

Елена МАЙОРОВА:
Талант — помощник, а не награда

СОВЕТСКИЙ
Экран
19. 88

«ЗИНА-ЗИНУЛЯ»



уникальность таланта

БЫТЬ НЕОЖИДАННОЙ

О герое фильма говорят с экрана артисты и художники. И те, и другие в равной степени считали его своим коллегой. Так оно и было в жизни Юрия Жданова — танцовщика и живописца. Автор сценария И. Шейко и режиссер Ф. Слидовкер словно бы «перемешали» эти две грани таланта Жданова, создав в небольшой ленте «Юрий Жданов. Страницы высокого вдохновения» образ неординарный, яркий. Наверное, это ощущение Личности и есть самое ценное и интересное, что доносят до нас снятые в разные годы документальные кадры.

...Как хрупки и неповторимы балетные образы! «Ромео и Джульетта» — Галина Уланова и Юрий Жданов... Те, кому посчастливилось видеть этот дуэт на сцене Большого театра, конечно, никогда не забудут тех светлых эмоций и ощущения эстетического совершенства, гармонии, воплощенных в высоком искусстве. Но ведь годы миновали с тех пор, как в последний раз поднялся перед ними занавес. Счастье, что это творение осталось на киноленте, иначе — слова, слова...

Другое дело краски и линии, оставшиеся на холстах: пейзажи, портреты — Юрий Жданов работал много, со страстью. Балет ревновал его к живописи, живопись упрекала балетом.

«Пролистывая» на экране страницы биографии художника (мальчишка-драчун из Замоскворечья, юный дебютант в балете предвоенных лет, его сценические принцы — в «Лебедином озере», «Спящей красавице», «Щелкунчике», его взросление в «Бахчисарайском фонтане», пейзажи окрестностей Поленова, Парижа, Лондона, Праги...), понимаешь, что, отдавая так много творческой энергии, талант живет на износ. Он требует бережного, трепетного к себе отношения, понимания, уважения, которые, увы, не всегда встречает.

Юрий Жданов умер два года назад, ему было шестьдесят, он преподавал в ГИТИСе, много работал в своей мастерской, выходявшей окнами на Москву-реку. Умер, словно на бегу, — не выдержало сердце. В фильме об этом не говорится, его завершают кадры из балета Прокофьева — Ромео со шпагой в сцене дуэли: романтический, открытый, такой незащищенный в искренности своих душевных порывов. Авторам фильма, созданного в творческом объединении «Экран», удалось это передать.

Кадр из фильма

Актриса МХАТ Наталья Назарова начала путь в кино с очень «человечных» фильмов: «Любить человека», «Ищу человека», «Человек на своем месте». Зритель помнит Н. Назарову по картинам «Сибиряда», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Молодая жена», «Любимая женщина механика Гаврилова», «Шантажист», телепередачам «Будильник». Но если экран предлагает артистке в основном комедийные, острохарактерные роли, то сцена — иное: например, в «Вишневом саде» она играет тихую, грустную Варю.

Новые работы Назаровой нам предстоит увидеть в лентах «Куколка» («Мосфильм»), «Мисс миллионерша», «Трудно первые сто лет» («Ленфильм»), телефильмах «Воскресенье, половина седьмого» и «Ночь на размышление».



«Ромео и Джульетта». Танцуют Галина Уланова и Юрий Жданов



ПРЕМИИ — КИНОКРИТИКАМ

Секретариат СК СССР присудил традиционные премии в области киноведения и кинокритики за 1987 год.

За книгу первую премию решено не присуждать. Второй удостоена Л. Лемешева за книги «Украинское кино: проблемы одного поколения» и «Профессия: актер». Третьей — К. Церетели за сборник статей «Сегодня на экране» и книги «Серго Закариадзе», «Лана Гогоберидзе».

Первая премия за статью «А корабль стоит», опубликованную в киевском журнале «Новини киноэкрана», присуждена Л. Череватенко. Лауреатом второй премии стал Н. Клейман за статью «Как ни странно — о Хохловой» («Советский экран»). Третьей удостоены А. Тимофеевский (статья «Простенькая история в богатой аранжировке»), «Седьмая степень самоутверждения» в журнале «Искусство кино» и В. Шмыров (статья «В поисках прошлого» в сборнике «Художественный мир современного фильма»).

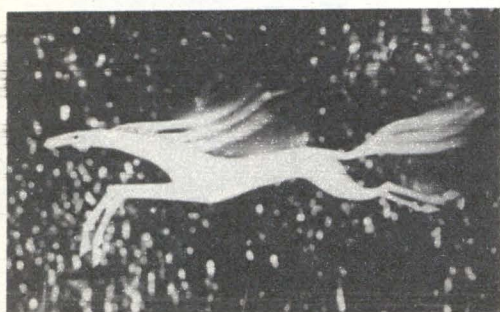
Специальная премия за исследовательскую работу и бережное отношение к культурному наследию присуждена Г. Файману за публикацию «Кинороман Михаила Булгакова» в журнале «Искусство кино».

нарисовать стихи

В фильме, который снимает на киностудии «Киргизфильм» один из основателей киргизской мультипликации, Сагынбек Ишенов, причудливо соединятся реальные события и поэтический вымысел. «Поэт» — так будет называться картина, посвященная народному поэту Алыкулу Осмонову (1915—1950).

Осмонов прожил короткую трагическую жизнь. Рано остался сиротой. Его воспитала русская женщина Груня Савельева. Жил бедно, много работал, торопился сделать как можно больше, зная, что обречен, — у него был туберкулез. Осмонов написал стихи, любимые всей республикой, именно он первым перевел на киргизский язык «Витязя в тигровой шкуре» — перевод оказался настолько удачным, что в кишлаках и аилах детей стали называть грузинскими именами.

Фрагменты биографии поэта, образы, возникающие во время чтения его стихов, — все это войдет в фильм. С. Ишенов соединяет в нем рисованную и кукольную мультипликацию, экспериментирует с цветом.



«НЕ ПРЕДАМ!»

Молодой режиссер Н. Лырчиков уже хорошо известен зрителям по таким работам, как «Мы жили по соседству...», «Безумный день инженера Баркасова», «Еще люблю, еще надеюсь...».

Скоро мы познакомимся с его новым, снятым на киностудии имени М. Горького фильмом «Стукач» (автор сценария сам режиссер, оператор А. Пашкевич).

Представьте себе серьезного деревенского паренка с «хорошими глазами» — перед вами главный герой, студент первого курса педагогического института Павлик Восковой. Честный и доверчивый, стремящийся совершать только добрые поступки, он волею обстоятельств втянут в конфликт между группой студентов и ректоратом. Его позиция? А позиция-то и нет...

Фильм рассказывает о нравственном конфликте героя с самим собой. Как честный и принципиальный, Павел Восковой становится «стукачом»? Как совместить отчаянный крик души «не предам!» и написанный донос?

В роли Воскового — студент 2-го курса Горьковского театрального училища А. Тынкасов. В фильме заняты также И. Дмитриев, А. Феклистов, В. Стеклов.

Павел — А. Тынкасов

Фото Д. Сеницына

СТРОИМ КИНОМОСТ

Кинотеатры пяти крупнейших американских городов пригласят будущей весной зрителей на премьерный показ лучших советских фильмов, снятых за последние три года. В США поедут 10 наших картин, а 10 лучших американских лент совершат аналогичное путешествие по пяти городам СССР.

Американский кинематограф для широкого советского зрителя, как и современное советское кино для зрителя американского, — пока явления малознакомые. Лучше познакомиться друг с другом поможет киномот. Создатели картин отправятся в поездки по Советскому Союзу и Соединенным Штатам вместе со своими фильмами.

АФГАНСКИМ ДРУЗЬЯМ

Союз кинематографистов СССР подарил два кинопроектора и две профессиональные кинокамеры друзьям и коллегам — Союзу деятелей искусств Демократической Республики Афганистан.

Н. Назарова в фильме «Мисс миллионерша»



кто? где? когда? кто? где? когда? кто? где? когда? кто? где? когда? кто? где? когда?



ИЩЕМ НЕВЕСТ

Раскрашенные лица, секиры мелькают тут и там. По команде режиссера И. Василева в павильоне воцаряется тишина. Появляются три брата Симеона — Старшой, Младшой и Чудной. Царь, Воевода и другие.

На киностудии имени М. Горького начались съемки фильма под условным названием «На помощь, братцы!» по сценарию С. Бодрова (оператор К. Бадалов).

Это сказка-аллегория о том, какими иногда бессмысленными бывают наши поступки. Вроде бы герои без дела не остаются. Но все происходящее не нужно никому. Ни Царю, который отсылает войска в иноземное царство за Еленой Прекрасной, лишь бы отделаться от наседающих невест. Ни слепо исполняющим приказ братьям, которые не знают даже, зачем их послали на край света в тринадцатый город. Ни самой принцессе Елене Прекрасной...

Эксцентрика, игра слов, гротеск, колоритные персонажи невольно веселят, хотя сказка в общем-то довольно грустная. Действительно, на что мы порой расходуем свое дорогое время?...

В фильме снимаются: Георгий Милляр, Ольга Жулина, Николаи Олялин.

Царь — Г. Милляр
Воевода — Н. Олялин

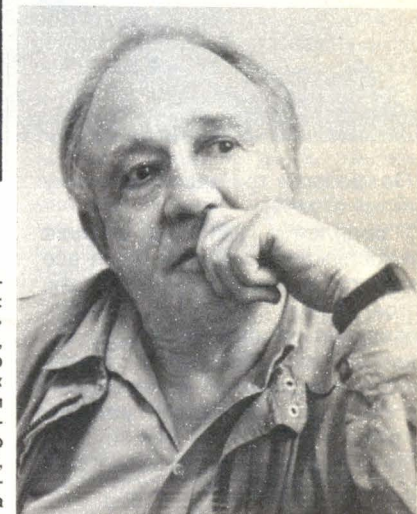
Фото Л. Кирпичниковой

ЛАЙОНЕЛ РОГОЗИН В МОСКВЕ

Известный американский документалист Лайонел Рогозин, приехавший в СССР по приглашению Советского комитета защиты мира, стал гостем Центральной студии документальных фильмов.

— Я приехал в Москву, — сказал он, — в связи с тем, что начинаю снимать финальную картину всей моей жизни. Ее замысел родился еще в шестидесятых годах, и только сейчас я приступаю к его осуществлению. Проблема мира — вот что будет в центре большого телевизионного сериала. Конечно, я вовсе не претендую быть первооткрывателем в этой области, однако мало кто из моих современников всерьез задумывался над тем, как формировалась общественная психология под влиянием постоянных войн на Земле. Мы сегодня даже не можем вообразить себе, какое благотворное влияние мог бы оказать Мир (только не как привычный лозунг) на психику человека, травмированную конфликтами мирового или локального масштаба.

Документалист Л. Рогозин



СКОЛЬКО СТОИТ МИЛОСЕРДИЕ?

О СОСТОЯНИИ И ПРОБЛЕМАХ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ЗДРАВООХРАНЕНИЯ ПИШУТ И ГОВОРЯТ СЕГОДНЯ МНОГО. В ПУБЛИКАЦИЯХ ПРЕССЫ ЧАСТО СТАВИТСЯ ПОД СОМНЕНИЕ НЕ ТОЛЬКО ДОБРОВОЛЬНОСТЬ МЕДИЦИНСКИХ РАБОТНИКОВ, НО И КОМПЕТЕНТНОСТЬ. НЕ ПОНАСЛЫШКЕ ЗНАЕМ МЫ И О МНОЖЕСТВЕ ФАКТОВ РАВНОДУШИЯ, ФОРМАЛИЗМА, А ПОРОЙ И ОТКРОВЕННОГО КОРЫСТОЛЮБИЯ СОВРЕМЕННЫХ ЭСКУЛАПОВ.

...Герой ленты «Клиника» («Узбекфильм») — это дебют режиссера Рашида Меликова (он же автор сценария) — тридцатилетний хирург Алим Сабиров (Б. Закиров). Он успешно сочетает практику и научную деятельность, с его мнением считается руководитель института (даже предлагает помощь — «соавторство»). Алим — прекрасный специалист, но отнюдь не похож на милого, доброго доктора Айболита. Шутки его мрачны, часто он бывает надменным с больными и сослуживцами. Несмотря на показную независимость, Сабиров — конформист, подчиняется начальству, когда оно толкает его на сделку с совестью.

Алим понимает, что под одной вывеской у них существует, по сути, две клиники: в одну приезжают иностранцы на экскурсию, здесь бьет ключом наука, расцветает прогресс; в другой больные месяцами ждут очереди (а другие попадают сразу, по блату), здесь есть лекарства «для избранных» и за каждый «акт милосердия» персоналу надо совать деньги... Постоянные компромиссы все дальше уведут молодого врача от юношеских идеалов.

В картине снимались Ш. Иргашев, Б. Бакирова, Р. Кубаева, Х. Умаров.

Алим Сабиров — Б. Закиров



ВОССТАНОВИТЬ!

Заслушав выводы Комиссии по конфликтным творческим вопросам, правление Союза кинематографистов СССР, секретариат приняли решение: рекомендовать к выпуску на всесоюзный экран лежавшие на «полке» фильмы — «Пока безумствует мечта» («Мосфильм», сценарий В. Аксенова, режиссер Ю. Горюнов, 1978); «Конец игры» («Арменфильм», режиссер М. Паносян, 1978); «Гражданин» (Узбекская студия документальных и научно-популярных фильмов, режиссер Х. Джураев, 1978); «Что там внутри?» («Центрнаучфильм», режиссер А. Марутян, 1988), а также восстановить в авторской версии ленты «Хатынь» («Беларусьфильм», режиссер И. Коловский, 1968), «Ошибки юности» («Ленфильм», режиссер Б. Фрумлин, 1978), просить Госкино СССР вернуть в действующий фонд фильмы режиссера М. Калика «Любить», «До свидания, мальчики!», «Человек идет за солнцем», а картину «Цена» показать по ЦТ.



ВРАГ КОШЕК — ПОЛИГРАФ ШАРИКОВ

На операционном столе лежал, раскинувшись, пес Шарик. Филипп Филиппович залез в глубину собачьей раны и вырвал из тела Шарика железы. Врач Борменталь, мокрый от усердия и волнения, бросился к стеклянной банке и извлек из нее другие железы. Дробно защелкали кривые иглы в зажимах: железы вшили на место Шариковых.

— Вам нет равных в Европе, профессор, ей-богу, — восхищенно сказал Борменталь...

Именно так происходила операция по превращению собаки в человека, описанная в известной повести Михаила Булгакова «Собачье сердце». Скоро эта фантастическая притча станет двухсерийным телефильмом, и мы воочью убедимся, сколько неприятностей принес профессору Преображенскому его необычный эксперимент. Ленту по сценарию Н. Бортко ставит на «Ленфильме» режиссер В. Бортко.

На главную роль Полиграфа Шарикова (бывшего Шарика) пробовались многие известные актеры, в том числе Н. Караченцов, А. Жарков, но утвержден был актер из Алма-Аты Владимир Толоконников, прежде в кино не снимавшийся. В фильме заняты Е. Евстигнеев, Б. Плотников, Н. Русланова, Р. Карцев, Р. Ткачук, С. Филиппов, а также пес Карай (Шарик).

Шариков — В. Толоконников,
Преображенский — Е. Евстигнеев.
Фото О. Моисеевой

ЖИЛ-БЫЛ БАРАН

...и его считали поэтом. Может, потому, что он не разговаривал, как остальные птицы и животные в той стране, а бляял: «Бэ-э-э». Когда баран ушел из жизни, ему поставили памятник. Неужели никто так и не догадался, что покойный никакого отношения к поэзии не имел,

а лишь нормально бляял, как все бараны? Это притча из ленты «Потерялась птица в небе», законченной недавно на «Союзмультфильме» режиссером А. Горленко, знакомым зрителям фильмами «Про черепаху» и «Что случилось с крокодилом?».

Материалы подготовили Ф. Гумеров, М. Кудрявцева, С. Опыман, Е. Пилячкина, Р. Фомина, А. Хан

Александр СОКУРОВ:

ХУДОЖНИКОВ ОДИНОКИХ НЕТ



Фото О. Моисеевой

— По доброй традиции расскажу немного о себе.

Я родился в 1951 году, в семье военнослужащего. Семья наша все время странствовала по Союзу, долгое время жила в Польше. А появился на свет я под Иркутском. Сейчас это место залито Братским морем, и в некотором смысле я как бы лишен родины. В конце концов военная судьба привела отца в Азию, в город Красноводск Туркменской ССР, где я окончил десять классов. Потом приехал в Горький, где жили родные моей матери, и поступил в местный университет, на исторический факультет. Учился на вечернем отделении и работал на телевидении ассистентом режиссера, а впоследствии и режиссером объединения «Телефильм», которое занималось производством документальных картин.

Жизнь в российской провинции имела для меня огромное значение. Я работал с людьми, которые великолепно знали историю и культуру не только своего региона, но с почтением относились к культуре отечественной. Они были в достаточной мере консервативны в силу политической обстановки, но между тем у многих из них хватало смелости и мужества заметить, скажем, Тарковского и принять его.

Культурная ситуация в те годы была очень трагичной. Происходило расслоение поколений. Очень многие ушли в область иноязычной культуры, не постигнув по-настоящему достоинств отечественной. Пришло время, и, кроме телепередач, я стал делать первые небольшие документальные картины. Они стали вызывать серьезные и для меня довольно трагичные конфликты с руководством — сущность их была поначалу не очень понятна.

Может быть, то, что я сейчас скажу, известно, — но я апеллирую к собственному опыту. В течение длительного времени нашу жизнь характеризовала подмена эстетических вопросов политическими, систематически переходившими в дискредитирующие авторов разговоры. Это по давней российской

традиции большинство людей сразу же вышибало из седла.

Боязнь, страх перед политической расправой, казалось, находятся у многих в крови. Жизнь же показывала, что терять нечего: или ты этим занимаешься и у тебя соответствующий образ мыслей, или ты этого не касаешься и должен уйти из жизненного пространства.

Много думаю над ответственностью современных кинорежиссеров перед обществом. Я считаю, что они многовиноваты. Печалит непомерная их гордыня, а главная проблема заключается в том, что кинематограф стал отраслью сугубо профессиональной. Профессиональная среда очень часто оказывает трагическое влияние на художников. Я не горжусь средой кинорежиссеров. Стараюсь быть подальше от этих кругов.

Так или иначе я был вынужден уйти в кинематографию, потому что, если бы остался на телевидении, — не выжил. Скопились картины, в отношении которых решения были резко отрицательные, и я чувствовал: несмотря на то, что молод, устал от этой обстановки. С того времени у меня остались печальные представления об участи творческого человека в условиях телевидения с его многочисленными регламентациями. Сложилось впечатление, что нигде так не унижается профессиональное достоинство режиссера, как на телевидении.

Судьба подарила мне необходимую перемену. Я уехал из Горького в Москву, во ВГИК, в мастерскую открытого профиля, которой руководил Александр Михайлович Згуриди. Там готовили режиссеров всех форм, что полностью совпадало с моими представлениями о характере профессиональной подготовки. С 1979 года я проживаю в Ленинграде и стараюсь не изменять установке, что должен заниматься всеми возможными формами кино — документальными, игровыми, что для меня неразделимо.

Это интервью проходило в жанре коллективной беседы во время творческой встречи режиссера А. Сокурова со студентами МГУ. Фрагменты состоявшегося разговора мы предлагаем вашему вниманию.

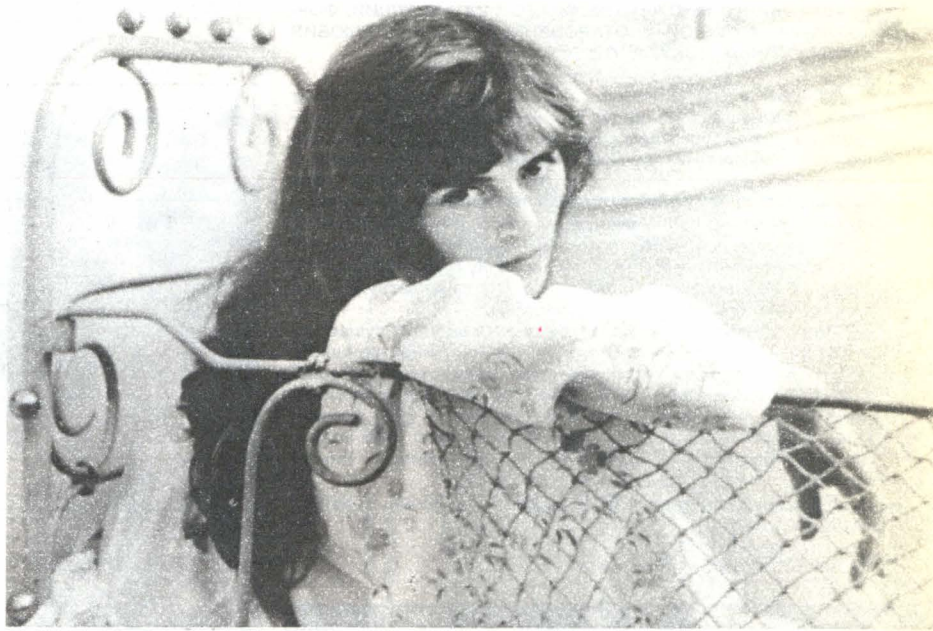
Работаю я с близкими мне по духу людьми. Это Ю. Арабов — сценарист, А. Буров, С. Юризицкий — операторы, Л. Семенова — монтажер и В. Персов — звукооператор. Наша последняя работа — картина «Дни затмения», поводом которой послужили сюжетные линии философской повести братьев Стругацких «За миллиард лет до конца света». Сценарий был написан пять лет назад и не принят к постановке. А сейчас такая возможность появилась.

— Расскажите о вашем фильме «Одинокий голос человека».

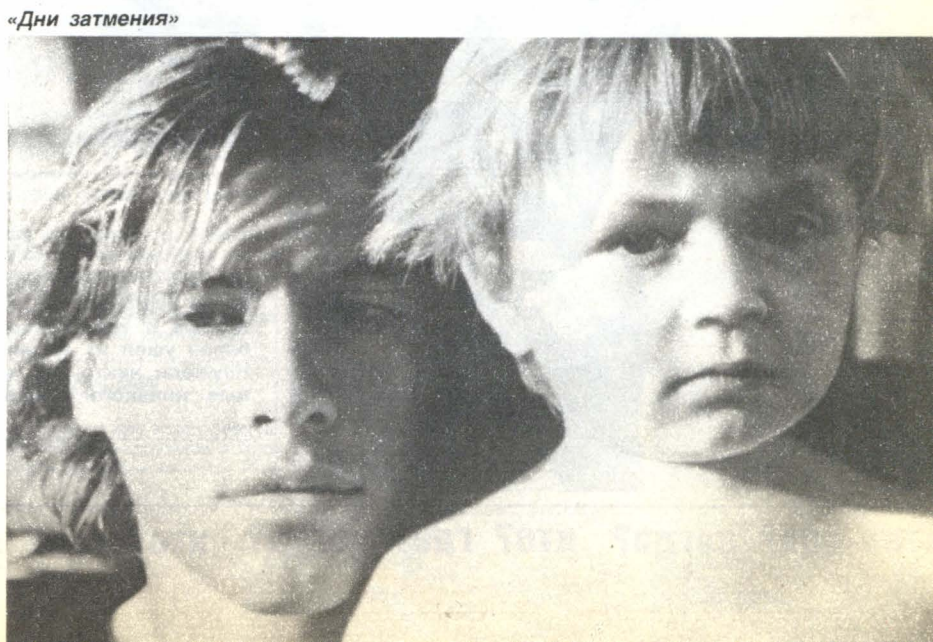
— Фильм сделан по мотивам новеллы Андрея Платонова «Река Потудань». Вообще я категорически против экранизаций. То, что рождено воображением гения литературы, непереводаемо на язык кино. Ни один художественный акт не дает возможности человеку услышать свой внутренний голос так, как чтение. Поэтому кино должно использовать литературное произведение только в области сюжетики. Начиная с названия, мой фильм — не экранизация.

Это произведение оказалось у меня в руках случайно. Я в первый раз взял в руки Платонова в семидесятых годах, когда он только начал издаваться. До этого, как и большинство моих сверстников, я ничего о нем не знал. Сборник начинался с «Реки Потудань». Я прочел эту новеллу, и мне тогда больше ничего не было нужно. Прошло несколько лет, я прочел до конца и эту книгу, и все, что было возможно. Мария Александровна Платонова — вдова писателя — разрешила нам с Юрием Арабовым посмотреть оригиналы. У меня составилось свое представление о мире этого человека.

У картины сложная судьба. Она долго не появлялась. Мне ее приходилось прятать по знакомым, по друзьям. Картина технически очень тяжело перенесла десять лет, потому что негативы хранились в непригодных условиях.



«Скорбное бесчувствие»



«Дни затмения»

ПОСЛЕ ДОЛГОЙ ЗИМЫ

Э. ЛЫДИНА

На первый взгляд фильму Игоря Минаева «Холодный март» легко затеряться среди тех молодежных картин, где героями выступают лидеры рок-групп, с экрана рвутся оглушительные звуки «хеви-метала» или перлы современного сленга. Но воздадим должное мужеству молодого режиссера, который снимает фильм о молодежи без ориентации на уже успевшие сложиться стереотипы. У Минаева свой строгий, серьезный взгляд на мир, который достался нынешним шестнадцатилетним — усталым, разочарованным и все-таки ищущим силы и мужество для прозрения.

...Ночным поездом приедет в провинциальный город Митя Корниенко (Максим Киселев). Увидит грязновато-мрачную окраину. Обшарпанное здание училища, перестроенное на скорую руку из барака. Увидит классы и спальную комнату-казарму. Попадет в жалкое жилище директора училища Андрея Ивановича Шиленко (Андрей Толубеев) и его жены, преподавательницы русской литературы Ольги Юрьевны (Людмила Давыдова). Ученики и учителя живут под одной крышей, но это чужие, равнодушные друг к другу люди.

Ах, как устал милый, приличный человек Андрей Иванович! Как не хочется ему разговаривать, что-то пояснять, доказывать, отстаивать. Правда, он будет пояснять и доказывать, но заранее убежденный в тщетности своих попыток. Ему лет-то всего сорок с небольшим, а жизнь прошла. Нет ощущения пути, есть только жалкая повседневно, в которой Шиленко старается не утратить последние остатки достоинства. Еще один характер, перебитый эпохой безвременья... Когда-то вместе с молоденькой милой Олей он, наверное, пел Окуджаву, спорил по ночам с друзьями о судьбах страны, мечтал о великом. Все обернулось сумраком, в котором он давно блуждает, отбывая жизнь как повинность. Не легче и Ольге Юрьевне, пытающейся сохранить пылкость былой «шестидесятницы». Она нелепа, смешна, когда тащит пэтэушников к памятнику, читая пушкинские строфы, когда восторгается чудовищной игрой провинциальных актеров только потому, что восхищалась ими лет двадцать назад... Распалась связь. Два мира существуют бок о бок, не соприкасаясь, если говорить о токах внутренней жизни, о духовном взаимообмене.

Не случаен в картине мотив, который повторяется в нескольких вариациях. Шиленко постоянно всюду чуть-чуть опаздывает. Разумеется, не на уроки, но тогда, когда его участие необходимо, когда от этого зависит чья-то судьба. Опаздывает — и ломается жизнь одного из учеников. Опаздывает — и покидает училище самый чистый и трогательный из учеников Митя Корниенко. Опаздывает во внимании — и умирает Ольга, не обремененная его своей драмой даже в эти минуты. Отключенный или отключивший себя от мира, он словно не слышит голосов тех, кому он нужен, кто ждет его.

А младшие полны сил, которые ищут выхода. Так рождается в училище «Экипаж», маленькое неформальное объединение, лишенное, однако, подлинного единства. В основе его — культ силы (вновь слышатся здесь отголоски прошлого!), эмоциональная глухота, отсутствие подлинных духовных привязанностей. Парни одиноки, а под крылом «Экипажа» они чувствуют себя как бы защищенными от мира. Им кажется, что они защищены своими жестокими, исполненными агрессивности законами. Их общность — несомненная реакция на социальную апатию старших. Когда один из «экипажников», юный, инфантильный Зинченко, оказывается замешан в уголовном деле, Шиленко, прекрасно понимая, что парень не виноват, кричит: «Я посажу Зинченко за решетку!» Так для Шиленко проще, так можно обойтись без душевных затрат.

В какой-то мере познать меру своего опустошения помогает Шиленко история Мити, который приехал в этот город вслед за любимой девушкой Верой, отправленной матерью подальше от ее дружбы с Митей. Суть не только в полноте первого чувства этого обычного парня, но главным образом в полноте его мировосприятия, в его цельности и безграничной преданности живой жизни. Возможно, кто-то назовет Митю анахронизмом — слишком уж идеальна его любовь, желание постоянно быть рядом с любимой, оберегать ее. Не стану утверждать, что именно Митя Корниенко вернул к жизни ум и сердце Андрея Ивановича. Но, во всяком случае, вызвал в нем воспоминания и сожаления, давшие толчок, чтобы заново ощутить себя в мире.

Картина заканчивается сценой воскресника во дворе училища, такой же подчеркнуто сдержанной по колориту, как и вся лента. Но авторы позволяют солнцу забраться во двор, пробежать по лицам ребят. Кончился холодный март. Пора сажать деревья, прокладывать новые дорожки, стеклить окна, выбросив на свалку зеленое стекло, мешавшее прежде увидеть мир в его естественных красках, делавшее училище похожим на аквариум. Бродит среди учеников Шиленко, только что схоронивший жену, подводящий итоги сорока прожитых лет. Силы у него еще есть, осознает он и бесплодность своего недавнего прошлого, свою вину и беду. Впереди — апрель с его нежной зеленью, первым цветением, солнцем, которое непременно растопит остатки льда и снега. Шум весны близится, подступает, заставляет с надеждой всмотреться в жизнь. И картина становится послесловием к безвременью, о котором сказано с болью, с желанием заставить всех нас обратиться к себе с вопросом: «Как жить дальше?»

ХОЛОДНЫЙ МАРТ

Одесская киностудия
Автор сценария Александр Горохов
Режиссер Игорь Минаев
Оператор Владимир Панков
Художник Анатолий Наумов
Композитор Анатолий Дергачев

Конечно, она выглядит не так совершенно, как хотелось бы. Я был с ней на фестивале в Локарно. Она выглядела Золушкой на этом пиршестве технологии.

— Как связан фильм «Одинокий голос человека» с Андреем Тарковским?

— Когда картина была сделана, единственный человек, который открыто и последовательно ее защищал, оценил ее даже выше, чем она этого заслуживает, был Тарковский. Он ее смотрел три раза. И, несмотря на то, что сам он ничего не мог сделать для спасения картины, моральная помощь, которая в тот момент им была оказана, фактически спасла фильм. Я не знаю, хватило бы у меня силы на бесконечные манипуляции с коробками пленки в течение длительного времени, если бы не знал, что какая-то тень доверия витает над этим.

Картина была сделана, когда я еще не видел его работ, поскольку жил в Горьком, а его фильмы не были допущены к широкому показу. Поэтому мои самые сильные впечатления о Тарковском как о человеке, а потом уже как о художнике.

— Расскажите, что считаете нужным, о «Московской элгии».

— Это документальная картина о Тарковском, которую наша маленькая группа делала к его юбилею. Мы работали очень быстро. Было нелегко. Не только потому, что мы обладали самой отсталой техникой в мире, но и потому, что я поставил перед собой задачу создать впечатление бесконечной грусти и сочувствия к реальному человеку.

Хронологически эта картина о годах отсутствия Тарковского в Советском Союзе и, в определенном смысле, о причинах этой трагедии. В картине очень много материалов итальянских, шведских, французских. Там есть эпизоды похорон Тарковского, сняты главные места его жизни в Москве. Что здесь им оставлено — один из мотивов картины. Кроме того, там говорится, что многие соотечественники-профессионалы болезненно завидовали его таланту.

Но ситуация, в которой оказалась картина, — неоригинальна. Меня поставили в известность, что против картины активно выступает комиссия по наследию Тарковского. Характер претензий мне не совсем понятен. Тем более, насколько я знаю, и сам являюсь членом этой комиссии.

Наверное, я скажу жестко, но Тарковский стал **вещью**. Память о нем, свое мнение насчет него — все должно быть согласовано с какими-то кругами. Я нарушил спокойствие этой ситуации, позволив себе отнестись индивидуально к материалу. Мне говорили, что я не имею права на такую точку зрения, на интонацию.

К сожалению, мне пришлось бежать из Москвы, захватив материалы. Я глубоко уверен, что «московские страсти», как я их называю, должны утихнуть. И на всех перекрестках заявляю: да, мы делали картину не для московского Дома кинематографистов и не для увязывающей во внутренних конфликтах профессиональной аудитории. Эта картина делалась для самого широкого зрителя. Я очень хочу, чтобы ее посмотрели все.

Пока ее зрителями были лишь отдельные кинематографисты в Москве и небольшое количество людей в киноцентре «Ленинград».

— Ваши фильмы очень непонятны. Кому они предназначены?

— Хочу сказать одно: поскольку я здесь вырос, то несу достоинства и недостатки этого образа жизни. Я не могу быть один, есть обязательно среда людей, которым интересно то же, что и мне. Я уверен, что художников одиноких нет и что вообще ничто не происходит в одиночку.

Я хочу, чтобы были люди, которых волнует то же, что и меня. В идеале хотелось бы, чтобы к зрителям вернулись качества, которые остались где-то в прошлом: терпимость и терпение.

— На одном из фестивалей ваш фильм «Скорбное бесчувствие» назван гениальным. Ваше собственное отношение к этому фильму?

— Сверхопределения и в эту сторону, и в противоположную мне кажутся чрезмерными. Единственный судья — время. Именно поэтому очень тяжело читать злобные письма, которые я получаю в большом количестве. В некоторых городах «общественность» потребовала снять эту картину с экрана.

Мне кажется, что это очень простая картина. Может быть, у нее непростая сверхзадача. «Скорбное бесчувствие» — это бенефис стиля модерн. В кинематографе обязательно должны появляться картины, которые в самом широком смысле выражают те или иные культурные и исторические процессы. Насколько получилось, сказать сейчас очень трудно. Потому что картина была закрыта, снималась и монтировалась подпольно, затем ее опять открыли. То есть она выжила в тех условиях, в которых другие погибают. Конечно, трансформировался замысел, но поскольку картина выпущена под моей фамилией, то я несу всю ответственность за нее.

— История нашей страны в 20—30-е годы, в эпоху Сталина сейчас интересует многих. Не стала ли эта тема конъюнктурной? Хотели бы вы сделать фильм о том времени?

— Многие произведения на эту тему еще не появились. Об этом нужно читать, смотреть, думать. Читатель сам разберется, где конъюнктура, а где настоящее искусство. Я хотел бы сделать картину о том времени. «Покаяние» — это нормально, но должна быть серьезная большая документальная картина о том, что же в конце концов было.

— А есть документальные материалы?

— Хронику можно найти. Наверное, погибло многое, но не все. И есть архивы, которые надо раскрывать. История — это национальное достояние, а не собственность отдельных кругов профессионалов и специалистов. Главная, на мой взгляд, преграда на этом пути — недоступность архивов.

Записали Сусанна АЛЬПЕРИНА,
Герман ЗАЙЧЕНКО

ИСТОРИЯ ОДНОЙ БИЛЬЯРДНОЙ КОМАНДЫ

«Весь берег пел, плясал, пестрел платьями, лентами, флагами и цветами. Огромный портрет Великого Капитана — диктатора страны — милостиво улыбался. И вдруг с криком «Сатрап!» Пачо бросился к центру площади и поджег плакат...» (из сценария).

Шестнадцать лет живет в Москве чилиец — режиссер Себастьян Аларкон. Вернуться на родину пока нельзя — там по-прежнему кровавый режим Пиночета. Недобрые вести приходят из Чили от тех, кто вернулся, поверив обещаниям... Вряд ли простит хунта Аларкону гневный обличительный пафос его лент «Ночь над Чили», «Санта-Эсперанса», «Падение Кондора» и других, действие которых происходит в Латинской Америке во времена не столь отдаленные. Не думать о боли своего народа Себастьян не может...

— Художник, оторванный от родины, — всегда трагедия, — говорит режиссер. — Особенно когда эмиграция — альтернатива неизбежной смерти. С первых дней в эмиграции я ощутил себя стариком, потому что жил только прошлым. А творчество невозможно без свежих впечатлений, без непосредственного отклика на то, что видишь вокруг. Видимо, поэтому русский писатель Владимир Набоков постепенно перешел в эмиграции на английский язык.

Лауреат Нобелевской премии поэт Иосиф Бродский тоже последнее время пишет по-английски. Поэтому и новый мой фильм — «История одной бильярдной команды» — своеобразный отклик на перестройку в Советском Союзе, хотя действие здесь, как и в прошлых моих лентах, происходит в не названной латиноамериканской стране. Старое гибнет, в борьбе рождается новое...

В России трудно отыскать яркие чилийские краски: разве что в Крыму, на берегу моря. Здесь С. Аларкон и снимал натурные сцены своей философской притчи «История одной бильярдной команды». Сценарий этой трагикомедии (жанр, очень характерный для латиноамериканской литературы) постанов

щик написал вместе с А. Адабашьяном. Большое влияние на него в работе, по словам Себастьяна, оказало творчество таких писателей, как Х. Борхес, А. Карпентьер, Г. Г. Маркес.

Мы бродим с режиссером по площади «деревушки», выстроенной в одном из павильонов «Мосфильма». Неоновые рекламы, витрины шикарных магазинов рядом с лачугами: по всему видно, что цивилизация активно наступает здесь на патриархальный сельский уклад.

— В фильме затронуто много проблем, но главная из них — догматизм и косность провинциального сознания, — рассказывает С. Аларкон. — Центральный герой — политический заключенный Дон Пачо, который, впрочем, садится за решетку лишь когда в деревню навешивается начальство. В основном же он увлечен разработкой новой бильярдной игры и «вербует» в свою веру жителей. Это рассказ о человеке, который замкнулся в узких рамках созданного им мира и неспособен из них вырваться. Герой мечтает с помощью придуманного им «фрибильярда» завоевать мировую известность, прославить деревню, ставшую местом его заточения, но... оказывается бессильным перед вторжением в мир его фантазий жестокой реальности... Лавчонка с игровым автоматом, что торговала на краю деревни жевательной резинкой, постепенно превращается в магазин, а затем в огромный — фантазмагорический — Супермаркет: здесь и товары на все случаи жизни, и шоу-бизнес во всех видах. Этот гигантский магазин разорвет деревушку, духовно разворачивает ее жителей.

В ролях — С. Газаров, С. Фарада, В. Татосов, С. Тома, С. Векслер, Ю. Катин-Ярцев (со многими из них С. Аларкон уже работал). Оператор А. Иванов, художник И. Шретер. В производстве фильма принимали участие В/О «Совинфильм», «Тартессос филмз» (Испания), «Клинкарт филмз» (Австрия).

Л. АЛАБИН

Фото Л. Луппова



Кадр из фильма

Профессор — С. Газаров

Тереса — С. Тома

Донья Сарита —

И. Тер-Осипян

Священник —

Ю. Катин-Ярцев

Учитель — С. Фарада

Брижит — Н. Коломина



на киностудиях страны

ЗОНА ВНЕ КРИТИКИ

В огромном, ярко освещенном зале ташкентского ресторана «Зеравшан» царит оживление. Красиво сервированы столы. Свадьба! Официанты стоят навытяжку с перекинутыми через руку салфетками. Приглашенные чинно рассаживаются по своим местам. Кажется, все уже в сборе, но пиршество не начинается, молчит тамада. Пустуют два самых почетных места около молодых — запаздывают особо важные гости... Но вот сообщение — те, кого ждут, приехать не смогут, так что можно начинать! Дирижер симфонического оркестра, специально приглашенный сюда, элегантно взмахивает палочкой. Музыка!

Праздник в разгаре. В адрес молодых рекой льются льстивые заученные тирады. И вот слово предоставляется известному журналисту Мураду Юсупову. Все ждут от него эдакого закрученного тоста. Однако Юсупов в нескрываемом замешательстве. Тост его сумбурен и совсем не по делу... — Стоп, — раздается голос режиссера Эльера Ишмухамедова, — спасибо, еще один дубль.

Снимался один из самых трудных (массовка около пятисот человек) эпизодов картины «Зона вне критики» («Узбекфильм»). Перед жующей публикой выступали лучшие в республике артисты: оперная знаменитость Исмаил Джалилов, солисты балета Хасан Базаров и Феруза Сагдуллаева. И наконец после выступления хоровой капеллы как заключительный аккорд — ансамбль «Ялла».

Никто не обращал внимания на не соответствующее случаю роскошество обстановки. Единственным человеком, который на грандиозном пиру казался «инородным телом», был журналист Юсупов (Рустам Сагдуллаев), по воле обстоятельств попавший в пресытившуюся изощренными удовольствиями толпу. Ему не давал покоя странный случай, несколько дней назад происшедший с ним и перевернувший его стабильный уютный мир. За плечами десять лет работы в центральной республиканской газете, имя, завоеванное яркими статьями, и непоколебимая уверенность в том, что делал свое дело честно и принципиально. Но недавно утром Мурад встретил в редакции незнакомца, который без всяких объяснений ударил его по лицу и, уходя, назвал лишь свою фамилию: Нуриев...

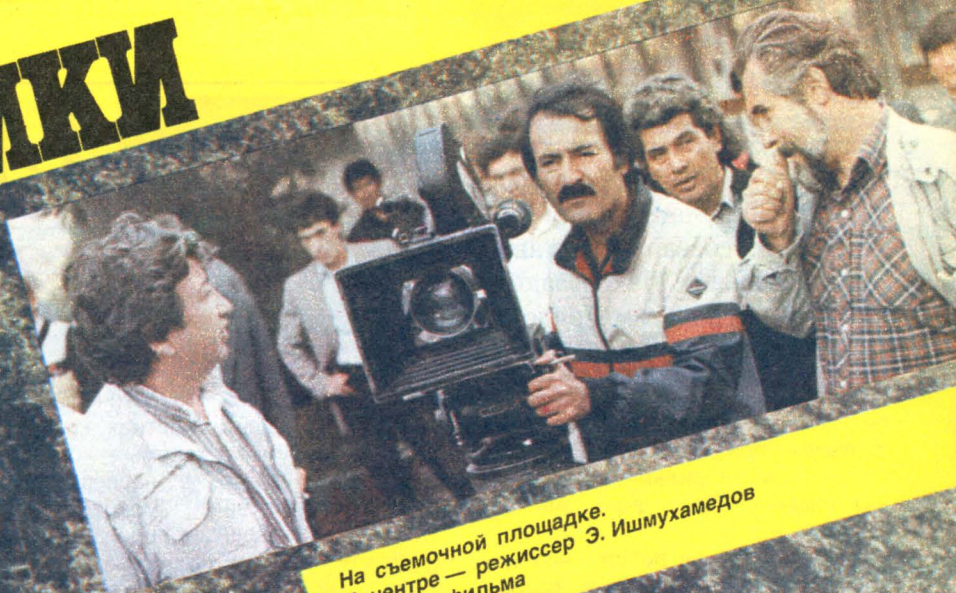
— Это фильм-размышление о судьбе узбекского интеллигента, — рассказывает постановщик и один из соавторов сценария Э. Ишмухамедов. — От интеллигенции, ее гражданской позиции во многом зависит нравственное самосознание общества: как мы будем жить дальше, на каких идеалах воспитывать детей? Эта картина — еще одна попытка проанализировать причины, которые привели наше общество к «застою». Ведь до боли обидно, что страна с богатейшей историей оказалась в таком удручающем положении. Но нам не хочется ограничиваться констатацией всем известных сенсационных сообщений прессы. Важно другое — чем живет и как чувствует себя интеллигенция сегодняшнего дня.

Сполна расплатившись за свое беззаботное житие, герой картины приходит к пониманию того, что лишь номинально справлялся со своими обязанностями, не выполняя главного предназначения интеллигенции — всегда, независимо от общественно-исторической ситуации, говорить во всеулышание правду.

— Да, слишком долгие годы многие из нас находились в состоянии равнодушного покоя. Это привело не к одной трагедии, — продолжает режиссер. — Драматично складывается судьба Мурада, решившего опубликовать опровержение своего фельетона, в котором он, не разобравшись, выставил на посмешище невинного человека. Полуправда, соглашательство, конформизм заняли прочные позиции в общественном сознании. Но есть надежда, что не навечно...

Хочется верить, что труд творческой группы — сценаристов О. Агишева и Д. Исхакова, оператора Д. Абдуллаева, художника И. Гуленко — принесет интересные результаты.

Э. ГАЛИМУРЗА



На съемочной площадке.
В центре — режиссер Э. Ишмухамедов
Кадр из фильма



Мурад — Р. Сагдуллаев
Лола — Ф. Муминова
Шахбаз — Р. Уразаев
Фото А. Лопатина



Если авторов кинематографических сказаний поставить в положение Шахерезады — каково им придется?



ИЗ ЗАПИСОК КАЛИФА

Юрий БОГОМОЛОВ

В репертуаре сентября стоит выделить картину, снятую на «Таджикфильме» при участии сирийской фирмы «Ганем-фильм» и В/О «Совинфильм», — «Последняя ночь Шахерезады».

Выделяю ее не потому, что она чем-то замечательная, а потому что... потому.

Восточная красавица плетет кружева сказки вальяжному калифу, отодвигая час своей казни.

Безотносительно к достоинствам фильма думаешь о достоин-



«Последняя ночь Шахерезады»

ствах великой сказочницы Шахерезады. Сколь ей пришлось быть занимательной, чтобы не наскучить своему господину.

Если бы авторы кинематографических сказаний рискнули бы себя поставить в положение Шахерезады, при этом отдав всю полноту власти над собой зрителю, который бы заступил на место калифа...

Боюсь, что пролилось бы много крови как режиссеров, так и драматургов.

Может быть, в первую очередь не повезло бы авторам, выведшим на экран и калифа, и Шахерезаду, и коварного визиря, и находчивого башмачника. Иллюстрации, перегруженные восточной атрибутикой, — золотом расшитые халаты,

опахала, чалмы, экзотические птички в роскошных клетках, красные рбы, шумные гаремы — сменяют одна другую в неспешном темпе. Действие монотонно. А с другой стороны, и пиришеством мудрости то, что происходит на экране, не назовешь. До сверхсмысла добираться задолго до окончания фильма... Можно при помощи волшебного средства стать сказочно богатым, а также всемогущим, вездесущим... Нельзя стать счастливым. Никакая протекция никакого джинна здесь не поможет. Только, мол, ты сам, зритель-калиф, можешь стать кузнецом собственного счастья...

Калиф благодарит за подказку и, отдав соответствующие распоряжения палачу, велит киномеханику заряжать следующую сказку.

В титрах обещающие имена: автор сценария и режиссер-постановщик талантливый Валерий Рубинчик, опытные артисты Николай Еременко-старший, Валентина Шендрикова, молодой, но уже привлечший внимание компетентных лиц актер Григорий Гладий.

Интригует название: «Отступник». Волнует начало: журналист, собственными глазами видевший безжизненное тело неизвестного нам гражданина, через некоторое время встречает его живым и здоровым. Чертовщина. Но в чертовщине оказалась замешанная наука: покойный изобрел способ тиражировать живое существо.

Честно говоря, мне, как калифу, это научно-фантастическое допущение показалось не слишком оригинальным. В «Солярисе» А. Тарковского и Ст. Лема эта идея уже была апробирована. С другой стороны, хоть ты и калиф, чего уж там привередничать. Возможны и варианты. И вариации.

Тем более, что поначалу вариация на тему искусственного бесмертия показалась весьма зани-

мательной, особенно с пластической стороны. Но по мере того, как интрига разъясняется, характеры персонажей становятся понятными, их цели и замыслы уточняются, интерес к этому зрелищу падает. Война двойников с двойниками слишком затягивается. В конце концов закрадывается подозрение, что на самом деле мы присутствуем при другом противоборстве. Перед нами разворачивается не война миров, а война жанров. Политический памфлет пытается взять штурмом философскую притчу. Возможно, наоборот...

Впрочем, калифу-зрителю не до оттенков жанровых междоусобиц. Он, может быть, и несправедлив, но строг и вынесет суровый приговор Шахерезаде — Рубинчику.

— Следующий!

Сценарист А. Степанов и режиссер А. Муратов плетут кружева детektива с подтекстом. Их фильм называется «...Исполнить всякую правду...». Слова позаимствованы из церковно-славянского источника, а отнесены к современности, точнее, к уголовной практике вдумчивого следователя.

Дела, которые он ведет, на первый взгляд несоразмерны: одно — об убийстве, другое — об анонимке. Подтекст в том, что мелкое дело оборачивается большим и характерным. Крупное — мелким и частным. И по каждому исполняется правда.

Впрочем, по делу об анонимке она исполняется не до конца. Уличаются участники клеветнической травли «прораба перестройки», а ее вдохновители остаются неподсудными.

Всю правду по этому делу исполнит уже сама перестройка, если она будет доведена до конца. Таков подтекст, который должен, по мысли авторов, извлечь зритель-калиф из рассказанной истории.

На словах детектив эпохи перестройки выглядит значительным,

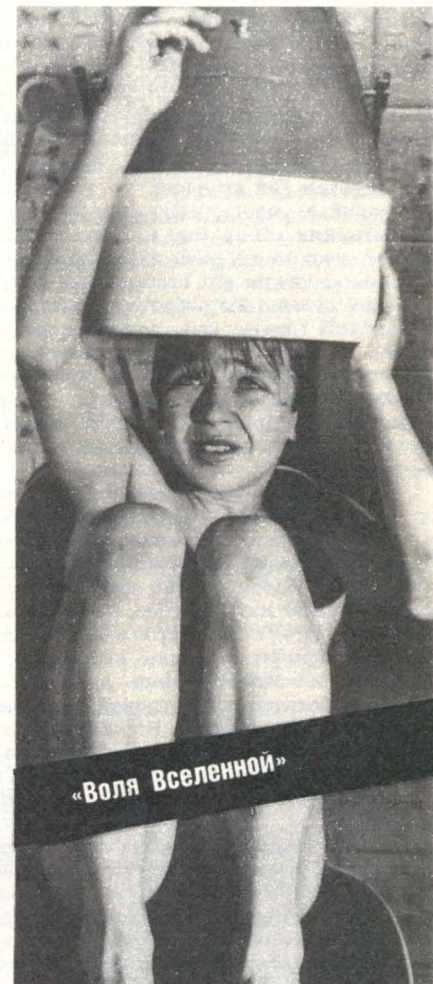
весомым... А на деле? Плоские характеры, однозначные взаимоотношения, поверхностные мотивировки поступков. Опять же — ни то ни се. Ни занимательный детектив. Ни глубинное исследование социальной реальности.

Боюсь, что и в этом случае разговор калифа-современника будет суровым, несмотря на актуальную тематику самого фильма.

Возможно, авторы фильма «Воля Вселенной» — сценарист Л. Ризин и режиссер Д. Михлеев — были на правильном пути, предложив зрителю войти в положение семиклассника Димы Коноплева, узнавшего ненароком из Книги судеб о дне своей гибели и рискнувшего в этот роковой день взойти на борт самолета.

Семиклассник рискнул, да авторы оказались из робкого десятка.

Они, во-первых, прозрачно намекнули зрителю, что его возмож-



«Воля Вселенной»

ный поединок с роком — это не более чем фикция, что это всего лишь следствие топорного мошенничества.

Во-вторых, обставили путь героя многочисленными указующими перстами, где можно было, постелили соломки...

Посадка была мягкой и, можно сказать, счастливой: в ночном аэропорту ждала симпатизирующая ему девочка.



«Отступник»



«Дом с привидениями»

Киношахерезада во всех этих историях, заводя своего доверчивого зрителя-калифа в тупик — будь то нравственный, психологический или социальный, знает, как из него выйти.

И калиф знает, что она знает... И потому может чувствовать себя в полной безопасности даже на краю пропасти. Даже сорвавшись с неё. Спасение раньше или позже настигнет его...

Собственно, против такого рода аттракционов ни один калиф не станет возражать. Но они должны быть хорошо, искусно организованы. В этом ремесле наши отечественные шахерезады как раз сильно и уступают шахерезадам и восточным и новозападным, что и обнаружил текущий репертуар.

А напоследок о тех тупиках и лабиринтах, выхода из которых



«Сад желаний»

а в нем крохотный трупик человека, прожившего на белом свете недели две. Профессионально-проникновенный голос говорит положенные слова о боли расставания с близким... Нормальная погребальная речь, которую можно отнести к каждому и, стало быть, ни к кому. Но здесь-то каждое слово невпопад. И о прожитых годах покойного, и о чувствах, питаемых к нему. И каждое слово — издевка над существом, которого хоронят как взрослого, так и не дав ему стать взрослым.

Сколько же общество должно было нагромоздить лжи, фальши, жестокости, чтобы такая сцена не показалась чудовищной натяжкой!

«Сад желаний», поставленный А. Хамраевым, оказался еще одним лабиринтом, из которого не видно выхода. Человек родился, увидел рассвет и осознал, что это рассвет; влюбился и осознал, что это любовь. И живет, преследуемый прошлым и будущим, так и не узнав себя до конца, не осознав, зачем он...

Ивану Ильичу в младенчестве — это уже идет фильм А. Кайдановского «Простая смерть» — в звуке стенных часов слышалось: «Тик-так, тик-так...» Беззаботное, бессмысленное пульсирование времени. И только у последней черты своей жизни услышал в движении механизма вопрос: «И что ты, кто ты?»

Время отсчитывает секунды и для человека в зрительном зале. Как-то он — этот самонадеянный калиф — озвучит шевеление губ Вечности...



«Браво, Альбер Полиш!»

Мораль понятна: перед лицом воли Вселенной надо развивать и закалять личную волю.

Перед лицом обезличивающего диктата — возрождать личное достоинство («Дом с привидениями»).

В условиях набирающего силу меркантилизма — холить и нежить романтическое и поэтическое мироощущение («Браво, Альбер Полиш!» и «Сильнее всех иных велений»).

Ввиду распространенной склонности предавать забвению прошлое — пробуждать воспоминания о прошлом.

не знает ни одна хитроумная сказительница.

Фильм «Мисс миллионерша» скорее не понравился, чем понравился. Слишком много в нем сделано в лоб и слишком часто авторы уповают на исключительно лобовые атаки заостренней реальности.

Но одна сцена стоит многого. В просторном ритуальном зале крематория стоит маленький гробик,



«Мисс миллионерша»

Как ни прячут в иных случаях повествователи моральные сентенции, они все равно обнаруживаются задолго до истечения сеанса.

Свидетельствует

Статистика



В IV квартале 1986 года на экраны было выпущено 39 советских полнометражных художественных фильмов.

Какие из них привлекли наибольшее внимание зрителей?

Вот данные очередной сводки кинопроката, где подведены итоги показа каждой из картин в течение года.

Перед вами первая десятка фильмов.

ЧТО СМОТРЯТ ЗРИТЕЛИ

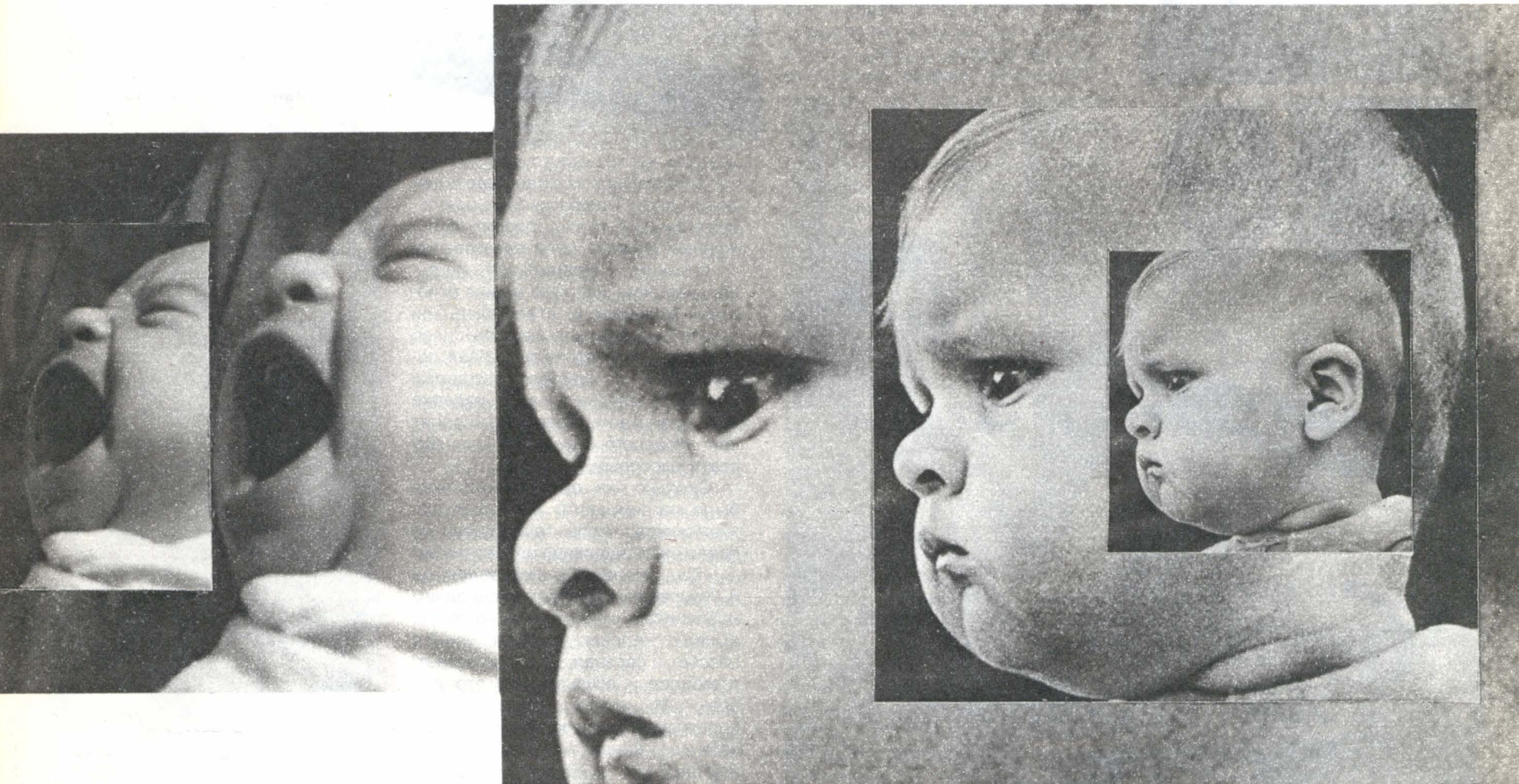
НАЗВАНИЕ ФИЛЬМА (ВЫПУСК IV КВАРТАЛА 1986 ГОДА)	КОЛИЧЕСТВО ЗРИТЕЛЕЙ (В ТЫСЯЧАХ) ЗА 12 МЕСЯЦЕВ ПРОКАТА
--	---

«БАРМЕН ИЗ «ЗОЛОТОГО ЯКОРЯ» (Студия имени М. Горького)	17236,3
«ДОСЬЕ ЧЕЛОВЕКА В «МЕРСЕДЕСЕ» 1-я серия (Студия имени М. Горького)	15171,8
«ДОСЬЕ ЧЕЛОВЕКА В «МЕРСЕДЕСЕ» 2-я серия (Студия имени М. Горького)	15168,3
«ПРОДЕЛКИ В СТАРИННОМ ДУХЕ» («Мосфильм»)	15011,0
«ОБВИНЯЕТСЯ СВАДЬБА» (Студия имени А. Довженко)	14279,6
«КОНЕЦ ОПЕРАЦИИ «РЕЗИДЕНТ» 1-я серия (Студия имени М. Горького)	12334,3
«КОНЕЦ ОПЕРАЦИИ «РЕЗИДЕНТ» 2-я серия (Студия имени М. Горького)	12333,6
«ГОД ТЕЛЕНКА» (Студия имени А. Довженко)	10475,3
«ПО ГЛАВНОЙ УЛИЦЕ С ОРКЕСТРОМ» («Мосфильм»)	9769,7
«ЗОНТИК ДЛЯ НОВОБРАЧНЫХ» («Мосфильм»)	9712,9
«НА ЗЛАТОМ КРЫЛЬЦЕ СИДЕЛИ» (Студия имени М. Горького)	8555,9
«ПОСТАРАЙСЯ ОСТАТЬСЯ ЖИВЫМ» (Студия имени М. Горького)	8542,2

Грудных детей в кино играют грудные дети. Среди них попадаются талантливые.

СЛЕЗА МЛАДЕНЦА

Вячеслав БАСКОВ



Например, в фильме «Расставания». А. Джигарханян исполнял там роль мужчины, который — в грезах — возвращается в дом, где его ждет брошенная им женщина с младенцем на руках. Стук в дверь — ребенок оглянулся. Джигарханян входит и падает женщине в ноги. Начинает рыдать. Ребенок тоже заплакал.

Сначала думали, что это так — случайность. Делают второй дубль. Стук в дверь — ребенок снова тут же оглянулся. Входит Джигарханян и падает в ноги. Рыдает. Одаренный ребенок опять вместе с ним заходит в плаче. Делают третий дубль! Джигарханян стучится в дверь — чудо-дитя оглядывается! Джигарханян сотрясается от рыданий. Младенец и тут в слезы! А ведь ему было, подумайте только, всего шесть месяцев!..

Но в основном грудные дети, конечно, совершенно бездарны. Сплошная розовая масса. Тем не менее снимать их любят. Как выразился начальник участка светоцеха «Мосфильма» Анатолий Алексеевич Архипов, грудной ребенок прекрасен сам по себе. Он, понимаете ли, фарфоровый. Особенно когда съемки идут на натуре. Тогда не то что гримировать — на него и света приходится тратить меньше: он сам словно бы светится изнутри,

и даже скверная пленка к этому фарфоровому излучению оказывается чувствительной. И ребенок выходит как живой!..

Самое сложное — заставить ребенка в кадре работать. Это трудно всегда. Но, естественно, особенно трудно приходится с грудниками (так профессионально в мире кино называют актеров грудного возраста). В фильме С. Самсонова «Одиноким предоставляется общежитие» снимался грудничок. Тоже, кстати, шестимесячный. Но не чета тому, из «Расставаний». По сюжету героиня фильма должна была склоняться над плачущим ребенком. Как его заставить плакать? На него свет направили — думали, что заплачет. А он не заплакал. Свет сняли. Умная бабушка, которая привезла на студию своего внучонка, говорит: «Он очень не любит, когда ему тесемки на чепчике развязывают. Сразу начинает плакать». Поставили свет, подъехала камера, полная тишина в павильоне — развязывают ему тесемки. Мотор! А он не плачет. Раскрыл глазенки, пригнулся в лучах осветительных приборов — и не плачет. Раз десять ему его тесемки завязывали и развязывали. Ну как, как заставить его работать в кадре? Время-то идет. Наконец, чуть ли не на сороковой раз от тесемок же и заревел — тут актриса над ним быстренько склонилась, камера быстренько подъехала,

и в темпе вальса отсняли все, что надо: грудника в слезах и артистическую реакцию!..

Что бы ни делал грудной ребенок в кадре, этот кадр становится на редкость выразительным. В старом-старом фильме «Мир входящему» актер в форме солдата поднял якобы только что родившегося мальчика на руки в момент, когда тот пил. По замыслу режиссеров и сценариста, он должен был пописать на оружие. Этот кадр стал серьезным художественным образом. И даже, как видите, дал название самому фильму. В новом-новом фильме «Убить дракона» в массовой сцене есть женщина с плачущим младенцем. Грудник от плача разрывается. И, вероятно, для того, чтобы он в кадре плакал как можно дольше, массовочница его будто укачивает, а на самом деле трясет что есть силы.

Грудным детям за их работу киногруппы платят. В смену за голову обычно дают пять рублей. В фильме «Где находится нофельд?» снималось очень много детей: герою мечтается, что он женат и у него большое потомство. Один из народившихся — грудной, прыгает в манеже. В тот день, 13 августа 1987 года, всему «потомству» заплатили по четыре рубля. Зато в другие дни — 9, 22, 30 июня, 21, 27, 28 июля, 26, 27 и 28 августа — по пять рублей. И это понятно: в сцене мечтания дети

не работают — сидят на стульчиках и смотрят в телевизор. В другие же дни детям платили на рубль больше, потому что они исполняли подвижные роли на автобусной остановке, в автобусе и на улицах. Они стоили картину каких-то 262 рубля. Очень дешевая фарфоровая натура от десяти месяцев и старше!..

Когда человек рождается, участковый педиатр непременно инструктирует родителей, как с ним надо обращаться. Пока ребенку не исполнился год, далеко от дома — в общественном транспорте — его возить не следует. Детская смертность особенно велика в возрасте до года. Для ребенка в этом возрасте большой труд пососать материнскую грудь. Ребенка нужно держать при неярком свете, около него не нужно громко разговаривать, не нужно приглашать слишком много гостей. В жизни грудного ребенка должно быть как можно меньше сшибок, то есть потрясений. Многие родители переживают бессонные ночи: ребенок все время плачет. Одна из причин — беспокойно проведенный день. Ребенок глубоко переживает дневные потрясения. Вернулся папа с работы, кинулся к сыну, затискал его, набаловался, насюсюкался — и, усталый, счастливый, лег спать. А сын всю ночь плачет. Для него шумная радость отца — потрясение. Он-то его не ждал, не готовился к встрече.

Врач-инспектор Минздрава СССР Наталья Александровна Катаева, которая мне объясняла, что такое сшибка, рассказала случай из своей жизни. Когда ее сыну было шесть месяцев, она повезла коляску всего-то за несколько кварталов от дома, к подруге. Встреча, как обычно, прошла очень мило. Но потом, рассказывала Наталья Александровна, когда вернулись домой, сын выдал такой концерт, так долго и горько плакал... Так долго и так горько, что Наталья Александровна помнит до сих пор. Произошла сшибка: ребенку ласки чужой незнакомой женщины были абсолютно не нужны, он жил чем-то своим...

Каким же образом слабые грудные дети попадают на беспоконные, шумные, многолюдные и пропыленные киностудии? Кто же их туда везет? У кого поднимаются руки, чтобы отдать невинного младенца киносемочной группе — под свет приборов, в толкотню гримеров, осветителей, костюмеров, рабочих-декораторов с их молотками и прочей киноратации, без которой невозможно снять ни одного кадра, даже простого неба?

В кино мы часто видим крупный план младенца. Чтобы на пленке крупный план получился хорошо, освещенность лица должна быть 1000 люксов. (Освещенность комнаты редко превышает 100 люксов.) Этой тысячи достигают разными способами. Скажем, на съемочной площадке фильма «Гулящие люди», который снимают на Студии имени М. Горького, в один день стояло десять осветительных приборов: четыре по 2 киловатта, три по 2,5 и три по 500 ватт. Итого — 17 киловатт. Четыре прибора давали рассеянный свет, остальные шесть — направленный, то есть светили прямо в лицо. В кадре находился взрослый актер. Когда снимают детей, то, по признанию осветителей, света стараются давать меньше. Не столько из-за боязни навредить их здоровью, сколько для того, чтобы искусственным светом не забыть их природной фарфоровости. Но — насколько меньше? Пленка-то требует своего. Наша пленка не идет в сравнение с японской, поэтому освещенность лица обычно превышает 1000 люксов. Тут не спасет никакая фарфоровость. Единственно, чего стараются избежать при съемке детей, сказали мне, так это направленного света. Но свет направленный — понятие относительное: грудной ребенок в кадре может передвигаться — у взрослого на руках. Не направленный в одну точку площадки, свет оказывается направленным в другие, и грудник так или иначе попадает в скрещении световых лучей и получает свои тысячи люксов.

Вообще чрезмерное освещение игровой площадки — это специфика кино и наиболее вредное, что в нем есть. У профессиональных киноактеров от этого иногда заболевают глаза. До нас доходит слухи об операциях, которые они переносят. Не из кокетства, а по необходимости многие из них носят темные очки.

— Понимаете, — сказал в этой связи один из специалистов по свету Студии имени М. Горького, — главное не взглянуть в прибор вот так. — И он показал, как смотреть не надо. — Чтобы свет тебе не ударил в самые глаза. Вот когда в глаза пошли такие, понимаете, черные шарики или оранжевые квадратики, то это плохо...

Видимо, предполагается, что дети грудного возраста, конечно, умеют смотреть на приборы правильно.

Подготовка к съемке продолжается часами. Каждый кадр снимается, как правило, с несколькими дублями. А младенца в первые три месяца жизни кормят семь раз в сутки, через каждые три часа. С трех до шести месяцев по шесть раз. Кроме того, ребенок днем много спит. Наилучшим образом ребенок чувствует себя при температуре 18—20 градусов, а на съемочной площадке в павильоне температура поднимается до 25—30 градусов. Таким обра-

зом, принести грудного на студию — все равно, что принести на завод. И заставить его не только оглохнуть от грохота, ослепнуть от света и потерять рассудок от многолюдья, но к тому же немного поработать. Правда, не бесплатно. За синенькую.

Так чьи же добрые ручки приносят его на этот завод?

— Сами не догадываетесь, что ли? — спросили меня шорошепотом в актерском отделе «Мосфильма».

— Нет.

— Ну, какая нормальная мать отдаст своего ребенка на студию? Из детского дома их берут.

И дали телефоны двух женщин, которые на «Мосфильме» работают воспитательницами и только тем и занимаются, что ставят киногруппам детей: привозят, сами с ними при случае снимаются в массовках.

Тамара Васильевна Коробова с грудничками из детских домов старается дела не иметь. Если ее попросили достать грудного, она ищет его на улице: видит женщину, которая катает коляску, подходит к ней и предлагает. С детским домом Тамара Васильевна имела дело, когда обеспечивала массовку для фильма поэта Е. Евтушенко «Детский сад». Автор сценария и режиссер поставил тогда перед ней сложную задачу: чтобы все дети были беленькими. Такие нашлись в детском доме на Рублевском шоссе, 89. Там содержатся дети дошкольного возраста. Для фильма о войне детдомовские оказались в самой раз...

Татьяна Андреевна Большова с детскими домами тоже дела не имеет с тех пор, как для фильма «Про любовь, дружбу и судьбу», съемки которого проходили в Алма-Ате, взяла детей из местного детского дома. И взяла-то не дошкольников, а школьников, взрослых ребят! Эти взрослые ребята устроили такое!.. Они должны были играть беспризорников, но надо было видеть, как они плакали на съемках. Они решили, что это их снимают, какие они беспризорники. Другое дело — домашние дети. Для этого же фильма Татьяна Андреевна поставила четырехмесячного. Встретила его с мамой в Филатовской больнице, поговорила с мамой, та дала согласие... Хотя сама Татьяна Андреевна с грудными безродными дела не имела, но на съемках «34-го скорого» видела одного такого. Он был с детдомовской медсестрой. Медсестра попала странная: когда ехала на студию, думала, туда-обратно, и не взяла для него питания. Он в крик — и вместо того, чтобы работать, все бегали по студии и искали молоко. Достали немного кефира...

В Главном управлении здравоохранения Мосгорисполкома, в ведении которого находится дома ребенка и где работники кино должны регулярно получать письменное разрешение на «пользование грудными детьми из государственных фондов», документации на этот счет не копят. Да и нет никакой документации. Просто представитель киногруппы приезжает в Главздрав со своим письмом, а врач-инспектор детского управления Нина Федоровна Надворская ставит на нем резолюцию. Затем представитель киногруппы начинает разъезжать по детским домам, домам ребенка и т. п. и подыскивать «типаж». Из каких домов берут, кто конкретно снимался — ничего в управлении не знают. Из разговора с Ниной Федоровной я понял, что приезжать сюда с письмом уже давно вообще не обязательно: однажды получив резолюцию, ассистенты режиссеров вступают в дружеские, многолетние контакты с работниками детских домов и впредь обходятся без резолюций. Дружба тем скорее переходит в любовь, что «делка» обоюдновыгодна: детский дом тут же, на съемочной площадке, получает деньги, а киногруппа в любой момент — «типаж».

С трудом, через несколько дней, заматанная Нина Федоровна все-таки вспомнила один дом, куда когда-то да-

вала направление: им оказался дом ребенка № 6.

Дом ребенка № 6 — это дом-карантин. Младенцы находятся там всего 21 день. За это время на них оформляют разные документы. После этого их распределяют по детским домам. Юристы дома Наталья Георгиевна Борзых очень подробно рассказала о порядке выдачи пишущих конвертов: поскольку на это требуется согласие родителей, но родителей не всегда станешь быстро (уж такие там родители, сами понимаете), а работники студии вечно спешат, то на съемки отправляют грудных-подкидышей. За некоторых уж совсем некому слова замолвить. Ведь до сих пор есть люди, которые бросают своих новорожденных детей на вокзалах, у дверей чужих квартир, в подворотнях, на лавочках... В доме № 6 не считают, что, отправляя детей на студию, делают что-то неэтичное. Кто конкретно снимался? Ну, этого никто сказать не сможет: дети-то бывают там проездом, всего 21 день, разве каждого упомянуть...

Заместитель начальника Главного управления лечебно-профилактической помощи детям и матерям Минздрава СССР Николай Николаевич Ваганов очень заинтересовался вопросом участия несмышленых детей в съемках. То, что Минздрав никогда не издавал приказов об охране грудных детей от съемок, это точно, сказал он. Не давал и разрешений. Узнав, что я собираюсь писать статью о произволе студий и медицинских работников в отношении грудных детей, Николай Николаевич сказал:

— Ну что ж, желаю вам удачи.

Грудные дети на экране публично, у всех на виду плачут часто (это очень выразительный кадр в фильме о войне, о разводе, о производственном конфликте, о школьной реформе, о борьбе за новое в сельском хозяйстве), но педиатры еще никогда не интересовались этим детским плачем. В кино они приходят отдыхать от работы. Получилось, что саму мысль об охране детей-подкидышей педиатрам подал я. И в ответ мне пожелали удачи.

«Натуральных» грудных детей снимают в кино уже десятки лет, но я до сих пор не знаю фильма, где бы без этого дешовенького сентиментализма нельзя было бы обойтись. Какую миссию выполняют в кино грудные дети-актеры? не понимающие замысла режиссера? Какое в этом искусство? Даже мебель в кадре смотрится более осмысленно — ее делал художник специально для этого фильма. Грудной ребенок не делает кино! Он даже не понимает, где находится!

На студии «Ленфильм» сняли картину «Джек Восьмеркин — американец». На протяжении всего фильма там бегает глава коммуны с ребенком на руках. Боже мой, как бегает молодой темпераментный актер! Как дрыгается у него в руках нежнейшее создание! Да не одно — по ходу фильма ребенок из грудного превращается в босоногого мальчишку. Ребенок растет на глазах у публики. В этом, как мне объяснили, был замысел режиссера: ребенок уже вырос, а споры в деревне все идут. А нельзя ли было ту же самую мысль выразить более гуманными средствами?

В древнем театре роли грудных детей до сих пор играют тряпки, свернутые реквизитором наподобие тельца ребенка. Никому в голову не приходит приносить на сцену настоящих детей. Актеров в театральных школах даже специально учат обращаться с «детьми»: относиться к тряпчочному свертку, как к живому и слабому, ставят за это отметки.

Но в кино любят, наоборот, все настоящее: актеры по-настоящему едят, по-настоящему смотрятся в зеркало, по-настоящему раздражаются догола, тут должны быть настоящие роды, настоящие дети, настоящие арбузы, настоящие слезы...

Настоящие слезы младенцев.



ЕЛЕНА МАЙОРОВА

Елену Майорову снимают много и с охотой. Больше, правда, не в главных ролях, но не было, пожалуй, случая, чтобы киногероини актрисы не оставались после фильмов в памяти, даже если появлялись они на экране в двух-трех эпизодах. Так было и с задумчивой красавицей из картины «Одиноким предоставляется общежитие» — за скептическими фразами, показным равнодушием прямо-таки вопль слышался: «Помогите! Спасите от одиночества!» Так было и в «Зине-Зинуле»: Майорова настолько ярко, лихо сыграла свою Нину, что поневоле казалось: не актрису видим, а взаправдашнюю девчонку со стройки...

А ведь так оно и было. Не попав сначала в театральный институт, будущая актриса, приехавшая с Сахалина покорять столицу, училась в строительном ПТУ, получила специальность изолировщицы третьего разряда, работала именно на стройке. И только потом попала в ГИТИС на курс к Олегу Павловичу Табакову.

Если продолжить линию биографическую, то дальше все было относительно просто: после института — театры Миниатор и «Современник», затем вот уже шесть лет — МХАТ. Театральная судьба складывается вполне удачно: простояв в театре практически не было, а счастье играть Нину Заречную, многие главные роли на самой авторитетной сцене страны выпадает далеко не каждой молодой актрисе. Кино? Тут тоже сыграно немало ролей, пришла популярность. Но вот если говорить о творческой стороне дела, то все отнюдь не просто и не однозначно. Возможности таланта Елены Майоровой все же, на мой взгляд, используются кинематографом однообразно. Даже в «Везучей» и в «Скором поезде» (у нее в этих недавних картинах — главные роли) разрабатывается все тот же стереотип простой, грубоватой девушки, не имеющей своего дома, скрывающей за бравадой и агрессивностью незащищенность и доброту.

Впрочем, Майорова утверждает, что сыгранные роли интересны ей исследованием и реализацией «шанса на внутреннюю жизнь». Как всякий человек творческой профессии, она мучительно сомневается, казнит себя за несделанное или сделанное не так. Но — осознает свой талант, ощущает зависимость от него. Талант не как награду, а как помощника, как инструмент.

У каждого бывают минуты сомнения, даже разочарования. Как-то еще в институте один из педагогов курса — Константин Аркадьевич Райкин сказал Лене Майоровой, когда что-то не получалось и она в сердцах хотела бросить все, уйти из института: «Это преступление перед талантом, и он тебя за это накажет». Талант — это и награда, и наказание. «Умей нести свой крест и веруй» — так, думая о собственной судьбе, произносит эти слова своей героини из «Чайки» актриса Елена Майорова.

К. САШКО

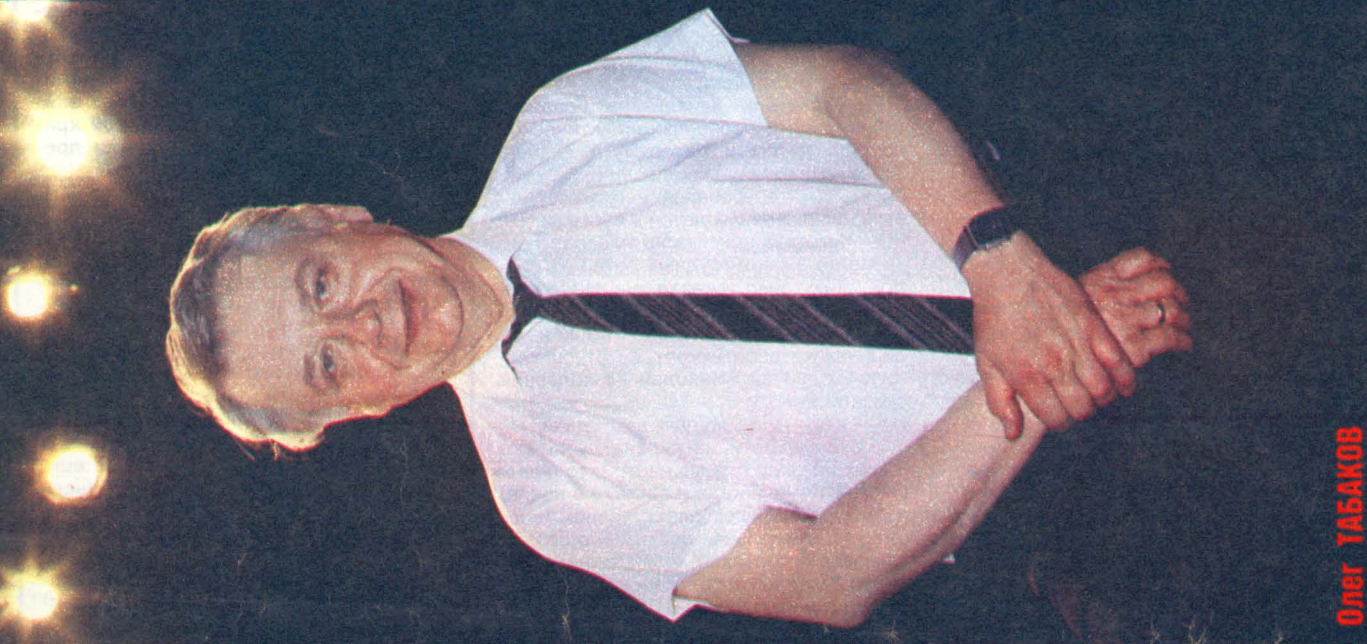
**ВОПРОС
АКТЕРУ**
Итак, новые десять дотопадных актеров,
чья имена наиболее часто упоминались
в читательской почте года.



Любовь ПОЛШУК



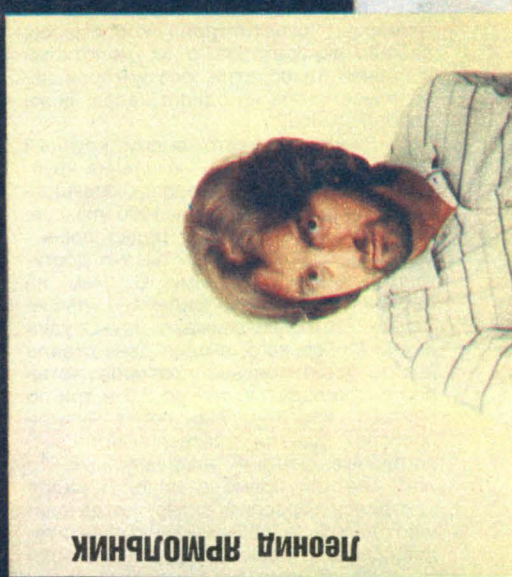
Ивар КАЛНИЦЫШ



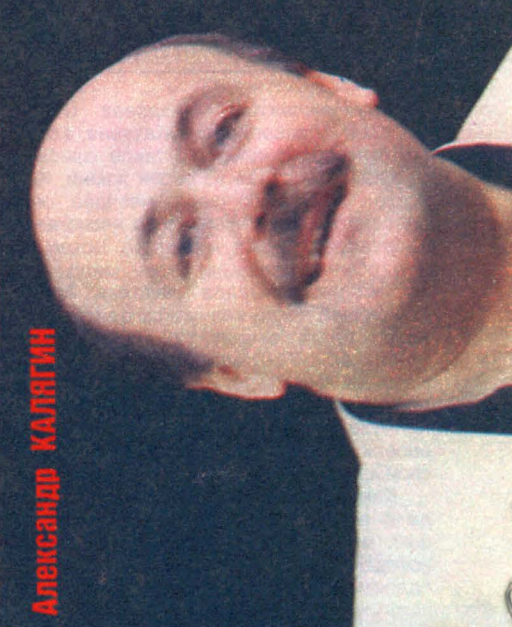
Олег ТАБАКОВ



Юрий ЯКОВЛЕВ



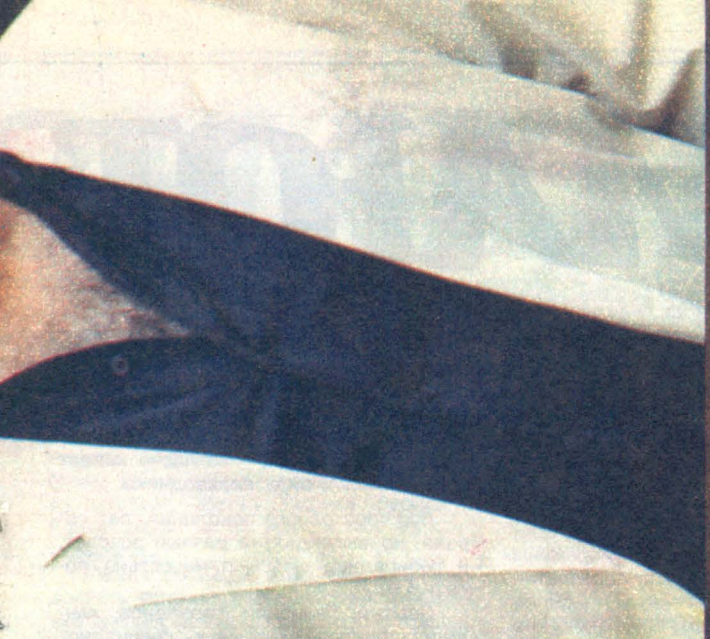
Леонид ЕРМОЛЫНИК



Александр КАЛЮГИН

Какие вопросы
хотели бы вы им задать?
Получив ваши письма,
корреспонденты встретятся
с популярными артистами,
и ответы их будут
опубликованы в журнале.

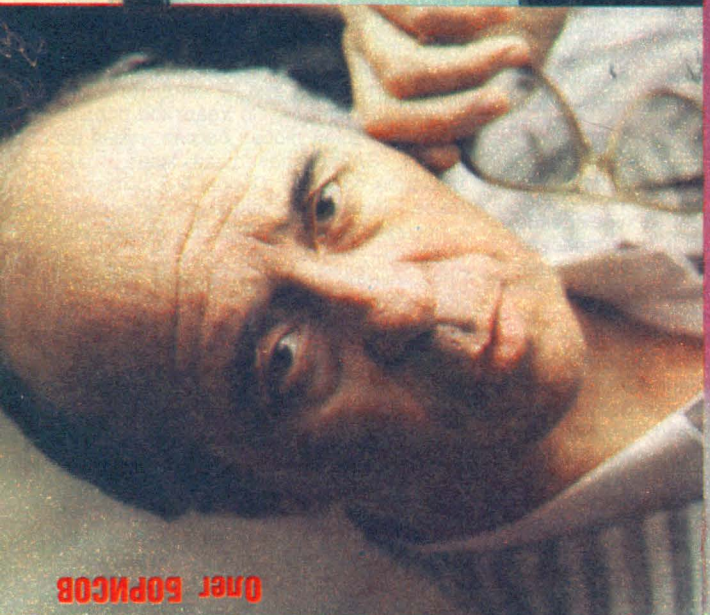
На конвертах, отправляемых в редакцию,
просим написать: «Вопрос актеру»
и указать фамилию того,
к кому вы обращаетесь.



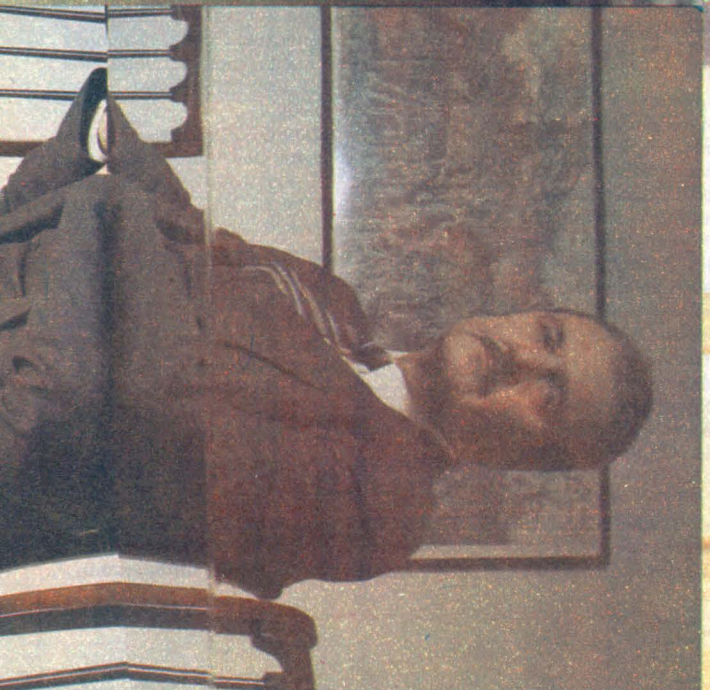
Олег ЕФРЕМОВ



Елена САФОНОВА



Олег БОРИСОВ



Юрий БОГАТЫРЕВ



Андрей БИТОВ

ДРЕМЛЮТ

ЗАЯВКА КАК ЖАНР

Отношения «сценарист — режиссер» несут в себе постоянную драматургию, которой потом так не хватает плоду их союза... Сценарист мечтает обрести режиссера для своего сюжета, режиссер сценариста — для своего. И они друг друга не находят. В конце каждый вправе сослаться на партнера, оправдывая провал: либо режиссер не поднялся до литературной основы, либо сценарист оказался неспособен воплотить гениальность режиссерской задумки.

Еще ни разу мой сюжет не соблазнил любимого мною режиссера — я уже давно и не предлагаю. Но ни разу и меня не соблазнили его задумки. От привычной фразы: «У меня есть для тебя гениальный сюжет», — вздрагиваем оба.

Но если долго жить, то дождешься и исключения, которому положено подтвердить правило. Ленинградский режиссер Михаил Ордовский пришел ко мне со своей историей, которая оказалась мне моей. С трудом поверив, что такое бывает, я уже сочинял заявку. Дальше дело, однако, не пошло. Скоро четыре года тому...

Заявка — тоже жанр. И даже соблазнительный. Жанр ненаписанного произведения. Его нет, но вроде могло быть. Мираж прозаика...

Существует некий парадокс человеческого сознания: постижение жизни, даже близкое к истине, отнюдь еще не означает обратной приложимости этого знания к жизни. То ли жизнь за это время уходит, как почва из-под ног, то ли человек слаб... но знать, что хорошо, что плохо, слишком мало для перемены к лучшему. Этот парадокс, перерастая в противоречие, назначает более скромную цену нашему сознанию, не столь преувеличенную. Звучащие почти старомодно «совесть, честь, сердце, благородство, долг, душа, вера», уступившие было торжествующему интеллекту, сегодня, во что нельзя не верить, выплывают из небытия, восстанавливая в целостности понятие ЧЕЛОВЕК. К концу нашего века с его угрозой мировой катастрофы, как военной, так и экологической, казалось бы, уже ВСЕ ВСЕМ ясно, однако и воюем, и убиваем, и губим... продолжая скорее вооружаться «пониманием» для всех тех же целей, нежели понимать. Это уже не парадокс, даже не противоречие, а трещина и рана человеческого сознания.

Изменилась сама природа конфликта, как бы вывернулась: внутреннее стало внешним, а внешнее — внутренним. Угроза жизни стала не тебе, а НАМ, да и жизнь — не твоей, а НАШЕЙ. Граница особи раздвинулась далеко за границу кожи — нашей кожей стала вся среда обитания. Однако навек воспринимать конфликт лишь лично мало изменился, все, что «снаружи», волнует нас по-прежнему куда менее непосредственно, чем то, что «внутри». Хотя уже ничего нет снаружи — все внутри: и ближний твой, и дальний, и бомба, и атмосфера. Это очевидное изменение природы конфликта столь же трудно переходит из поверхностного понимания во внутреннее убеждение и в искусство: мощная и многовековая традиция конфликта «человек и общество» по-прежнему превосходит все более насущный конфликт «человек и природа». Природа по-прежнему нечто «снаружи» человека, не столь насущна. Пока благородная боль ЗА природу не станет в человеке болью природы, собственной болью, трудно рассчитывать на благо. Сколь ни расширяя тематику, она не станет конфликтом. В русле именно такой попытки переноса конфликта извне внутрь человека и строится эта повесть.

Жанр — путешествие. То есть естественные три части: отъезд (пролог), пребывание, возвращение (эпilog). Маршрут: Ленинград — Армения — Ленинград.

На трибуне проходящего в Ереване симпозиума «Среда и общество» — почетный гость, прославленный американец, свирепо посверкивая золотыми очками, пугает аудиторию своей зажигающей речью. Переводчик-синхронист переводит с профессиональным шиком: чисто, быстро, связно и подчеркнуто бесстрастно, как машина, словно не только не постигая, но и не слыша собственных слов. Он говорит о совершенной неметафоричности понятия «конец света», о том, что, по данным ЮНЕСКО, то-то и то-то с атмосферой, водой, полезными ископаемыми, что каждый день на Земле исчезает один вид животных, а каждую неделю — один вид растений... Все это говорит уже переводчик, все столь же гладко и равнодушно, успевая, кажется, даже разглядывать зал. Проследив его взгляд, мы

видим двоих, молодого армянина и постарше тощего блондина в криво сидящих очках. На лице блондина восторг и почтение от речи. «Гениально», — говорит он армянину. «Да, владение языком — суперкласс», — согласно кивает сосед, имея в виду переводчика.

Все трое одного поколения, лет со рока, но выглядят на разный возраст, и собирались они в путешествие по-разному.

Первый, Геннадий Амелонов, кандидат философских наук, специалист по социальному поведению, тощий лысеющий блондин, собирается суматошно и бестолково из петроградской коммуналки, из узкой, без мебели, комнаты, заваленной неразвязанными стопками книг, недавний ее обитатель — продукт свежего развода и невыгодного размена. Мы становимся свидетелями его телефонного разговора с женой, бесполезной попытки уговорить ее ехать вместе, а также его разговора с ветеранкой этой квартиры по поводу очереди по уборке мест общего пользования. Семейный крах и социальное падение придают его командировке вид побега.

Второй, Гарри Стычкин, переводчик-синхронист, а ныне журналист, внешне фигура более загадочная; крепкий, спортивный, то ли в прошлом боксер, то ли ныне каратист и, как теперь говорят, «прикинутый», то есть одетый в то, что можно скорее привезти, чем достать, собирается он из свежего кооперативного дома, из максимально современной квартиры: кухня, радиоаппаратура, африканские маски на стенке и т. п. — свидетельства былых «загранок». По квартире бродит предмет общей любви бассейна, сучка на сносях. Слегка повядшая жена тоже западной повадки. Сборы его складны: таков чемодан, таковые несессеры и лосьоны, таковы рубашки и джинсы, «сафари» — быстро, удобно, легко. Прощальная ласка любимой собаки. Последний взгляд на примечательную коллекцию водок, занимающую книжный стеллаж. Гарри Стычкин — «зашит». Таков же прощальный поцелуй в щеку. Выезжает он, однако, загодя и по дороге задерживается у своей прелестной приятельницы. Он ей вручает свиток биоритмов со счетной машины, она ему — гороскоп. Он «Бык — Близнец». В последний раз она страстно уговаривает его взять ее с собой. Он еще раз объясняет, как это невозможно. Оба прекрасно справляются с этой сценкой. Прощальный кофе — прелестная гадальщица крутит его чашку, по узкому ее запястью соскальзывает браслет-змея, когда она в очередной раз затягивается или стряхивает пепел в пепельницу-рыбу.

Третий, Рафаэль Самвелян, кандидат по астрономии, выглядит много моложе своих лет, почти мальчик, но трое детей, собирается он из Пулково, ему до аэропорта рукой подать, но сборы под руководством и заботой его огромной армянской жены грандиозны: сервизы и самовары, лыжи и куклы, коробки шоколада и большая авоська с черным хлебом... свидетельство многочисленной ереванской родни.

В аэропорту Рафик здороваются с Гарри и Геннадием и знакомит их. В самолете они пересаживаются, чтобы сидеть рядом, и оказываются в дальнейшем неразлучны.

...На трибуне симпозиума солидный ученый с азиатскими чертами лица дает тактичную отповедь американцу.

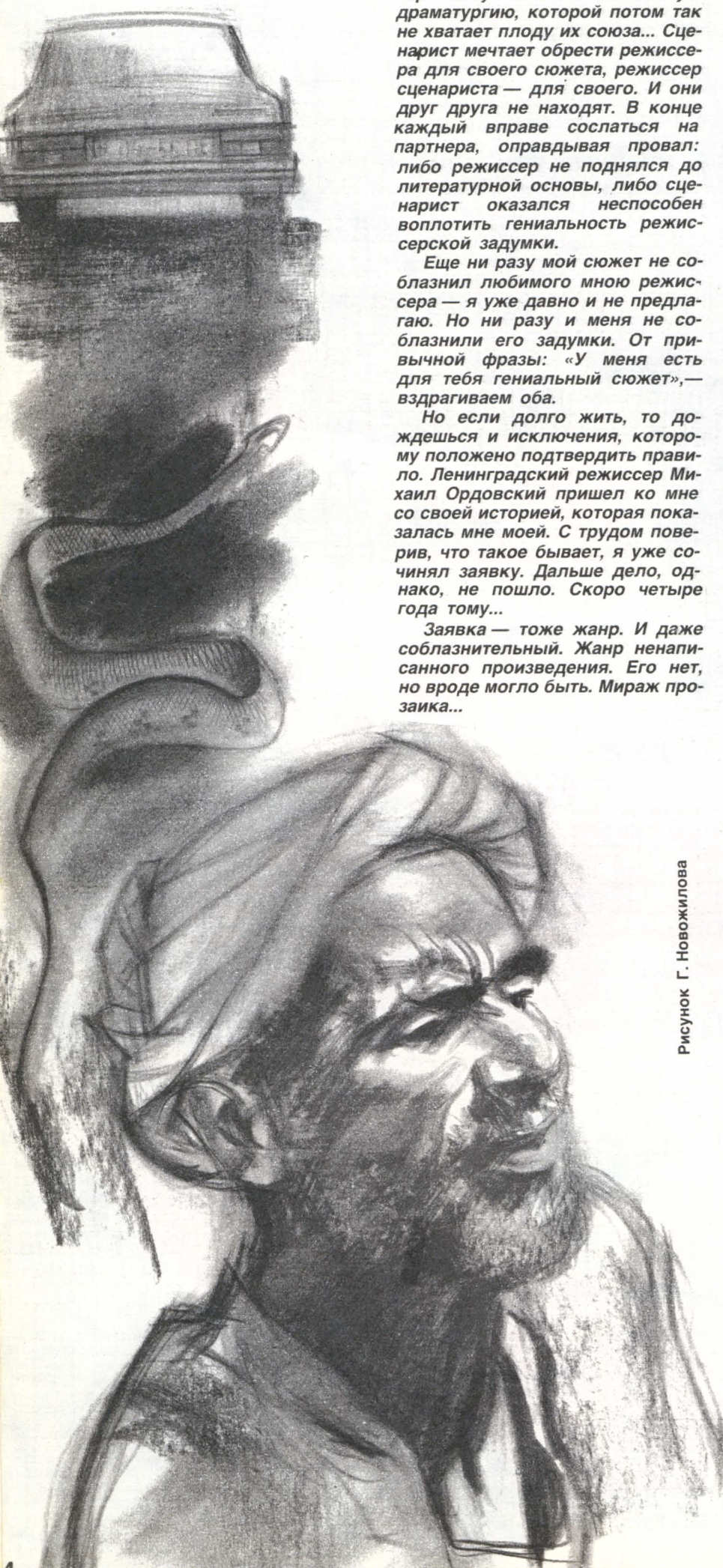


Рисунок Г. Новожилова

ЗНАКИ ЗОДИАКА

«Эсхатологические тенденции... — говорит он. — Пессимистический взгляд... Вера в человечество и прогресс...»

Освободившийся переводчик Гарри сидит теперь рядом с философом Геннадием, который, как перед тем Рафику, нечто ему втолковывает, в пике оратору. Место Рафика пусто. Рафик манит их из зала, и они высказываются.

Рафик сообщает, что ему удалось достать машину, что вечернее заседание вполне можно пропустить, что завтра с утра осмотр города и это им ни к чему, а к вечеру они будут обратно, что через час он их ждет у гостиницы... И все трое радостно сбегают, как дети, как с уроков.

Мероприятие такого рода в республике обладает для гостей одной постоянной особенностью: вы теряете чувство пространства и времени, вы не знаете ни что, ни когда, ибо заботливые хозяева, скрывая все трудности организации и демонстрируя, как все это не стоит им ни денег, ни усилий, никогда не посвящают в то, что должно быть.

Так, продолжая радостно недоумевать, погружаются наши герои сначала в одни «Жигули», потом — в другие, знакомятся то с одним другом, то с другим, и вдруг новые знакомые исчезают навсегда... наконец, оказавшись за городом, попадают в некий дом — крепкий хозяин, крепкое хозяйство — накрыт стол... и, кажется, сюда они и ехали. Но — нет.

Хозяин, с удивительным именем Буден, выгоняет из слева удивительный автомобиль — самопал — помесь нашего «козлика» с представлением о «ленд-ровере», и автомобиль начинает загроужаться в экспедицию как минимум на неделю. Зелень, помидоры, бадриджаны, лаваш, вино и, наконец, покорный, но живой барашек.

Буден за рулем, рядом — Геннадий. Машина углубляется в Армению, все более пустынную и каменистую. Геннадий постоянно заслоняет от своих друзей пейзаж. Он начинен социологическими и экологическими сведениями до отказа, жонглирует современными научными парадоксами, говорит очень интересно и остро, но мало видит — что пейзаж, что попутчиков.

Рафику удается наконец тактично отвести речевой поток. С крыс он переводит ассоциацию на Зодиаки, а это, как мы уже знаем, конек Гарри. Он достает из кармана английскую книжечку гороскопов и начинает переводить каждому «ху из ху». Буден, оказывается, «Бык — Бык». Сам Гарри тоже «Бык», но «Близнец», то есть по сводной характеристике «несерьезный Бык, но, в общем, очень выносливый», Геннадий же «любит аксессуары и умеет пользоваться ими» — он «Змея — Дева»... И т. д. Всем очень весело. Гарри достает карманный компьютер и обещает всем построить их биоритмы...

Так они достигают, уже к вечеру, берега высокогорного озера.

Долгая дорога и достигнутая цель — первозданная красота и азарт предстоящей ловли — приводят путешественников в состояние эйфории. Все дальнейшее избыточно красиво, как в сказке: и неправдоподобная прозрачность и синева то неба, то озера, и алая кровь барашка, и его перламутрово закатившийся глаз, и зелень свежей зелени на выжженном желтом камне, и ящерка, наблюдающая за пришельца-

ми, и гранатовая кровь вина... а потом и серебряный блеск рыбы при луне, и звезды, и затухающий костер.

Только Буден, машину приведший, барашка зарезавший, костер разжегший, пир приготовивший и рыбу поймавший, более будничен и не столь восторжен, как остальные. Он — занят. Он — предупредителен, мягко улыбочив и внимателен. Потом, когда все сделано, он растворяется в ночи, он — спит, пока все пируют.

Зато с рассветом он на ногах, когда все спят.

Хотя праздник кончился, хотя все недоспали, но завтрак, но вид улочка, переложенного зеленью, но предстоящее возвращение в город, в цивилизацию — опять радость. Едут вниз, едут быстро, едут назад — как все удачно и хорошо!

Каменистая, голая пустыня, ни деревьев, ни встречных машин. Все выше встает солнце. Все додремывают, даже Геннадий молчит.

Просыпаются все от встряски резко-того торможения и ругани Будена.

Машина стоит чуть накось посреди дороги. Пусто, и мотор не заглох. В чем дело? «Гюрза», — говорит Буден. Где гюрза, какая гюрза?

Пустая дорога. Выясняется, что дорогу переползала змея, Буден ее поздно заметил и попытался пропустить между колес. Оглянувшись: змеи сзади не оказалось, и он ее не задавил, но ее нету. «Она — в машине», — убежденно заключил Буден. Как она может оказаться в машине??

А вот так. Будена не собьешь. Брат мужа сестры точно так проехал над гюрзой на грузовике, и она попала в машину и укусила его, он еле выжил, а ногу пришлось отнять. И никуда Буден больше не поедет, пока она из машины не выползет.

Споры, увещевания, здравые доводы горожан... Буден — ни с места: будем ждать, пока... Все выше поднимается над пустыней солнце.

Шел час за часом, солнце палило нещадно, и дрожал воздух, а они все ждали, когда выползет змея. А может, ее и не было? Один Буден ее и видел. А может, не заметил, как уползла? Сначала робкий, а потом все более неосторожный обиск машины по-прежнему ничего не дал. Ни одного деревца, никакой тени. Гарри плюнул, и плевком зашипел на капоте.

Отношения раскалялись, обнажались и дошли наконец до выяснений. Гарри на своем мини-компьютере высчитал интеллектуальный минимум у Геннадия и два нулевых значения у Будена, при которых нельзя выезжать из парка. Как ни странно, Буден, несклонный к интеллектуальным играм, в это тут же поверил. Геннадий в ответку разложил поведение попутчиков по моделям и социологическим полочкам. Русская речь мешалась с армянской: Рафик пробовал уломать Будена или еще что-то свое, о чем уже не догадаться. В километре от дороги стояла деревянная церквушка — можно было бы укрыться в ней от палящего солнца. Но каждый надеялся сам заметить змею и не надеялся на другого.

В ожидании змеи...

Гарри издевался над социальными моделями Геннадия, ничего не умеющего и не смыслящего в жизни, Геннадий глумился над суевериями, охватившими нашу цивилизацию, над Зодиаками и гаданиями. Эти двое уже открыто ненавидели друг друга. Рафик страдал, разры-

ваясь между соотечественником и гостями. Буден, пожалуй, недолюбливал всех, но срывался на Рафике. Все вместе ненавидели солнце и змею. Рыба начала протухать.

«Рыба тухнет с головы», — сказал Гарри.

«Солнце — тоже звезда», — сказал Геннадий.

Состояние их было уже слегка бессознательным, когда в дрожащем воздухе поплыл отдаленный звук колокольца и точка на горизонте вырисовалась в приближающийся караван. Никто, кроме Будена, не усомнился в том, что это мираж. Между тем караван это и был: как в книжках, как в кино — верблюды, тюки, погонщики... Буден побежал к каравану так, как будто это были автомобили и кто-то мог помочь починить его машину. Хотя верблюд и змея — разные существа, и как тут помочь?

Караван был азербайджанский. Буден после довольно продолжительного ритуала взаимных приветствий, стал о чем-то договариваться с главой каравана. Приблизившиеся его спутники потюркски не понимали, а Рафик — с трудом. Однако он уловил и объяснил им кое-что, столь для них и по-русски непонятное, что они почувствовали себя теперь не только в пустыне, но и во времени — на тысячелетие назад. Буден заинтересовался, есть ли при караване сопфи — заклинатель змей.

Оказалось, есть. От каравана отделился маленький сухонкий старичок в чалме и халате и приветствовал всех достойным и почтительным поклоном.

Выслушав и поняв, он подошел к машине. И опять было такое впечатление, что надо разобраться в некоей таинственной поломке мотора и он по этой части консультант, только наряд странноват...

Сопфи попросил завести и заглушить. Потом обошел кругом. Потом сел в кабину.

Он подтвердил, что, правильно, змея в машине. Но чтобы выманить ее, потребуется немалое время, которого у него сейчас нет. Он доведет караван до ночлега, это уже недалеко, километров 5—6, и вернется и выманит. Уговори сделать это тут же не подействовали — все могло произойти лишь в этой последовательности. Но он вернется, раз обещал.

Караван удалился, оставив наших путешественников в окончательной злобе и отчаянии. Потекло то же невыносимо испепеляющее время.

И сопфи, которого все не было, как его и не могло быть, ибо он был скорее миражем, бредом их воспаленного сознания, вдруг объявился вдали на ослике и приблизился, и они верили в его наличие меньше, чем в его отсутствие...

Сопфи тут же приступил к делу. Он долго молился, и напевал, и приговаривал. А затем вышел и велел открыть капот.

Там он указал на некую трубу, в неожиданном месте приваренную в этой самодельной конструкции. В нейто и сидела змея. Еще он пояснил, что побеседовал с нею и что она согласилась уйти, но у нее свои трудности: заползти-то она смогла, а вылезти хвостом вперед не может. Сопфи объяснил ей, как можно тут ей развернуться, но надо подождать некоторое время, пока ей это удастся проделать...

Но сопфи уже слушать не стали. Неясно даже, кто принял за дело первый, чуть ли не безрукий специа-

лист по социальному поведению. Один Буден остался несколько в стороне, пытаясь расплатиться с сопфи. Но сопфи не видел денег, а цеплялся за руки обезумевших специалистов, умоляя их не делать того, что они делали. А они гревели ключами по трубе, подлезали отвертками и проволоками...

Короче, они змею убили и извлекли не без труда.

Наконец-то они ее увидели! Она и впрямь была.

Неживая змея. Это не тело, не веревка, неизвестно что.

Буден засунул бумажку в руку обезумевшего от ужаса сопфи.

Сопфи ее выронил в пыль. Он плакал. Он говорил, что они его погубили, что он ЕИ обещал, что ей не будет вреда, если она выйдет. Что теперь ему не поверит ни одна змея, что они его лишили куска хлеба. Он молил прощения у мертвой и ее семьи...

Но путешественники погрузились в машину и тронулись.

Сопфи кричал проклятия, путая тюркские слова с армянскими и русскими.

Ехали молча.

— Что он кричал нам? — спросил все-таки Геннадий.

Выдержав паузу, Буден процедил:

— Что каждый из нас умрет. Раньше или позже. Но не своей смертью, а от змеи.

До города ехали уже окончательно молча. Вглядываясь в сгущающиеся сумерки и вздрагивая от любой тени.

Нет, так и не выползли им навстречу армией змеи...

Только вот в глаза было больше друг другу не посмотреть и руки не пожать... разошлись не глядя.

И мы видим их снова в Ленинграде, как был в исходной позиции. Только все несколько сдвинулось, отстранилось или обнажилось, как во сне.

...Геннадий выходит на кухню, где его соседка раздвигает живую рыбу... говорит, где взяла... Выбегает из нежилы своей квартиры, звонит из автомата, звонит. Потом ждет на Литейном, бегают мимо решетки больницы, пока не замечает, что топчется у чаши, которую обвивает змея.

...Гарри у той же приятельницы. Она раскладывает ему карты, особые, гадальные, то мечи в спину, то заздравные кубки, то золотые звезды с неба...

— Слушай, сними ты этот ужасный браслет! — вдруг прерывает он ее гадание.

...Рафик, астроном, в подвале, где нечто светится и пульсирует, как в рентгеновском кабинете, вьется змейкой... душно. Расстегивает галстук — мало... Выходит на улицу. Ночь. Ярко горят осенние звезды. С удивлением задраивает голову, словно впервые видит их. В небе вырисовываются созвездия, которые он так плохо знает. Вот Змея. Вот Рыба.

Битов Андрей Георгиевич, прозаик. Автор книг «Дачная местность», «Аптекарьский остров», «Образ жизни», «Дни человека», «Книга путешествий», «Статьи из романа», «Человек в пейзаже», «Пушкинский дом». По сценариям писателя поставлены фильмы «Маленький беглец» (вместе с Э. Брагинским и Х. Огуни), «Закрытие сезона», «В четверг и больше никогда».



**Сергей
ЮРСКИЙ:**

ПОЖАТЬ ПРОТЯНУТУЮ РУКУ

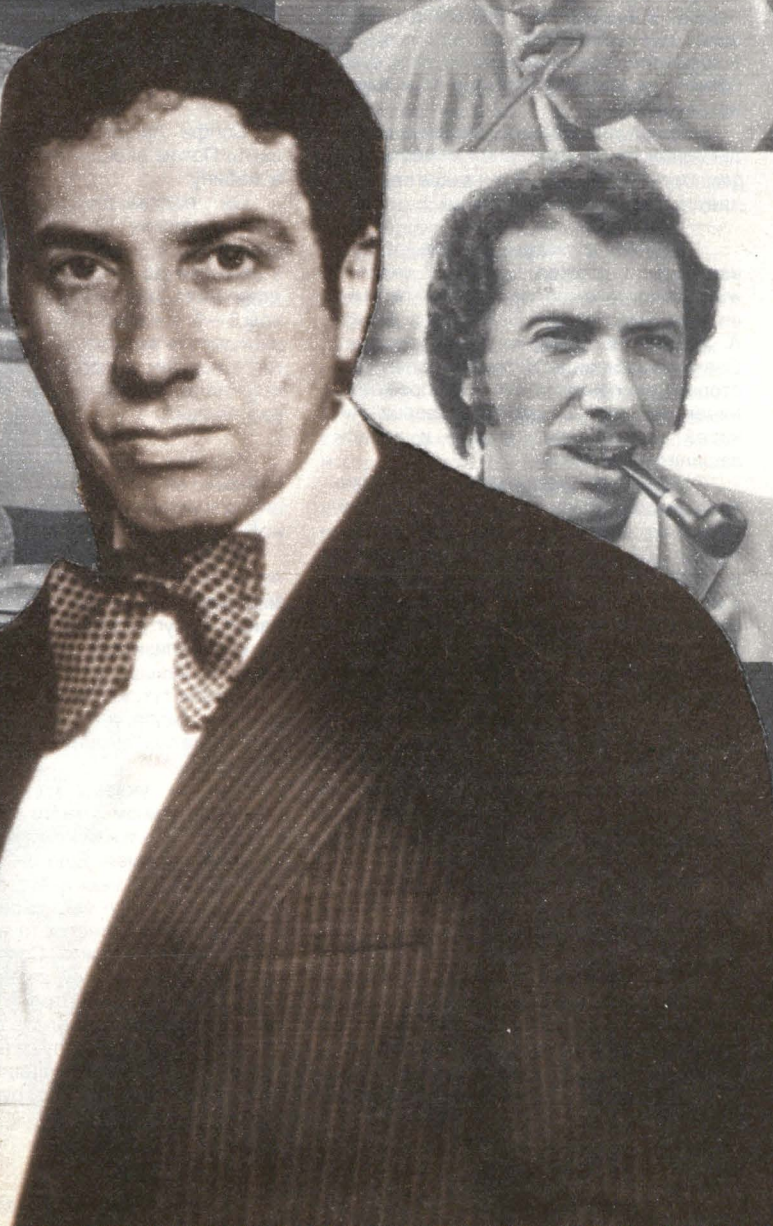
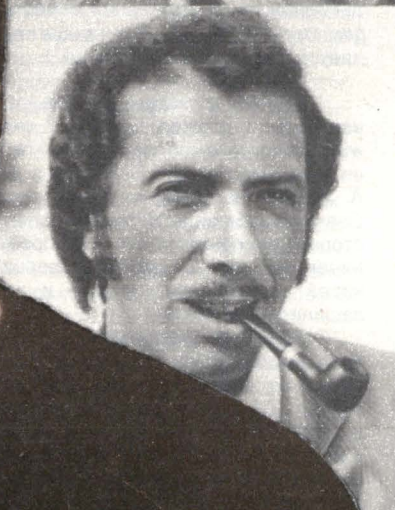
Каким он был, Остап Бендер — Сергей Юрский в фильме «Золотой теленок» (режиссер М. Швейцер)? Не совсем таким, как в «книжной жизни», как в романе того же названия. И такой грустный взгляд, что в пору ему, взгляду, принадлежать не хитроумному аферисту, а самому что ни на есть порядочному человеку.

Потом, чуть больше десяти лет спустя, вышел на телеэкраны многосерийный фильм «Место встречи изменить нельзя» (режиссер С. Говорухин), и тот же артист Юрский предстал в роли, прямо противоположной Остапу Бендеру как по сути, так и чисто внешне. Честный

человек, судя по всему, интеллигент не в первом поколении, обвиняется в убийстве, поначалу безуспешно пытается доказать свою невиновность. Он как-то раздражающе резок, порой неприятен. И голос у него скрипучий, и весь он какой-то нудный, что ли... Таким его играет артист, таким его и принимаешь. В то время, когда создавался фильм, еще и речи не было об обостренном чувстве долга служителей правосудия, не предвиделись сегодняшние горячие споры о чести следовательского мундира, не вскрывались факты предвзятого подхода к обвиняемому. Однако, опережая время, своей трактовкой



В коллаже использованы фотография В. Петербургского и кадры из фильмов: «Золотой теленок», «Республика ШКИД», «Время, вперед!», «Я, бабушка, Илико и Илларион», «Крепостная актриса», «Любовь и голуби», «Сломанная подкова», «Человек ниоткуда», «Король-олень»



ДУМАЙТЕ О РЕКЛАМЕ

В наших видеотеках сегодня уже сотни названий программ — на любой вкус.

В наших видеотеках нечего взять для просмотра.

Вот такие взаимоисключающие точки зрения. Какая из них верна? По-моему, ни та, ни другая. Потому прежде всего, что в репертуаре видеотек очень просто сориентироваться: уж слишком скудна информация об имеющихся здесь кассетах.

Видеоплакаты не печатаются. Буклеты, листовки, сопровождающие выход видеофильма, не выпускаются. Цветные фотокоплекты не делаются. С начала видеозры централизованно вышли (очень маленьким тиражом) лишь несколько информационных выпусков-буклетов, сухо рассказывающих о лентах, появившихся в видеотеках задолго до этого. Но и такой, с позволения сказать, рекламы наша видеосеть практически не получает. И доступным остается, таким образом, только один вид рекламы — устная.

Сидит в видеотеке очаровательный методист за монитором и говорит потенциальному зрителю: «Вы многое потеряете, если не посмотрите сейчас «Дни затмения» режиссера Сокурова. Или «Круговорот». Или «Ступень»...» Правда, тут многое зависит от вкуса самого методиста, его умения «показать товар лицом». Этому, кстати, тоже никто не учит.

Но свято место пусто, как известно, не бывает. Местные киноиздания уже начали печатать списки фонда своих видеотек, перечни новых поступлений, рекламные заметки об услугах своих видеопредприятий. Все это, как мне представляется, лишь первые попытки заполнить информационный вакуум.

Отмечено: после телепередач «Киноафиша», «Кинопанорама» в видеотеках резко возрос спрос на фильмы, о которых в них рассказывалось. Не мешало бы хоть коротко сообщать с экрана о том, какие ленты уже имеются на кассетах.

Да и сами видеотеки могли бы прекрасно рекламировать новые видеопрограммы, а заодно и кассеты, давно забытые на полках. Примеры уже есть. Несколько выпусков своеобразного «видеоарада» подготовил на областном ТВ Калининградский видеосалон, подобные попытки предпринимали и другие видеотеки. Нет, однако, сомнений в том, что основную часть видеорекламы надо готовить централизованно.

Но кто же этим должен заниматься?

На мой взгляд, Всесоюзное производственно-творческое объединение «Видеофильм», которое сегодня не имеет никакой полиграфической и издательской базы. Логично было бы создать для видеопрограмм самим же их и рекламировать. Да и фабрика «Реklamфильм» могла бы помочь: дело-то общее и нужное.

А может, кардинальным решением проблемы было бы создание мощного рекламного киновицецентра с полиграфической базой, видеостудией, издательством. Он мог бы выпускать и иллюстрированный журнал для видеолюбителей, яркие рекламные обложки для кассет, которые появились бы, а потом стали исчезать, рекламные сборники на кассетах, видеоанонсы... Такой центр в Таллине уже производит рекламные видеоклипы, только для «Совэксспортфильма».

Вариантов может быть немало. Во всяком случае, здесь есть над чем задуматься.

А. МИТЬКО

роли артист утверждал то, о чем мы сейчас говорим: для тех, кто вершит судьбы людей, выяснение истины — святая обязанность, и личные симпатии и антипатии тут ни при чем.

Снова, в какой уж раз, после Маргулиеса из фильма «Время, вперед!», после Викниксора из «Республики ШКИД», Импровизатора из «Маленьких трагедий» удивляешься разнообразию Сергея Юрского, умению в каждой новой работе вызывать из глубин своего существа все иное — не только облик, повадки, но и самую сущность своих героев.

Артист театралный (и к тому же театралный режиссер), он вроде бы не слишком часто появляется на киноэкране. Хотя примерно более 30 фильмов вышло с его участием, ролей, которые он зачисляет в свой «актив», гораздо меньше. Зато эти, из «актива», настолько значительны, что не запомнить их нельзя. Об этом пишет Н. Сарычева из Ленинградской области. И просит как можно больше рассказать о Юрском-человеке:

«На экране мы его не раз видели. А каков он сам? Что думает о своих героях — хотелось бы узнать».

...Поскольку Сергей Юрьевич Юрский уверен, что говорить о сыгранных ролях ни к чему, они сами должны за себя все сказать, я спросила:

— В свое время бытовало такое, теперь несколько старомодное выражение: «мой кумир». О ком-нибудь из актеров или актрис могли бы вы так сказать?

— Да, могу. Михаил Чехов, которого я видел только на экране. И — читал, что он пишет об актерском труде. Еще — Раневская Фаина Георгиевна, с которой имел счастье вместе работать в Театре имени Моссовета. Я много думал и думаю о ней, даже кое-что написал. А в нескольких словах так скажу: великая актриса, без всяких оговорок!

...Наверное, чтобы понять человека, надо знать его в отношении к делу, которым он занят. И во взаимоотношениях с людьми. Как всякий серьезный художник, С. Юрский работает над ролями с вдумчивой скрупулезностью: никогда не позволил себе прийти даже в самом начале репетиций с невыученным текстом, будь то в театре или в кино. Думается, трудолюбие его берет начало, пусть не покажется странным, из детских лет, проведенных... в цирке. Цирк «с изнанки», с суровыми законами манежа (недокрутить, недожать, недодрессировать — значит, все пропало, порой и ты пропал!), вошел в его жизнь еще в годы войны, когда отец был назначен художественным руководителем цирка. И с тех пор мальчик мог с гордостью говорить: «Мы цирковые!» Потом был театралный институт, потом многолетняя «школа» работы в БДТ под руководством такого режиссера, как Товстоногов. И все-таки, когда я увидела Юрского, кажется, в конце 60-х, в роли Адама (спектакль «Божественная комедия»), наивность детскости, пластичность походки, виртуозность какого-то первобытно-первоздан-

ного жеста — все это шло у молодого артиста, мне показалось, от цирка, от детства.

Педагог В. Н. Карпухина из Киева спрашивает артиста Юрского, как он смотрит на актерский ансамбль, необходим ли он во время съемок, или в кино каждый «сам по себе».

— В кино все в руках режиссера, от каждого участника нити ведут к нему, а от него — к ним, и это более чем где-либо в другом виде искусства. Наверное, поэтому контакты друг с другом имеют меньшее значение, хотя, конечно же, очень важны. В театре вся атмосфера спектакля — дитя партнерства. Недаром успех каждого представления зависит от ансамбля исполнителей. Можно прибавить, что в кино твоим партнером порой становятся и режиссер, и оператор...

— И все-таки?

— ...И все-таки каждый кадр — это маленький спектакль. В нем есть ритм движений, ритм взглядов... Тут важно даже то, как ты ведешь себя, оказавшись спиной к камере, какой ток энергии посылаешь в этот момент партнеру, который стоит лицом к объективу. Если артисты во время съемки взаимодействуют, в этом не только радость творческого общения, но и качество того, что появится на экране.

— Вспомните, пожалуйста, как это бывало в вашей практике.

— Могу назвать два особенно счастливых фильма: «Золотой теленок», где Куравлев, Гердт, Евстигнеев и другие, включая режиссера Швейцера, были тем счастливым сочетанием людей, которым всегда легко договориться.

Второй счастливой по атмосфере работой стал фильм «Любовь и голуби». Режиссер Владимир Меньшов был нашим вдохновителем и вместе с тем единственным, но необыкновенно активным зрителем.

...Когда думаешь о том, как важно для артиста соучастие партнера, понимаешь, как нелегко выходить на сцену и оставаться с глазу на глаз с переполненным залом. А ведь именно так в жизни Сергея Юрского бывает не от случая к случаю, а в течение почти 30 лет, и достаточно часто. «Театром одного актера», «Театром Юрского» можно назвать его концерты. Читает он авторов разных. Это Пушкин, Достоевский, Бабель, Блок, Есенин, Маяковский, Зощенко, Мопсан, Шукшин.

Спрашиваю Сергея Юрьевича, что для него, много работающего в театре, снимающегося в кино и на телевидении, такая постоянная концертная деятельность.

— Считаю, это одна из моих основных профессий. Ведь каждый раз внутри одного вечера — как бы несколько спектаклей (этим, кстати сказать, концерты для меня сближаются с ощущением на съемочной площадке).

И все-таки не случайно в кинематографическом журнале зашла речь о концертных программах. Сергей Юрский прекрасно отдает себе отчет в «великой силе экрана» и так об этом говорит:

— Кино облегчает мне дорогу к зрителю! Знаю, что кто-то приходил на концерт, чтобы посмотреть на Викниксора из «Республики ШКИД», или на того же Остапа Бендера, или на балагура, весельчака и пьяницу дядю Митю из фильма «Любовь и голуби». Когда выяснялось, что не буду пересказывать комические случаи, которые бывали на съемках, не стану рассказывать о встречах со знаменитыми коллегами — многие, возможно, разочаровывались. Задача моего концерта — чтобы, во-первых, люди не ушли до конца, а, во-вторых, когда настанет конец, поняли, что получили больше, чем выход на сцену известного по кино артиста.

(Это ответ на вопрос школьницы Наташи Яценко из Свердловска.)

Письма в адрес артиста — их немало в почте редакции. А сам Юрский, получает ли он письменные отклики зрителей на свое творчество?

— Писем довольно много. Они разные. Есть такие, которые нельзя забыть, и я их храню. Как драматичны бывают судьбы, как невероятно одиночество, как велика тяга высказаться, довериться человеку, с которым незнаком, но который запомнился по экрану.

— Вы отвечаете на письма?

— Отвечаю, если понимаю, что это действительно необходимо. Есть и такой способ ответа, как моя книжка, она называется «Кто держит паузу» и скоро должна выйти вторым изданием. Знаю, есть такое мудрое старинное изречение: не ответить на письмо — значит, не пожать протянутую руку. Стараюсь об этом не забывать.

...Ленинградский актер Юрский стал москвичом, последние 10 лет играет в Театре имени Моссовета. Время от времени ставит в этом же театре спектакли, которые решает столь же своеобразно, неожиданно, как играемые им роли.

Ну, а что сейчас волнует его в искусстве, о чем задумывается в сегодняшнее время перемен? (Об этом спрашивает Л. Левин из Киева.)

— Как я понимаю, гласность в искусстве есть право высказать свои собственные мысли и ощущения, вынося их на суд зрителей. У меня лично есть две основные «струны», на которых я играю свои роли: ирония и печаль. Я знаю, на собственном опыте убедился, что печаль не то чтобы была под запретом, но не рекомендовалась. Ирония тоже была подозрительна. Лучше — открытый смех да вдобавок на апробированную тему. В нашей жизни происходит радостный поворот, который я ощущаю как гражданин. Но как артист я все равно не могу заменить «струну» печали на «струну» радости. Это будет уже другой «инструмент». Вот почему новые обстоятельства для меня — право с меньшими препятствиями играть на тех же «струнах» печали и иронии. Еще прибавлю. Думаю, что гласность — это необязательно всем вместе опровергать вчерашний день. Гласность есть право и обязанность заглянуть в свою душу и открыть ее людям.

Беседу вела
Евгения КАБАЛКИНА

В последние годы в печати появилось немало критических оценок системы преподавания во ВГИКе. Писалось об устаревших программах, несоответствии ряда преподавателей современным требованиям, о том, что институт воспитывает конформистов, людей послушных, готовых выполнить любое задание чиновника. Порывшись в памяти, я решил рассказать о том, как давно это начиналось...

КАК Я ПЕРЕШЕЛ НА ВТОРОЙ КУРС

Первый урок послушания я получил на первом курсе Всесоюзного государственного института кинематографии. Нам, студентам, было дано задание: выбрать по своему вкусу отрывок из современного советского литературного произведения и создать на бумаге экранизацию этого фрагмента, то есть написать киносценарий. За эту работу нам поставят итоговую годовую оценку по режиссуре. Напомню, условия учебы были таковы: если ты получишь двойку по специальности (режиссура или актерское мастерство), тебя выгоняют из института. Передача этих предметов исключена. Так что понятна важность этого задания. Я был самым молодым студентом на курсе. В этот момент мне только исполнилось семнадцать лет. Время было военное. И наш выбор пал на талантливую, жестко написанную повесть Александра Бека «Волоколамское шоссе». Я говорю «наш выбор» потому, что для осуществления этой курсовой работы я объединился со своим сокурсником азербайджанцем Лятифом Сафаровым. Кстати, судьба его сложилась трагически. На Бакинской киностудии он со временем стал видным режиссером, снимал картины, был сделан первым секретарем правления Азербайджанского Союза кинематографистов. А потом его «не переизбрали». Я ставлю этот глагол в кавычки, потому что у нас тогда никого не выбирали, а назначали сверху. Так вот, он чем-то не угодил, и его отстранили. А у него — обостренное восточное самолюбие. Тут еще добавились семейные неурядицы, и Лятиф Сафаров покончил с собой...

Но это случится через двадцать лет, а пока мы, вдохновенные, полуголодные студенты, чрезвычайно воодушевлены предстоящей работой. Мы поехали в Переделкино, где тогда жил Александр Бек, познакомился с ним, поделились своими замыслами и намерениями. В повести «Волоколамское шоссе» рассказывалось о гвардейцах-панфиловцах, которые осенью 1941 года насмерть стояли под Москвой. Я не перечитывал с тех пор эту повесть, но тогда нам казалось, что автором сказано новое слово о войне. Бек писал более сурово и правдиво, чем многие тогдашние его собратья по перу. Нас привлекло к этой вещи именно ощущение горькой правды, которой дышали многие страницы.

Я описываю все происшедшее по памяти, я не освежал подробностей, да и не у кого. Но событие, о котором я хочу поведать, так врезалось в память, что не нуждается в дополнительных опорах.

Одним из героев повести был молодой командир-казах Баурджан Момыш-Улы. Уже после войны я узнал, что это подлинный, так сказать, документальный человек даже не с измененным именем. Момыш-Улы выжил в страшной войне, а после нее стал писателем.

У Бека был, в частности, эпизод, где перед строем расстреливали дезертира. Командовал расстрелом Момыш-Улы. У автора, кажется, был намек, что командир и дезертир знали друг друга с детства. А может, мы это придумали... Нам, первокурсникам, хотелось усилить драматизм эпизода. Мы уцепились за эту подробность и развили ее. Нам казалось, что будет острее, если Момыш-Улы должен отдать приказ о расстреле друга. И мы выдумали эпизод, которого не было у Бека.



Фото Н. Гнисюка

«Унылая, дождливая погода. На поляне стоит строй солдат. Перед ними, у опушки леса, мокнет жалкая фигура дезертира. Его глаза с мольбой смотрят на Момыш-Улы. Командир взирает на осужденного, в глазах его жалость и непреклонность. Он начинает отдавать приказ, и в это время перед его глазами, сменяя друг друга, проходят картины детства и юности. И в каждом видении они вдвоем, нынешний командир и приговоренный.

Вот они воруют яблоки из сада и испуганно спасаются от хозяина... Вот они плещутся в речке, брызгаются, хохочут, валтузят друг друга... Вот они вместе сидят за одной партией в школе, одного из них вызывают к доске, а второй подсказывает, выручая товарища... А вот свадьба нынешнего дезертира, а дружкой, шафером все тот же Баурджан Момыш-Улы. Вот он говорит тост, желая молодым счастья... Это видение обрывалось резкой командой, произнесенной хриплым голосом: «Огонь!» Это приказал Момыш-Улы. Грянул залп. Фигура дезертира, обмякнув, упала на мокрую рыжую траву. Командир, не оборачиваясь, засагал прочь...»

Что-то в этом роде написали мы с Лятифом Сафаровым. Видений было, пожалуй, поболь-

ше, но я не пытался вспомнить всё. Сейчас такого рода реминисценции — расхожее, общее место, штамп. Прием девальвировался, но тогда это было относительно вновь, во всяком случае, еще не навязло в зубах. Мы с Лятифом очень гордились своей выдумкой, поехали в Переделкино к Беку. Там, на даче, которую он, кажется, снимал у кого-то, мы прочитали ему наш опус. Александр Бек одобрил сценарий, и в частности этот эпизод. Открыленные, мы вернулись в Москву и отдали наш первый в жизни сценарий на машинку, а потом сдали, как и положено, в деканат.

И вот наступил день, конец сессии, когда должны были быть оглашены оценки по режиссуре. Надо сказать, что нашего мастера — Г. М. Козинцева — на экзамене не было, то ли он снимал картину, то ли еще чем-то был занят, так что он в этой истории не участвовал. Короче, экзамен принимал завкафедрой режиссуры, режиссер Лев Владимирович Кулешов и ассистентка Козинцева по преподаванию режиссуры, актриса Александра Сергеевна Хохлова, жена Кулешова. И вот Кулешов зачитывает отметки... Ростоцкий, Азаров, Катанян, Левин, Дорман, Фомина, Дербышева... Все сокурсники названы, все получили оценки, кто

СТОЯТЕЛЬНИЦА



Духовность — слово встречается часто и в книге, и в интервью Ларисы, имея смысл, пожалуй, расширительный, многозначный и нетрадиционный. Это прежде всего противостояние потребительству, плоскому, ради благ земных, материальному существованию. Это и бескомпромиссность, способность отказаться от благ во имя своих убеждений. И аскетизм. И готовность принять на себя чужую боль, боль героев. Сострадать и, если надо, пострадать. Духовность в понимании Ларисы есть высшая степень нравственности.

Вчитываясь в страницы книги, наблюдаешь, как своеобразно претворилась в сознании исконная русская тема подвижничества. Так же, как во время оно выходили на подвижничество столпники, как удалялись в пустыню или пещеру отшельники, так для Ларисы Шепитько съемки фильма становились тоже своего рода подвигом очищения, присягой на верность идеалу. Вот почему, наверное, она всегда выбирала для себя максимально трудные условия съемок — и в целинной степи «Зноя», и на растрескавшейся безводной земле «Родины электричества», и в сорокаградусный мороз «Восхождения». А если уж герой попал в комфортный миленький уют тихой Европы, то фильму «Ты и я» по воле Ларисы-постановщицы непременно придется дать крен в ледяную Сибирь, в пургу Норильска. Так Лариса приобщалась к своим персонажам, желая вместе с ними пройти их круги ада. Это было ей кровно необходимо, ибо, говорила она, «в каждой человеческой душе живут непримиримо и мучительно некий «Сотников» и некий «Рыбак». Эти имена героев ее «Восхождения» как бы поляризовали воспетый Шепитько подвиг духа и презренное предательство бездуховной плоти.

Есть старинное русское слово — «стоятельница», та, кто стоит насмерть, заступница. Жизнь Ларисы была «стоянием». Противостоянием враждебной судьбе, соблазнам, фальшивым огням, золотым цепям, которыми тщилось опутать ее трудное время, а на него и пала зрелость кинорежиссера Шепитько. Тема Ларисы не закрыта, как ни обширна посвященная ей книга. Вечер памяти Ларисы в Доме кинематографистов 8 января 88-го стал к книге словно бы постскриптумом. Но еще предстоит дать анализ поэтики фильмов Шепитько в контексте кинематографа 1960-х и 1970-х, еще ее судьба не вписана в общую судьбу поколения, к которому она принадлежит. Такое, скажем, стечение дат: двумя с небольшим неделями позже Ларисы родился и двумя годами с небольшим позже и тоже трагически случайно и тоже, как сегодня нам видно, фатально, predeterminedly умер Владимир Высоцкий.

Н. ЗОРКАЯ

лучше, кто хуже. Не оглашены только две фамилии — Сафарова и моя...

Мы в недоумении, что случилось? Кулешов и Хохлова разбирают работы товарищей, а о нас ни слова, как будто нас не существует. Мы с Сафаровым переглядываемся, понимая, что произошло нечто нехорошее. Но что? Мы знали: у нас пристойная работа, уж на тройку-то она вполне тянет. В томительном ожидании проходит час... Наконец добираются до нас.

Конечно, невозможно почти через сорок лет вспомнить прямую речь, но смысл кулешовских слов навечно врезался в память.

— К сожалению, мы не можем аттестовать работу Рязанова и Сафарова, — говорил в прошлом левый, а потом многократно битый, Лев Владимирович Кулешов. Он уже не снимал картин, и должность во ВГИКе была его единственным средством к существованию. — В этом сценарии допущена грубейшая идеологическая ошибка. Гражданская позиция, взгляды Рязанова и Сафарова внушают нам большую тревогу. Они в своей экранизации столкнули два гуманизма — советский и общечеловеческий, они противопоставили два мировоззрения. Известно, что советский гуманизм — более высокая форма, нежели гуманизм общечеловеческий. Оплошность студентов (назовем это так, мы не считаем, что они поступили сознательно) настолько серьезна, что мы возвращаем им их сценарий для переделок, для коренной переработки. Если же они будут упорствовать, боюсь, что придется поставить им двойки. Мы могли бы сразу же выставить неудовлетворительную отметку, но мы хотим дать возможность молодым людям одуматься, исправиться...

Итак, все наши однокашники успешно перешли на второй курс. Все, кроме нас. Если мы упрямся, нам влепят двойку, и тогда прощай ВГИК! Мы с Сафаровым впервые в жизни встали перед подобной дилеммой. Потом она возникла перед нами практически в каждой картине.

Если быть откровенным, мы впервые услышали, что существует два гуманизма. До этого мы даже не подозревали об этом. И, честно говоря, мы совершенно не хотели их противопоставлять и тем более сталкивать. Мы не понимали, чем мы провинились, чего от нас хотят? Мы перечитывали эпизод, он нам очень нравился. Вот если бы после реминисценций Момыш-Улы разжалобился и не расстрелял бы дезертира, мы, может, и поняли бы упрек, но в нашем случае это казалось несправедливым. И Александр Бек одобрил, а ведь он же автор повести. Что делать? Эта наша выдумка была, несомненно, украшением короткометражного сценария. Потом, в будущем, я заметил, что острие замечаний всегда направлено против самого яркого, самого интересного, отличающегося от нормы.

Короче, мы были не согласны, уродовать сценарий не хотели. Мы стали тянуть время, выжидать. Товарищи наши по учебе разъезжались. Одни отправились на халтуру — фотографировать по деревням, чтобы подзаработать на жизнь, другие наслаждались отдыхом, каникулами. Мы, двое неприкаянных, продолжали метаться. Соппротивление наше постепенно слабело. Мы поняли, что угроза Кулешова не была шуткой, не являлась педагогическим приемом. И в деканате с нами провели воспитательные душевительные беседы. И мы кончили рыпаться. Сдались!

Мы выбросили из эпизода расстрела все эти видения, и сценарий сразу же стал более плоским. Нам он перестал нравиться. Мы отдали его на кафедру и стали ждать своей участи с довольно гадостным чувством. Мы были уверены, что нам поставят по тройке, так как большего, с нашей точки зрения, эта киноверсия не заслуживала. Как же мы были удивлены, более того, поражены, когда узнали, что нам поставили отличную отметку, пятерку. Радости нам эта оценка не доставила. Мы понимали, что получили награду за послушание, за то, что наступили на свои мысли, чувства, убеждения. Оказалось, что за сделку с совестью платят неплохо. Это был первый и наглядный урок.

Шестого января 88-го ей исполнилось бы пятьдесят. Этим ясным морозным днем в доме над Москвой-рекой, где прожила она свои последние годы, открывали мемориальную доску. Сквозь ветви зимней рябины, в лучах солнца — строгий женский профиль, прямая гордая осанка, бронзовые складки одеяния.

А вечером того же дня на телеэкране явилась живая Лариса: чудо! Это ее серо-зеленые, морской волны, блестящие глаза, ее каштановая рыжина волос, нежный румянец. Ее голос с чуть-чуть слышным украинским акцентом, темперамент, манера говорить убежденно и страстно. Интервью десятилетней давности дано было Ларисой Шепитько в Западном Берлине после демонстрации «Восхождения», кассету ныне прислали в Москву друзья.

Лариса делилась мыслями, чрезвычайно ей важными, она размышляла вслух о серьезных проблемах кинорежиссуры, о долге творца, о высших задачах и целях искусства. Но прелестная и милая «звездная» улыбка освещала лицо, теплые волны, исходящие от ее красоты и женственности, буквально лились с экрана...

Видимо, в сочетании глубоко понятой значимости художника Ларисы Шепитько и сердечного чувства любви к исключительно ценному, незаурядному человеку — секрет книги «Лариса». Книга — коллективный портрет, который складывается из воспоминаний, небольших очерков, статей и, конечно, текстов самой Ларисы Шепитько: юношеской дипломной работы, выступлений, посмертного сценария. Пишут люди, которые с ней работали, учились, дружили, переживали вдохновенные часы съемок или редкие беспечные часы отдыха, встречались ежедневно или увиделись однажды, но забываем.

«Лариса Шепитько была моей женой. Судьба одарила меня счастьем долгие годы быть рядом с этой удивительной женщиной» — так начинается книгу и свое вступительное «Слово о Ларисе» Элем Климов, ее муж, отец ее сына, ближайший друг, товарищ по профессии. «От Ларисы исходило что-то такое, что таит в себе иногда великая старая музыка, — утешение» — так говорит в своем проникновенном эссе «Рука на плече» другой большой современный режиссер, Вернер Херцог, видевший ее лишь несколько раз, но, как признается он, эти встречи принадлежат к тем впечатлениям, которые переживают, может быть, дважды, трижды за всю жизнь. «Было послано в мир, искало и нашло себя человеческое существо, женщина, молодая мать, художник, человек упрямый и доверчивый, решительный

* Лариса. Книга о Ларисе Шепитько. Сост. Э. Г. Климов. М., «Искусство», 1987.

и беззащитный, мудрый и нетерпеливый, мужественный и очень-очень хрупкий...» — пишет критик Виктор Демин, восхищенно наблюдавший за Ларисой со студенческой скамьи до «последнего дня творения». А Андраш Ковач, один из корифеев сегодняшнего мирового кино, говорит: «Этим фильмом («Восхождение») — Ред.» Лариса Шепитько завоевала себе место в ряду величайших знатоков и воссоздателей человеческого характера».

Таково натяжение материалов, помещенных в книгу: от штрихов, бликов памяти, сердечной боли, непросохших слез, задушевного, искреннего чувства до твердых выношенных оценок, суждений, ответственных выводов о вкладе Ларисы Шепитько в киноискусство, в профессию кинорежиссуры. При всей своей эмоциональности и искренности книга строга, лаконична и информативна, читатель узнает много нового и о ее героине, и о кинематографе. Время, пронесшееся с 1979-го, года безвременной ее гибели на съемках «Матеры», и отстранило, и выветило прошлое с особой ясностью и четкостью, подобно тому, как иной раз на экране возвраты в прошедшее, куски «ретро» смотрятся ярче, нежели эпизоды настоящего. Именно таковы на страницах книги «Лариса» воспоминания и рассказы Чингиза Айтматова, Беллы Ахмадулиной, Василя Быкова, Юрия Клепикова, Валентины Распутина, Наталии Рязанцевой и других. Из фрагментов складывается путь-восхождение. Маршрут подтвержден фотографиями, хронологией портретов Ларисы из семейного альбома, из коллекций мастеров-фотографов И. Гневашева и Н. Гнисюка, чьи камеры годами следили за этой натурой-моделью. Утончаются, высветляются черты простодушного, круглого личика цветущей дивчины, красота словно бы обретает себя в опыте жизни, зачастую горьком, в скорбной духовности.

На VI Международном кинофестивале в Мюнхене было немногим более ста художественных и документальных фильмов.

ФИЛЬМЫ МЮНХЕНСКОГО ФЕСТИВАЛЯ

— Мы сознательно шли на сокращение числа лент. Хотели сосредоточить внимание публики на хорошем кино, что делают в разных странах мира кинематографисты, пока по разным причинам не получившие всеобщего признания. Преимуществом пользовались также картины, в которых звучат мотивы экологии, призывы к сохранению окружающей среды,— сказал вашему корреспонденту директор этого молодого киносмотрa Эберхард Хауф — журналист, кинокритик, продюсер, председатель ассоциации кинорежиссеров ФРГ, основатель Института кино и телевидения в Мюнхене.

Он сообщил, что если на первом Мюнхенском фестивале побывало 25 тысяч зрителей, то на предыдущем киносмотре их количество увеличилось вчетверо.

— Сама идея проведения неконкурсного фестиваля в столице Баварии прежде всего диктовалась стремлением познакомить как можно большее число наших сограждан с различными направлениями современного кинематографа. Уже сейчас можно сказать, что показ фильма «Скверный анекдот» режиссеров А. Алова и В. Наумова и ретроспектива фильмов С. Параджанова привлекли внимание многих зрителей. Учитывая их интерес к киноискусству социалистических стран, значительный раздел фестиваля, который сформирован киноведом Клаусом Эдером, посвящен советским, чехословацким, болгарским, китайским лентам,— продолжал Эберхард Хауф.

Фильмы чрезвычайно популярного, прекрасно организованного киносмотрa демонстрировались не только в нескольких залах «Гастайга» — культурного центра города, но и во многих кинотеатрах Мюнхена.

Сюжет новой работы «Куда идем?» известного болгарского режиссера Рангела Вилчанова складывают неожиданные и напряженные повороты судеб юношей и девушек, стремящихся сдать конкурсные экзамены в престижную театральную школу. Абитуриенты, в распоряжение которых отдана современная театральная сцена, не видят своих экзаменаторов. Они наблюдают за претендентами на роли современных актеров и актрис с помощью телекамера.

Авторам фильма «Куда идем?» (сценарий написан режиссером совместно с Георгием Данаиловым) удалось создать интересную, психологически точную картину.

Из сотен писем американских солдат из Вьетнама режиссер-документалист Б. Кутури по хронологическому принципу отобрал шестьдесят. Затем последовала долгая, почти двухлетняя работа в киноархивах. Материалы хроники, телевизионных репортажей стали образительным рядом волнующей антивоенной ленты «Дорогая Америка: письма домой из Вьетнама».

Бразильский кинорежиссер Руи Гуэрра приступил к работе над сериалом «Опасности любви», состоящим из пяти художественных фильмов. Оригинальные сценарии всех пяти картин написаны Габриэлем Гарсиа Маркесом.

Первая из них — «Притча о хорошенькой голубятнице» была показана в Мюнхене.

«Император детей» — так в Китае с древних времен уважительно именовали учителей. В одноименном фильме режиссера Чен Кэйга в роли императора детей в годы «культурной революции» выступает сосланный в отдаленную деревню для трудового перевоспитания молодой интеллигент-горожанин. Он стремится приобщить своих учеников к азам богатейшей национальной культуры, но встречает стойкое сопротивление сначала детей, а потом их родителей. В результате не вписавшийся в «культурную революцию» Лао Ган вновь на тяжелых работах.

Буфетчица вагона-ресторана Мерлин пишет одно письмо за другим знаменитому американскому режиссеру Билли Уайльдеру. С детства после просмотра его фильма «Некоторые предпочитают погорячей» (в нашем прокате «В джазе только девушки») Мерлин овладела мечтой стать столь же популярной, как и Мэрилин Монро. Для этого у нее есть все основания, полагает она, да и многие окружающие... Фантастические обстоятельства приводят к тому, что в ее квартире раздается телефонный звонок... из Голливуда, непосредственно от Билли Уайльдера. Это сюжетная завязка иронического и вместе с тем грустного фильма польского режиссера Радослава Пивоварского «Поезд в Голливуд».

Распавшийся мир царства апартеида в Южной Африке, распавшийся мир миллионов черных и белых семей. Причем среди белых с каждым днем появляется все большее число людей, остро осознающих неизбежность и необходимость революционных перемен. К их числу относятся журналисты Диана и Гас Рот — герои нового английского фильма «Распавшийся мир». Они отка-



«Новые приключения Пеппи Длинныйчулок»

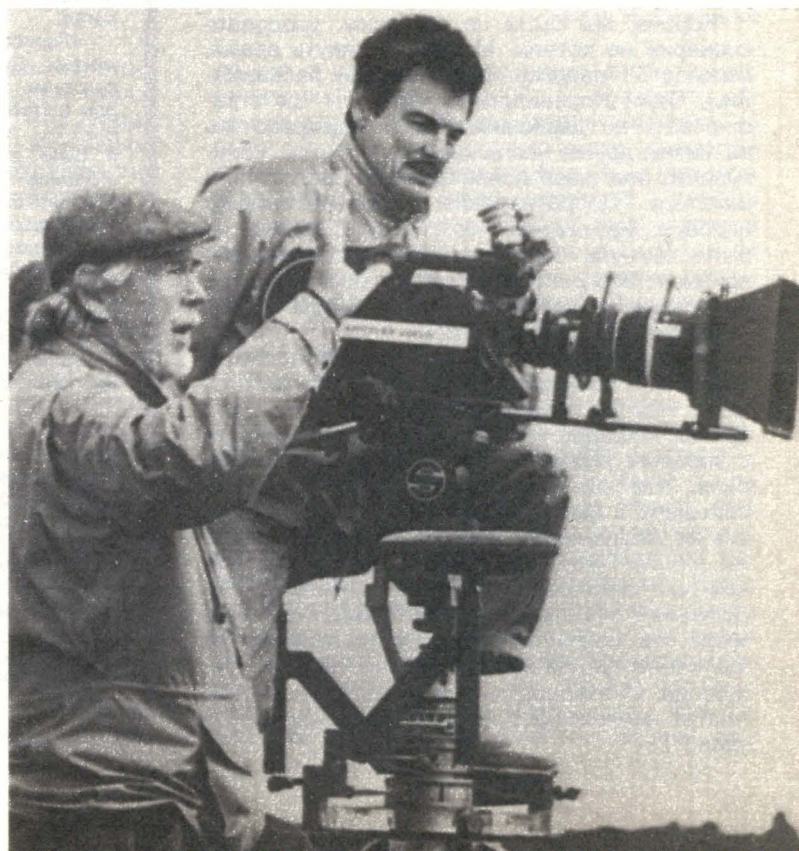


«Поезд в Голливуд»

«Режиссер Андрей Тарковский»



«Распавшийся мир»



ПОСЛЕДНЕЕ ИНТЕРВЬЮ



«Притча
о хорошенькой голубятнице»

зываются от благополучного и комфортного существования во имя борьбы с расизмом.

Поставил фильм Крис Менгес, знаменитый кинооператор, неоднократно награжденный премиями «Оскар». Это его режиссерский дебют. Он отмечен талантом и мастерством, блистательными актерскими работами.

Пеппи Длинныйчулок — героиня многих книг шведской писательницы Астрид Линдгрэн вновь пришла на киноэкран. Впервые она появилась в кино двадцать лет назад в фильме, который создали совместно кинематографисты Швеции и ФРГ. В Мюнхене впервые демонстрировалась американская лента «Новые приключения Пеппи Длинныйчулок» режиссера Кена Аннакина.

Удачливую журналистку из Нью-Йорка Диану Сьюлливан в болота Луизианы загоняет отнюдь не стремление повидаться со своим эксцентричным дядюшкой. Он много лет назад покинул цивилизованный мир и, по слухам, где-то в Луизиане основал город Сьюлливан-таун. Гораздо важнее для Дианы вытащить из трясины нью-йоркской жизни свою дочь Грейс, начинающую наркоманку. Во имя этого она совершает длительное паромное путешествие.

Контакты журналистки Дианы, умудренной опытом архисложной жизни современного большого города, с женой дядюшки Руфью, прожившей десятилетия в глухомани, и составляют содержание новой работы Андрея Кончаловского «Застенчивые люди». В фильме снимались Джилл Клэйбург (Диана), Барбара Хирши (Руфь), Марта Плимптон (Грейс). Оператор Крис Менгес. Сценарий картины написан режиссером совместно с Жераром Брашем и Марджори Дэйвид.

Во время съемок «Жертвоприношения» было сделано более пятидесяти часов видеозаписей. Они легли в основу полнометражного (101 минута) документального шведского фильма «Режиссер Андрей Тарковский», поставленного Михалом Лещуловским.

В фильм вошли также архивные материалы, последнее парижское интервью Андрея Тарковского, небольшие фрагменты из «Жертвоприношения». Андрей Тарковский вместе с Михалом Лещуловским принимал участие в монтаже этого фильма.

Феликс АНДРЕЕВ,
спец. корр.
«Советского экрана»

Мюнхен — Москва

7 февраля 1987 года группа советского телевидения снимала эпизод фильма, приуроченного к открытию фестиваля Индии в СССР. В собственной киностудии в Чембуре, что на северо-восточной окраине Бомбея, Радж Капур рассказывал о своем творческом пути.

«Моя память,— говорил Капур,— возвращает меня в 1954 год, когда первая индийская делегация кинодеятелей приехала в Советский Союз. Это было выдающееся событие, и мы все до сих пор хорошо его помним».

Бегут по экрану кадры старого документального фильма, воскрешающего приезд в Москву Раджа Капура, Наргис, Х. А. Аббаса, Дев Ананда, Бимала Роя... Все молодые, энергичны, жизнерадостны, красивы.

«Тогда, в пятьдесят четвертом,— продолжал Капур,— индийские кинодеятели представляли в СССР не только профессию, они представляли страну. Это было первое открытие друг друга — настоящее — людей Индии и СССР».

В самом конце разговора Радж Капур сказал с плохо скрытой грустью: «Я не уверен, что мне удастся еще раз побывать на Московском фестивале, но кто-то из Капуров обязательно приедет в Москву...»

Так и вышло. Это действительно была его последняя встреча с советскими журналистами.

Смерть застала его на полпути к созданию фильма «Хинна», замысел которого Капур вынашивал четырнадцать лет. Сценарий был практически готов к запуску в производство в феврале 1987 года...

Жестокие приступы астмы давно уже преследовали Капура. Последние годы он руководил съемками преимущественно по телемонитору из студийного кабинета, оборудованного специальным кондиционером. Болезнь резко обострилась в Дели, куда Капур приехал, чтобы получить награду имени Дада Сахейб Пхалке «за выдающийся вклад в кинематограф Индии» — самую почетную и престижную награду индийского кино. В течение месяца у стен Всеиндийского института медицинских наук, куда был по-

Радж Капур с сыновьями Рандживом и Радживом и внуками (детьми сына Риши). 7 февраля 1987 г.



мещен Капур, каждый день собиралась толпа: со всех концов страны приезжали поклонники артиста, чтобы поддержать его, передать ему слова благодарности, любви. «Бродяга», «Господин 420», «Сангам», «Мое имя клоун», «Бобби» и другие знаменитые фильмы, в создании которых Капур принимал участие как актер, режиссер или продюсер, пользовались огромной популярностью у зрителей, всегда имели коммерческий успех и оставались при этом образцами высокого Искусства, фильмами истинно художественными (что бывает нечасто).

Вопрос «Ваше отношение к Раджу Капуру?» мне случилось задавать на протяжении последних трех лет самым разным мастерам индийского кино — Шабане Азми, Насируддину Шаху, Ому Пури, Шридеви, Мандакини, Говинду Нихалани, Шьяму Бенегалу, Митхуну Чакраборти, Х. А. Аббасу и некоторым другим. Настоящий профессионал, открытый человек, великий режиссер, которым по праву может гордиться Индия, — ответы были на редкость единодушными.

Ему было только 64 года...
А. СОЛОДОВ, фото автора

Радж Капур в фильме «Мое имя клоун»



**«Легенда о Нарайяме»,
увенчанная «Золотой
пальмовой ветвью»
Каннского фестиваля,
снискав международное
признание, попала наконец
на советский экран.**

ЛЕГЕНДА ВОКРУГ НАРАЙЯМЫ



«Чем отличается этот фильм от порнографии? Рискую прослыть ханжой, хотя искренне себя таковой не считаю. Из кинотеатра вышла через 30 минут после начала фильма. Вышла бы и раньше, но ждала, что наконец начнут показывать что-нибудь другое, кроме половых актов. Что хотели сказать авторы фильма?»

Дуплина С. В., Бендеры

«Посмотрели фильм «Легенда о Нарайяме» и очень раскаялись в этом. Многие вставали и уходили. И было от чего. Стыдно было поднять глаза после просмотра. Какой урок для нашей молодежи! Как могло наше государство закупить такой фильм?»

Новикова В. П., Курган

Фильм вызвал у большинства зрителей реакцию почти шоковую, оправившись от которой многие написали в редакцию негодующие письма, требующие запретить подобные «безобразия».

Что же прежде всего возмутило зрителей? То, что авторы писем определили, как «порнографию», «пошлость», «разврат», «зловонную яму», то есть эротические сцены, откровенность которых заслонила для них и высокий человеческий смысл фильма, и его изысканную пластическую красоту.

История с «Нарайямой» (хочется написать «беда») обнажила массу наиболее важных вопросов, связанных с политикой проката и рекламой, со своевременной просветительской работой кинокритики. Ведь помимо того, что «Легенда о Нарайяме» — явление общекультурное и общечеловеческое, это еще и сугубо японское искусство во всем своеобразии национальных художественных традиций, тесно связанных с восточным учением о жизни. А это не просто другое, это в некоторых положениях прямо противоположное европейскому учению.

А что такое «японское кино» для советского зрителя? Это шедевры Акиры Куросавы, Кането Синдо, антивоенные фильмы Сацуо Ямамото, с одной

стороны, и «киношка» типа «Девушек из Такарацуки» и «Сезона любви» — с другой. А что между этими двумя полюсами? Что для нас, например, японская «новая волна» 60—70-х годов, потрясая мир злым, бунтарским искусством «недовольных» — Нагисы Осимы, Ясудзо Масумуры, Масахиросиноды? Их имена знакомы только киноведам, а ведь вместе с «недовольными» пришел в кино и автор «Легенды о Нарайяме», и ее истоки в том времени. Наконец, кто для нас сам Сёхэй Имамура? Что мы знаем об одном из самых знаменитых японских режиссеров, каждый фильм которого — событие, начиная с самых первых — «Украденной любви» и «Невыполнимого желания», снятых в 1958 году? Вооруженные знанием 30-летней давности о Японии, как страхе «технического чуда», скромных женщин и строгих мужчин, мы предстали перед «Легендой о Нарайяме»...

Что же зрители других стран? Или они лучше нашего знают японскую культуру и киноискусство? Почему они не сочли «Нарайяму» вредной? «Потому, что они к гадостям с детства приучены» — так объяснила это явление зрительница из Владивостока. Может быть, и к гадостям тоже. Но, помимо этого, еще и к возможности свободного, прямого общения с разными культурами, к отсутствию стесняющих и деформирующих воображение запретов, в частности на эротизм. Именно этим в первую очередь и объясняется, на мой взгляд, нормальное отношение к «Нарайяме» в других странах.

Совершенно очевидно, что встреча с такими фильмами требует не просто «сезонной» работы ума и чувств, но широты и самостоятельности мышления, готовности если не усвоить, то хотя бы не отвергать духовный опыт других культур. «Фестиваль фестивалей», в рамках которого была показана «Нарайяма», — первые, очень робкие шаги на этом пути. Но и они, мне кажется,

Кадр из фильма «Легенда о Нарайяме»

уже дали свои результаты. Об этом тоже свидетельствуют письма. Есть в них одна особенность: при всем очевидном неприятии картины зрители зачастую высказывают сомнения в собственной правоте и желание услышать другое мнение. «Может быть, я не права в своих суждениях, может быть, я что-нибудь недопонимаю» (Мураченко В. К., Ростов-на-Дону), «Может, мы действительно не то поняли, не то увидели, что надо было увидеть» (Д. Баганавили, Тбилиси). Вот это сомнение — первое душевное движение навстречу фильму, который, право же, такого движения заслуживает.

«Гармония превыше всего» — первая из 17 заповедей японского мудреца Сётоку, может быть, самая забытая современными японцами, упрямо занятыми сотворением «японского экономического чуда». «Чудо» сделало повседневную жизнь японцев очень комфортной, но духовно обеднило ее. Процесс этот начался не сейчас. Это продолжение тех изменений в общественном сознании японцев, которые принесло первое за всю двухтысячелетнюю историю Японии поражение. — во второй мировой войне. Эти изменения привели не только к позитивным сдвигам, к активизации демократических сил, но и породили тот нигилизм и настроение обреченности, которые теперь, спустя десятилетия, переродились в массовое равнодушие и отчужденность.

Еще в конце 60-х годов свои размышления об изменениях в психологии японцев Сёхэй Имамура выразил в фильме «Глубокая жажда богов». Съемки происходили на одном из заброшенных островов близ Окинавы, где в первоначальном виде сохранилась первобытная мораль, основанная на человеческой общности и кровном родстве. Фильм рассказал о губительном влиянии цивилизации, разрушающей вековые представления людей о жизни.

Спустя двадцать лет Имамура про-

должил свои поиски «утраченной родины» и «утраченной гармонии» в фильме «Легенда о Нарайяме».

...Камера как бы парит в пространстве, давая нам насладиться этим полетом, ощутить собственную причастность к небу, воздуху, свету — кажется, ко всей бескрайней Вселенной. Потом мы попадаем в деревню у подножия горы Нара, которая для ее обитателей есть земной символ этой Вселенной. Здесь все едино — земля, дерево, человек, животное. Все подчиняется единому ритму и единому дыханию, заданному природой. И пресловутые эротические сцены тут — это естественное проявление человеческих даже не чувств еще, а скорее инстинктов. Да, да, совершенно верно, как у животных. И авторы этого не скрывают, даже подчеркивают, вводя в фильм сцены любовных танцев змей, поедания змеей добычи и т. д., будто снятые для научно-популярной картины.

Жизнь здесь — бесконечная и изнурительная борьба с голодом. Страх перед голодом толкает людей на чудовищное убийство: всю семью вора, от стариков до еще не родившегося младенца, живьем закапывают в заранее вырытую яму. Не в этой ли коллективной морали, основанной на страхе и ненависти, зародыш будущих злодеяний, получивших название «геноцид»? Но тот же страх перед голодом и забота о потомстве заставляют старуху Орин торопить свой конец и добровольно уйти на Нарайяму, чтобы одним ртом в ее семье стало меньше. Животная коллективная мораль стаи — и мораль еще не осознавшей свою самостоятельность человеческой личности, способной на самопожертвование. Эти две морали не отделены и не противостоят друг другу. Более того, они едины в душе самой Орин: именно она посылает беременную жену внука домой в ту проклятую ночь, зная, что ждет ее семья. Неделимость таких нравственных категорий, как добро — зло, правда — неправда, бытие — небытие — одна из основ не только японского, но и всего дальневосточного учения о жизни. В этом ее принципиальное отличие от европейской, рассматривающей жизнь человека как извечную борьбу добра со злом.

В согласии с собой и с законами предков прожила свою жизнь Орин. Для нее мир един и неделим, и все в нем взаимосвязано. Уход на Нарайяму — естественное и достойное завершение ее жизненного круга (в отличие от страшного насильственного конца старика соседа, которого сын, такой же малодушный и трусливый, как и отец, сбрасывает с горы. Здесь тоже преемственность, но с другим, противоположным знаком, отбрасывающая человека-животное еще дальше назад...). Мудрость и доброта Орин, переданные сыну как наследственный признак, как генетическая закономерность, отозвались в нем первой душевной болью и смутением, которые он испытал, провожая мать, на долгие пути от подножия до вершины Нарайямы. Чашка риса, полученная сыном из рук матери перед разлукой, не только самая желанная в жизни этих людей награда за трудный путь — это еще урок любви и материнское благословение его будущей, освещенной первым знанием, жизни.

Этот урок предназначался также и нам. Не будем же отвергать его.

С. КИМ

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

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЦК КПСС «ПРАВДА»

Главный редактор
Ю. С. РЫБАКОВ

Редакционная коллегия:
Ф. И. АНДРЕЕВ
(заместитель главного редактора),
А. В. БАТАЛОВ,
Е. В. БАУМАН,
Ю. А. БОГОМОЛОВ,
Б. В. ГОЛОВНЯ,
В. А. ГОЛОВАНОВ,
В. П. ДЕМИН,
М. Ф. ЛЕВИТИН
(ответственный секретарь),
А. А. МИНДАДЗЕ, Т. О. ОКЕЕВ,
Е. Н. ПТИЧКИН, Г. И. РЕРБЕРГ,
С. И. РОСТОЦКИЙ,
Э. А. РЯЗАНОВ, А. К. СИМОНОВ,
А. Е. СУЗДАЛЕВ,
О. С. ТЕСЛЕР
(главный художник),
Л. А. ФИЛАТОВ, С. И. ФРЕЙЛИХ,
К. Г. ШАХНАЗАРОВ

Художественный редактор
Л. Н. Гудкова
Оформление
Н. Н. Смолякова



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.

№ 19 (763) — 1988 г.
Сдано в набор 17.08.88.
Подписано к печати 25.08.88.
А 06735.

Формат 70 x 108½.
Глубокая печать.
Усл. печ. л. 4,20.
Уч.-изд. л. 6,50.
Усл. кр.-отт. 14,70.
Тираж 1 700 000 экз.
Заказ № 2976.
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», 1988 г.

На обложке —
актриса
Елена МАЙОРОВА
(читайте о ней
на стр. 11)

Фото
Владимира
Хмелевского

На стр. 12—13 —
фото Б. Асриева, Н. Бондарева,
Н. Гнисюка, А. Зуева,
К. Кокوشкина, Г. Коревых,
С. Михайлова, Д. Фастовского,
В. Хмелевского

АНЮЖУ



ДОРОГАЯ ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА

«Мосфильм». Автор сценария Л. Разумовская при участии Э. Рязанова, режиссер Э. Рязанов.

Шантаж, обыск, циничные откровения подростков — вот что пришлось пережить учительнице Елене Сергеевне в день своего рождения в собственной квартире. Так ее десятиклассники пытались добыть ключ от сейфа, где хранились экзаменационные работы... В ролях: М. Неелова, Н. Щукина, А. Тихомирнов, Ф. Дунаевский и другие.

ЧЕТВЕРО ДРУЗЕЙ

Производство «Фильмузйз пикчерс», США. Автор сценария С. Тезич, режиссер А. Пенн.

В фильме прослеживается десятилетний период в жизни трех молодых людей и девушки, сохранивших привязанность друг к другу в бурные для Америки 60-е годы. В ролях: К. Уоссон, Д. Телен, М. Хаддлстон, Д. Метцлер и другие.

МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА

Студия имени М. Горького. Автор сценария М. Хмелик, режиссер В. Пичул.

Любовь. Конфликт между родителями и мужем дочери. Предательство. Попытка самоубийства. Семейная драма. В ролях: Н. Негода, А. Соколов, Ю. Назаров, Л. Зайцева и другие.



ДО СВИДАНИЯ, МОЙ ПАРФЯНИН!

«Туркменфильм». Автор сценария М. Малеева, режиссер Х. Нарлиев. По мотивам повести А. Алланазарова «Семь зерен».

Десантные войска. Новобранец Мурад с трудом привыкает к армейским будням. В ролях: Б. Худайбердыев, Л. Негруль, М. Аймедова и другие.



БЕЗ МУНДИРА

«Ленфильм». Автор сценария А. Горохов, режиссер Д. Светозаров.

Герой фильма — руководитель, начальник железной дороги — узнает, что вопрос о снятии его с должности решен. Освободившись от давящего чувства зависимости, от бесконечных инструкций, он обретает второе дыхание и доказывает свое умение работать хорошо. В ролях: А. Васильев, А. Николаев, В. Проскурин, О. Машная и другие.

ГРЕШНИК

Студия имени А. П. Довженко. Автор сценария В. Гоник, режиссер В. Попков.

Принципиальный и талантливый рабочий-умелец Маслов в конфликте с окружающими, которые ничего не желают менять в своей спокойной жизни. Социально-бытовая комедия. В ролях: Ю. Будрайтис, Л. Ахеджакова, К. Рябинкина, Г. Дрозд и другие.

ВСЕ МЫ НЕМНОЖКО ЛОШАДИ

«Узбекфильм». Авторы сценария В. Железников, А. Леонтьев, В. Хмельницкий, режиссер М. Ага-Мирзаев.

В центре сюжета — проблема формирования нравственных позиций девочки-подростка, пятнадцатилетней наездницы Рано. В ролях: Ш. Аманова, Ш. Иргашев, Ш. Умаров, Ф. Мирзоев и другие.

ПРИЮТ ДЛЯ СОВЕРШЕННОЛЕТНИХ

«Киргизфильм». Автор сценария и режиссер Г. Базаров.

Драматические последствия пьянства глазами врача-нарколога. В ролях: С. Джумадылов, Э. Чокубаев, Б. Дуйшеналиев и другие.



ВИКТОРИЯ

Рижская студия. Автор сценария Д. Зигмонте, режиссер О. Дункерс.

История трагической любви дочери богача и молодого поэта, сына мельника. По одноименному роману классика норвежской литературы Кнута Гамсуна. В ролях: М. Акинс, Я. Рейнис, Т. Кузнецова и другие.

СОН АКТРИСЫ

Производство студии «Сяосян», Китай. Автор сценария Ху Бин, режиссер Чжан Цзинь Бяо.

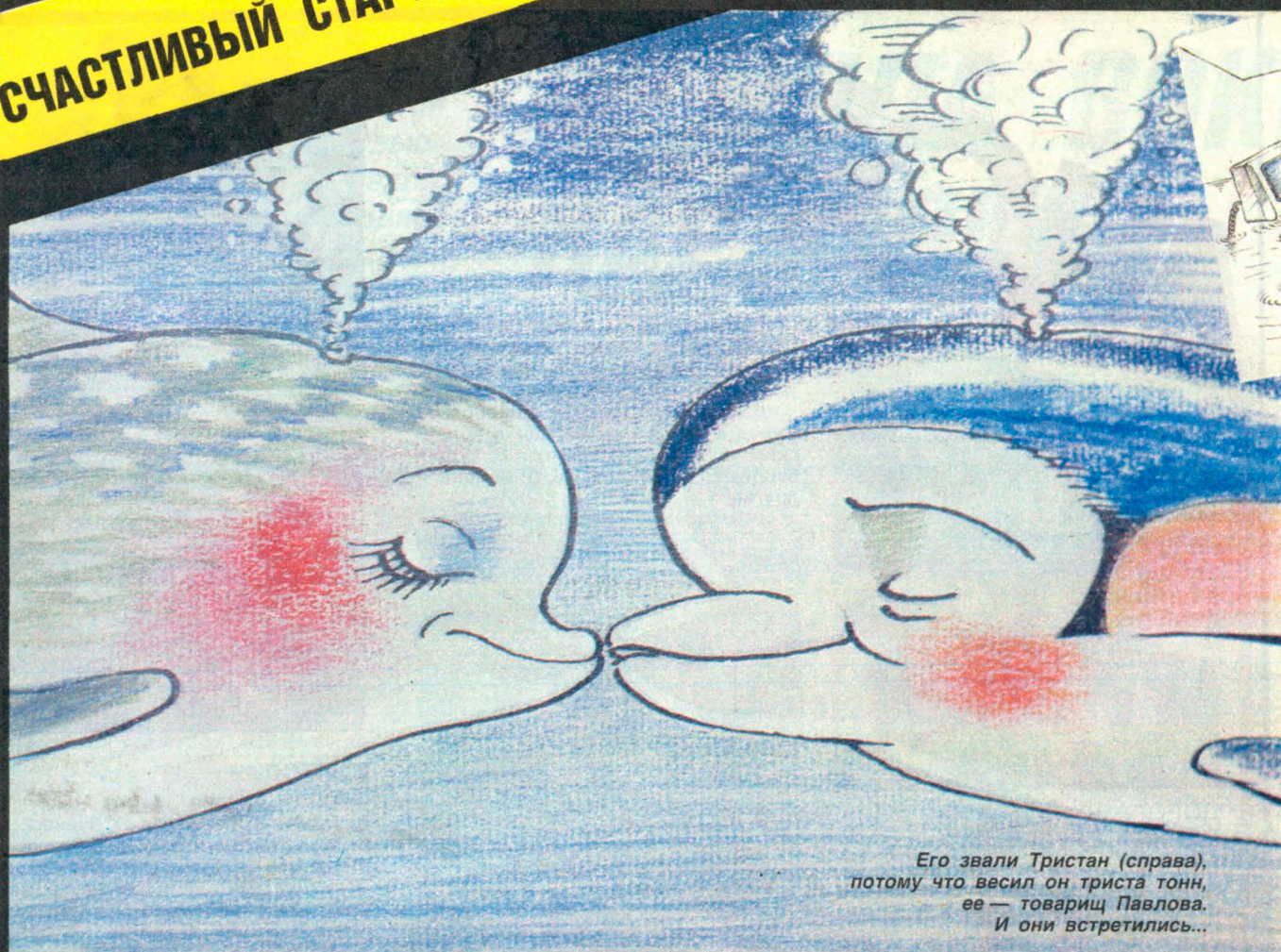
Молодая киноактриса Е Шуэй убита во время съемок из пистолета, который должен был быть заряжен холостыми патронами. Идет расследование. В ролях: Линь Фанбин, Ма Сяовэй, Чжао Цзиньвэнь, Ян Баохэ и другие.



В репертуаре также советские художественные фильмы «Запретная зона», «Амуланга», «Ссуда на брак» («Мосфильм»), «Шут» (Студия имени М. Горького), «Серая мышь» (Свердловская студия), «Девушки из Согдианы» («Таджикфильм»), «Если мы все это перенесем» (Рижская студия) и зарубежные: «С сегодняшнего дня — взрослый» (ГДР), «Нераслучная пятерка» (Чехословакия), «Время умирать» (Куба), «Драма в лесу» (Румыния), «Дело следователя» (Болгария), «Потерпевшие с Лигурии», фильм второй — «Пираты» (Мексика), «Прошлое, настоящее, будущее», 2 серии, «Маюри», 2 серии (Индия), «Мальчик-солдат» (Англия).

Повторно в прокат выходят киноленты «Мачеха» («Мосфильм»), «Осеннее солнце» («Арменфильм»).

СЧАСТЛИВЫЙ СТАРТ



Это Босс — начальник американского дельфинария, полковник Йеллоу

Бывает счастливый финал, а тут «Счастливый старт». Именно так сначала назывался первый советско-американский мультсериал, главными героями которого будут американский дельфин Тристан и советская дельфиниха Павлова. Дельфинов на специальных базах обучают воевать, а они встречаются под водой и влюбляются. Над первой серией фильма работают в объединении «Комикс» киностудии «Союзмультфильм» сценарист Э. Успенский, режиссер В. Тарасов, художник С. Тюнин и их американские партнеры из фирмы «СториФест энтертейнмент» и киностудии «Роман-Филм». А название картине придумали такое — «Подводные береты».

Его звали Тристан (справа), потому что весил он триста тонн, ее — товарищ Павлова. И они встретились...



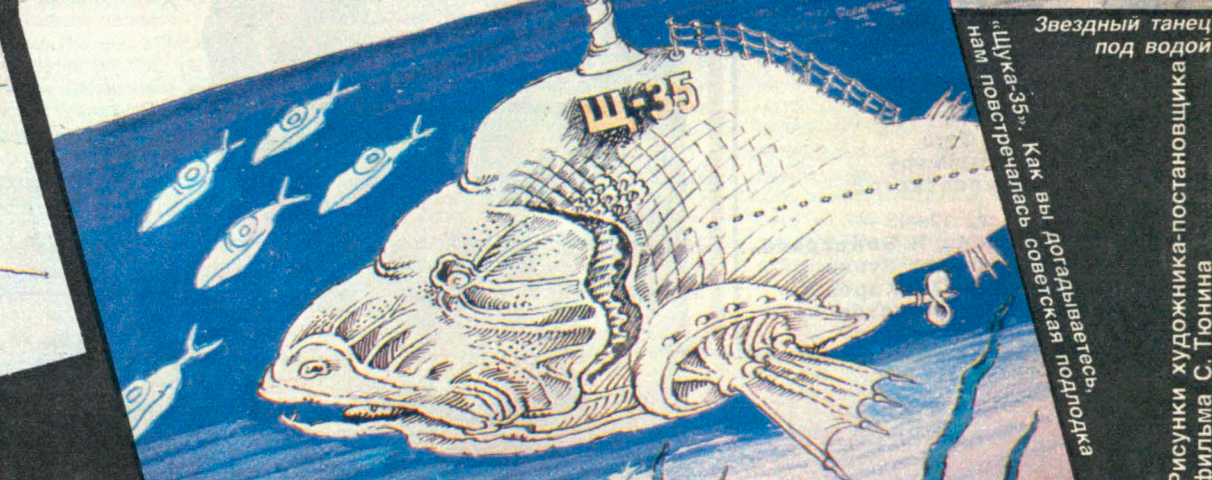
Генри, приятель Тристана, был удивительным умницей, даже очки носил...



У Западного берега, где росли пальмы и стояли странные красивые дома...



А это берег Восточный. Дядя Яша отправляется кормить дельфинов.



Звездный танец под водой «Щука-35». Как вы догадываетесь, нам повстречалась советская подлодка