотя бы за счет панковских погремушек. Это ваши, молодых, проблемы? Это и есть

круг, вовсе не так размашисто очерченный, как это вам представляется?

Вспомним, как воспроизводят его, этот чертов круг, авторы фильма. Ажиотаж тысячной молодой толпы на концерте рок-ансамбля — и истерзанные вагоны электрички: выплеск после концерта. Шествие панков — и тоскливый, загнанный взгляд одного из них, выхваченного крупным планом. Моление молодых адептов секты «Сознание Кришны» — и дьявольски спокойное убеждение юного сектанта в том, что можно убить, исполняя приказ вождя — гуру. Личная совесть будет здесь ни при чем. (Разве это не разновидность сознания, отравленного культом, психологии отчужденного «винтика»? Чьи это проблемы? Но рано, рано торопить выводы.)

Ни в чем не лытит режиссер своим юным собеседникам — героям фильма. В каждой массовой молодежной бесовщине обнаруживает он жесткий и неотвратимый исход — тупик. Уж на что единой, увлеченной, спаянной выглядит толпа поклонников хард-рока! Но вот развеялся морок, остановились вагоны растерзанной электрички — и только семеро из полутора сотен «расшалившихся» держат ответ перед судом. Остальные, как говорится на нынешнем сленге, слиняли. «Меня просто заложили», — даже без горечи о былом братстве (не было его, каждый оставался одиноким) говорит один из подсудимых.

И, может быть, одна из самых жестоких новелл фильма — о юном прозекторе, который делает свой бизнес на трупах городского морга, сшивает их после вскрытия, гримирует и припудривает лица, обмывает тела. Делает все то, что раньше решались делать особо христоролюбивые старухи. И получает по щедрой таксе от родственников покойных. Есть у молодого прозектора какие-то свои планы, появляется време-

Мы было начали отвыкать от фильмов-событий. Тех, что обжигают правдой, что заставляют по-новому остро воспринять день сегодняшний или день отошедший, в котором сеялись семена неопознанного зла и прозябали ростки надежды.

Были такие экранные события, подвигающие общество в самопознании на шаг, на два, а это, признаем, много.

Был «Председатель» Алексея Салтыкова. «Мне двадцать лет» Марлена Хуциева. «Андрей Рублев» Андрея Тар-

ковского. «Калина красная» Василия Шукшина.

А потом как-то стухевалось будоражащее, трудное искусство, способное «обратить зрачки в душу». Говорило не в полный голос. Мучительно выражало себя через систему подневольных намеков.

И вот прорвалось снова, опрокинув запреты, выразив необратимую потребность времени перемен в правде. Начало свою всеочищающую работу «Покаяние» Тенгиза Абуладзе, потрясающее все наши представления о мысли-

нами омерзение к бизнесу, и тогда бежит он отдышаться на дедовский хутор. Но чем дальше, тем холоднее и отчужденней он в своем «ремесле», съедающем исподволь все естественное в душе. В его восемнадцать...

«Я чувствую зверя, который во мне сидит, я только учусь быть человеком», — признается другой юный.

Каких только тирад и суматошных приговоров не обрушивали мы (старшие) на эти головы еще, скажем, позавчера! Бездуховность, деградация, выморочность — и пошла писать губерния, озлобляя всеобщей смазью и то лучшее, что есть в ее молодежных уездах.

Смелость и духовная высота Подниекса в том, что он не выносит ни одного приговора, вторгается в молодежные проблемы как в свои, кровные и кровоточащие. А главное — хочет и умеет заглянуть в глаза, души юных. Прозектору. Даже поклоннику Кришны, вычислившему для себя границы дозволенного похлестче Родиона Раскольникова.

И что же? За плотной коростой бездуховности обнаруживается беззащитность, тоска, отчаянный поиск выхода. То есть начала если и не добрые, то обещающие добро. При одном решающем условии — понимании этого мятущегося мира.

А у нас (старших) — ощутимый дефицит такого понимания, постоянная его убыль под напором и впрямь грозных молодежных альтернатив.

Как помните, только семеро из полутора сотен ответили за содеянное. Разумеется, это не делает чести «слинявшим». Но почему почтенный суд рассматривает дела только этих семерых и паяет им сроки заключения за всех, постыдным оптом? Только ли потому, что следственный поиск был бы занятием ох как затяжным, а у нас, как известно, «сроки» и вечный жупел «незакрытых дел»? Нет, еще и потому, что одержимы желанием показательной (в основе показушной) кары первого подвернувшегося. И вот ему-то — «на всю катушку».

Или — властный рык главного врача, обращенный к девчонке, доведенной до отчаяния ложным обвинением и пытавшейся покончить с собой.

Или — полная механистичность ежедневного караульного ребячьего ритуала у мемориала латышских стрелков. Что они знают об этих рыцарях революции? Кто из редких оставшихся славной плеяды добрался до их сердец? (Первой режиссерской работой Подниекса был фильм «Созвездие стрелков» — потрясающий рассказ о рыцарском поколении. Плохо и мало его показывали!) Но изо дня в день повторяется ритуал, закрепленный графю «воспитание на боевых традициях».

Дефицит, угрожающий дефицит понимания. При избытке лозунговщины и просто ничем не одушевленной болтовни. Да еще и в постоянной настороженности: что еще «они» выкинут?

В одной из французских пьес мудрая мать говорит: «Если дети заговорят по-ирокезски, я буду изучать ирокезский». Мы его изучаем из рук вон плохо.

Но и этот дефицит понимания — лишь часть проблемы. Мы пона-

терели не только в сетованиях и приговорах, но и в дежурных похвалах молодым. «Образованные, эрудированные, свободно мыслящие». Все правда, и создатели фильма умеют показать, что даже самые безнадежные в молодой среде мыслят неожиданно и остро. И в конечном счете они лучше понимают нас, чем мы их. На одном полюсе — убыль понимания, на другом — его разоблачающий рост. Все всё понимают. Но может быть, впервые говорят с экрана: «Вы нас такими сделали своим двуличием, ложью».

Зеркальное отображение двуличия — ранняя «ушлость» молодых, умеющих виртуозно отыгрывать любую социальную роль — от паиньки до полной оторвы. И об этом открыто заявляют герои Подниекса (как все-таки умен, искренен и духовен режиссер в разговоре с ними!). «Это же сто процентов: в школе я один, в кругу друзей — другой».

Генрик Ибсен сказал: «Юность — это вездесуд».

Вспомним одну из многих трагедий в «Покаянии». Одну, но, наверное, самую взвешивающую о понимании и действии — выстрел внука Варлама Аравидзе в свое сердце.

Что тут «ваши», а что «наши» проблемы?

Единственное им решение, по крайней мере путь к нему, — правда. Полная, безызынная — «да была б она погуще, как бы ни была горька». Такая сложная и выстраданная, как в рассказах молодых героев фильма об Афганистане. Эта война, праведная и исторически неизбежная, все-таки остается в проявлениях своих делом жестоким. И молодые наши бойцы-интернационалисты (кстати, вчерашние поклонники «металла», а может быть, и панки), пройдя через афганские бои, взрослеют, иначе понимают мир, но в чем-то ощущают и горечь.

Я понимаю, что не исчерпал тех проблем, эмоций и размышлений, которые предложил (даже предъявил!) фильм. Требовательно, неуклончиво. Даже если понадобится разговор по-марсиански, огромное, все решающее дело преемственности поколений того стоит.

И в заключение о том мы, от имени которого я пытался постичь реальность, острыми ракурсами обнаженную талантливый фильмом. Это мы старших. Тех, кто повинен в сокрытии правды, в том, что конфликты «отцов и детей» снова и неотвратимо стали проблемой, а не легкими расхождениями, как это мы же и пытались представить.

Нам необходимо сознание вины, продолженное в энергии действия, в энергии общественного и — непременно — личного обновления.

Но не будем и забывать, что многие из старших, как могли и умели, а иногда и сверх возможного противостояли кривде и казенному благодушию. В том же кинематографе, который дал толчок этому разговору. Имен называть не будем — каждому близки свои.

Такое это мы. И мы должны принять проблемы молодых как наши.

Очень хотелось бы теперь выслушать и точку зрения молодых.

ПОВТОРЯТЬСЯ НЕИНТЕРЕСНО

Читателям отвечает
заслуженная артистка РСФСР
ЛИЯ АХЕДЖАКОВА



— Кто ваши родители, как стали актрисой? (Е. Пичугина, Темиртау, Л. Иванова, Свердловск)

— Об этом уже писали. Напомню — родилась в семье актрисы и режиссера, окончила адыгейскую студию ГИТИСа. Еще за год до окончания института была принята в труппу Московского театра юного зрителя.

— Часто ли отказываетесь от предложенных ролей? (Я. Зайко, Кемеровская обл.)

— Раньше, несколько лет назад, отказывалась часто. Правда, и предложений было больше. Теперь, к сожалению, чаще приглашают меня как типаж. А повторяться неинтересно.

— Ваша первая роль в кино? (С. Ламаева, Саратов)

— В фильме по книге Агнии Барто «Ищу человека» снялась в роли Аллочка, девушки, которая на войне потеряла мать.

— Какому жанру отдаете предпочтение? (Т. Пономарева, Свердловская обл.)

— Не люблю этого слова. Не люблю, когда жанр в искусстве резко обозначен. По-моему, истинные произведения, созданные настоящими мастерами искусства, стоят выше этого понятия. Разве можно, к примеру, точно определить жанр фильмов «Смерть в Венеции» Л. Висконти или «Покаяние» Т. Абуладзе?

— Как поступаете, когда вам трудно? (Л. Хайруллин, Казань)

— Прихожу в отчаяние.

— Считаете ли себя комедийной актрисой? (Н. Зайцев, Хабаровск)

— Нет.

— Вы сыграли Малаеву в «Гараже». А сами вы попадали в подобные ситуации? (Л. Нурбаева, Семипалатинск)

— К счастью, со мной такого не случилось. Но разве не знаем мы моменты, когда, в сущности, из-за пустяков разгорается пожар, который высвечивает в людях черты, даже им самим ранее неизвестные.

— Что вы уже сделали в жизни?..

— Массу ошибок.

— Почему вы играете именно в «Современнике»? (Н. Бойко, Минск)

— Потому что меня туда взяли работать! Начав играть детские роли, я постепенно почувствовала необходимость выйти за рамки трагедии. Стала проситься во многие московские театры. Откликнулись только МХАТ и «Современ-

ник». Пошла в «Современник», решила, что именно там смогу уйти от привешенного ампула. И не ошиблась. А главному режиссеру МХАТа Олегу Николаевичу Ефремову благодарна навсегда — за доверие и поддержку.

— Какую роль сыграл в вашей творческой жизни Эльдар Рязанов? (И. Касатонова, Ангарск)

— Он мой «крестный отец». Этим все сказано.

— Кто, по вашему мнению, воспитал в вас актрису? Вы так умеете перевоплощаться. (Л. Трубачева, Алма-Атинская обл.)

— Воспитали меня мои близкие друзья, папа с мамой, хорошая литература и еще — синьор Висконти.

— Ваш любимый поэт? (М. Жевалкина, Красноярский край)

— Пастернак, Ахматова, Блок, Ходасевич, Федор Сологуб, Тютчев...

— Любимые актеры? Чье творчество для вас — эталон мастерства? (И. Чочуа, Сухуми)

— Для меня мастерство не главное в актере. Главное — его талант, мера душевной затраты, душевного риска. Любимых актеров много. Инна Чурикова, Станислав Любшин, Лийв Ульман, Вуди Аллен, Екатерина Васильева, Джульетта Мазина и еще, и еще...

— Всегда ли согласны с режиссерской трактовкой роли или случается убеждать, доказывать, отстаивать свое понимание? (Т. Марченко, Рязань)

— Случается убеждать, но никогда еще не случилось убедить. Есть режиссеры, у которых диктат гораздо крупнее таланта.

— Бывали ли в вашей творческой жизни курьезы? (Инна Ж., Киев)

— Вся моя творческая жизнь — курьез.

— Чему посвящаете свободное время? (Т. Жук, Минск)

— Суете житейской.

— Как относитесь к дилемме «театр — кино»? Что побеждает? (П. Хомич, Киев)

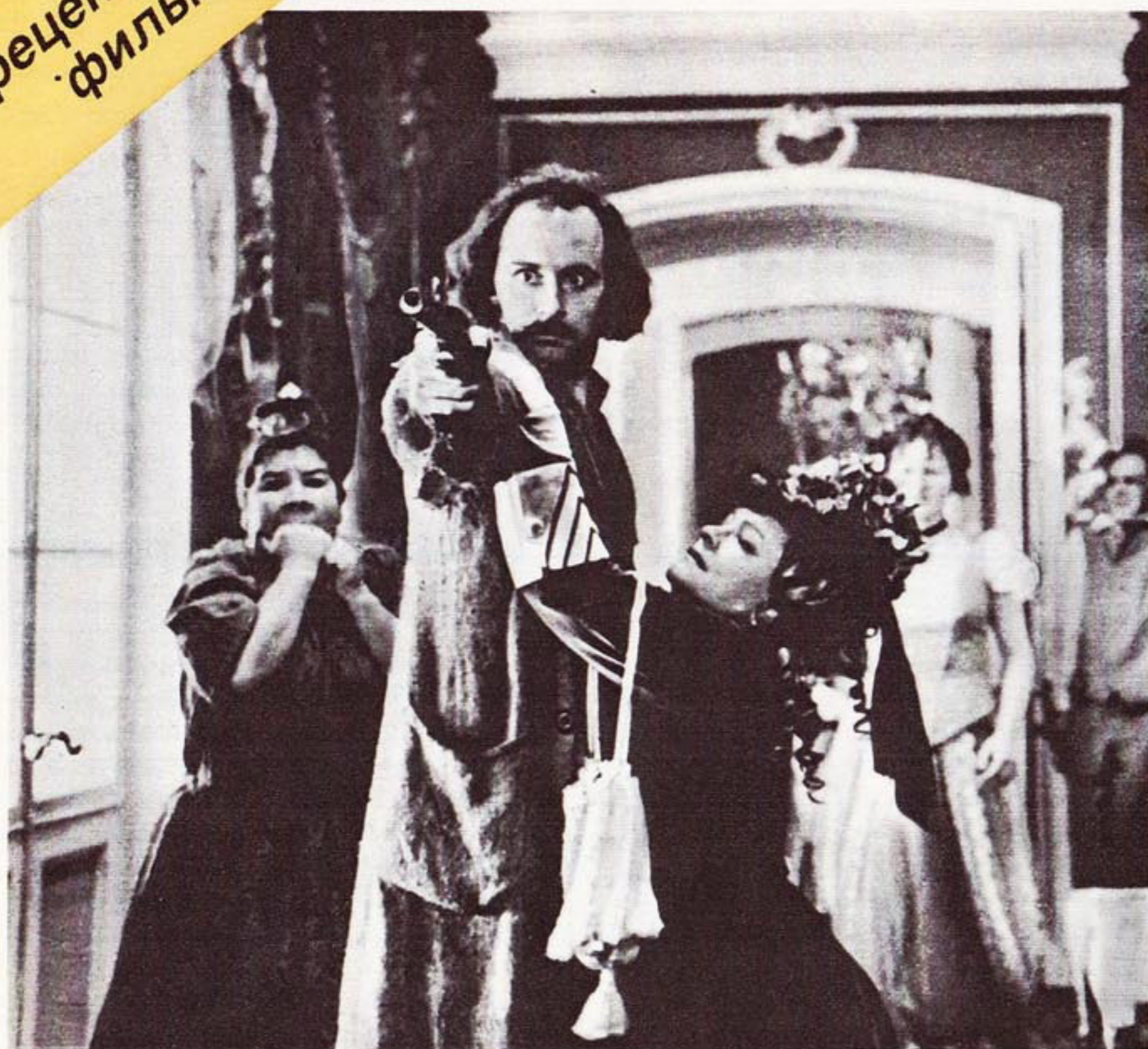
— Кто меня приглашает на интересную работу, тот и побеждает.

— Ваши планы? (Н. Волкова, Львов)

— Пока интересных предложений сняться нет. Очевидно, кино для меня уже в прошлом. В театре мне, наверное, улыбнулось счастье. Работаю там сейчас так интересно, как и мечтать не могла...

Ответы записала Н. ОРЛОВА

В следующем номере «СЭ» читайте материалы обсуждения фильма «Легко ли быть молодым?» в зрительской аудитории.



Улита (К. Крейлис-Петрова), Несчастливцев (Б. Плотников), Гурмыжская (Л. Целиковская)

Весь мир театр?

М. ШВЫДКОЙ

Анализировать сегодня фильм, снятый семь лет назад, так, как будто он завершен только в нынешнем году, дело, не прибавляющее лавров критику. Но именно сегодня фильм В. Мотыля «Лес» начинает свою экранную жизнь, и отступать некуда. Конечно, можно было бы и не начинать с этого предведомления маленькую журнальную рецензию. Но нам, критикам, тоже иногда хочется объясниться с художниками, мы переживали вместе с ними общие беды, у нас были сходные предлагаемые обстоятельства, одни и те же условия игры...

Ну вот, подобающие слова сказаны — «предлагаемые обстоятельства», «условия игры». Это уже и от театра тоже. От А. Н. Островского и его комедиантов. И так, «Лес»...

Гурмыжская (пожимая плечами). Комедианты.

Несчастливцев. Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты — вы. Мы коли любим, так уж любим; коли не любим, так ссоримся или деремся; коли помогаем, так уж последним трудовым грошом. А вы? Вы всю жизнь толкуете о благе общества, о любви к человечеству. А что вы сделали? Кого накормили? Кого утешили? Вы тешите только самих себя, самих себя забавляете. Вы комедианты, шуты, а не мы.

В том, как относится режиссура и актер, играющий роль Несчастливцева, к этому предфинальному монологу Геннадия Демьяновича, племянника богатой помещицы, подавшегося в провинциальные трагики, как правило, и проявляется общий замысел театральных и кинематографических версий этой замечательной пьесы великого русского драматурга. За свою до-

ЛЕС

«ЛЕНФИЛЬМ»

Автор сценария и режиссер
Владимир Мотыль
Оператор
Владимир Ильин
Художник
Валерий Кострин
Композитор
Александр Журбин

статочно долгую уже деятельность театрального критика мне не доводилось видеть совершенных воплощений этого драматургического шедевра, хотя смотреть посчастливилось спектакли таких мастеров, как И. Ильинский и А. Шапиро (других не стану называть, не в фамилиях дело). Неудача подстерегала в тот момент, когда режиссура трактовала этот монолог Несчастливцева абсолютно всерьез — с драматическим или романтическим надрывом. Несчастливцев предстал эдаким среднерусским Рюи Блазом, восстанавливающим социальную справедливость. Собственно, так же играл Несчастливцева (и по-своему удачно) М. Еремеев в постановке В. Мотыля, которую режиссер осуществил на сцене Центрального театра Советской Армии. Романтический мир бедных, но гордых служителей Мельпомены противостоял фарсово-низменному существо-

ванию Гурмыжской (в театре ее играла Н. Сазонова) и Буланова (Ф. Чеханков). В какой-то миг происходила подмена, упрощающая, уплощающая многомерный — не без лукавства — сюжет пьесы. Ибо кому, как не Островскому, было прекрасно известно, что «благородные артисты» по-настоящему живут лишь в стихии игры. Если они претендуют на звание жрецов, то они — и об этом нельзя забывать — жрецы Аполлона, муз Талии и Мельпомены. Если их мир возвышен и благороден, то это непременно мир прекрасного, высокого комедианства, а вовсе не тот, где нет места игре.

Драматург и не собирается отказывать своим героям в замечательном и столь любимом им звании. Ведь в поместье «Пеньки» Несчастливцев и Счастливец все время **разыгрывают** роли: первый играет роль отставного капитана или майора, а второй — его «человека». Их бескорыстной игре противопоставлена игра корыстная. Их искусству бросает вызов искусственность. И коль скоро Несчастливцев играет роль Карла Моора, восстанавливающего справедливость, то хитрый приживал, гимназист-недоучка готов в жизни играть любую роль — хоть жениха Аксюши, дальней родственницы Гурмыжской, хоть мужа самой «очень богатой помещицы», — лишь бы не прогнали со двора, лишь бы урвать свой кусок. Образ Аксюши строится как перифраз Офелии, сыграть которую она смогла бы в театре Несчастливцева, а вот Гурмыжская, которой на сцене уже не предложили бы и роли Гертруды, матери Гамлета, прикидывается Джульеттой, не смущаясь стареющей плоти. Так что в «Лесе» комедианты не отказываются от игры. Просто здесь комедианты благородны, а «благородные» комедианствуют себе во благо.

Пожалуй, понимание и попытка воплощения этих достаточно тонких и, как правило, ускользающих от театральных интерпретаторов материй и составляют наиболее привлекательную черту ленты В. Мотыля, как и исполнительской манеры Б. Плотникова (Несчастливцев) и Л. Целиковской (Гурмыжская) в ролях предводителей двух враждующих лагерей. Искусство — и искусственность. Умение разжечь себя чужими возвышенными страстями и стать лучше. И жажда отдаться в плен собственных низменных страстей, для чего нужно стянуть житейскую маску ханжи и наспех натянуть другую — юной и слабой новобрачной. Режиссер заботливо выстраивает эту оппозицию, истинности искусства противопоставляя неистинность богатой и сладострастной жизни, где каждый жест требует обильного декоративного орнамента. И не случайно вкладывает он в уста Несчастливцева фразы знаменитого монолога Гамлета о величии человека, о его неисчерпаемых возможностях и о том, что способен он скатиться в бездны ничтожества... Б. Плотников в финале картины, бредя в драной одежде по пыльной дороге, проговорит эти слова и снимет шляпу, поклонится как неунывающий гаер... И пойдет занавес...

В. Мотыль снимает свою картину так, чтобы ни на минуту не покидало ощущение невсамделишности происходящего. Размытые границы кадра, некий искусственный флер каждой композиции — все как бы выдает желание балансировать на грани жизни и ху-

дожества, парадоксально утверждая за вымыслом, актерством большую натуральность и естественность. В подобной разгадке пьесы, бесспорно, есть А. Н. Островский, русский гений театральности, и есть время создания картины, конец 70-х годов нашего столетия. И здесь небезынтересны два мотива — один, что называется, общемировой, а другой, как говорится, местный.

Именно во второй половине 70-х годов «Лес» получил новую жизнь на сценах разных стран мира (одна из самых замечательных версий этой пьесы была дана в Лондоне, где «Лес» стал «гвоздем» сразу нескольких сезонов). Проблема соотношения жизни и искусства с новой силой овладела многими умами и породила обильную драматургическую литературу. Роль художественного творчества в реальном мире, где человек имеет возможность играть в самые разные нетворческие игры, меняя маски в действительности, а не на сцене, как бы осмысливалась заново, в очередной раз испытывалась на прочность. Не все оказались такими оптимистами, как В. Мотыль, но, повторю, проблема эта волновала в ту пору многих серьезных людей театра и кинематографа.

У нас же был собственный «ход» к этой проблеме: общественная жизнь 70-х — начала 80-х годов, помимо всего прочего, во многом отличалась праздничной ритуальностью, парадной искусственностью. Это на свой лад отразилось в причудливых «парадах» усадьбы «Пеньки», куда купец Восьмибратов (М. Пуговкин) меньше чем с хором цыган и появляться не хочет, когда едет сватать своего сына, что, понятно, не предполагает подобно-го размаха.

После всего сказанного можно предположить, что критик закончит рецензию панегирическим пассажем. Но возьму на себя смелость оказаться не меньшим парадоксалистом, чем В. Мотыль. Все, что можно угадать о глубоко замысле талантливого и любимого мною режиссера, угадывается с огромным трудом в хаотичном, не выверенном по темпо-ритму и монтажу нагромождении эпизодов, в постоянном нарушении меры и вкуса, в эклектике изобразительного ряда. Право авторов сократить до минимума некоторые линии пьесы, но в картине абсолютно невнятные и фигуры богатых соседей Гурмыжской, и история любви Аксюши и Петра, и образ купца Восьмибратова, да и характер Аркашки (В. Кирилличев). Все как бы наспех, но и с ленцой одновременно. Конечно, авторам не грех блеснуть изобразительным мастерством, но почему в воскрешении российской крестьянской жизни прошлого столетия столь обильно цитируются «малые голландцы» с их шикарными гастрономическими натюрмортами, понять довольно трудно. Как и досадную банальность всех фарсовых сцен, разыгрываемых с участием Буланова (С. Садальский)... В замысле узнаешь тонкого художника, воплощение задуманного — подчас даже не на уровне крепкого ремесла.

К сожалению, мы нечасто хотим увидеть за судьбой фильма судьбу художника, судьбу человека. По существу, семь лет В. Мотыль был лишен диалога с критикой, творческого диалога, в котором нуждается любой художник.



Мальчик с пальчик (Р. Нейланд)

МАЛЬЧИК С ПАЛЬЧИК

По мотивам пьесы Анны Бригадере
Совместное производство
Рижской киностудии (СССР)
и киностудии «Баррандов» (ЧССР)
при участии В/О «Совинфильм»
и объединения
«Чехословацкий фильмэкспорт»
Сценарий и постановка Гунара Пиесиса
Оператор-постановщик
Мартиньш Клейнс
Художник-постановщик Ивар Майметис
Композитор Имант Калниньш

почему не расколдовали?

Клавдия ГАНЕЛИНА



«Ну как же ты не узнал? Разве ты не читал сказку про меня? Я Мальчик с пальчик!» — говорит королевскому глашатаю симпатичный пастушок, герой картины «Мальчик с пальчик». Неожиданная реплика, вложенная авторами в уста простодушного ребенка, очевидно, адресована прежде всего нам, зрителям. Без этой подсказки,

увидев на экране обыкновенного мальчика шести-семи лет (Р. Нейланд), мы и в самом деле не догадались бы, кто он такой.

Результатом добросовестных усилий создателей фильма стало шумное, пестрое, полуреальное-полусказочное зрелище. Правда, слишком перегруженное приключениями и нравочениями. Все персонажи, расставаясь с пастуш-

ком, дарят ему какую-нибудь сентенцию. Иногда вместе с поцелуем, как бабушка. Иногда с чудесным подарком, как волшебники. А иногда — с издевкой, как, скажем, отвратительный скряга. «За добро страдают», — говорит он малышу, прокалывая ему при этом гвоздем руку (да, не удивляйтесь, есть здесь и такая сцена!). Причем злодей повторяет мысль, которую перед тем внушала мальчику добрая волшебница Мать ветров: «Помни! Чтобы вершить добрые дела, надо быть стойким!..»

Множество подобных сентенций явно не идет на пользу фильму, но дело не только в количестве. В самом замысле ощущается отсутствие четких нравственных ориентиров, без которых изображаемое на экране выглядит невнятно. Вот, скажем, сцена, в которой Мать ветров проверяет мальчика на верность данному им слову. Мы видим, как маленького героя захлестывают огромные волны, сбивает с ног ветер, засыпает метель. Вряд ли Мать ветров, которая в этот момент торжественно парит в воздухе над поверженным замерзшим беднягой, может восприниматься как добрая волшебница.

Сюжет фильма распадается на отдельные истории, почти не связанные

между собой. Пока разворачивается на экране это длинное действие, у нас возникают все новые и новые вопросы, ответов на которые фильм так и не дает. Почему, к примеру, мальчик требует у короля три пуда золота, если незадолго до этого сам же сказал ему, что спасал принцессу от черта бескорыстно? Почему принцесса, которую зовут Златовлаской (а с этим именем по другим сказкам у нас ассоциируется все прекрасное и доброе), неожиданно оказывается чудовищно неблагодарной и собирается с помощью Бабы Яги погубить своего избавителя? Как-то не вяжется все это с традиционной логикой сказочного сюжета.

Современные дети, которым в первую очередь адресован фильм, конечно же, любят приключения, и песни, и музыку, и нарядных героев, и всевозможные киночудеса. Но еще они любят сказку. Сказку, в которой добро сражается со злом и побеждает.

«Почему, почему Мальчик с пальчик не расколдовал принцессу? — тревожно спрашивала меня после просмотра фильма семилетняя девочка. — Что ж, она так и останется злой?..» И этот недоуменный вопрос ребенка на совести авторов картины.



Олег Борисов — в вестерне. Хотя бы уже поэтому фильм «Аткинс» стоит посмотреть. Ведь, правда, любопытно, как впишется его всем нам знакомое, такое сегодняшнее, здешнее лицо в обстановку, к примеру, салуна на Диком Западе? Что такой салун будет — нет сомнения. Иначе какой же это вестерн? Как наверняка будут и прерии, и индейцы, и первые железные дороги с архаичными паровозами, искатели золота или нефти... Ковбой Добрый и ковбой Злой... В общем, все знают, что должно быть в вестерне.

Или только кажется, что знают? Может, тут требуется еще нечто, без чего указанные атрибуты (их список можно продолжить) составят в лучшем случае пародию, а в худшем — безжизненную имитацию жанра? Ведь вестерн — явление не просто американское по происхождению, но едва ли не характернейшее воплощение национального духа. Построение фабулы и типизация героев, сам способ повествования и мера условности действия, материальная, предметная среда (от

шерифской звезды до винчестера) — все здесь уходит корнями в традицию.

Любая мелочь тут — как верхушка айсберга, «подводную» толщу которого образуют предыдущие культурные слои, вся история Америки и ее мифология, не слишком древняя, но вполне сложившаяся и своеобразная.

Многочисленные попытки европейского вестерна, напомним, лишь в редчайших случаях приводили к успеху, да и то всякий раз с оговорками. Ведь подход к жанру вестерна «со стороны», как бы «игра в вестерн» существенно усложняют творческие задачи.

Впрочем, вернемся к «Аткинсу». Итак, фильм рассказывает нам о судьбе немолодого, потрепанного жизнью Тома Аткинса, который приезжает поохотиться в безлюдной, окруженной скалами местности. Здесь он сталкивается с остатками индейского племени, бежавшего из резервации. Индейцы оставляют ему жизнь, но, опасаясь, что белые узнают об их существовании, запрягают Аткинсу возвращаться в цивилизованный мир. Аткинс возделывает

землю, охотится. Постепенно завоевывает доверие индейцев. В конце концов они поручают ему съездить в поселок к белым, чтобы продать меховые шкурки и купить оружие. Аткинс преодолевает искушение бежать с деньгами индейцев — и, верный слову, возвращается назад с оружием. Но возвращается не один...

С этого момента фильм оставляет намеченный был мотив выживания оторванного от цивилизации одиночки и подключает основную тему. Странный парень Моррес, тайком увязавшийся за Аткинсом и поселившийся в его хижине, поначалу честно делившийся с ним все тяготы сурового быта, обнаруживает, наконец, свои истинные намерения: он пришел, чтобы найти в местных скалах ценную породу. И действительно находит, убив при этом индейца... Сумев ускользнуть от индейских стрел и пуль, он возвращается через год во главе вооруженного отряда...

Действие фильма начинается в году 1898-м и захватывает два последующих. Заканчивается, следовательно, в 1900-м. Значит (принимая косвенную подсказку), это не просто скачет в атаку на индейцев отряд Морреса, — это как бы наступает XX век. То бишь кончается время благородных одиночек аткинсов, которые жили в гармонии с природой и согласии с коренным населением страны, а на смену им приходят хищные и воинственные прагматики, которые сейчас будут природу грабить, а индейцев притеснять. Я нарочно не пытаюсь сгладить бесхитростную прямолинейность вывода — он таким лобовым именно и прочитывается в картине. Схематичная и компактная мораль, как в басне. Хотя фильм-то, заметим, всем своим строем претендует на реалистичную многоплановость, жизнеподобие. Можно ощутить стремление авторов выйти за рамки условных канонических решений и скупыми, неброскими средствами поведать историю «из жизни». Но вот беда — подводит профессиональная небрежность: дождь в сцене непогоды льет не во всех кадрах подряд, а че-

рез один; действующие лица отбрасывают резкие тени одновременно во все стороны, даже если пасмурно и т. п. Трудно верить тому, что происходит в кадре. Особенно когда видишь маскарадно одетого и густо загримированного «индейца», который картинным жестом перебрасывает ружье соплеменнику, хотя стоит всего в метре от него. Гораздо легче было бы это злополучное ружье просто передать, но это — «по жизни», а тут, очевидно, уже властвует стереотип. Индеец должен бросить ружье, причем бросить красиво, — к подобным штампам еще с начала 60-х годов прибегают творцы «индейской серии» ДЕФА...

Благородные намерения авторов оказались в немалой степени скованы их ученической, что ли, робостью в обращении с материалом. А материал ведь предоставлял интересные возможности. И авторы, полагаю, это осознали, что доказывает приглашение на главную роль Олега Борисова (значит, надеялись на неординарный художественный результат). Актер действительно прекрасно вписался в обстановку того самого салуна, о котором шла речь вначале, и вообще, на мой взгляд, сделал, что мог. Главное, он сумел «оживить» Аткинса, наделив психологией, характером. А это уже немало. Но то, что мы узнали об этом персонаже с «подсказки» талантливого исполнителя, почти не стыкуется с драматургией, не выявляется в диалогах и сюжетных перипетиях. Глаза Аткинса — Борисова выразительно одухотворены, но и они не объясняют, почему, к примеру, Аткинс все-таки вернулся к индейцам, когда мог убежать? Почему с индейцами ему лучше, чем с белыми? Какова предыстория героя, что сформировало его как личность? Вопросов у пытливого зрителя, думаю, возникает много. Но ответов на них в фильме, увы, не найти.

про индейцев

Аткинс (О. Борисов)

А. ДЕМЕНТЬЕВ



АТКИНС

ДЕФА, ГДР
«БУХАРЕСТ», Румыния

Автор сценария
Стефан Кольдич
Режиссер
Хельге Тримперт
Оператор
Петер Бранд
Художник
Эрих Крюльке
Композитор
Юрген Керт

рецензируем
фильмы



Тамара Акулова



Аристарх Ливанов



Алла Демидова

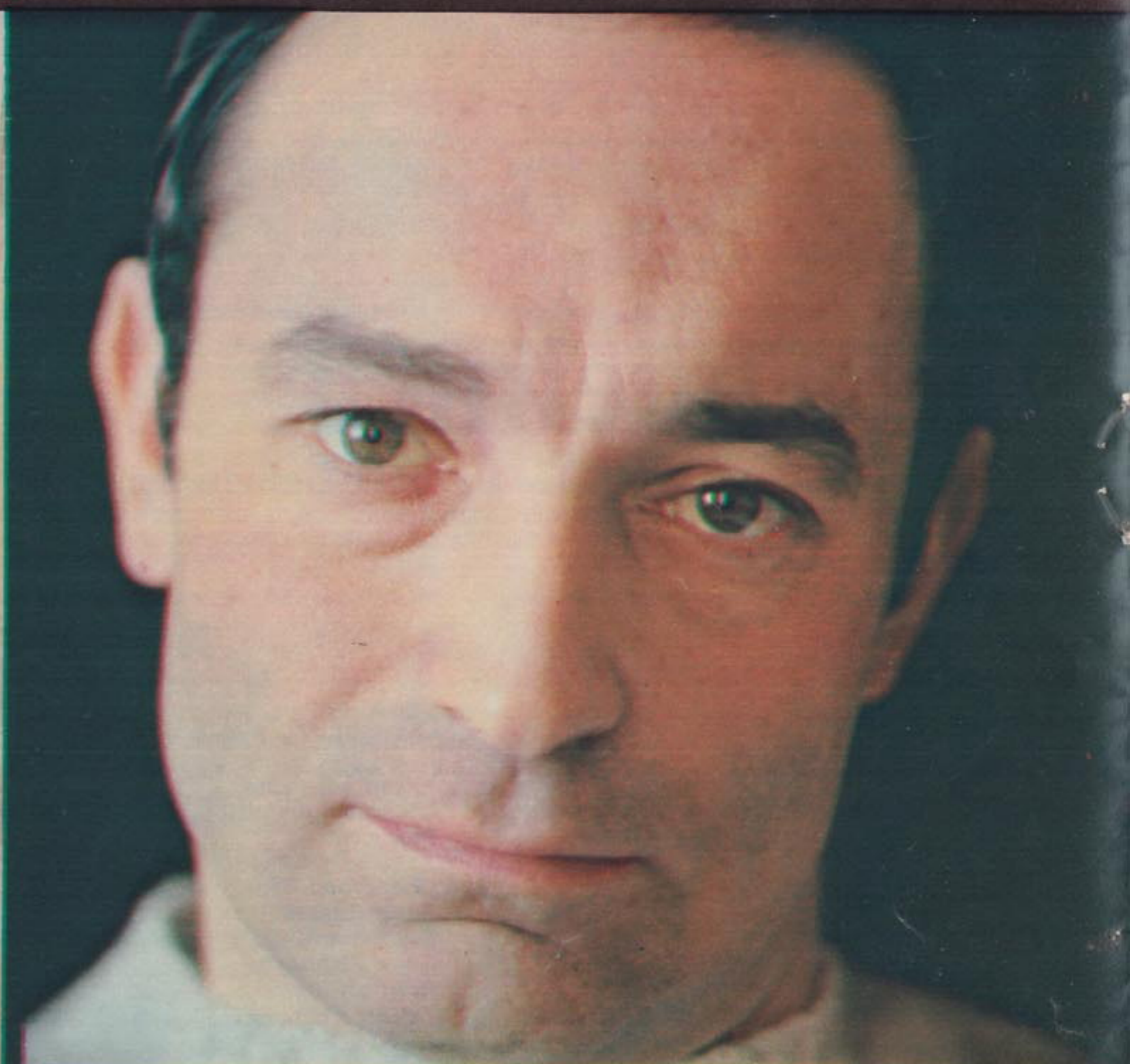
Итак, новые десять фотографий актеров, чьи имена наиболее часто упоминались в читательской почте последних месяцев. Какие вопросы хотели бы вы задать своим любимым актерам? Получив ваши письма, корреспонденты журнала встретятся с популярными артистами экрана, и ответы их будут опубликованы в журнале.

ВОПРО

Екатерина Васильева



Валентин Гафт





Лелде Викмане

Станислав Садальский

С АКТЕРУ

На конвертах, отправляемых в редакцию, просим написать «Вопрос актеру» и указать фамилию того, к кому вы обращаетесь.

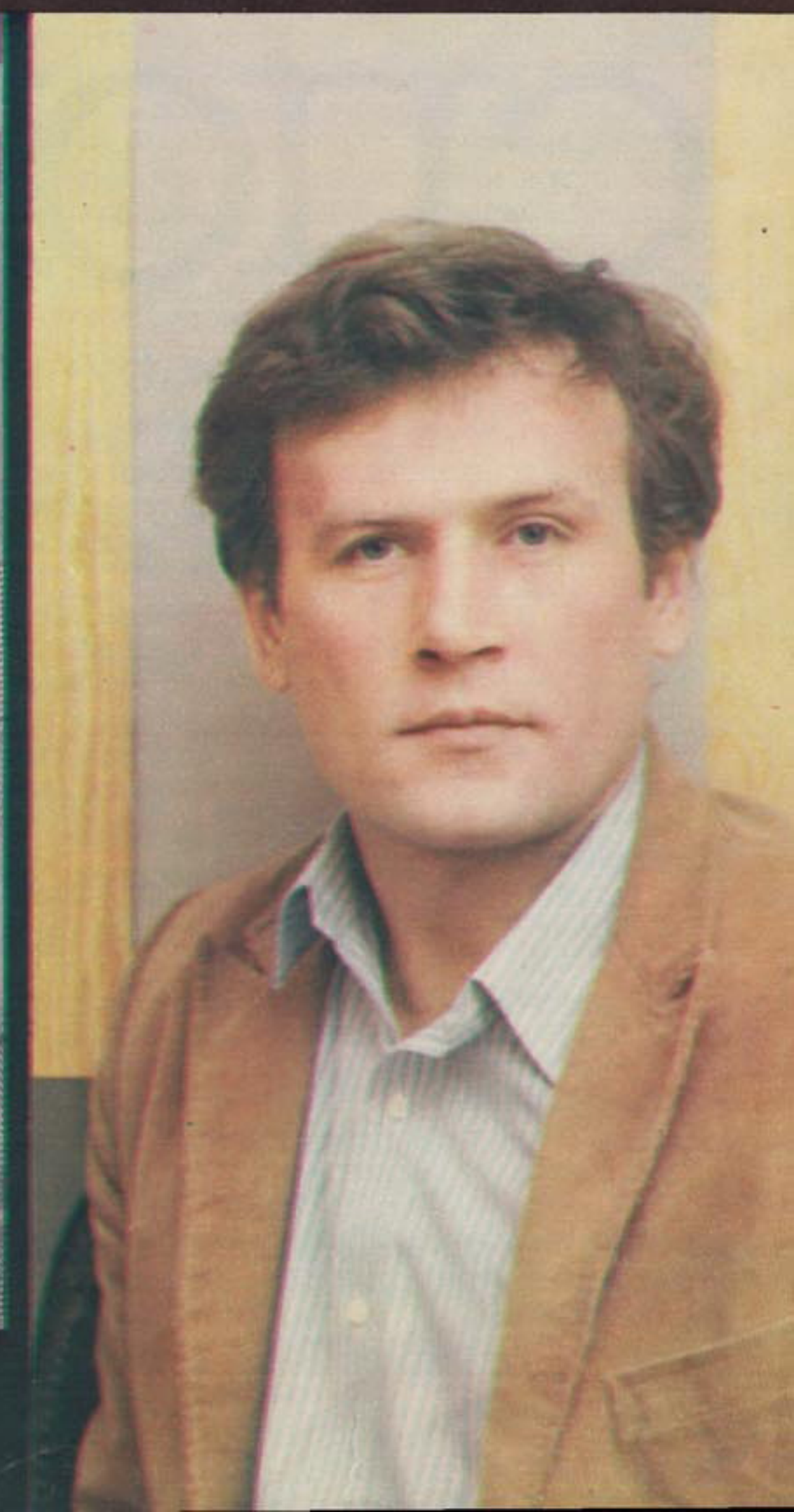
Редакция

Фото Н. Гнисиюка, В. Петербургского

Леван Учанейшвили

Наталья Сайко

Борис Невзоров





С оператором В. Юсовым на выборе природы

Андрей Тарковский успел поставить семь с половиной картин (половиной я называю короткометражку «Каток и скрипка»), три с половиной снимал с ним я, причем это были его первые фильмы. Так что я не просто прожил с ним вместе большой кусок жизни, а видел, как все у него начиналось.

Видел? Да нет, я был участником всего этого, частью этой жизни, я сам варился в том же котле. Тарковский сыграл огромную роль в моей творческой судьбе да и по-человечески дал мне много.

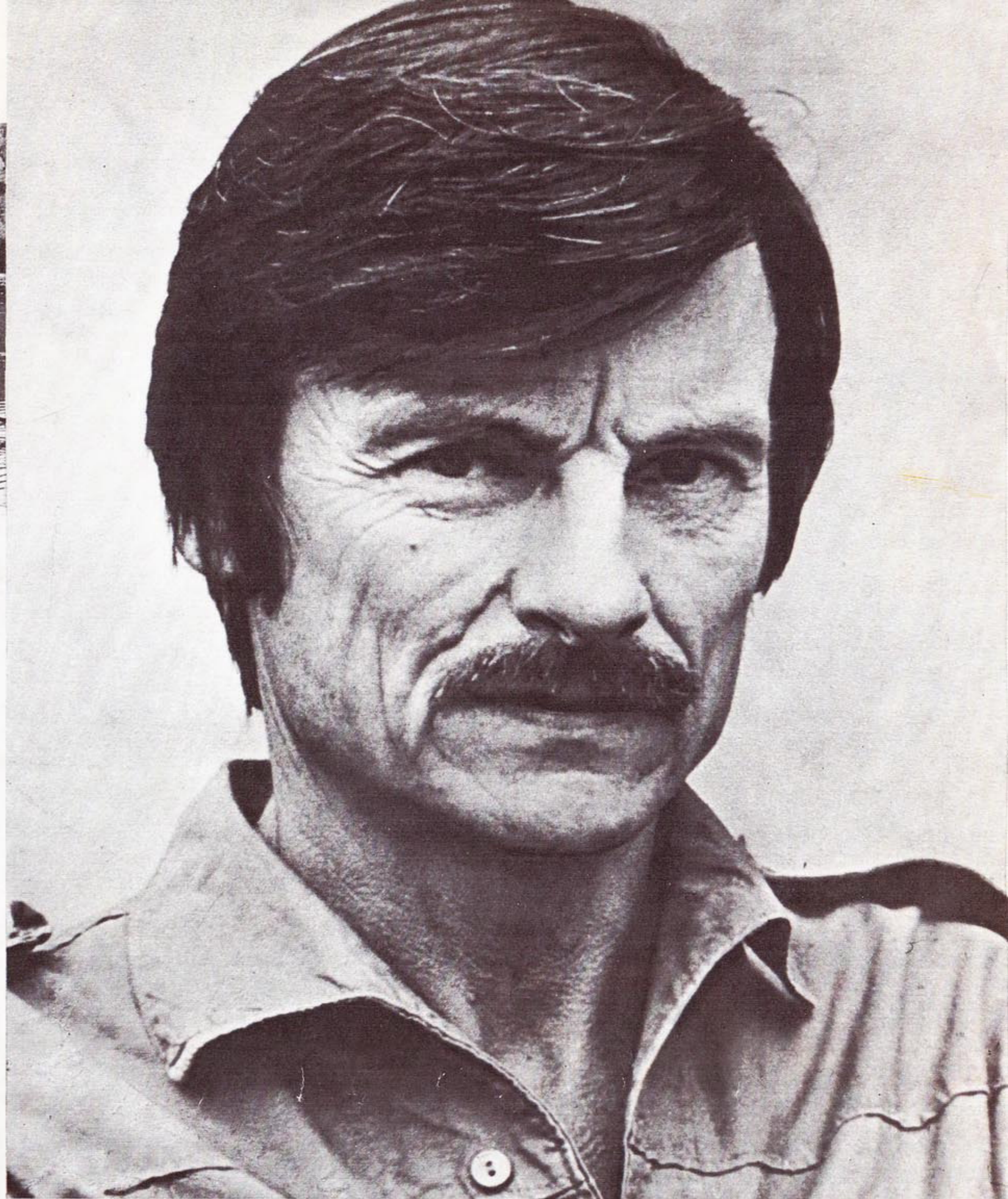
— Дайте мне камеру и пленку — и я удивлю мир!

Это было в Болшеве, в шумной и пестрой компании. Андрей задумался и после паузы, заполненной чужими разговорами, сказал тихо:

— Нет, не удивлю. Не надо ничего...

А по-моему, и удивил мир, и потряс, и научил чему-то...

В повседневных жизненных поворотах и наворотах на первый план часто вылезает заурядность, суетность нашего поведения — и нужно подняться высоко над обыденностью, чтобы проступило главное. Это Андрей Тарковский и делал в искусстве, для этого пришел, это отстаивал.



Вадим ЮСОВ

СЛОВО О ДРУГЕ

Когда наступает необходимость вспомнить того, кто... теперь уже не обратится к тебе даже мысленно, в такие моменты возвращаешься к началу, к первой встрече: здесь человек не только появляется перед тобой впервые, но и является тебе. Может, не всегда это, не со всеми, но у меня с Андреем было так.

Помню отчетливо узкий «предбанник» одного из мосфильмовских объединений и вписанного в эту тесноту элегантно одетого молодого человека: серый холодноватого тона костюм в мелкую клеточку, аккуратно завязанный галстук, короткая стрижка ежиком... Он был ежистый: свою ранимость защищал подчеркнутой элегантностью, холодноватой, педантичной аккуратностью.

Потом я видел его бесконечное количество раз на съемках в какой-нибудь промасленной телогрейке и сапогах, в брезентовом дождевике или вытертом до лоска тулупе, по колени в грязи или по макушку мокрого, но облик его проявляется в памяти тем, первоявленным, — продуманно строгим, демонстративно подтянутым. На него наплывает характерная деталь, которая бросилась мне в глаза во время последней нашей встречи в Милане в 1983 году. Среди заграничной его экипировки, по-прежнему отлично прилаженной, я узнал хорошо мне знакомый замшевый пиджак, который он носил в Москве. В его

гардеробе не было случайных вещей, значит, при возможности все поменять не считал нужным... Он был педантом в этом вопросе, может быть, наивным, но последовательным. Всем своим видом он показывал, что предпочитает держаться на некоторой дистанции, не быстро и не просто это пространство уступал, зато потом обнаруживалось, что Андрей очень доверчив и, что еще более странно, легко подвергается влиянию.

Он не раз от этого страдал. К несчастью, находились люди, которым было и лестно, и выгодно ощущать его зависимость от них: как же, сам Тарковский, легендарно неуступчивый, упрямый, бескомпромиссный!

Впрочем, в творческих, а не в житейских вопросах он именно таким и был — принципиальным, непримиримым. Это помогло ему оставаться самим собой в самые трудные моменты. Часто ведь у нас бывает: уступишь немного в одном, потом в другом, потом тебе дали меньше денег на съемки, потом сказали, что снимать надо не того актера, а этого и не там, а вот здесь и не так, а эдак. Андрей никогда на такое не шел в самом малом, если эта малость была для него принципиальной.

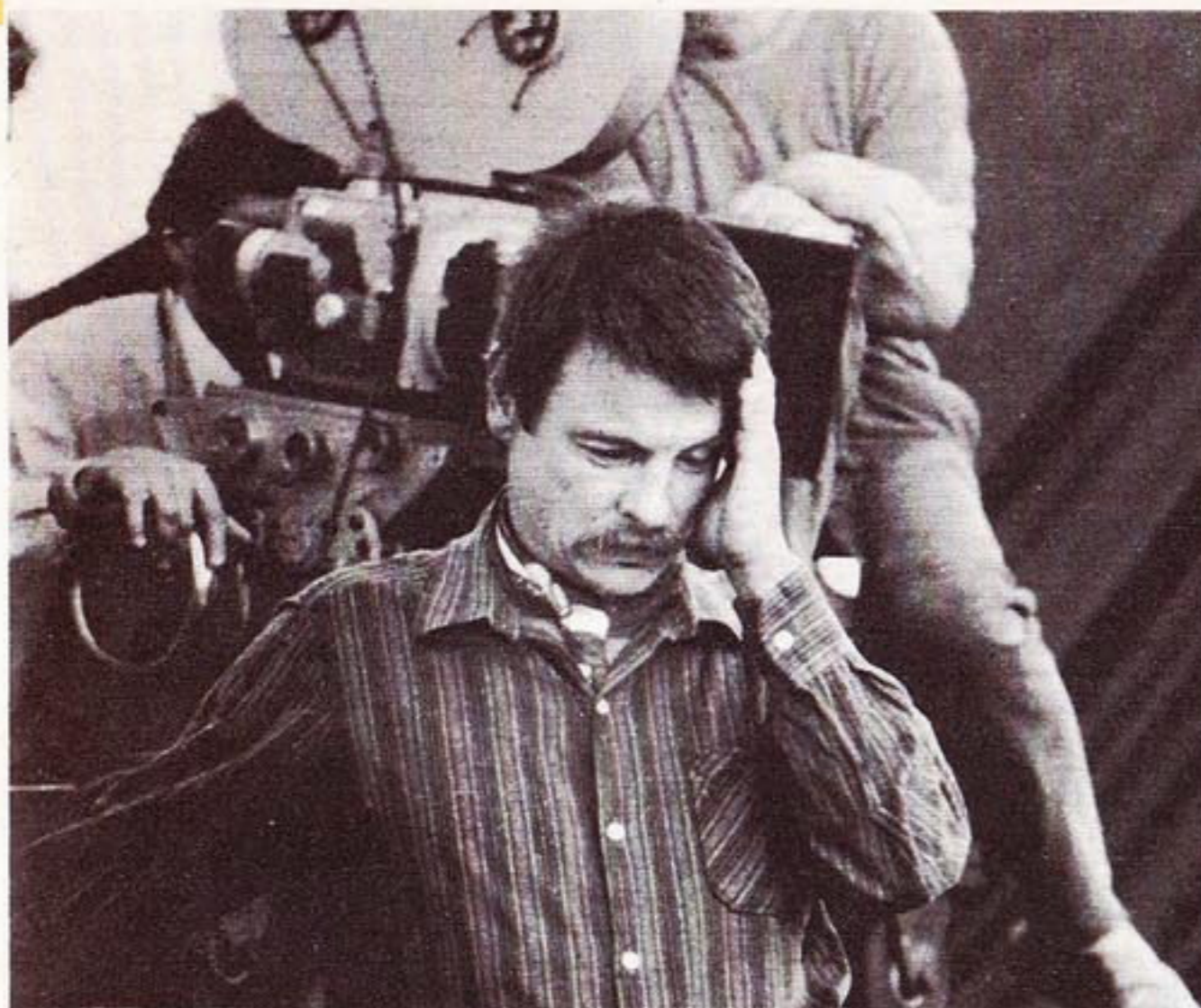
Но прямолинейным упрямцем не был. К примеру, по «Андрею Рублеву» нам предписали 22 поправки — и 17 мы выполнили. Правда, пять осталось.

Но Тарковского здесь сломить было уже невозможно.

Возвращаюсь к первой нашей встрече. Она оказалась не случайной: Андрей искал меня, чтобы предложить сотрудничество. Позже выяснилось, что до меня он с тем же обращался к самому Сергею Павловичу Урусевскому! Никому не известный, даже еще не режиссер (ему предстояло снять дипломную картину) обращается к самому знаменитому в то время оператору — что это: отчаянная смелость (если не назвать другим словом), преувеличенное самомнение? Я вскоре понял, что это была ответственность за свое дело: он искал в искусстве что-то жизненно важное и хотел, чтобы поиск обязательно стал находкой.

Андрей жил тогда в Замоскворечье, на Щипке, в цокольном этаже (пол был ниже уровня земли), в тесноте. А я — в Трицком, в избушке на курьих ножках, но все же более вместительной. Собирались то у Андрея, то — чаще — у меня, и вот там рождалась наша первая картина и гораздо большее, чем она.

Наш первый — маленький и, наверное, наивный теперь — фильм «Каток и скрипка» дал мне огромную радость открытия: то, о чем смутно мечталось



На съемочной площадке



С Н. Бондарчук и Д. Банионисом («Солярис»)



С М. Тереховой («Зеркало»)

фото И. Гневашева (3), В. Мурашко (1, 4, 5) и из фототеки «СЭ» (2)

в студенческие годы — не просто накручивать на кассеты некое более или менее подходящее изображение, а что-то понять в жизни и понятное выразить оказалось возможным, осуществимым! Эту надежду на счастье дал мне Андрей. И возможность осуществить ее в наших фильмах.

«Иваново детство»... «Андрей Рублев»... «Солярис»... Вместе с каждым названием катится ком воспоминаний — и радостно, и теперь больно распутывать их клубок...

Помню, как ехал к Андрею с известием: есть работа для него (на «Мосфильме» закрыли начатую картину, предлагают снять фильм на оставшиеся средства), — и вез ему рассказ В. Богомолова... Какое упорство проявил Андрей, отстаивая свое видение перед не менее упорным автором «Ивана»... Как привез мне показать знаменитого венецианского «Золотого льва», которым наградили «Иваново детство», и даже великодушно оставил его на время у меня. Как до головных болей и охрипших связок мы тужились мысленно охватить и поднять громадину «Андрея Рублева». Как, в общем, ладно, самозабвенно и упоенно работали на съемках. Как не верилось нечастым, но всерьез произнесенным мрачным пророчествам Тарковского о трудной судьбе «Рублева». Как сломил он своей убежденностью скептически отнесшегося к экранизации «Соляриса» Станислава Лема...

Режиссура не профессия, а судьба, но до нее доработаться надо. И Тарковский истово, самозабвенно, изнурительно трудился. Нет, не готовым пророком явился он в кино. Надо было ему научиться у Михаила Ильича Ромма искусству, а потом на студии ремеслу. Он остро нуждался в товарищах и друзьях — и среди них? были самые разные, очень непохожие на него самого люди. Такие, скажем, как Василий Шукшин, как Владимир Высоцкий... Нужно было впитать в себя само время, а оно было замечательное и очень непростое: 60-е годы, когда мы начинали... Необходимо было перевернуть все то, что в нас было, вывернуться не раз и не два наизнанку, чтобы это вошло в кадр, пришло к зрителю.

Мы выходили на съемки настолько готовыми, что иногда Андрей мог позволить себе не стоять рядом с камерой. Он был уверен в актерах, в операторе, во втором режиссере «Андрея Рублева» Игоре Дмитриевиче Петрове и, кроме того, умел отделить главное, принципиальное от того, что можно передоверить товарищам.

Так, он практически никогда не смотрел в аппарат, разве что я его настойчиво попрошу. Знаю, что позднее он изменил это правило, но у нас было заведено так. Причем я не помню случая, чтобы он при просмотре материала на экране был разочарован, он часто оценивал снятое выше, чем я, или относился к материалу чисто по-деловому: в монтаже это будет выглядеть нормально. А ведь к восторженным людям его не отнесешь. Тут не во мне дело, а в том, что у нас с ним были выработаны деловые критерии оценки — и замысла, и воплощения. Критерии эти даже в процентах выражались. Захлест фантазии у Андрея — величина бесконечная. Я опускал его в реальность жизни и производства: «Андрей, это снять невозможно. Давай искать

наши сто процентов». Ищем, находим — вот это и есть наш критерий-максимум.

Главным и самым трудным был этот поиск критерия. Андрей ставил задачи максимальные и отстаивал их яростно. Здесь между нами могли быть и споры, и ссоры, похожие на скандалы с переходом на личности, — все бывало. Но надо отдать должное Андрею: его можно было переубедить. Спустившись с высот фантазии на реальную почву, он становился рационалистом, точным и расчетливым. И мы могли уверенно выходить на площадку.

Это не значит, что на съемке ничего не менялось. Менялось. Но у нас было проиграно столько вариантов, что на площадке мог практически возникнуть только один из них.

Андрей никогда не вдавался в детали. У него были свои заботы и дела, свои функции, своя сфера. И может быть, как раз это умение определить свой круг, нести собственный крест и было сутью режиссерского таланта Тарковского? И еще чувство, ощущение, сознание главного, что растерять или заменить нельзя.

В «Андрее Рублеве», например, мы ощущали насущную необходимость прорваться сквозь время, увидеть ту далекую жизнь без пелены и завесы веков, увлечь туда зрителя. С этим работали, за это дрались, это упрямо отстаивал Тарковский. Причем говорю ответственно за обоих: фильм, как мы его сделали, не был в наших глазах верхом совершенства. Так же, как и другие наши картины. Кстати, Андрей, насколько я помню, к «Иванову детству» позднее относился очень критически. Абсолютизация результата ему была чужда. Всегда. Процесс поиска реального максимума, о котором я говорил, был практически бесконечен, изнурителен, мучителен подчас. Но и прекрасен!

Это были лучшие годы нашей жизни, лучшие дни и часы.

И сейчас, когда память об Андрюше отдает болью утраты, светлое чувство не покидает меня...

Хотя в нем жило немало такого, чего я не принимал. И скрывать этого не нужно: и сейчас хочу быть честным перед ним, как и при жизни.

Мы потому и остались добрыми товарищами до самого конца, хотя уже нас немало разделяло: фильмы, интересы, во многом мироощущение и миропонимание...

После «Соляриса» мы уже не работали вместе. Тому было много причин. И только одной не было среди них — той, которая, вероятно, первой приходила, а может быть, и сейчас еще приходит в голову людям неосведомленным: раздора. Все же, поскольку вспоминаю я не только для себя, надо, наверное, объяснить главное.

Я внутренне не принял сценарий «Белый день» («Зеркало»). Мне не нравилось, что, хотя речь в нем явно идет о самом Андрее Тарковском, на самом деле в жизни все было не так: я знаю его отца, знал маму... Поклонники «Зеркала», наверное, возразят мне, что художественный образ и не должен во всем совпадать с реальным. Это я понимаю, согласен: не должен. Но я видел иное: непонятное и неприятное мне стремление встать на небольшие котурны, — и это не вязалось у меня с Андреем. Я говорил ему об этом и почувствовал, что он моих поправок-требований на этот раз не примет, что

и мне будет трудно, и я только помешаю ему...

Кстати, многое из того, о чем я предупреждал Андрея, позже ушло из картины или смягчилось, но это произошло уже без меня.

Я не стал снимать «Зеркало». Но у нас было так много общего, что его хватило надолго...

В 1983 году я был приглашен выступить с сообщением на коллоквиуме ФИПРЕССИ в Милане на тему «Техника и творчество». И вдруг узнаю, что в Милан на встречу со зрителями приезжает из Рима Тарковский. Встреча была организована с участием нашего посольства, которое предоставило и фильм «Солярис». Конечно, я немедленно поехал. Андрей очень обрадовался, увидев меня (он тоже не знал, что я в Милане), заставил выйти с ним на сцену, отвечать на вопросы. После окончания встречи он сказал мне: «Я улетаю сегодня, но если ты сможешь освободиться, я останусь». Мы провели вместе почти два дня. Ездили по окрестностям Милана, были в гостях у почитателей Тарковского — молодых итальянских кинематографистов. Стояла весна, солнце пригревало, распрямылась и начинала цвести благодатная итальянская природа... Будто мы, как много лет назад, ездили на выбор природы...

Андрей был спокоен, но задумчив, слегка печален; может быть, встреча со мной напомнила ему и о прошлом, и о тех проблемах, которые беспокоили его теперь...

Он звал меня в Рим, хотел показать только что законченную «Ностальгию». Но я не мог задерживаться. «Ностальгию» я так и не посмотрел, а самого Андрея видел последний раз, когда он уходил, оглядываясь, на посадку в римский самолет...

Несколько месяцев спустя в Риме мне удалось поговорить с ним по телефону. Снова я почувствовал и искреннюю его расположенность, и интерес, понял, что и теперь, в сущности, ничего между нами не переменялось.

Я спросил, что он собирается снимать.

— «Борис Годунов», — ответил Тарковский.

Так удивительно совпали и не сошлись наши интересы. Конечно, он создал бы своего «Бориса», ничем не похожего на того, которого довелось снимать мне...

...«Андрей Рублев». Мы снимаем кадры набега татар. Заказан «рапид»: движения на экране будут замедлены, передавая ошеломленный взгляд князя-предателя, который привел врагов на родную землю... Вдруг вижу, Андрей несет откуда-то гусей и собирается бросать их перед камерой. Зачем, почему, как появились эти гуси? Не по правилам: ничего такого мы не оговаривали, не планировали. И все во мне протестует: я ведь знаю, что эта домашняя птица не полетит, будет только суетливо хлопать крыльями, создаст в кадре суету и сумятицу. Но не в наших правилах спорить на площадке. Снимаю, а Андрей бросает этих гусей... На экране они поразили неловкостью и беспомощностью, подчеркнутыми рапидной съемкой, — трогательный, щемящий образ.

Почему вспомнился мне этот вроде не очень важный момент из тысяч эпизодов? Не знаю. Как и Андрей тогда не мог объяснить, зачем эти гуси, и только повторял: «Нужны, ну, нужны...» Но вот стоят перед глазами, а вернее, замедленно падают, беспомощные, реальные и обыкновенные, но искусством преображенные. Такими теперь останутся.

МЕЛОДИЯ ТВОРЧЕСТВА



Фото Г. Коревых

Вероятно, не случайно говорят, что воронежский и курский края России словно бы от природы наделены певучестью, способностью рождать музыку. Если говорить о курской земле, то сразу возникнет имя Георгия Свиридова, если о воронежской — поэта Алексея Кольцова, замечательного музыканта-хоровика Митрофана Пятницкого. Отсюда родом и композитор Вячеслав Овчинников. Уже в десять лет он писал музыку, испытывая острейшую потребность по-своему «озвучить» окружающий мир. Сначала в его жизнь вошла скрипка. Он играл классиков и исподволь, поначалу тайно, сочинял собственные пьесы. В 12 лет написал балет «Дюймовочка», потом переработанный во Вторую симфонию для симфонического оркестра. В год окончания школы написал Маленькое трио для фортепиано, скрипки и виолончели, в двадцатилетнем возрасте, будучи студентом Московской консерватории, — Первую симфонию.

Эта симфония, собственно, и определила во многом его путь в кинематограф. Исполненная в 1961 году Александром Гауком, она поразила многих, в том числе Сергея Бондарчука. Спустя несколько лет Бондарчук напишет об Овчинникове: «Он не сомневался в себе. И в этом чувствовалась не юношеская заносчивость, а уверенность мастера, который знает: его воля подчиняет себе любой материал, организует его по законам прекрасного, вызвав из небытия послушные ей музыкальные образы».

Овчинников обладает редкостным мелодическим даром, и этого нельзя не почувствовать в каждом из его произведений. Уже первые его киноработы были очень разнообразны по темам, обращены к разным эпохам и различному жизненному материалу. Тут были и игровые ленты, и документальные, и научно-популярные. А началось с прозрачной и светлой прозы Константина Паустовского, по-

ложенной в основу короткометражки «Телеграмма». Потом его музыка встретилась с творчеством Чингиза Айтматова («Первый учитель»), прозвучала в фильме «Иваново детство». Это были, как принято говорить, первые шаги. Но шаги не робкие, а уверенная поступь. Высоким мастерством покорила работа молодого композитора в фильмах «Война и мир» и «Андрей Рублев», прекрасна партитура, созданная им к трем немым фильмам Александра Довженко — «Звенигора», «Арсенал», «Земля». Представляется закономерным, что на протяжении всего своего творчества Овчинников обращается к произведениям великой русской литературы (вслед за эпопеей «Война и мир» последовали картины «Дворянское гнездо» по И. С. Тургеневу, чеховская «Степь», пушкинский «Борис Годунов»), к советской классике («Они сражались за Родину» по М. Шолохову).

...Работая над музыкой к фильму «Борис Годунов», Вячеслав Александрович показывал мне только что завершённые фрагменты. А на столе лежала редкая книга — «Собрание русских народных песен с их голосами».

— Зачем вам сейчас понадобился этот сборник?

— Для «Годунова»... Я, конечно, мог бы сам написать, к примеру, песню Варлаама, но убежден, что будет лучше использовать подлинное.

Подлинность, истовость плюс мелодическая красота — вот «ключ» к творчеству Вячеслава Овчинникова. И, безусловно, эта тяга к подлинному привела к тому, что он стал и отличным дирижером, что в его исполнительском репертуаре сложнейшие полотна русской, советской и мировой классики.

— Я не разделяю музыку, которую пишу, на кинематографическую и, скажем, другую — симфоническую, камерную и т. д. Кинематограф требует того же единого музыкального звучания, что и сочинения для концертной эстрады. В кино не стремлюсь закрепить музыку за одним произведением. У фильма своя судьба. Но композитор, я убежден, должен думать о звучании музыки и за пределами экрана.

— А самый любимый фильм из того, над чем работали, назвать могли бы?

— Наверное, это «Война и мир», хотя люблю и многое другое. Радуют работы, которые рождаются в тесном контакте с режиссерами-единомышленниками. Мне, признаться, с единомышленниками везет. Не будь этого, я и не работал бы для кино.

— Что для вас самое трудное в кино? Что самое легкое?

— Я скажу о том, что самое главное: воссоздать дух времени. Это и самое трудное. Надо обладать не только культурой, но и активно работающим воображением. А легкое? Если хочешь работать в кино по-настоящему, легкого никогда не будет.

— Как вы пришли в кино?

— Все композиторы стремятся в кино, и я не исключение. Правда, предварил свой кинематографиче-

ский дебют некоторым «ликбезом» — прилежно посещал цикл лекций в Центральном Доме работников искусств. Начиная с немого кино.

— А спустя годы обратились к немым фильмам Довженко...

— Здесь инициатива исходила не от меня, а от жены Довженко, режиссера Юлии Ипполитовны Солнцевой. Кстати, в содружестве с ней созданы и мои кинопартитуры к лентам «Такие высокие горы», «Золотые ворота», «Повесть пламенных лет». А первоначально увлек меня творчеством Довженко кинодраматург Василий Иванович Соловьев (это было, когда работали на «Войну и мир»). Он приглашал меня к себе домой и долгие часы читал его произведения. Поразительный язык и образность этих произведений запали мне глубоко в сердце. Целый мир! Сделать палитру для прошедшего испытания временем фильма — задача задач, я бы сказал. Такой опыт проводился впервые. Но я был счастлив окунуться в стихию великого мастера. И сам записывал музыку с оркестром кинематографии.

Помните, в фильме «Они сражались за Родину» — мальчик у мельницы, размахивающий красным платком вслед уходящим солдатам? А в музыке — возвышенно-скорбная тема войны, окрашенная отзвуками набатов, отсветами пожаров. Впечатляющий музыкальный образ... А задумчивое дыхание ночной степи («Степь»), темы любви («Пришел солдат с фронта», «Долгая счастливая жизнь»), накал борьбы, азарт стремительной схватки («Это сладкое слово — свобода!»). И, пожалуй, в каждом из фильмов Овчинникова есть тема мечты, тема дерзаний, потому что это и его характер.

На первый взгляд может показаться, что он пишет быстро и легко, потому что много и щедро. Это так и не так. Например, Овчинников двенадцать лет писал оперу о Кольцове, а сейчас ее оркеструет. Почти четверть века назад начал писать ораторию о Сергии Радонежском, и многие ее фрагменты впервые прозвучали с экрана в фильме «Андрей Рублев». Тема ее очень актуальна в наши дни — миролюбие, стремление к миру, борьба за утверждение мира. А наброски отдельных музыкальных номеров к фильму «Война и мир» — они даже не из юности, а из отрочества, почти из детства самого композитора, в том числе и прославленный вальс Наташи, и музыка из сцены в Отрадном. Музыкальный процесс не завершается для Овчинникова моментом финальной точки на партитуре. Такой характер. Такое доброе в лучшем смысле слова упрямство, такая неуспокоенность — отсюда и результаты.

— Я верю только делу, — любит повторять Вячеслав Александрович.

И он умеет по-настоящему одержимо и ярко делать свое дело — и композиторское, и дирижерское.

И все, что делает композитор, он всегда делает с волнением, страстью, энтузиазмом, а главное — талантливо и ново.

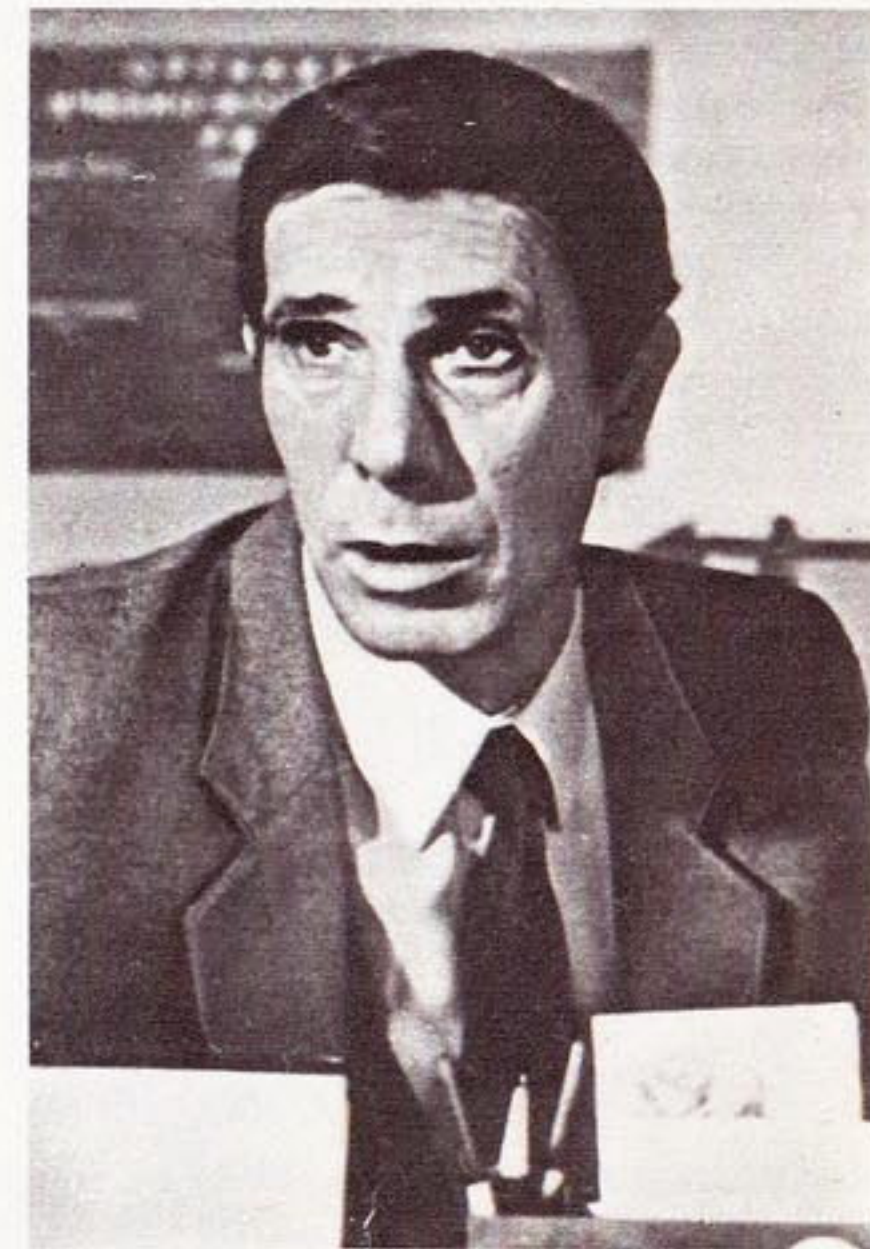
Н. ЛАГИНА

КТО? ГДЕ? КОГДА?

□ Герой Андрея БОЛТНЕВА в фильме «Хроника одного происшествия» (режиссер И. Шатров, киностудия имени М. Горького) сотрудник милиции Лапиков ведет работу с подростками. Очередное дело, кропотливое разбирательство. Герой А. Болтнева из тех, кто ощущает ответственность за все происходящее вокруг. Потому и всматривается пытливо в лица юных правонарушителей: откуда такое равнодушие, нечувствительность к чужой боли? Как сделать их достойными людьми?.. Настоящие вопросы, не дающие покоя.

Совсем иная судьба, иной характер — в фильме «Первоцвет» режиссера В. Жилко, снятом на Киевской киностудии имени А. П. Довженко. Слившийся отчим главной героини, человек когда-то талантливый, сильный, ломает теперь не только свою жизнь, но и жизнь близких людей. Трагедия личности, гибель всего лучшего в человеке — вот что волновало актера в этой работе.

Т. МАКСИМОВА



А. Болтнев в фильме «Хроника одного происшествия»

□ Режиссер А. Бабаян закончил на киностудии «Мосфильм» работу над картиной «РЫСЬ ВОЗВРАЩАЕТСЯ». Нынешняя лента, сценарий которой написан Л. Белокуровым и А. Бабаяном, продолжает предыдущие работы режиссера — «Тропой бескорыстной любви» и «Рысь выходит на тропу». Съемки картины проводились на базе «Центрнаучфильма» и в угодьях охотничьего хозяйства «Владимирское». В фильме заняты актеры А. Михайлов, Д. Уральский и другие.



□ В столице открылся новый кинотеатр «ГАВАНА». В нем два зала — на восемьсот и триста мест. Интерьер кинотеатра выполнен в национальном кубинском стиле. В большом зале зрители смогут встретиться с любимыми артистами эстрады. Скоро в фойе кинотеатра появятся видеомониторы, которые познакомят посетителей с ближайшим репертуаром.

С. ЕРЕМИНА

«В газетах пишут, что за рубежом есть кинотеатры, где показывают фильмы с запахом. Для чего это нужно? Делаются ли такие эксперименты у нас?» (Г. Никифоров, Томск)

Действительно, нужно ли, чтобы в зале возникали запахи цветов, показываемых на экране, или дыма и гари, если в фильме происходит пожар? Наверное, почти каждый из сегодняшних зрителей отнесется к таким затеям как к баловству или чудачеству: нас вполне устраивает «нормальное» кино, которое можно посмотреть в любом кинозале, был бы фильм интересным.

Впрочем, не будем спешить с категорическими выводами: в таких случаях всегда полезно сначала бросить взгляд в историю. Вспомним, всего шестьдесят лет назад казалось, что нет никакой надобности и в звуковом кино: немой экран так выразителен, так красноречив, вторжение звука лишь разрушит его гармонию! «Говорящий фильм так же не нужен, как поющая книга», — заявлял Виктор Шкловский, и его мнение, каждый по-своему, подтверждали многие уважаемые кинематографисты, актеры, писатели, да и зрители с этим были вполне согласны. Не было ни привычного в наши дни широкого экрана, ни широкоформатного кино, ни стереозвука, а если такие технические новинки и возникали, то использовались лишь в качестве аттракциона, и никто не верил в их долговечность.

Здесь нелишне вновь оглянуться назад и вспомнить, что и сам кинематограф возник как аттракцион, поражающий зрителей чудом движущегося изображения. Никто не думал, что из этого может вырасти искусство, больше того, даже сами изобретатели не верили в долговечность интереса публики к своему детищу. Чтобы кино могло родиться во второй раз, уже не как технический феномен, а как искусство, оно должно было умереть как аттракцион. Иными словами, чудо движущегося изображения должно было перестать изумлять зрителя.

Нелишне вспомнить и другое: как технический феномен звуковое кино родилось практически одновременно с немым, а быть может, даже и до него. Во всяком случае, Эдисон и его помощник по этим опытам Диксон пытались создать именно аппарат для звучащего киноизображения, и первым результатом их опытов был двойник Диксона на небольшом экранчике, который, поклонившись и сняв шляпу, приветствовал своего патрона словами: «Здравствуйте, господин Эдисон. Я счастлив вас видеть».

И позже производились многочисленные попытки создания звукового кино с самыми различными системами озвучания — от синхронизации экрана с граммофоном до голосов живых актеров, скрытых за экраном. Уже к 1915 году было снято примерно полторы тысячи звуковых фильмов в Германии, около двухсот во Франции и несколько десятков в России. А затем производство их полностью прекращается. Почему? Аттракцион умер, а искусство звукового кино еще не родилось. К тому моменту уже сформировалось немое кино, язык которого не нуждался в звуке. Должно было пройти немало времени, чтобы постепенно накапливавшиеся внутри языка этого искусства изменения потребовали обретения нового качества. Кинематограф должен был испытать кризис, чтобы необходимость перехода в новое качество стала на повестку дня.

Случилось это к концу 20-х годов. Почему именно тогда, а не десятью годами раньше, к примеру? Потому что к этому времени звуковая картина мира у зрителя резко изменилась: стало привычной повседневностью радио, — и, видимо, не случайно взрыв «говорящего кино» произошел именно в Америке, где радиосеть была тогда наиболее развита. Если бы кинематограф не обрел звук, он был бы обречен на утрату аудитории.

С утверждением в кинематографе звука вновь угасает интерес к техническим нововведениям, которые хотя, как и прежде, разрабатываются, но в лучшем случае функционируют лишь на уровне аттракционов. В 30-е годы в Париже с успехом работает стереокинематограф, разработанный Луи Люмьером. Чуть позднее стереокино, основанное уже на иных технических принципах, появляется и у нас: его сеансы привлекают толпы любопытных, профессионалы связывают с ним большие надежды.

ТОТАЛЬНОЕ КИНО. ЧТО ЭТО?

Александр ЛИПКОВ

«Сомневаться в том, что стереокино — завтрашний день, это так же наивно, как сомневаться в том, будет ли завтрашний день вообще!» — оптимистически восклицал С. Эйзенштейн. Однако прогнозы его пока что не оправдались: стереокино во всех его разнообразных модификациях и поныне функционирует лишь как аттракцион, к тому же давно не новый, а потому и не слишком для публики привлекательный.

Следующий по времени взрыв интереса к киноаттракционам относится к 50-м годам, когда необходимость конкурентной борьбы с набравшим силу телевидением дала новый толчок поискам кинотехников. Извлекаются на свет разработывавшиеся в прошлом, но не получившие достаточного применения или вообще отвергнутые системы широкоэкранного, широкоформатного, полиэкранного кино, разрабатываются новые, усовершенствованные системы подобных зрелищ. В октябре 1952 года в Нью-Йорке начинает демонстрироваться программа «Синерамы» — произведенное ею впечатление столь велико, что о ней пишут как об одном из крупнейших изобретений эпохи.

Проекция из трех аппаратов на панорамный экран вызвала у зрителя почти физическое — до головокружения — ощущение присутствия, соучастия: он словно бы сам мчался на автомобиле, слетал на лыжах с гор, взмывал в небо на самолете. Этот эффект во многом усиливался за счет стереозвука, доносившегося не только с экрана, но и сзади, с боков, сверху, перемещавшегося в пространстве, насыщавшего сам воздух кинозала динамикой экранного движения.

При всей новизне и ошеломительности «Синерамы» сам этот тип зрелища был далеко не новинкой. С самых первых шагов кинематографа изобретателей не оставляла мечта о тотальном зрелище, то есть охватывающем зрителя всецело, создающем иллюзию, что все видимое происходит в реальности. Такой тип кинозрелища был продемонстрирован уже в 1900 году на Парижской выставке; его создатель Рауль Гримуэн-Сансон дал ему, словно бы заглядывая в будущее, название «Синерама». Посетители этого аттракциона могли увидеть на цилиндрическом экране движущиеся картины, снятые с воздушного шара, как бы ощутить себя аэронавтами, находящимися в его гондоле. А в созданном вскоре и завоевавшем широкую популярность киноаттракционе «Тур Хейла» зритель уже «становился» железнодорожным пассажиром: зал был оборудован в виде вагона, на окна снаружи проецировались картины «проносящихся мимо пейзажей», эффект путешествия дополнялся еще к тому же и тряской.

К системам тотального кино относятся и те, в которых изобретатели стремятся соединить изображение с запахами. Первой из них была созданная в 60-е годы и недолго просуществовавшая американская «Ароморама», где по специальным трубам к креслам зрителей подводились пахучие вещества, имитировавшие запахи цветов, появлявшихся на экране.

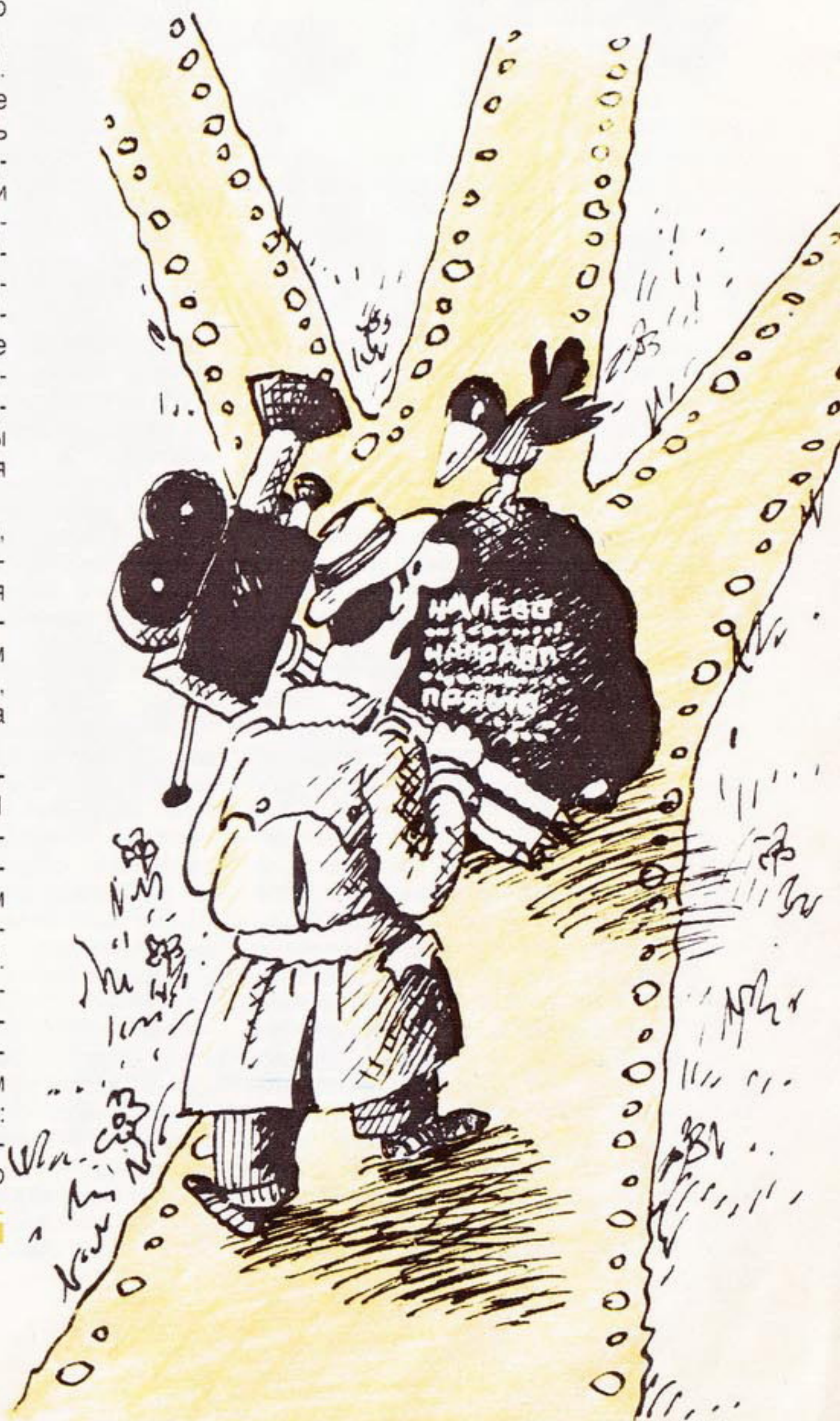
Неудача «Ароморамы» не отвратила изобретателей от попыток создать «пахнущее кино». В 1981 году на Международном фестивале в Канне был продемонстрирован новый вариант подобного зрелища — «Полиэстер»: каждый зритель перед входом в зал получал картонную карточку с десятком наклеенных на нее пронумерованных таблеток. В определенных местах картины в углу экрана появлялась цифра, обозначающая номер таблетки, которую в этот момент надо поскрести, чтобы она начала издавать запах. Судя по язвительным отзывам прессы, новинка не снискала чрезмерных симпатий: различные запахи, смешавшись в закрытом зале, порождали зловоние. «На такой фильм лучше всего

идти с сильным насморком», — советовал присутствовавший на этом сеансе журналист.

Вроде бы основная ветвь кинематографа куда не востребовала для своего художественного языка средств воздействия на обоняние. Эксперименты в этом направлении оказались лишь недолговечными аттракционами, точно так же, как и аналогичные попытки в грамзаписи (выпущенные в ряде западноевропейских стран пластинки «Ахрома диск») и полиграфии (в Японии, как пишут, существует поваренная книга, страницы которой, если потереть бумагу пальцем, издают аромат блюда, указанного в рецепте). Однако изобретатели продолжают штурмовать неподатливый рубеж, создавая новые системы; возможно, когда они окажутся достаточно совершенными, изменится взгляд на них и с точки зрения художественной. Возможно, в какой-либо из киносистем будет использовано изобретение В. И. Краснова, о котором недавно сообщила «Неделя»: оно позволяет получать любой природный запах, смешивая пять основных, «базисных» ароматов. Во всяком случае, техники не исключают, что в обозримом будущем запахи станут составной частью не только кино-, но и телевизионного зрелища.

А что думают по этому поводу художники кинематографа? Необходимость в такого рода средствах для своего искусства ими, похоже, пока никак не ощущается. Но кто знает, какими путями пойдет дальнейшее движение кинематографа и какие кризисы ему еще предстоит пережить? Во всяком случае, работы техников, создающих разного рода «тотальные» аттракционы, важны уже тем хотя бы, что дают кинематографу прочное сознание неисчерпанности путей дальнейшего развития.

Рисунок О. Теслера



ОТКРОВЕННЫЙ РАЗГОВОР

Читатели журнала критикуют, предлагают, советуют

«Спасибо вам за то, что написали лично мне. Надеюсь, что откликнетесь на мои — нет, наши — замечания и предложения» — этими словами молодой рабочей ленинградского предприятия «Русские сапожники» Игорь Лебедев начинает свое письмо — ответ на опубликованное в одном из последних в минувшем году номеров «Советского экрана» обращение «К нашим читателям». В нем мы просили наших друзей высказать свое мнение о журнале, о том, что кажется в нем достойным продолжения, а от чего следует отказаться, просили их заинтересованного совета, что хотели бы они прочесть и увидеть в «своем» издании.

И вот диалог начался: на редакционные столы легли первые конверты с надписью «Предложения».

Большинство авторов, говоря о себе, подчеркивают: «Журнал выписываю и читаю со школьных лет». Для одних этот срок исчисляется годом-двумя, для иных — более чем четвертью века. Пишет нам и преподаватель пединститута из Таганрога, и библиотечкарь из города Сумы, и врач из Кировакана, и москвич, режиссер-оператор, и студентка Курского культпросветучилища — всех не перечислить.

«У меня чудесная подшивка «Советского экрана» — ее ходит читать молодежь двух деревень», — сообщает А. Ушев из Костюковки Гомельской области. «Клуб у нас очень старый, фильмы демонстрируются в основном через два-три года после выхода на союзный экран, и показывают их часто с неполадками — рвется пленка, нет звука, — так что о всех новинках я узнаю из вашего журнала», — пишет работающая в детсаду Н. Сиделева из далекого поселка Кустанайской области. «Прежде чем купить ваш журнал в киоске, обязательно прошу его посмотреть, а то ведь бывают такие серые и скучные номера!» — признается С. Гончарова из Артемовска Донецкой области.

Пожеланий, просьб, советов в пришедших письмах множество — хватило бы, наверное, на иное «толстое» издание. И если волгоградской девятикласснице В. Кожевниковой кажется достаточным для разрешения всех проблем чаще, из номера в номер, печатать на страницах журнала рубрику «Фильмы-юбиляры» (она прислала к ней собственную рисованную «плашку» и список действительно достойных историко-патриотических картин), то ветеран труда Н. Красовский из Оренбурга, специально для этого случая, как он сообщает, просмотревший почти все номера начиная с 1957 года, предложил целую программу.

Стремление активно участвовать в работе журнала встречается чуть ли не в каждом отклике на наше обращение. Надо больше уделять внимания письмам читателей, чаще их публиковать, «а то появляются они редко», сетует В. Горелкин из Куйбышева, — да и то какие-то причисленные, пустые, без искренней мысли, проблемно-

сти. На уровне: нравится — не нравится».

«Прежде всего хотелось бы, — пишет ленинградка Т. Дементьева, — чтобы между редакцией журнала и читателями существовал постоянный диалог. Допустим, редакция выносит на обсуждение какую-либо проблему, острый вопрос, а затем публикует наиболее интересные читательские отклики с комментариями специалистов. Делать это надо широко и гибко и не раз в год». У нее нашлось немало единомышленников. «Нам нужен свой «спор-клуб», — пишет А. Седых из Томска. «Хорошо бы начать «кинодуэль» между кинозрителями и критиками — поводами для нее могли бы стать разнополярные точки зрения как по стратегическим вопросам киноискусства, так и по тактике отдельных его направлений. Нашла бы отклик и рубрика «О вкусах спорят» (Н. Мешелев, Ленинград). Кстати, как удачный пример подобного взаимодействия критика и читателя многие авторы писем вспоминают опубликованную в журнале статью О. Сулькина «Что ж, давайте спорить!».

И в то же время, судя по почте, читатели с большим вниманием и интересом относятся к критическим разборам фильмов, считая их одним из основных источников информации о современном кинопроцессе. «Мне кажется, что в каждом номере должно быть больше рецензий, — выражает мнение многих А. Федоров из Таганрога. — Пусть они будут меньшими по объему (100 строк), зато более полно будет представлен советский и зарубежный репертуар наших кинотеатров». А шестнадцатилетняя ленинградка Е. Тимофеева просит, чтобы писали не только о новых, но и о старых лентах.

Многие читатели подчеркивают, как остро стоит нынче вопрос о кинообразовании, и ждут помощи от журнала. «Даже мне, тридцативосьмилетней, не все довелось увидеть, — пишет Л. Кращенко, живущая в г. Сортавала, — а ребятам 14—17 лет откуда знать о шедеврах советского киноискусства?» Сами же молодые зрители просят рассказывать о любимом кино во всех подробностях. «Я давно хочу узнать, как создается фильм, познакомиться со спецификой кино, особенностями и сутью работы актера, сценариста, режиссера, — пишет нам студентка Л. Конотоп из г. Коммунарска. — Ищу в магазинах такую литературу, но ее нет. Думаю, многим интересно было бы прочесть об этом, начиная, так сказать, с азов». Москвич В. Левин и другие тоже поддерживают идею создания «заочного кино-университета».

Одним из средств воспитания вкуса читателей считают авторы писем сам облик журнала, сочетание его формы и содержания. «Мне кажется, — замечает А. Федоров, — что вы недостаточно требовательно подходите к рубрикам «Идут съемки» и «Автор представляет фильм». На мой взгляд, цветных разворотов достойны только значи-

тельные работы. Одно дело, если они отдаются таким фильмам, как «Чужая Белая и Рябой» или «Письма мертвого человека», и совсем иное, когда «СЭ» в цвете представляет и рекламирует такие слабые детективы, как «Конец операции «Резидент» и «Тайны мадам Вонг». Немало претензий есть у наших читателей и к оформлению, верстке журнала, к качеству и компоновке фотографий. Об этом нам пишут врач С. Папаян (г. Кировакан), студентка С. Курдяева (г. Курск) и многие другие.

Говорят, сколько людей, столько и мнений. Их-то и выплеснули на страницах своих посланий читатели. Порой суждения эти не стыкуются, исключают друг друга, но тем-то и полезен наш разговор, что заставляет задуматься о привычном, прижившемся, требующем нового, сегодняшнего осмысления. Наши корреспонденты хотели бы видеть побольше материалов о творчестве молодых, о мастерах экрана социалистических и капиталистических стран, о телевизионных фильмах. Они просят почаще писать о работе кино клубов, «чтобы и другие что-нибудь для себя почерпнули», о жизни кинолюбителей, о встречах кинематографистов с кинозрителями, о совместном обсуждении ими фильмов, желают нам полнее и оперативнее освещать работу всесоюзных и международных кинофестивалей. «Можно было бы дать репортаж с заседания секретариата Союза кинематографистов СССР», — предлагает Т. Хейчиева из Калмыкии. — И вообще пишите, как проходит перестройка в кинематографе, какие сложности он переживает».

В заключение хотелось бы остановить внимание еще на одном письме заинтересованного и доброжелательного нашего читателя — Васила Васева из Болгарии. Живет он в городе Перник, искренне любит кино, сам снимает любительские игровые и документальные ленты. Уже 20 лет В. Васев читает «Советский экран», сохраняет все его номера начиная с 1966 года, стал за это время настоящим пропагандистом советского киноискусства. «С помощью вашего журнала, — сообщает наш друг, — я занял первое место, стал национальным победителем болгарской киновикторины «Что вы знаете о советском кино?», которая проводилась в газете «Поглед». Он предлагает и нам время от времени публиковать подобные викторины, кроссворды, забавные случаи из жизни кинематографистов — это, по его мнению, еще больше привлечет читателей. Солидарен с ним и ленинградец И. Лебедев. «Знаю, — пишет он, — что многие киноактеры, режиссеры хорошо рисуют, сочиняют стихи, эпиграммы. Печатайте их — от этого журнал сразу оживет, «заиграет».

Многие из предложений, прозвучавших в письмах, мы уже взяли на вооружение — в этом вы сможете вскоре убедиться сами. Другие, требующие для своего воплощения больше времени и более основательной подготовки, будут реализованы.

СЕРГЕЙ КОЛТАКОВ
Фото Николая ГНИСЮКА



Известность пришла к Сергею Колтакову около двух лет назад, когда он сыграл Толю Тредубенку в фильме «Соучастники». До этого, правда, уже долгое время ходили разговоры о нем в кинематографических и театральном кругах. Говорили о великодушных пробах на главную роль к неосуществленному фильму Марлена Хуциева «Пушкин». Рассказывали о многообещающей

«ТАКИЕ ВОТ ВИДЕОДЕЛА»

В № 21 «СЭ» была опубликована статья «Такие вот видеодела». В ней, в частности, критиковались недостатки в работе видеотеки города Львова. Критика признана правильной, говорится в ответе заместителя председателя Госкино Украины И. В. Михайленко. Сейчас положение выправляется.

ЛЕТОПИСЕЦ ЭПОХИ

«Виртуозно овладев самым динамичным искусством — кинохроникой, Роман Кармен глубоко отразил в своих лентах наш беспокойный клочковатый мир» — так очень точно охарактеризовал чилийский писатель-коммунист В. Тейтельбойм выдающегося советского документалиста, 80-летие со дня рождения которого отметила общественность. Друзья и коллеги — критик А. Караганов, художник Б. Ефимов, композиторы Н. Богословский и Я. Френкель, актер В. Лановой, режиссер С. Школьников и другие, выступившие с воспоминаниями на вечере в Центральном Доме кинематографистов, отметили, что Р. Л. Кармен вошел в историю советского кино как яркий художник и неутомимый борец-интернационалист. Дороги

Среди многих посвященных актерам книг, выпущенных издательством «Искусство», «Судьба и тема. Этюды об Инне Чуриковой» Аллы Гербер выделяется всем. Нестандартностью названия и нестандартностью формата, заведомо не причастного ни к каким столь близким сердцам издатель и читателей сериям. Неканоничностью фигуры актрисы, с первой же большой роли опровергнувшей былые представления о том, какой положено быть киногероине. Непохожестом на привычные образцы избранного автором книги строя повествования — Алла Гербер не пытается ни имитировать исследовательскую серьезность, ни завлекать бойким беллетризмом, но с первой же строки находит ту интонацию, ту меру доверительной близости и к героине,

В ЖАНРЕ МОЛОДОСТИ

В декабре минувшего года гостями подмосковного Дома творчества кинематографистов в Болшеве стали 60 молодых режиссеров, сценаристов и критиков из 18 городов страны, собравшихся на всесоюзный семинар молодых по проблемам жанрового кино. К ним примкнули как старшие товарищи и педагоги кинорежиссеры К. Шахназаров, А. Стефанович, И. Квирикадзе, драматурги А. Бородинский, А. Инин, киноведы К. Разлогов, В. Толстых, А. Трошин, Р. Соболев.

Программу семинара составили творческие дискуссии по проблемам детектива, комедии, фантастики и мюзикла, информационные просмотры зарубежных лент, знакомство с картинами начинающих, а также встречи с известными деятелями культуры, среди которых, в частности, были режиссеры С. Соловьев, Г. Данелия, А. Митта, М. Захаров, писатель А. Вайнер, композитор Г. Гладков, журналист Ю. Щекочихин.

Идея обратить серьезное внимание творческой молодежи на популярные жанры объясняется прежде всего тем, что в последнее десятилетие жанровый кинематограф развивался у нас в стране крайне слабо. Главные позиции в советском кино захватил «высокий жанр» с туманной характеристикой «киноповесть». Редкие попытки отдельных студий противопоставить повествовательному кино нечто интересное, увя, выработали у публики лишь одно четкое представление — все смешалось в жанровом кино. Теперь даже школьники знают, что на мелодраме бывает смешно, на детективе — совсем весело, а на комедии — страшно скучно.

Обилие недоброкачественных подделок, заполнявших вакуум в области зрелищного кино, выработывало скептическое отношение к развлекательным фильмам и жанрам. Болшевская кинопрограмма еще раз убеждала, что и молодым кинематографистам, и широкой публике необходимо знакомиться с популярными жанрами полноценно, по лучшим образцам, что знание жанровых механизмов не мешает художникам создавать серьезные, глубокие ленты, а, напротив, помогает находить живой контакт со зрителем.

Далеко не все участники семинара оказались поклонниками популярных жанров, вызвали сомнения и отдельные эксперименты молодых. Однако их лучшие работы — «Робинзоада, или

Мой английский дедушка» Н. Джорджадзе, «Праздник Нептуна» Ю. Мамина, «Царапина» А. Фатхуллина, «Господин оформитель» О. Тепцова — дали повод говорить об интересных и плодотворных поисках начинающих в области различных жанров.

На заключительном «круглом столе», где присутствовали главный редактор Главной сценарной редакционной коллегии Госкино СССР А. Медведев и секретарь Правления СК СССР А. Плахов, участники семинара высказали ряд предложений по усовершенствованию системы кинопроизводства, поднимали вопрос о бесправном положении молодых режиссеров и сценаристов на некоторых республиканских студиях. Если видеть в болшевском семинаре последнюю репетицию перед всесоюзным совещанием молодых, то следовало бы обратить внимание на мнение участников о его итогах.

Андро Чиатурели, режиссер, Тбилиси:

— Меня немного огорчила зажатость моих коллег, однако в целом я получил огромную пользу от встречи, прежде всего почерпнув богатую информацию о кино молодых. Некоторые болшевские впечатления всерьез повлияли на мои взгляды...

Павлина Шакало, сценарист, Минск:

— Для меня семинар — настоящий подарок. Столько полезной информации, удивительных встреч! Такие контакты с кинематографической молодежью дают возможность узнать, чем дышат наши сверстники...

Талват Тименов, режиссер, Алма-Ата:

— В Болшеве, по-моему, состоялся интересный профессиональный разговор о популярных жанрах. Сегодня молодым особенно важно научиться снимать такие картины, где бы сочетались и художественные достоинства, и занимательность...

Владимир Вардунас, сценарист, Ленинград:

— Не могу сказать, что перегруженная программа семинара мне во всем показалась оправданной, но чрезвычайно интересной оказалась информация о молодом кинематографе. А острота творческих дискуссий дала почувствовать пульс современных преобразований в обществе и в сознании людей...

**Наталья ЛУКИНЫХ,
Спец. корр. «СЭ»**

Болшево

работе над ролью Пер Гюнта в также несостоявшемся одноименном спектакле Малого театра. Затем был дебют в кино — у самого Глеба Панфилова! Однако роль грубоватого сельского парня Пашки в фильме «Валентина» была сыграна Колтаковым столь сдержанно, что вспоминается она, пожалуй, только теперь, задним числом: неужели, дескать, это тот же актер, что и в «Соучастниках»? Должно быть, сказались жесткая режиссерская установка, не позволившая этому темпераментному, эмоциональному актеру особенно «разыграться». Примечательно, что режиссер Инесса Туманян, подбирая актерский ансамбль для картины «Соучастники», открыла для себя Колтакова не в фильме «Валентина», а в спектакле Московского театра имени К. С. Станиславского «Быть или не быть», где он играл Шекспира.

Сомнительным прозвучал бы в адрес Колтакова комплимент, который для многих актеров явился бы, наверное, высшей похвалой: играет, мол, столь достоверно, словно и не искусство перед тобой, а реальная жизнь, будто подсмотренная, захваченная

врасплох скрытой камерой. Никаких «подсматриваний» и «подслушиваний»! Игра в открытую. Правда, крупным планом. При том, что условия игры почти театральные: минимум внешнего действия, одни только долгие диалоги со следователем. В глазах Тредубенко — Колтакова сквозит порой такая боль заблудшего существа, жаждущего очищения, которая растревожит и самого равнодушного, разбередит скептика.

Роль рабочего-коммуниста Федора Крохова, отправляющегося в 1918 году в деревню, чтобы убедить крестьян сдать излишки зерна, в фильме «Встреляющей глуши» — пример интереснейшего актерского поиска в рамках средней картины.

Вскоре зрителей ждут встречи с экранными героями С. Колтакова в фильмах «Тройной прыжок «Пантеры» и «Двое на острове слез». Завершаются съемки картины «Новые включения янки при дворе короля Артура» по известному роману Марка Твена, где актер играет янки. Ставит фильм известный режиссер Виктор Гресь.

А. ТУРКИЯ

по следам наших выступлений

увеличился фонд, в помещении установлены телефон и два телевизора для проверки качества записи, оформлен стенд «Поступили новые кассеты». В газетах, «Львовская правда» и «Львовская реклама» регулярно помещаются объявления о новинках. Улучшилось качество обслуживания, и посетители стали охотнее пользоваться услугами видеотеки.

К сожалению, пишет далее И. В. Михайленко, несмотря на неоднократные просьбы, Львовский облсполком пока не нашел более подходящего помеще-

ния, поэтому владельцем видеоманитофонов приходится принимать по-прежнему в тесноте.

Вряд ли сегодня нужно доказывать, какое серьезное значение приобретает развитие «видео» в нашей стране. А неприглядное, неприспособленное помещение пункта проката кассет способно скорее распугать потенциальных клиентов, чем привлечь их.

Может быть, в Львовском облсполкоме с этим не согласны? Редакция ждет ответа его руководителей на этот вопрос.

циализм. Ленты мастера — страстный диалог с миром, в котором он сумел с помощью кинокамеры передать гнев и радость, ненависть и любовь. Вот почему его фильмы «Вьетнам», «Пылающий остров», «Чили — время борьбы, время тревог», «Камарадос. Товарищ», «Сердце Корвалана» по-настоящему волновали.

Последней работой режиссера стала «Великая Отечественная», осуществленная с коллективом единомышленников. Как-то Р. Л. Кармен заметил: «Нам удалось снять войну, что называется, впритык, потому что дорога оператора и солдата была одна». Поиск уникальных кадров, творческое их осмысление позволили передать на экране драматичную историю подвига и стойкости советского человека. В киноэпопее мощно прозвучало кредо режиссера — вера в добро.

На вечере была показана новая лента ЦСДФ «Роман Кармен, которого мы знаем и не знаем».



Роман Кармен (справа) и Берт Ланкастер на съемках фильма «Великая Отечественная»

Фото Ф. Могилевского

публициста пролегли в Испании, Китае, Вьетнаме, на Кубе, в Чили... Он всегда был там, где происходили важнейшие события, где шла борьба за свободу и со-

СВОЯ СУДЬБА, СВОЯ ТЕМА

и к читателю, которые заставляют погружаться в книгу не просто с интересом, но с каким-то особым волнением, рождаемым встречей с чудом таланта, с художником.

Душа человеческая бездонна. Душа человека, творящего, ищущего, фокусирующего в себе проблемы и веяния времени, бездонна стократ. Алла Гербер и не пытается внушить читателю, что сейчас с ее помощью и он постигнет лишь ей ведомые глубины чуриковских героинь, что ее трактовка ролей актрисы не в пример всем другим и есть единственно верная. Она просто пишет о том, что лично ей близко и интересно в ролях актрисы. Как

критику. Как зрителю. Как современнику и свидетелю тех же лет. Как человеку, близко знакомому со своей героиней. Как женщине.

Ее отношение к актрисе и ее ролям глубоко индивидуальное, личностное. При этом проникновение в их суть идет не от логики разума, умеющего четко соизмерять, анализировать, раскладывать по полочкам, но от зоркости чувства, настроенности на ту же боль и радость, которой живут героини Чуриковой.

Как ни различны эти героини — Таня Теткина из «В огне брода нет», санитарка госпитального поезда времен гражданской войны, открывшая в себе

талант художника; фабричная девчонка Паша Строганова из «Начала», которой оказалась по плечу внезапно выпавшая ей роль Жанны д'Арк; мэтр города Елизавета Уварова из «Прошу слова»; гид-переводчица в старинном русском городе Саша Николаева из «Темы»; буфетчица Анна из «Валентины» по вампильской пьесе «Прошлым летом в Чулимске»; горьковская купчиха Васса, — всех их роднит человеческая незаурядность, неиссякающая готовность отдавать себя людям, делу, любимому или нелюбимому, но необходимому, только ей посильному, а потому и ощущаемому как цель и смысл жизни. (Здесь вспомнуты лишь роли, сыгранные в фильмах Глеба Панфилова, режиссера, открывшего Чурикову, умеющего в каждой роли дать ее таланту

новое дыхание, — именно им в книге отведено главное место, хотя не забыты и все другие.)

Какие бы ослепительные мгновения счастья или горькие крушения ни выпадали чуриковским героиням, они никогда не изменяли себе, хранили достоинство, верность любви, верность призванию. Автор книги наделена редкой способностью разделить и взлеты, и падения, и счастливые озарения, и душевные катастрофы, пережитые героинями ее героини. Она умеет воспринять их как частицу своей собственной судьбы, своей авторской темы. Название книги «Судьба и тема» в равной мере относится и к актрисе Инне Чуриковой, и к писательнице Алле Гербер.

Л. АЛЕКСАНДРОВ



Олег СУЛЬКИН

ПЕЙЗАЖ ПОСЛЕ ФЕСТИВАЛЯ



«Секирезада»



«Время надежды»



«Переаттестация»



«Гости моей мамы»

ПОЛЬСКОЕ КИНО СЕГОДНЯ

Фестиваль польских фильмов, по счету 11-й, проходивший прошлой осенью в Гданьске, дал достаточную пищу для размышлений. 25 новых фильмов — это, согласимся, немало.

Но чтобы анализ не заносило в субъективизм, он должен опираться на толщу накопленных впечатлений, знаний. Фильм надо ставить в контекст развития кино, сопоставлять с предшествующими лентами. Вот этого, увы, я в большинстве случаев сделать не мог. Конец 70-х — первая половина 80-х для нас изрядный пробел в изучении кино ПНР. Причины тому известны: последствия общественно-политического кризиса, деструктивную силу которого не могла не ощутить и польская кинематография. То, что попадало в наш прокат, не в счет, это за редким исключением ленты непоказательные, случайные, периферийные. Мы перешли на чтение новостей о польском кино, да и то больше в скандально-политическом аспекте: такой-то режиссер сделал «нехороший» фильм, другой и вовсе подался из страны. Но чаще молчание. Пустота. Настороженная и унылая, как всякая пустота.

Потому заранее прошу извинения у польских друзей. «Ножницы», несовпадения в восприятии и оценках увиденного, думаю, неизбежны. Но они отнюдь не фатальны. Нужно просто чаще ездить друг к другу, больше показывать фильмы, свободно дискутиро-

вать. Иного пути к взаимопознанию человечеством не придумано.

Не стану лукавить: сильнее всего другого интересовало, какое отражение нашли события недавнего прошлого. Как искусство отреагировало на духовные и социальные конфликты, ввергшие нацию в затяжной общественный шок?

Ситуация неоднозначна. Ее эстетическое разрешение — тоже.

Возьмем фильм Р. Вёнчека «Время надежды»; продолжение его ленты «Достоинство» (см. также «СЭ», № 3 с. г.). В Польше объявлено военное положение. Милиция останавливает сидячую забастовку на заводе. Пожилой рабочий Шостака — его активисты «Солидарности» вынудили уйти с завода — пытается восстановиться. Администрацию и парторганизацию, куда он обращается, одолевают сомнения: кто-то тчится просчитать события на много ходов вперед, кто-то элементарно трусит. Острейшие идейные разногласия грозят порушить и семейные узы Шостаков... Напряжение момента передано убедительно и страстно, образ патриота Шостака вылеплен выразительно, с большой силой. Другое дело, что картина суховата, риторична, отдельные коллизии спрямлены. Это важная часть правды о событиях, но не вся правда, говорили польские коллеги.

Прокуренные кабинеты редакций, где рукописи и кофейные чашки отставлены в сторону, а журналисты спорят до хрипоты, до сумерек, до хватания за



«Большой забег»



«Га-га, хвала героям»



«Детские сцены из жизни провинции»

грудки («Переаттестация»). Персонажи ленты режиссера-дебютанта М. Гроновского задают друг другу десятки вопросов, один заковыристей другого: о долге, совести, истине, социальной ответственности. Впрочем, упрек Гроновскому тот же: публицистичность как бы сама по себе, лирический сюжет (куда же без любовного треугольника!) вполне автономен.

В этом ряду вполне зрелой показалась картина Т. Зыгadlo «Детские сцены из жизни провинции», тонко анализирующая духовную ситуацию накануне кризиса. Режиссер умеет высекать искру поэзии из обыденности, высветляет горечь и печаль юмором и иронией. Озадачивала, смущала очевидная «зацикленность» постановщика на эротике. Отношу замечание, впрочем, не только к «Детским сценам...» (ничего себе детские!), но и к ряду других картин, как хороших, так и... разных. Будто соревнуются по амурной части (вовсе не считаю эту тему запретной для экрана, но, как и во всем, важны мера и вкус). Сексуальная откровенность, похоже, мнится творцам и некоей «выручалочкой», приманкой для зрителя, приученного к «клубничке» вольготно идущими в стране западными фильмами, и знаком творческой дерзости. А впечатление рождалось порой сугубо комическое. Так, картина М. Ващковского «Эпизод Берлин-Уэст», претен-

циозная и малоудачная попытка разобратся в моральном состоянии польского писателя, решившего остаться на Западе и сбедаемого комплекса и сомнениями, вдруг в финале завершается столь вызывающе пошлой постельной сценой, что даже выдавший виды гданьский зал грохнул дружным смехом...

Регистрация сложностей бывает красноречива. Но поставить диагноз, дать «моментальный снимок» — еще полдела, от искусства мы ждем большего. И в этом плане при всех недостатках выигрывает диалогия Р. Венчека, обозначающая мировоззренческую четкость, неуступчивую к соблазнительному объективизму. И все же экран не сказал своего главного слова о наблевшем. Согласимся с польским критиком, написавшим: «На эти вопросы до сих пор в нашем киноискусстве нет ответов высшей художественной пробы».

Кто же даст такой ответ? От кого ждать взлета?

Может быть, от поколения «сорокалетних», как в пору величать дружную и талантливую когорту польских режиссеров, до смотра в Гданьске нам неизвестных или малознакомых? Это, по сути, выпавшее из нашего поля зрения звено отличает вкус к активному художественному поиску, к острой, бесстрашной проблемности. Кто же они?

Магдалена Лазаркевич самая молодая из них. Называю ее первой не только из галантности, но и потому, что считаю фильм «Прикосновение» лучшей работой смотра. Даже не верится, что она дебютантка! (Подробнее см. А. Зоркий «Свежий ветер взморья», «СЭ» № 2, 1987.) Радослав Пивоварский. В фестивальном холле на видео бесчисленное число раз крутился его знаменитый дебют «Yesterday» (к сожалению, обойденный вниманием нашей закупочной комиссии), а в зале зрители переживали сокрушительно мелодраматические перипетии его второй работы, «Гости моей мамы». Отличают Пивоварского искусное владение профессией, зоркость в показе быта и характеров, вера в то доброе, светлое, что должно пробудиться в самой разнесчастной, озлобленной душе. И еще одно — умение о тяжком, больном, конфликтном рассказывать на свободном дыхании, зрелищно. Тут ему конкуренцию составляет лишь Юлиуш Махульский, тоже недавний новичок. Ну, Махульский — случай особый, о нем мы хотим в журнале говорить отдельно, разобраться в феноменальной популярности (в том числе и у нас) его комедий «Ва-банк», «Ва-банк II», «Секс-миссия» («Новые амазонки»).

Кто еще? Петр Шулькин — «анфан террибль» польского кино, удивляющий каждым новым шагом. В космической притче «Га-га, хвала героям» совмещена, казалось бы, самоигральная развлекательность в стиле «панк» и черного юмора с жалиющим анализом противоречий вполне земных, вполне сегодняшних.

«Расчет с прошлым, расставание с ошибками и мифами» — так режиссер Ежи Домарадский охарактеризовал свой фильм «Большой забег». Начало 50-х, время сложное, вобравшее в себя многое, разнонаправленное, — энтузиазм людей труда, вдохнувших полной грудью воздух свободы и мира, строительство основ нового общества, и одновременно, в гротескном совмещении,

ошибки руководства, приведшие к искривлению социалистической практики в духе «культы личности». Вера, искренняя, весенняя вера одних в идеалы, и беспринципность, глумливый цинизм тех, кто этой верой небезуспешно манипулировал, топтал человеческие судьбы. Домарадский не только дает нелицеприятную оценку деформациям времени, но и с симпатией, которую невозможно симитировать, выдвигает на стрежень эпохи героев подлинных, постигающих нелегкие пути к истине. Думаю, и нам, обремененным сходной исторической судьбой, ни к чему пугаться глубокого зондирования пресловутых «зон умолчания», тем более что пульсирует в сознании, не дает покоя вдохновенное и мужественное «Покаяние» Абуладзе...

Увы, за нехваткой места выношу за рамки обзора любопытные ленты других «сорокалетних» — Я. Заорского, Ф. Фалька, А. Домалика.

Параллельно с социально-поисковой линией на фестивале доминировала экранизация. Множество экранных переложений классики польской и зарубежной, литературы давней и новой, философской и развлекательной. Не все, естественно, равноценно. Большинство лент нарочито замедлены, нарочито красивы, погружены в детализацию, в ретромотивы, в которых порой вязнет мысль. Достучаться до сердца зрителей удалось немногим, среди них удостоенная главного приза «Секирезада» В. Лещинского по роману Э. Стахуры и диалогия «Девушки из Новолипок»/«Райская яблоня» Б. Сасс по роману П. Гоявичинской. А вот с дифирамбами в адрес «Чужеземки» Р. Бэра (по книге М. Кунцевич) не дает согласиться воспоминание о скуке: уж больно монотонна романтическая одиссея польки, скитающейся по городам и весям Европы.

Обречена на успех грубовато-фривольная комедия Я. Маевского «Его Императорского Величества дезертиры», снятая по роману Казимежа Сейды.

Читатель вправе спросить: а как же военный, антифашистский фильм, составивший когда-то славу польскому кино? Ярких работ в этой теме не было. Неужто все в прошлом? Хотелось бы надеяться, что это не так, что есть еще порох, есть и общественная потребность — ведь тема эта вечная, неиссякаемая, всегда актуальная.

А что делают Вайда и Занусси? Вопрос этот не раз встречался в почте «СЭ», интересовал он, понятно, и гостей гданьского смотра. К. Занусси на фестивале не было, мы мельком видели его в Варшаве, после картины «Год спокойного солнца», удостоенной главного приза на фестивале в Венеции, он одно время работал за рубежом, сейчас готовится к постановке фильма в Польше. А Вайда на фестивале был, вне конкурса показали его новую работу «Хроника любовных происшествий». Фильм чистый, нежный, акварельно-лиричный. Трогательная история первой любви на фоне надвигающейся катастрофы: действие разворачивается в самый канун второй мировой войны. Несомненно стремление режиссера, недавно разменявшего седьмой десяток, выйти на очередном витке своего отмеченного противоречиями творчества на новый уровень простоты, мудрости и гуманизма.

Гданьск — Варшава — Москва

ВПРЯМУЮ И ПО КАСАТЕЛЬНОЙ



«Вспышка»



«Под огнем»



«Дэниел»

Нина ЦЫРКУН

ГРАНИ АМЕРИКАНСКОГО
ПОЛИТИЧЕСКОГО
ФИЛЬМА

Только что по нашим экранам прошел фильм французского режиссера Коста-Гавраса, снятый в США, — «Пропавший без вести» (о нем «СЭ» неоднократно писал). В его основе реальный факт — трагическая судьба американского репортера Чарлза Хормана, работавшего в Чили и располагавшего сведениями о причастности официальных лиц США к фашистскому перевороту, свершившемуся в сентябре 1973 года. Фильм этот, удостоенный Каннского кинофестиваля, был буквально ошеломлен у себя в стране, бывший госсекретарь А. Хейг выпустил по его поводу специальный меморандум, а бывшие сотрудники посольства США в Чили возбудили против авторов фильма судебное дело.

Но, что бы ни говорили в высоких заокеанских кругах, на стороне авторов фильма реальные факты. И когда событие, факт повто-

ряются, можно уже говорить о закономерности. В данном случае — о печальной закономерности гибели журналиста, пытающегося заявить правду об освободительном движении в Латинской Америке и о той роли, которую играют США, препятствуя этой борьбе. Почти одновременно с Коста-Гаврасом американский режиссер Роджер Споттисвуд снял фильм «Под огнем», тоже навеянный действительной историей — убийством в 1979 году в Никарагуа американского журналиста, готовившего репортаж о боях Фронта национального освобождения имени Сандино.

Имена истинных участников да и сами факты в картине изменены. Авторы не претендовали на документальность изложения событий и не воспользовались возможностью поставить крепко закрученный политический детектив. Сама по себе напряженная драматическая ситуация намеренно ими ослабляется, разреживается, повествование носит замедленный характер, так что зрителю предоставляется время, чтобы не только следить за ходом событий, но и обдумывать их. На первый план выступают личные переживания центральных персонажей и то, как они постепенно осознают свою причастность к справедливой борьбе восставшего народа за национальную независимость и демократию.

Фоторепортер Рассел Прайс (Ник Нолте), спецкор журнала «Тайм» Алекс Грезье (Джин Хэкман) и радиожурналистка Клер Страйдер (Джоанна Кессиди) (все трое, скажем попутно, первоклассные актеры), очутившись по долгу службы в Никарагуа, поставляют в свои редакции объективную, как им кажется, информацию, не особенно вникая в суть происходящего вокруг них. Однако не так-то просто сохранять позицию беспристрастного наблюдателя в условиях жесткого противоборства патриотических сил и репрессивного диктаторского режима, на каждом шагу становясь свидетелем кровавых зверств сомосовцев. Грезье почитает за лучшее вернуться домой, где его ждут безопасная работа и уютная квартира в фешенебельном районе Нью-Йорка.

Тем временем двое других, Клер и Рассел, ищут встречи с одним из лидеров никарагуанских патриотов, известным под именем Рафаэль. Но, оказавшись в лагере сандинистов, они узнают, что Рафаэль только что погиб в вооруженной стычке с сомосовцами... Известно, что официальная Америка оказывала режиму Сомосы активную помощь, так же как теперь она помогает никарагуанским «контрас». Но ведь была и есть другая Америка, с сочувствием следящая за борьбой никарагуанцев за свою свободу. И, публикуя в печати

фотографию живого Рафаэля как знамя этой борьбы, Рассел считывал не только поднять боевой дух борцов, но и еще раз привлечь внимание своих соотечественников к тому, что происходит в этой стране, побудить их выступить на стороне справедливости. Однако события оборачиваются трагической стороной. Политическое дело недомыслие и неопытность Рассела в этих делах, которые всецело контролируются спецслужбами США, приводят к тому, что фотографии, на которых были запечатлены видные деятели-сандинисты, попадают в руки Джейзи (Жан-Луи Трентиньян), «двойного агента», сотрудничающего с ЦРУ. С его помощью сомосовская охранка выслеживает и уничтожает этих людей. Гибнет — с фотокамерой в руках — и сам Рассел. Направленные в объектив его «никон» автоматы — красноречивый кадр, показывающий, как «свободный мир» раздвигается с теми, кто слишком буквально понимает заявления о свободе печати.

Финал фильма «Под огнем» оптимистичен — народ празднует победу революции. Но в толпе ликующих людей мы замечаем и фигуру профессионального наемника, успешшего «поработать» во славу США в разных далеких от них землях, а недавно послужившего сомосовцам. Это уводит нас за пределы фильма, к сегодняшнему дню с его сообщениями о том, как американские инструкторы готовят террористов для подрывных акций против народа, строящего новую жизнь, значит, еще многим американцам предстоит сделать свой выбор, определить свою позицию, потому что остаться безучастным нельзя, невозможно.

Свой выбор, который дается нелегко, делает и герой фильма Сиднея Люмета «Дэниел». Как и Споттисвуд, Люмет ставил картину, не рассчитывая особо на кассовый успех и не надеясь на расположение критики. Но, к его удивлению, фильм нашел своего зрителя и получил высокий отзыв прогрессивной печати. В этом, как видно, сказались интерес американцев, начинающих уставать от псевдополитических небылиц вроде «Красного рассвета», «Москвы на Гудзоне» или «Вторжения в США», выполненных в духе пещерного антикоммунизма, к фильму, в котором без всякой политической трескотни и тенденциозности воссоздаются события, связанные с преследованиями коммунистов в самих США, к теме, впервые в такой тональности прозвучавшей с американского экрана.

Творчество С. Люмета («Двенадцать разгневанных мужчин», «Убийство в Восточном экспрессе», «Вердикт») у нас достаточно хорошо известно. Новый его фильм поставлен по сценарию знакомого нам писателя Э.-Л. Док-

тору (автора переведенного в нашей стране «Рэгтайма»), который он написал на основе своего романа «Книга Дэниела». Роман, как и фильм, не документален, но прототипы героев легко узнаваемы. Это супруги Розенберг (в фильме — Айзаксен), в 1953 году приговоренные к электрическому стулу по надуманному обвинению в том, что они якобы передали Советскому Союзу секрет производства атомной бомбы. По сюжету герой фильма Дэниел — их сын, который, став взрослым, пытается докопаться до истины, выяснить, справедливо ли были осуждены его родители. Снятые под документ кадры политических митингов 30, 40, 50-х годов, воспроизведенные на основе газетных отчетов и фотографий тех лет, слегка тонированные, служат ответом звучащей с экрана песне Поля Робсона, спрашивающей: «Кто будет свидетелем?» Время и люди рассказывают о себе сами. Становится ясно: расправа над Айзаксенами понадобилась властям для того, чтобы поселить в сердцах американцев ненависть к коммунистам, спровоцировать подозрительность и шпиономанию, национальную разобщенность, подорвать веру в чистоту помыслов людей, не скрывавших своего неприятия буржуазной действительности. Как актуально все это для сегодняшней Америки!

Обращение к прошлому вылилось для Дэниела в большой жизненный урок. Он понимает, где его место; теперь, в 60-е годы (к этому времени приурочен современный пласт фильма) оно в рядах тех, кто протестует против грязной войны, развязанной американцами во Вьетнаме. И тут кинолента Люмета вступает в полемику с целой обоймой появившихся в последние годы в США картин, таких, как «Первая кровь», «Рэмбо-II», «Комmando», «Дивизия «Дельта», герои которых, предстающие в обличье суперменов, защищают экспансионистские интересы своей страны в Юго-Восточной Азии, Латинской Америке, на Ближнем Востоке и в других далеких от границ США регионах. Шагающие в рядах демонстрантов молодые люди, к которым примыкает Дэниел вместе со своей женой и маленьким сыном — как когда-то он сам вместе со своими родителями, — это наследники демократических традиций рабочего движения прошлых лет. Преемственность подчеркивается в фильме музыкальной темой: песни Поля Робсона передают эстафету балладам Джоан Баез, звучащим с надеждой: «Мы преодолеем, мы пойдем рука об руку...»

В фильме Люмета проблема выбора ставится жестко: есть только два пути — сопротивление военно-политической машине или отход от борьбы, но тогда тебя ждет участь жертвы. Так гибнет, не выдержав многолетних преследо-

ваний, затравленная Сьюзен, сестра Дэниела.

Но и столкновение с аппаратом власти, а тем более попытка проникнуть в охраняемую им тайну небезопасны для простого американца — в этом убеждаешься на фильмах «Пропавший без вести» и «Под огнем». Об этом же говорится и в картине Уильяма Таннера «Вспышка». Герой фильма, полицейский Боб Логан, патрулирующий американо-мексиканскую границу, вместе со своим коллегой Уайтом натывается на погребенный под песком пустыни остов автомобиля, где рядом с истлевшим трупом — сундучок с огромной суммой денег, винтовка с оптическим прицелом и список телефонов. Предприняв на свой страх и риск расследование, подняв архивные документы, Логан убеждается, что абоненты этих телефонов, которые принадлежат высокопоставленным полицейским чинам, имеют прямое отношение к убийству президента Кеннеди. Эта акция не сходит с рук Логану и Уайту: агенты ФБР начинают на них охоту, заканчивающуюся смертью одного из них. И хотя другому удается чудом бежать, этот финал не отнесешь к хэппи-энду, он заканчивается зловещим титром: «До сих пор уничтожают тех, кто причастен к тайне убийства Джона Кеннеди».

Было бы натяжкой назвать «Вспышку» политическим фильмом в полном смысле слова: жанр остросюжетного детектива, блистательные трюковые номера исполнителя главной роли Криса Кристофферсона не позволяют зрителю вполне сосредоточиться на серьезной подоплеке экранных событий; тема убийства президента проходит как бы по касательной. И, пожалуй, можно было бы упрекнуть авторов «Вспышки» в том, что они лишь спекулируют на острой теме, играют на интересе к тайне. Этот упрек был бы абсолютно справедливым, если бы не одно обстоятельство. В фильме однозначно проводится мысль, что официальная версия об убийце-одиночке сомнительна, что тут имел место заговор, организованный не без участия ЦРУ и ФБР, — иначе зачем преследовать и убивать тех, кто пытается выяснить истину? Как раз эта мысль и роднит «Вспышку» при всей ее наивности с такими серьезными лентами, как «Под огнем» и «Дэниел», где в отличие от картин, повествующих о мифической «красной угрозе», невероятных подвигах Рэмбо и т. п., речь идет о действительных проблемах, актуальных для Америки и американцев, и зритель может проверить на истинность риторические заявления о демократии, правах человека и буржуазных свободах, в свете которых американская администрация стремится представить свою страну перед миром.

Советский ЭКРАН

№ 6
март
1987

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
ОСНОВАН В 1925 ГОДУ.
ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

МОСКВА. ИЗДАТЕЛЬСТВО ЦК КПСС «ПРАВДА»

Главный редактор Ю. С. РЫБАКОВ

Редакционная коллегия:

Ф. И. АНДРЕЕВ (заместитель главного редактора),
А. В. БАТАЛОВ, Е. В. БАУМАН, Е. К. ВОЙТОВИЧ,
М. А. ГЛУЗСКИЙ, Б. В. ГОЛОВНЯ, Е. С. ГРОМОВ,
Ю. А. ЗАРУБИН (ответственный секретарь),
Р. А. КАЧАНОВ, Е. С. МАТВЕЕВ, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ,
В. Н. НАУМОВ, Т. О. ОКЕЕВ,
Е. Н. ПТИЧКИН, С. И. РОСТОЦКИЙ, Ю. С. СЕМЕНОВ,
С. А. СОЛОВЬЕВ, О. С. ТЕСЛЕР (главный художник),
В. П. ТРОШКИН, В. И. ЮСОВ

Художественный редактор Е. М. Владимирская
Оформление Г. В. Куликова

ПИШИТЕ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319,
ул. Часовая, 5-б. Телефон редакции 152-88-21.
Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция
не высылает.
Рукописи, рисунки и фотоснимки не возвращаются
и не рецензируются.

№ 6 (726) — 1987 г. Сдано в набор 02.02.87.
Подписано к печати 10.02.87. А 08358.
Формат 70 × 108 1/4. Глубокая печать. Усл. печ. л. 4,20.
Уч.-изд. л. 6,50. Усл. кр.-отт. 14,70.
Тираж 1 700 000 экз. Изд. № 655. Заказ № 155.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции
типография имени В. И. Ленина
издательства ЦК КПСС «Правда».
125865. ГСП. Москва, А-137, ул. «Правды», 24

© Издательство «Правда», «Советский экран», 1987 г.

А В В Г Д Е Ж З И Й К Л М Н О П Р С Т У Ф Х Ц Ч Ш Щ Э Ю Я

Однажды на людной московской улице инженер Владимир Машков и студент Гедеван Алексидзе случайно повстречали человека, который сказал, что он инопланетянин. Ему, конечно, не поверили. А когда он попытался что-то объяснить с помощью «машинки перемещения в пространстве», Машков в раздражении даже ткнул пальцем одну из кнопок. В следующее мгновение легкомысленные земляне были уже... на далекой планете Плюк в галактике Кин-дза-дза.
Фантастическая комедия.

КИН-ДЗА-ДЗА!

«МОСФИЛЬМ»

Авторы сценария
Реваз Габриадзе, Георгий Данелия
Режиссер-постановщик
Георгий Данелия
Оператор-постановщик
Павел Лебешев
Художники-постановщики
Александр Самулекин,
Теодор Тэжик
Композитор Гия Канчели
Звукооператор Екатерина Попова

В главных ролях:
Машков — Станислав Любшин
Узф — Евгений Леонов
Би — Юрий Яковлев
Гедеван — Леван Габриадзе



КРИК ДЕЛЬФИНА

На борт иностранной подводной лодки «Архелон», отправляющейся в ежемесячное патрулирование, тайно погружены ракеты с бинарным оружием. В результате разгерметизации одной из них всю команду поражают неизвестная болезнь. Возвращаться на берег нельзя. «Архелон» становится пленником океана, заложником военно-промышленного комплекса одной из западных держав...

«МОСФИЛЬМ»

Автор сценария
Николай Черкашин
Режиссер-постановщик
Алексей Салтыков
Оператор-постановщик
Александр Рябов
Художник-постановщик
Стален Волков
Композитор
Георгий Гаряня
Звукооператор
Владимир Шарун



В главных ролях:
Райфлинт — Ивар Калныньш
Бар-Маттай —
Донатас Банионис
Стюард — Армен Джигарханян
О'Грегори — Юрий Васильев
Рооп — Паул Буткевич

Роли исполняют:
Ника — Т. Паркина
Флегги — К. Митишавили
Магда — Н. Бутырцева
Министр — Р. Янковский
Доктор — В. Бекерис
Барни — В. Шубарин
и другие.

ПОСЛЕДНЯЯ ДОРОГА

Несколько зимних дней 1837 года, последних дней жизни Александра Сергеевича Пушкина, воссоздаются на экране. Прогремит выстрел на Черной речке. Запылают ночные костры на набережной Мойки, перед домом поэта... Мы не встретимся лицом к лицу с Пушкиным. Лишь несколько раз появится на экране в метельной пелене его неуловимый, ускользающий силуэт. Авторы ведут рассказ отраженно: через слова и поступки людей, окружавших поэта в те трагические дни.



«ЛЕНФИЛЬМ»

Авторы сценария
Я. Гордин, Л. Менакер
Режиссер-постановщик
Леонид Менакер
Главный оператор
Владимир Ковзель
Главный художник
Марксэн Гаухман-Свердлов
Художники-постановщики
М. Щеглов, В. Орлов
Композитор
Андрей Петров
Звукооператор
Оксана Стругина

Роли исполняют:
Жуковский — А. Калягин
Вяземский — В. Медведев
Вяземская — И. Купченко
Наталья Николаевна
Пушкина — Е. Караджова
Александрина Гончарова —
А. Каменкова
Геккерн — И. Смоктуновский
Дантес — Г. Сторпирштис
Данзас — С. Сазонтьев
Тургенев — В. Езепов
Дубельт — А. Мягков
Уваров — А. Филозов
и другие.

ТРОЙНОЙ ПРЫЖОК

Авторы сценария
Георгий Тер-Ованесов,
Владимир Петелин
Режиссер-постановщик
Лейла Аранышева
Оператор-постановщик
Георгий Гидт
Художник-постановщик
Идрис Карсакбаев
Композитор Т. Сарыбаев
Звукооператор А. Байгарин



«ПАНТЕРЫ»

Киностудия «КАЗАХФИЛЬМ»
имени Шакена Айманова

В главных ролях:
Кадыров —
Абдрашид Абдрахманов
Карпита — Лев Перфилов
Бабичев — Сергей Колтаков
Тоомас — Сийм Рулли
Асия — Гульназид Омарова
Георгий — Сергей Роженцев

В основе сюжета реальные события Великой Отечественной. Намереваясь ускорить вступление Японии в войну против СССР, гитлеровское командование решает направить в Токио для переговоров своего представителя. Чтобы осуществить эту акцию, необходима дозаправка самолета на территории нашей страны. Фашистами сброшен воздушный десант со специальным заданием в малонаселенном районе Казахстана... О том, как была сорвана операция противника, рассказано в остросюжетном фильме.

И КОРАБЛЬ ПЛЫВЕТ



Совместное производство ВИДЕС ПРОДУЦОНЕ РАИ (Италия) — ГОМОН (Франция)

Авторы сценария
Федерико Феллини, Тонино Гуэрра
Тексты оперных партий
Андреа Дзандзотто
Режиссер Федерико Феллини
Оператор Джузеппе Ротунно
Художник Данте Форретти
Художник по костюмам
Маурицио Милленотти
Музыкальная обработка
Джанфранко Пленцио
В роли Эдмея Тэтуа —
Джанэт Сузман

Роли исполняют:
Фрэдди Джонс, Барбара Джеффорд, Виктор Полетти, Питер Селье, Элиза Маннарди, Норма Уэст, Паоло Паолани, Сара Джэйн Варлей, Фьеренцо Сэрра, Пина Бош, Паскуале Данте
Вокальные партии:
Мара Дзампьеры, Элизабет Норберг Шульц, Нуччи Кондо, Джованни Бавальо, Карло ди Джакомо, Борис Кармели

От причала неаполитанского порта летом 1914 года отправляется в плавание корабль «Глория Н». Знаменитая певица Эдмея Тэтуа завещала развеять ее прах в море. На судне аристократы, люди искусства, коммерсанты, пестрая галерея представителей европейского высшего света.

Что выражает название этой восемнадцатой по счету картины выдающегося режиссера современного кино Федерико Феллини? «Я и сам не знаю, — отвечал режиссер. — Быть может, смирение перед судьбой и надежду. Неминовимость, рок и расплывчатое обещание прибытия в какой-то порт...»

В репертуаре также советские художественные фильмы «Выкуп» («Мосфильм»), «Интервенция» («Ленфильм»), «Безумие» («Таллинфильм») и зарубежные: «Ва-банк, или Ответный удар» (Польша), «Король-дроздовик» (ЧССР). Повторный прокат: «Школьный вальс» (Киностудия имени М. Горького).



советский
ЭКРАН

ЦЕНА 45 КОП. ИНДЕКС 70865

Актеры Мераб НИНИДЗЕ, Ия НИНИДЗЕ
и режиссер Тенгиз АБУЛАДЗЕ —
члены съемочной группы
фильма «Покаяние» («Грузия-фильм»).

Об этой картине читайте на стр. 4.

Фото Николая ГНИСЮКА