

С НОВЫМ ГОДОМ!



СОВЕТСКИЙ

Эпик

1.89

ДОРОГИЕ ЧИТАТЕЛИ!

Примите наши самые искренние и горячие поздравления с окончанием високосного года и началом 1989-го. Под Новый год принято радовать своих друзей и близких неожиданными и приятными сюрпризами. Есть такой сюрприз и у редакции «СЭ» для своих читателей. Теперь наш журнал увеличится в объеме — на целых 8 страниц! Журнал сможет более подробно, обстоятельно и разнообразно писать не только о кино, но и о видео, и о телевизионных программах и фильмах, то есть обо всем, что так прочно и широко вошло в наш повседневный быт. Прибавится и цветная вкладка, на которой будем печатать фотопортреты популярных советских и зарубежных актеров по вашим заявкам. Однако выходить «Советский экран» будет не 24 раза в год, а 18. Подписная цена останется прежней (10 р. 80 коп.). Цена одного номера — 60 копеек.

фестивали-89

МОСКВА. ИЮЛЬ...

Каким будет XVI Московский международный кинофестиваль? Пока его контуры уточняются, формируется программа, определяется состав участников. Фестиваль состоится в июле 1989 года.

МЕСТО ВСТРЕЧИ ИЗМЕНИТЬ НЕЛЬЗЯ

Документальное кино — это послание, зашифрованное на киноплёнке и адресованное каждому из нас. Именно так — «Послание к человеку» — будет называться I международный фестиваль неигрового кино, который пройдет с 25 по 31 января 1989 года в Ленинграде. Несмотря на первый порядковый номер, можно говорить о преемственности традиций, ведь ленинградский смотр организуется вместо многие годы проводившегося конкурса документальных фильмов в рамках московских кинофестивалей.

В новом фестивале примут участие документальные, научно-популярные, а также телевизионные картины. Сейчас уточняются его подробности, определяются спонсоры, формируются программа и состав жюри. Начал работу оргкомитет. Принято решение приглашать для участия в конкурсе не делегации стран, а персонально ведущих кинематографистов мира, талантливых молодых режиссеров.

Кроме международного жюри, свой приз впервые будут вручать и сами участники. Учредила награду за доброту и милосердие русская православная церковь. Ну, а главный приз будет называться «Золотой кентавр». Кентавр и на эмблеме фестиваля, в основу которого взят рисунок Нади Рушевой. Почему кентавр? Организаторы объясняют это двойственным положением документального кино: оно максимально приближено к людям и вместе с тем, увы, почти не известно большинству из нас.

КАЛИНИНСКИЙ КИНОБЕНЕФИС

Вот уж и вправду 1989 год станет годом кинофестивалей. Один из них — первый Всесоюзный фестиваль актеров советского кино — состоится с 13 по 19 февраля в Калининне. Его проводят профессиональная гильдия киноактеров, Союз кинематографистов СССР и Госкино СССР.

Организаторы фестиваля сформулировали его цели так: поднять престиж профессии, создать рабочую лабораторию «звезд». Фестиваль — это конкурс лучших работ советских актеров 1988 года. Причем не исключается, что актерская удача возможна и в картинах не слишком удавшихся.

Для победителей предусмотрено 3 главных приза — за лучшие женскую, мужскую роли и за лучший эпизод. Будут также награды за вклад в киноискусство и за самый удачный дебют.

Остается добавить, что в дни фестиваля жители Калининны смогут побывать на актерских бенефисах, гала-представлениях. Составятся проблемные круглые столы, а для журналистов откроется «Клуб газет».

О ТОМ, КАК ПАН КАПИТАН СТАЛ ПАНОМ ДИРЕКТОРОМ



Любимец польских и советских зрителей, актер Варшавского Национального театра, легендарный капитан Клосс из телесериала «Ставка больше чем жизнь», исполнитель множества ролей Станислав Микульский стал теперь москвичом.

Пан Микульский осваивает новую, необычную для себя роль директора. Он возглавляет недавно открывшийся Польский центр информации и культуры в СССР.

Через некоторое время центр справит новоселье в отреставрированном старинном особняке на улице Мясковского. А пока временным, но вполне уютным Домом польской культуры стал столичный ДК имени А. Серафимовича.

Причастность руководителя центра к кинематографу — важная, но далеко не единственная причина, почему мы рассказываем о нем на страницах специализированного киноиздания. Дело в том, что за несколько месяцев, прошедших после открытия, скромный Дом культуры на Красной Пресне стал настоящим центром польского кино в Москве. Дважды в неделю тут демонстрируются и новые картины и те, что вошли в «золотой фонд» польского и мирового кинематографа. Разовые показы чередуются с тематическими, ретроспективными. Программы фильмов С. Ружевича, Ф. Фалька, Т. Хмельевского, Т. Конвицкого, ретроспектива картин, посвященных 50-летию начала второй мировой войны, — вот далеко не полный перечень ближайших крупных «киноакций» центра информации и культуры ПНР в Москве. С огромным успехом прошли цикл «Портрет молодого поляка на киноэкране», ретроспективный показ фильмов Анджея Вайды семидесятых годов — перед сеансами о творчестве выдающегося режиссера рассказывал известный польский кинокритик, главный редактор журнала «Нурт» (Познань) К. Млынаж. Именно благодаря центру москвичи смогли впервые увидеть «Короткий фильм об убийстве» К. Кесьльевского, получивший одну из наград Каннского фестиваля, встретиться с известными режиссерами Ю. Махульским, Ф. Байоном, З. Кузьминским, Б. Порембой, побывать на программе картин, поставленных по произведениям известного писателя В. Жукровского.

Кстати, одними лишь просмотрами в ДК имени А. Серафимовича (а здесь уже сложилась за сравнительно короткое время постоянная аудитория — своеобразный клуб любителей польского кино) дело не ограничивается. Информационно-культурный центр сотрудничает с московским кинотеатром «Варшава», ленинградским кинотеатром «Планета», с подмосковным Красногорском. Уже трижды прошли Дни польского кино в Калининне. География эта, конечно, будет расширяться и дальше. Как будут расширяться со временем формы работы уникального культурного центра, у которого многообещающие планы.

— Даже не предполагал, что моя новая работа окажется столь интересной, — говорит Станислав Микульский. — Само предложение стать директором воспринял как неожиданное приключение. И несколько не жалею о том, что на время пришлось отказаться от творческой работы в театре и кино. Впрочем, возможность участия в киносъёмках не исключаю. Я не прочь сняться в какой-нибудь советской картине — были бы предложения от режиссеров. Но это чуть позже. А пока много работы, причем работы творческой, связанной с формированием программы, с освоением новых форм пропаганды культуры одной страны в другой. Счастливым тем, что получил возможность непосредственного контакта с советским искусством, с советским кинематографом особенно сейчас, когда в СССР происходят столь разительные и плодотворные перемены. Мы пока еще недостаточно знаем друг друга, и потому так важны наши контакты, встречи. Их, кстати, в этом году будет особенно много: 45-летию народной Польши будут посвящены Дни польской культуры в Советском Союзе, в которых наш центр примет, разумеется, самое активное участие.

А. КОЛБОВСКИЙ

НОВОСТИ «СОВЭКСПОРТ- ФИЛЬМА»

По сведениям, предоставленным нам сотрудниками В/О «Совэкспортфильм», в 1989 году на наши экраны выйдет немало фильмов ведущих режиссеров мирового кинематографа. Среди них — «Кабаре» Боба Фосса, «Уолл-стрит» Оливера Стоуна, «Хроника объявленной смерти» Франческо Роззи, «Женщина французского лейтенанта» Карела Рейша, «Крик свободы» Ричарда Аттенборо, «Интервью» Федерико Феллини, «До свидания, дети» и «Атлантик-сити» Луи Малля, «Маски» Клода Шаброля, «Ночь в Варенне» Этторе Сколы, «Имя Розы» Жан-Жака Анно, «Клуб «Коттон» Фрэнсиса Форда Копполы. Правда, ленты эти, хотя и сделаны признанными мастерами, неравнозначны по художественным достоинствам. Попадают даже и откровенно слабые, как, например, «Мужчина и женщина. 20 лет спустя» Клода Лелюша. Но в любом случае хорошо, что все больше имен и названий мы узнаем не только по сообщениям прессы, но и непосредственно по фильмам.

Развлекательный кинематограф будет представлен картинами «Кинг Конг жив» Джона Гиллермина, «Роман с камнем» Роберта Земекиса, «Одиночка» Жака Дерэ, «Враг мой» Вольфганга Петерсена, «Мозг» и «Побег» Жерара Ури.

В числе купленных индийских лент следует отметить «Путешествие в никуда» Гаутама Гхоша (Главный приз X Ташкентского международного кинофестиваля). Закуплены также фильмы алжирского, сирийского, канадского, норвежского, аргентинского производства.

Пройдет по нашим экранам и картина советского режиссера Никиты Михалкова «Очи черные», поставленная им в Италии.

Весьма представительна и программа фильмов, закупленных в социалистических странах. Здесь есть и такие известные картины, как «А куда теперь?» Рангела Вилчанова (НРБ), «Истинная Америка» Петера Готара (ВНР), «Хон Гиль Дон» Ким Ги Ина (КНДР), «Красный гаолян» китайского режиссера Чжанга Имоу (Гран-при XXXVIII МКФ в Западном Берлине), интересные польские ленты «Защитные цвета» Кшиштофа Занусси и «Поездка в Голливуд» Радослава Пивоварского. А также фильмы Вьетнама, ГДР, Румынии, Югославии, Чехословакии.

Примечательно, что в минувшем году закуплены не только новые киноленты, но и выдающиеся произведения прошлых лет. Например, премированная «Оскаром» лента чехословацкого режиссера И. Менцеля «Поездка под строгим наблюдением» (1966 г.).

МОЖЕТЕ НЕ СОГЛАШАТЬСЯ

Итак, мы продолжаем начатую в минувшем году рубрику, в которой — когда на полном серьезе, когда иронично — обращаем внимание публики на тот или иной фильм из текущего репертуара.

В киноафише января редакция «СЭ» отдает предпочтение фильму

„МЕРЗАВЕЦ“

режиссер Вагиф Мустафаев, «Азербайджанфильм»



за чуткое понимание абсурдности, которой так часто оборачивается наша повседневность;
за блестящий кинодебют актера Мамуки Кикалейшвили, сыгравшего самого очаровательного
из существующих ныне мерзавцев;

за убедительное доказательство того, что язык сатиры пока едва ли
не единственное средство говорить о нашей жизни серьезно.

КАК ЖИВЕШЬ, КОМЕДИЯ? — назвали мы эту подборку хроники кино. Но, поздравив мастера веселого жанра Леониду Гайдаю, услышали: «Да как всегда дела с комедией — нет ее почти. Зритель просит, а ее не снимают». Ну, не может такого быть, испугались мы. Как же перестройку без помощи комедии осуществить?! Ведь еще Маркс говорил, что человечество, расставаясь со своим прошлым, смеется. А раз смеха нет, что же — с прошлым никак не расстанемся?! Бросились обзванивать киностудии — и кое-что обнаружили из того, чем в скором времени нас собираются смешить...

Мунькин — Г. Хазанов



ОТДАЙ МЯСО!

Неужели вы бы не пошли на фильм с участием Геннадия ХАЗАНОВА?! Казалось бы, имя этой эстрадной звезды такой козырь для режиссера! Но нет, осторожничают кинематографисты, не решаются Хазанова снимать. Лишь однажды мелькнул он в «Ералаше», сыграв итальянца. Но нашелся еще отважный: выпускник Высших режиссерских курсов Е. Цымбал в своем дипломном 30-минутном фильме «Реквием по филею» (сценарий М. Городинского) дал ему главную роль. Это скрипач Мунькин, который по своему слабодушию становится... грузчиком в мясном магазине. И вот однажды Мунькин с прихваченным со службы «филеем» окажется в цирке, и тигры, унюхав мясо, такое начнут творить!.. Для поддержки Г. Хазанова в картину приглашены Р. Быков, Л. Яромольник, Е. Санаева, А. Адабашьян.

ХОЧЕШЬ МИЛЛИОН? — НЕТ!

Когда московские кооператоры узнали, что Леонид Гайдай собирается снимать фильм про них, про кооперативы, то сразу предложили ему миллион, чтобы он работал под маркой их фирмы. Но советского комедиографа за миллион не купишь! Гайдай остался верен родному «Мосфильму» и вскоре приступает там к созданию ленты по сценарию А. Инина «Частный детектив, или Операция «Кооперация». Герой этой эксцентрической комедии избирает необычный вид индивидуальной трудовой деятельности — становится частным сыщиком. Ему предстоит взяться за дело о похищении председателей кооперативов. Это дело рук некоей мафии, мечтающей получить хороший выкуп.

Социолог-прогнозист Л. Фуриков, «просчитав» этот сценарий по своей системе, предсказывает будущей картине просто бешеный успех. Дашь миллион копий! А если что — спросим с Фурикова...

«ВИНТИК» ЖАЛКО!

Несколько лет назад молодой режиссер Леонид Горовец снял короткометражный фильм — дипломную работу — по рассказу писателя-фантаста Кира Булычева «Родимое пятно». А сейчас закончил съемки полнометражной картины «Недостойный богатырь» (Студия имени А. П. Довженко) — вновь по произведению Булычева.

— Кир Булычев — любимый писатель моего детства, — рассказывает Л. Горовец. — Мне нравится мир его произведений, странный и в то же время совершенно реальный, ироничный и добрый. Главный персонаж действует в обстоятельствах, которые ему то ли во сне привиделись, то ли в бреду почудились. Сюжет вроде бы прост: жил человек и нашел свою сказку, свою Царевну. Но переплетутся здесь и фантазмагория, и лирическая комедия, и сатира... При всей условности формы это должна быть очень человеческая история: чтобы было жалко даже отрицательного героя, который из доброго паренька превращается в «винтик» чиновничьей машины, теряет настоящую любовь, опустошает душу.

Главную роль исполнил московский актер Николай Стоцкий («Валентин и Валентина», «Сказка про влюбленного маляра», «Зеркало для героя»). Также заняты артисты В. Корсун, Ю. Потемкин, В. Николенко, М. Капнист, В. Шарыкина. Оператор В. Тарновский.

Из села Кукуевки

Кухня и Винт — такие прозвища носят юные герои комедии «Князь Удача Андреевич», работа над которой кипит на Киностудии имени М. Горького. В сценарии В. Приемыхова, который решил поставить режиссер Г. Байсак, речь вот о чем: решили в Кукуевке все улицы переименовать на новый лад. Однако Кухня и Винту старые названия дороже, и начхать им на обещанный приз за лучшее название. Вот только учительница кричит: «Завтра принесешь название или на урок не приходи!» И отец с ремнем гоняется: «Ты у меня на весь район названия придумай!» И решили пацаны основательно заняться русским языком, чтобы объяснить односельчанам, откуда каждое название исток берет.

Будут тут погони, поиски клада, разоблачение расхитителей народного добра и знакомые лица актеров: Б. Галкина, В. Стеклова, С. Крючковой, А. Джигарханяна, С. Садальского, В. Павлова, Н. Парфенова, Т. Пельтцер. А Кухню и Винта сыграют Женя Пивоваров и Митя Головин. Ух, сорванцы!

Материалы подготовили: П. Аркадьев, А. Вяткин, Д. Кондратьев, Л. Муращенко, Х. Сеидов.

Как две капли воды

...похожи сестры-близнецы БАЗЫКИНЫ — Елена и Ирина. А как слаженно поют! Их дуэт хорошо знаком любителям эстрады (а также постоянным зрителям телепрограмм «Утренняя почта», «Взгляд»). Их сходством воспользовались и кино. В сатирической комедии «Филиал», снятой на «Беларусьфильме» молодым режиссером Е. Марковским по сценарию А. Житинского, они сыграли сестер, которые решили отпраздновать свои свадьбы в один день. Но случился конфуз: у них оказался один и тот же жених, который, введенный в заблуждение сходством сестричек, был убежден, что всегда встречался лишь с одной из них! Но бойкая мамаша «двойняшек» не растерялась...

Сестры Базыкины в фильме «Филиал»



ТУДА, ГДЕ ТИШЕ

«Ищу спутника жизни с жилплощадью, блондина без вредных привычек. Мне 28 лет». Такое объявление в газете заинтересовало Гвоздева, главного героя фильма «Беглец» («Мосфильм»), сценарий А. Бородинского, Н. Досталь, режиссер Н. Досталь. Пришел по объявлению и обнаружил «невесту»... 68 лет.

Почему фильм называется «Беглец»? Главный герой — Геннадий Гвоздев — бежит от проблем, от трудностей, в конечном итоге от самого себя.

«Затянувшийся инфантилизм» — так определяют создатели картины явление, которое их прежде всего интересует. В фильме снимаются Г. Петрова, П. Щербаков, Л. Бородина. В роли Гвоздева — Андрей Толубеев.

Л. Бородина и А. Толубеев в фильме «Беглец»
Фото Б. Балдина

К обложке

МЯКИННЫЙ ВИХРЬ

«Бюрократический эпос» — такой подзаголовок дал режиссер Сергей Овчаров своей новой картине «Мякинный вихрь» («Ленфильм»). Картина необычная — экранизация произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина, где в кадре встретятся и бюрократы столетней давности, и их нынешние последователи. Бюрократическая система живуча, она обладает свойством приспосабливаться к обстоятельствам, к меняющемуся времени.

В фильме снимаются: В. Глаголева, Н. Гундарева, С. Крючкова, И. Мазуркевич, М. Терехова, Р. Быков, Ю. Демич, Л. Куравлева, О. Табаков и другие популярные актеры. Редакция журнала «Советский экран» подробно расскажет в будущих номерах о съемках картины. На обложке: Наталья Гундарева в фильме С. Овчарова «Мякинный вихрь».

Юрий РЯШЕНЦЕВ

Как-то так случилось у нас, что публика чаще открывает критике художественное явление, чем критика — публике. Так было с Окуджавой и Высоцким. Надо думать, так произойдет и с Кимом... Что у наших критиков с реакцией?

Я не критик. Для меня самое простое и естественное — написать о Киме весело, примерно так, как сам он написал в «Советском экране» о композиторе Владимире Дашкевиче...

Нам казалось, что еще в шестидесятые годы мы кое-что умели. Отсутствие синхронного официального признания, нет, не тяготило, но побуждало шутить над собой и над друзьями. Это осталось. Способ самозащиты, конечно. Когда нас спрашивают друг о друге, мы рассказываем байки, а не размышляем о сделанном.

Вот я помню: мы с Кимом куда-то спешим, я останавливаю такси, мы садимся в него, и только что весело болтавший Юлик вдруг превращается в костяного эскимосского божка, немного, с блаженной и непонятной улыбкой, уходящей куда-то за уши. Я, полагая, что его настигло счастливое рабочее состояние, не мешаю ему молчать. И лишь когда мы выходим из машины, выясняется природа Юлькиной загадочной мимики. «Ох, ты! — говорит он. — А я ведь первый раз на такси еду!» И тут же с подозрением и одновременно прощающе: «А ты уж небось раза три ездил?!» Остается добавить, что Ким, не говоря уж обо мне, в ту пору был далеко не юноша.

Вот так бы и вспоминать мне о моем друге Юлике, перемежая забавные истории с ироническими комплиментами. Но — неохота. Потому что ирония дешева и мало чему помогает, если хочешь понять, что же за мастер живет рядом с тобой, вот уже четверть века непрерывно увлекая людей, избалованных в этом жанре Окуджавой и Галичем, Высоцким и Новеллой Матвеевой.

Смотрю иностранные киномузиклы и завидую чему угодно: умению актеров петь и танцевать, находчивости диалогов, качеству пленки и аппаратуры, иногда — режиссерскому мастерству сценаристов. Только не классу паролее, как называют на Западе авторов стихов для мюзиклов. Чаще всего мы слышим очень музыкальные, пластичные, но — тексты, именно песенные тексты. Я далек от того, чтобы свысока относиться к самой этой работе: она трудна, требует музыкальности и высокой стихотворной техники, доступной отнюдь не всякому из тех, кто считает себя «серьезным» поэтом. Но я знаю, что среди наших представителей этого жанра есть люди, к которым уж никак не применишь определение «текстовик»: не те у них отношения со словом. Здесь и Юрий Энтин с его знаменитыми «Бременскими музыкантами», и Павел Грушко со «Звездой и Смертью Хоакина Мурьеты», и Асар Эппель с только что появившимся на подмостках мюзиклом по пьесе и рассказам Бабеля. И в первую очередь — Юлий Ким с целой чередой маленьких и не очень маленьких шедевров, разобрать в которых хотя бы для своей же собственной пользы давно пора нашим специалистам-музиколовам, которым несть числа, но многие из которых искренне презирают жанр, которым ведают.

Беру первый подвернувшийся под руку «текст» Кима. Важно, что не выбранный специально: ведь отдельные удачи случаются и у заурядных стихотворцев. Это номер «Вестерн» на музыку Геннадия Гладкова из ленты Аллы Суриковой «Человек с бульвара Капуцинов».

*Как следует смажь оба кольца,
Винчестер как следует смажь
И трогай в дорогу, поскольку
Пришла тебе в голову блажь.
Поехали, ладно, чего там,
А там — хоть верхом, хоть пешком.
Клянусь вам кровавым койотом —
Мы все же к чему-то придем.
По первому взгляду и виду*

**«НО
СУДЬБА
СВОЕ
ВОЗЬМЕТ»**

**О ЮЛИЕ КИМЕ
МАЛО ПИШУТ,
НО ЕГО
МНОГО ПОЮТ.**

**Юлий Ким
Фото В. Петербургского**



*Нетрудная, кажется, вещь —
Роскошную эту равнину
Верхом не спеша пересечь.
Но нам, к сожалению, известно,
Как ястребы рвутся с цепи,
Как до смерти может быть тесно
Нам в самой бескрайней степи!*

Очень иногда полезно взглянуть на лишенные особых находок, не лучшие у поэта стихи, чтобы еще раз убедиться, что перед тобой именно поэт. В этих строчках нет кимовских перлов, но есть кимовская интонация, позволяющая узнать автора и обрадоваться ему, как можно радоваться только поэту. И эта стилизованная «ковбойская» клятва «кровавым койотом», и неубедительное, казалось бы, созвучие «вещь — пересечь», которое далеко не всякий автор сможет заставить стать рифмой, и неожиданная в легкомысленной и неприятельской песенке тревожная тоска, часто подстергающая нас в самых беспечных и счастливых куцах и долинах этой Кимландии, или, как ее там называют, этой открываемой для нас Кимом страны.

Когда Ким выступает перед слушателями, он любит, пощипывая струны, долго и сбивчиво (хотя и очень обаятельно по-своему) излагать бытовую, что ли, основу произведения, которое за этим последует. Отвлекаясь на посторонние мысли, чтобы тут же бросить их на полдороге, он рассказывает какой-нибудь эпизод, часто грустный, чтобы затем спеть что-то, что будет пре-

риваться хохотом зала. Вряд ли именно этот хохот сбивает Кима с толку и заставляет его иногда невесело комментировать свои смешные песни. Может, он просто хочет отдохнуть перед следующей песней. Но я все равно всегда сержусь на него в эти минуты, потому что стихи Кима хороши еще и тем, что в них ничего не нужно объяснять: это очень честный — очевидно для всякого, честный — поэтический товар, это тот кувшин с хорошим вином, где простая форма глины и абсолютно прозрачная поверхность вина не отменяют ни глубины сосуда, ни крепости и изысканности напитка.

Все, что написал Ким, настояно на русской классике. Он знаток ее. Он принадлежит к художникам, чья доля нерусской крови лишь обострила вопреки забавно троглодитским убеждениям некоторых идеологов «Памяти» чувство родного языка, подарила особую свежесть влюбленности поэта в русскую речь. Паролее недостаточно иметь свою авторскую поэтическую интонацию. Он, как и актер, должен владеть даром перевоплощения, чтобы героям его зонгов привольно было самовыражаться — глядишь, проговорятся тогда и о самом потаенном. Мало кто из людей, пишущих стихи, это умеет. Ким владеет этим даром. И здесь надо сказать о стилизации, ставшей в его руках точным и умным оружием.

Само слово «стилизация» стало у нас чем-то вроде литературного ругательства. Его часто употребляют, когда хотят обвинить художника

во внешнем, поверхностном, не богатом собственными открытиями, лишенном поэтической новизны изображении жизни. Стилизация, мол, это не так неприлично, как плагиат, но и не так извинительно-наивно, как младенчески не сознающее само себя подражание в наш век, когда сам по себе жанр подражаний, некогда существовавший рыцарски открыто, стесняется самого себя.

Но паролё без умения стилизовать время, национальную культуру, социальный строй не паролё.

Вот передо мной стихи к телефильму «Красавец-мужчина» (по А. Н. Островскому):

*Как ласточка в бездне лазурной
Летает, не чуя орла,
Так женщина в страсти безумной
Не чуёт коварства и зла.
О женщина, бедная птица,
Лети от жестоких когтей!
Любовью легко обольститься,
Но трудно очнуться от ней.*

*Я не прощу обиду,
Кто причинит обиду мне.
Мужчина ангел с виду,
Мужчина демон в глубине.*

«Что это за стихи? Что за набор жестоких штампов? Какой-то прошлый век, середина столетия», — говорит мой приятель, заглянув через мое плечо. И он прав. Во всем, кроме одного: у приятеля есть чувство стиля, но нет чувства юмора. Он не слышит озорной и тонкой игры автора: и этого «от ней» вместо «от нее», и этого «мужчина» через «щ», которое так и тянет произнести дублированно: «муш-щина», и этой комической готовности к грядущим обидам со стороны муш-щин. А так все верно: прошлый век да еще во вкусовых проявлениях, наверное, и тогда, в прошлом веке, вызывавших улыбку. Но так и должно быть! Ведь перед нами роман Сусанны. Мы слышим прямую речь героини. Не надо путать ее с авторской речью. Автор, если будет нужно, заговорит совсем другим, своим голосом. Именно потому, что сейчас он говорит «не своим», есть что делать актрисе Людмиле Гурченко, с точным ощущением стиля исполняющей этот романс.

Я очень люблю работу Кима в фильме «Бумбараш». По разнообразию и точности стилизации она, по-моему, эталон. Здесь и якобы народная песня «Ходят кони над рекою»; и забубенный шлягер «Журавель по небу летит», полный какого-то свободского обаяния, и наивно-революционный марш «Ничего, ничего, ничего», и романс петербургской, по ее словам, «этуали» о «надоевшем уже канделябре», в котором пошлость воспроизведена начисто лишенными пошлости средствами. Вместе с музыкой Владимира Дашкевича все это создает музыкально-поэтическую картину, врезающуюся в память сразу и надолго.

Четверть века мы слышим Юлия Кима. За эти годы о ком только не писала наша критика — обстоятельно и с серьезным видом! О Киме молчит. Киму от того не было бы хуже, если бы за этим не стояло не подтвержденное собственными прозрениями, но, увы, влиятельное высокомерие нашего критического цеха к тому жанру, с которым связан Ким. Что он попросту настоящий и ни на кого не похожий поэт — этого многие из кующих свой металл в критическом цеху скорее всего честно не понимают. Другие понимают, но тоже молчат. И впрямь: нельзя же писать обо всех — у нас вон поэтов хоть пруд пруди! А Ким и не член Союза писателей даже (Союз кинематографистов, приняв его в свои ряды, и тут опережает СП). Ибо известно: хочешь вступить в СП — давай книжки, а хочешь их издать — стань сначала членом СП.

Но, конечно, все это имеет отношение лишь к биографии Кима, а не к его судьбе. Про его судьбу же у него сказано:

*Но судьба свое возьмет,
По-ямщицки лихо свистнет,
Все по-своему расчислит —
Не узнаешь наперед.
Грянет бешеная выюга,
Захочет лютый мрак,
И спасти захочешь друга,
Да не выдумаешь как.*

Стихи, как видите, невеселые. Но если речь идет о судьбе личности неординарной, с которой она, судьба, обязана считаться, то слова «судьба свое возьмет» приобретают в случае с Кимом и другой смысл, пожалуй, оптимистический.



Игорь КРЮЧКОВ

ДЕЛАТЬ КЛЮКВУ

Федерико Феллини, как известно, написал увлекательную книгу «Делать фильм». Пожалуй, пособие под сходным названием, вынесенным в заголовок рецензии, могли бы составить и персонажи картины «Мисс миллионерша» — телевизионщики областного масштаба и их компаньоны по организации торжеств в связи с появлением на свет миллионного жителя родного города. В годы застоя они основательно наладили производство «клюквы» в эфире, на городских празднествах и страницах газет. Пришла установка на перестройку — пожалуйста, будем перестраиваться. «Наша страна стоит на пути коренных перемен...» — затараторил телеэкран в привычном демагогическом запале. Но на творческих грядах деятелей массовой информации и зрелищной индустрии по-прежнему буйно плодоносит развесистая клюква. Неистовые заклинания не помогают оздоровить посев.

Репортаж с места знаменательного события, из роддома, поручено провести опытному тележурналисту Геннадию Ковалю. Актер Н. Караченцов рисует образ главного героя фильма в хорошо знакомой для себя манере. Его Коваль напорист и обаятелен, нахален в рамках требований профессии, чутко циник и совсем немного плейбой. Неглупый в общем-то мужик, он прекрасно понимал, что тиражирует «клюкву», но не останавливался, ибо на «клюкву» был спрос. А вот когда все вдруг, да и сам он в том числе, развернули болтливого кампанию за перестройку, выяснилось, что перекавалифицироваться из «клюкководов» не так-то просто.

Стремясь предъявить городу в роли «мисс миллионерши» этакую образцовую гражданку с внешностью кинозвезды, Коваль перебрал множество кандидатур из числа пациенток роддома. И в спешке, когда материал уже был нужен «кровь из носу», усадил перед телекамерой фактически первую попавшуюся смазливую роженицу.

Ниночку Дмитриеву перспектива превращения в мать-одиночку особо не соблазняла. Отец ребенка исчез в неизвестном направлении, а подруга Зина настоятельно советовала оставить дитя на попечение государства. «Клюква кислая!» — окрестит приунывшую Ниночку по дороге в роддом бойкая Зинаида. Могли ли они предположить, что слова эти окажутся пророческими!

Не самый удачный этап Ниной биографии Коваль со свойственными ему энергией и размахом окружил невероятным количеством напыщенной фальши. По иронии судьбы все та же Зина-прорицательница благословила журналиста на мифотворчество, когда предстала Нину под чужой фамилией — Иванова.

А подлинная Нина Иванова работала на том же предприятии, что и Нина Ивановна Дмитриева, тоже была оставлена супругом в одиночестве.

Для Валерия Максимовича Иванова (отличная актерская работа Ю. Дубровина) весть о том, что якобы его жена произвела на свет уникальное чадо, явилась неожиданностью — сперва обидной (как-никак не встречались уже четырнадцать месяцев), но потом все более заманчивой. Ведь семье юбиляра филсполком выделил новенькую трехкомнатную квартиру...

И вот по законам комедии положений закрутилось на экране колесо взаимного обмана, завертелась чехарда нелепых ситуаций. Геннадий Коваль уверенно режиссировал весь этот бредовый спектакль и, даже когда узнал правду о «мисс миллионерше», решил во что бы то ни стало довести аферу до конца.

Но здесь фильм делает внезапный поворот: от разудалого кича к психологической драме. Побег Нины с новорожденным сыном Шуриком из роддома в родную деревню, смерть малыша, не выдержавшего тягот путешествия из города на село и обратно. — и журналист про-

рывается в эфир с патетической речью о преданных детях и утраченном милосердии взрослых.

Тут уж впору и слезам прыснуть из глаз впечатлительных зрительниц. Тем более что сцена похорон младенца снята с душераздирающей документальностью.

Вот так фильм трансформирует свою жанровую стилистику из буффонно-комедийной в откровенно трагическую. Нимало не беспокоясь ни о целостности зрительского восприятия, ни об эстетической завершенности фильма, авторы ленты принимают демонстративную социальный памфлет в ярмарочном балагане. Э. Рязанов, к примеру, успевал цементировать разнокалиберные стилистические конструкции своих картин надежнейшим чувством юмора. На строительную (пардон, съемочную) площадку «Мисс миллионерши» сего материала, похоже, не довезли. И поползло по швам кинематографическое здание.

И все же мне не хотелось бы разом перечеркивать труды авторского коллектива «Мисс миллионерши». Картина смотрится неординарно на фоне большинства нынешних «перестроечных» лент, чьи создатели дружно заняты утолением голода на «запрещенные» раннее темы.

Упаси бог, я не упрекаю кинематографистов в неспособности немедленно выдать на-гора полноценно художественное произведение о том, как мы перестраиваемся. По всей вероятности, время для такой картины еще не пришло. Но нащупывать подступы к ней нужно уже сегодня. В этом смысле история Геннадия Ковалья, поставленного перед необходимостью в сорок лет начинать с нуля освоение собственной профессии, да и вообще переосмыслить жизнь, представляется мне во многом показательной и типичной. Поэтому и не стоит, наверное, злобно посыпать критической солью тяжкие раны, полученные «Мисс миллионершей» в атаке на вершины трагикомедии.

МИСС МИЛЛИОНЕРША

«Ленфильм»
Автор сценария
Анатолий Усов
Режиссер-постановщик
Александр Рогожин
Оператор-постановщик
Иван Багаев
Художник-постановщик
Александр Загоскин
Композитор
Владислав Панченко

Нина —
Т. Михалевкина

ИДУТ СЪЕМКИ

ДВЕ СТРЕЛЫ



Человек боя — Н. Караченцов

Вдова — Н. Гундарева

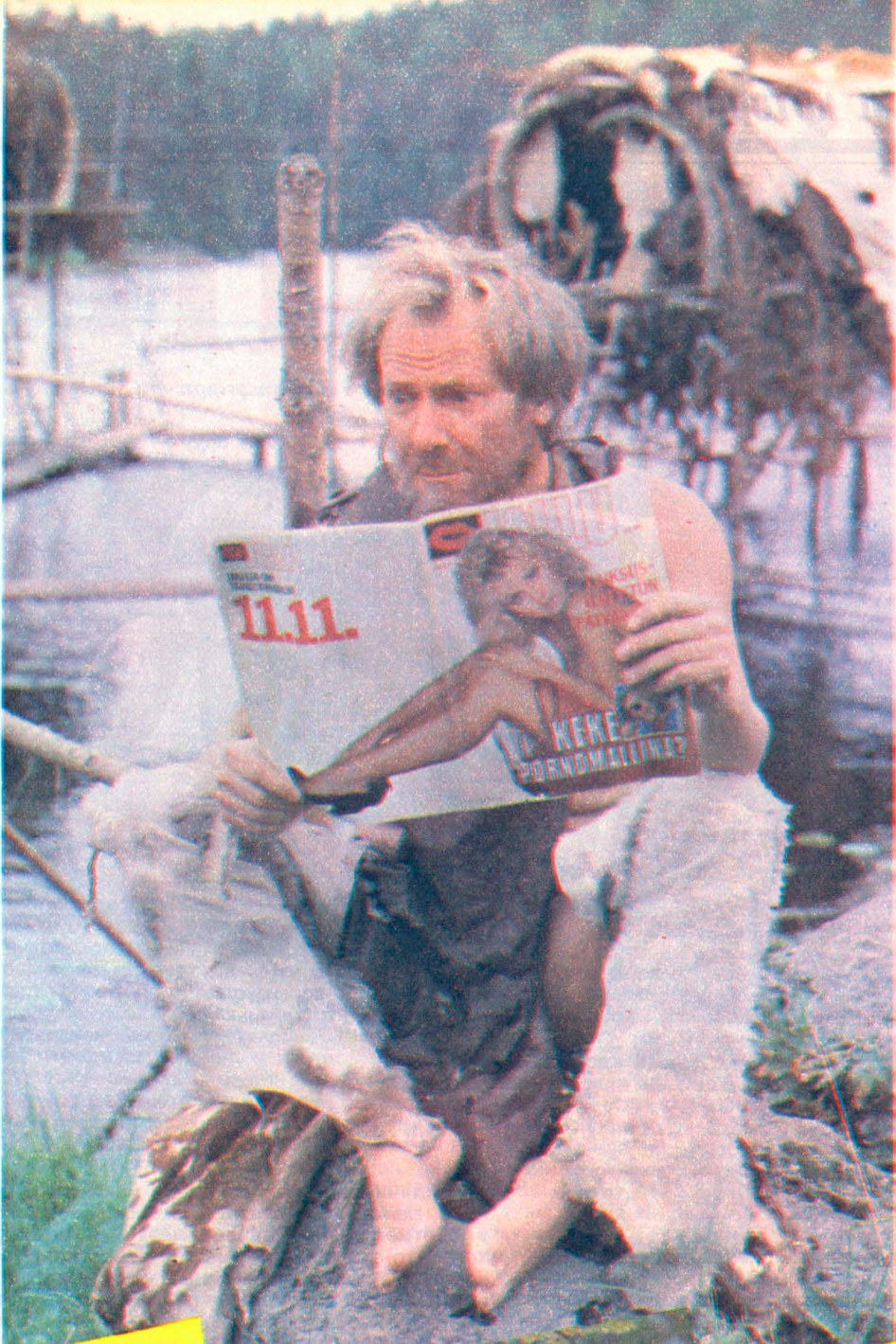
Лихо поймав под уздцы скакуна удачи, на котором куда-то мчался человек с бульвара Капуцинова с режиссер Алла Сурикова с ковбойской удаляе бросилась сквозь тысячелетия в дремучую мамонтовую эру. Причем компания для этого рискованного путешествия во времени она собрала весьма представительную: Армен Джигарханян, Николай Караченцов, Леонид Ярмольник, Наталья Гундарева, Сергей Шакуров, Станислав Садальский... А также молодые, но подающие надежду Ольга Кабо и Александр Кузнецов. Пьеса Александра Володина «Две стрелы» — философская притча, неоднократно талантливо воплощенная в обители Мельпомены. Моветы быть, все дело в том, что Аллу Сурикову в первую очередь

привлекла в пьесе Володина (он же автор сценария фильма) пещерная обнаженность нравов, где робкий, сильный, хитрый — не просто черты характера, а образы? В наскальных рисунках, знаете ли, есть своя глубинная прелесть... Так о чем будущий фильм? О любви и ненависти, об отваге и трусости, о хитрости и прямоте. В общем, о жизни. И что поразительно: смотрите, сколько уже на календаре нащелкало — без одиннадцати — без тысячи! — а природа-то людская вряд ли изменилась...

Наверное, поэтому герои володинской пьесы столь четко, по мнению режиссера, вписываются в картину современности. Если упереться лбом в стену, всего здания не разглядеть, но, если удалиться на порядочное расстояние, становятся видны детали строения во всем ве-

Долгоносик — Л. Ярмольник

Красноречивый — С. Садальский



Ходок —
С. Шакуров



Глава рода —
А. Джигарханян

ликотепии или безобразии. Так и «Две стрелы» подают возможность посмотреть на то, к чему привыкли, на то, что не замечаем в силу вопиющей очевидности, чуть-чуть со стороны, чуть-чуть под другим углом. И смех, и красочность, и необычность становятся в этом случае не самоцелью, а средством. Средством изучения гомо сапиенс сквозь призму времени.

И все бы хорошо, да вот беда: вживание в образы проходит у актеров болезненно, никак от комфорта XX века отвыкнуть не могут. Фотография — тому свидетельство! Но то, что изображено на них, происходит только вне работы, так сказать, за кадром.

А вообще писать о недоснятом фильме — занятие неблагоприятное и опасное. Всегда есть шанс попасть пальцем в небо. Поэтому с выво-

Ушастый —
А. Кузнецов



дами и прогнозами лучше повременить, а ограничиться лишь фактами: дело идет бодро, люди собрались достойные, тема найдена интересная, условия — в меру возможностей, желание бьет через край. Кроме того, к созданию картины подключены мощные творческие единицы в лице оператора Григория Беленького и хурдожника по костюмам Светланы Башлыковой. Получается, что все необходимое для творческого «хэппи-энда» налицо. Тем более, как показывает опыт, Алла Сурикова умеет посылать стрелы в цель — вспомним хотя бы ее фильмы «Ищите женщину», «Искренне Ваш», «Суета сует»... А близкий по духу нынешней ленте «Человек с бульвара Капуцинов» и вовсе попал в десятку. Посмотрим, куда угодят на этот раз «Две стрелы».

Е. ФЕДОРОВ

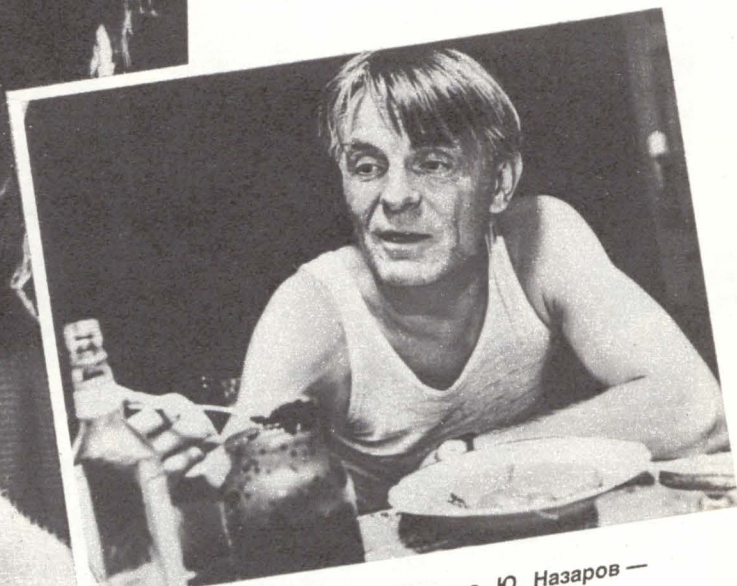
Черепашка —
О. Кабо



ЛЕГКО
ЛИ

БЫТЬ,

3. ЮРЬЕВ



Л. Зайцева, Н. Негода, Ю. Назаров — в фильме «Маленькая Вера»

ИЛИ ВОРЧЛИВЫЕ РАССУЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ НА ТЕМУ «КТО ВИНОВАТ?»

Чтобы быть правильно понятым, хочу сразу же оговориться. Я ненавижу каждой своей клеткой сталинизм, сталинщину, Сталина, его палачей, прихвостней и почитателей, умерших, полуживых и процветающих.

Я презираю каждым своим нейроном тупоголовых и развращенных маршалов, генералов и ефрейторов застоя, и благополучно покинувших нас, и продолжающих отравлять нам жизнь.

Меня воротит от создателей и приверженцев безумных схоластических догм, в прокрустово ложе которых они загоняли прикладами и свинцом живую жизнь.

Если бы все прокуроры страны бросили все текущие дела, перешли на трехсменку и без усталости читали обвинительные заключения всем тем, кто мучил, обманывал и разлагал наш многострадальный народ, боюсь, они не управились бы до конца века.

Я трепетно благодарен нашим художникам и публицистам, кто срывает давно выгоревшие и обтрепавшиеся лозунги, глухо отгораживавшие наше искусство, а часто, увы, и наше сознание от жизни, и показывает ее во всей ее пусть жестокой, но правде.

Все так. Но... У меня порой создается впечатление, что, занимаясь страстными поисками виновных в нашей бездуховной убогости и детской безответственности, мы забываем, что мы не только жертвы.

Слов нет, в трагедии великолепной Маленькой Веры виноваты все, от Сталина до лживых лауреатов Сталинских премий по литературе и искусству, от покорно фальсифицировавших историю историков до покорных надсмотрщиков-педагогов, от бумажного комсомола до жующих ее родителей.

Это они привели ждановскую Джульетту (и по имени города, где она живет, и по имени одного из главных палачей нашей культуры) к попытке самоубийства.

Все так. Но не виновата ли в равной степени и она сама? Да, ей недодали духовности, пользуясь языком ревизора, допустили ее недовложение. Но можно ли получить духовность в окошке раздаточной, даже если повара квалифицированы, честны и старательны? Не требуется ли для строительства своей души своих же усилий?

Да и вообще бывает ли готовая духовность? Боюсь, что в наш стандартизованный век многие

думают, что штучная, так сказать, духовность — непозволительная старомодная роскошь. Я же склонен считать, что массовой духовности быть не может. Или она индивидуальная и создается по неповторимой мерке, или вообще быть не может.

Да, разумеется, Верины родители с душой в желудке и духовностью, заменяющей желудочный сок, не помогли ей подняться на следующий после желудка этаж. Но она-то где была? Или она не слышала, что есть, допустим, Толстой и Достоевский и что кое-кто читает кое-что, ими сочиненное?

Нас так долго приучали к безумной мысли, что мы лучше всех и все равны, что мы почти потеряли способность и волю к борьбе. Нет, к борьбе не за импортные сапоги или колбасу, здесь мы истинные профессионалы, а к борьбе за свое место в мире, за свою душу, сердце, за самоусовершенствование.

Нельзя сказать, чтобы у нас уж совсем не было конкуренции. Соревновались, да еще как азартно, пользуясь всеми приемами, в том числе и человечеством давно осужденными, но все больше не по пути к храму, а совсем в другую сторону.

Чтобы вы поняли мое беспокойство, давайте проделаем мысленный эксперимент: перенесем Маленькую Веру лет на десять вперед. Будем надеяться, что города наши станут чище и просторнее, колбаса займет полагающееся ей место на прилавках, но исчезнет из разговоров, фильмы, спектакли и музыка станут разнообразнее.

Уверены вы, что наша Вера станет духовнее и счастливее? Я — не очень. Нас так долго и свирепо учили маршировать только в одну указанную сторону и только под команду, что мы ошалело переминаемся с ноги на ногу, когда духовных конвоиров больше нет, а перед тобой развилка.

Изобилие колбасы и отсутствие палки, сдается мне, еще не гарантия всеобщего расцвета духовности.

Арлекино, пытающийся с помощью кулака установить свое понимание справедливости, тоже не внушает мне больших надежд. Он не слишком разбирается в разнице между равными возможностями и всеобщим равенством в смыс-

ле уравниловки. А поскольку накачать мускул куда легче, чем стать мастером своего дела и соответственно зарабатывать (я исхожу из того, что это главное условие перестройки — за хороший труд хорошие деньги — будет выполнено), появится еще больше соблазна дать по морде тому, кто живет лучше тебя. И чувствовать себя при этом не то Робинотом Гудом, не то бойцом Красных бригад.

А поскольку Арлекино иной раз может и дать сдачи, скорее всего он со товарищи начнет вздыхать по добрым старым временам, когда был порядок, когда не то что «жигуленка», штанов лишней пары ни у кого не было, а потому все были чисты.

Боже, до чего же ловко наше подсознание, какие только кульбиты оно не выделывает, чтобы любой ценой уберечь хозяина от пугающей простенькой мыслишки, что, может быть, он просто не тянет. Ведь куда как удобнее обвинять общество во всех грехах, чем себя хотя бы в одном-двух...

Надеюсь, что когда-нибудь мы сможем прочесть автобиографию одного из выдающихся людей нашего времени, академика Андрея Сахарова. В ней, думается, главным будет не рассказ о создании водородной бомбы, а о создании собственной души. И хотя был Андрей Дмитриевич трижды Героем Социалистического Труда и любимцем власть предержащих, в строительстве собственной души в отличие от водородной бомбы никто ему не помогал. Почти никто. Мешать — сколько угодно. Она, его душа, — его лучшее творение, дающее всем нам надежду. Ибо ему было больше что потерять, чем нам, и опасности его ожидали в недоброе, застойные времена неизмеримо более серьезные, чем какие-либо из тех, что могут создать нам некоторые неудобства, часто неизбежные при любом строительстве, не говоря уже о строительстве своей души.

Эка хватил, скажете вы, — академик Сахаров и Маленькая Вера. Да, дистанция, прямо скажем, немаленькая. Да, не каждому дано вырастить столь редкий цветок — собственную душу. Большинство удовлетворится шампиньонами. Но стремиться нужно. И не ждать, пока выдадут тебе готовенькую душу или можно будет купить ее в каком-нибудь кооперативе. Готовых душ не бывает. Готовыми бывают только костюмы...

Официальной датой рождения кино в России считается 15 октября 1908 года: в этот день на экраны вышел первый

НАЧАЛО

русский фильм «Понизовая вольница» («Стенька Разин»). Это было началом истории русского кинематографа.

К 80-летию «Понизовой вольницы»

Поэты слагали ему восторженные гимны:

*Кинематограф — чудо века,
Кинематограф — чародей,
Печать культуры человека
На манускрипте наших дней!*

Леонид Андреев провозгласил кино более важным изобретением, чем воздухоплавание, — началом новой эры.

Однако это произойдет примерно через пять лет после появления «Понизовой вольницы», перед началом первой мировой войны. А когда первый русский игровой фильм осенью 1908 года вышел на экраны, его почти не заметили, ни одна из крупных газет на событие не откликнулась. Фильмы не признавали произведениями искусства, они были ниже всякой критики.

Перед появлением «Понизовой вольницы» была опубликована брошюра молодого критика, в будущем знаменитого детского писателя К. И. Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература». Чуковский бил тревогу по поводу кинорепертуара. Фильмы, гневно заявлял он, на таком интеллектуальном уровне, что даже пещерные люди сконфузились бы. На экранах шли только иностранные картины, преимущественно французские. Оставалось надеяться, что отечественные, когда начнется их производство, будут нравственнее и лучше. Страна, подарившая миру Станиславского, Репина, Шалапина, должна сказать свое слово и в новой области кино.

Весной 1908 года на наших экранах прошел фильм Пате «Донские казаки» — впервые зрители увидели на экране русские лица, картины родной природы. Фильм пользовался огромным успехом. Русские дельцы поняли, что их час настал.

Первым в гонке был владелец «усовершенствованного синематографического ателье» петербургский фотограф Александр Дран-



«Понизовая вольница» («Стенька Разин»). 1908
Режиссер В. Ромашков. Операторы А. Дранков и Н. Козловский.
В роли Разина — Е. Петров-Краевский

ков. Летом 1908 года вышел снятый им короткий документальный сюжет о поездке Л. Н. Толстого из Ясной Поляны в Москву, а 15 октября — экранизация песни о Стеньке Разине и княжне, «Понизовая вольница». Этот день принято считать днем рождения русского игрового кино.

Рецензент журнальчика «Вестник кинематографов» в Санкт-Петербурге расхваливал картину: «В техническом отношении она выполнена прекрасно. Видно, что г. Дранков в совершенстве постиг дело фотографирования, жаль только, что лента коротка». Но, конечно же, «Понизовая вольница» — примитив, первый детский шаг. Съёмочная камера неподвижна. Скверно загримированные актеры суетятся, неестественно вра-

щают глазами, нелепо размахивают руками. Как в плохо поставленном оперном спектакле, неуклюже делают вид, будто пьют, но бутылочные деревянные кубки явно пусты. Широко раскрывают рты, поют, но звука нет, фильм немой.

Коробка с лентой «Понизовой вольницы» рассылалась с приложением нотной тетради. По-своему символично, что увертюру к фильму написал крупный композитор, директор Московской консерватории М. М. Ипполитов-Иванов. У истоков русского фильма стоял видный деятель искусства, и в этом можно увидеть предвещание, что вскоре и само кино признают искусством.

С первых же своих шагов в России кино вовлекло в свою орбиту

талантливых, незаурядных людей. Один из них — 47-летний железнодорожный служащий В. М. Гончаров, который бросил работу на станции, чтобы связать с ним жизнь. Он автор «сценария» «Понизовой вольницы». В дальнейшем он близкий сотрудник А. А. Ханжонкова, вместе с ним поставил этапный для нашего кино первый полнометражный фильм «Оборона Севастополя», а потом был назначен редактором журнала фирмы Ханжонкова «Вестник кинематографии». Журнал этот примечателен тем, что из гонимой властями большевистской газеты «Правда» перепечатал статью В. И. Ленина «Система Тейлора — порабощение человека машиной».

Значительно и то, что русский фильм начинался с экранизации: на дичок кино прививали большую культурную традицию. Экранизации — все высшие достижения нашего раннего кино, такие, как «Пиковая дама» и «Отец Сергей» Я. А. Протазанова с И. И. Мозжухиным в главной роли, «Портрет Дориана Грея» В. Э. Мейерхольда, «Царь Иван Васильевич», сохранивший потомкам игру Ф. И. Шалапина. Но воплотить на экране прозу Пушкина или Оскара Уайльда мастерам дооктябрьских лет оказалось легче, чем создать серьезный фильм на современную тему. В широком смысле мы правы, называя кино искусством, рожденным революцией.

По старой пословице, дорога в тысячу верст начинается с первого шага. В жизни человека 80 лет — это большой срок, но жизнь искусства меряется иными мерами. Начало театра, музыки, живописи, как выразился маститый историк, теряется в тумане предысторического времени. Отечественному кинопроизводству в нашей стране всего только 80 лет, и оно молодо.

А все начиналось с наивной «Понизовой вольницы»...

Андрей ЧЕРНЫШЕВ

К обложке

ДИСНЕЙ — В СССР!



Уолт Дисней

Гром аплодисментов, перекрывающий мелодию знаменитой песенки из «Белоснежки и семи гномов», сопровождал выход на сцену столичного кинотеатра «Россия» Микки Мауса — весьма элегантного в своем черном фраке и белых перчатках. Микки обменялся рукопожатием (может, правильнее лапопожатием?) с нашим добродушным медвежонком Мишей — и фестиваль фильмов Уолта Диснея в СССР взял старт.

В Москве, Ленинграде и Таллине были показаны классические шедевры Диснея: «Фантазия», «Белоснежка и семь гномов», «Бэмби» и «101 далматинец». Перед каждой из этих полнометражных лент демонстрировалась еще маленькая, десятиминутная.

Микки Маус прибыл в нашу страну не один. Его сопровождала внушительная (около сорока человек!) делегация представителей

фирмы «Уолт Дисней компани», в том числе и глава фирмы Рой Дисней — племянник Уолта. Делегация прилетела на специальном самолете, предоставленном компанией «Пан Ам», которая оказалась ровесницей Микки: отмечала в этом году свое шестидесятилетие, как и он. Пользуясь случаем, напоминаем читателям, что дебют Микки Мауса состоялся в первом в мире звуковом мультфильме «Пароходик Вилли», выпущенном в 1928 году.

Американцы очень серьезно отнеслись к подготовке фестиваля, очевидно, придавая ему важное значение, отнюдь не только на словах. Организация дела была продумана до мельчайших деталей. Например, таких: в составе делегации прибыло несколько человек, именуемых «охранники фильмокопий». Неотлучно находились они при своих коробках с пленкой, а во время просмотров дежурили в аппаратной.

В договоре с «Совинтерфестом» фирма Дисней специально оговорила пункт о том, что определенное количество билетов будет отдано детским домам — за счет фирмы. А 25% дохода от фестиваля было пожертвовано Советскому детскому фонду имени В. И. Ленина. Рекламный трюк? Конечно, только побольше бы такой рекламы.

На пресс-конференции Рой Дисней выразил надежду на широкое сотрудничество с нами. В частности, сказал он, неплохо было бы открыть в парке «Диснейленд» советский павильон. К сожалению, мистер Дисней опроверг слухи о том, что вскоре в СССР будет создан еще один «Диснейленд», объяснив это тем, что фирма в ближайшее время будет занята устройством такого парка во Франции. На вопрос об отношении американцев к советской мультипликации мистер Дисней ответил несколькими комплиментами в адрес «Союзмультфильма». Но когда

спросили поконкретней, что он думает о творчестве, например, Юрия Норштейна, названного в результате международного опроса кинокритиков в Лос-Анджелесе в 1984 году автором лучшего мультфильма всех времен и народов «Сказка сказок», Рой Дисней, пошептавшись с коллегами, признался, что это имя он слышит впервые. Информация к размышлению об авторитете советского кино за рубежом, о том, как мы рекламируем и «продвигаем» к иностранному зрителю даже крупнейшие наши достижения.

Быстро пролетели две фестивальные недели, и Микки Маус вернулся домой. Жаль, что не смог задержаться подольше. А может быть, теперь, познакомившись с нами лично, он будет хоть немножко чаще, чем прежде, появляться на наших экранах?

А. ДЕМЕНТЬЕВ

Фото см. на стр. 32

НЕ БУДЕМ ПОГДАВАТЬСЯ

Еще недавно, еще вчера сама сетовала: общественные процессы едва резонируют в игровом кино, нарабатанная «застойная» инерция продолжает действовать. А сегодня держу в руках репертурную афишу декабря и глазам не верю: большая часть репертуара — это авторские фильмы, созданные уже после V съезда кинематографистов. То есть кино, вдохновленное перестройкой.

Диалектический скачок?

Количество перешло в качество?

Не будем, однако, поддаваться эйфории. Попробуем спокойно разобраться: так ли это? И каково же качество?

Но прежде замечание, переходящее в вопрос. Не уверена, что прокатчики правы, сверстав декабрьский репертуар в основном из картин, предназначен-

В декабрьском репертуаре есть картины, контрастные по исходной установке относительно зрителя — рассчитанные на массовый успех и как бы вовсе им не озабоченные, но те и другие — фильмы сегодняшнего дня. Пусть на уровне сюжета, пусть информационно, — время, наше время присутствует в них. Эти сюжеты были «непроходимы» еще каких-нибудь три с половиной года назад. Автору сценария фильма «Меня зовут Арлекино» Ю. Щекочинову, известному журналисту, знатоку молодежной проблематики, еще как-то удавалось прорваться на студийную сцену, но в кинематограф ни-ни. А сегодня в репертуаре декабря встретились два его сценария — «Арлекино», поставленный В. Рыбаревым на «Беларусьфильме», и снятый И. Туманян на Студии имени М. Горького «Комментарий к прошению о помиловании».

героями фильма как самосуд, похоже, не вызывает сомнения у авторов. Когда они, герои, насильно стригут мирно сидящего на скамеечке длинноволосика интеллигента. И когда после зверского избиения одного из своих готовы стенкой пойти на «деловых» — на тех, что ездят на собственных «тачках» и распрягаются жизнью своей и чужой как хотят. «Деловые» отвратительны — режиссер точно подобрал типажи. Но для меня главное в другом: что Арлекино, ну и вся «вагонка» (так окрестили эту группу) не видят принципиальной разницы между длинноволосиком и хорошо организованными преступниками.

Мне близок пафос Рыбарева и его коллег, сценаристов и режиссеров, работающих на материале молодежного протеста. Это пафос сострадания к аутсайдерам, к лишним людям, придавленным кирпичом социальной несправедливости уже в момент появления на свет. Жертвы безвременья, жертвы безверия — кто пожалеет их, кто заплачет над ними, если не искусство, берущее на себя сегодня («Высший суд», «Исповедь. Хроника отчуждения») миссию исповедника в прямом смысле слова? Но пожалеть не означает оправдать. Палач и жертва могут быть в одном лице. Как тут быть? Карать или миловать? К тому веду, что нам не обойтись уже без мировоззрения, если мы хотим пробиться к истине.

Когда я вижу на экране, как превысивший скорость автомобилист сбивает коляску с младенцем и младенец, слава богу, бутафорский, на глазах у матери отлетает в кювет, я вижу не штрих к портрету отрицательного персонажа, сидящего за рулем, а миропонимание режиссера. Ведь такой кадр нужен исключительно для пущего эффекта — в сюжете «Воров в законе» (сценарий и постановка Ю. Кара) младенец в коляске и его несчастная мать никакой другой роли не играют. Проза Ф. Искан-

дандеровских в фильме и нет) — скорее лихая импровизация на модную тему всевластия коррупции. Хотя, на мой взгляд, она растворилась в мифологизированном сюжете «благородного разбойника», эдакого крестного отца на родной почве (В. Гафт).

В искусстве всегда все происходит не по правилам. Игровой кинематограф еще только собирается всерьез заняться проблемой коррупции, а она уже пошла в тираж и подверглась снижению. Мы еще пылаем социальным гневом, но уже имеем возможность умиляться этикой воров «в законе» и элегантностью «пахана».

Молодой режиссер Ю. Кара знает чего хочет. И уверенно идет к цели. Вот что будет лидером коммерческого кинематографа? Соперников я что-то не вижу — ни среди бывалых кинематографистов, ни среди дебютантов.



«Воры в законе»

ных для клубного проката. Пустить широким экраном такие фильмы, как «Дни затмения», «Вечное сияние», «Воскресный день в аду» или «Комментарий к прошению о помиловании», на мой взгляд, означает их с треском провалить.

Или прокат уверен, что «Воры в законе» и «Меня зовут Арлекино» плюс два-три припрятанных в качестве спасательного круга зарубежных шлягера сделают план, а там хоть трава не расти? А может быть, дело проще? Не было выбора, не было других фильмов. Тоже интересное кино получается. Готовимся к переходу на хозрасчет и самокупаемость, имея за душой два-три отечественных шлягера. А что делать? Сегодня все хотят снимать авторское кино.

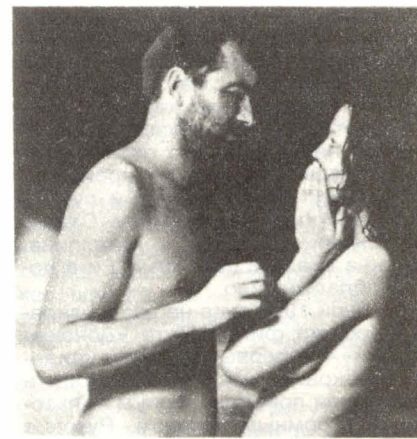
Думая об «Арлекино», вспоминаю не финальную сцену, когда на глазах у героя насилуют любимую девушку (парафраз знаменитого эпизода из «Рокко и его братьев» Л. Висконти), вспоминаю проезды Арлекино в электричке, взвесь теплого предзакатного света в вагоне (оператор Ф. Кучар), синий металл рельсов, уходящих в бесконечность, опустевший перрон старинной постройки. Полустанок, скрещение дорог, скрещение судеб.

Лидер молодежной группы по имени Андрей и прозвищу Арлекино (его играет очень обаятельный актер О. Фомин) вписан в этот высветленный, лирический по преимуществу фон. Образ социального мстителя неизбежно романтизируется — таков уж закон стиля, а идея социального мщения, понятая



«Господин оформитель»

дера, положенная в основу картины, использована режиссером на фабульном уровне — это даже не экранизация «по мотивам» (именно мотивов-то



«Вечное сияние»

Комедия-притча Л. Марягина «Дорогое удовольствие» (сценарий А. Розанова, «Мосфильм») вряд ли сможет оспорить успех «Воров в законе». Есть в ней эпизод, ближе к финалу... Но до финала надо досидеть. А история — про то, как один талантливый инженер (С. Мигицко) обладал даром починять заглушенные автомобильные моторы и делал это сначала бескорыстно, из любви к искусству, а потом как-то нечаянно продал душу дьяволу по имени Вильям Тер-Иванов (опять В. Гафт), — эта история, на мой взгляд, рассказана пресно. Л. Кузнецова, О. Табаков, тот же В. Гафт и известный критик В. Демин, решивший попытать счастья в качестве кинозвезды, вносят некоторый оживляж. Но только в те эпизоды, где они заняты. Режиссер имел основания делать из этого сюжета социальную сатиру. Абсурдизм реальности почувствовал точно, а вот адекватный образный язык, язык смешного, ему не дался. Опорным эпизодом стала сомнительного вкуса сцена с полуголыми «вахханками», где скромняга герой наконец-то понимает «кто есть кто». Вот так, методом почти «обнаженной природы», напоил обличается коррупция.



ЭЙФОРИИ



«Наблюдатель»

Два других фильма репертуара, сделанных «в жанре», и не собираются вступать в бой за зрителя. «Долой коммерцию на любовном фронте!» — дебют выпускника Высших режиссерских курсов М. Солодухина (по мотивам рассказа М. Зощенко), авторская вещь в первой новелле и пытающаяся быть авторской во второй. Насколько я поняла, обе части фильма — современная и времен нэпа — должны отражаться одна в другой. Поймав этот зеркальный зайчик, зритель одновременно словит кайф. У меня не вышло. Кому-то, возможно, повезет больше.

«Господин оформитель» О. Тепцова, тоже дебют (сценарий Ю. Арабова, использовавшего мотив из рассказа А. Грина «Серый автомобиль»), окрестили «фильмом ужасов». Лично я леденящих кровь ужасов там не обнаружила. Обнаружила искусную, высокой культуры стилизацию под русский модерн — не только его фактур, но его духа. Мирочувствие русского декаданта с его культом смерти передано через

экспрессивные характеристики персонажей и их взаимоотношения. В основе сюжета — и известный миф о скульпторе Пигмалионе, влюбившемся в собственное творение. Пигмалион из фильма Платон Андреевич (В. Авилов) — художник-оформитель, дизайнер, как сказали бы мы теперь, создает манекен для витрины дорогого ювелирного магазина, используя как модель умирающую от чахотки юную Анну-Марию (А. Демьяненко). По прошествии лет он встречается ее, уже даму, очень изысканную, очень роковую, в доме богатого заказчика и роковым образом влюбляется в нее...

Как ни старалась, не почувствовала дистанции между автором и его героями. Было бы сочувствие или ирония, хоть какая-то содержательная эмоция — в фильме обозначилось бы третье измерение, и можно было бы судить, всерьез все это или всего лишь блажь художника, решившего поиграть с незнакомым материалом. Если всерьез, то я бы присвоила О. Тепцову приз за лучший эскепистский фильм. Дальше уйти от реальности, пожалуй, невозможно — это уже выход по ту ее сторону. Я слышу реплику: в формах бегства от действительности может выражаться протест и тоска по другой жизни. Все верно, может. Но «Господин оформитель» трудно заподозрить в намерении протестовать или совершать социально значимые телодвижения. Скорее это манифестация нового типа художественного сознания, инстинктивно отталкивающегося от идеологем как таковых.

Об отказе от скомпрометировавших себя социальных мифов и стереотипов можно говорить как о родовом признаке нового кино. Новое кино, новое мышление осознает себя на фундаменте

программных отказов. От чего же оно отказывается?

От тематического подхода к изображению реальности.

От арифметического расклада на белое и черное и чтоб непременно перевес в сторону белого.

От нормативного положительного героя — он исчез бесследно.



«Комментарий к прощению о помиловании»

Посмотрите фильм А. Пуйпы «Вечное сияние» (по повести Р. Шавялиса «Негасимый свет», Литовская студия). Незнакомый сюжет: коллективизация в литовской деревне. Действие происходит в 56-м году. Три года как умер Сталин, а сталинская система насилия над личностью действует безотказно. За годы войны с фашизмом и локальной войны с «лесными братьями» порушен вековой крестьянский уклад. Но и этого мало. Сила, которой уже не может противостоять маленький человек, втянутый в воронку истории, повсюду расставляет устрашающие кровавые знаки. Не хотел отдать коня — полюбуйся на его отрезанную голову.

Помните литовское кино начала 60-х? Накаленное, страстное, экспрессивное. Как звучала одна эта чеканная формула: «Никто не хотел умирать». То был взгляд изнутри, и художник становился хроникером, ощущая себя в гуще событий. Экспрессия очевидцев и участников сменилась в «Вечном сиянии» чуть отстраненной манерой эпического повествователя. Она могла бы показаться слишком спокойной, если бы не привкус горечи в голосе автора, если бы не «юмор висельника» в интонации героев. Если бы не боль самой истории, разлитая по всему равнинному пространству фильма.

Хотите изменить вкусы — измените действительность. Не больше, но и не меньше.

Вопрос о цели и средствах сегодня ставится впрямую, все называется своими именами в политике и в публицистике. Художник идет иными путями.

Понять! Понять неправого! Так я понимаю установку фильма И. Туманян «Комментарий к прощению о помиловании».

Герой представлен в первом же эпизоде. Тепляков (Р. Аюпов) — из тех ответработников довольно высокого ранга, кто оказался вынужден жить по законам, принятым «наверху». Но не худший представитель власти. Далеко не худший. Взятку принял в первый раз.

После снятия показаний герой отпущен на волю. До решения горсовета о лишении его депутатского мандата Вячеслав Иванович Тепляков — лицо неприкосновенное.

Последний день свободы — вот фабула картины, срежиссированной в вольной импровизационной манере — «под документ».

Герой окунается в поток жизни, вдоворот большого города затягивает его, окружающая жизнь настоятельно требует его участия. И он откликается, убеждая нас, что человек он живой и, главное, не потерявший нравственного чувства.

Авторы хотели, чтобы зритель, зная меру вины героя, не отвернулся от него. Понял его драму. Единственно этически верный в данном случае ход — покаяние героя. Но покаяния, мучительного стыда — ведь преступление постыдное — я как раз не увидела. И драмы тоже. Увидела рефлексии: что ж, мол, раз заслуживаю наказания — приму его. Пострадаю.

Но ведь герой преступил, пал нравственно. И оплакивать его как жертву я не могу, хоть убейте. Ведь атак можно



«Дорогое удовольствие»

до того дойти, что жертвы — все. Виновных нет, и спрашивать, стало быть, не с кого.

Героиня фильма «Наблюдатель» (сценарий М. Шептуновой, постановка А. Ихо, «Таллинфильм») тоже хочет,



«Дни затмения»

чтобы ее пожалели, поняли, вошли в положение.

Лесничая, хозяйка заказчика, использует его как свою вотчину. Александра (С. Тормахова) рыбу ловит сетями, ставит стреляющие капканы на лосей, потом торгует своей добычей. Закон всегда можно обойти, если нет закона в душе. Молодой ученый, приехавший на остров наблюдать птиц, быстро обнаруживает «маленькие хитрости» лесничихи и реагирует очень резко: мол, составлю протокол и т. д. Сквозь ее ответную грубость, даже агрессивность, слышна боль, усталость, надрыв. У нее большая семья в городе, старший сын служит в Афганистане... Словом, Пзэтер (Э. Русс) жалеет Александру. У них даже роман возникает. Из существа без возраста и пола лесничиха превращается в красавицу. Но однажды прозрачным ранним утром (оператор Т. Логинова сняла северную природу не как фон, а как персонаж) герой отправится наблюдать птиц. Не замеченный им в густой листве самострел убил его наповал...

Притчевый сюжет всегда имеет философский подтекст. Стоит ли его расшифровывать в данном случае? Ведь ясно: оружие, направленное против незащитной природы, всегда поражает человека и человечность.

И еще притча. «Дни затмения» А. Сокурова (сценарий Ю. Арабова по повести братьев Стругацких «За миллиард лет до конца света», «Ленфильм»). Герой — молодой ученый, медик и немножко медиум. С виду Малянов (А. Ананишнов) — тренированный парень в джинсах, очень современный. Он безусловная реальность в мире фильма, где все колеблется на грани условности, фантастики, ирреальности. Чувствуешь себя как в пространстве Бермудского треугольника. Вот-вот окажешься в другом измерении. Экран пробует запечатлеть еще и тот слой бытия, который называют подсознанием. Так что не удивляйтесь, когда поймете, что симпатичный мальчуган рядом с Маляновым — самый настоящий ангел. С крылышками.

Экран посылает новые сигналы, рождает новые созвучья... Как сказал бы критик Лев Аннинский, родилась новая душа. Это она сигнализирует нам, хочет вступить в контакт.

Но мы-то готовы ли?

ИНТЕЛЛИГЕНТ на все времена?



Для многих поступки Андрея Мягкова внезапны и необъяснимы. Так, он оставил Ленинград, надежную профессию химика-технолога и приехал в Москву учиться в школу-студию МХАТа. Столь же неожиданно он оставил МХАТ и затем возвращался.

Успех Мягкова бесспорен в кино и по-прежнему спорен в театре. Критика высоко ценила его в «Современнике», но вот одна из последних ролей Мягкова во МХАТе — дядя Ваня — не вызвала ее восторгов. Мне же показалась эта роль очень интересной. Дядя Ваня Мягкова был минутами подчеркнут неприятным. Это не было «отрицательным обаянием», это было умышленное необаяние. Мягков, сыгравший много лет назад вдохновенного Алешу Карамазова, придавал чеховскому герою портретный грим Достоевского. Но дядя Ваня был бесполезно похож на Достоевского; Мягков страдал за него и одновременно как будто дразнил зрителей вопросом: «Что, такого героя не полюбите?» Да, такого дядю Ваню мало кто любил. Однако, наблюдая за ролями Андрея Мягкова в театре, становилось очевидным, что каждый раз на сцене он решает не только задачи конкретного спектакля. Каждая роль как будто

ответ на что-то. Иногда казалось, что артист необыкновенно остро ощущает пространство сцены и оно мешает ему. Иногда — что не находит истинно актерской радости в публичности профессии. Так раздражала вынужденная публичность жизни его первого кинематографического героя в фильме Э. Климова «Похождения зубного врача».

Двадцатидвухлетняя ссылка фильма на полку сыграла свою роль. Лишила фильм зрителя и контекста времени. Притормозила развитие жанра, где важна режиссерская условность, а не «все как в жизни». Сузила представления о Мягкове. Между тем встреча Александра Володина, Элема Климова и Андрея Мягкова была встречей сокровенной. Володин и Климов как бы «крестили» Мягкова в кинематограф. Эксцентричность и ирония Климова столь же отвечают актерским качествам Мягкова, сколь импровизации Володина на темы «души человеческой». В «Похождениях зубного врача» Мягков легко и изящно играл талантливого человека. У актера и его героя были своя «тайная внутренняя жизнь» и свое пространство, которые ничем не подчеркивались: ни текстом, ни какой-то особенной «игрой». Его талант не умел охранить себя от зависти, злобы, интриг. Талант не за-

щищается силой, но спасается... слабостью, нередко — предательством. Герой Мягкова не мог и не хотел бороться злобой против злобы, не хотел ничего доказывать и попросту отступил. Его герой состарился на глазах, он спасался бегством от сотни наблюдавших глаз.

Герои Андрея Мягкова варьируют тему интеллигенции, в их числе медики, художники, социологи, инженеры, служащие, журналисты... Есть у артиста и своеобразный сериал «жизни замечательных людей», среди которых Ленин, Герцен, Гайдар, композитор Мясковский. Мягков стал типом современного интеллигента, и тип этот гораздо устойчивей, чем сезонная типажность того или другого актера. Тип глубже, обоснованней, ведь экран и сцена всегда говорят об актере больше, чем он думает, и больше, может быть, чем ему бы хотелось. В общей зрительской любви к Андрею Мягкову отражается ностальгическая тоска по истинной интеллигенции, которая умеет слушать, понимать, любит думать и отстаивает независимость духовного пути. Мягков, играющий интеллигентного героя, умеет говорить на языке разных жанров, терпимо существовать в разных обстоятельствах, содержательно молчать. Он в каждой роли оставляет за собой право диалога со

Коллектив «Советского экрана» потрясен трагедией, происшедшей в Армении. Боль и горечь утрат безмерны. Выражаем наше глубокое соболезнование и сочувствие пострадавшим, всему армянскому народу. Скорбим о жертвах. Сотрудники редакции свой однодневный заработок перечисляют в Фонд помощи Армении.

своим героем, он владеет редким дарованием думать на экране. Может быть, именно поэтому ему не обходимо крупный план, которого не может дать сцена.

У темы «интеллигентного героя» есть свой коварный поворот, которого Андрею Мягкову не удалось избежать. Согласитесь, утомительно быть «интеллигентом на все времена», нести бремя репутации артиста, который всегда справится с «темой нравственных исканий». В больших количествах играть соvestливого или бессовестного интеллигента (или псевдоинтеллигента) непродуктивно, скучно и оборачивается неудачей. Для меня самым характерным примером стала роль Мягкова в фильме «Летаргия». Задачи, стоявшие перед Мягковым в этом фильме, вторичны, разжижены. После Зилова в «Утиной охоте» создавать образ интеллигента-конформиста, который «прозревает» к концу фильма, вступает в драку и умирает, а может быть, и не умирает — в фильме этот момент затуманен, — наоборот, мало. Иногда хочется спро-

снить: зачем? Зачем тиражировать себя? Впрочем, неудобно об этом спрашивать. Есть ли актеры, которые не снимались ни разу в фильме, заведомо зная, что он посредственный?

Эльдар Рязанов выявил в Мягкове скрытый динамизм, любовь к авантюрному сюжетному положению. В парадоксальной комедийной ситуации артист чувствует себя превосходно. Женя Лукашин («Ирония судьбы») у Мягкова был милым «маминым сыном», ребячливо эгоистичным, и хамил незнакомой женщине в чужой квартире, сохраняя «хороший тон». Забитый жизнью клерк в «Служебном романе» с наслаждением швырял вещи в свою избранницу и давал пощечину начальнику. В каждом из них была заложена пружина непредсказуемости, которая раскрывалась с необыкновенной энергией. Мягкова перемена участи героев не удивляла, он относился к ней естественно, находил этому объяснения в их внутренней необычности при подчеркнутой внешней заурядности. Рязанов хитро придумывал новые препятствия в фильмах и был прозорлив: Мягков их с блеском преодолевал. В «Гараже» его герой, Хвостов, лишился дара речи. В распоряжении «безгласного» борца за справедливость — мими-

ка, пластика, эксцентрические выходы и игра с шарфом, которым обвязана шея. Мягков играл зло, язвительно и темпераментно, как истинный комик он преувеличивал каждую реакцию и сохранял неумолимо серьезное лицо.

А потом Мягков сыграл Карандышева в «Жестоким романсе». Он взглянул на Карандышева безжалостно, в некоторых сценах едва не превращал его в карикатуру. Со своею бедною мечтой, притязаниями, кратковременной победой и «жестоким» поражением он стал

походить на Акакия Акакиевича из гоголевской «Шинели». С той только разницей, что Карандышев оценивающе и уничижительно смотрел на себя со стороны. Это был апофеоз ущербности.

Пять лет назад в книге «Неподведенные итоги» Э. Рязанов писал: «Андрей Мягков в пути». Тогда артисту было сорок пять лет. Путь актера после хорошей роли вновь продолжается в непонятном и неизвестном направлении.

В этом беда профессии и ее преимущество. Преимущество же — в том, что каждый день все начинается заново, как вечное странствие с результатами, которых никогда не угадать.

Мария ИГНАТЬЕВА



Андрей Мягков
в жизни
(фото
В. Петербуржского)
и на экране:
«Гараж»
«Служебный роман»
«Ирония судьбы, или С легким паром»
«Жестоким романс»
«Похождения зубного врача»





портретная галерея «СЭ»

фото В. Хмельевского

НАТАЛЬЯ ЕГОРОВА



Сколько на ее счету фильмов? Да больше тридцати, это точно. Тут и «Приказ: огонь не открывать», «Магистраль», «Срок давности», «Матвеева радость». А началось все с картины «Старший сын» по А. Вампилову, где выпускнице школы-студии МХАТ Наталья Егорова пришлось отойти от собственного характера и мироощущения, играть нечто непривычное.

Пыталась по возможности на экране не повторяться, хотя болезненное приращение нашего кинематографа к типажному выбору актеров оставило след и в ее творческой судьбе. И все же было интересно, мотаясь на самолете со студии на студию, играть одновременно в Свердловске мать троих детей, умудренную жизнью женщину («Девочка из города»), а на «Беларусьфильме» — молоденькую девушку («Радунница»). Или сыграть безмолвную, забитую жизнью жену героя ленты «Город над головой», а потом — горьковскую вчительницу Василису из «На дне» («Без солнца»). Содержанку подпольного богача в одной из серий «Следствие ведут ЗнаТоКи» («Он где-то здесь»), а затем — следователя, оказавшегося, правда, тоже чуть ли не мафиози (этот фильм, снятый на ЦТ И. Любомудровым, будет называться либо «Белая ворона», либо «Свой суд»).



Актрисой Наталья Егорова считается интересной, яркой, пятый год работает во МХАТе (стоит посмотреть ее работы в спектаклях «Серебряная свадьба», «Перламутровая Зинаида», «Московский хор»). Но что ее больше всего заботит, так это судьба ее актерского поколения. «Мы — «застойные», — говорит она. — Сделали в 75-м из нашего курса театр — Новый драматический. А оказалось, что никому мы не нужны... Большинство артистов разошлись по другим театрам. Да и с кино мало у кого заладилась, разве что у Бориса Невзорова... В искусстве болезненно прожить ни у кого не получается.

— Наталья Егорова в жизни гораздо интереснее и крупнее по натуре героини, которых ей приходится играть в кино, — говорит режиссер Ю. Карасик, работавший с ней в картине «Без солнца». — В ней есть и страсть, и сила, и одержимость.

П. АРКАДЬЕВ



- Катя Беляева
(«Приказ: перейти границу»)
- Василиса
(«Без солнца»)
- Зинка
(«Мой боевой расчет»)

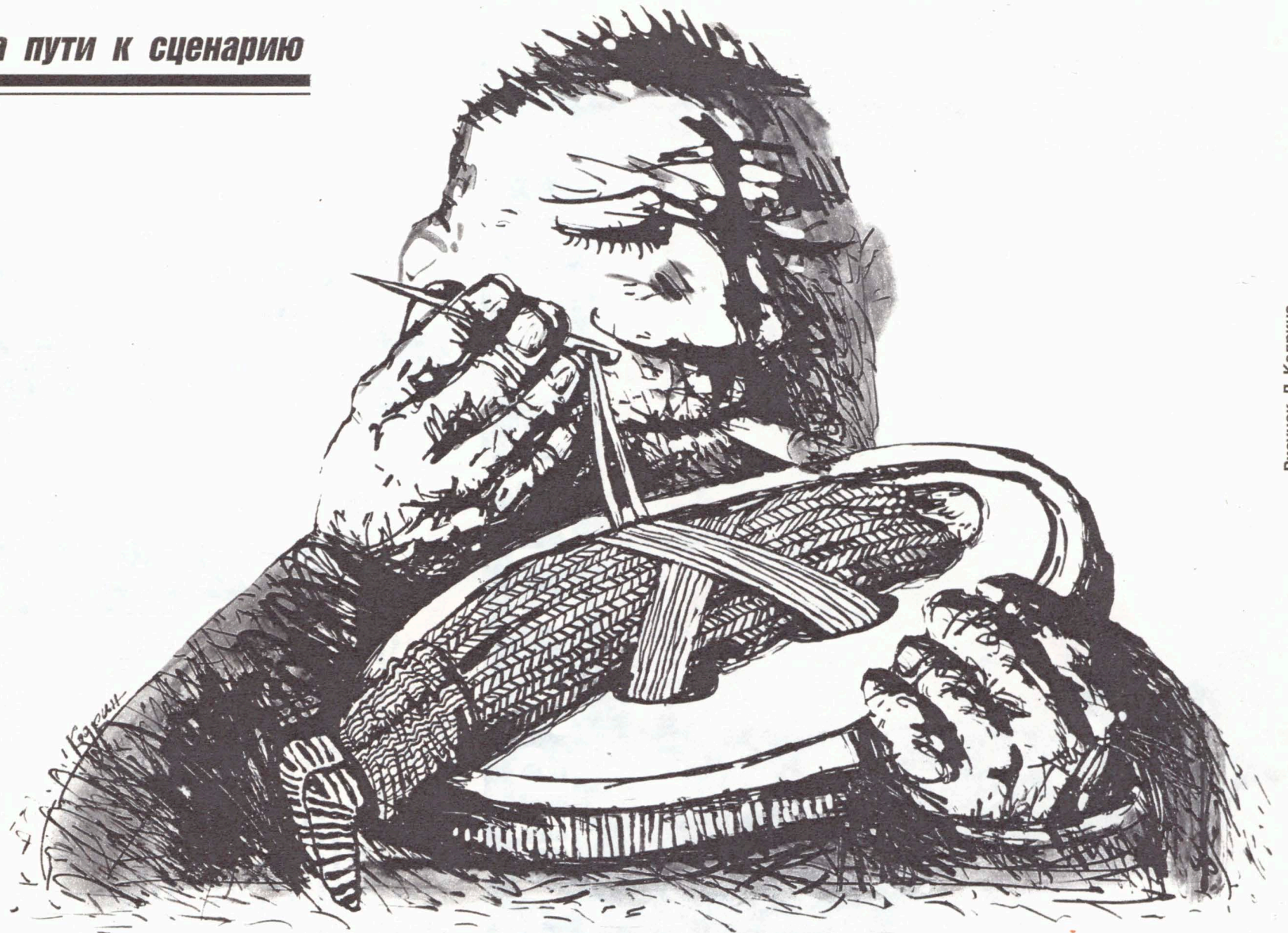


Рисунок Д. Кедрина

ДВЕ ПУГОВИЦЫ С МОЕГО ПАЛЬТО

Виктор СЛАВКИН

Гостиницу я нашел сразу.

В вестибюле, куда я попал, толкнув бесшумно вращающуюся дверь, было темно. Однако я сразу почувствовал, что нахожусь в окружении теплой кожи кресел, жесткого ворса ковров, тяжелой меди пепельниц и дверных ручек. В дальнем углу брезжил слабый свет. Я направился туда.

Над небольшим столом низко свисала лампа — медный полушар, отбрасывая под собой четкий световой круг. За столом я увидел портье, и ощущение таинственного покоя старой гостиницы мгновенно исчезло. На меня уставился рослый угрюмый мальчик с небритыми плоскими щеками. В зубах он зажал незажженную папиросу и время от времени перебрасывал ее из одного угла рта в другой.

— Есть свободные номера? — робко спросил я.

Малый не ответил. Он полез под стол, долго и медленно копался там. Наконец вытащил на свет какую-то табличку, стер с нее пыль и поставил передо мной.

Я прочел:

«СКОЛЬКО УГОДНО»

— Мне хотелось бы одноместный номер, если, конечно, у вас такие имеются.

Портье снова скрылся под столом и вытащил табличку:

«А КАК ЖЕ»

— Тогда я остаюсь у вас.

В ответ я прочел:

«ВАЛЯЙТЕ» — и получил ключ с огромной деревянной грушей.

Портье мрачно жевал свою папиросу.

— Вам огонька?... — Вынул я зажигалку.

«У МЕНЯ ЕСТЬ СПИЧКИ» — Портье выставил на стол очередную табличку.

«А может быть, вовсе не немой,— подумал я.— Просто все понимает».

Портье был одет в китель старого военного покроя. Но пуговицы на кители были не военные, а черные пластмассовые, похоже, от женского пальто. Второй сверху пуговицы не было вовсе. Может быть, именно эта деталь убедила меня в том, что портье не немой, а просто все понимает...

— Ты куда все время спешишь? — Хватает меня за пуговицу Авксентьев.— Как конец работы, так спешишь... погоди, побудь с товарищами.— Я стою.— Сейчас возьмем лист ватмана, пулечку распишем, потом на обороте стенгазету выпустим, а потом спеши себе, хоть до самого утра.

— Я, то есть... не то, чтобы не могу... просто жена шарф вяжет, сегодня примерка, сын вчера мыло проглотил, в ванной ремонт, сам Канта изучаю — в день по главе...

— Ну ладно, иди, спеши,— смягчается Авксентьев, однако пуговицу не отпускает.

Я дергаюсь, и пуговица остается у него в руке. Он разжимает кулак, смотрит, что в него попало. «Спасибо»,— говорит.

И так каждый день.

Я давно подозреваю, что есть у Авксентьева хоби, почти тайный порок — пуговицы он коллекционирует. Ему удовольствие, а мне все это боком выходит.

— Твоей зарплаты только на пуговицы и хватает. Сын хулиганит, в ванне вода ржавая, Канта в руки не берешь...

И так каждый день. Представляю, как огорчится Авксентьев, когда узнает, что сегодня я не вышел на

работу. Для истинного коллекционера это большая неприятность...

Дверь закрылась за мной бесшумно.

Посередине номера я увидел огромную тахту, покрытую пледом в черную и желтую клетку.

— Ух! — Совершив короткий полет, я плюхнулся на мягкое ложе. Оно даже не скрипнуло подо мной.

Я перевернулся на спину и прислушался. Тишина... О, наконец!..

Я ходил по мохнатому ковру, который всасывал каждый мой шаг, щелкал ногтем по столу и не получал звука щелчка в ответ, наливал воду из графина, который при этом не звякал о стакан, беззвучно пил эту воду. Газета не шуршала, когда я ее читал, радиоприемник не издавал ни ноты, когда я его включал. Я был настолько один, что и сам как бы не присутствовал в номере, мое лицо не отражалось ни в полировке мебели, ни в стеклах окон. Зеркала, разумеется, здесь не было.

По утрам я вставал, одевался и, одетый, в ботинках и пиджаке, снова заваливался на огромную, как поле, тахту. Лежа я листал толстые журналы, целая кипа которых оказалась здесь же, в тумбочке. Рассматривал фотографии, прочитывал абзац или два из какой-нибудь статьи и бросал журнал на ковер. Пол вокруг меня покрывался толстым бумажным слоем. Мне так нравилось.

Это была моя старая привычка. Старая не потому, что я давно так поступал,— я давно так придумал.

Таких привычек я сочинил много, как только понял, что никогда не останусь один в четырех стенах, никогда не буду иметь свою комнату, кабинет, гарсоньерку, куда посторонним вход запрещен. А если вдруг на

склоне дней чудо все-таки свершится, я не стану тратить драгоценного времени на обживание стен и накопление привычек — я сразу заживу на полную катушку, как я и сделал в этом своем одноместном номере. А еще вчера...

Каждый день я переступаю порог своего дома и с такой же одинаковой силой, похожим на хлюпанье, захлопывается дверь. Раз пять за свою сознательную жизнь я порывался сменить замок. Три раза мне не позволили это сделать родители, потом они умерли, и с тех пор не позволяла жена.

Каждый вечер — хлюп! — и я в клетке.

Через всю прихожую иду в идиотском виде — в пальто и в носках. Ботинки я снимаю у двери, чтобы не пачкать пол, а вешалка по непонятной мне причине находится в комнате.

Что будет дальше, я знаю наизусть.

— Есть будешь?

— Не клади салат на брюки.

— Сколько дней до получки?

— Сегодня мальчик опять мыло проглотил.

— Мне скоро тридцать, а я ни разу не носила меховую шубу.

После первой фразы жена чихает, после третьей сморкается, а сказав последнюю, плачет. Этот порядок никогда не нарушается. Все разыгрывается как по нотам, и больше всего на свете я ненавижу композитора, который сочинил эту бездарную симфонию моей жизни...

Еду мне подавал небритый портье. Он же убирал грязную посуду. Однажды портье наклонился над столом так низко, что у него из верхнего кармана кителя выпала игральная карта. Карта упала рубашкой вверх, я перевернул ее. Вместо карточного короля или десяти там была надпись:

«КАК ВАМ?»

— Хорошо, — сказал я. — Но есть просьба.

Портье поставил посуду обратно на стол, сел против меня и вынул колоду карт. Перетасовал, дал мне снять верхнюю карту. На ней я прочел:

«ЧТО ЗА ПРОСЬБА?»

— Можно с вами поговорить?

Мой партнер веером развернул карты перед собой и уставился в них, посасывая свою незажженную папироску.

«Я НЕ ЛЮБЛЮ РАЗГОВАРИВАТЬ», — пошел он осторожно.

— Простите за не деликатный вопрос, вы немой? Портье выкинул:

«НЕТ, ПРОСТО ВСЕ ПОНИМАЮ».

Я медлил.

«ВАМ ЖЕ НЕ ХОТЕЛОСЬ НИ С КЕМ ГОВОРИТЬ», — подкинул портье еще одну карту.

— А теперь хочется, — откровенно признался я.

Портье шлепнул на стол козырь:

«МОГУ ПРЕДЛОЖИТЬ НОМЕР С СОБЕСЕДНИКОМ».

— Беру! — И я получил ключ с деревянной грушей.

Первое, что я заметил, войдя в новый номер, были две кровати. Они стояли по стенам, а между ними за столом сидел мой собеседник, лысоватый парень. Складки на его лице располагались таким образом, что легко можно было представить, как он улыбается. На нем была домашняя вельветовая куртка. Неразвязанный галстук валялся на кровати.

Когда я вошел, собеседник пришивал пуговицу к пиджаку. Он неловко тыкал иголку в дырочки и ловил ее снизу, колясь и чертыхаясь.

— Привет, — сказал он.

— Здравствуйте, — ответил я.

— Вообще-то мы должны быть на «ты»...

— Хорошо, — согласился я.

— Как дела? — спросил он и улыбнулся точно так, как я и предполагал.

— Что сажа бела, — ответил я.

— А у меня как у утопленника.

Посмеялись.

— Работа не пыльная, жить можно, но народец в нашей шараге подобрался, скажу тебе... Прямо зоопарк, — мой собеседник уколол палец и слизывал с него капельку крови.

— Та же история, — махнул я рукой. — Есть у нас такой Авксентьев...

— Гад и сволочь?

— Точно! Сам делает вид...

— ...что хочет поговорить.

— Да, да! А сам...

— ...пуговицы рвет.

— Вот именно. А ты откуда знаешь?

— Везде одно и то же, — сказал он и откусил нитку. — Порядок.

— Жена есть? — спросил я.

— Куда ей деться?

— Зудит?

— Не то слово!

— Шубу ей подавай, — сказал я.

— А что у меня на эту шубу тити-мити нет, на это ей наплевать, — добавил он.

— При чем тут ты? Это у меня нет тити-мити.

— А у кого они есть?

Помолчали.

— Слушай, — сказал я, — у нас дома дверь хлюпает — невозможное дело.

— Это замк.

— И, главное, не дают сменить. Сначала родители...

— ...а потом жена.

— Вот, вот, жена...

Я уныло посмотрел на собеседника. Такой хороший парень, а все, как у меня.

— Думаешь, приятно идти через всю квартиру в носках? — сказал я.

— И почему вешалка должна быть обязательно в комнате? — откликнулся он.

Тьфу! Опять.

Казалось бы, как хорошо, когда собеседник влезает в твою шкуру, а выходит, просто неинтересно. Сели бы мы с этим парнем друг против дружки, я ему — про свое, а он мне — про свое. А получилось что? Я ему про свое, а он мне — про мое же. Скука, да и только!

— Привет, — сказал я, направляясь к двери.

— Прощайте, — ответил он.

— Мы же с тобой на ты...

— Но вы уходите... — грустно сказал мой бывший собеседник.

Да, я ушел немедленно.

Я почти бежал по коридору и вдруг остановился, словно передо мной обвалился потолок. Навстречу шла женщина. Я не привык видеть в гостинице никого, кроме небритого портье, а тут женщина. Да какая!

Попробую ее описать.

Когда то ли бог, то ли природа (зависит от убеждений читателя) вылепили ее из жизнеспособной глины, они (природа или бог) перед тем, как спустить эту женщину к нам, на землю, взяли одной рукой за голову, другой за ноги и слегка потянули. От такого усилия их произведение увеличилось в длину — вытянулись ноги, лицо, талия и даже ногти на пальцах рук стали длиннее. Вот такая женщина.

А чтобы сказать короче — навстречу мне шла женщина, которой у меня никогда не было.

Я пропустил ее мимо себя. Все равно я не умею знакомиться с женщинами, которых у меня никогда не было. Но какая-то неведомая сила магнетического происхождения потянула меня за ней. Я и не заметил, как зашел в ее номер, и дверь за нами захлопнулась.

Женщина обернулась ко мне, сделала большие глаза, всплеснула длинными руками и крикнула:

— А вот и папка пришел!

Тотчас мне в колени с разбега ткнулся мальчик дошкольного возраста, как ни странно, очень похожий на меня.

— Здравствуй, сынок, — послышалось из угла.

Там в глубоком кресле сидела благородная старуха и вязала зеленый шарф непомерной длины.

«Куда мне такой?» — подумал я, потому что уже все понял.

Это был номер с семьей. Мальчик дошкольного возраста — мой сын, благородная старуха — мать, моя или жены. Ну, а прекрасная длинная женщина — моя жена, не так плохо...

— Ну, что у тебя на работе? — спросила Жена.

— Да так, ничего интересного... — промямлил я, подсаживаясь к ней поближе.

Запах, запах... вот магнит, который затащил меня в эту историю.

— Нет, расскажи, расскажи, — просила Мать из своего угла. — Нам все про тебя интересно. И мальчик должен воспитываться на примере отца.

— Я про тебя, папа, все запоминаю с детства, — сказал мальчик, — и когда вырасту, все буду делать, как ты.

Я подумал: «Не дай бог».

Дальше реплику подала Жена.

ЖЕНА. Мы ждем, милый, говори.

Я. День как день... К начальнику вызывали, с Авксентьевым ругался...

МАТЬ (жены или моя). Нет, нет, нет. Все по порядку. Вот ты пришел на работу... Ну?... Что было дальше? Я. Лучше пришей мне пуговицу.

ЖЕНА. О, я так люблю пришивать тебе пуговицы!

МАТЬ (моя или жены). Прости, милая, пуговицы — это мое семейное дело.

ЖЕНА. Но, мама, сегодня разреши мне.

МАТЬ (жены или моя — еще не разобрался). Что ты, что ты. Лучше занимайся мужем.

ЖЕНА. Слушай, дорогой, нельзя ли попросить твоего Авксентьева, чтобы он отрывал тебе по две пуговицы. Одну бы пришивала мама, другую — я. А то в один прекрасный день мы можем просто подраться.

МАЛЬЧИК. Папа, а можно спать назад?

Я. Как «назад»?

МАЛЬЧИК. Утром заснуть и проснуться вчера вечером.

ЖЕНА. Ах, какой умный вундеркинд!

Умный-то умный, но где-то я уже слышал насчет «спать назад»... или читал... Впрочем, я зря придираюсь, сейчас все дети научились говорить милые философские глупости.

ЖЕНА. О чем ты думаешь?

МАТЬ (жены или моя — до сих пор не знаю). Да, да, о чем ты грустишь?

Я. Ни о чем. Просто сижу, отдыхаю.

ЖЕНА. Нет, нет, ты о чем-то думаешь. Расскажи, расскажи... А может быть, у тебя комплексы?

МАТЬ (моя или жены — черт ее знает). Твои комплексы — наши комплексы.

ЖЕНА. Ну, поделись, поделись...

МАТЬ (жены или моя — просто интересно, в кого я пошел). Откройся, откройся...

МАЛЬЧИК. В семье не должно быть секретов. Вот я, например, вчера мыло проглотил.

Я. Да?..

МАЛЬЧИК. Шутка!

ЖЕНА. Неужели не смешно?

МАТЬ (чья же она все-таки мать?). Ха-ха-ха... В семье все должны быть веселые.

МАЛЬЧИК. Бабушка, ты умрешь?

МАТЬ (моя или жены?). Умру.

МАЛЬЧИК. Тебя в яму закопают?

МАТЬ (жены или моя?). Закопают.

МАЛЬЧИК. Глубоко?

МАТЬ (моя или жены?). Глубоко.

МАЛЬЧИК. Вот когда я буду твою швейную машинку вертеть!

МАТЬ. Ха-ха-ха-ха...

Теперь мне уже было безразлично, чья мать моя Мать, чья жена моя Жена и чей выкормыш этот маленький вундеркинд. Я все понял: мальчик сыпал отрывками из книги Корнея Чуковского «От двух до пяти». Слово в слово.

Я надел пальто, подергал пуговицу — пришита намертво.

И вдруг, будто кто-то повернул ручку телевизора, все перед моими глазами сплющилось. Потолок слегка опустился над головой, мальчик стал несколько младше своего дошкольного возраста, теперь ему можно было дать столько же, сколько моему настоящему сыну, собственно, он уже был моим сыном, что касается Жены, то ноги ее стали чуть короче и чуть толще, лицо чуть скуластей, а ногти на пальцах рук были обкусаны... В общем, ни дать ни взять моя законная супружница. А мамаша? Мамаша исчезла, в кресле остался лежать зеленый шарф, естественно, потеряв в длину и ставший как раз мне впору.

Я снял пальто.

— Есть будешь? — спросила жена и чихнула.

— Будь здорова, как корова.

— Не клади салат на брюки.

— Отнесу после обеда в химчистку.

— Сколько дней до получки? — спросила жена и сморкнулась.

— Она была вчера.

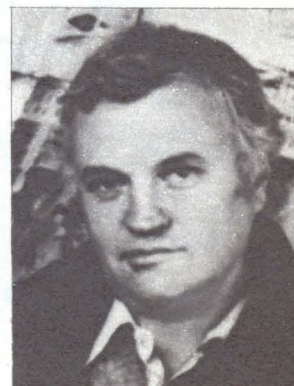
— Сегодня мальчик снова мыло проглотил.

— Завтра куплю новое.

— Мне скоро тридцать, а я ни разу не носила меховую шубу, — сказала жена и заплакала.

— Скоро лето, — говорил я, утирая своим носовым платком недлинные ручейки слез на широком лице моей жены.

Утром я пошел на работу и подарил Авксентьеву две пуговицы с моего пальто.



СЛАВКИН Виктор — писатель, драматург, автор театральных пьес «Взрослая дочь молодого человека», «Серсо», «Место для курения» и других, сценариев к мультфильмам «Тир», «Пуговица», «Контакт», «Контракт», «Черно-белое кино», «Подземный бал» и других.

СЪЕМКИ ЗАКОНЧЕНЫ

— Не надо было трогать Сталина. Надругались над ним, надругались над народом, над его верой... Народ верил! Сломали веру и ничего не дали. Пшик один. Кукурузника подсунули.

(из фильма)

— Сегодня — на пенсии, а завтра, если опять враги народа или космополиты, мы — здесь. А таких кадров нигде в мире они не найдут. Мы и есть этот бронепоезд на запасном пути.

(из фильма)

...Он умер, но душа его еще жила и долго еще бродила по городу и все искала и старалась понять, что же произошло.

(из сценария)

Двадцать лет шел к экрану сценарий этого фильма. Первоначально драматург Евгений Григорьев назвал его «Отцы-66». Теперь к названию ленты, снятой на студии «Беларусьфильм» режиссером Михаилом Пташук, добавился подзаголовок «Наш бронепоезд». В период съемок картину называли «Сталинские соколы». Она о тех, кого называют сталинистами.

События фильма умещаются между двумя праздниками — Первым мая и Днем Победы. Эти девять дней вместили в себя сложный и мучительный процесс переосмысления своей жизни, переоценки ценностей бывшим верноподданным сталинского режима Кузнецовым, несшим в свое время службу на лагерной вышке у пулемета. Он честно прошел всю войну, добросовестно выполнял приказы и вдохновенно кричал в атаках: «За Родину! За Сталина!» И даже не сразу понял, что назначение его на должность начальника охраны в «исправительный лагерь для врагов народа» стало трагическим поворотом в его судьбе... В светлый майский праздник 1966 года Кузнецов случайно столкнется с одним из бывших заключенных. И в нем возникнет неумное желание понять, что же при Сталине и после него происходило и с ним самим, и со всем народом. А в результате этих размышлений, душевных мук и озарений бывший охранник придет к осознанной необходимости судить себя по самому суровому счету...

— Мы сегодня живем, как известно, в период второй перестройки, — говорит постановщик фильма. — Первая, начатая еще Хрущевым, захлебнулась. А помогли ей в этом так называемые «Сталинские соколы», не простившие XX съезда и известного доклада 1956 года о культе личности. Тогда их было много — свято веривших в правоту «вождя», думаю, что их немало и теперь. Как ни странно, 60-е годы во многом созвучны сегодняшним, 80-м. Хотя бы по ярости идейных споров. Среди противников перестройки — все те же «соколы». В фильме мы не пытаемся обвинить лишь Сталина, хотим показать: рецидивы психологии, порожденной его властью, ощутимо дают о себе знать и ныне. Наверняка сейчас появится целый ряд «лагерных» фильмов, где репрессии будут показаны с позиции человека, сидящего за колючей проволокой. Мы же хотим показать трагедию верноподданного, трагедию человека, нашедшего в себе силы посмотреть правде в глаза. Его смертный приговор самому себе, по сути, становится приговором и тому режиму, который его сформировал.

...В фильме режиссер соединяет игровые эпизоды с неизвестной, «закрытой» ранее хроникой похорон Сталина, речи Берия, изъятых кадров «Парада Победы 1945 года». Хроника не только поможет зрителям окунуться в прошлое, но и усилит, по замыслу авторов, ощущение трагичности основного конфликта. Но, конечно, основная нагрузка легла на актера, исполняющего центральную роль. Это Владимир Гостюхин.

— В моей актерской биографии, пожалуй, лишь Рыбак из фильма Ларисы Шепитько «Восхождение» может сравниться по внутреннему накалу

с образом Кузнецова. Кого-то он будет раздражать, а кого-то, надеюсь, заставит задуматься... Я его не осуждаю: Кузнецов — трагический продукт своего времени. Я попытался прожить ситуацию, в которой он оказался, и я его понимаю. И он не меньшая жертва того исторического периода, чем те, кто томился по другую сторону колючей проволоки.

К тому времени у меня свой счет. Счет Правды! Все эти годы живет во мне потрясение, испытанное после того, как я прочел «Один день Ивана Денисовича» Александра Солженицына. Каждый человек, который чувствует ответственность за то, чтобы подобное не повторилось, обязан вносить в это посильную лепту...

В фильме участвуют актеры М. Ульянов, А. Петренко, В. Приемыхов, Л. Неведомский, А. Филиппенко. Оператор-постановщик Ю. Елхов, художник В. Дементьев, композитор С. Кортес.

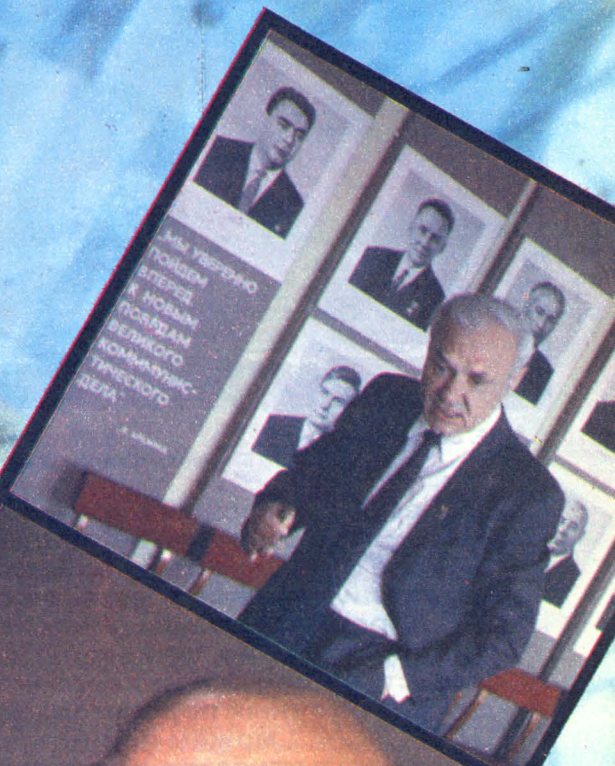
Олег СИЛЬВАНОВИЧ

Минск

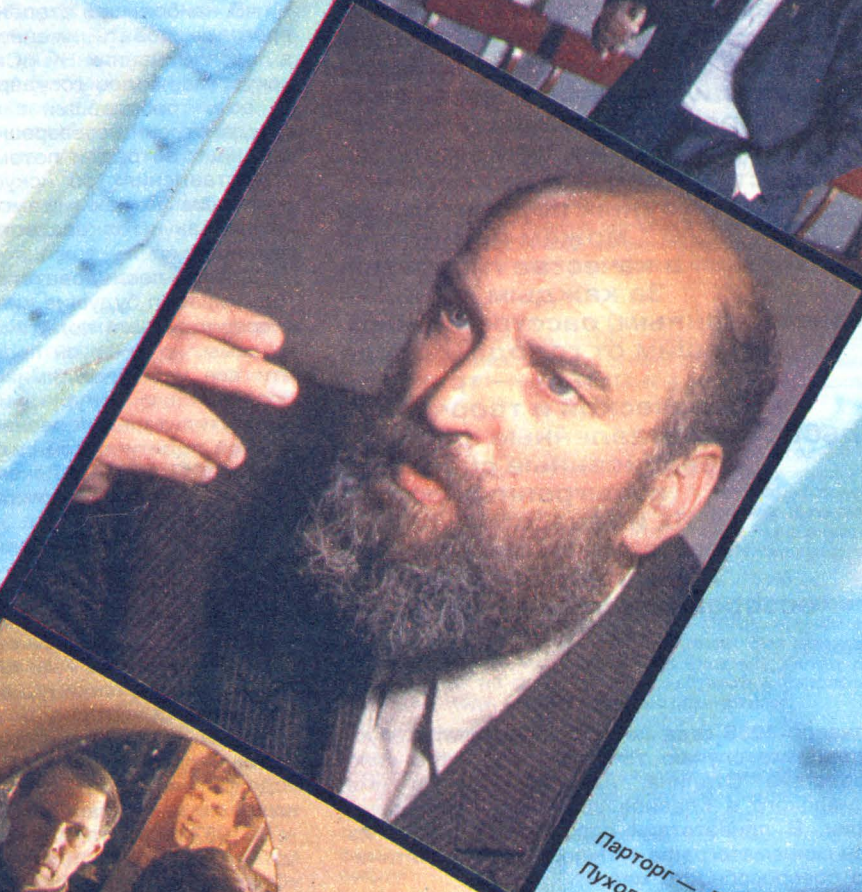
СТАЛИНСКИЕ



...Он сам себе вынес приговор



МЫ УБЕДИЛИ
ГОЗДЕМ
ВЛЕТЕР
К НОВАМ
ПОСЛАД
ВЕЛКОГО
КОММУНИС-
ТЕЦКОГО
ДЕЛА



Парторг — Л. Неведомский
Пухов — А. Петренко
Кузнецов с сыном —
М. Ждановских
Фото А. Дмитриева

СОКОЛЫ

"ХОТЕЛОСЬ БЫ ВСЕГДА"



Е. Соколовская

Б. Шумяцкий (крайний справа),
Чарли Чаплин и Ф. Эрмлер в Голливуде. 1935 г.

В. Нильсен. 30-е годы.

Б. Бабицкий в гостях у А. М. Горького
в Крыму. 1936 г.

В период массовых репрессий 30-х, 40-х и начала 50-х годов более ста кинематографистов стали жертвами беззакония и террора (цифра, разумеется, приблизительная, официальной статистики нет, так что сегодня, до более точных подсчетов, мы можем принять ее в качестве гипотезы).

За каждым из них — арестованным, расстрелянным, умершим от голода, побоев и пыток — трагедия человеческой и творческой судьбы: непоставленные фильмы, ненаписанные сценарии, несыгранные роли... Их имена, оболганные и вычеркнутые из памяти нескольких поколений, возвращаются к нам сегодня.

«В наибольшей степени Сталин был склонен программировать именно кино, — подчеркивал в воспоминаниях К. Симонов. — И как вид искусства, более государственный, чем другие, то есть требовавший с самого начала работы государственного разрешения на нее и государственных затрат, и потому еще, что он в своих представлениях об искусстве относился к режиссерам не как к самостоятельным художникам, а как к толкователям, осуществителям написанного».

Сталин последовательно и планомерно программировал будущие кинофильмы, связывал их с современными политическими задачами, хотя фильмы, которые он программировал, были почти все историческими. Сталин, как правило, брал готовую фигуру в истории, которая могла быть утилитарно полезна с точки зрения современной политической ситуации и идейной борьбы (Иван Грозный, Александр Невский, Суворов, Кутузов, Ушаков, Нахимов, Пирогов, Попов, Мичурин, Павлов).

Языком уставов гарнизонной и караульной службы, в присущем ему бюрократическом стиле — выделяя отдельные пункты и параграфы — Сталин писал записки возглавлявшим в разные годы советский кинематограф лицам: какие конкретные изменения внести в заказанный сценарий, каким должен быть образ того или иного киногероя. Рождалась нормативная эстетика нашего кинематографа.

Кино должно было обеспечивать атмосферу подозрительности, «сверхбдительности» по отношению к «врагам народа».

В 1937 году Сталин пишет указания по «доработке» сценария фильма «Великий гражданин»: «Составлен он бесспорно политически грамотно... Имеются однако ошибки... 4. Убийство Шахова не должно служить центром и высшей точкой сценария: тот или иной террористический акт бледнеет перед теми фактами, которые вскрыты процессом Пятакова — Радека».

Сталин считал необходимым сковать все население страны железной дисциплиной — и в 1940 году появляется его наказ относительно сценария «Суворов»: «В сценарии не раскрыты особенности военной политики и тактики Суворова... 5. Умение поддерживать в армии суровую, поистине железную дисциплину.

Читая сценарий, можно подумать, что Суворов сквозь пальцы смотрел на дисциплину в армии (не высоко ценил дисциплину) и что он брал верх не благодаря этим особенностям его военной политики и тактики, а главным образом — добротой в отношении солдат и смелой хитростью в отношении противника, переходящей в какой-то авантюризм. Это, конечно, недоразу-

мение, если не сказать больше». (Можно только догадываться, какой смертельный ужас овладевал кинематографистами, к которым относились подобные сталинские реплики: «...недоразумение, если не сказать больше».)

«...Культ личности сам по себе противоречит марксистскому пониманию и общества, и функций искусства в обществе. В особенности остро, я бы сказал, как ни в одном искусстве, сказался культ личности в кинематографическом мире, — свидетельствовал Михаил Ромм. — В кинематографе положение было таково, что ни одна картина (я имею в виду полнометражные) или группа короткометражных картин, образующих программу, за исключением хроники, скажем, «Новости дня» (да и «Новости дня» просматривались), не выходила на экран без просмотра Сталина и прямого его разрешения и поправок, которые он вносил.

Таким образом, каждая картина, какую бы мы ни сделали, непременно дожидалась, иногда по полгода и больше, просмотра ее Политбюро, а фактически — Сталиным».

И кинематографисты привыкали, что единственный директивный вкус определяет однозначно все требуемое, желаемое в искусстве. С учетом чудовищной системы перестраховочного мышления на всех этапах производства и «прохождения» фильмов последний рассматривался как доклад или статья в газете, и творческий работник терял собственное лицо.

Над ними довлели страх перед возможностью ошибиться (творческая неудача могла стоить даже жизни) и абсолютная беспомощность в защите своих позиций, своих взглядов, полное лишение неотъемлемого права всякого цивилизованного человека — права возразить.

В итоге в кинематографе сталинского периода восторжествовали лакировка действительности, бесконфликтность, высокомерное отношение к «винтикам», народу, с одной стороны, и неумное подобострастие к вождю — с другой, пренебрежение исторической правдой и реальными фактами биографий выдающихся деятелей России, в частности.

В своих воспоминаниях «Глазами человека моего поколения» Константин Симонов утверждал, что в советской кинематографии «в самые жестокие годы — тридцать седьмой и тридцать восьмой — было затронуту репрессиями людей куда меньше, чем в любой другой сфере искусства». Но если подсчитано число писателей — тысяча погибла, и еще множество прошли через тюрьмы, лагеря и ссылки, — то репрессированных кинематографистов пока еще никто не считал...

11 января 1935 года центральные газеты опубликовали по случаю 15-летия советского кино приветствие Сталина, направленное на имя Б. Шумяцкого в Главное управление кинематографии. В приветствии определялась одна из задач кинематографа — «подымать политическую боеспособность масс».

В передовой статье «Правды» это приветствие было определено как «программный документ, ставящий перед фронтом киноискусства исключительно важные задачи, решение которых поднимает наше кино на недостижимую доселе высоту».

В свю очередь, руководитель кинематографии Б. Шумяцкий завершил свое выступление на торжественном заседании в Большом театре заверением: «С величайшей благодарностью, с огромной сыновьей любовью к нашему классу и нашей стране, словами приветия нашему учителю, вождю, другу, великому, гениальному Сталину я зову своих товарищей по кинематографической работе к новым боям, новым победам на фронте самого важного и самого массового из искусств!»

«Фронты», «армии», «боеспособность», «бои» — этот лексикон подходил в те годы к кинематографу, как к никакому другому искусству.



Лесь Курбас.

Е. Горкуша-Ширшова.
Кадр из фильма «Пятый океан». 1940 г.

М. Барская
на съемках фильма «Рваные башмаки». 1933 г.

А. Пиотровский. 1936 г.

Трудно провести здесь четкое разграничение — среди погибших писателей ведь были и авторы киносценариев.

По свидетельству того же Симонова, Сталин, бичуя отдельные фильмы, часто сваливал грехи только на сценаристов. Например, выступая в 1940 году с речью по поводу фильма «Закон жизни» режиссеров А. Столпера и Б. Иванова, беспощадно критикуя автора сценария А. Авдеенко, Сталин не поддержал реплики, что надо, мол, наказывать и режиссеров. Небрежно покрутив пальцем в воздухе, показывая, как крутится в аппарате лента, он сказал: «А что они? Они только крутили то, что он написал».

Велико было количество жертв сталинизма в среде организаторов кинопроизводства.

Наряду с Борисом Шумяцким были репрессированы его заместители Яков Чужин и Константин Юков, крупные организаторы кинопроизводства Александр Груз и Григорий Ирский, а также многие другие работники Главного управления кинематографии (ГУКФ).

Репрессировали Бориса Бабицкого — директора «Межрабпомфильма», позже директора «Мосфильма», его жену актрису Любовь Бабицкую. Уничтожили заместителя директора киностудии «Мосфильм» большевичку с дореволюционным стажем Елену Кирилловну Соколовскую, в годы гражданской войны неоднократно побывавшую в белогвардейских застенках, многих других работников этой студии.

Был арестован и расстрелян замечательный критик и теоретик кино, сценарист, драматург Адриан Пиотровский, художественный руководитель киностудии «Ленфильм». А также практически весь руководящий состав этой ведущей киностудии.

Погибла сценарист и режиссер популярного детского фильма «Рваные башмаки» Маргарита Барская. И исполнительница ролей в фильмах «Пятый океан» и «Неуловимый Ян» актриса Евгения Горкуша-Ширшова. Был репрессирован замечательный оператор, применявший новые методы съемки, в том числе комбинированной, Владимир Нильсен.

Уничтоженный Вениамин Зускин работал в театре, но классической явилась его роль Пини в фильме «Искатели счастья». Замечательные театральные режиссеры Всеволод Мейерхольд, Лесь Курбас и Соломон Михоэлс внесли свой вклад и в киноискусство.

Прошли через лагеря и ссылки кинодраматурги Алексей Каплер, Николай Эрдман и Михаил Вольпин, Юлий Дунский и Валерий Фрид, Сергей Ермолинский, звукооператор Яков Харон. Артисты Зоя Федорова, Татьяна Окуневская, Леонид Оболенский, исполнитель глав-

ных ролей в фильмах «Сорок первый» и «Летчики» Иван Коваль-Самборский и завоевавший признание уже в 70-е годы Вацлав Дворжецкий. Еще недавно мало кто знал о трагической судьбе популярного киноактера Георгия Жженова, потрясающие воспоминания которого о «колымском периоде» жизни мы теперь читаем в его «Омчагской долине».

А сколько потеряла наша кинематография безвестных звукорежиссеров и звукооператоров, ассистентов, помощников кинорежиссеров и операторов, редакторов и киноинженеров. Их всех необходимо назвать.

Кровавые сталинские репрессии обрушились на зарубежных кинематографистов, спасавшихся от фашизма в нашей стране. Так, погибла в лагере известная немецкая киноактриса Карола Нееер-Геншке — блистательная исполнительница главной роли в фильме прогрессивного режиссера Георга Пабста «Трехгрошовая опера» (по пьесе Бертольта Брехта). А известнейший актер Эрвин Гешонек в ГДР опубликовал недавно воспоминания о том, как его, коммуниста с 1929 года, выслали в 1938 году из Советского Союза в Чехословакию, где он попал в гестапо.

Ударом по советскому кинематографу явилась инспирированная Сталиным в послевоенные годы кампания борьбы против «безродных космополитов». В космополитизме обвинялись один из зачинателей документального кинематографа Дзига Вертов, режиссеры Л. Трауберг и С. Юткевич, кинокритики и сценаристы М. Блейман и Н. Коварский, В. Сутырин и Н. Оттен, историк и теоретик кино Н. Лебедев. Когда читаешь опубликованную в «Правде» 3 марта 1949 года статью «Разгромить буржуазный космополитизм в киноискусстве», не веришь, что такое могло происходить. В ходе этой кампании культивировались самые низменные чувства, разжигались взаимная подозрительность и недоброжелательство.

С большим удовлетворением восприняла советская общественность в октябре 1988 года решение Политбюро ЦК КПСС отменить постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года «О журналах «Звезда» и «Ленинград». Не лишне напомнить, что 9 августа 1946 года на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) наряду с судьбой ленинградских журналов и отдельных писателей и поэтов была преддана и судьба вторых серий фильмов «Большая жизнь» Л. Лукова и «Иван Грозный» С. Эйзенштейна.

Гонорар за опубликованную в «СЭ» статью «Хотелось бы всех поименно назвать...» автор просит перечислить на строительство памятника жертвам сталинских репрессий (счет № 700454).

НАША СПРАВКА

БАБИЦКИЙ Борис Яковлевич (1900—1949) — организатор кинопроизводства, в 30-е годы директор киностудии «Межрабпомфильм», затем «Мосфильма». В 1937 году был репрессирован. Реабилитирован посмертно.

БАРСКАЯ (Чардынина) Маргарита Александровна (1901—1937, по другим данным: 1903—1939) — режиссер. Работу в кино начала с исполнения эпизодических ролей в немых украинских фильмах «Бабий лог» (1925), «Ягодка любви» (1926), «Тарас Трясило» (1927) и других. Известность получила главным образом как сценарист и постановщик одного из лучших детских фильмов «Рваные башмаки» (1933). Трагически погибла в период культа личности Сталина.

ГОРКУША-ШИРШОВА Евгения Александровна (1915—1948) — актриса театра и кино. Снялась в главных ролях в фильмах «Пятый океан» (1940) и «Неуловимый Ян» (1942). Была репрессирована в 1946 году. Реабилитирована посмертно.

КУРБАС Александр (Лесь) Степанович (1887—1942) — режиссер, актер, народный артист УССР. В 20-е годы поставил на киностудии ВУФКУ в Одессе фильмы «Шведская спичка» (по одноименному рассказу А. Чехова), «Вендетта» («Око за око»), «Макдональд» («Приключения Макдональда, или История одного соглашения»), «Арсенальцы» («Красный арсенал»). В 1934 году был репрессирован. Реабилитирован посмертно.

НИЛЬСЕН Владимир Семенович (1906—1938) — кинооператор. Снял фильмы «Интернационал» (1933), «Веселые ребята» (1934), «Цирк» (1936, с Б. Петровым). Вел преподавательскую деятельность во ВГИКе (доцент). Автор ряда книг и статей по операторскому мастерству. Репрессирован в 1937 году. Реабилитирован посмертно.

ПИОТРОВСКИЙ Адриан Иванович (1898—1938) — литературовед, театровед, сценарист. Заслуженный деятель искусств РСФСР. С 20-х годов выступал как критик и теоретик кино; автор сценариев фильмов «Чертово колесо» (1926) и «Турбина № 3» (1927, с Н. Эрдманом). В 1928—1937 гг. художественный руководитель киностудии «Ленфильм». Репрессирован в 1937 году. Реабилитирован посмертно.

СОКОЛОВСКАЯ Елена Кирилловна (Софья Ивановна) (1894—1938) — советский партийный деятель. Член партии с 1915 года. В 1918—1919 гг. секретарь Одесского обкома. С 1935 года зам. директора «Мосфильма». Репрессирована в 1937 году. Реабилитирована посмертно.

ШУМЯЦКИЙ Борис Захарович (1886—1938) — советский государственный и партийный деятель. Член партии с 1903 года, участник революции 1905 и 1907 гг., борьбы за установление Советской власти в Сибири и на Дальнем Востоке. С 1930 г. — председатель Союзкино, с марта 1933 г. — начальник Главного управления кинофотопромышленности (ГУКФ), а затем — заместитель председателя Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР. Член ЦИК СССР. Репрессирован в 1938 году. Реабилитирован посмертно.

Подготовил И. ЧАНЫШЕВ

«СЭ» выражает признательность за предоставленные и публикуемые впервые фотоматериалы падчерице Б. Бабицкого О. А. Головне, дочери Е. Горкуши-Ширшовой М. П. Ширшовой, сестре В. Нильсена Э. С. Альпер, дочери Б. З. Шумяцкого Е. Б. Шумяцкой, а также Музею Революции СССР, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, музеям киностудий имени М. Горького и «Ленфильм».

Письмо в редакцию

Прочел я в свое время рецензию М. Игнатьевой на фильм «Иона» («СЭ» № 20, 1987). Рецензия как рецензия: изложен состав событий, отмечены стилистика и тональность, вскрыты намерения режиссера (он же сценарист), выражено к ним отношение пишущего. Отношение безрадостное.

И только одного не понял я, как, наверное, и другие читатели журнала: кто такой Иона? Человека с таковым странным именем не было среди перечисленных действующих лиц. Ну, а вслед за первым недоумением тут же явилось и второе: как произошло, что эта картина получила на прошлогоднем Всесоюзном фестивале премию по разделу детских и юношеских фильмов?

Я вовсе не о том, что жюри обязательно право, а молодой рецензент всегда ошибается. Я о том, что в рассуждениях о фильме нельзя было пройти мимо этого обстоятельства. Возможно, остальные наши фильмы о молодежи еще слабее, еще безнадежнее, и тогда приходится выделять хотя бы этот, в котором... Ага! Вот мы и вышли на любопытную стезю размышлений. Как там ни оценивай картину, но что-то, значит, должно быть в ней такое, что отличает ее от других. И я скажу что: она создана по законам поэзии — этого не заметил наш рецензент. Той самой поэзии, которая стала традиционной для молдавского кинематографа. Причем в отличие от Эмиля Лотяну, мощного лидера этого киноотряда, постановщик «Ионы» Валериу Жереги ищет поэзию не в заемном литературном материале, не у цыган, не в легендах и в исторических сказаниях, а в сиюминутной актуальной современности, вплоть до горящего в руках публицистического материала.

Алкоголики-родители, не обращающие внимания на подросткового отпрыска. Учительница, которая всю жизнь учила не тому и не так. Артист с несчастной судьбой, осевший на старости лет при полусамодетельности. Молодые ребята, болтающиеся у фонтана, решительно без дела и без царя в голове — материал и для шпаны-шантрапы, и для бригадила, как оно повернется... А лозунги, лезущие в кадр, а радио, снова и снова, при каждом своем звучании, обличающее недавние порядки — с жульничеством, с приписками, с показухой. Легко решить: режиссер стремился воспеть перестройку и немножко перестарался. А если не спешить все странное записывать в «неуды»? А если поразмыслить? Не возникнет ли ощущение притихшей земли, еще не оправившейся от морока, от диктата

злых трихин, от разгула аморальной, всевластной силы?

Фильм начинается длинной сценой мобилизации. Такая же сцена в финале разлучает влюбленных. Что надо было сделать режиссеру — заставить героев кричать и плакать, пустить пульсирующим титром «Афганистан! Афганистан!» — чтобы преодолеть столь постылое благодушие?

Теперь об Ионе. Его еще нет. Герой просит назвать Ионой ребенка, если родится сын. Почему? Потому что в селе, в хате, где ночевали наши влюбленные, они увидели портрет мальчика, работы местного кустаря-умельца. Мальчик был странный и замечательный, как бы несущий сияние в огромных полукарикатурных глазах.

Герой выбрал не только имя. Он отринул городское повседневное мельтешение. Он отвел рукой скепсис и разлад между верованиями и поступками. Цинизм, острейший, наисовременный, грозил ему — и тоже пришел мимо. Он выбрал ручеек чистоты и света, который никогда не пресекался в народе. Он поверил, что не стоит село без праведника, и выбрал это себе в поводыри.

Вы скажете: а как же пародийный ход, которым прелестная незнакомка сваливается на голову своему суженому прямо с неба, буквально на парашюте? Вы скажете: многое в фильме скорее уводит от главной мысли, чем помогает на ней сосредоточиться. Вы спросите: а нет ли противоречия между грустной темой и выбранной сверхпоэтической манерой рассказа, когда буквально каждый кадр, каждая реплика, претендуя на афористичность, читаются как гимн живой жизни, юной радости распахнувшегося бытия?

Говорите и спрашивайте что угодно, отвечайте на это, как вам заблагорассудится: теперь можно, когда вы не побоялись всерьез, обстоятельно доложить о намерениях создателя картины.

Я взялся за это письмо в редакцию, чтобы напомнить: у нас, представьте себе, есть обязанности перед теми, о ком мы, критики, пишем. Во ВГИКе нас этому не учили, возможно, не учат и сейчас, но к этой мысли надо постепенно привыкать. Ты вправе изложить свою высокую или очень низкую оценку некоего труда, но ты не вправе в системе аргументации перевернуть то, что происходит на экране, или вовсе от этого отмахнуться — есть, мол, одно мое самочувствие, восторженному читателю этого будет вполне достаточно.

Так, опытный Станислав Рассадин вместо рецензии на «Хра-

ни меня, мой талисман!» представил редакции «Литгазеты» (27.08.1986 г.) стенограмму своего внутреннего ощущения на просмотре: пятая минута — не понимаю, двадцать пятая минута — не понимаю, сороковая минута — ничего не понимаю, ах, кака-а-я скука!..

Не лаконичнее ли было бы уложиться в одну фразу: «Просмотрел, но ничего не понял и скучал». А рецензии пусть напишут те, кто хоть что-то понял.

Второпях мы и демократию, и гласность понимаем только одно-сторонне — как расширение наших прав. Но совершенно очевидно, что если у меня появилось право бросить гневные обвинения министру, то у него это оборачивается обязанностью, во-первых, выслушать меня, а во-вторых, не увольнять за критику, хотя бы в ближайшую неделю. То же самое в дискуссии — право на свое мнение имею не только я, но и мой оппонент, а это означает, что и у него и у меня есть обязанность считаться с противоположным мнением, заранее уважать его как возможное, пусть оспаривать, но никак не отмахиваться, не карикатурить, не извращать.

В «СЭ» (№ 9, 1988) опубликована рецензия на фильм «Выбор». Читаю: «Чудна Венеция при ясной погоде, когда здешние каналы неспешно струят...». Да что это такое? Фельетонное пародирование? По какому поводу? Бондарев что-то слямзил у Гоголя? Наумов снимал Венецию в Киеве? Нет, повода для веселья не ищите. Фильм кажется рецензенту неудачей, а раз так, то содятся любые приемы для критики на уничтожение. Вот как обличается ложное глубокомыслие персонажей: «Словно съели все трое что-то сомнительное — и, впад в катаlepsию, напряженно размышляют о последствиях. Нам же их меню неизвестно». Жаль, кончился абзац. Можно ведь и далее развивать желудочно-кишечные ассоциации. Милый принцип: вместо реального анализа фильма — анализ воображаемых отправлений после загадочного меню.

Думаю, что есть и такое неписаное правило дискуссии: чем дальше от тебя позиция оппонента, тем более ты должен быть корректен. Как корректна была, например, Елена Стишова в размышлениях о том же «Выборе»: свои претензии к картине, в том числе довольно серьезные, она так и высказала — вполне серьезно, без развязности и гигаканья.

Точность пересказа, точность аргумента, точность тона — это по-настоящему вежливость королей от критики.

НАЧИНАЕМ ДИСКУССИЮ

У нас, представьте себе, есть обязанности перед теми, о ком мы пишем.

Возможно ли отделить гнуснейшую ложь содержания от изящества, с которым эта ложь воплощена?

Оспаривать, но не отмахиваться, не карикатурить, не извращать.

«Много себе позволяете?»

ПРАВО НА

Станислав РАССАДИН

НЕПОНЯТЛИВОСТЬ

КРИТИКА
КРИТИКИ

Вот что как удивило меня когда-то, так и не перестает удивлять. Кино, кажется, единственное из искусств, чьи признанно гениальные и несомненно классические произведения сегодня порою просто невозможно смотреть. Не то что скучно, это-то ладно, это всегда субъективно, но стыдно. Я не о полузагадочном и, во всяком случае, всего лишь полуобъясненном феномене старения фильмов, я о том, что мы школьнически называем «содержанием».

Великий Кулешов... Великий Вертов... Великий Пудовкин... И т. д. и т. д. Нет, нет, речь не о ниспровержении, и я почтительно присоединяюсь: да, по-видимому, великие. Но по какой шкале? По общекультурной, сопряженной с теми духовными критериями, согласно которым нешуточные звания распределяются (не нами, историей) и в словесности? Или — по какой-то сугубо своей, исключительно внутренней?

Если мой детский вопрос будет встречен язвительной усмешкой специалиста-авгера, удовлетворенно вздохну: значит, получил, что ожидал. Тем более — не впервые.

Чтоб не ходить далеко, цитирую: «...опытный Станислав Рассадин вместо рецензии на «Храни меня, мой талисман!» предоставил редакции «Литгазеты» стенограмму своего внутреннего ощущения на просмотре: пятая минута — не понимаю...» и т. д. по тексту Демина.

Начинать статью возражением на обвинение, брошенное тебе лично, — дело рискованное, и если все же ступаю на скользкий путь, то вот почему. Я не спорю с Деминым. Наоборот. Я с охотой признаю... ну, пусть не его правоту, но хотя бы свое право на свойство, которое ему захотелось во мне высмеять. И ради этого благодушно спущу даже то, что Виктор Демин, предполагая, имел-таки возможность вычитать в моей статье о фильме Ибрагимбекова — Балааяна хоть чуточку больше того, что вычитал. Об этом несколько позже, да кроме того, ежели я себе выговариваю право быть непонятливым, зачем лишать его моего отличителя?

Итак, великий... великий... великий... Но кто? Художник? Или всего только мастер, умелец, изобретатель (что, понятно, тоже весьма немало)?

В литературе эти понятия разграничены четко. И традиционно — по крайней мере у нас в России: Валентин Непомнящий рассказывал о своей беседе с каким-то ученым французом, который сказал, что, наблюдая за нашим отношением к Пушкину, понял национальную отличку. «Для вас поэт — пророк. Для нас — мастер». И когда молодой Маяковский взывал: «Мастера, а не длинноволосые проповедники нужны сейчас нам», — это, по существу, и было реальным осуществлением угрозы сбросить с парохода современности кого полагается.

Так вот: кто из наших великих кинематографистов 20—30-х годов соизмерим с миссией пророка, то есть духовного вождя — кем в литературе стали

или готовы были стать Платонов, Булгаков да и автор «Тихого Дона» (не «Поднятой целины»)? Может быть, гениально одаренный Эйзенштейн, чье имя неотделимо от исполнения «социального заказа», из жестких рамок которого он опасно вышел только единожды, не угодив второй серией «Грозного»?

О «Бежином луге» разговор, полагаю, особый, и ежели б Сталин не велел, согласно преданию: «Смыть!», мы, вероятно, говорили бы нынче не о драме автора погубленного фильма, а о драме заложника времени, катастрофически не разобравшегося ни в трагедии коллективизации, ни в беде Павла Морозова.

Неизбежно ради краткости схематизируя, я не хочу тенденциозно упрощать, как не хочу, чтобы и меня упростили. О, разумеется, с кинематографом, который не только (а чаще всего — не столько) искусство, но и производство, все не то чтобы сложнее, но по-иному. Писатель может писать в стол, таясь от начальства, режиссер повязан с первых шагов — все так, но ведь в том-то и дело. И речь не о чьей-то индивидуальной вине — боже меня упаси, этого не хватало. Речь, если угодно, о коллективной драме, которую надобно осознать — и никому иному, как кинокритикам, киноведам. Речь прежде всего о критериях, в том числе нравственных, которые не могут же быть вовсе отдельными, если в слове «киноискусство» слышать и вторую его часть.

Аналогии относительны, нередко даже противоположны, и глупее глупого попрекать кинематографическую гордость, «Броненосец «Потемкин», тем, что его и близко нельзя поставить — по пресловутому «содержанию» — к книгам, исследовавшим или хотя осознавшим высоты и пропасти революции. Попрекать не надо. Сознать разницу, то есть понимать весомость раздаваемых титулов, необходимо. И, горделиво провозглашая всеобщевидную специфику искусства кино и киноязыка, к которой особенно часто апеллируют, защищая свободу экранизации, быть может, следует, и не без опаски, приглядываться к этой самой специфике: не смещает ли она общих, неотменимых критериев?

А ведь смещает, вернее, смещают те, кто воспринимает ее своего рода индугенцией, и вот не кто-нибудь, но сам Виктор Шкловский в 1965 году, после правды, расслышанной всеми имеющими уши и совесть, может преспокойно перепечатать в своей итоговой книге рецензию 1939 года, повторивши без оговорок: «Великий гражданин» — картина прекрасного качества, удача советского искусства».

Удача? Та, которую нынче просто преступно было бы воротить на экран — настолько страшна и (буквально) убийственна ложь, составившая самую суть фильма? Но вот и «Кинословарь» (год 1986-й) миротворчески, фифти-фифти делит лавры и клевету — да, впрочем, какое там «фифти», если бы еще так: «Значительности худож. мас-

штаба в решении темы Коммунистич. партии Э(рмлер) и актер Боголюбов достигли в работе над образом Шахова в историко-революц. ф. «Великий гражданин» (1938—39. Гос. пр. СССР, 1941), посв. памяти С. М. Кирова. Ф. не был свободен от нек-рых ошибочных представлений, но гражд. темперамент, новаторство режиссуры, великолепный актерский ансамбль выдвинули эту работу в число крупных достижений сов. кино 30-х гг.».

«Нек-рые», не больше того, промашки — что они в самом деле рядом с новаторством и темпераментом?

Вот и думаю: возможно ли, чтобы в нынешней литературной критике (про неосталинистскую, понятно, не говорю), оценивая какое-нибудь произведение прозы или поэзии, могли столь хладнокровно отделить гнуснейшую ложь содержания от изящества, с какой эта ложь воплощена? И больше того: неужто само изящество мастерства не померкло бы, не уничтожилось, делая грязную, кровавую работу?

Что до меня, то высоко ценя мастерство Эрмлера или супермастерство Эйзенштейна, я, приняв когда-то всем сердцем строки «Одного дня Ивана Денисовича», по сей день не отделил их от себя:

«— Нет, батенька,— мягко этак, попуская, говорит Цезарь,— объективность требует признать, что Эйзенштейн гениален. «Иоанн Грозный» — разве это не гениально?..

— Кривлянье! — ложку перед ртом задерживая, сердится Х — 123.— Так много искусства, что уже и не искусство. Перец и мак вместо хлеба насущного! И потом же гнуснейшая политическая идея — оправдание единоличной тирании. Глумление над памятью трех поколений русской интеллигенции!..

— Но какую трактовку пропустили бы иначе?..

— Ах, пропустили бы? Так не говорите, что гений!.. Гении не подгоняют трактовку под вкус тиранов!»

Можно сказать куда мягче (а я еще самое-то резкое, цитируя, выпустил). Можно сделать массу справедливейших оговорок, начиная с той, что кинорежиссер-зек Цезарь по-своему прав. Но только по-своему. В цеховых пределах, которые, дилетантски настаиваю, непременно надобно сознавать, дабы несомненный гений кинематографа Эйзенштейн все же не оказался бы в том самом ряду, где находятся «просто» гении — от Пушкина до Платонова.

Не знаю, надо ли оговаривать, что в этот избранный ряд ни в коем случае не заказан вход кинотворцам? Но уж тогда и соответствовать они должны, что подделавшись, принципам неуклонной правды и несгибаемой духовности — не иначе...

Мне кажется, в щедрости, с какой киноведение наделяет своих виртуозов высочайшими титулами («великий Вертов»), до сих пор ревниво трепещет то самоопределение, с какого кинематограф начал свой путь: «Кино медленно освобождалось от плена соседних искусств — от живописи, театра. Теперь оно должно освободиться от лите-

ратуры» (Тынянов, 1924). Еще понятней был самоутверждающий бунт, когда недавний Великий Немой испытал варварскую экспансию звучащего слова, — но теперь, когда пора самоопределения и самоутверждения миновала, не анахронична ли эта гордыня? И продолжающееся демонстративное отталкивание от словесности, от сюжета в понимании близком к литературному, от сценария — не есть ли это отталкивание одновременно и от реальности, которую литература умеет объективизировать и гуманизировать, как никто? Не путь ли это в самолюбиво (назло, вопрекор) охраняемый тупик, хоть и родной, обжитой, мастерски оборудованный?..*

Бывает, что общеизвестно, унижение паче гордости. Бывает, однако, и гордость паче унижения — и не из того ли разряда лозунг, которым так козыряет кинематограф: «...Из всех искусств для нас важнейшим является кино?»

Да, Ленин. Но если я что-то и ставлю здесь под сомнение, то уж никак не его авторитет.

Странно, в самом деле. Это сказано человеком, для которого наивысшее наслаждение — перечитывать сцену охоты в «Войне и мире», и сказано в 1922 году, когда кино не только не надеется состязаться с литературой, но и вообще — далеко еще не искусство. По крайней мере в России. А вот поди ж: «важнейшим... из всех...».

Все легко объяснится, ежели вспомнить контекст воспоминания Луначарского (хотя по правде, я-то думаю, что и без контекста ясно):

«Владимир Ильич сказал мне, что... у него есть внутреннее убеждение в большой доходности этого дела, если оно будет только правильно поставлено... Владимир Ильич сказал мне, что производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих новую действительность, надо начинать с хроник, что, по его мнению, время производства таких фильмов, может быть, еще не пришло...

Затем, улыбаясь, Владимир Ильич прибавил: «Вы у нас слывете покрово-

* Мне скажут: а Феллини (гений, кажется, в общепринятом смысле)? Не надо, не говорите, сам скажу, сам процитирую: «Слова, литературная форма, диалог — штука соблазнительная, но они заслоняют... ту обязательную пластическую образность, без которой нет фильма. Я боюсь сценария» — и т. д., но, во-первых, отметим походя слово «соблазнительная», от которого отнюдь не пахнет вздорным самоутверждением, во-вторых же... Впрочем, тут ничего не скажешь, кроме банальнейшего: Феллини — это Феллини, как Бергман — Бергман и Курасава — Курасава. Обретите такую внутреннюю (да и внешнюю) свободу, такое творческое полномочие, когда прекрасный актер Мastroяни и тот в руках режиссера послушен и гибок не меньше, чем беспестельные рифма или метафора у поэта, — тогда уже поговорим.

вителем искусства, так вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино».

Только и всего. Сугубо пропагандную (в условиях безграмотной России) да вдобавок почтенно доходную роль — вот что справедливо видел в юном кино Ленин-политик (а не Ленин — поклонник Толстого). И, гордо вывешивая в Доме кинематографистов восемь его слов, вольно выхваченных из образующего смысл контекста, не оглушаем ли мы Владимира Ильича? И не самоутверждаемся ли, притом весьма неразборчиво?

Обидно, но и закономерно, что повышенное самоуважение обычно неотделимо от снисходительности к своим недостаткам.

Скажем — коли уж Демин завел речь именно об этом режиссере, — хорош ли фильм Балааяна «Полеты во сне и наяву»? Да, по общему приговору, хорош. Я тоже похвалил его в пику не нравящемуся мне «Талисману», не покривив душой, но из понятной, надеюсь, дипломатичности умолчал о том, что меня охлаждало. О вторичности киноязыка.

Впрочем, в любом случае не решил бы (подбрасываю еще один козырь Демину, справедливо уевшему меня за непрофессионализм). Это потом я прочел в «Неделе» статью Виктора Бурякова, который, не мне чета, с лету обнаружил в балаяновском шедевре трансформацию «неведомой нам европейской кинокультуры», полужитаты из фильмов Тадеуша Конвицкого, Пала Габора, Иржи Менцеля, Паскаля Обье; моей-то бедной эрудиции хватило разве на то, чтоб углядеть параллели с Феллини, Антониони и Вайдой. Но что и меня осознанно зацепило, так это вторичность литературно-сюжетная.

Дело тонкое, и речь не об этике (хотя отчего бы нет?), но спрашиваю себя, потому что больше спросить некого: если б экранизация «Утиной охоты», мельниковский «Отпуск в сентябре», вышел на экран вовремя, представ на всеобщее обозрение, смог ли бы талантливый Мерезко написать, а талантливый Балааян поставить сценарий, детально воспроизводящий перипетии пьесы Вампилова?

Да, «много себе позволяете», как говаривают в быту, верней, позволяем (даже — позволяю, раз уж и меня справочник Союза кинематографистов именует, безбожно льясь, кинокритиком). И не потому ли как раз, что чересчур обособляемся от критериев и правил искусства «вообще»?

Повторю: не думаю, чтобы Виктор Демин взаправду не приметил в моей литгазетской статье горечи по тому поводу, что «Талисман», вольно или невольно оказавшись параболой дуэльной истории Пушкина и Дантеса, обошелся с нею (это уж точно, невольно) без деликатности. А я, зритель, по зрительскому своему долгу очутившийся перед необходимостью разбирать взаимные счеты героев, решать, кто прав, кто виноват, понимая, что есть, есть резоны и у того, кто недвусмысленно явлен аналогом пушкинского убийцы, — я попал в положение нравственно противостоющего.

А вот то, что горечь моя показалась Демину до смешного несущественной, дилетантской, нелепой, к законам кино

отношения не имеющей, — это, вероятно, действительно так.

У Давида Самойлова есть стихи, чей забавный фантастический допуск оказывается пугающим: как «автор повести о позднем Предхиросимье», некий грядущий Пикуль третьего тысячелетия, захочет написать о Пушкине. И изобразит его едущим во дворец «в серебристом автомобиле с крепостным шофером Савельичем», а аудиенция у Александра Сергеевича состоится с Петром Великим, за чьим креслом седой арап Ганнибал... Короче: чтобы — не приведи господи! — случилось такое, чтобы Пушкин превратился в условную игровую фигурку, нам сперва предстоит перестать быть собою, освободившись от своей истории и от боли за нее.

Отличнейше понимая пропасть (Кавказский хребет! Расстояние от Земли до Венеры!) между изоциренным «Талисманом» и подделкой начинающего режиссера, которого сейчас назову, скажу все-таки: если талантливейшие из киномастеров позволяют себе этикие прихотливые небрежности, значит, мы сполна заслужили явление чудовищного, безграмотного, безнравственного бурляевского «Лермонтова».

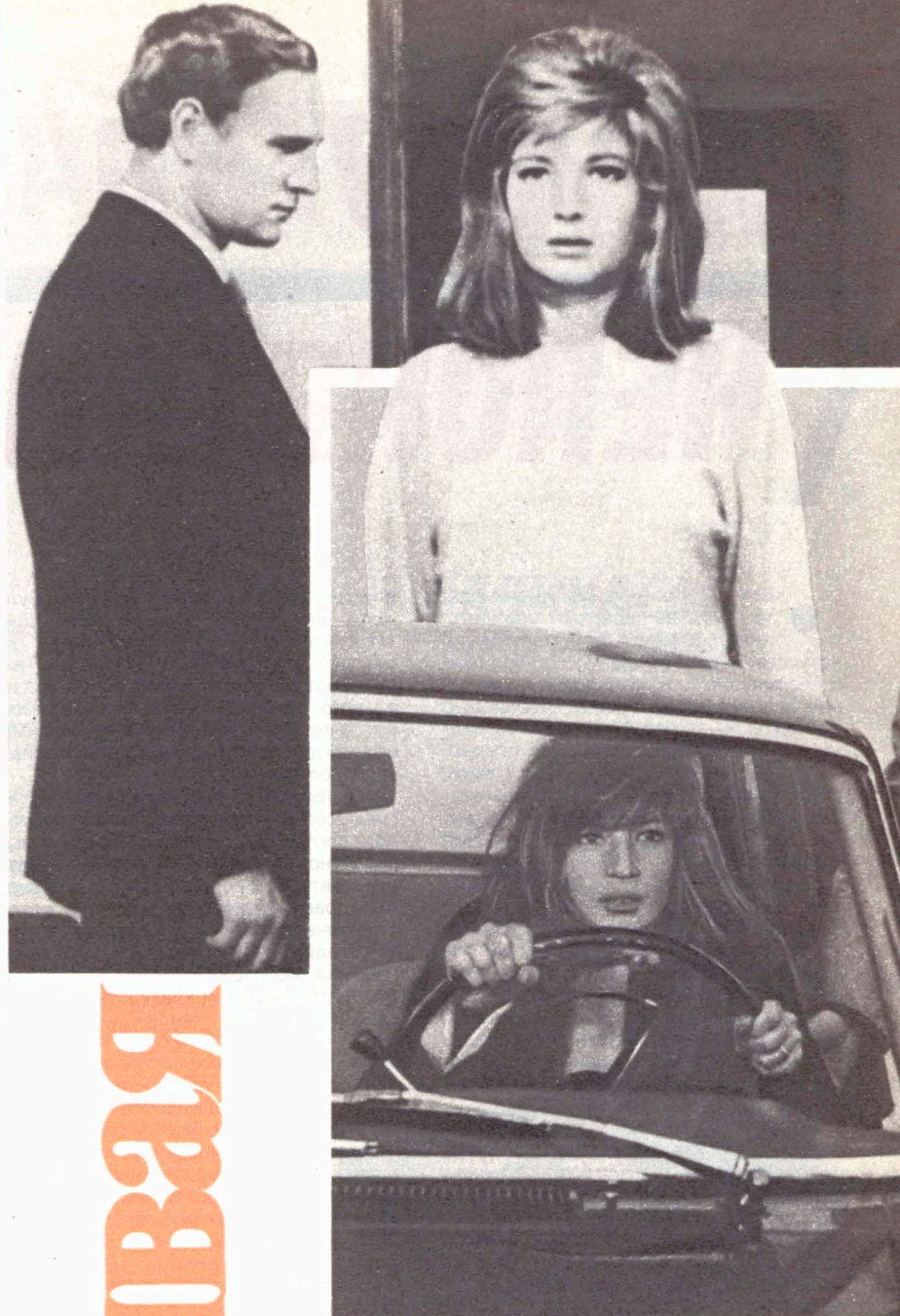
А подтверждений, что заслужили, увы, немало.

Со мной дело ясное, мой-то вкус безнадежно испорчен моей основной, литературной профессией, приверженностью к «содержанию», и для меня «Комиссар» или «Покаяние» просто-напросто несравнимы с «Ассой» или с фильмами Сокурова, хотя последний из них мне очень понравился. Но когда не дилетант, не «просто зритель», который, подобно мне, имеет право на непонятливость, а завзятый специалист Валерий Туровский сообщает, будто кинокартина «Храни меня, мой талисман!» «появилась, может быть, чуть раньше того времени, когда мы были бы готовы принять ее нервную обнаженность, ее скрытую пафосность, и, главное, кристальную чистоту ее помыслов и чувств», — когда он так самоотверженно объявляет себя (и нас заодно) недоросшим до постижения балаяновского, по-зошечковски говоря, «нестерпимого гения», тогда предполагаю следующее. Высказавшись так, наш киновед посылно поспособствовал тому, что, если не ошибаюсь, призвало большинство уже не только зрителей, но и критиков: досаднейшему провалу «Филера», где почти вовсе не заметны ответственности перед сюжетной связностью, психологией и самой реальностью — российской, провинциальной, исторической, уж поистине гениально воссозданной нашей литературой...

А коли все это так, «что тебе твоя постылая свобода», уважаемый кинематограф? Разве не обесцениваются, не обесмысливаются — совершенно безвинно — титулы, коими награждают твои мастера и классики? И дорогого ль стоят таинства твоих авгуров, не находящих времени обратить искусственные взоры к вопросам первоначальным, к примеру, что есть мастерство, а что — Искусство? Что духовность, а что — нечто совсем иное?

Ответить на это дано не мне. Потому, используя, как сумел (но далеко еще не до конца), свое обговоренное право, кончаю вопросительным знаком, графическим символом непонятливости.

«СЭ»: Публикуя письмо критика Виктора Демина и ответную статью Ст. Рассадина, редакция «СЭ» отнюдь не считает исчерпанными поднятые здесь вопросы. Речь, разумеется, не о конкретных публикациях нашего журнала (хотя и их оценка представляется нам немаловажной), на наш взгляд, очень своевременный самый широкий разговор о критике в целом, о принципах ее бытования в нынешних условиях становления гласности и демократии, о праве критика на собственную позицию и о его ответственности за свое слово. Поэтому ОБЪЯВЛЯЕМ ДИСКУССИЮ о проблемах сегодняшней критики, приглашая к участию в ней всех желающих. Продолжение дискуссии — в ближайших номерах «СЭ».



Николай САВИЦКИЙ

Пересматривая

Писать о картине, давно причисленной к киноклассике, — занятие в известном смысле неблагодарное. Ведь о ней уже все, или почти все, сказано, и не однажды. Место ее в биографии создателя и в истории кинематографа определилось раз навсегда. Разумеется, в классике можно возвращаться, подводя итоги определенного направления или же творческого пути художника, она годится и как точка отсчета для анализа новых, в чем-то созвучных ей явлений искусства, ее можно исследовать в ретроспективном аспекте... А какой резон рецензировать классическое кинопроизведение, делая вид, будто оно появилось на свет только вчера?

Прямого резона, конечно, нет. Возможно, однако ж, особое стечение обстоятельств, в силу которых хорошо знакомый и, казалось бы, полностью отработанный киноведением материал вызывает настоящую потребность в его хотя бы частичном переосмыслении. В уточненных оценках, стимулируемых прежде всего изменившимся временем и соответствующими переменами в нашем сознании.

Склонен думать, что «Красная пустыня», поставленная признанным мастером итальянского кино Микеланджело Антониони почти четверть века назад, — тот самый случай.

Существует и другая, менее веская, но вполне уважительная причина, из-за которой «Красную пустыню» стоит еще раз прокомментировать именно сегодня, когда она наконец-то появилась и в репертуаре наших кинотеатров. Так уж случилось, что с фильмами Антониони советский зритель практически не знаком, хотя имя этого мастера широко известно у нас в стране. В самом деле, из полутора десятков его полнометражных игровых лент на наши экраны попали до сих пор только три: «Отчаяние» — то есть странным образом переименованный «Крик» (1957), «Затмение» (1962) и «Профессия: репортер» (1975).

Столь скромная и явно произвольная выборка не могла дать и приблизительного представ-

АНТОНИОНИ



Моника Витти и Ричард Харрис
в фильме «Красная пустыня»

точную по исполнительской технике и вместе с тем естественно-непринужденную работу слаженного актерского ансамбля, в котором уверенно лидирует Моника Витти. Стройную композицию ленты, тем более удивительную при почти бессобытийной и намеренно размытой фабуле. Мастерское, поистине режиссерское использование цвета — не подспорья в достижении изобразительной достоверности или самоцельной зрелищности, но могучего средства эмоционального воздействия, формирующего емкую метафору человеческих переживаний. А ведь до «Красной пустыни» Антониони цветных фильмов не снимал...

Любое из этих по необходимости беглых и не претендующих на оригинальность замечаний можно было бы развернуть и аргументировать подробно. Однако эстетика «Красной пустыни» уже подвергнута многократному разбору, детальному и строгому искусствоведческому анализу — в бесчисленных рецензиях, обзорах, статьях и монографиях.

Несколько иначе, мне кажется, обстоит дело с идейной концепцией картины, в которой с дальней дистанции проступают мотивы и оттенки, в свое время оказавшиеся на периферии критического внимания. В практике отечественного киноведения по крайней мере.

Объектом своего преимущественного интереса Антониони избрал одну из самых тревожных и болезненных проблем так называемого постиндустриального, то есть современного капиталистического, общества — проблему отчуждения, катастрофического разрыва естественных человеческих связей. Это единодушно отмечали практически все, писавшие о знаменитой тетралогии — «Приключение», «Ночь», «Затмение», «Красная пустыня» — с почти обязательным употреблением вошедшего в моду в начале 60-х термина «некоммуникабельность». Все верно... Неприкаянные, духовно опустошенные или терзающиеся бездуховностью окружающих герои и героини этих фильмов, современники и соотечественники режиссера, — большей частью из буржуазной среды. Но разве отсюда непременно следует, что проблематика произведений Антониони целиком замкнута на хорошо знакомую ему западную действительность? И неужели тяжелые драмы, переживаемые его персонажами, впрямую обусловлены вполне конкретными, легко поддающимися определению социально-политическими причинами — настолько, что их повторение в каком-то другом месте и при иных обстоятельствах исключается?

У Антониони есть такое высказывание: «Когда я говорю о драматизме жизни, несовершенстве мира и несчастьях людей, я имею в виду прежде всего противоречие между научно-техническим прогрессом и нравственным развитием человечества». Мира... Человечества... Не меньше!

Было бы наивно приближаться к «Красной пустыне» с тем же простым и надежным инструментарием, какой годился, к примеру, для «Похитителей велосипедов». Там все было яснее, локальнее, и могло показаться, будто средство лечения социальных недугов, безошибочно выявленных, — вот оно, рукой подать. А здесь?.. Здесь линейная причинно-следственная зависимость сплошь и рядом не просматривается, а об универсальной панацее нет и речи.

Как понимать название картины? Ведь равнинный пейзаж, выбранный для съемок где-то на Адриатическом побережье, несколько не похож на пустыню, а в кадре преобладают цвета серый, желтый, коричневый. Сам автор в разное время давал в этой связи разные пояснения, рассуждая, например, о красном цвете как о символе жизни, о пустыне как о метафоре «иссушенного и безрадостного» человеческого существования. Возможна, наверное, и такая расшифровка: «Красная пустыня» — предупреждение об опасности, которая в пору создания

фильма вырисовывалась еще только в смутной перспективе, а ныне приобрела реально угрожающие масштабы, вылившись в гибельный для обеих сторон конфликт человека с природой.

Сегодня мы уже знаем, что конфликт этот, увы, не локализован в пределах какой-то одной социальной системы, и данное обстоятельство наполняет для нас фильма двадцатилетней давности острозлободневным содержанием.

Аналогия субъективная, а может быть, и вовсе произвольная, но труба нефтеперерабатывающего комбината, изрыгающая ядовитый желто-зеленый дым, которого сторонятся птицы (не случайно повторяется этот кадр в картине), напомнила мне другие трубы, опоясавшие плотным враждебным кольцом промышленный город из фильма «Маленькая Вера»...

Между тем сумма идей «Красной пустыни», по-прежнему (если не еще более, чем в пору создания ленты) актуальных в наши дни — и не только для сограждан режиссера, — проблемой экологии не исчерпывается.

Вернемся к сказанному Антониони по поводу явного несоответствия темпов технологического прогресса отрицательной динамике нравственного состояния человечества и посмотрим, как преломляется эта мысль на экране.

Что лишает покоя, душевного равновесия героиню Моника Витти, молодую, привлекательную, благополучно устроенную в жизни Джулиану, и ставит ее на грань самоубийства? Чего ради Корrado Дзеллер (Ричард Харрис), полный сил, преуспевающий инженер-предприниматель, рвется куда-то на край света, в Южную Америку, если у этого человека, не похожего на меркантильного авантюриста, неплохо идут дела и здесь, в Италии? Почему столь унылым и вымороженным выглядит увеселительное «мероприятие» (трудно назвать этот пикник другим словом...), в котором участвуют Джулиана с мужем и их друзья, затевающие в убогой хибаре на морском берегу какую-то странную, никого не радующую, бессмысленную эротическую игру — в тщетных потугах возбудить в себе если не чувства, то хотя бы чувственность, влечение? Отчего полным крахом и разочарованием завершается недолгий роман Джулианы и Корrado, без сожалений размыкающих пылкие лишь на мгновение объятия? А жутковатый желтый флаг на мачте вынырнувшего из тумана корабля, формальное оповещение о заразном больном на борту — не знак ли это неведомой беды, угрожающей всем и каждому?

Вопросы в фильме и вопросы к фильму — их множество, и ни один не предполагает однозначного, простого ответа. Понятно, однако, что в мире, где угасает природа и атрофируются живые человеческие чувства, — дыхание затруднено, а полнокровное бытие немислимо. И деться отсюда некуда — ни в прекрасную сказку-мечту, придуманную Джулианой для сынишки, ни в далекую Патагонию, придуманную Корrado для себя, не скроешься... Но ведь мир можно (необходимо!) изменить, попытаться для начала хотя бы немного пополнить все более ощутимый в нем дефицит человечности, морали — в широком ее понимании.

Таков главный итог путешествия в «Красную пустыню», основной смысл послания художника-гуманиста, без срока давности адресованного людям Земли.

КРАСНАЯ ПУСТЫНЯ

«ДУЗМИЛА КИНОМАТОГРАФИКА»,
Италия — «ФРАНКОРИЦ», Франция

Авторы сценария
Микеланджело Антониони,
Тонино Гуэрра
Режиссер Микеланджело Антониони
Оператор Карло Ди Пальма
Художник Пьеро Полетто
Композитор Джованни Фуско

ления о далеко не простом и многогранном феномене — «кинематографе Антониони». Тем более о его сложной и глубокой эволюции на протяжении десятилетий. К тому же два первых фильма были приобретены еще в 60-е годы, лицензия на их коммерческий прокат давно кончилась, и сегодняшняя молодежь (самая активная и многочисленная часть киноаудитории) знает их разве что понаслышке. Сравнительно недавний телевизионный показ «Тайны Обервальда», для многих ставший первой встречей с Антониони, положения никак не поправил. Скорее, напротив: не самый сильный и в значительной степени экспериментальный опус стареющего метра вызвал разочарование даже у части его давних и основательно «насмотренных» поклонников, заставив других, менее просвещенных любителей кино недоуменно пожать плечами — «Так это и есть ваш Антониони?».

Вот и выходит, что «кинематограф Антониони» широкому зрителю приходится теперь открывать как бы заново, чему «Красная пустыня» может немало поспособствовать. Едва ли не лучшая картина режиссера, она вобрала в себя опыт его почти двадцатилетних личных поисков и оказалась в ряду произведений, обозначивших важный этап в развитии западноевропейского и мирового кино послевоенного периода. Этап, связанный с появлением в середине 60-х годов серии выдающихся, подлинно новаторских фильмов Феллини, Висконти, Пазолини, Годара, Рене, Бергмана, Бюньозеля. Их усилия киноискусство возвысилось до уровня большой литературы, продемонстрировав ранее неведомые экрану возможности в постижении мира и человека.

Думаю, внимательный зритель непременно заметит и оценит по достоинству уникальное — не только для своего времени — художественное решение «Красной пустыни». Тонкий, глубокий психологизм этой картины, где существен каждый, даже самый неприметный нюанс, а обязательные детали отсутствуют. Безупречно

КТО ПРАВ — ПОКАЖЕТ ВРЕМЯ

Валентин ЧЕРНЫХ

**Перемены на «Мосфильме»
начались полтора года назад.
Сегодня уже можно
подводить первые итоги.
Были созданы
новые объединения,
художественные
руководители которых не
назначались, а вроде бы
были выбраны самими
кинематографистами.
Но механизм выборов
не доработан еще и сегодня,
в нем много случайного.**

А. Бобровский уже снял по нему фильм «Вам что, наша власть не нравится?»

Снимается в объединении и фильм «Утоли мои печали» режиссером В. Прохоровым по сценарию известного драматурга А. Александрова. Они уже работали вместе, сделав интересную картину «Серафим-полубес и другие жители Земли». О чем новый фильм? О Москве, о москвичах, о том, что мы очень часто не бережем старое, забываем о наших корнях, не очень думаем о наших детях, которые не хотят быть похожими на нас, но все равно воспринимают наши достоинства, а еще больше — наши недостатки.

Публицист Л. Графова с молодым ленинградским драматургом В. Мнацакановым пишут сценарий, в основе которого история ленинградского социолога и рабочего А. Н. Алексеева. История драматическая. Это будет не воссоздание производственного конфликта, а исследование бытия человека, анализ того, где, как и кем попиралось и все еще попирается наше человеческое достоинство.

Готовится к съемкам фильм «Прямая трансляция». Все его действие происходит в день похорон К. У. Черненко. Сценарий написала молодой драматург Е. Райская, написала о своем поколении тридцатилетних, написала с болью и горечью. Е. Райская начинала блестяще, еще во ВГИКе по ее сценарию был снят очень хороший короткометражный фильм «Ангел мой», но потом ее работы больше не находили пути к экрану. Объединение приняло решение доверить постановку фильма выпускнику ВГИКа этого года О. Сафаралиеву. Есть в этом, конечно, и риск, хотя риск достаточно просчитанный. Сафаралиев тоже в кино шел трудно и упорно. В прошлом школьный учитель, он перестроился в кинематографе восприняв как дело главное и личное, был очень конфликтным студентом. Он яростно ненавидит эпоху застоя, и мы наде-

емся, что эта ярость выплеснется на экран, ведь он будет делать фильм о своем поколении, которое хорошо знает и чувствует.

Для нас главная тема — современность. Мы предпочли современный сценарий «Авария», написанный молодым писателем Ю. Коротковым, хорошему сценарию, действие которого происходит в XVII веке. Но фильм этот будет ставить опытный и профессиональный режиссер М. Туманишвили, режиссер очень «зрительский». Сюжет раскрывать не буду. Поясню только название. Это не об автомобильной, железнодорожной, паровой или атомной катастрофе. «Авария» — прозвище совсем юной девицы в одном из неформальных молодежных объединений.

Но современность — это не только сегодняшнее, это и прошлое, из которого мы вышли с достижениями и поражениями. Сейчас закончил работу над сценарием по «Повести непогащенной луны» Б. Пильняка В. Жалаквичус.

Уже запущен в производство фильм по пьесе И. Бабеля «Закат». Сценарий написал П. Финн — один из лучших стилистов в нашей кинематографии. Постановка доверена недавнему выпускнику Высших режиссерских курсов А. Зельдовичу, по первой профессии врачу-психиатру. В фильме будет много музыки, той одесской музыки и песен, которые в свое время распространились во всех слоях нашего общества.

И последний фильм, о котором я бы хотел сказать, — это «Фрекен Танька» или «Интердевочка», какое будет окончательное название, мы еще не решили. Он еще только готовится к постановке, но уже вызвал раздражение зрителей. Выступая в «Кинопанораме», я коротко рассказал о сюжете будущего фильма. И получил десятки обвинительных писем, мне звонили разгневанные женщины, возмущаясь, что на «Мосфильме» снимается фильм о проститутке. Кстати, от мужчин не пришло ни одного разгневанного письма и не последовало ни одного телефонного звонка, по-видимому, мужчин эта проблема волнует меньше, хотя проституция — занятие обоюдно унижительное: кто-то платит, кто-то эту плату принимает. Вначале я пытался оправдываться и обосновывать, почему в объединении снимается такой фильм, ссылаясь в основном на литературные примеры. Ведь «Воскресение» Л. Н. Толстого не роман же о проститутке, «Пышка» Г. Мопассана не только о проститутке. Если подходить с такими мерками, мы никогда бы не имели ни «Манон Леско», ни «Дамы с камелиями», ни «Кармен», не говоря уже о современных произведениях, где в каждом третьем романе кто-то кому-то изменяет или вообще предпочитает не жениться и не выходить замуж, по мере необходимости находя и меняя партнеров. Можно этим возмущаться, но такова реальность, и не лучше ли эту реальность попытаться осмыслить? Разобраться — кто есть кто, кто виноват и что делать? Это фильм о трагедии женщины, а не показ технологии промысла, в нем не будет «клубнички». А нравственной или безнравственной получится картина, это в первую очередь зависит от авторов — драматурга В. Кунина и режиссера П. Тодоровского. Хотя проблема — что можно, чего нельзя и до каких пределов можно — в нашем кино решается пока на чисто «вкусовом» уровне, никаких реальных критериев здесь до сих пор нет. Я считаю, что создатели фильмов разберутся в этом сами — у всех есть дети, вырастут они нравственными или безнравственными, художникам тоже безразлично. Картина снята, и вскоре мы начнем пробные ее показы.

Сейчас в объединении заканчиваются съемки фильмов, которые зрители увидят в течение этого и в начале следующего года. И начинают сниматься фильмы, которые выйдут на экраны в конце следующего года, а некоторые и в 1990 году. К сожалению, кинопроизводство — процесс пока еще весьма длительный, с момента подписания договора со сценаристом до момента выхода фильма на экран в лучшем случае проходит более двух лет, это процесс, который тоже настоятельно требует перестройки в наше стремительное время.

Меня, например, выбирали 68 человек — расширенное бюро московских кинодраматургов. Но я не знаю, выбрали бы меня, если бы присутствовало, скажем, 136 человек. Я еще и сегодня задаю себе все тот же вопрос: почему, собственно, меня? Может быть, потому, что я был инициатором создания творческо-производственного объединения, во главе которого должны стоять писатели? Театр все-таки начинается не с вешалки, а с идеи, образа, литературы. То же и в кино. Причин спада интереса к советским фильмам выявлено на сегодня немало, но одной из главных, по-моему, была и есть недооценка роли драматургии.

Так на «Мосфильме» было создано объединение, руководить которым впервые в истории нашего кино стали драматурги. С первого дня членами Художественного совета объединения «Слово» стали В. Фрид и Э. Володарский — писатели и блистательные профессионалы в кинематографии.

Мы составили программу и статус нового объединения. Было сразу определено, что по нашим личным сценариям здесь фильмы ставиться не будут. Почему мы приняли такое решение? В нашем худсовете четыре сценариста, в среднем объединение создает 4—5 фильмов в год, следовательно, мы могли бы обойтись только собственными сценариями, не привлекая ни одного драматурга. Мы же решили, что будем конкурировать наравне со всеми. За полтора года мы сделали одно исключение, но получили на это разрешение бюро драматургов.

В других объединениях по нашему пути не пошли. Нам возражали, возражают и сегодня. Ведь «объединение» — это всегда сообщество единомышленников. И какая, мол, разница, кто ставит фильмы — мы сами или приглашенные, главное, чтобы это делали люди профессиональные и талантливые. Но ведь нелишне задуматься: а что будет, если эти талантливые не станут пускать других талантливых, только непохожих на них?

Кто прав, покажет время. Гарантия пока одна: через три года новые объединения начнут отчитываться перед коллективами студий и перед народом. Если художественные руководители не оправдают возложенных на них надежд, они будут переизбраны, а если руководимые ими объединения потеряют финансовый крах, то они будут расформированы.

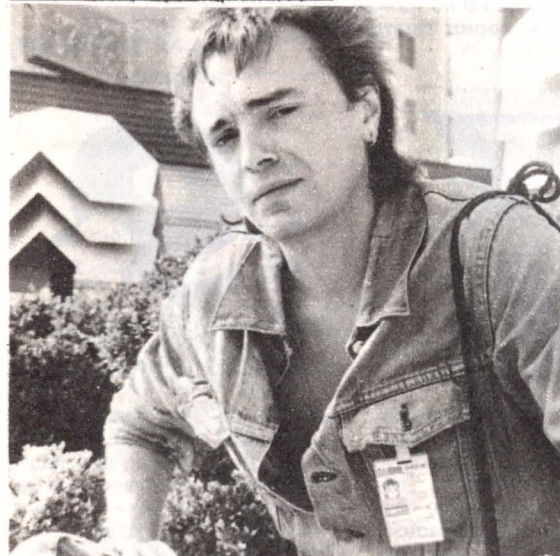
Все преобразования в кинематографе нужны для единственного: чтобы выходило как можно больше замечательных фильмов и как можно меньше «серых», и чтобы настоящим художникам был создан режим наибольшего благоприятствования.

На встречах с кинематографистами зрители часто задают вопросы: где же новое советское кино? Где острые проблемные фильмы? Перестройка в стране идет уже четвертый год, ломаются привычные представления, перестраиваются политические институты. Выявились уже и сопротивляющиеся перестройке. Фильмов же об этом пока ничтожно мало, ибо процесс создания новых лент о сегодняшней нашей жизни оказался непредсказуемо трудным.

Во-первых, нет сценариев. Часть драматургов в явной растерянности. Некоторые мгновенно попытались откликнуться на перестройку. Однако эти поспешно написанные сценарии объединение отвергло. Сегодня, когда кинематограф переходит на хозяйственный расчет, мы не можем себе позволить снять фильм, который зрители не будут смотреть. Конечно, со временем драматурги старшего поколения напишут интересные сценарии, но старшему поколению нужно время для переосмысления действительности, собственных сложившихся представлений. Молодое поколение писателей более подвижно, к тому же в нем социальная ярость к временам застоя достигла критической массы.

С первых дней мы попытались найти сценарии, которые в прежние времена были «непригодными». К сожалению, их оказалось совсем немного. Среди них сценарий Б. Можая «Полтора квадратных метра». Сегодня режиссер

ЕДИНСТВО, ТВОРЧЕСТВО, КРАСОТА



В мире рождается множество кинофестивалей, и это закономерно, ибо в поисках пути к решению проблем, которых в кино немало, необходимо иметь возможность обобщать факты и делать выводы. Фестиваль «большой сбор» дает эту возможность, помогает увидеть реальное положение дел, сравнивать, обсуждать, учиться.

Что несет кинематографическое искусство подрастающему поколению? Это ли не повод для серьезного разговора? Такой разговор состоялся на киносмотре в Софии. Девиз родившегося здесь фестиваля — «Единство, творчество, красота», цель, заявленная организаторами, — «содействовать созданию и распространению лучших детских и юношеских фильмов, что поможет юным поколениям разных стран лучше узнать друг друга, будет способствовать укреплению мира между народами».

Этот смотр неконкурсный, а значит, здесь нет ни жюри, ни призов, ни разочарований. Проводить его решено раз в три года под эгидой Международного центра детского и юношеского кино (СИФЕЖ), Генеральная ассамблея которого работала в Софии в те же дни. Беседы, пресс-конференции, спокойное об-

щение людей, от деятельности которых в немалой степени зависит будущее планеты.

По свидетельству болгарских коллег, подобного в Народном Дворце культуры доньше не бывало. Красивое, чинное здание, в котором традиционно проводятся лишь важнейшие политические форумы, в те июльские дни заселили дети — разновозрастное, разноязыкое, разноцветное племя. С утра до вечера они смотрели кино (заметим к слову — совершенно бесплатно). Сломая голову носились с этажа на этаж (потому что фильмы демонстрировались сразу в трех залах) и ориентировались в лабиринтах гигантского Дворца куда лучше нас, взрослых. Они, как и мы, надеялись успеть посмотреть максимум, но... За десять дней было показано около ста шестидесяти(!) художественных, документальных, научно-популярных и мультипликационных лент, присланных из 35 стран. Мыслимое ли дело?

Конечно, далеко не все из этих фильмов, созданных кинематографистами мира за последние десять лет, заслуживают определения «лучших». Назову лишь некоторые из тех, что привлекли к себе особый интерес зрительного зала: «Мир Бустера» (Дания, режиссер Б. Аугуст), «Терри на заборе» (Англия, Ф. Годуин), «Сын космоса Бей-Бей» (Китай, С. Чунь), «Слишком гордый» (Нидерланды, Б. Энтроп), «Дьявольский холм» (Австралия, Э. Стром), «Танец на площади» (США, Д. Петри), «Бах и Брокколи» (Канада, А. Мелансон), «Оке и его мир» (Швеция, А. Эдуолл), «Взломщик» (СССР, В. Огородников). А лучшей из лучших, по общему мнению, была фантастическая сказка канадского режиссера М. Рюббо «Томми Триккер и путешествия на почтовых марках».

В перерывах между просмотрами в просторных холлах Дворца ребята поглощали у буфетных стоек бутерброды и сласти и жадно изучали программки — что дальше? Здесь же, рядом, мальчишки толпились у видеокомпьютеров и электронных игр, которые — удивительное дело! — им разрешалось беспрепятственно осваивать. Произошел оживленный обмен мнениями и адресами, завязывались знакомства со сверстниками из разных стран, а то и с «кинозвездами», снимавшимися в только что виденных фильмах. Ну как не взять автограф у Константина Кинчева, лидера популярной советской рок-группы «Алиса», представлявшего здесь фильм «Взломщик»? Или у Вячеслава Котеночкина, которого дети узнавали в лицо мгновенно? Как не улыбнуться в ответ на лучезарную улыбку юного датчанина, исполнителя главной роли в одной из лучших лент фестиваля, «Мир Бустера» Маса Бугге Андерсена (он уже заметно подрос — ведь фильм 1984 года)? Как не поддержать разговор с очень общительным темнокожим артистом из Голландии Хуаном Левенсвардом («Слишком гордый»), который привлекает внимание уже одной своей экзотической прической — множеством длинных, черных, хаотично разбросанных косичек-веревочек?

И было ощущение праздника, главный смысл которого виделся в том, что сердца молодых людей открывались навстречу друг другу.

И. ХРИСТОФОРОВА,
спец. корр. «СЭ»

София — Москва

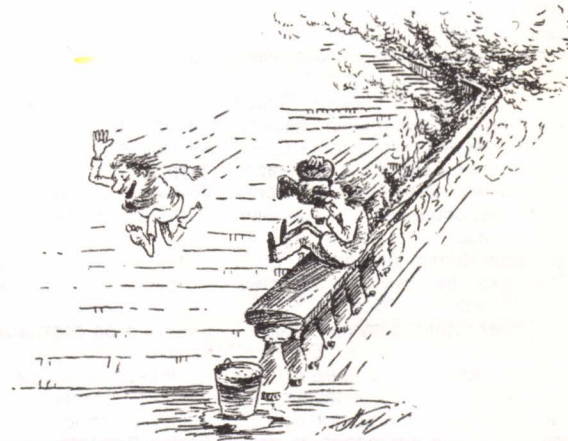
Фото автора

Гость фестиваля Константин Кинчев

Кадр из фильма
«Томми Триккер и путешествия
на почтовых марках»



Андрей Дмитриев



Сергей Айнутдинов



Евгений Милутка

КАКИМ ЧИСЛОМ ЗВЕЗДОПАДЕТ

«Номерология» — наука древняя (и столь же темная), как и астрология, хиромантия и гадание на бобах. Каждому человеку, утверждают древние, соответствует своя цифра, каждой цифре — определенный характер и судьба.

Чтобы найти «свой» номер, необязательно знать древнюю магию. Возьмите свою дату рождения и сложите поочередно цифры, ее составляющие. Скажем, 1 мая 1960 года. $1+5+1+9+6+0=22$. Полученные цифры складываем еще раз: $2+2=4$. Итак, цифра этого человека — четыре.

Проиллюстрировать наш «цифровой гороскоп» мы решили с помощью не небесных звезд, а звезд мирового экрана. Думаем, нашим читателям будет приятно попасть в одну компанию со своими кумирами из-за рубежа. Ведь советские актеры в эти предрассудки не очень верят.

Жан-Поль Бельмондо родился 9 апреля 1933 года. Суммируем: $9+4+1+9+3+3=29$. $2+9=11$. $1+1=2$. Его цифра — два. Значит, в каждом фильме прочно стоит на двоих, смотрит в оба и бьет как правой, так и левой.

Вычислите свой номер и сверяете с нашим новогодним гороскопом!

наш гороскоп



Андрей ВЯТКИН,
Лариса ТЯБУС

Рожденные под этой цифрой стремятся быть первыми всегда и во всем, активно пробиваться к намеченной цели, подобно «рыцарям плаща и шпаги», героям Жана Маре и Алена Делона. Иногда они самоуверенно-грубоваты, как Адриано Челентано. Порой добиваются гениальных результатов, как великий Чарльз Спенсер Чаплин. Действуют они часто в одиночку, но все же им не следует недооценивать значения коллектива. Возглавив его, по примеру Керка Дугласа в роли Спартака, вы сможете достичь еще больших успехов.

Совет для девушек-одиночек — простите, «единичек». Если вы юны и неопытны, а предмет вашей симпатии не обращает на вас внимания, не огорчайтесь. Во всех жизненных передрягах улыбайтесь неистребимой улыбкой Джульетты Мазини, и вы станете сногшибательнее Софии Лорен!

Как говорится, «бог любит тройку»: цифра «3» символ гармонии и совершенства, покровительствует людям гармоничным, удачливым. Например, тройце «звезд», воплотивших истинно французское изящество и элегантность: комику-джентльмену начала века — Максиму Линдеру, кумиру послевоенного экрана — Жерару Филипу и неоромантику 70-х — Патрику Девэру (кстати, Линдер снялся в одной из первых киноверсий «Трех мушкетеров», Филип признавался, что «тройка» в его жизни играла большую роль, а фильмография Девэра составляет ровно 30 картин).

Женщины-«тройки» наделены в равной степени красотой, умом и духовностью, неотразимы, как Джина Лоллобриджида, интеллигентны, как Моника Витти, и не лишены практичности, как героини Изабель Юппер.

Рожденные под этой цифрой обладают необычайной жизненной энергией. Иногда она выражается во внутреннем напряжении при внешней невозмутимости, как у Лино Вентуры, иногда — в бурных всплесках темперамента, как у Альберто Сорди, иногда — в сочетании этих крайностей, как у Марлона Брандо. Пятерка, символ вдохновения, знаменует собой людей талантливых, интеллигентных, прогрессивных.

Рекомендации девушкам, родившимся под этой цифрой (в одной компании с Клаудией Кардинале). Союз с «двойкой» (типа Бельмондо) сулит вам сильные чувства, но может плохо кончиться (смотри «Картуш»). Мужчина-«семерка» (например, Мastroяни) будет вас обожествлять, но сам — витать в облаках (смотри «8 1/2»). Думайте сами, решайте сами.

Это люди тонкие (как сама цифра), склонные к философствованию, к некоторой неуверенности, мнительности («семь раз отмерь...»). Такие роли лучше всего удавались Марчелло Мastroяни, Филиппу Нуаре, таким на экран пришел с эстрады Шарль Азнавур. А характер типичного героя Бурвила вообще вынесен в название фильма «Разиня».

Мужчинам на заметку: если вы (подобно Мastroяни) намереваетесь вступить в брак (по-итальянски), мы советуем вам искать спутницу среди «единичек» (скажем, Софию Лорен), но ни в коем случае не среди «четверок» (как Стефания Сандрелли), ибо это может кончиться разводом (по-итальянски).

Цифра «9» — знак покровительства, защиты. Человек, рожденный под этой цифрой, великодушен, отечески заботлив, словом, типичный Жан Габен. Однако у «девятки» есть и другой оттенок смысла — изоляция, отгороженность от общества. Иногда это происходит от неспособности к компромиссам, как у героя Микеле Плачидо в сериале «Спрут». Иногда и от противопоставления себя окружающим, как у Брижит Бардо. А бывает, что и природной склонности к маскировке — вспомните двойные женско-мужские роли Джека Леммона в фильме «В джазе только девушки» и Дастина Хоффмана в «Тутси». При острой необходимости «девятки» могут встать на голову и превратиться в «шестерку». Полезное качество.



Наверное, нет нужды пояснять, что рожденным под этой цифрой присуща двойственность, противоречивость. Судите сами: суперагент и бедный писатель, капризный киноидол и невезучий каскадер — вот роли Жана-Поля Бельмондо в фильмах «Великолепный» и «Чудовище». Под внешне невозмутимой маской такого «двоечника» часто кроется идеалист, романтик, как, например, Пьер Брис — он же Виннету, вождь апачей.

Добрый совет «двойкам» в области личной жизни: если ваш партнер обладает неуживчивым характером, берите пример с Ричарда Бартонна, «укротившего строптивую» Элизабет Тэйлор (№8), и с Орнеллы Мути, поступившей аналогичным образом с Адриано Челентано (№1).

«Четверка» означает стабильность и постоянство. Люди, рожденные под этой цифрой, обладают большим авторитетом в своих областях. Кто, например, лучше всех пугает? Борис Карлофф, знаменитый монстр западных «фильмов ужасов». А кто умнее всего смешит? Вуди Аллен, мастер интеллектуальной комедии.

«Четверки» прекрасного пола — это женщины с характером. Очаровательная и недоступная Катрин Денев, экспансивная и настойчивая Анни Жирардо, хрупкая внешне, но сильная внутренне Стефания Сандрелли.

Рожденные под этим номером отличаются исполнительностью и ответственностью. Они все делают ответственно. Вспомните карманное воровство индийского «бродяги» Раджа Капура или владение всеми видами разрушения Сильвестра Сталлоне («Рокки»).

Кроме того, людей с цифрой «6» отличает редкая музыкальность. Капур, как помните, замечательно пел, Фред Астер уникально танцевал, а Лайза Минелли обладает в равной степени вокальными и хореографическими талантами.

Наконец, «шесть» — это цифра любви и красоты. Ее представительницы срывают мужские сердца, как «богиня любви» Грета Гарбо или Мишель Мерсье — неотразимая маркиза Анжелика.

Восьмерка по древней символике означает равновесие. Рожденные под ней обычно обладают стабильным чувством юмора. Не случайно среди них много прославленных комиков — Фернандель, Луи де Фюнес, Пьер Ришар.

Второе значение восьмерки — справедливость, законность, поэтому под ней немало людей, склонных к юриспруденции, и «блюстителей порядка»: Грегори Пек, известный в роли шерифа Маккены, и короли видеобоевиков Чарльз Бронсон и Клинт Иствуд.

Женщины-«восьмерки» обычно обладают талией (если, конечно, не злоупотребляют мучным). Пример — Элизабет Тэйлор в роли несравненной Клеопатры.

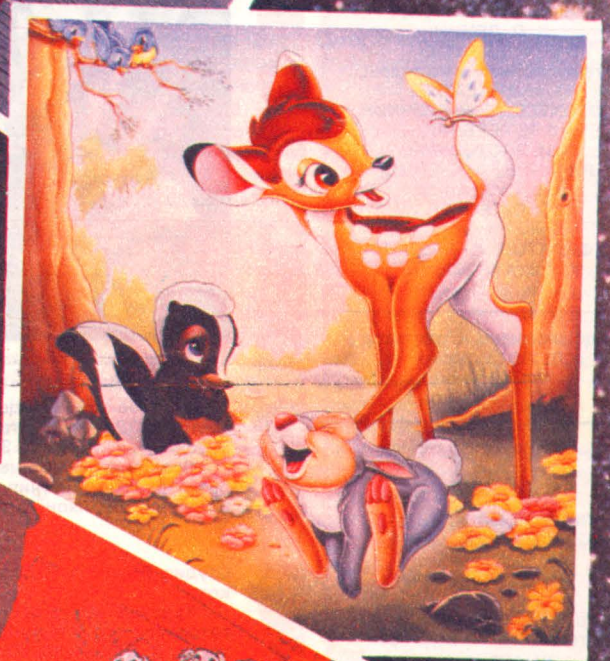
Если же вы обладаете повышенной гениальностью, значит, вы родились не под «8», а под цифрой «8 1/2».

Совет тем, кто прочитал наш «киногороскоп». Выберите цифру, под которой родился ваш любимый актер — объект для подражания. Если ваша цифра не совпадает с ней, ничего страшного. Сила воли и оптимизма — вот средства, перед которыми пасуют все девять цифр, вместе взятые. Не забывайте также, что еще ни один человек не родился под цифрой «ноль». Каждый что-нибудь да значит.

ДИСНЕЙ — В СССР!
(см. стр. 11)



Микки Маус на Красной площади



«Бэмби»



«Фантазия»



«101 Далматинцев»



«Белоснежка и семь гномов»

СОВЕТСКИЙ
Экран