

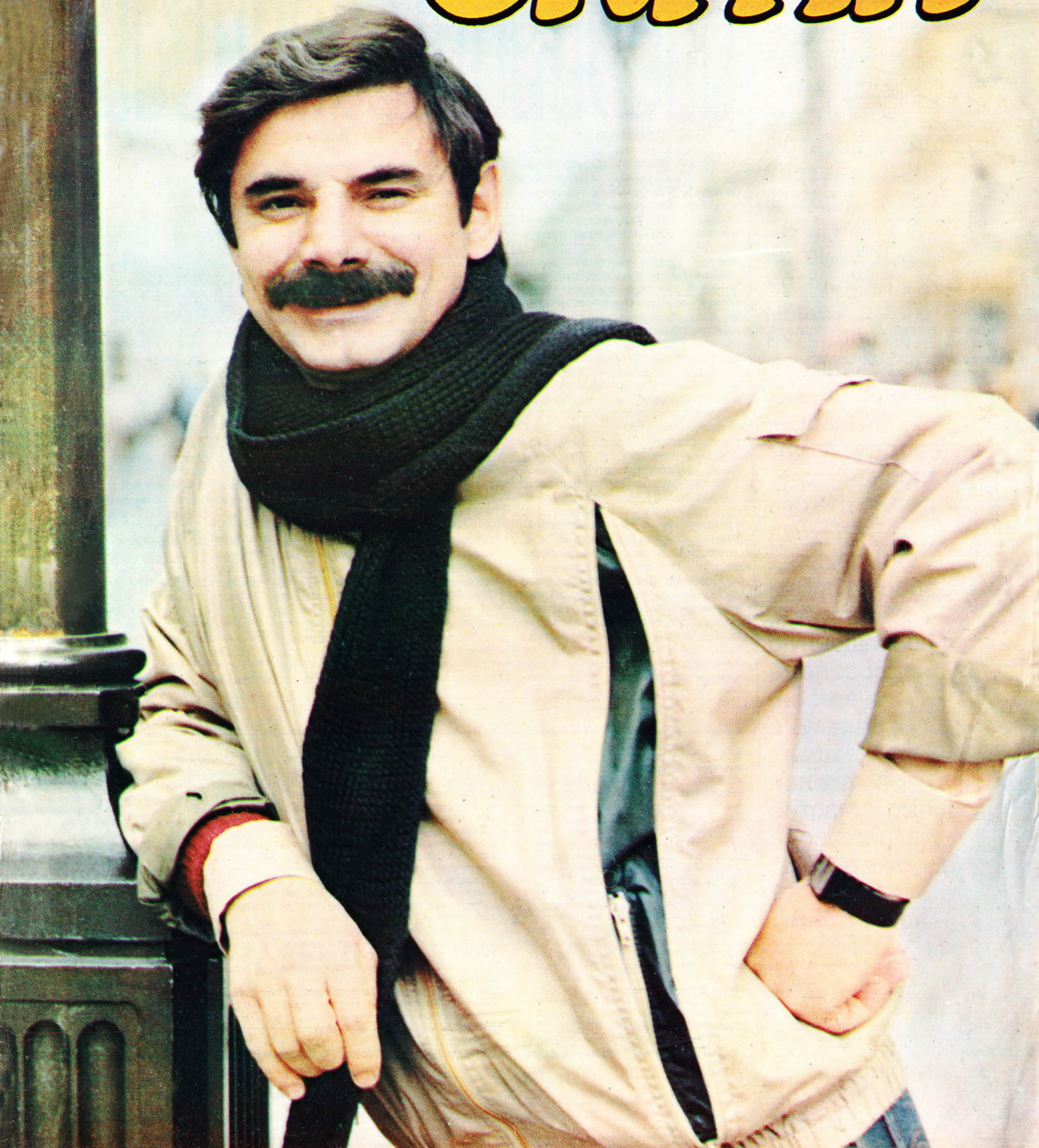
20

1987

ОКтябрь

ISSN 0132-0742

советский ЭКРАН



ПРЕДЛАГАЮ КОНЦЕПЦИЮ

Андрей ДЕМЕНТЬЕВ

...Мать из «Долгих проводов» К. Муратовой теряет не только живую связь с мужем и сыном, но и вообще сколько-нибудь уверенную ориентацию в жизни. Уголовник Егор Прокудин из «Калины красной» ищет «праздника души» на ложном пути и расплачивается жизнью за слишком поздно осознанные ошибки. Герой-автор «Зеркала» А. Тарковского вглядывается в экранное отражение собственного внутреннего мира, полного противоречий, пытаюсь с помощью своего произведения избыть сложный комплекс вины. Двое из «Осени» А. Смирнова безуспешно стремятся найти себя друг в друге. Герой картины «В четверг и больше никогда» А. Эфроса ценой горького опыта постигает ту истину, что душа — заповедник, куда безнаказанно не войдешь. Учительница из «Чужих писем» И. Авербаха, глубоко потрясенная открытием, что «добро должно быть с кулаками», сомневается в возможности продолжать педагогическую деятельность...

Поиски себя, сокровенного своего «я» — все это характерно скорее для молодого киногероя (тип которого представлен, например, в фильме «Мне двадцать лет» М. Хуциева). Но в первой половине 70-х годов внимание сразу многих кинематографистов привлек человек, вполне сложившийся, прошедший уже добрую половину жизнен-

ного пути и вдруг заблудившийся «в сумрачном лесу», оказавшийся в разладе и с окружающей действительностью и с собой — вынужденный искать путь к себе.

Оглядываясь назад, в историю, мы можем указать попытку С. Эйзенштейна вывести такого рода героя в «Бежином луге» (где противостояние сына отцу-кулаку должно было в каждом из них породить серьезнейший внутренний душевный конфликт), а также его мечту снять «Американскую трагедию» с применением внутреннего монолога — так, чтобы камера «вскользнула» в героя.

Пробы «нового» героя проходили в 60-х годах на материале, часто далеком от современности. Вспомним «Гамлета», «Андрея Рублева», «Пиросмани»... Обращение И. Смоктуновского к образу датского принца было основательно подготовлено его предшествующими работами («Солдаты», «Девять дней одного года» и т. д.). Его «догамлетовских» героев тоже называли «рефлексирующими», хотя рефлексия их была направлена преимущественно вовне: «я и общество» — такова была постановка проблемы, где и «я» и «общество» являлись категориями определенными, стабильными. В этом смысле, пожалуй, самый яркий пример — Деточкин из «Берегись автомобиля» Э. Рязанова: воплощение воинствующей совести. В «Девяти днях одного года»

М. Ромма ни одна из двух позиций, между которыми шел спор, не одерживала в итоге верх — фильм исследовал само поле напряжения, создаваемое этими полюсами. Но противоборствующие точки зрения еще не могли уместиться в пределах одной личности, одного персонажа, и авторы сконструировали диалог двух героев, обладающих цельностью натуры (что, конечно, не исключало нравственных исканий каждого из них).

Андрей Рублев и Пиросмани (в отличие от Гамлета персонажи оригинальных кинопроизведений) одержимы мучительными поисками своего пути в искусстве, вне служения которому они не мыслят жизни. Закономерно, что ряд «новых» героев открывают художники: ведь творческая личность, так часто неустойчивая, мятущаяся, пытается осмыслить и по возможности преодолеть конфликт с действительностью и с собой.

В «Зеркале» действует творец уже современный — для Тарковского это был качественный скачок вперед. Следующим этапом эволюции героя явился для него Сталкер, который всеми силами пытается спасти себя как личность лишь в вере — страстной вере в духовные ценности, которая одна может сохранить в человеке человеческое. Та же идея (в иных, но не менее страшных условиях) движет Сотниковым в фильме Л. Шепитько «Восхождение», только у Сотнико-

Герой экрана...
Каков он
сегодня?
Чем отличается
от вчерашнего?
Каким его
хотелось бы
видеть завтра?
Эти вопросы
неизменно
остаются
ключевыми
в нашем
восприятии
киноискусства,
а ответы на них
никогда
не предполагают
однозначности.
Публикуя статью
критика
А. Деметтьева
и подборку писем
зрителей,
посвященную
проблеме
киногероя,
редакция
приглашает
читателей
принять участие
в разговоре
(а может быть,
и споре!)
на эту тему.

■ Я преподаватель русского языка и литературы в седьмых — десятых классах. У нас с ребятами традиция: вместе идем в кино, а потом обсуждаем просмотренный фильм — спорим, думаем. Сначала обмен мнениями проходил стихийно, сразу после сеанса, потом ребята стали записывать свои впечатления. Наиболее интересными и спорными для них оказались «Чучело», «Плюмбум, или Опасная игра», «Сладкий сок внутри травы», «Чужая Белая и Рябой»...

Особенно всколыхнули приключения «неуловимых». На одном из уроков я попросила их придумать свой вариант сценария. Это был настоящий взрыв буйной детской фантазии. Но меня поразило другое — искренняя вера в непобедимость Добра.

Сейчас много говорят и пишут о подростках, мол, неуправляемы, замкнуты, жестоки. Моим ребятам 13—14 лет. Трудный возраст! Считают себя взрослыми, а еще не поте-

ряли детскую потребность к подражанию. И, конечно, часто подражают киногероям, берут с них пример, к сожалению, не всегда хороший.

За последние годы не могу вспомнить ни одного нашего фильма для детей и подростков, где бы действовал выразительный положительный герой, способный увлечь миллионы зрителей подвигами во имя высоких идеалов. Трилогия о «неуловимых» — немного, что у нас есть. Секрет успеха ее в том, что она удовлетворяет жажду детей к головокружительным приключениям, показывает победу справедливых и добрых. Без приключений и романтики нет детства. Школьники читают и перечитывают Аркадия Гайдара, Жюль Верна, Льва Кассиля, Александра Беляева. Но по пальцам можно перечислить те фильмы для подростков, которые с восторгом смотрят по нескольку раз.

Е. Земцова, Казань

■ Спорят, каким должно быть кино. Я считаю — нужны острый сюжет, конфликты, проблема, борьба. Люди изголодались по героическому. Хочется видеть человека-борца. Именно в наше сегодняшнее время очень нужны мужественные, активные, честные личности, на которых можно опереться в сложной борьбе, сопутствующей перестройке.

Колузаевы,
Нижний Ломов,
Пензенская
область

■ Наши экраны в последнее время буквально оккупированы не героями, а антигероями — этакими великовозрастными заблудшими ягнятами.

Сценаристы и режиссеры почему-то полагают, будто зрителям полезнее учиться на ошибках персонажей, а не на лучших примерах. Трудно с этим согласиться.

А. Стокласка,
Москва

ва вера иступленная, доходящая до фанатизма, беспощадная, Сотников совершает непреклонное восхождение к самому себе — в отличие от Сталкера, который сомневается во всем и в себе в первую очередь, порой отталкивает веру, желая избежать мучений, ею приносимых, но не может без нее жить.

Описываемый тип киногероя характерен следующим: его представители не только понимают (а иногда неосознанно чувствуют), что «душа обязана трудиться» (Н. Заболоцкий), но приходят к этому, «когда душа в разладе» (Ю. Левитанский). В кинодраматургии 70-х годов широко использовался прием «выбивания» героя из наезженной колеи, чтобы он оказался в ситуации, которая заставила бы его задуматься: правильно ли он жил до сих пор? Процесс самооценки протекал, естественно, по-разному и приводил к разным результатам.

Герои «Частной жизни» Ю. Райзмана, «Валентины» Г. Панфилова, «Поворота», «Охоты на лис» В. Абдрашитова возвращаются на привычные рельсы другими людьми, — авторы оставляют нам надежду на возможное их перерождение. Неопределенность финала в «Афоне» Г. Данелия возместил недвусмысленно скептическим прогнозом на будущее Бузыкина в «Осеннем марафоне»: жизненный марафон продолжается, несмотря на краткие минуты прозрения и угрызения совести. Герой же «Полетов во сне и наяву» Р. Балаяна расплачивается за безответственно прожитые годы нравственной катастрофой (созерцательное отношение О. Иоселиани к подобному персонажу в картине «Жил певчий дрозд» сменяется у Балаяна драматической трактовкой). А бывали случаи, когда, наоборот, все кончалось более чем счастливо и герой обретал новую жизнь прямо у нас на глазах, как, например, в картине «Влюблен по собственному желанию» С. Микаэляна.

Появился даже ряд картин, эксплуатировавших стереотип подобного героя (вроде «Шляпы» Л. Квинихидзе). Был чрезвычайно распространен такой сюжетный ход: герой (чаще же — героиня) на короткое время приезжает в родные места (небольшой городок, де-

ревню) — это будит в нем (в ней) воспоминания, которые и заставляют его (ее) пересмотреть отношение к жизни («Возвращение чувств», «Свидание» и так далее). Общим местом также стал открытый финал в виде крупного плана героя, всматривающегося в объектив камеры или же в собственное отражение и размышляющего над дальнейшей своей судьбой.

Герой, для которого духовность не задана априорно, которому приходится выдерживать непрестанную внутреннюю борьбу ради достижения согласия с самим собой.

Тема большой совести...
В нашем кинематографе 70-х — начала 80-х годов она занимает видное место. Сегодня, когда на экраны, наконец, вышли картины, долгое время пролежавшие на полках, это еще более очевидно. Вместо ставшего традиционным противостояния двух (и более) «правд» внутри одной личности мы увидели в «Теме» Г. Панфилова, как писатель Ким Есенин осознает уже явную неправду того, что он хочет донести людям. Неправду, которую он по привычке, по духовной лености продолжал принимать за правду и на месте которой действительно была когда-то правда. Мы увидели, как борются уже несколько неправд в страшном герое (разделенном на два персонажа, сыгранных одним актером) «Покаяния» Т. Абуладзе. И ощутили звенящую пустоту персонажей «Скорбного бесчувствия» А. Сокурова, которым уже не с чем бороться в себе, нечего преодолевать и отстаивать, вся сумбурная деятельность которых выглядит полным абсурдом в соотношении с окружающим их миром, чреватым глобальными катаклизмами.

Сейчас наш кинематограф, как и все общество в целом, проходит через бурные пороги крутых перемен. Сейчас трудно делать прогнозы — успеть бы проследить за стремительно меняющейся сиюминутной действительностью. Но почему-то кажется, что в ближайшее время резко возрастет значение молодого киногероя, который после, условно говоря, «сорокалетнего» станет центром внимания сценаристов и режиссеров.

Так или иначе каждое время получает тех героев, которых оно заслуживает.

■ Сколько можно показывать ловкачей, приспособленцев, прохиндеев? Руки опускаются, сомнения закрадываются: для кого трудиться, для них? Расскажите о чистой любви, честности, порядочности, целеустремленности, верности семье. Только такой герой зажжет сердца молодого поколения. Искренние фильмы нужны людям, чтобы было кому равнять свои поступки, для веры в лучшее будущее.

Коллектив детского сада «Росинка», Волгодонск

■ Ох, как часто в наших фильмах и книгах положительный герой «горит на работе», вовремя не лечится, не отдыхает, не спит, остервенело и беспрерывно курит в творческом транссе. А отрицательный делает по утрам зарядку, всегда аккуратно одет, чисто выбрит, не пьет, не курит — бережет, мерзавец, свое здоровье. Думаю, надо меньше так «копировать» жизнь, а чаще показывать на экране героя настоящего, которому верить. Зачем нам товарищ и друг, похожий на неврастеника? В жизни все не так-то просто, мы это знаем. Но кино — ведь искусство, оно должно звать к идеалу. Я считаю так: больше примера хорошего, пускай пока и фантастического!

Л. Зайченко, Запорожская область

■ Давно на экранах не видно смелых, лихих удалцов, вообще отличных людей. Почему? Ведь сейчас так нужен положительный герой нашего времени наподобие Павки Корчагина. Чтобы шли за ним, ставили его в пример. Перед нами столько важных, неотложных дел. Хотелось бы, чтоб о нужном, серьезном говорили герои с экрана.

Е. Плетнева, Днепрпетровск

В НОМЕРЕ:

4

«Три танкиста, три веселых друга...» Помните? Впервые эту песенку пропел молодой танкист Клим Ярко из знаменитой комедии И. Пыррева «Трактористы».

6

Трогательные и милые «голубые» создания остались позади в творчестве Марины Яковлевой. Актриса умеет работать над самыми разными образами — лирическими, драматическими, характерными. Она готова к своей «звездной» роли.

16

Одним из ярких событий XV Московского международного кинофестиваля стала ретроспектива фильмов Андрея Тарковского (1932—1987). В ее программу вошли все картины, поставленные этим замечательным мастером.

19

Александр Алексеевич Ханжонков был первым, кто заложил фундамент русской кинопромышленности.

20

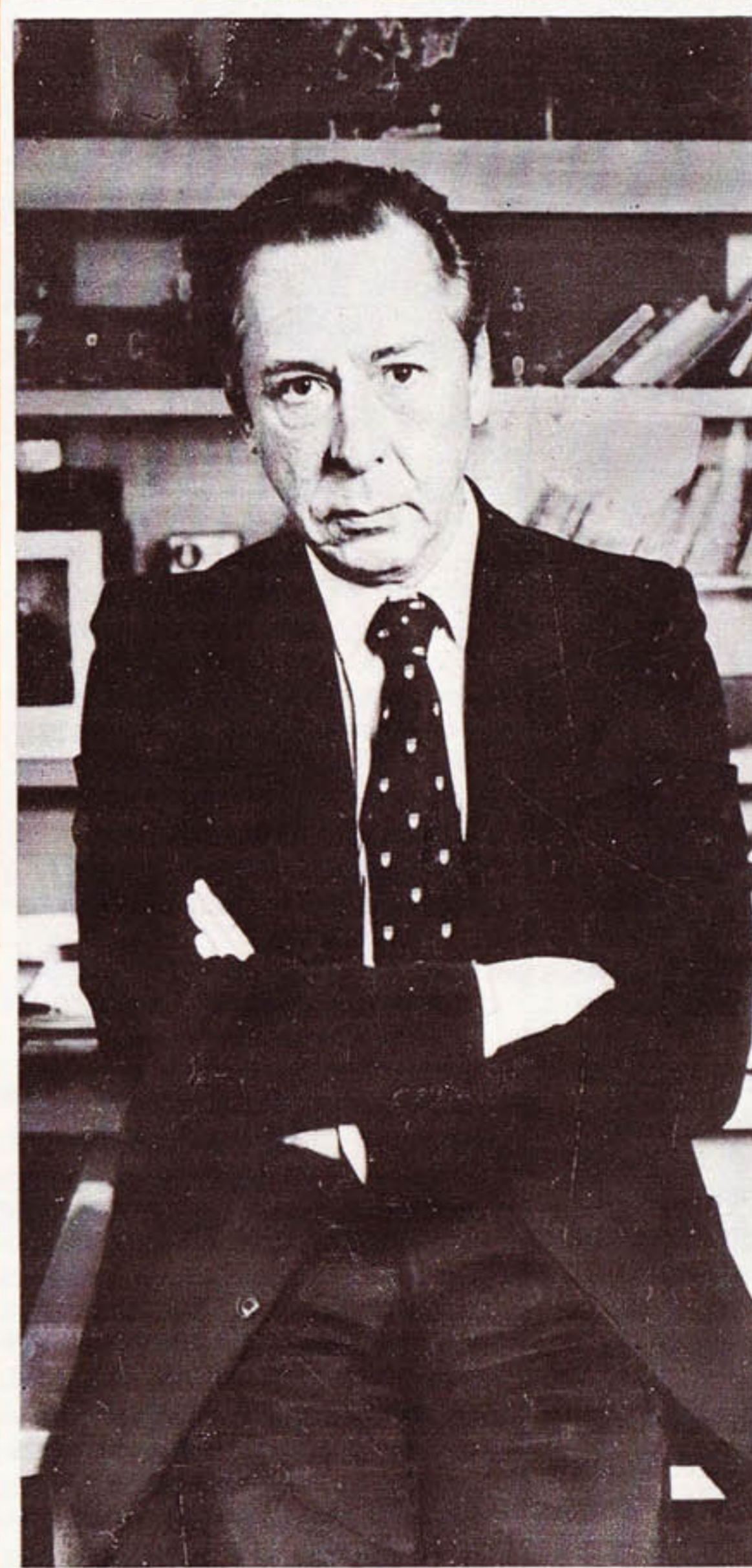
Не все знают, что известный французский режиссер Франсуа Трюффо имел репутацию незаурядного критика.

На обложке —

актер и режиссер Александр ПАНКРАТОВ-ЧЕРНЫЙ

Фото Игоря Гневашева

(читайте о нем на стр. 11)



ОЛЕГУ
ЕФРЕМОВУ —
60

Олег Ефремов впервые появился на экране в фильме «Первый эшелон». Это было в 1956 году. С тех пор этот замечательный актер сыграл в кино немало ролей, завоевав огромную зрительскую любовь. Среди лучших его работ — танкист Иванов («Живые и мертвые»), шофер Саша («Три тополя на Плющихе»), Долохов («Война и мир»), деревенский художник Федор («Гори, гори, моя звезда»), сдодователь Подберезовиков («Берегись автомобиля»), доктор Айболит («Айболит-66») и др.

Сейчас видный деятель советского театра и кино, народный артист СССР Олег Ефремов отмечает свое шестидесятилетие. Шлем ему самые сердечные поздравления и пожелания новых творческих свершений.



ЧЕМ ЖИВ ЧЕЛОВЕК

Эти и многие другие герои экрана вошли в нашу жизнь давно и прочно: Назар Дума (Б. Андреев), Клим Ярко (Н. Крючков), Марьяна Бажан (М. Ладынина), Савка (П. Алейников)



Плакат к фильму

*На границе тучи ходят хмуро,
Край суровый тишиной объят.
У высоких берегов Амура
Часовые Родины стоят.*

Николай КРЮЧКОВ.
Герой Социалистического Труда,
народный артист СССР

Узнаете? Да, да, это песня из фильма «Трактористы», знаменитой лирической комедии, поставленной режиссером Иваном Пырьевым. Написали ее поэт Борис Ласкин и композиторы — братья Покрасс. И попали, что называется, в самую точку. Вскоре после выхода кинокартины на экраны песня зажила самостоятельной жизнью. А пропел ее впервые с киноэкрана молодой танкист Клим Ярко.

Впрочем, если быть абсолютно точным, то не просто танкист, а демобилизованный, и не рядовой солдат, а младший командир бронетанковых войск. Увидел он как-то раз в газете портрет знаменитой трактористки Марьяны Бажан и потерял душевный покой. А как прочел о ее трудовых делах, так решил окончательно и бесповоротно: сразу после окончания срочной службы махнуть туда, где колосятся украинские поля и где живет чудесная девушка-колхозница, без которой он и не мыслит теперь свою жизнь. Сказано — сделано. И вот бывший танкист смело едет «с высоких берегов Амура» туда, к ней, не зная и не ведая, что ждет его впереди.

Пока Клим, мучимый всякого рода сомнениями и тревогами (а вдруг Марьяна замужем, из очерка в газете всего ведь не узнаешь), но не подающий вида, как истинный солдат, отмерял километры дорог до искомого колхоза в пухлом литературном сценарии будущего фильма, я отправился в МТС, где некоторое время, соблюдая инкогнито, работал в одной из бригад. МТС — это машинно-тракторная станция. Созда-



Рабочий момент.
В центре —
режиссер
И. Пырьев

ны они были для того, чтобы обеспечить колхозы и совхозы необходимой в крестьянском деле техникой. Верный правилу плотно примерять к себе будущую профессию своего героя, я вдосталь накрутил гаек и болтов, промаслился и пробензинился насквозь, зато трактор узнал по-настоящему. Ну, если и не как свои пять пальцев, то как четыре — это уж точно.

Режиссер Пырьев собрал для работы над фильмом великолепный актерский коллектив. Марина Ладынина, Борис Андреев, Петр Алейников — что ни имя, то яркий талант, самобытное дарование, целая эпоха в истории советского кинематографического искусства. Но все эти яркие индивидуальности нужно было еще объединить в слаженный, мощный актерский ансамбль, послушный воле главного дирижера — режиссера-постановщика картины. Режиссерское искусство Пырьева, его образное видение и стиль кинематографического «дирижирования» помогли фильму «Трактористы» стать истинно народным.

Говорю об этом не с чужих слов. Появление «Трактористов» на экранах страны породило целое патристическое движение советской молодежи. Тысячи юношей и девушек отправились работать в сельское хозяйство, стали трудиться в колхозах и совхозах, на машинно-тракторных станциях, по примеру Марьяны Бажан и Клима Ярко встали за мирные штурвалы тракторов и комбайнов.

Такого поворота событий, честно говоря, никто из съемочной группы не ожидал. И режиссер, и актеры, и работники вспомогательного киноцеха — все, конечно же, стремились сделать фильм искренним, живым, веселым и в то же время мобилизующим, по-настоящему пропагандистским, агитационным. И были от души счастливы, когда задуманное в целом удалось. Но чтобы с таким колоссальным общественным резонансом!..

Назар Дума, могучий и своенравный бригадир «непутевой» тракторной бригады. Этаким куренной атаман, уверенный в своей силе и непобедимости. Эту роль великолепно исполнил Борис Андреев, Боря, с которым нас долгие годы связывала нежная и искренняя дружба, до самых последних дней его жизни.

Пырьев приметил этого рослого, здоровенного парня, типичного русского богатыря во вспомогательном составе Саратовского драмтеатра, приехавшего на гастроли в столицу. И смело доверил неопытному актеру

одну из центральных и к тому же характерных ролей. Так для Андреева состоялся дебют в большом кино...

Петр Алейников... Таланта — на десятерых, и еще останется. Отличный актер, легкий, искристый. Пластика, острая характерность, знаменитая улыбка, неподдельная простота и доверчивость — вот он, Алейников. И в жизни такой же, как на экране. А невзгод да горя в жизни этой было и на десятерых с лихвой.

Родился Петр в маленькой деревушке Кривель в Могилевской области. Пять лет ему было, когда умер отец: сплавив лес по Днепру, сорвался ночью с плота в ледяную осеннюю воду, слег в горячке, да так и не поднялся. Мать и трое детей остались без кормильца. Пришли голод, нищета, лютая нужда. И наступил момент, когда мать, обливаясь слезами, сунула детям в нищенские торбы по паре картофелин и отправила по миру скитаться...

Закончив среднюю школу, в 1930 году Алейников приехал «учиться кинематографу» в Ленинградский институт сценических искусств. Из тысячи юных дарований, подавших заявления с просьбой о приеме, комиссии предстояло отобрать всего сорок человек. На длинного паренька в красной футболке, читавшего по-белорусски «Тараса на Парнасе», экзаменаторы обратили внимание не только по той причине, что абитуриент был босой, а потому, что он буквально на лету схватывал все. Играв заданный этюд на тему «Трудный мяч», он, ни разу до этого не видевший футбольного матча, блестяще показал голкипера, берущего мяч под самой перекладной. А «собирая грибы», так потешно улепетывал от условного медведя, что серьезные члены приемной комиссии со смеху покатывались. Приняли!

Наша первая встреча произошла на съемках фильма «Комсомольск». Но раскрылся впервые его талант, на мой взгляд, в картине «Семеро смелых», где Петр сыграл своего тезку, Петьку Молибогу. Этого веселого, озорного и отважного паренька в считанные дни узнала и полюбила вся страна.

Мне необычайно импонировала в Алейникове та же рабочая черточка, которая отличала и Бориса Андреева: свободно владеть профессией своего героя. Для того, чтобы достоверно сыграть членов тракторной бригады, Алейников с Андреевым накануне съемок фильма «Трактористы» научились водить трактор, поработали механизаторами в совхозе. А чтобы сыграть роль повара, Петя брал уроки у известного кулинара. Когда к концу занятий он выучился лихо,

одним махом переворачивать на шипящей сковородке десяток оладий, старый повар грустно заметил:

— Эх, ты мог бы человеком стать, а все в артисты какие-то метишь...

Съемки «Трактористов» подходили к концу, и наш режиссер все заметнее нервничал, срывался. Отношения Пырьева с актерами становились все напряженнее.

Однако причины для того, чтобы нервничать, у Пырьева были. Думаю, вовсе не по вине актерского коллектива. Обстановка в мире осложнялась с каждым днем. «Трактористы» вышли на экран почти накануне начала в Европе второй мировой войны. Два месяца наших съемок совпали с напряженными и кровопролитными боями на Халхин-Голе. Не забыта была и война с белофиннами... Не случайно мысль о необходимости уже сегодня быть готовым к защите Отечества, жизни и счастья своего народа прозвучала в картине настолько ярко, с такой силой и страстностью. «Гремя огнем, сверкая блеском стали...», «Три танкиста — три веселых друга — экипаж машины боевой...». Помните?

Многим памятен для меня этот фильм. Встречами с новыми людьми, обретением верных друзей, удачами и просчетами, вольным и щедрым воздухом украинских нив, постижением неброской героики труда хлебороба. И второй высокой наградой Родины — орденом Ленина.

Закончить свой рассказ о фильме «Трактористы» мне хочется словами народного артиста СССР Бориса Андреева из статьи, опубликованной в «Правде» четверть века спустя после первого появления картины на экране: «Я помню конец 30-х годов — время, охваченное пафосом великого социального преобразования нашей страны. Горячее дыхание революционного переустройства деревни. Радость людей, которые видели, как с нищих крестьянских наделов исчезла соха, как могучие тракторы перепахали вчерашние межи, как открылся широкий простор свободным человеческим силам и разуму.

Конечно, с исторического отдаления нам отчетливо видны некоторые наивные, поверхностные решения фильма, его слабости, и все же он нам дорог как частица нашей жизни. В нем отразились романтическое воодушевление строителей нового, социалистического мира, их высокий патриотизм.

Хорошо, что мы не забываем наши старые любимые киноленты, которые помогают молодежи наших дней понять, как росли их отцы, как они поднимали целину новой жизни».

Лучше и не скажешь!

Э. МАМЕДОВ

Появление Марины Яковлевой в кино было негромким, но уверенным. В 1979-м она, тогда студентка-первокурсница ГИТИСа, снялась в главной роли фильма «Сцены из семейной жизни». Начинающая актриса сумела передать в своей Кате то зыбкое состояние переходного возраста, когда человек почти постоянно находится на эмоциональном взводе, впадает в крайности, часто не отдает себе отчета в собственных поступках и мучительно ищет «золотую

черпывали возможностей актрисы.

Судьба, подарив М. Яковлевой везение, поставила перед ней проблему творческого «выживания». К счастью, актриса вовремя поняла, что, работая в кино, надо уметь сопротивляться всему, что ведет к заштампованности, обезличенности, потере собственной индивидуальности.

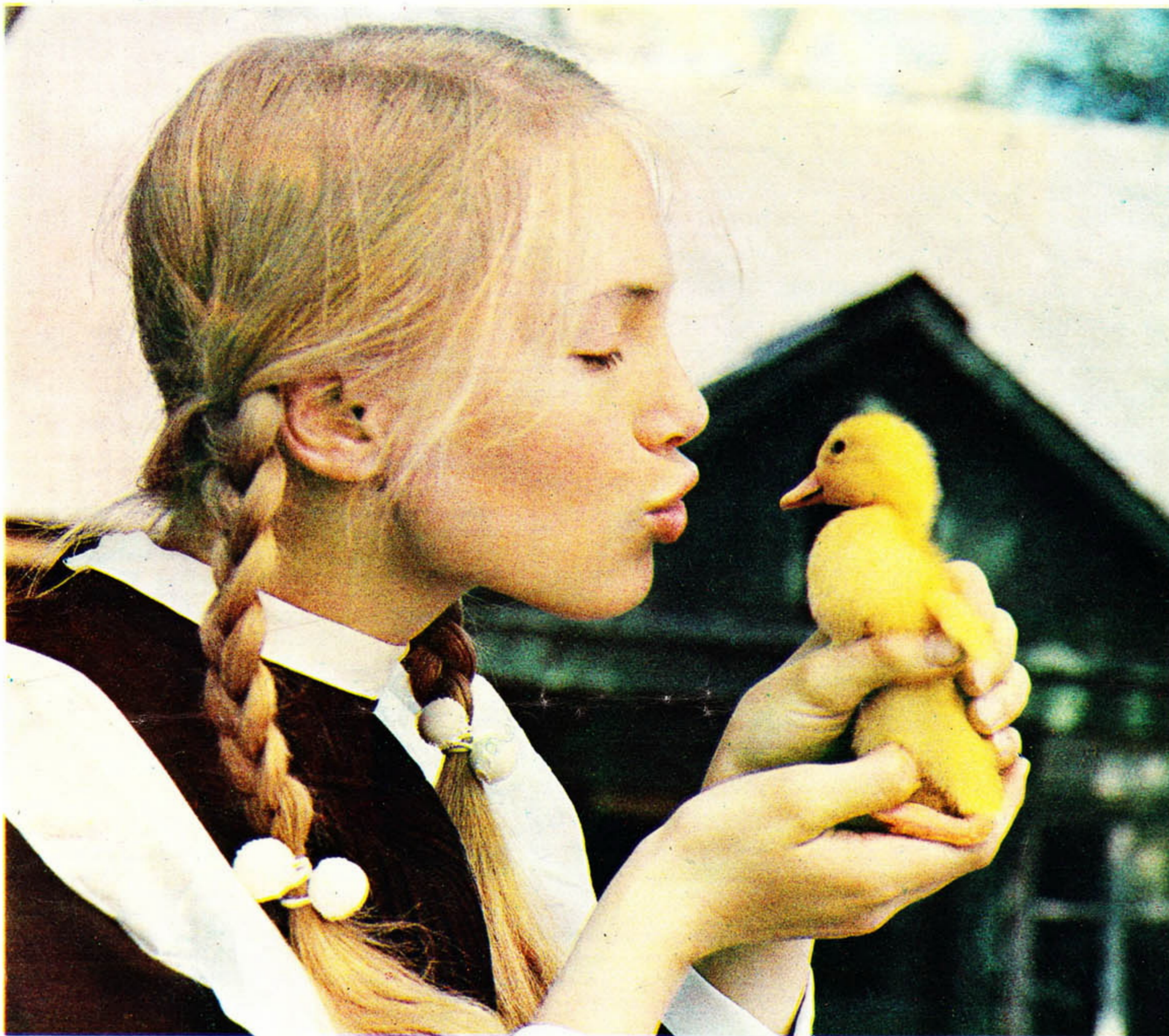
Поиски шли разными путями. Иногда цельный, самобытный характер возникал в рамках, казалось бы, вполне «типажной» роли. Искреннюю сердечность, трогательную истоность доброй души обнаруживаем мы в образе молодой воспитательницы Надежды Ге-

Жар-птица
(«После дождичка, в четверг...»)

вает скорее жалость, чем гнев.

Одной из своих любимых ролей считает М. Яковлева роль пятнадцатилетней Варьки из «Цыганского счастья». Эта смешная деревенская девчонка с озорными и наивными глазами, попав во власть первой любви, обнаруживает удивительную мудрость сердца, трепетность, лиричность.

Возможность серьезной психологической разработки характера представилась М. Яковлевой в фильме



середину» во взаимоотношениях с окружающими. После первой роли стало ясно, что одной этой работой дело не ограничится — исполнительница обратила на себя внимание и зрителей, и режиссеров. Действительно, предложения сниматься не замедлили последовать.

Сегодня в актерском багаже М. Яковлевой более сорока образов, созданных на экранах кино и телевидения. Цифра сама по себе внушительная! Но далеко не все из сыгранных ролей давали возможность проявиться индивидуальности актрисы. Вместо характера здесь часто требовался лишь типаж современной «голубой» героини — трогательное и задорное юное создание со светящимися глазами и милой, обаятельной улыбкой отличницы, заводилы. Таковы и максималистка Наташа Круглова («Однажды двадцать лет спустя»), и активистка Оля Сафонова («Признать виновным»), и энтузиастка Лена Сайкова («Серебряное реву»). Однако роли такого типа, даже и «крепко» сделанные, далеко не ис-

оргиевны из фильма «Благие намерения». Другой путь — отход от привычного, эксперимент на новом для себя материале. Так, в фильме-сказке «После дождичка, в четверг...» актриса предстала в облике загадочной Жар-птицы, существовавшей на экране в особом протяжном ритме. Она говорила нараспев, двигалась плавно, почти балетно — рисунок роли был изящен и несколько ироничен.

Совсем в другом ключе — работа в фильме «Наградить (посмертно)». Во время кинопроб актрисе удалось убедить режиссера Б. Григорьева поручить ей роль рецидивистки вместо предложенной положительной героини. Ее Ольга — участница бандитской шайки, грабившей в первые послевоенные годы сберкассы. Создавая образ, актриса старалась подчеркнуть, что Ольга не только преступница, но и жертва. Жертва главаря банды Щербатого, к которому она попала еще ребенком и который вырастил ее такой, как ему требовалось. Она не знает другой жизни, изолирована от нее и потому вызы-

Варька
(«Цыганское счастье»)

«Сашка», поставленном режиссером А. Суриным по одноименной повести В. Кондратьева. Она играла фронтовую медсестру Зину, к которой на войне пришла любовь. Любовь и война — тема вечная, классическая для искусства. Здесь требовалось найти свои ответы, свои решения. В итоге родился образ человека, страдающего от вынужденных компромиссов, но счастливого даже тем малым, что дает жизнь...

Марина Яковлева убедительно доказала, что умеет работать над самыми разными ролями — лирическими, драматическими, характерными, способна играть и на открытом темпераменте и в сдержанной манере. Наверное, время проб и экспериментов позади. Актриса готова к «своей» роли — такой, которая может стать звездным часом творчества.

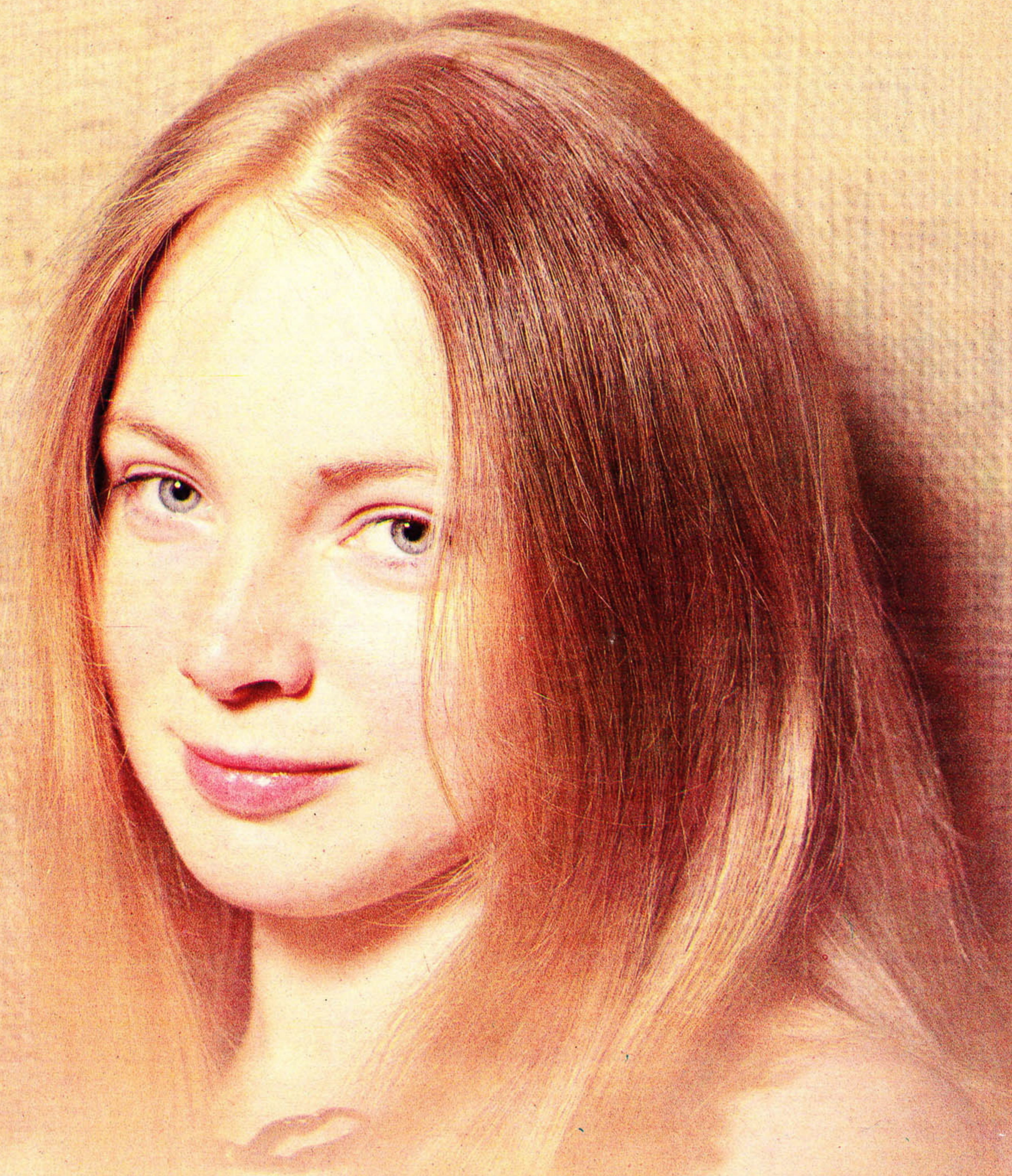
Лариса
(«Гражданин Лешка»)



Катя («Сцены из семейной жизни»)



ОБАЯНИЕ ДОБРОТЫ



Марина ЯКОВЛЕВА
Фото И. Игорев

ПРИ ЧЕМ ЗДЕСЬ ПАРАШЮТ?

Мария ИГНАТЬЕВА

ИОНА

«МОЛДОВА-ФИЛМ»
Автор сценария Валериу Жереги
при участии Влада Друка
Режиссер-постановщик Валериу Жереги
Оператор-постановщик Андрей Солонарь
Художник-постановщик Ликэ Саинчук
Композитор Ион Алдя-Теодорович

Валериу Жереги, автор сценария и режиссер фильма «Иона», стремился распахнуть для зрителя мир молодых, раскрыв тот смысл, который придают семнадцатилетние каждому дню, каждому проживаемому мгновению.

Острота восприятия мира в юности иная, чем когда-либо. Как передать это состояние? Как выразить многозначительность мелочей, повышенную ранимость, отчаянную надежду встретить за ближайшим углом именно то, о чем мечтаешь. В фильме есть кадр: стоя около проигрывателя, девушка нажимает пальцем на вертящуюся пластинку. Слова песни «Поверь в мечту» приобретают замедленно-воющее звучание. Символика понятна — не только в какой-то момент перестаешь верить в мечту, но и столь громогласный призыв к ней раздражает. Тем более что и мечта неясна...

С Миликой (А. Чобану) и Думитру (П. Чобану), главными героями фильма «Иона», до их встречи друг с другом ничего особенного не произойдет. Авторов заинтересовал отрезок времени из их повседневной жизни — после окончания школы они продолжают



НЕ ЗАНОВО, А ВСЛЕД

Борис БЕРМАН

ОСЕННИЕ СНЫ

«БЕЛАРУСЬФИЛМ»
Автор сценария Алексей Дударев
Режиссер-постановщик Игорь Добролюбов
Оператор-постановщик Григорий Масальский
Художник-постановщик Евгений Ганкин
Композитор Андрей Петров

Еще совсем недавно мы — скорее серьезно, чем шутя — рассуждали о «разных уровнях правды» в нашем искусстве: то, что было «дозволено» литературе, не проходило в театре; тема спектакля далеко не всегда могла реализоваться в фильме, а он, в свою очередь, практически не имел шансов появиться на телеэкране...

Теперь ситуация меняется, кинематограф в лучших своих проявлениях выходит на передовые позиции. И это не в последнюю очередь обнаруживается при его обращении к темам, связанным с такими страницами недавней нашей истории, которые было принято, по выражению Роберта Рождественского, «торопливо пролистывать». Речь идет об эпохе «куль-

та личности», о мутной волне доноительства, без которого не мог бы функционировать механизм «сильной власти», о коррозии, разъедавшей души не только палачей, но и жертв... И если «Покаяние» Тенгиза Абуладзе дает нам емкий, развернутый художественный образ несправедливой власти, то, скажем, фильм Николая Машенко «Мама родная, любимая» исследует процесс противостояния душевной коррозии. Понятно, что масштаб этого исследования несравним с масштабом «Покаяния», однако без этого сюжетного пласта картины Машенко, на мой взгляд, не существовало бы.

Так же немислима картина «Осенние сны» без образа Микиты — говорливого и, как может показаться, безобидного старикана, на чьей совести не один, видимо, донос. Он, правда, предпочитает называть их «сигналами» и не любит распространяться о том, к каким последствиям в свое время эти «сигналы» приводили.

И вот такой человек на пороге смерти. Как он встретит ее, с какой душой? Что думает он о своем прошлом, как оценивает его? Вопросы, поставленные авторами, волнуют — в них заложен важный общественный смысл.

Но сколь бы значимы и актуальны ни были эти вопросы, их постановкой все же не может быть исчерпан художественный результат. Надобно еще отыскать единственно верный (и в каждом случае свой) способ общения со зрителями. Способ, избранный авторами «Осенних снов», я бы назвал театральным.

Те, кто видел «Вечер» Алексея Дударева, идущий во многих театрах страны, несомненно, узнают в картине сюжетные коллизии и героев этой пьесы. Три старика — Василь, Микита по прозвищу «Гастриг» и Ганна — одинокие, забытые детьми, доживают свой век в обезлюдившей деревеньке Вежки. Деревенский уклад, неминуемо разрушаемый под натиском города, и — как следствие — угроза потери корней, потери связей с прошлым, — все это достаточно глубоко и серьезно разработано нашей прозой. Драматург Алексей Дударев сумел здесь сказать свое слово.

В титрах фильма, поставленного Игорем Добролюбовым, пьеса не упоминается. Сценарий здесь — произведение самостоятельное, но выстроен он, в сущности, по тем же театральным законам. И эта инерция театральности заметно вредит фильму.

Особенно пострадал образ Василя. Сергею Плотникову, хоть он актер на редкость органичный, так и не удалось до конца преодолеть риторику пространственных монологов своего героя. От пьесы в фильме остался лишь отзвук настроения, тонко передающего то, что мы называем «вечер жизни». Чувствовалось: вот уйдут эти три старика, и что-то безвозвратно

Василь (С. Плотников),
Ганна (Г. Макарова),
Микита (Б. Новиков)



мимоходом общаться со сверстниками, бродят по городу, ссорятся с родителями и т. д. Нет ничего необычного в таком существовании для них самих. Но предчувствие события, которое должно произойти, превращает их как бы в наблюдателей собственной жизни. Они словно совершают по ней экскурсию. Рассматривает ли Милика кошку с разноцветными глазами, разрисованную цветами стену, пейзаж за окном, разглядывает ли Думитру собственную комнату и картину на стене — режиссер и оператор не жалеют экранного времени на воспроизведение того, что попадает в поле зрения героев.

То, что происходит с нашими героями, не складывается в единый сюжет, это скорее отдельно, никак не связанные слагаемые их существования. Слагаемые сами по себе понятные, во многом узнаваемые. В разных семьях обнаруживаем типологически общее: поглощенность старших своими интересами, отчуждение, душевное неучастие в детях. Устав от ссор и перемий родителей, от их дежурных нотаций, Милика заявляет им, что она беременна, хотя на самом деле это не так. Угрюмо и неохотно слушает Думитру разговоры матери с будущим отчимом... Типологически общее подчеркнуто и в отношениях с учителями: Думитру насмешливо наблюдает в театральной студии за педагогом, претенциозно рассуждающим о возвышенных материях; Милика, случайно встретив на ули-

це свою школьную учительницу, упрекает ее в натянутых оценках и вообще в непонимании молодого поколения.

Таких зарисовок в картине множество. Вот Думитру дает деньги другу, проигравшему большую сумму. Вот драка парней «из-за чести». Вот шумно щебечущая компания девушек, собравшихся у приятельницы. Вот поездка в деревню к дедушке... Едва ли не каждая зарисовка могла бы быть развернута в самостоятельный сюжет (вспомним: тема спора на деньги, одна из «вечных» молодежных тем, стала основой замечательного грузинского фильма «Пятно»). Едва ли не каждая могла бы стать событием, если не в жизни героев, то в логике повествования. Здесь же они чаще всего остаются «общим местом», «повторением пройденного», хотя иным из них и не откажешь в своеобразном обаянии.

Можно предположить, что использование уже известного входило в авторский замысел — ставка в фильме явно сделана не на новизну материала, а на новизну его подачи. Угадывается замысел показать жизнь молодых как бы изнутри поколения, увидеть привычное новыми глазами. Но, увы, индивидуальность тех, чей взгляд для нас так принципиально важен, не выявлена в фильме достаточно отчетливо. Свообразие их видения мира нам часто приходится принимать на веру, терпеливо ожидая того момента,

когда в действие войдет наконец событие, которое ждут герои.

Это, конечно, любовь. И не какая-нибудь — на всю жизнь. Нам покажут ее торжественный апофеоз: Она спускается с неба на парашюте, а Он мчится к ней на мотоцикле. Все это произойдет на лоне природы и будет снабжено всевозможными операторскими красотами: в дымке, в мерцании света и цвета, в изысканно театральной мизансцене объятий Милики и Думитру...

Неужели движение художественного вектора было направлено всего лишь к такой сладенькой, «добренькой» сказочке?!

Сегодня любой художник, берущийся за так называемую молодежную проблематику, действительно первооткрыватель: слишком много в жизни молодежи накопилось того, что годами не замечали или не хотели замечать. Не видели или не хотели видеть. А порою и видели, и замечали, но не знали, как объяснить. Сегодня кинематограф, литература, театр только в самом начале формирования новой традиции разговора о молодежи и с молодежью. Фильм «Иона» принадлежит к тем произведениям, где поиски принципиально нового чередуются с банальным, где стереотип неожиданно возникает как раз тогда, когда его стремились опровергнуть, а точность наблюдений идет рука об руку с давно известными выводами.

потеряем все мы... В фильме это ощущается прежде всего благодаря усилиям Сергея Плотникова и Галины Макаровой, играющей Ганну.

Видимо, чтобы все же придать повествованию некоторую кинематографичность, авторы значительное место отвели снам героев. В них они вспоминают свое прошлое, здесь к ним приходят погибшие близкие. В этих снах реальность призвана была обнаружить свой глубинный, философский смысл. Но, увы, не обнаруживает. Сны, снятые в «сонной», извините за каламбур, манере, напоминают аналогичные эпизоды из множества фильмов, а по сути лишь довольно однообразно иллюстрируют уже известное нам по сюжету.

Серьезный конфликт, положенный в основу картины, не выдерживает груза риторики и невыразительной, вторичной символики. Спасти положение, вывести фильм на заданный замыслом уровень могла бы драматическая фигура Микиты, признавшегося в страшном грехе: это он, в молодости, добиваясь Алены, избавился от соперника, оклеветав его, и тот через полгода умер в Сибири. На пороге смерти осознает Микита — «Гастрит», что жизнь у него прошла «наполовину», что жена, Алена, никогда его не любила и что ни для кого из односельчан подлость его не была тайной.

Образ, выписанный драматургом, сложен, коварство сменяется у Микиты раскаянием, в которое хочется верить, однако «смердяковщина» (если вспомнить Достоевского) вновь берет в нем верх. Микиту играет Борис Новиков, артист, умеющий быть весьма убедительным и органичным в рамках комедийного амплуа, что он неоднократно доказывал во многих фильмах (и, в частности, в «Белых Росах» того же И. Добролюбова). Если пользоваться спортивной терминологией, этот актер — спринтер. Здесь же ему предложили стайерскую дистанцию. А драматического дыхания едва хватает на несколько эпизодов (среди них сцена, когда Микита с щемящей грустью одиночества глядит в окно на свою безжизненную деревню). И юмор, всегда выручавший актера, в этой неоднозначной роли, уже не может спасти положение. В комиковании испаряется и драматизм образа, и серьезность задачи всего фильма...

Глубоко ценю мысль, привлекающую режиссера к произведению А. Дударева. Но ее, к сожалению, заглушает в фильме шелест «торопливо пролистываемых» страниц.



**внимание:
снимаю!**

Все фотографии на свете обещают, что если перед аппаратом вести себя спокойно, из него вылетит птичка. Актриса Елена Проклова столько раз слышала эти слова, что, похоже, уже почти перестала им верить. Но посмотрите, с каким нетерпением ждет обещанного чуда кот Шануар (кстати, он тоже киноартист). Впрочем, Игорь Гневашев, сделавший этот снимок, стоит на том, что птичка все-таки вылетела.

ВРЕМЯ ВРАЧЕВАТЬ

● Правда...
Или часть правды?

● «Новая волна»
документалистики

● Трагедия
«Госпожи Тундры»

И. ГЕЛЕЙН.
Секретарь правления
СК СССР

Сейчас уже трудно сказать, когда он прочно вошел в нашу жизнь, в сознание. Вошел и стал определяющим в кинематографическом искусстве на многие годы. Страх перед правдой.

Лишь через кадры старой хроники начинаешь понимать яснее повороты исторических процессов. Вот потрясающие по своей правде кадры ленинских похорон. И как выносят гроб из дома в Горках. И как долго несут по снежным полям к станции. Как ставят в вагон. Как идут тысячи людей по улицам Москвы, греются у костров. Лица. Глаза. В них боль и правда.

И радость первых пятилеток. Энтузиазм в изображении, в музыке, в пафосе дикторского текста. «Ура!» — строителям Магнитки. «Ура!» — первому трактору Сталинграда. «Ура!» — челюскинцам, папанинцам...

Это была правда, точнее, часть правды...

Но эта часть постепенно заслоняла, вытесняла все остальное, становилась единственной правдой документального кино. Его авторов планомерно приучали к несамостоятельности, «учили» видеть только парадную сторону жизни. И мы к этому привыкли.

Конечно, была военная хроника с ее обнаженной правдой народного страдания и подвига, были фильмы Р. Кармена. И пока ведомства диктовали нам, какое мы должны делать документальное кино, были, наконец, и «Улица Горького» (Р. Григорьева), «Без легенд» (Г. Франка, А. Сажина и А. Бренча), «Маринино житие» (Л. Квинихидзе), «Два дня в мае» (В. Ефремова) и другие. Короче говоря, в недрах кинематографического айсберга постоянно жила, билась, прорываясь наружу, подлинная жизнь.

И все же сегодняшней взрыв документалистики необычен для нашего кинематографа.

Отрадно, что «новая волна» создается чаще всего людьми молодыми. Это очень важное обстоятельство, ибо молодые художники — будущее кинематографа. И радостно, что они начинают с фильмов, в которых есть народная боль, чувство ответственности за судьбу страны, огромное желание помочь процессу перестройки. Борясь с бездушностью и бездуховностью, авторы этих лент идут через поле, заросшее терном, поскольку сердцем понимают, — только пройдя сквозь это испытание, можно нести исцеление земле, своим согражданам.

Посмотрите, как показано нарастание трагедии в фильме «Госпожа Тундра». Он начинается с отстрела волков. Отстрела жестокого — с вертолета, почти в упор, — жестокого, но, как говорят, нужного. Нет, нельзя позволить волкам истреблять оленей.

Но дальше выясняется, что человек своими действиями давно согнал оленей стада с их тысячелетними протоптанных троп, с пастбищ и лугов, оттеснил их далеко на Север. И стали гибнуть стада. Не от волков.

Тогда в недрах научных институтов возникла идея резко сократить поголовье. Поначалу стреляли как бы по-научному. Потом как попало: и молодых и старых, больных и здоровых. Круг замкнулся.

Авторы фильма с горечью показывают, как на складах гниют десятки тысяч оленьих шкур, как пропадают горы оленьего мяса, которое скормят потом песцам.

Ощущение дремучего варварства остается после просмотра фильма.

А рядом — судьба человеческая. Герой фильма «Леший. Исповедь пожилого человека». А. И. Николаев был исключен из партии в конце шестидесятых годов. Живет этот человек в лесу. Но не просто живет, он оберегает народное добро — зеленое богатство.

На всем протяжении фильма рассказывает он о своей жизни, степенно, неторопливо. И авторы вместе со своим героем утверждают, что исключен он был несправедливо, что пора вернуться и пересмотреть его дело. Но вот оппоненты фильма, те, что за кадром, встают заслоном на пути справедливости. Возможно, в авторской позиции есть неточности, но решить проблему просто. Достаточно дать возможность создателям ленты ознакомиться со всеми документами этого дела. Подчеркиваю — со всеми.

Это было бы серьезным отношением к человеку, соответствовало бы духу времени.

В картине «Онежская быль» проблема взята в исторической протяженности: как год за годом бездумно разрушалась жизнь русского Севера. Как пустели села, зарастали пашни, как перемалывал страшный и чуждый природе нашего общества Молох судьбы целых поколений...

Покосились, почернели крестьянские избы. Ветры выдули тепло человеческого очага.

Невольно возникает вопрос: а возродится ли земля? Или и дальше — запустение и разор? И как вернуть время вспять? Как вернуть каждому из нас осознание своей причастности к судьбам родной земли. Чтобы не были мы похожи на айтмаатовского манкурта.

А то ведь читаешь письмо 909 сотрудников института «Гидропроект» имени С. Я. Жука, опубликованное в журнале «Коммунист» (№ 9, 1987 г.), и диву даешься. Всем попало в этом письме: от газеты «Правда» до кинофильма «Плотина», созданного в Красноярске.

А в фильме «Плотина» речь идет о миллионах гектаров загубленных угодий, о сотнях горо-

дов и сел, скрытых под водами «новых морей», показано, как сжигаются миллионы кубометров древесины, уничтожается животный мир. Жутковатая реальность. В редакционном комментарии журнала «Коммунист» дан четкий партийный анализ подобных «защитных» демаршей. Полагаю, что с этим анализом полезно ознакомиться всем, кто выставляет сторожевые посты на пути остросоциальных публицистических фильмов.

Да и правильно ли, когда, скажем, на премьеру украинской картины «Уроки правды» в Черкассах на завод, где вершилось беззаконие, демонстративно не явился ни один из приглашенных партийных работников.

«Культура дискуссии», — писал журнал «Коммунист» в упомянутом редакционном комментарии, — важный элемент общественной культуры, а в условиях гласности — особенно». Думается, что программа фильмов, которая мучительно ждет своей встречи со зрителем, несет в себе элементы этой дискуссионной культуры. Помимо названных выше картин, упомяну «Колокол Чернобыля», «Железные всходы», «Бестер», «Кумшагалская история», «Худжум» («Наступление»), «История одного пробега», «Земля и вода», «Медвежье... Что дальше?», «А у вас во дворе?», «Волки в городе». Картины эти разные и по проблематике, и по художественным достоинствам. Это хорошее начало большой и серьезной работы. И важно отметить, что документалисты говорят о всенародных проблемах как настоящие граждане своей страны. Можно сказать, что в постижении задач нашего общества, процессов перестройки документальный кинематограф сегодня значительно опережает игровую.

Но вот что тревожит.

С удивлением просматриваю киноафиши, надеясь увидеть знакомые названия. Но, увы...

Секретариат правления Союза кинематографистов СССР обсудил недавно вопрос «О повышении действенности документального кино в процессе перестройки».

Что же беспокоило участников дискуссии? Главным образом несоответствие между тем, что имеет сегодня наша кинодокументалистика, и тем, что предлагается миллионам кино- и телезрителей. Но если мы сегодня осознали важность документальной кинопублицистики, мы должны стремиться к тому, чтобы все эти картины как можно быстрее тиражировались. Чтобы система наибольшего благоприятствования для их проката была создана всюду.

В пропаганде новейших лент важную роль может сыграть и телевидение. Однако оно занимает странную позицию. Лучшие документальные фильмы, созданные не только в системе Госкино, но и на самом телевидении, иногда годами ждут своей очереди. И я не знаю разумных причин, по которым картины, имеющие огромное воспитательное, общенародное значение, подвергаются дискриминации.

На заседании секретариата правления СК СССР говорилось и о том, что каждый факт невыхода фильма на экран, попытка его замалчивания должны рассматриваться как ЧП. Причем реакция кинематографистов должна быть мгновенной.

Понимая при этом, что в схватке с косным, отжившим, что олицетворяет собой период застоя, вседозволенности придется еще немало вести сражений за каждый фильм, за каждый кадр, за каждое слово...

В процессе перестройки задачи документального кино ясные — врачевать и исцелять.

Окончив режиссерский факультет ВГИКа и поставив два фильма — «Взрослый сын» и «Похождения графа Невзорова», — Александр Панкратов-Черный вдруг любопытно заявил о себе на актерском поприще, сыграв в фильме К. Шахназарова «Мы из джаза» одессита Степана, эдакого бродячего уличного артиста, становящегося профессиональным джазистом. Режиссер пригласил его и в свои следующие картины.

В «Зимнем вечере в Гаграх» уже знакомый нам актер с глазами-угольями, торчащими смоляными усами и какой-то неуловимой «цыганщиной» во всем облике исполнил роль «жучары» Аркадия, вознамерившегося овладеть искусством чечетки. А в комедии «Курьер» появился в образе главного редактора какого-то научного журнала.

— Как сложилось сотрудничество режиссера Шахназарова и актера Панкратова-Черного? — спрашиваю исполнителя.

— Когда Карен Шахназаров писал вместе с Александром Бородинским сценарий «Мы из джаза», то делился со мной своими замыслами, а я высказывал какие-то соображения по поводу образа Степана. И вдруг у Карена возникла рискованная идея попробовать меня в этой роли. Утверждение же на нее было для меня ошеломляющей неожиданностью.

— Ваш герой играет на банджо, бьет чечетку...

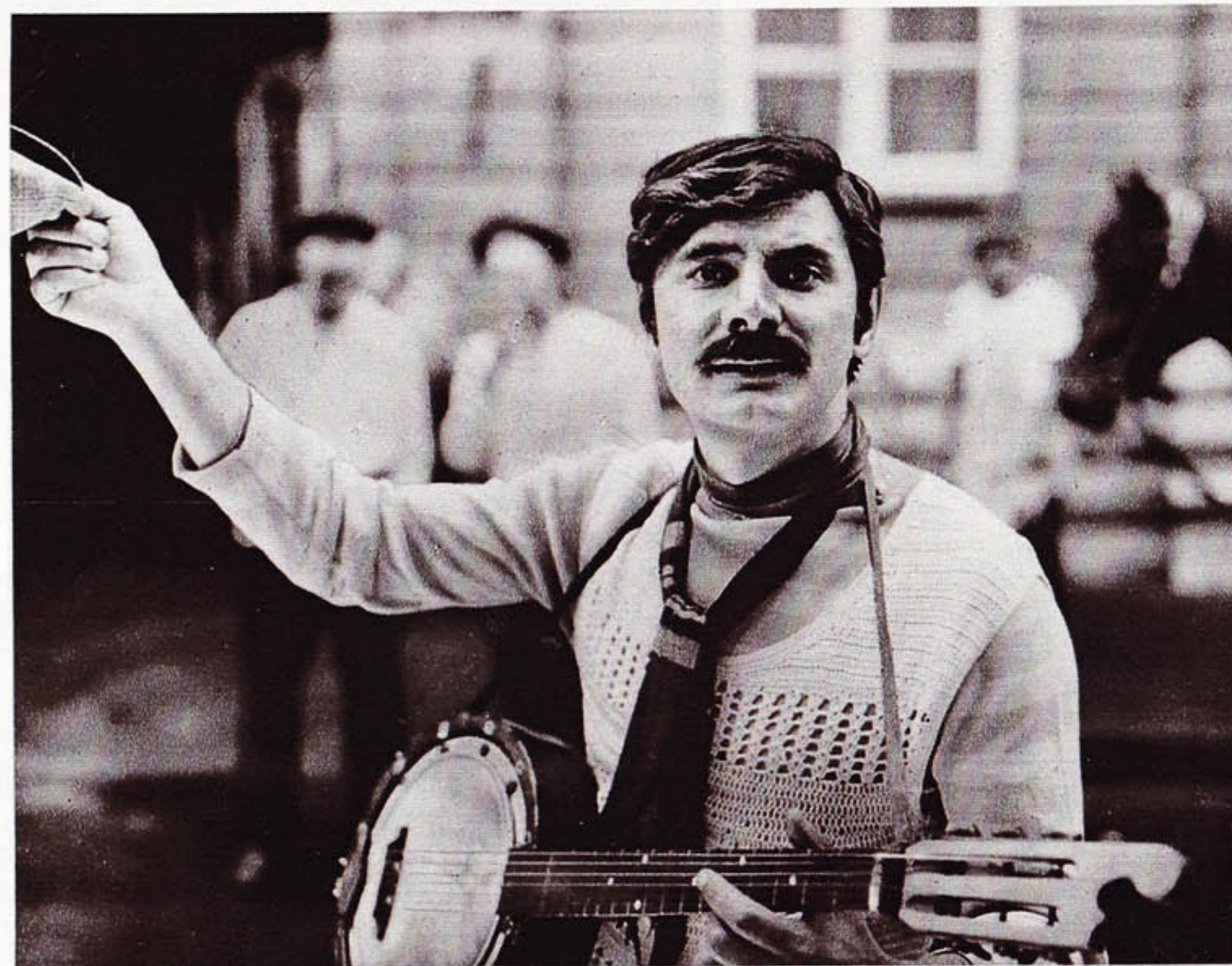
— ...Я же не имел никакого музыкального образования. Пришлось собрать все ресурсы воли, впитывать уроки мастеров, которые взяли меня «натаскивать». Чечетке

учил меня тогда преподаватель эстрадно-циркового училища Быстров, прекрасный артист, настоящий профессионал. Честность, чистота, благородство души сочетались в этом человеке удивительно; трудно было его не полюбить. Тогда-то у нас и зародилась идея фильма «Зимний вечер в Гаграх» о старом чечеточнике. А я должен был сыграть его настырного ученика.

А. Панкратов-Черный родился в маленькой алтайской деревушке Конево. В его трудовой семье тяга к лицедейству не очень поощрялась, считалась блажью. Но Александр все же поступил на актерское отделение Горьковского театрального училища, потом три года работал на сцене Пензенского областного театра. А дальше — ВГИК, дебют в эпизоде фильма «Сибиряда», дипломный фильм «Штрихи к портрету» по рассказу Василия Шукшина.

Если вспомнить актерские работы Панкратова-Черного в кино — офицера в «Жестоким романсе», жуликоватого приказчика Петьку («Знай наших!»), циркача Ахмета, выдающего себя за индуса («И вот пришел Бумбо»), неунывающих солдат Великой Отечественной в фильмах «Битва за Москву» и «Действуй по обстановке!» — нельзя не заметить склонность исполнителя к острому рисунку роли, его темперамент, резкую, неожиданную пластику и, конечно, огромное обаяние. Думается, что он еще не раз порадует нас в качестве актера. Но и режиссуру он не собирается оставлять. Не так давно вышел его фильм «Салон красоты», а сейчас он мечтает об экранизации комедии Д. Фонвизина «Недоросль».

Е. ПЕШКОВА



Степан («Мы из джаза»)



АЛЕКСАНДР ПАНКРАТОВ-ЧЕРНЫЙ

Авенир (Г. Гладий)



Иветта (А. Одинг)



перед премьерой

«ВОЙДИТЕ, СТРАЖДУЩИЕ»

Пустыня... Пески, суровое бесконечное пространство, лишённое воды, деревьев, многоцветья красок.
— Это совсем не так! — утверждает режиссер Леонид Осыка, снимавший в пустыне Невит-Даг свою картину «Войдите, страждущие!» по одноименной повести Анатолия Ткаченко. — Удивительный мир, где отключаешься от шума и суеты, где можешь сосредоточиться, ощутить себя частью Вселенной. Множество красок — одних желтых тонов мы насчитали больше пятидесяти. Триста дней солнца в году, соленые озера, которые вдруг становятся красными... Знаете, сколько мы ни пытались снять



Гелий
(Б. Хмельницкий)



озеро в красном цвете, никак не получалось — пленка почему-то не могла запечатлеть это чудо. А зеленые кустики, которые кажутся сухими колючками, цветут завораживающим ярко-оранжевым цветом. В общем, натура была найдена сразу, «с лёта», и это сильно облегчило нашу задачу, потому что место действия, по замыслу, не фон, а как бы сцена, где это действие разворачивается, то есть одно из важных слагаемых картины.

Так что же на «сцене»? Трое ученых заблудились в пустыне. Они пришли сюда из шумного города — двое мужчин, сопровождающих молодую красивую искательницу редкого сорта полыни. Шли по пескам, рассуждали о философских проблемах, о цивилизации и человеке, пытались говорить о любви и сложных своих отношениях. И, заплутавшись в собственных чувствах, они потеряли ориентировку в пути. Трагедии не случилось: участники самостоятельной экспедиции остались живы и здоровы и набрали на небольшое селение.

В Седьмом Гурте (так называется селение) живут замечательные люди — двое стариков и двое молодых — пастух Леня и его невеста Маруся. Бытие их на первый взгляд довольно однообразно, поэтому приход незнакомцев из совсем иного мира вносит в их повседневность некую тревожную радость, будоражит и волнует. Так в далекой пустыне сталкиваются семь судеб, семь характеров. И это изменяет привычную жизнь одних и несколько запрограммированное мышление других.

Фильм «Войдите, страждущие!» — притча о человеке и природе, о ее законах, которые мы, обремененные образованием и информацией, часто нарушаем, не задумываясь о последствиях.

Быть может, неловко отречься от своих же картин, но я считаю нынешний фильм вторым после «Каменного креста» и пропускаю все без исключения работы между ними. Наконец-то я нашел тему, отвечающую моим ожиданиям, потребностям. Тогда, двадцать лет назад, я открыл для себя прозу нашего классика И. Стефаника, снял по ней картину. Помню, как не оставляло меня сознание глубокой причастности к этой прозе, выполнения внутреннего долга перед нашей культурой. Звучит, быть может, несколько выпендренно, но я так чувствовал. То же с нынешним фильмом.

Мне кто-то из критиков сказал, что существует своеобразная режиссерская статистика: самые удачные фильмы — третий, десятый, тринадцатый и семнадцатый. Так или иначе, но «Каменный крест» — третья моя картина, а «Войдите, страждущие!» — десятая. И без «Каменного креста» я бы к ней не пришел.

В «Войдите, страждущие!» счастливо соединились три важнейших компонента — великолепная литература, удачно найденная натура и слаженный актерский ансамбль. Выбор актеров был очень важен. Это связано с темой, с которой я вырос, становился мудрее, старел, — с темой правоты и неоднозначности каждого человека. Я искал не исполнителей ролей, а сотворцов, художников, поверивших в пафос повести и предполагаемого фильма, четко осознавших свое место в его структуре. Отбор проходил долго и кропот-

ливо. Ученых, пришедших в пустыню, могли играть известные актеры. Но люди, живущие в гурте, должны были резко отличаться от них. Так появились в картине молодые артисты А. Игнатуша и С. Князева (Леня-пастух и Маруся), А. Одинг (Иветта) и «неизвестные» старики — непрофессиональная актриса из Усть-Абаканского народного театра Л. Кузьмина и А. Венгржиновский из Минусинского театра. Что касается Б. Хмельницкого, давнего моего соратника, то я был рад еще раз убедиться в том, что, несмотря на многолетнюю эксплуатацию режиссерами его «голливудской» внешности, он очень хороший, тонкий артист, явно соскучившийся по настоящей работе и, по-моему, впервые за долгое время раскрывшийся на экране.

Я хотел, чтобы в фильме встретились семь правд, причем встретились, пройдя через страдания. Поэтому мы сняли долгий путь через пустыню, которого не было в повести. Должен сказать, она совершенно не кинематографична. Но как ни парадоксально это звучит, я сразу понял, что это кино. Мое кино. Меня увлек сам аромат прозы, ее идея, а не сюжет, которого, в сущности, нет ни в книге, ни в фильме. Нам нужно было показать пустыню как понятие природное и философское. Одни находят в ней радость, возможность труда, гармонию, ощущают себя неотъемлемой частью природы, противопоставляя ее сложностям лишь свои силы — и духовные, и физические. Другие приходят как инопланетяне. Один из пришедших ученых убивает змею. Он делает это рефлексивно, как всякий городской человек, испугавшийся ползучей твари. А у змеи, оказывается, даже имя есть — Ульяна, и она давно прижилась рядом с людьми, берущими у нее яд для лекарств. Это убийство нарушает пусть небольшую, но вполне определенный цикл системы. Только не надо думать, что мы противопоставляем город и деревню, огульно иронизируя над городскими и умиляясь деревенскими. Здесь все сложнее...

— Сегодня наш кинематограф тяготеет к социальной проблематике. Вы же на этом этапе творчества снова пришли к поэтическому кино. Можно ли сказать, что вы возвратились в 60-е годы и восстанавливаете кинематографическую эстетику этого времени?

— Анализ социальных болезней общества — это очень важно. Но мне кажется, что зрителю необходимо и поэтическое осмысление мира, действительно преобладавшее в 60-х годах и несколько снивелировавшееся в последние десятилетия. Вернуться к прошлому невозможно, но продолжить на новом витке традиции поэтического кино хотелось бы. Недаром же я восемь лет боролся за экранизацию этой повести — мне не давали ее снимать. Фильм для меня этапный. После него можно будет отдохнуть и подумать об одиннадцатой картине...

— О чем же будет одиннадцатая?

— Впервые о ее теме я задумался еще двадцать два года назад, будучи студентом ВГИКа, но не получалось все время. Не уверен, что и сейчас удастся, все-таки Врубель... «Врубель в Киеве». Но на компромиссы больше не пойду. Буду бороться за эту работу.

Елена БОКШИЦКАЯ

Алла ДЕМИДОВА: ЧТО ЕСТЬ ТАЛАНТ?

- Как вы относитесь к собственной популярности и к популярности артиста вообще? (В. Панина, Воронеж)

— Своей популярности я не чувствую, не замечаю — ее, уверена, попросту нет у меня.

Что же касается других актеров... Вот, скажем, в «Легенде о Тиле» я снималась вместе с Евгением Леоновым. Видела, как баснословно популярен этот замечательный актер. Мы приходили обедать в столовую, и ему подавали специально приготовленный салат: на тарелке красовался его собственный портрет, выложенный из аккуратно нарезанных долек морковки и свеклы. Представляете это красно-фиолетовое кулинарное признание в любви?! И ведь какой душевной щедростью, каким спокойствием надо было обладать, чтобы на такого рода проявления популярности всякий раз верно и чутко реагировать... Популярность Володи Высоцкого была прямо-таки сногшибательной, причем едва ли не в прямом смысле слова. Ему не давали покоя ни днем, ни ночью — звонили, поджидали у подъезда дома, у служебного входа в театр, у проходной киностудии. О чем-то просили, умоляли, чего-то требовали... Он, помню, тяготился этим ужасно, уставал, раздражался. Я его жалела, искренно!

— **Был ли Высоцкий вашим партнером?** (Н. Абдурахманов, Грузинская ССР, Сагареджойский район)

— Мы играли вместе в спектаклях Театра на Таганке «Гамлет» и «Вишневый сад». В последний год жизни Володи репетировали роли в его режиссерском дебюте, который так и не состоялся. — «Игра для двоих» Т. Уильямса. В кино вместе снимались однажды — в картине «Служили два товарища», да и то в кадре, как говорится, ни разу не сталкивались.

— **Что для вас главное в поэзии Высоцкого?** (С. Кучерявый, г. Андропов)

— Звучащий нерв эпохи — выражение это стало уже банальным, затертым. Попробую найти другие слова. Вся поэзия, вообще все творчество Высоцкого основаны на чистоте чувств, возвышенности мысли и абсолютной правде, т. е. как раз на том, что, собственно, и отличает истинную поэзию, истинное искусство от суррогата и подделки. Его творчество народно. Он писал на языке улицы, повседневно, на языке, каким мы все говорим. Преображенный, ставший благодаря его таланту фактом искусства, язык этот — а это ведь не одна только лексика, это мысли и чувства прежде всего! — возвращался на улицу, к людям. И потому творчество Высоцкого столь дорого, столь понятно и близко нам.

— **Прочел где-то слова Пастернака о том, что Маяковского «убили дважды» — первый раз, когда допустили его самоубийство, и второй раз — когда превратили поэта в бронзового истукана. Не слишком ли мы усердствуем в поклонении Высоцкому?** (В. Мизонова, Ленинград)



А. Демидова, А. Калягин и О. Янковский в фильме «Крейцерова соната»

Фото Е. Кочеткова

— Для нас, живших и работавших с ним рядом, он всегда был «Володей, Володечкой», близким, родным и понятным человеком, а вся страна знала его «Высоцким», воспринимала чуть ли не мифом каким-то. Фамилия эта для многих была окружена ореолом загадочности, полудозволенности, устойчивого полупризнания-полузапрета. Теперь, кажется, идет обратный процесс: факты житейские, биографические становятся достоянием всех и каждого, Высоцкий признан. А мы... Мы пытаемся разобраться в истоках, корнях, основах гигантской его популярности и великого таланта, о полной мере которого мы в свое время если и догадывались, то лишь весьма смутно.

Тиражирование Высоцкого считаю закономерным, естественным. Вероятно, вскоре особенно острый, ставший даже модным интерес к его личности поутихнет. Мода пройдет. Останется то, что и должно остаться: не подверженное влиянию времени уважение и любовь к большому русскому поэту.

— **Кто ваши родители?** (С. Семендеева, Алтайский край). **Ваш дебют в кино?** (Л. Павлова, Пермь)

— Отец погиб на фронте. Мама работает старшим лаборантом в МГУ. Впервые снялась в массовке в фильме «Ленинградская симфония», затем сыграла роль физика в научно-популярном фильме «Что такое теория относительности». А настоящим кинодебютом обязана режиссеру Игорю Таланкину, пригласившему меня на главную роль своего фильма «Дневные звезды».

— **Что вам интереснее играть — роли классические или современ-**

ные? (В. Гоцуменко, Свердловск)

— Отдаю предпочтение классике. Она лучше написана. В этом смысле мне повезло — в театре и кино работала над образами Л. Толстого («Живой труп» и «Отец Сергей»), А. Чехова («Вишневый сад», «Три сестры», «Чайка»), Ф. Достоевского («Преступление и наказание»), В. Шекспира («Гамлет»).

— **Всегда ли вы согласны с режиссерской трактовкой роли, отстаиваете ли свое понимание?** (Н. Грабарь, Амурская обл.)

— Часто не согласна, но никогда не настаиваю на собственной точке зрения, потому что хорошо знаю (жизнь научила!) бесплодность споров с режиссерами.

— **Что вы бы пожелали молодому актеру?** (Н. Кудрина, Чита)

— Сохранить достоинство. В актерской профессии это очень трудно и очень важно.

— **Почему вы решили написать книгу об Иннокентии Смоктуновском?** (С. Попов, Гомель)

— Мое знакомство с Иннокентием Михайловичем Смоктуновским началось давно, еще во время съемок «Гамлета», когда я безуспешно пробовалась на роль Офелии, а в тайне мечтала сыграть самого Гамлета (кстати сказать, была близка к осуществлению этой мечты — начинались репетиции для ввода меня на главную роль в уже готовый спектакль Н. Охлопкова в Театре имени Вл. Маяковского). Со Смоктуновским я работала затем на многих картинах: и в «Чайковском», и в «Выборе цели», и в «Живом трупе», и в «Легенде о Тиле». Но никогда не снималась

с этим актером в одном кадре, рядом. И вот меня пригласили на главную роль в фильме «Дети солнца», на этот раз моим непосредственным партнером был именно он, Смоктуновский. Собственно, только поэтому я и согласилась. Во время съемок Иннокентий Михайлович часто высказывал свои неудовольствия по самым разным поводам, а так как ссориться я не люблю и не умею, решила записывать его «монологи» и «реплики». Делала это почти механически, скорописью, на оборотной стороне сценария. Потом прочитала записи, поняла — живой, интересный человек предстает в них. Оставила их почти в неприкосновенности и не то чтобы прокомментировала, а так, высказала на бумаге свои мысли «по ходу» и «по поводу». Вот и получилась небольшая книжка — совсем не анализ творчества Смоктуновского, а лишь попытка сквозь призму судьбы и характера этого человека посмотреть на общие для всех нас профессиональные проблемы.

Почему именно Смоктуновский? Да потому, что считаю его самым интересным и самым большим актером нашего времени. Он интересен даже тогда, когда играет ниже своих возможностей.

— **Успеваете ли вы заниматься домашними делами?** (А. Дьяченко, Москва)

— Да, весь дом на мне. Правда, у меня маленькая семья — муж, я, собака и кот.

— **Как проводите свободное время?** (А. Павловский, Московская обл.)

— По-разному. Сейчас, например, пишу книгу о Владимире Высоцком.

— Помогает ли вам в работе муж?
(В. Васильев, Ленинград)

— Нет. В этом смысле мы не очень показательная пара. Я снималась лишь в одном фильме, поставленном по сценарию мужа, драматурга В. Валуцкого, «Повесть о неизвестном актере», да и то перессорились мы с ним изрядно. Когда начала писать, он рукой мастера «прошелся» по моей книге «Вторая реальность». Для меня это было хорошей «школой». Теперь, однако, к моим рукописям он не прикасается. Считает, что я пишу так непрофессионально, что если править всерьез, надо переписывать все от начала до конца... Быть может, говорит, ты сумеешь доказать, что такого рода непрофессионализм — твой индивидуальный стиль.

— С кем из режиссеров вам работалось особенно интересно?
(В. Бражников, Омск)

— В театре — с Любимовым и Эфросом. В кино кого-то конкретно выделять не хотелось бы. Скажу только, что снималась у Райзмана, Зархи, Тарковского, Швейцера, Венгерова, Таланкина, Карасика, Авербаха, Шепитько, Алова и Наумова, Басова... Как видите, список внушительный.

— Согласны ли вы с утверждением о том, что кинематограф переживает сейчас кризис?
(О. Клочкова, Волгоград)

— Нет, думается, это поспешное и излишне категоричное суждение. Его корень и первопричина в том, что у людей по-настоящему болит душа за любимое искусство.

— Как относитесь к критике?
(Т. Паскель, Донецк)

— Никак. Я не читаю и, честно говоря, не вижу смысла читать, что обо мне пишут. Я знаю о себе и о своей работе больше, чем кто-либо другой. К тому же я не страдаю излишней самодостаточностью — меня не надо одергивать и «ставить на место». Понимаю, мое отношение к критике отнюдь не достоинство, но раз уж спросили...

— Что такое талант? Можете ли сразу распознать талантливого человека?
(О. Маслова, Ярославль)

— Талант — это ощущение, понимание гармонии. Мастерство — способность эту гармонию выразить. Призвание — невозможность жить, не выражая гармонию, не реализуя на деле свое мастерство и свой талант. А распознаю талант и, как мне казалось до сих пор, безошибочно, скорее — на уровне интуиции, неким шестым чувством. Угадываю его — так вернее. Этой моей — не такой уж, кстати, редкой — способностью я объясняю и попытку преподавать в театральном училище, и скорую усталость от педагогической деятельности: возможности каждого студента в один прекрасный момент становились для меня более чем определенными...

— Что нового привнес в Театр на Таганке избранный главным режиссером Николай Губенко?
(Е. Зобнина, Москва)

— Пока он снимает свой новый фильм. Но надежды, безусловно, есть. В театре идет восстановление старых спектаклей: «Послушайте!», «Мастер и Маргарита», «Дом на набережной».

— Как вы относитесь к интервью?
(С. Громыхало, Москва)

— С пониманием. Прежде всего — с пониманием задачи современной прессы и стремления читателей как можно больше знать о жизни, взглядах и творчестве актеров. И все же знаю, что ни одно интервью ни в коей мере не адекватно творчеству и личности актера. Актера надо понимать только через его роли. Они — его исповедь, его ответы на самые острые и неожиданные вопросы времени и зала.

— Чего вы не можете простить человеку?
(В. Кухтин, Москва)

— Предательства.

— Пишут вам рабочие Ярославского моторного завода. Мы знаем, что вы у нас работали. В каком цехе? Есть ли у вас друзья среди моторостроителей?
(Рабочие агрегатного цеха № 1)

— Я работал год в агрегатном цехе № 1. Вспоминаю это время с большой теплотой. В моей жизни тогда наступил грустный период — провалился на экзаменах в театральные училища Москвы. Поехал в Ярославль, на родину русского театра, попытаться счастья там. И опять неудача. Устроился на Ярославский моторостроительный завод. Мне выделили комнату, обучили несложной подсобной работе. Так я «перезимовал» до следующей весны. А потом уехал в Москву поступать в ГИТИС.

— Где родились, кто ваши родители?
(О. Бруев, Минск)

— Родился в селе Чкаловское Чувашской АССР, в семье учителей.

— Как стали актером?
(Г. Родина, Тульская область)

— Сколько себя помню, о другой профессии и не помышлял. Но у меня неправильный прикус, и во всех приемных комиссиях в театральные училища мне сказали: артистов с таким оскалом нет и быть не может!.. Но преподаватели ГИТИСа — старейшие артисты МХАТа — Ольга Николаевна Андровская и Григорий Григорьевич Кон-

Станислав САДАЛЬСКИЙ:

ЛЮБЛЮ СМЕШИТЬ ЛЮДЕЙ

ский рискнули взять меня к себе на курс, успокаивая: «Артисты бывают всякие. Надо только уметь из своих недостатков сделать достоинство».

— Считаете ли себя комедийным актером?
(И. Макина, Омск)

— Не считаю. Артист должен уметь играть все — и комедию, и трагедию. Правда, артистов, которые могут заставить плакать, больше, чем тех, кто может заставить смеяться. Я люблю смешить людей. И... играть дураков.

— Верите ли в существование инопланетян?
(Лена Добровольская, Шаргород)

— Верю. Верю всяким интересным сообщениям. Вот сейчас все стали носить медные браслеты «для здоровья», и я ношу.

— Любимая эстрадная певица, певец?
(Ученицы 10-го класса, пос. Ломоватка, Ворошиловградская область)

— «Умираю от любви» к Алле Пугачевой. Ее творчество можно определить спортивным термином — она постоянно «завышает планку», от нее все время ждешь новых рекордов.

— Как относитесь к тому, что некоторые режиссеры из фильма в фильм работают с одними и теми же актерами?
(Л. Элбакян, Тбилиси)

— Хорошо относился бы, если бы находился в этой компании.

— Какие из сыгранных ролей близки вам?
(О. Прокопчук, г. Алексин)

— С особой любовью вспоминаю работу в фильме «Лес» режиссера В. Мотыля. После съемок в картине семь лет назад (выходит на экраны она только сейчас, пролежав годы «на полке») началась моя актерская дорога. Можно сказать, что этот фильм дал мне путевку в жизнь. А вообще-то я живу будущим, будущими ролями, особенно не вспоминая прошлые.

— Как относитесь к рок-музыке?
(Л. Цыбульская, Донецк)

— К стыду своему, мало в ней разбираюсь. Но не согласен с теми, кто категорично выступает за запрещение этой музыки. Я был свидетелем подобного отношения во Владивостоке. Там некоторые руководители пытались помешать проведению рок-фестиваля. А когда он все-таки состоялся, устроителям были объявлены выговоры.

— Ваша первая роль в кино?
(Н. Шомотин, Пенза)

— Главная роль в одной из новелл фильма «Город первой любви» режиссера М. Захариаса.

— Какую роль не смогли бы сыграть?
(В. Михайличенко, Краснодар)

— Однажды Григорий Григорьевич Конский спросил меня, какую роль я мечтал бы сыграть. Я не задумываясь ответил: Гамлета. «Никогда в своей жизни ты не сыграешь Гамлета», — сказал он. «А может быть, во втором составе?» — заныл я. «Ни во втором,

ни в двадцать втором», — отрезал он. Время показало, что мой учитель прав.

— Любимый жанр в кино?
(Н. Лучина, Омск)

— Трагикомедия.

— Ваш кумир в кино?
(М. Шаропова, г. Быхов, Могилевская область)

— Бетт Дэвис. Фаина Раневская, которая не сыграла ни одной главной роли в кино, но каждое ее появление на экране становилось событием.

— Как думаете, почему вас любят зрители?
(Т. Зеленихина, Кривой Рог)

— Наверное, потому, что я не успел им надоесть.

— Что будете делать, когда состаритесь? Менять амплуа?

— На мой век дураков хватит, играть не переиграть.

— Кто в вашей творческой жизни сыграл большую роль?
(И. Шехтов, Москва)

— Кроме педагогов ГИТИСа, о которых уже говорил, — завуч интерната, где я учился, Александра Степановна Шевцова. Режиссеры, с которыми работал, — Э. Рязанов, В. Мотыль, С. Аранович, В. Мельников и многие другие.

— Кого бы сыграли в «Трех мушкетерах»?
(Т. Григорьева, Макеевка)

— Хотел бы сыграть д'Артаньяна, но дали бы роль Портоса. Режиссеры ведь не любят экспериментировать, выбирают типаж.

«Дорогой Стасенька! Я как друг вашей семьи хорошо помню, как однажды ты мне и бабушке сказал: «Я все равно добыюсь, я все равно буду артистом, и вы еще увидите меня по телевизору». Молодец, Стасенька, так держись! Воплотись в жизнь твои планы. Обнимаю тебя.

Каковы перспективы на будущее, задумки?»
(Тетя Нина, г. Грозный)

— Рад ответить тебе, тетя Нина, через журнал. Дела идут неплохо. Только что снялся в картине режиссера-дебютанта Натальи Каракозовой «20 минут с ангелом» (Киностудия имени А. П. Довженко) по пьесе А. Вампилова.

Этот же режиссер работает над сценарием по рассказу А. Моравиа «Замухрышка», где мне отводится одна из главных ролей. А еще приглашен на роль грузчика в спектакль «Перламутровая Зинаида» по пьесе М. Роцина в театр-студию на Юго-Западе. Вообще очень хотелось бы играть в этом театре.

Вот так, тетя Нина, а мечта моя все-таки сбылась!

Ответы записала Н. ОРЛОВА

С. Садальский в фильме «Лес»





ЛОГИКА ВООБРАЖАЕМОГО

Ю. БОГОМОЛОВ

Психолог Крис прибывает на орбитальную станцию, обращающуюся вокруг Соляриса, чтобы попытаться войти в контакт с загадочной планетой. Но контакта не получается ни у него, ни у его товарищей. И в конце концов ученые догадываются, в чем дело.

Происходит нечто вроде короткого замыкания: каждый из них в делях космоса обнаруживает себя самого. И в этот момент их настигает откровение: человек не способен вырваться из сферы земного притяжения. Ему, в лучшем случае, дозволено расширить эту сферу, вобрать в ее границы Вселенную. И один из героев не без горечи признается: «Мы не знаем, что делать с иными мирами, нам не нужно других миров, нам нужно зеркало».

Стало быть, человеку **не нужна** Вечность? Это открытие, пожалуй, более трагично, чем осознание того, что человеку **недоступна** Вечность.

С недоступностью еще можно побороться; ей можно противопоставить волю характера, изобретательность ума, но чем и как одо-

леть отсутствие потребности в Ином Мире? Иной Реальности?

Перед этим вопросом останавливается Андрей Тарковский в «Солярисе». Потом он будет к нему возвращаться и в «Сталкере», и в «Ностальгии», и в «Жертвоприношении». Но сначала к нему надо было прийти.

В первой же ленте, еще студенческой работе «Каток и скрипка» (1961), осторожно нащупывается одна из драм взаимоотношений Человека с Вечностью.

Драма пока кажется не очень драматичной. Несоразмерные инструменты — асфальтовый каток и хрупкая скрипка — не враждебны друг другу. Они не противопоставлены — они сопоставлены. Дружат их обладатели: взрослый и мальчик. Инструменты — как бы двойники своих владельцев. В катке овеществлена сила и незыблемость. В скрипке — эфемерность душевного опыта, колебательность духовного состояния. Взрослый и ребенок взаиморасположены друг к другу, они нуждаются друг в друге. Дух ищет покрови-



«Андрей Рублев»



«Иваново детство»

стику кино того времени. Многие тогда для советского кино значил Г. Шпаликов. Многие предрешил фильм М. Калатозова «Летят журавли». Он дал почувствовать высоту лирического неба. В нем произошло чудо сотворения внутреннего мира лирического героя.

Еще «Журавли» не сделали первого круга почта над миром, а пятеро лириков из «Неотправленного письма» отправились на поиски алмазов. В сущности, это была метафорическая разведка метафорического будущего. Они смогли лично проникнуть в него, но не смогли лично вернуться в сегодняшний день — стали пленниками вечности. Калатозов, в те годы открывший для нас героя с самоценным внутренним миром, пожалуй, первым дал знать, что герой этот не всемогущ, а его сознание не



«Ностальгия»



«Зеркало»

тельства у Силы. И находит его.

В те годы воздух был напоен нежностью и надеждой. С триумфом шла французская короткометражка «Красный шар» Ламориса. Это была лента о дружбе мальчика и воздушного шарика. Мальчик своей добротой и простосердечием одушевлял неживой предмет. Нежность легко перетекла от разумного к неразумному. В Грузии дебютируют картиной «Лурджа Магданы» молодые режиссеры Т. Абуладзе и Р. Чхеидзе. Она о том, как дети выхаживали полудохлого ослика и подружился с ним. О дружбе мальчика и голубя была снята лента, которая так и называлась «Мальчик и голубь». Это был дебют А. Михалкова-Кончаловского, в соавторстве с которым Тарковский напишет сценарий «Андрея Рублева». Несколько позже будут сделаны картины, едва ли не самые трогательные в нашем кино, — «Свадьба» и «Зонтик» М. Кобахидзе. Но это уже во след убывающей сердечности, это уже ностальгическое воспоминание о ее торжестве.

«Каток и скрипка» — другое. И о другом.

Не поэзия человечности занимает молодого Тарковского; он в преходящем лирическом состоянии человека ищет нечто непреходящее, некую материю духовности. Линия горизонта, за которой начиналось будущее, была вроде бы вполне достижимой. Но главная иллюзия была в ином. Путь к цели казался не столь уж противоречивым. Мимолетное естественно переходило в вечное. Душевное было неразлучно с духовным. У культуры не было разногласий с натурой. У природы — с цивилизацией. У неба — с землей. У пространства — со временем.

То есть противоречия, конечно же, были. Но они пока прошли незамеченными в сознании молодого художника. Потому в его фильме эпическая интонация неприметным образом трансформируется в лирическую.

Лирический тон в начале 60-х был господствующим на экране. Он определял философию и стили-

беспредельно. Смысл «Неотправленного письма» все еще доходит до нас.

Тарковский чутко уловил остроту коллизии. В «Ивановом детстве» (1962) мальчик Иван вслед за геологами из «Неотправленного письма» повторяет подвиг надличностного бытия. Здесь это подвиг превращения живого тела, ребячьей души в функцию военной разведки.

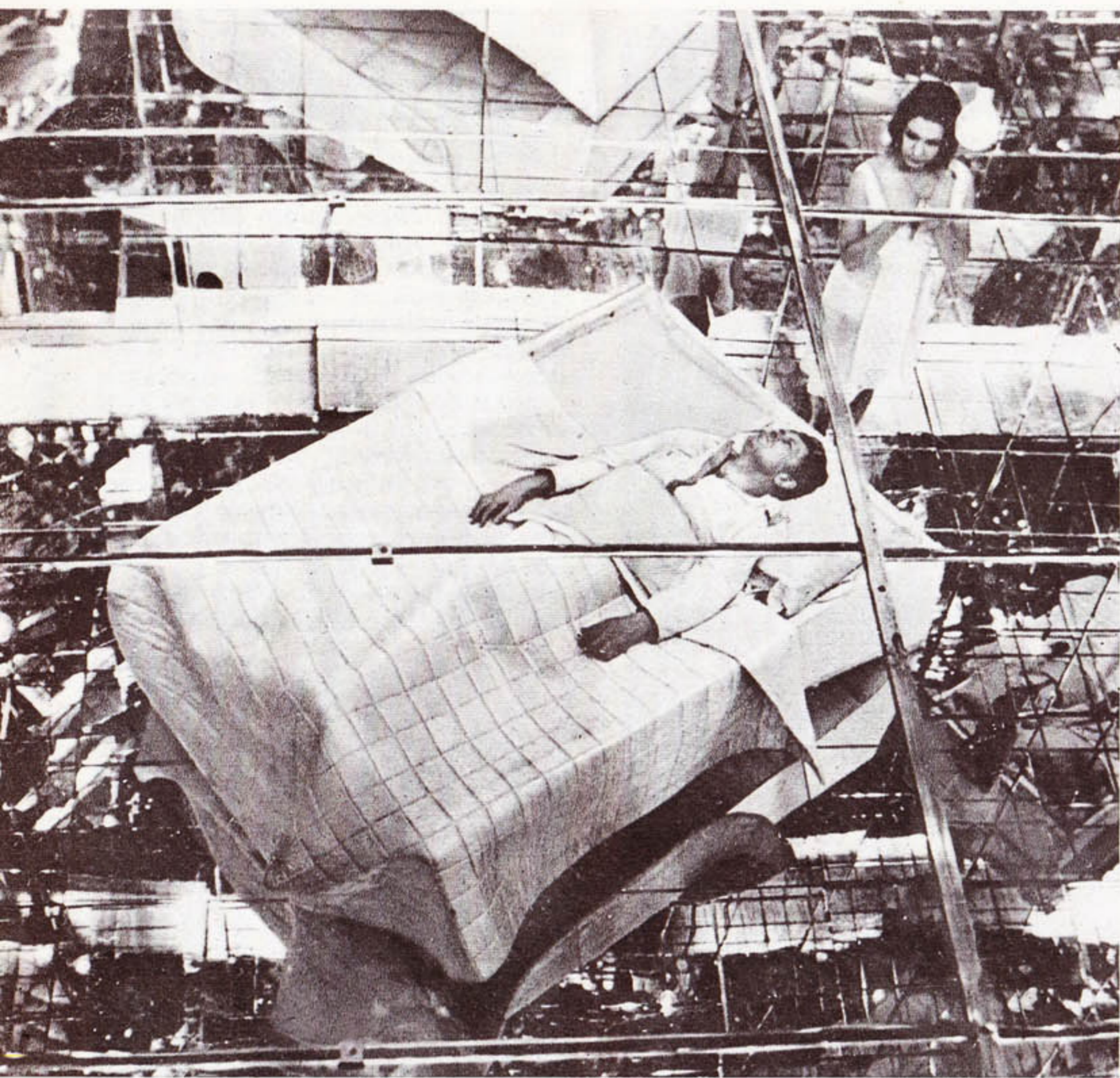
Мальчик в яви — как бы и не мальчик. По ту сторону фронтовой полосы он — глаза и уши. Он — записывающее устройство. По эту сторону — устройство воспроизводящее.

Для Ивана лирика, естественные чувства, детские воспоминания, нежность, страх существуют только во сне, в снах. Между снами и явью Ивана возможны плавные переходы. Возможны резкие перепады, скачки. Сны и явь не соседствуют, а взаимоотрицаются. Это означало, что детское сознание не способно было объять войну и мир. Оно дано на экране разорванным.

«Иваново детство», как и «Неотправленное письмо», стало своего рода реквиемом по лирическому герою, с которым в те годы связывалось столько надежд.

Герой этот, впрочем, еще некоторое время будет скрашивать нашу повседневность; с ним мы будем лелеять воспоминания о прошлом, будем обманываться относительно будущего, спасаться от конформизма настоящего. Трое друзей из многострадального фильма М. Хуциева и Г. Шпаликова «Мне двадцать лет» так и не смогут переступить черту славного сегодня. Идеал за этой границей оказался для них лишенным реальных очертаний. И потому в финале они оглядываются на прошлое, которое и героично, и конкретно.

В «Ивановом детстве» над разорванным сознанием ребенка простирается сознание автора, объемлющее войну и мир Ивана. Автор отыскивает точку соприкоснове-



«Солярис»

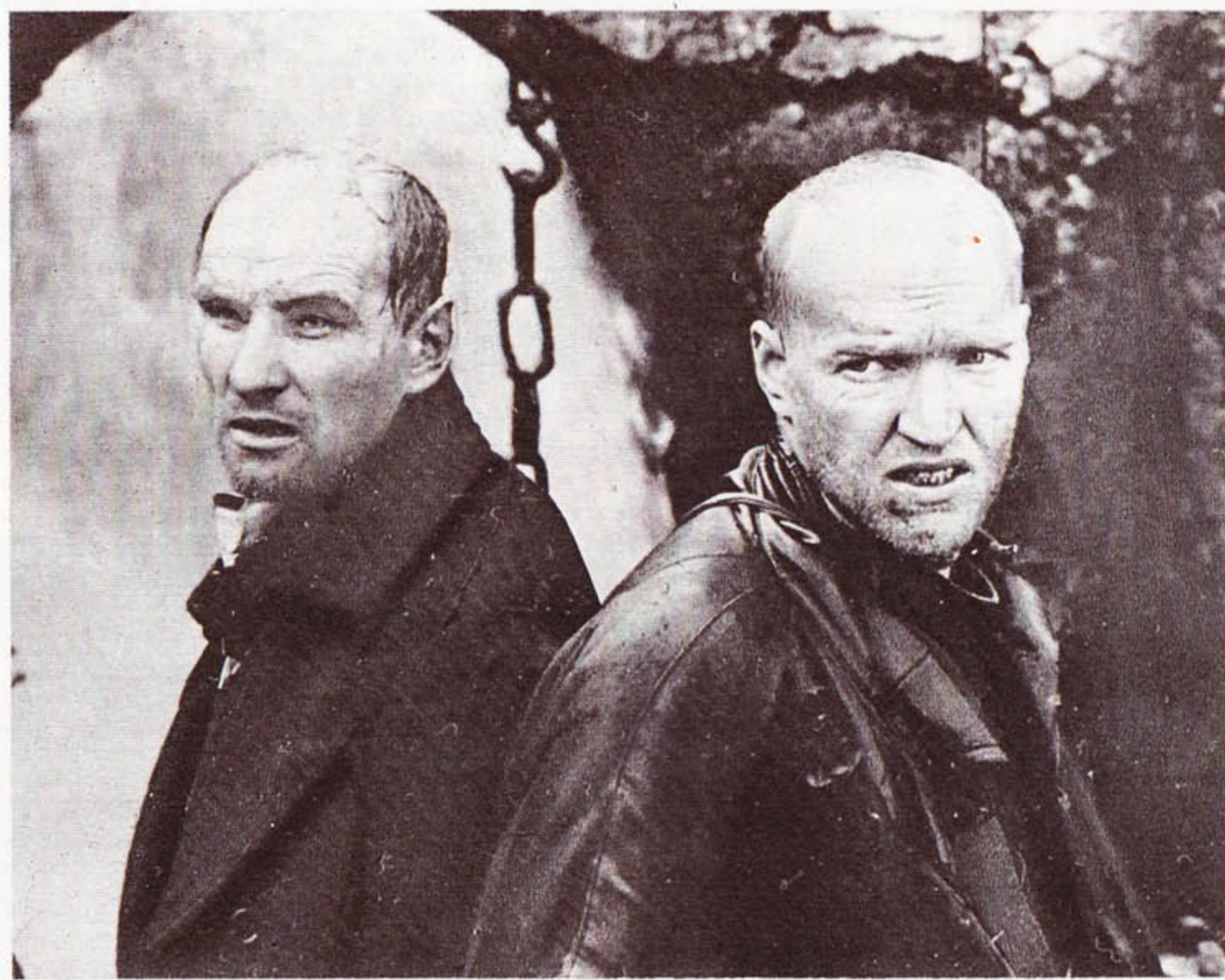
ния несовпадающих, несоединяющихся миров — обугленное дерево в пейзаже сновидения. Оживет ли это дерево? Вырвется ли из сна на простор яви душа ребенка?

Она вырывается вместе с гулом многопудового колокола в «Андрее Рублеве» (1966—1971). Колокол сотворен, сочинен мальчиком Бориской. Радость вдохновения ему дана в яви.

И оживает изъязвленная страданиями и страстями история Руси во фресках Рублева. Сознание художника небом простирается над рознью людей и обессиливающей их жестокостью. Оно еще способно претворить чудесным образом слабости и пороки человеческого рода в величественные образы торжества его духа, обернуть поражения победами. Сознание Андрея Рублева непротиворечиво. И непротиворечиво его нравственное чувство. Это умножает его могущество перед лицом противоречивой действительности. Это дает ему шанс — взять верх над действительностью. И это дает шанс действительности — вырваться на простор воображаемого.

Картина в свое время толковалась прежде всего как попытка реконструкции прошлого. В ней искали житейские легендарные живописца. А она была иной и осталась иной по жанру и смыслу — философской притчей о торжестве художественного воображения и, стало быть, человеческого духа. Картина строилась как череда испытаний для него и смотрелась как апология его величия. Но испытания пока что носят по преимуществу внешний характер. Это как и в «Иванове детстве» — исторические катаклизмы.

Несколько позже Г. Панфилов снимет фильм «В огне брода нет», где самостоятельная художница Таня Теткина, человек-утопия, человек бесклассового будущего, окажется втянутой в классовое противоборство. И здесь трагические, кровавые обстоятельства истории останутся чем-то внешним по отношению к беспредельной человечности художнического дара.



«Сталкер»

Человеку ничем не приходится жертвовать, кроме как самим собой. Кроме как собственной жизнью. И это — минимальная цена, которую платит человеческий род и человеческая цивилизация за самосохранение и движение. Минимальная цена по меркам этих картин. В «Ностальгии» и «Жертвоприношении» она неизмеримо выше...

В «Зеркале» (1975) изъязвлена, отравлена не жизнь одного из достойнейших представителей рода человеческого, а сама человечность. Она не может восстановить себя как нечто целостное, осязаемое. Закадровый герой, от имени которого, о жизни которого ведется повествование, существует только отраженно — в образах, впечатлениях, рассказах. Неслучайно мы так и не увидим его воочию, в лицо. Никак не дается целостность, единство душевного и духовного, этического и эстетического, действительного и воображаемого, частного и исторического.

Между этими материками образуются расселины, в которые герой Тарковского время от времени оступается. Потому ему так трудно вырваться на простор вечности.

В «Солярисе» (1972) Крис бесознательно, но четко поделит жизнь на то, что было, что есть и что будет. Так — на Земле. А вблизи Соляриса все сливается в одном потоке, все сходится в одной точке. Женщина, которая была по другую сторону реальной жизни, предстала в яви. Разобщенные интеллект и нравственность фантастическим образом воссоединяются. Но именно эту фантастику душа не может осилить. Солярис для землян — отчужденный интеллект, отчужденная нравственность.

Доблестные рыцари космоса, ученые мужи отчаянно борются с образами своего прошлого, с неотступной совестью, с неотпускающей моралью. Как только они не стараются избавиться от призрака, именуемого человечностью!

Жанр фантастики позволяет подчеркнуть дистанцию между человеком и человечностью. Увидеть, как далеко удалился человек от человечности. Похоже, что расстояние, по Тарковскому, исчисляется световыми столетиями. Пожалуй, именно с этого фильма в творчестве режиссера тема воскресения человечности, возвраще-

им гуманистической основы. Картину эту пытались толковать как драму человека, тоскующего и страдающего на чужбине. Но в том-то и дело, что Италия, в которую обстоятельства привели русского человека собирать материал для биографии другого русского человека, — не чужбина. Как не была она чужбиной для Гоголя, писавшего здесь «Мертвые души». Италия в фильме — не географическое понятие, не административно-политическая единица.

Не драма индивидуума теперь занимает Тарковского, но драма Цивилизации. В фильме настойчиво повторяется: надо вернуться к той точке, откуда началось движение по ложному пути, который и привел к отчуждению человечности, к обособлению нравственности, к автономии чувства прекрасного, к разрыву с будущим и забвению Вечного.

Италия в фильме играет роль Зоны. Герой вступает в нее, чтобы одолеть свою духовную фрагментарность и чтобы подать пример Цивилизации. Фильм, собственно, и представляет собой описание мучительного подвига возрождения человечеством своей духовной целостности. Насколько он тяжок, дается почувствовать в сцене-метафоре, когда герой пытается пройти от одного края заброшенного бассейна до другого с дрожащим пламенем свечи. Удастся это ему с третьей попытки.

Но непогасшее пламя свечи — это не решение вопроса бытия. Это что-то вроде загадывания на исполнение сокровенного желания. Само же исполнение теперь требует от человека жертвоприношений. Но и самосожжение старика на античном памятнике при стечении люда «вечного города» не трогает Цивилизацию — вздрагивает только собака.

Прийти в Зону и пройти ее уже недостаточно. Надо от чего-то отказаться.

«Жертвоприношение» (1986) — это зона притчи, область современной мифологии. Путь мифологического на сей раз героя — череда отказов и жертв. Самое трудное — самосожжение рассудка. По Тарковскому, именно рассудок узурпировал власть над чувством, закабалил его и тем обессердчил цивилизацию. Герой, думающий о спасении цивилизации, находится на грани безумия.

В безумие прятался Гамлет — образ, волновавший Тарковского. (В свое время он поставил «Гамлета» на сцене Театра имени Ленинского комсомола.) На грани безумия балансировал князь Мышкин. Идею экранизации «Идиота» Тарковский долго и, как сегодня стало особенно понятно, не случайно вынашивал.

Безумие — это когда человечность играет в прятки с рассудком.

Герой «Жертвоприношения» наутро после скромного семейного торжества «играет в прятки» с семьей, со своим прошлым, со своим будущим, со всеми прописными морали, доводами здравого смысла. Это страшная игра по своей непредсказуемости. И вот когда с рассудком покончено, и договаривает дом, и спецмашина увезла героя в клинику, мы видим его сынишку под деревом, посаженным отцом. Его первые слова, произнесенные вслух: «Вначале было слово».

Слово было в начале рассудка. И сознания, которое начинает новый виток истории.

Может быть, теперь, после столь жестоких самообольщений и жертв, человечности не надо будет играть в прятки с разумом?..

ПЕРВОПРОХОДЕЦ РУССКОГО КИНО

К 110-летию со дня рождения
А. А. ХАНЖОНКОВА

Н. ЗОРКАЯ



Сегодняшние кинозрители, посещая столичный «Художественный» у Арбата или «Москву» на площади Маяковского, скорее всего не знают, что эти центральные московские кинотеатры принадлежат к старейшим, знаменитым и были построены по заказу

выдающегося русского кинодеятеля Александра Алексеевича Ханжонкова.

Имя это, чтимое историками кино, к сожалению, мало знакомо широкой публике, почти забыто. Между тем когда-то оно было обиходным, москвичи так и говорили: «Вечером пойдем к Ханжонкову» (то есть в кинотеатр на Триумфальной, ныне пл. Маяковского) или: «Были у Ханжонкова в «Художественном» (то есть смотрели новую кинокартину у Арбатских ворот). Имя это по значению своему для отечественного кинематографа близко именам Саввы Морозова — для русского театра, Третьяковых — для российской живописи. Ханжонков был первым, кто заложил прочный фундамент отечественного кинопроизводства.

Как известно, кинематографические сеансы начались в России в 1896 году. Иностранцы наводняли русский рынок своим товаром, пользуясь горячо вспыхнувшей любовью масс к новорожденному экранному зрелищу. Дело было прибыльное: из гривенников за дешевые билеты в карманах предпринимателей росли миллионы. Но и художественный эффект «движущейся фотографии» был огромным. Вот и потянулся на кинофабрики самый разный люд: искатели красоты и рыцари наживы, смельчаки и неудачники, авантюристы и мечтатели.

Среди последних — искренне влюбленных — был и молодой казачий офицер, дворянин, красавец Александр Ханжонков. Надежная военная карьера, солидная будущность, предприсудки и наветы среды — все это было им отвергнуто. Ханжонков бросился в волны неведомого, проявив не только твердую волю и упорство в пути к цели, но и хватку, азарт, широту натуры.

Начинал он, можно сказать, «с нуля». Шел 1906 год. Собрав весьма скромную по тем временам сумму в 4 тысячи рублей, отправился в Париж, тогдашнюю Мекку мирового кино, и там изучил дело, закупил и взял в кредит наилучшую аппаратуру, заключил договора и, вернувшись в Москву, основал сначала прокатную контору, а вскоре «торговый дом (далее — Акционерное общество) А. Ханжонков и К°». В кратчайший срок его фирма стала самым крупным и передовым предприятием нарождающейся русской кинематографии. Ханжонков построил в Замоскворечье, на Житной улице, кинофабрику, оснащенную самоновейшим по тем временам оборудованием, с просторными павильонами — далее, будучи национализированной, эта фабрика долго служила советскому кино. Жителям нового столичного района Крылатское, возможно, приятно будет узнать, что их живописные места должны славиться не только новым гребным каналом, но и тем, что здесь, в подмосковном селе Крылатском, была основана первая летняя база для киносъемок — на даче семьи Ханжонковых. Кинотеатры, специальные кинематографические журналы — «Вестник кинематографии», «Синема» и другие, журнал искусств «Пегас» — таков был размах ханжонковского дела.

Русские фильмы начали выходить с 1908 года. Ленты, снятые у Ханжонкова, соперничали с иностранными. И вскоре даже чересчур бойкому «галльскому петуху», этому фирменному знаку монополистки — французской фирмы «Бр. Патэ», пришлось потесниться в прокате рядом с новой киноэмблемой — крылатым конем Пегасом, знаком кинокомпании Ханжонкова.



Редкий снимок 1909—1910 годов: А. Ханжонков (крайний справа) среди сотрудников своей кинофабрики, рядом с ним стоит режиссер П. Чардынин, крайний слева — оператор В. Сиверсен. Фото предоставлено «СЭ» Госфильмофондом СССР. Публикуется впервые

Недаром здесь был избран покровителем этот чудесный античный конь, который согласно мифу дарует вдохновение: задачи художества, творчества, просвещения были для Ханжонкова первоочередными. Это был высококультурный деятель, зачастую пренебрегавший интересами выгоды во имя эстетического и морального успеха. Таков, например, был серьезный вклад Ханжонкова в развитие научного и популяризаторского кино: специальный научный отдел на его кинофабрике выпускал хроникальные, видовые и этнографические фильмы. В производстве художественных картин на кинофабрике стремились к максимальной тщательности, высокому уровню исполнительского мастерства, декораций, операторского искусства. Таков был первый русский исторический фильм «Оборона Севастополя» (1911), не утративший своего значения и по сей день. События знаменитой осады и сопричастия крымской твердыни были воссозданы по методу, предвосхищавшему современную «реконструкцию факта»: съемки на подлинных местах сражений, на Малаховом кургане, у Графской пристани, портретное сходство военачальников; грандиозные народные сцены и т. д. У Ханжонкова работал самый талантливый дореволюционный кинорежиссер Евгений Бауэр, мастер экранного импрессионизма и «живописного стиля». Здесь же, на ханжонковской кинофабрике, делал свои уникальные картины «Авиационная неделя насекомых», «Стрекоза и Муравей» и другие основоположник объемной мультипликации Владислав Старевич. Ханжонков стремился сплотить вокруг своего дела и по возможности стабильный, постоянный коллектив артистов — некий отдаленный прообраз нынешнего Театра киноактера. У него начинали или прославились, сыграли лучшие свои роли «короли» и «королевы» экрана: Вера Холодная и Вера Каралли, Иван Можухин, Иван Перстиани, Витольд Полонский, Амо Бек-Назаров и другие, среди которых и будущий новатор, пионер советского кино Лев Кулешов. Ханжонков одним из первых понял важнейшую роль драматургии для кинокартины, в его журнале

«Пегас» был основан специальный раздел, где начали публиковаться литературные сценарии.

Октябрьская революция, а вслед за нею национализация кинодела положили конец частнопредпринимательскому кинематографу: кино перешло в ведение государства. Большинство кинопромышленников эмигрировало. Так, например, петербургский владелец ателье Дранков содержал в Константинополе «тараканы бега», далее сгинул где-то на дорогах Америки, которые он колесил со своим фургоном-передвижкой...

А. А. Ханжонков без России существовать не смог. Один из самых богатых русских кинодеятелей, миллионер, владелец фабрики, кинотеатров и изданий, он, не задумываясь, отдал все народу.

Последние годы своей жизни (он умер в 1945 г.) Александр Алексеевич, будучи тяжело больным и прикованным к коляске, провел в Ялте. Он написал интересные мемуары «Первые годы русской кинематографии». Он продолжал работать, помогать съемкам на Ялтинской кинофабрике.

Пора увековечить память А. А. Ханжонкова, чей вклад в отечественное кино столь значителен, — с этой просьбой обращаются ветераны Ялтинской студии, выдвигая полезные и ценные предложения. В частности, переиздать его мемуары, давно ставшие библиографической редкостью; установить мемориальную доску, основать для студентов экономического факультета ВГИКа стипендии имени Ханжонкова, снять о нем биографический фильм.

Хорошие предложения! И имеют они отнюдь не только мемориально-академический смысл. Пример и опыт Александра Ханжонкова — того, кто строил кинематограф, в высшей степени практически поучителен для тех, кто сегодня взялся за перестройку запущенного киностудийного дела. Осуществляя нашу сегодняшнюю «модель» кинопроизводства, нам неплохо вспомнить и о «модели» русского кино, замысленной и выполненной его славными первопроходцами.

"СЕРДИТЫЙ КРИТИК" ФРАНСУА ТРЮФФО

Вслед за сборниками «Бергман о Бергмане», «Антониони об Антониони» в издательстве «Радуга» подготовлена к печати третья книга серии — «Трюффо о Трюффо». Она создавалась по инициативе киноведа и переводчика Изабеллы Германовны Эпштейн, которой, увы, уже нет с нами...

Новый сборник несколько отличается от двух предыдущих — литературное наследие Франсуа Трюффо в меньшей степени освещает его собственное творчество и в большей выражает взгляды на искусство в целом, эстетику и историю кино. Трюффо был по первой профессии критиком, образование получил в стенах французской синематеки в те годы, когда в ней царил ее легендарный директор Анри Ланглуа. Ланглуа — «дракон, охраняющий свои клады», как прозвал его Жак Кокто, сумел воспитать любовь к старому кино у целого поколения режиссеров французской «новой волны».

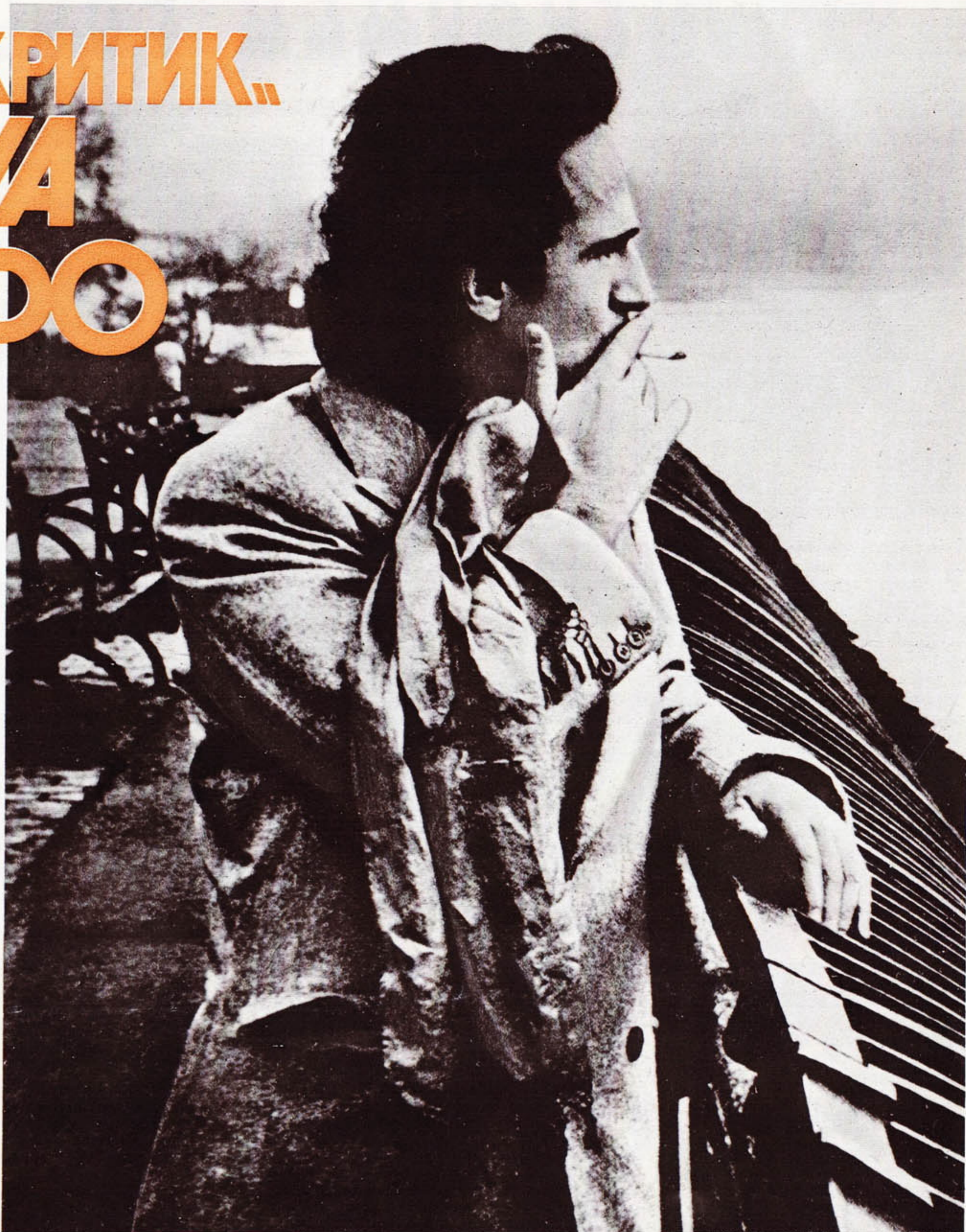
Безудержная любовь к киноклассике не затмила у Трюффо ясности взгляда, трезвости суждений. Его статьи и эссе о Ч. Чаплине, А. Гансе, Л. Бунюэле, Ф. Ланге, Дж. Форде, Э. Любиче, Ж. Ренуаре, Р. Росселлини, А. Хичкоке, О. Уэллсе и других мастерах мировой режиссуры, большей частью включенные самим автором в книгу его избранных работ «Фильмы моей жизни», позволяют читателю сборника составить представление о том «кинематографическом алтаре», который режиссер воздвигает своим учителям, подобно тому, как герой его автобиографического фильма «400 ударов» возводил алтарь своему любимому писателю — Бальзаку.

Любопытны в этом отношении фрагменты из книги «Кинематограф по Хичкоку» — уникальной книги-интервью, в которой Трюффо пристрасно и дотошно выпытывает у своего любимого кинематографиста тайны мастерства. В сборнике представлены также и декларации самого Трюффо, теперь уже интервьюируемого журналистами, а также его сценарии: «Антуан и Колет», «Американская ночь».

Статьи на страницах газеты «Ар» и журнала «Кайе дю синема» завоевали Франсуа Трюффо репутацию жестокого и неподкупного критика, бесстрашного нонконформиста, «киноведа с револьвером» — человека, который ни при каких обстоятельствах не поступится своими убеждениями. Даже если для этого придется обострить отношения с собратьями по профессии. Любимый ученик выдающегося французского критика Андре Базена, он не прощал поверхностного отношения к работе никому из своих коллег. В статье «Семь смертных грехов кинокритики» («Ар», 1955, № 523) он обрушивается на тех, кто «пребывает в счастливом неведении относительно всего, что касается истории кино», кому «неведома... также и его техника», кто руководствуется в своих суждениях «более или менее сознательным шовинизмом», предрешениями, а, выйдя из зала, «сам не знает, что думать по поводу только что увиденного и выспрашивает мнение своих собратьев». Правда, оказывается, что эту последнюю черту можно использовать во благо: «Немного ловкости, и умный критик, желающий протолкнуть «трудный» фильм, добьется этого, работая над рецензией как бы «вместе» со своими коллегами. Ведь в том, что выйдет из-под их пера, он узнает собственную систему доказательств, поданную в адаптированной или «переосмысленной» форме. Такой прием был недавно использован для защиты одной великолепной картины, название которой я скрою».

Не злость и не пустое зубоскальство, а неподдельная обеспокоенность судьбами французского кино и киноведения — вот что стоит за полемичностью текстов Трюффо. Его статьи — это не нападки на профессию, а горестная ирония по поводу той ситуации, которая в ней сложилась.

Ниже мы публикуем в сокращенном виде еще одно раннее эссе Ф. Трюффо, напечатанное в 1957 году в газете «Ар» (№ 621). Текст прислан И. Пастор.



АСФИКСИЯ КИНОКРИТИКИ. ВСЕ МЫ ОБРЕЧЕНЫ

Кинокритика — это не профессия и даже не ремесло, а всего лишь средство к существованию. Я никогда не слышал, чтобы какой-нибудь мальчик заявил: «Вырасту — стану критиком». В критику приходят по чистой случайности те, кто не смог сделать карьеру в области литературы, преподавания, рекламы или же — автогенной сварки. Занятие критикой считается приемлемым лишь как нечто временное, промежуточное. Идеально в этом случае писать только о своих любимых режиссерах и фильмах...

Было бы неестественно подходить с одними и теми же мерками ко всем фильмам подряд и писать о «Соборе Парижской богородицы» * так же, как о фильме «Приговоренный к смерти бежал» **. Даже единодушно отрицательная оценка прессы не может воспрепятствовать успеху первого фильма, однако критики весьма эффективно влияют на экранную судьбу второго. Поэтому я считаю, что имеет смысл рецензировать только произведения, обладающие реальной художественной ценностью. Понятно, что подобная дискриминация может повлечь за собой известную неловкость, но тут самое мудрое было бы предоставить самому автору право еще до выхода картины на экран решить, хочет ли он подвергнуть ее суду критики. Пан или пропал!

И если у нас сложилась ситуация «асфиксии критики», то произошло это из-за огромного количества лент, которые на самом деле никакой критике не подлежат. По-настоящему в девяти случаях из десяти следовало бы набраться мужества и написать: «Поскольку господин такой-то художником не является, то и фильм его произведением искусства считать нельзя». А мы вместо этого толчем воду в ступе, рассуждая о сценарии, музыке, актерах и всяких мелочах.

* Фильм реж. Ж. Делануа, 1956.

** Фильм реж. Р. Брессона, 1956.

ПАРАДОКСАЛЬНАЯ ПРОФЕССИЯ

Помню, как изумлены были друзья и знакомые, узнав о моем намерении стать профессиональным кинокритиком. «Помилуйте! — воскликнул кто-то из них. — Можно ли вообразить существо более эфемерное? Поучает других, сам ничего не сделавши...»

Звучащее из уст дилетанта, такое суждение, возможно, вызовет снисходительную улыбку. Но нечто подобное в отношении нашей парадоксальной профессии сквозит в статьях Франсуа Трюффо, в те годы преданного служителя критического цеха. Вскрывая с присущей ему самоиронией слабости, комплексы и «смертные грехи» кинокритики, он заключает одно из своих эссе лукавым призывом не придавать ей слишком большого значения. И это отнюдь не легкомыслие.

Сколько раз мы убеждались, как извращаются ценности и критерии в искусстве, когда критику то превозносят до небес, то делают из нее козла отпущения. И в том, и в другом случае ищут не истину, а индульгенцию, и, следовательно, критика превращается в сферу духовной услуги. Духовной — но услуги. И ни о какой эфемерности речи уже нет...

Трюффо писал свои статьи тридцать лет назад, когда со всей очевидностью назрел кризис «дедушкиного кино» и уже предчувствовался накат «новой волны». Требовались иные, нетривиальные подходы к «поток» коммерческого антиискусства и к химерам псевдоискусства с их навязчивым стремлением «заморочить голову» публике. Требовалась особая чуткость к тем росткам альтернативного кино, которые вскоре приведут французскую кинематографию к ренессансу.

И вот, читая теперь «сердитого критика», вдруг пони-

На съемках фильма «Последнее метро»
...с Катрин Денёв.

Наше счастье состоит в том, что, как правило, анализируемые нами фильмы сняты людьми, которые нас глупее и не больше нашего причастны к режиссуре. Стоит же нам оказаться перед человеком, который достоин называться творцом, художником, перед человеком со вкусом, тонким, глубоким и образованным — как оказывается, что мы только и можем, что крутиться вокруг да около его картины, словно мотыльки перед лампочкой. (...)

Как бы там ни было, я считаю, что, хотя мы и должны относиться скромно и уважительно к произведениям, которые превосходят нас по своему уровню, компенсируя собственную несостоятельность многократными просмотрами, мы должны взять за принцип высокую **требовательность**. И дело не в том, чтобы громить чисто коммерческую продукцию, — куда важнее, помоему, разоблачить пошлость, глупость и духовную скудость этих лент, в которых более или менее грубо делается попытка «заморочить голову» зрителю.

Критик в принципе должен быть своего рода посредником между режиссером и зрителем, объясняя второму намерения первого, а первому — сообщая о реакции второго и реально помогая обоим лучше разобраться в ситуации. Для этого нужно уметь самому проникнуть в существо дела, увидеть за фильмом человека, за дебютантом — художника, что не всегда легко.

К тому же требуется если не мужество, то, во всяком случае, некоторая более или менее сознательная дерзость для того, чтобы не оставить камня на камне от фильма режиссера, с которым вы хорошо знакомы и не раз вместе обедали. Но поскольку после двух лет работы оказываешься знакомым со слишком большим количеством людей этой профессии, приходится выбирать между подлостью и хамством. Я выбрал хамство.

На ближайшее время могу предсказать полный крах кинокритики, связанный просто-напросто с тем, что фильмы станут чересчур умными для тех полуинтеллектуалов, чей чисто профессиональный подход к кинематографу убивает всякую свежесть взгляда, всякую способность адекватно воспринимать увиденное, всякую чувствительность. И тогда высшим судьей станет публика, с присущей ей трезвостью суждений, любопытством и фантазией. И это будет прекрасно!

«Ар», 1957 г.

Вступление и перевод с французского
Н. Нусиновой

маешь, сколь актуально все это звучит для нашей сегодняшней экранной ситуации: та же усталость от экранных штампов и серости, тот же загиб псевдоинтеллектуализма и те же ростки надежды.

А сама критика? Разве у нас она не страдает рецидивами бескультуры и невежества? Разве не пользуется сведениями и оценками, почерпнутыми из историй кино, которые давно пора переписать заново? Разве не демонстрирует весьма отдаленное представление о технике экранного искусства, о его изобразительной и звуковой природе?

Знакомо, увы, и другое. Это — «более или менее сознательный шовинизм», вызванный отрывом большинства критиков (не говоря уж о зрителях) от мирового кинопроцесса, от его фундаментальных тенденций. Стоит поставить работы того же А. Германа, о котором столько пишут, в мировой культурный контекст, как исчезнет почва для бездоказательной апологетики и эмоциональных придыханий. Нет, фильмы режиссера не станут хуже, зато будут осмыслены в более широкой системе художественных связей. Прежде всего кинематографических.

И еще. Многие ли из критиков у нас решатся «не оставить камня на камне от фильма режиссера, с которым вы хорошо знакомы и не раз вместе обедали»? Как-то я отважился в одной статье на легкий укол в адрес Х. Бог свидетель, он воспринял это не как «хамство», а как «подлость». До сих пор при встрече смотрит волком...

Да, все мы люди, все слабы и грешны, а примерно год назад, пройдя через полосу застоя, оказались близки к тому, что Трюффо называет «асфиксией кинокритики» — это означает ее предсмертное состояние ввиду нахлынувшего удущья. С тех пор многое изменилось во внешних обстоятельствах. Но как измениться нам самим и как изменить кинематографу? Трюффо нашел способ: ушел в режиссуру и на практике показал; как он понимает кино. А у тех, кто лишен такой возможности, остается единственный путь: честно и непреклонно служить своей профессии, сколько бы парадоксов и подводных камней она ни скрывала.

Андрей ПЛАХОВ

СЛОВО О ЛУКИНО ВИСКОНТИ

Владимир
ДМИТРИЕВ

Выход книги «Лукино Висконти. Статьи. Свидетельства. Высказывания» (издательство «Искусство») был приурочен к восьмидесятилетию замечательного итальянского режиссера *

Она доказала, что восторгаться творчеством великого мастера можно, не впадая в кликушество. И отмечать спорность, несовершенство, даже явные неудачи, следует не с плохо скрываемым восторгом собственного превосходства, а с постоянно ощущаемым чувством дистанции.

Пример здесь подал Сергей Иосифович Юткевич, сам художник первоклассный, не постеснявшийся, однако, озаглавить свою статью «Лукино Великолепный, или Похвала режиссуре» и конкретизировать похвалу точными наблюдениями.

Один из важнейших аспектов творчества режиссера исследовал в статье «Висконти и судьбы неореализма» В. Баскаков, введя в киноведческий обиход новый материал и убедительно включив фигуру Висконти в общую панораму итальянского кино.

Л. Козлов, составитель, редактор, автор комментариев сборника, взял на себя и роль Вергилия — гида по кинематографу Висконти, весьма изысканно соединив в своей статье биографические сведения, либретто фильмов, общепринятые оценки, с которыми он соглашается или полемизирует, а также собственные размышления. Наиболее интересен он тогда, когда умело подобранными словами сухо и сжато излагает апробированное и устоявшееся и когда ищет подтверждение своим концепциям.

Много важного можно почерпнуть из критической панорамы сборника, где глазами почти трех десятков критиков, режиссеров, актеров увиденные практически все картины Висконти — от «Наваждения» до «Невинного». Не боясь сталкивать мнения противоположные, взгляды крайние, Л. Козлов, отобравший тексты для публикации, избежал академизма и панибратства, представил художника стереоскопически, мастером сложным и неоднозначным, последнее слово о котором еще не сказано. Хотелось бы обратить внимание читателей еще на один момент: на внутреннюю полемику между исследователями нашими и западными. Западные, как правило, хирурги, строго анатомизирующие живую плоть картины, разнимающие ее на отдельные элементы и избегающие сентиментальности анализа и оценок. Наши, напротив, хотят объять фильм целиком, войти в него и в нем поселиться, воспринимая героев той или иной ленты не в виде умозрительных фрагментов определенной конструкции, а как партнеров по диалогу, по выяснению смысла жизни. И в том, и другом методе разбора есть свои плюсы и минусы, и хорошо, что представлены они на равных — без ретуши и корректировки. На усмотрение всех нас.

Но главный, конечно, в книге раздел 3-й — «Говорит Висконти». Мы встречаемся здесь с ослепительной ясностью ума, с талантом простыми словами объяснять сложные вещи, с пониманием своего места в истории мировой культуры, с убежденностью в правоте дела, которому отдал жизнь, и с горькой тоской по несостоявшемуся и несозданному. Можно у него поучиться и самоиронии. Он не настаивает на абсолютной вере в им высказанное, а приглашает поговорить с ним, согласиться или поспорить. 17 марта 1976 года из жизни ушел не только большой режиссер, но и превосходный собеседник.

А в заключение считаю необходимым отметить приложения к сборнику: комментарии, подробную фильмографию, список театральных работ Висконти, библиографию. Мы так отвыкли от хорошего справочного аппарата в книгах по вопросам кино, что приятно упомянуть его особо.

* Нашим зрителям хорошо известны такие его картины, как «Самая красивая», «Рокко и его братья», «Семейный портрет в интерьере», «Невинный».



ПИШИТЕ ПО АДРЕСУ:
125319, Москва, А-319,
ул. Часовая, 5-б.

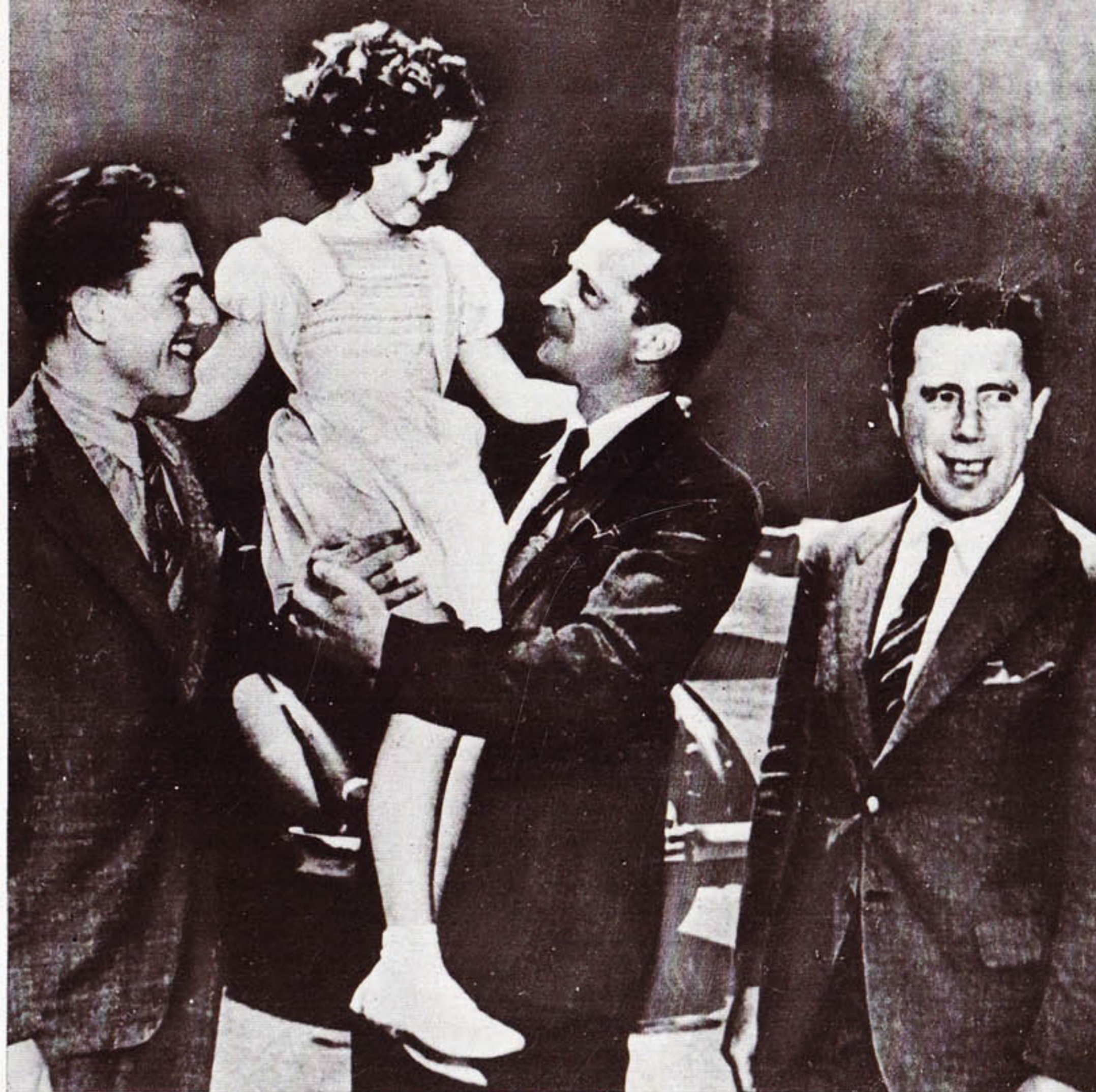
Телефон редакции
152-88-21.
Фото, адреса
актеров, ноты
и тексты песен редакция
не высылает.
Рукописи, рисунки
и фотоснимки
не возвращаются
и не рецензируются.

№ 20 (740) — 1987 г.
Сдано в набор 01.09.87.
Подписано к печати 08.09.87.
А 08617.

Формат 70×108¹/₈.
Глубокая печать.
Усл. печ. л. 4,20.
Уч.-изд. л. 6,50.
Усл. кр.-отт. 14,70.
Тираж 1 700 000 экз.
Изд. № 2677.
Заказ № 1237.

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.



сделать все, чтобы наша работа была успешной. И все же удалось снять лишь краткие фрагменты яркого торжества.

И еще одна встреча. На этот раз с легендарной звездой Голливуда Ширли Темпл. Совсем ребенком начала сниматься Ширли в кино. И уже в семь лет получила своего «Оскара». «Маленькая мисс Бродвей» и другие фильмы девочки-звезды триумфально шли на экранах. Знали мы: Ширли Темпл позднее была послом США в Гане, работала в ООН, активный деятель республиканской партии. Но самым важным для нас был тот факт, что она дружески переписывалась с Громовым. Михаил Михайлович при жизни не раз рассказывал об этом.

Вилла Ширли Темпл — на самой макушке одного из холмов около Сан-Франциско. Хозяйка и ее дочь, начинающий литератор, встречают нас несколько официально, выжидательно молчат. На столе — традиционный яблочный пирог. Осматриваем дом и выбираем место съемки. Спрашиваем, сколько нам отведено времени.

Полчаса, отвечает Темпл. Мало, конечно, но условия диктуют не мы. Наперед замечу, что и через два часа мы все еще сидели за столиком у бассейна...

Андрей Юмашев,
Михаил Громов
и Сергей Данилин
с маленькой Ширли Темпл

«РЕЙС СКВОЗЬ ПАМЯТЬ»

Владимир КОНОВАЛОВ

из дневника режиссера

Эти заметки сделаны во время съемок фильма «Рейс сквозь память» о трансполярных перелетах экипажей В. Чкалова, М. Громова и К. Леваневского по маршруту Москва — Северный полюс — США, 50-летие которых отмечается в этом году. (Автор сценария — Ю. Сальников, режиссер — В. Коновалов, оператор — Р. Петросов. ЦСДФ.)

«Чкаловский комитет»... Журналист Юрий Сальников не раз рассказывал мне о группе людей из Ванкувера, Портленда, Сиэтла, объединенных одним стремлением — сохранить для американцев феномен чкаловского перелета, развернуть работу по расширению контактов с деловыми кругами нашей страны.

Думалось, Юрий преувеличивал возможности этой небольшой группы людей, не имеющей никакой государственной поддержки, когда уверял, что нашей съемочной группе будет оказана всяческая помощь. А необходимость в ней была. Мы летели в США в группе Союза Советских обществ дружбы как туристы. Будущий фильм был включен в план при условии нашего отказа от возможных затрат для съемок за рубежом.

В Сиэтле знакомимся с первым членом «Чкаловского комитета» Стивом Смоллом. Он журналист: Рассказываем о нашем фильме.

— Стив, у вас есть музей «Боинга». Могли бы мы там поснимать?

Мы в музее. Стива встречают как своего. Здесь вся история американской авиации. Вот знаменитый самолет «Спирит оф Сент-Луис», на котором легендарный Линдберг совершил перелет из Америки в Париж в 1927 году. Стенды Циолковского, Королева. В музее появляется очень пожилой человек. Нас знакомят. Оказывается, еще в 1929 году Майк Павоне работал с экипажем нашего летчика Шестакова, прилетевшего из СССР в США. Павоне был механиком, он показывает нам свечу, подаренную ему советским авиатором. Почти шестьдесят лет хранит он ее!

Вероятно, здесь, на северо-запа-

де США сложилось особое отношение к нашей стране. Думается, сыграли роль телемосты Ленинграда с Сиэтлом, дружеские контакты этого города с Ташкентом (Сиэтл и Ташкент — города-побратимы). В Сиэтле живет доктор Дик Тернер, и там же штаб-квартира его компании Ти-би-эс, инициатора «Игр доброй воли».

Короткий перелет — и мы в Портленде. А через реку — Ванкувер, штаб-квартира «Чкаловского комитета». Здесь монумент в честь перелета, дом Маршала, принимавшего наших пилотов.

В аэропорту нас встречают телевидение, радио, пресса. Завтра митинг у монумента Чкалова.

Монумент поставлен «Чкаловским комитетом» рядом с полосой аэродрома, на котором садились Чкалов, Байдуков и Беляков после своего знаменитого перелета.

— Вертолет бы... — размечтался оператор.

— Конечно.

— Сможем мы пролететь последние километры точно по чкаловскому маршруту и сесть в той же точке?

— Сделаем.

Эту посадку Рубен Петросов снял как раз в тот момент, когда начинался митинг, на который пришли ветераны войны, школьники, журналисты, сотни простых американцев. Звучали песни по-русски, по-английски. Произносились проникновенные слова о важности дружбы наших народов. И как же не хватало синхронной камеры!..

Каждый раз на съемках за рубежом я и мои коллеги-документалисты испытываем огромные неудобства и чувство стыда за нашу допотопную кинотехнику, за многочисленные ограничения — в пленке, осветительной аппаратуре. Хорошо, что есть на свете не зафиксированное в декларациях кинорепортерское братство. Помню, как в Лейк-Плэсиде нам помогали операторы из КНР, в Саппоро — журналисты ГДР, в Сараево — американцы. И здесь, в Ванкувере, на митинге у монумента, каждый почитал за долг

Ширли сейчас 58 лет, трудно узнать в ней ту девочку из фильмов 30-х годов. Но как преображается ее лицо, когда она начинает вспоминать события далеких лет, годы своего звездного детства! Когда в Америку прилетали Громов, Юмашев, Данилин, она была хозяйкой на их приеме в Голливуде.

Ширли Темпл с улыбкой вспоминает интересную подробность — четыре голливудские съемочные группы предложили Громову и Юмашеву заключить с ними контракты на съемки в главных ролях самых разных фильмов, далеких от авиации. Особенно популярен был в Голливуде Юмашев, самый высокий и представительный.

Ширли Темпл очень обрадовалась нашему подарку — книге Громова и пачке фотографий, на которых моменты пребывания советских летчиков в Калифорнии. И на всех рядом с отважными авиаторами — Ширли. Оказалось, наша хозяйка пишет сейчас большую книгу мемуаров, вспоминает в ней о встречах с русскими. Между прочим, фотографии — копии американских оригиналов, но где они, эти оригиналы? Даже кинозвезда Голливуда не могла получить их в Америке. Получила из России.

Наверное, мы понравились Ширли Темпл. Это почувствовалось сразу после приземления в Лос-Анджелесе, где нас ждал лимузин голливудской фирмы «20 век-Фокс». Оказалось, Темпл звонила на фирму и просила помочь в съемках. Нас приняли исключительно радушно, открывали все двери для съемки, а под занавес сделали царский подарок — летопись пребывания экипажа Громова в Калифорнии, снятого операторами «20 век-Фокс». И вот 450 метров драгоценного материала лежат на моем монтажном столе.

За короткое время нашей интересной экспедиции в США мы завязали множество контактов. Готовность сотрудничать с нами выражали многие. И как было бы хорошо использовать эти возможности.

Ю. ВОРОНЦОВ.
Доктор философских наук.

В 1985 году началась эпоха видео в нашей стране. Именно тогда из экзотического аттракциона оно начало превращаться в заметный социокультурный феномен.

Как лучше использовать видео с точки зрения задач развития общества, очерченных в новой редакции Программы КПСС и в решениях XXVII съезда партии?

Какие программы хочет получить наш зритель сегодня и в будущем?

Как должен формироваться видеотечный фонд?..

В небольшой статье невозможно ответить на все вопросы. Коснемся главного.

В конце 1971 года, как раз в то время, когда мы заслуженно расхваливали патенты на отечественную видеотехнику, и в том числе предложенную НИКФИ, США уже продали 400 кассетных телевизионных проигрывателей. Мы же с ликованием сообщили о продаже первых двухсот видеомагнитофонов... лишь в мае 1984 года! Наше отставание, к сожалению, дальше нарастало катастрофически. В 1986 году мы произвели 12 тысяч видеомагнитофонов, в этом году предполагается выпустить 40 тысяч (и 250 тысяч видеокассет). В США в 1985 году продавалось до миллиона видеомагнитофонов различных конструкций, а в 1984 году было продано 20 миллионов записанных и 100 миллионов чистых кассет. В 1985 году жители Соединенных Штатов взяли напрокат астрономическое количество — один миллиард двести миллионов видеокассет. У нас же к концу прошлого года 61 видеотека выдавала в день 5—10 штук каждая.

Да, мы отстали с видео. И в настоящее время нет возможности быстро догнать, скажем, США или Японию. Не надо пока и ставить такой задачи. Полезнее проанализировать плюсы и минусы мирового опыта и подчинить «видеомагию» нашим коллективистским тенденциям и особенностям образа жизни.

Итак, что мы имеем? В обозримом будущем будет открыто 1000 видеозалов и 500 видеотек, резк возрастает производство высококачественных видеомагнитофонов и кассет. Уже в этой пятилетке только одно Всесоюзное производ-

ственно-творческое объединение «Видеофильм» подготовит 100 часов видеопрограмм, а ЦСДФ в 1987 году — 40... И все же что-то мешает радоваться началу эпохи телекино. Это «что-то» — точка зрения социолога. Ибо ему ясно видно: направление, в котором начал развиваться процесс «видеофикации», таит в себе немало проблем и социальных парадоксов. Дело в том, что начавшееся производство аппаратуры, развитие системы видеотек и технического обслуживания по-прежнему ориентировано преимущественно на индивидуального потребителя. У нас нет достоверных данных о составе уже существующей аудитории: клиенты видеотек в отличие от владельцев обычных и цветных телевизоров весьма неохотно говорят о себе. Возможно, сыграло тут роль то, что первыми публикациями о развитии видео стали сообщения о судебных процессах: когда явление, казалось бы, прогрессивное застаёт всех врасплох, оно неизбежно принимает нездоровые формы.

И все же первое в нашей стране изучение общественного мнения в связи с появлением видеомагнитофонов было проведено социологами ВНИИ киноискусства еще в 1983 году. Опросили людей разных профессий, возраста и образования. Их мнение может служить своеобразным эталоном.

Один из вопросов гласил: «Захотите ли вы приобрести видеомагнитофон?» Ответы распределились следующим образом. Несомненно, попытаюсь приобрести — 10,6 процента. Со временем попытаюсь приобрести — 28,5. Едва ли — 22,5. Пока не знаю — 29,5. Не ответили 8,9 процента. Итак, почти 40 процентов опрошенных сразу, не имея еще полной информации о видеомагнитофоне, их цене и качестве, о содержании кассет, их стоимости и условиях проката, заявили о своей готовности купить аппаратуру сразу же или со временем.

Если даже не 40, а всего лишь 10 процентов населения нашей страны хочет приобрести видеомагнитофоны, то это уже многие миллионы, удовлетворить желание которых наша промышленность не в состоянии в этом веке!

На вопрос: «Если бы вы все же стали владельцем видеомагнитофона, какие фильмы, видеозаписи вы бы хотели

иметь?» — не ответили 48 процентов опрошенных. И это естественно, поскольку информации о видеокино в то время было слишком мало, а самих видеомагнитофонов еще не существовало. Те же, кто ответил, пожелали иметь преимущественно кинофильмы и эстрадные программы. Причем за развлекательные, музыкальные ленты высказалось 43, а за серьезные, проблемные — 35 процентов. Остальные не ответили на это уточнение.

Создавая видеоленты, конечно, нельзя не учитывать запросы аудитории. Круг же индивидуальных владельцев видео, по данным первых же зондажных исследований, долгое время будет формироваться преимущественно из людей, духовные потребности и вкусы которых не очень хорошо согласуются с теми перспективами, о которых мечтают искусствоведы. Между тем с «социальным заказом» этой новой аудитории придется считаться еще полнее, чем с запросами кино- и телезрителей: не удовлетворенные фондом, они обратятся (и уже обращаются) к иным источникам.

Так что же делать? По-прежнему передавать индивидуальному потребителю те немногие сотни тысяч видеомагнитофонов, которыми мы еще долго будем располагать, или попросить его пятилетку-две подождать, а использовать видео преимущественно как общественное, коллективное средство?.. Да, именно в этом сегодня мы видим перспективу развития видео в нашей стране: видео-клуб, видеокласс в школе, видеогостиница в вагончике-бытовке на буровой и т. д., и т. п.

Социологи настойчиво выдвигают тезис о том, что лишь общественные формы видеофикации оздоровят наш быт, послужат выравниванию культурных возможностей различных регионов страны и демографических групп, позволят лучше использовать огромные художественные и интеллектуальные богатства культуры, которые «не по мерке» ни кино, ни телевидению: от «непопулярных» шедевров до узкоспециальных учебных фильмов.

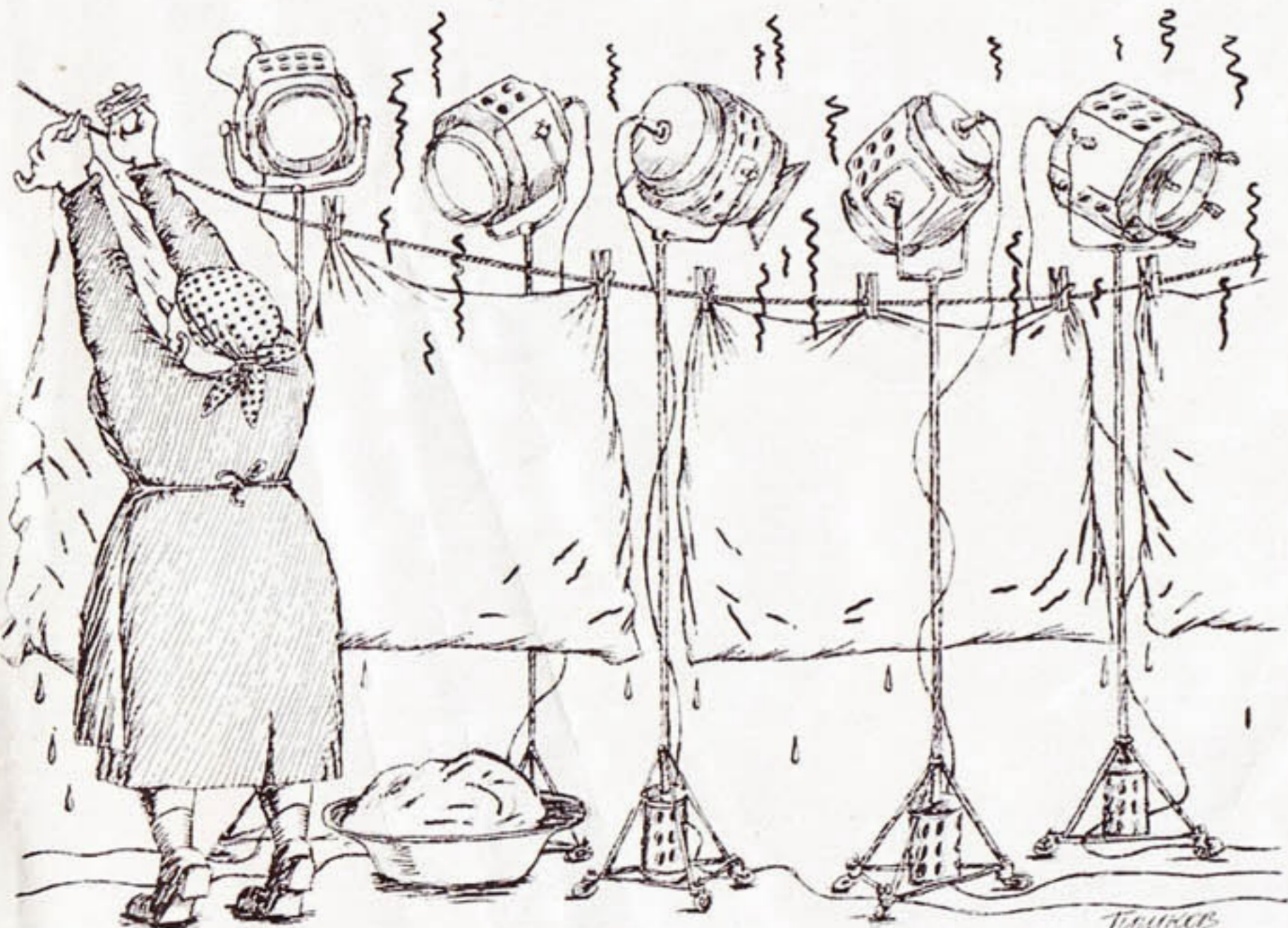
Планы выпуска кассет предусматривают самые различные записи. Это хорошо. Но, видимо, особенно на первых порах, приоритет следует отдать художественным фильмам. Вот о чем свидетель-

ствует зарубежный опыт. Из 400 наименований видеокассет, ежемесячно поступающих на американский рынок, примерно 85 процентов приходится на кинофильмы, 8 — на детские программы, включая «видеоаню», не только рассказывающую, но и показывающую сказки, 5 — на музыкальные и 2 процента — на уроки и другие познавательные программы. Нам нет надобности и смысла копировать капиталистический опыт, но игнорировать его, гнать, что называется, с порога тоже не следует.

В печати было много публикаций о судьбах процессах над видеодельцами в нашей стране, организуемыми подпольными сеансами и продающими видеокассеты с идеологической гнилью. Да, безусловно, строгие меры нужны. Видео без соответствующего контроля может стать опасным оружием, направленным против нашей идеологии, морали, образа жизни. Но одни запретительные меры, как и в борьбе с пьянством и наркоманией, малоэффективны, нужна общая положительная программа, включающая не только ответную пропаганду, наглядную и яркую, но и систему практических дел, умело и умно противостоящих злу. В нашем случае — повсеместное распространение видеокино с набором разнообразных полезных и развлекательных видеокассет. Здесь хочется подчеркнуть еще и другое. Запретный плод будет и дальше притягивать. Поэтому можно и нужно вполне добротные зарубежные фильмы, ввезенные легально в нашу страну, из ранга запретных и «подпольных» перевести в разряд легальных и доступных.

Разумеется, развивая общественные формы видео, мы не должны все же забывать и об увеличении выпуска видеомагнитофонов, о снижении их цены для индивидуальных владельцев. К сожалению, распространена мысль, промелькнувшая и в печати, о том, что массовое распространение кассетного кино — дело такого отдаленного будущего, которое не имеет реального значения. Такое заблуждение нам уже дорого обошлось. Так давайте не повторять ошибок!

ЮМОР



Рисунки
 Л. Тишкова,
 О. Эстиса.



Сегодня читателям
отвечают актеры
Алла ДЕМИДОВА
и Станислав
САДАЛЬСКИЙ
(см. стр. 14—15)

фото В. Петербургского и Н. Гнисюка