



СОВЕТСКИЙ

Экран

3.89

«ИНТЕРДЕВОЧКА»:
ГОРЬКИЙ ИТОГ
«СЛАДКОЙ» ЖИЗНИ

Долгие годы вы считали, что роман Александра Дюма «Граф Монте-Кристо» — книга безусловно замечательная. И никаких сомнений у вас в этом не возникало. Боимся, однако, что теперь возникнут — с появлением на февральском экране фильма

«УЗНИК ЗАМКА ИФ»

режиссер Георгий Юнгвальд-Хилькевич, Одесская студия



Посему мы вынуждены отметить эту картину за оригинальный творческий рецепт — «Дюма всмятку» и предлагаем впредь считать графа Монте-Кристо почетным узником Одесской киностудии (коли уж попался, бедняга).

Убедиться же в достоинствах знаменитого романа вы можете только старым, испытанным способом, открыв книгу Александра Дюма. Чего вам и желаем.

125319
Москва
Часовая ул. 55
СОВЕТСКИЙ
Экран



О ПОДВИГАХ, ГРЯЗИ И ХЛЕБЕ НАСУЩНОМ

Вот вы, кинематографисты, театральные деятели, художники, снимаете кино, ставите спектакли, рисуете и думаете, что делаете полезнейшее дело. По-вашему, все это будто бы для просветления мировоззрения, для обогащения души и т.п. А по моему глубокому убеждению, все это — мишура, задуманная вами, чтобы туманить юные мозги. Работающему человеку (рабочему, крестьянину) некогда ходить на ваши безделушки. Ему же работать надо, надо вас накормить, обувь, одеть. Ведь то, что вы показываете с экрана, со сцены, с выставки, — он давно все это прошел в жизни. А если думаете, что вы учите уму-разуму, то глубоко ошибаетесь.

Обратимся в недалекое прошлое, хотя бы в мое детство, конец 50-х — начало 60-х.

В моей деревне в то время люди не интересовались ни фильмами, ни тем более театрами, о выставках картин и речи быть не могло. Но тем не менее народ был высоко нравственным, люди дорожили честью и достоинством, не было подлости, обмана, разврата, люди жили как братья, и никто им не вдалбливал, как жить, как вести себя. Они растили хлеб, растили детей, совершали каждодневный подвиг: месили грязь в поле, мерзли на снегу, мокли под дождем. Словом, работали.

Представьте себе такую картину: вы, интеллигенты да чиновники, остались одни на этом белом свете. Хлеба, молока, колбасы нет. Нет жилья, нет бензина для ваших автомобилей, нет воды для ваших квартир, да и квартир и автомобилей нет. Что же вы будете делать? Будете твердить истертую фразу (самими же придуманную): «Не единым же хлебом жив человек». Тверди не тверди, а хлебушка-то не будет, а есть вам будет очень охота. Ну что ж, жуйте свои ленты, инструкции, указы-приказы. Окажись вы в такой ситуации — несомненно, пропадете, ибо вы ничего не умеете делать...

Р. РАФИКОВ, г. Салават

«СЭ»: Вроде бы ничего из того, что жуется, искусство не производит, а жить без него, настоящего, скучно и глупо. Не обойдешься. Если же и пытаются иной раз обойтись, выходит презабавнейший казус вроде того откровения, которым поделился с нами читатель Р. Рафиков: оказывается, в конце 50-х — начале 60-х годов на необъятных просторах нашей Родины (уже!) была деревенька, где удалось осуществить заветы классиков — люди там «жили как братья». «Месили грязь в поле, мерзли на снегу, мокли под дождем» и называли это работой. Работали и называли это «каждодневным подвигом». «Не интересовались ни фильмами, ни тем бо-

лее театрами». И зря: поинтересовались бы, может, и поняли бы, что настоящее-то искусство никого не учит и не пытается научить. Просто приставляет к носу зеркало и требует: смотришь-смотришь, вот ты какой! И вот как ты живешь! Посмотреться же в зеркало бывает полезно — не меньше, чем картошку копать. Ведь надо же понять, наконец, отчего, сколько ни «месишь грязь», сколько ни «мерзли на снегу», сколько ни «совершали каждодневных подвигов», все та же грязь под ногами, и так же не хватает любимой всеми колбасы. Может, не так грязь месим?

А про то, что не хлебом единым все мы живы, и правда интеллигентный человек сказал — только давно, до встречи с неинтеллигентными фарисеями и жестоким Понтием Пилатом. До распятия на кресте.

ЗАЯВКА НА РЕКОРД

Прочитал в вашем журнале (№ 16, 1988 г.) письмо «Краткий курс «Ассы» и двуногие со-роконожки» и хочу рассказать о своем опыте работы. Я работаю киномехаником в деревне уже 10 лет. Хорошие фильмы я гоню полностью, а плохие срезаю путем выброски частей из фильмов. Например, если фильм составляет 10 частей, то три части можно выкинуть, и фильм получается 7 частей. Можно было еще срезать, но меньше семи частей фильмов не бывает. (Кстати, мои вкусы на фильмы совпадают со вкусами моих зрителей.) Только надо сокращать, чтобы этого не заметили. (Это большой навик.) А если это случится, то можно сказать, что эти части изорваны или их нет вообще. Зато какая экономия времени для меня. Сложнее обстоит дело с двухсерийными фильмами. Если фильм 14 частей, то выкинуть можно только две.

А. К., киномеханик, Бурятская АССР

«СЭ»: Нас эта бесхитростная исповедь профессионала просто-таки умилила. Что ж, пора начать обширный обмен передовым творческим опытом: может быть, кому-то удалось добиться уже й пятичастевого результата? Кто еще претендует на вакантное место в Книге рекордов Гиннеса?

УРОДЫ-ЛОХМАЧИ И ПАЙНЬКИ-ЧИСТЮЛИ

Дорогие мои, ну чем вы занимаетесь? О каких проблемах вы печетесь? Ведь это же просто ужас. Молодежь! Неужели нужно показывать только плохое в ней? Вы должны, наоборот, осуждать такое, призывать к лучшему, а вы показываете то, что есть, от этого, я говорю это точно, такого безобразия будет только больше. Про истинные ценности теперь не пишут, а восхваляют всех уродов-лохмачей. Таких фильмов, как «Асса», «Легко ли быть молодым?», «Маленькая Вера», и им подобных вообще не должно быть. Это типичное барахло, грязь, и тем, что все это покажут на экране, не избавиться от этого безобразия.

Ирина БАЧИГИНА, 21 год, г. Фурманов

«СЭ»: Вот мы все на бюрократов сетуем, на метастазы сталинщины, на застойные явления, но вот, пожалуйста,— обычная современная девушка двадцати одного года совершенно безапелляционно заявляет: «не должно быть» таких фильмов — и все тут... Ей все едино: что бедолажка Вера, неловко ищущая счастья, что тихоня Бананан. Одно слово: «уроды-лохмачи», а вот вдуматься, вчувствоваться желания нет.

Но в том-то и дело, что можно сколько угодно «призывать к лучшему», выводя в фильмах отборно-положительные эталонные молодежные особи,— а толку от этого не

будет никакого. Чтобы сделать жизнь лучше, нужно прежде понять всех, кто ее населяет. Трудно — но надо. Занятие не для паинек, не для чистюль.

КОМУ — ДРУГ, КОМУ...

Я недавно ходила на фильм «Друг», который мне очень понравился. Это веселая кинокомедия о мелком жулике и алкоголике Колуне, и в то же время это трагедия о судьбе спившегося, талантливого в прошлом музыканта, разрушившего свою семью и опустившегося до последней степени. В фильме хорошо сочетаются фантастика с правдой жизни, смешное с печальным. Фильм зрелищен, но и имеет большое воспитательное значение, дает пищу для размышления. Одним словом, фильм производит неизгладимое впечатление.

Эляна ШМИКЯВИЧУТЕ, Шилуте

«СЭ»: Везет же некоторым, подумали мы. А то вот одна женщина нам с отчаянием написала, что ее муж, посмотрев эту картину, на следующий день напился самым жутким образом (а до того уже несколько лет ни капли в рот не брал). Такое вот сочетание фантастики с правдой жизни. Действительно: неизгладимое впечатление. Коварна волшебная сила искусства — по-разному она на людей действует.

ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ ПОГАНКЕ

Здравствуйтесь, уважаемые работники редакции! Вообще, мне следует обращаться к тем, кто занят производством киножурналов, но так как они не оставляют своего адреса, я обращаюсь к вам.

Речь вот о чем. На днях я ходил в затрапезный калининградский кинотеатр «Новости дня» на «Жертвоприношение». Предварял сеанс киножурнал о ядовитых грибах. При подготовке журнала авторы явно рассчитывали на человека, который вообще впервые решил отправиться в лес. Видимо, поэтому они не позаботились о четком соответствии текста и происходящего на экране. И случилось несколько неувязок. Так, например, при рассказе о ядовитом сатанинском грибе на экране фигурировал вполне съедобный дубовик. Нет спора, эти грибы схожи, но ведь в том и смысл подобного пособия, чтобы научить неосведомленного зрителя отличать одно от другого. При рассказе про ложные опять на экране мелькают то настоящие ядовитые грибы, то летние опять, вполне съедобные. И снова нам рассказывают про различие лжеопенка и опенка осеннего, хотя путают ядовитый гриб не с ним, а с летним опенком. В чем тогда смысл? В числе мухоморов на экране мелькнул гриб-зонтик пестрый, к мухоморам не относящийся и вполне съедобный. Можно сказать, что это мелочи, что вреда от этих ошибок не будет. Может, и так, но все равно такие «ошибочки» — это обман зрителя. Представьте, что в ОСВОДовском киножурнале будут описаны невыполнимые приемы спасения на воде... Или прощ — в кулинарной книге нереальные рецепты...

Рассчитывать на простачков — метод порочный, нужно ответственнее относиться к незаметному жанру киножурнала.

С. СВИРИДОВ, Калининград

«СЭ»: Откровенно говоря, у нас в редакции нет специалистов по грибам. «Гриб-зонтик пестрый» от «опенка осеннего» вряд ли отличим. И потому, доверившись такому киножурналу, вполне могли бы, как и прочие зрители, съесть что-нибудь не то и... Так что спасибо товарищу Свиридову за предупреждение.

Однако, начиная читать это письмо, мы было решили, что его пафос будет направлен против самого сочетания столь выдающейся картины, как «Жертвоприношение» с журналом о поганках. Пожалуй, тут и впрямь можно усмотреть некий намек со стороны составителя «программы», хотя, всего вероятней, никто никакого смысла сюда не вкладывал. Взгляните, наверное, первый попавшийся киножурнал, как всегда. «Жертвоприношение» фильм особенный, требующий от зрителя духовной работы, специального «настроя», — но об этом в калининградских «Новостях дня», видимо, не задумываются. Да только ли там?

ЖДУ МЕЛОДРАМУ

Многие зрители у нас любят такой жанр, как мелодрама. Но почему кинопрокат пичкает нас только индийскими? Почему бы не закупать настоящие, классические мелодрамы, хотя бы в США? Я до сих пор помню очаровавшую меня ленту «Крамер против Крамера» с Дастином Хоффманом. Ведь этот фильм завоевал несколько «Оскаров!» Такие фильмы делают человека гуманнее, терпимее, добрее, вообще лучше. Особенно они необходимы сейчас, когда вокруг столько жестокости. Так давайте, если уж не умеем делать сами, закупать мелодрамы за рубежом. И конкретно: нельзя ли повторно выпустить на экраны «Крамер против Крамера», «Повесть о двух городах», «Оливер!» или снова приобрести их, если кончился срок лицензии?

Е. СИТНИКОВА, Ижевск

«СЭ»: Действительно, из года в год пичкая наших зрителей мелодрамами второсортными, мы постепенно подрываем репутацию этого прекрасного жанра (что справедливо и в отношении других, не менее прекрасных жанров: детектива, комедии и т.д.).

Мелодрам высокого класса мы в последние годы закупили считанные единицы. «Париж, Техас», да «Соседка», да «Подлинная история дамы с камелиями», ну, еще «Эдит и Марсель» (уже с оговорками) — вот и все за последние, скажем, четыре года. Можно вспомнить еще малозаметные американские ленты «Непримиримые противоречия» и «Как отец и сын», и старинную французскую картину «Ступени супружеской жизни», выпущенные в наш прокат в этот же период. А также — хорошие картины с элементами мелодрамы: феллиниевскую «Джинджер и Фред», американские «Сладкие грезы» и «Четверо друзей»... Но мелодрам в чистом виде, уровня, скажем, «Мужчины и женщины», — мы смотрим непростительно мало. Проходим мимо прекрасных картин: «Влюбленные» Улу Гросбарда, «Обыкновенные люди» Роберта Редфорда, «Джон и Мэри» Питера Йетса... Перечислять бесполезно — никакого места не хватит. Остается по-прежнему надеяться на перемены в нашей закупочной политике.

125319
Москва
Часовая ул. 55
СОВЕТСКИЙ
Экран

КТО? ГДЕ? КОГДА? КТО? ГДЕ? КОГДА?

КИНОТЕЛЕТАЙП СООБЩАЕТ

● Три миллиона долларов будет затрачено на 6-серийный детектив «Паутина» о борьбе с преступностью в нашей стране, который снимают совместно МВД СССР и фирма «Имаго» (Италия). Авторы намерены, строго придерживаясь документальных материалов, избежать ошибок, переделок и неточностей, характерных для большинства «милицийских» фильмов. Среди исполнителей ролей будут и итальянские актеры.

● Карать зло позволяет необычный дар, данный артисту самодеятельного театра, — герою ленты «Посвященный» («Ангел истребления»). Сатира, гротеск, трагедия переплетутся в этой картине, над которой по сценарию Ю. Арабова на «Ленфильме» работает молодой режиссер О. Тепцов. В главной роли — В. Авилов, дебютировавший в предыдущем фильме Тепцова «Господин оформитель».

● В Москве, в Центральном Доме кинематографистов — в цикле «Отечественная литература и мировое киноискусство» — состоялся вечер, посвященный писателю Владимиру Набокову, чье творчество лишь недавно вновь стало достоянием советского читателя. Был показан фильм «Отчаяние. Путешествие в свет», снятый по произведению Набокова западногерманским режиссером В.-М. Фассбиндером.

● Актеру А. Карину (его знают по фильму «Объездчик») часто приходится выступать в качестве каскадера. Профессию трюкача он знает изнутри. Вот почему, поступив на Высшие курсы режиссеров, свою учебную работу — ленту «Страна Трюкландия» — он посвятил памяти безвременного погибшего каскадера А. Андреева. Исполнители в этом фильме работали бесплатно.

● В Центральном Доме литераторов состоялся устный выпуск журнала «Советский экран». Редакция сердечно благодарит Т. Догилеву, О. Остроумову, Л. Ярмольника, писателей-сатириков А. Инина, М. Мишина, режиссеров Г. Бардина и М. Голдовскую за участие в вечере.

СОЛДАТСКАЯ ОДИССЕЯ

Более 35 фильмов поставил чехословацкий режиссер Мартин Голлы. Многие из них отмечены призами международных кинофестивалей. Сейчас М. Голлы снимает совместный советско-чехословацкий фильм «Встань и иди» (сценарий написали В. Черных и его коллеги из ЧССР Э. Гиндл), охватывающий период с конца войны до середины

Заярош — П. Лепша
Власта — В. Сотникова
Фото М. Кордоша



ОН ЛЮБИЛ ПОШУТИТЬ

23-летний Ваня Нечкин был классным водителем. И автомехаником от



бога. Жизнь любил. И женщин. Шутку ядреную и изящный разговор. Мог и итальянским тенором прикинуться, и автоинспектором. Людские слабости понимал, многое прощал. Но если несправедливость видел, так уж глотку был готов рвать гаду. Промысел он себе придумал рисковый: гробил автомобили. Ну, то есть по договоренности с хозяином уже порядком обветшавшей «тачки» он ее в кюветик аккуратненько опрокидывал. Так мял профессионально, что ни одна бригада слесарей не выправит капот. Хозяину, соответственно, страховка. Ване — навар... И ведь влетел один раз — поломался весь. Так нет, снова за свое.

И. Климова
Н. Стоцкий
Маша — И. Климова
Ваня — Н. Стоцкий



Савелий Рудольфович — Е. Лазарев

...О судьбе лихача, верившего в свою звезду, но не сумевшего отделить главное в жизни от ерунды, расскажет фильм «Счастливчик» (сценарий А. Усова, режиссер В. Мишаткин, «Мосфильм»).

Нонна — Е. Сафонова
Фото Л. Гришиной

50-х годов и повествующий о драматичной судьбе бывшего словацкого солдата Яна Григи (И. Кодеш). Грига сражался в партизанском отряде под Одессой, был даже представлен к званию Героя Советского Союза. Вернувшись после фронтового ранения в Братиславу, он становится директором завода, но впоследствии лишается должности и привилегий. Грига даже не

подозревает, какую роль в его судьбе играет оказавшийся на руководящей работе бывший полицей Цабадай (В. Кноп)...

— В основе нашего фильма — реальная история, — рассказал М. Голлы. — Я взялся за эту тему, потому что считаю: о сороковых и пятидесятых годах сказано далеко не все. Материал этот и до сих пор обжигает — есть еще люди, ко-

торые надеются, что прежние времена могут вернуться...

В картине снимаются советские и чехословацкие актеры Л. Жупанич, П. Лепша, А. Яворкова, В. Сотникова, М. Жигалов, Р. Хогба, Л. Алехина, Л. Константинова. Оператор — С. Соломани (ЧССР). Советское производство творческого объединения «Экран» и киностудии «Колиба».

НАШИ ГОСТИ

Все началось с того, что в американском городе Бостоне нашелся человек, которому очень нравилось хорошее пение. Зовут его Дэвид Клэпп, он учитель истории. Дэвиду показалось мало петь только с земляками, и он предложил это делать вместе с любителями хорового пения из далекого русского города Ярославля. Было это 5 лет тому назад.

Какое это все имеет отношение к кино? Дело в том, что совместное творчество бостонцев и ярославцев стало переломным и темой первого в истории советско-американского любительского фильма «С новой песней — вместе». Создавали его, разумеется, вместе: участники Народной киностудии «Юность» клуба ярославского электровозоремонтного завода и американские любители кино — Крис Шмидт, Кэтрин Лоттье и их друзья. Советская часть картины снималась в СССР, американская — за океаном, а потом один из сорежиссеров, ярославец Андрей Юстинов отправился в Бостон для участия в монтаже.

— Наш фильм шире, чем история дружбы бостонского и ярославского хо-



НА УРОВНЕ ТРАВЫ

ров, — рассказывает Крис Шмидт. — Он — о народной дипломатии, о том, что среди простых людей, как у нас говорят, «на уровне травы», появляется взаимопонимание, американцы и русские осознают, что нельзя больше находиться в состоянии вражды.

Фильм был показан по одному из каналов американского телевидения. Потом состоялось несколько просмотров в Советском Союзе — в Ярославле, Угличе, Москве.

Побывали создатели картины и в редакции «Советского экрана». Вместе с автором идеи совместного хорового пения, а потом и одним из инициаторов съемок картины Дэвидом Клэппом, Крисом Шмидтом, Кэтрин Лоттье, Андреем Юстиновым, мы принимали также руководителя Народной киностудии «Юность» Рэма Юстинова, фотожурналиста Сергея Метелицына и одну из участниц съемочной группы и Бостонского хора Людмилу Томан.

Гости рассказали о планах новых совместных фильмов, документальных и игровых.

Гости из Бостона и Ярославля у нас в редакции

КТО? ГДЕ? КОГДА? КТО? ГДЕ? КОГДА?

КТО? ГДЕ? КОГДА? КТО? ГДЕ? КОГДА?

ОТКРЫТИЕ, КОТОРОГО НЕ БЫЛО

Нет, оно, конечно, было: в столичном кинотеатре «Москва» открылся и с успехом прошел фестиваль «Кино времен перестройки и гласности». Не состоялось пока другое открытие, ведь «Москва» по решению Госкино СССР должна была стать кинотеатром Дружбы народов — своеобразным центром национальных кинематографических стран. Но запланированная реконструкция пока еще не началась.

Вот почему пока работу центра решили начать в условиях обычного московского кинотеатра, занимая помещение лишь по вечерам. Если центр окажется конкурентоспособным, а это вполне вероятно, поскольку национальное кино создало немало замечательных фильмов, то при хорошей рекламе недостатка в репертуаре не будет. Зритель уже будет знать: раз фильм идет в кинотеатре Дружбы народов, значит, он достоин внимания.

С фестиваля и началось «внедрение» национальной программы. 15 дней каждая республика показывала свои документальные, научно-популярные, мультипликационные и художественные фильмы. Были встречи со съемочными группами, киноведами, обсуждения и дискуссии, анкетирование зрителей.

Впереди — жанровые фестивали, недели авторского кино, ретроспективы мастеров экрана, премьеры фильмов, созданных кинематографистами всех 15 республик. И даже специальные программы для иностранцев, практически ничего не знающих о нашем национальном кино.

Ну, а официальное торжественное открытие кинотеатра Дружбы народов непременно состоится. Оно лишь отодвинулось на несколько месяцев из-за предстоящего ремонта.

МЕЖЗВЕЗДНЫЕ КОНФЛИКТЫ

Будущее, каким оно предстанет в новом мультипликационном фильме режиссера Н. Валадквичюте «Сигнал предупреждения» (Литовская студия), несет с собой не только межпланетные путешествия, совершеннейшую технику, но и невиданные прежде виды оружия. Беря за основу рассказ А. Азимова «Непреднамеренная победа», авторы создают почти апокалипсические видения на космическую тему. Странной угловатой пластикой рисунка они стремятся подчеркнуть бездуховность, роботообразность мира будущего, где на смену доброй воле и мирному сосуществованию пришли угрозы и демонстрация собственной силы.

ПРОЙДЕТЕ, ГРАЖДАНИН...



Солдат НКВД
Волюда — А. Шишкин
Фото В. Цвиренко



Тема разоблачения сталинщины еще не имеет серьезной традиции в киноискусстве Узбекистана. Тем более знаменательно, что обратились к ней молодые кинематографисты Исмамет Эргашев и драматург Махмуд Туйчиев, авторы картины «Каменный идол», созданной в объединении «Дебют» на «Узбекфильме». Лента, которую снимали в заброшенном кишлаке, рассказывает о судьбе молодого пастуха, на долю которого выпали страдания, унижения в годы массовых репрессий, издевательств сотрудников НКВД. Ведь если тебя проведут под конвоем среди бела дня по улицам — это уже позор... В фильме заняты Н. Рахимов, З. Садриева, М. Максумова, С. Насирова.

ПОЧТОВЫЕ СЮЖЕТЫ

Любителей кино эти сюжеты на марках, наверное, удивят: Микки Маус и пес Плуто в традиционных японских нарядах, утенки Дональд Дак, застывший над пропастью... Что это? Неизвестные ранее кадры из мультфильмов Уолта Диснея? Нет. Сюжеты этих марок навеяны лентами знаменитого американского режиссера. Нарисованы, так сказать, по мотивам.

Вот уже два десятка лет выходят марки с диснеевскими персонажами в разных странах мира: в Сан-Марино, Антигуа, Доминике, Бутане и множестве других государств, чей бюджет в значительной степени пополняется от продажи знаков почтовой оплаты. Эти веселые серии, ставшие предметом вожделения многих филателистов, порой разрастались до невероятных размеров: княжество Эль-Фуджайра, например, пустило в продажу целые «скатерти» из двадцати крупноформатных марок каждая — на темы того или иного фильма студии Диснея. Об их стоимости говорить не приходится.

Спустя время обнаружилось, что даже необъятной фантазии режиссера-сказочника и тысяч кадров его умиротворительно смешных картин все же не хватает для удовлетворения все возрастающих коммерческих потребностей компании «Уолт Дисней продакшнз». Веселые персонажи принялись на марках «осваивать» новые темы. Вместе с космонавтами они разгуливали по поверхности Луны, состязались на аренах Олимпиады, появлялись и в «серьезных» ролях. Так улыбающийся Микки Маус на марках Англии появился в образах персонажей Ч. Дикенса, на почтовых миниатюрах Антигуа и Барбуда он выступил в роли Волка из «Красной шапочки» (и героиня вполне резонно могла задать ему вопрос, почему у него такие большие уши). «Одисней-валис» также рассказы В. Ирвинга. Даже известный шутник Марк Твен не мог ожидать такой интерпретации своих произведений — Микки Маус стал Томом Сойером!

Уолт Дисней однажды сказал: «Нравится зрителю — одна из самых трудных задач, ибо, надо признаться, мы сами не знаем, что любим и что желаем видеть». Но, похоже, компания «Уолт Дисней продакшнз», обладающая авторскими правами на героев всех «диснеевских» марок, это знает. Она желает видеть сотни новых, красивых (и дорогих) почтовых выпусков на самые невероятные темы с участием олененка Бемби, Белоснежки и семи гномов, Микки Мауса и его друзей.



«Пустырь. Магомаев и Пьеха быстро несут бревно, подгоняя друг друга и утирая пот. Муслим поглядывает на часы. Идет проливной дождь... Инопланетяне вносят связанного Лысого, который презрительно и зловеще улыбается». (Из сценария).

Рок-группа «Кино», клоун-мим-театр «Лицедеи», легендарный оперный бас Борис Штоколов, виртуозы джаза, фольклорный Орфей малых народов Севера Кола Бельды, укротительница змей, московские манекенщицы и многие другие приняли участие почти год назад в программе, подготовленной оркестром «Популярная механика» под руководством

ходит к концу. Что же это будет такое?

Завязка сюжета такова: умирает глава внеземной цивилизации и наказывает бревно некое бревно. Это источник жизни, энергоноситель. Но бревно вдруг исчезает и оказывается на Земле. Инопланетяне — за ним... А тут колесит грузовик с надписью «Кооператив «Майор Пронин», полный смуглых северянок. Но следователь по особо важным делам Пронин окажется посланцем третьей цивилизации — человекоподобным роботом!..

Считается, что чистое развлечение на экране — бесправно, оно может идти лишь под руку с поучением. Но в «Музыкальных

играх» не будет поучений, чтения морали. Задача фильма — просто повеселить. Уставших от слов в кино предупреждаем: здесь их почти не будет. Вся история поисков магического бревна рассказана с помощью пластики, песен и музыки — в необычном для нашего кино стиле «попс», где прямого жизнеподобия экранных ситуаций искать совершенно ни к чему. Кста-

ти, один из авторов сценария «Музыкальных игр» — Сергей Курехин. На экране тут и известный по «Музыкальному рингу» Игорь Корнелюк, и одна из победительниц ленинградского конкурса красоты Елена Багрецова, и Андрей Вознесенский, читающий стихи на облаках. А появятся ли в фильме Пьеха и Магомаев, пока знают только авторы ленты.

НА ДЕСЕРТ — ПОПС



С. Курехина. Все это были предполагаемые участники музыкального комедийного фантастического шоу «Музыкальные игры», которые начинал на «Ленфильме» снимать режиссер Виталий Аксенов. И вот работа над этой необычной картиной под-

Персонажи
«Музыкальных игр»
Фото Б. Самсонова

Материалы подготовили К. Багдасаров, Ю. Каран, Е. Обухов, М. Соловьева, Р. Фомина, А. Шишкин, О. Шумяцкая

КТО? ГДЕ? КОГДА? КТО? ГДЕ? КОГДА?

ПОДЛИННО ЕДИНЫЕ И ПОДЛИННО СВОБОДНЫЕ

«Демократизация общества и пути развития национального кинематографа» — такова тема проходившего в ноябре V пленума правления Союза кинематографистов СССР. Проходившего бурно, нервно, порой драматично. По значению, проблемам, выводам, по накалу страстей V пленум, как было отмечено его участниками, приближался к V революционному съезду кинематографистов. Тогда, почти три года назад, было гораздо больше оптимизма и веры, сейчас же преобладающим настроением была тревога. Ведь почти ни одно из решений съезда до сих пор полностью не выполнено.

Перестройка кинематографа, как говорилось на пленуме, испытывает серьезные затруднения, отражающиеся на состоянии национальных и региональных кинематографий. Причины тому — централизовано-командный характер структур и функций Госкино и СК СССР, крайняя отсталость материально-технической базы кинематографа. Решение горящих вопросов затягивается. В течение многих месяцев не рассматривался проект перестройки кинодела, разработанный СК и Госкино. Союз кинематографистов по-прежнему не имеет своей трибуны — киногазеты — то есть фактически он безгласен.

Резкому осуждению на пленуме подверглись все попытки административно-командной системы управления противостоять перестройке кинематографа. Например, решение передать государственные органы управления кино союзных республик в подчинение местным органам культуры, принятое вопреки отчаянному сопротивлению кинематографистов.

Острота и напряженность дискуссий, отразившие остроту ситуации в национальных кинематографиях и — шире — в межнациональных отношениях в стране, повлияли и на характер постановлений V пленума — резкий и категоричный. В числе принятых решений:

поставить вопрос о реорганизации СК СССР на федеративной основе, предусматривающей самостоятельность национальных творческих союзов;

признать необходимой безотлагательную реализацию решения V съезда кинематографистов о создании республиканского Союза кинематографистов России;

организовать подготовку проекта Закона о кино;

обеспечить широкое обсуждение в союзах кинематографистов республик готовящегося проекта положения о Госкино;

от имени СК СССР обратиться в правительство с просьбой пересмотреть структуру управления национальных кинематографий с учетом точки зрения кинематографистов республик;

руководству СК СССР и Госкино СССР разработать и согласовать с государственными органами положения, закрепляющие возможность национальным кинематографам самостоятельно решать вопросы своего развития, в том числе — о выведении из прерогативы республиканских министерств культуры права запуска и приемки кинофильмов.

Пленум поручил секретариату Союза создать инициативную группу по организации газеты на средства Союза и сформировать ее редакцию.

В числе других постановлений V пленума — вопрос об издании нового всесоюзного профессионального журнала, освещающего проблемы национальных кинематографий, перевод республиканских информационно-рекламных кинобуллетеней в статус газет и журналов, выпуск сборников, посвященных национальным кинематографиям СССР, создание центров национальных кинематографий на базе различных кинотеатров.

Участники пленума поддержали протест Союза кинематографистов БССР, Союза писателей Белоруссии, Союза художников БССР, Белорусского Государственного академического театра имени Янки Купалы и присоединились к их требованию о проведении расследования по поводу событий, связанных с разгоном митинга-реквиема 30 октября 1988 года в Минске.

Пленум Союза кинематографистов СССР осудил беспрецедентное событие в истории нашей страны — массовые злодеяния в городе Сумгаите (Азербайджанская ССР).

Участники пленума почтили память жертв и присоединились к своим армянским и азербайджанским коллегам в ожидании того, что этим трагическим событиям будет дана объективная юридическая, морально-этическая и политическая оценка.

ОЦЕНКА РАБОТЫ

V пленума правления СК СССР по результатам опроса участников пленума

1. По мнению большинства (97%), в повестке дня пленума содержались вопросы первостепенной важности. 3% с этим не согласились. 6% отвечавших на анкету сочли, что на пленуме рассматривались второстепенные вопросы.

2. 87% опрошенных думают, что дух пленума, его решения будут иметь большое значение. 13% считают, что работа пленума свелась к общим разговорам.

3. Оценка характера пленума такова: 85% считают, что пленум был в целом открытым. 6% считают наоборот.

4. По мнению 65% опрошенных, решения пленума отражают мнение большинства, но 26% думают, что это не так.

5. Пленум позволил выявить различные подходы к развитию национальных кинематографий — так считают 51% отвечавших на анкету, и 45% полагают, что этого добиться не удалось.

6. 73% решили для себя, что пленум способствовал консолидации рядов кинематографистов страны, 27% так не считают.

В анкетном опросе приняли участие 141 человек.

Рустам ИБРАГИМБЕКОВ,
секретарь
правления СК СССР

Как это ни парадоксально звучит, но осязаемая активизация национального брожения в стране связана с той порцией свободы, которую успело вкусить наше общество на первых же шагах перестройки. Именно расширение наших прав как бы спровоцировало национальную активность в разных регионах страны. И сразу же возникло опасение: **неужели существует объективное противоречие между нашим желанием остаться единым государством и нашей же выстраданной потребностью стать свободными гражданами правового общества? Не приведет ли дальнейшая демократизация к развитию сепаратистских настроений в стране, перерождению стремления решить экологические и экономические проблемы на принципах региональной самостоятельности в последовательную изоляционистскую политику?**

Тем более что такая опасность подпитывается десятилетиями ложного понимания равенства народов, когда централизовано-командное управление сводило это равенство к уравниловке, не учитывающей многообразия традиций, культур, экономических и природных возможностей, когда региональные интересы подавлялись общегосударственными, когда уверенность республик, за которую, как утверждают историки, боролся последние месяцы и дни своей жизни Ленин, превратилась в руках Сталина в фикцию, сделавшую республики, по существу, областями или территориями одного централизованного государства.

Острота национального вопроса во многом объясняется и многолетним неправильным пониманием соотношения социалистического и национального. В условиях, когда социалистическое было отождествлено с государственно-бюрократическим, возникло представление о том, что национальные особенности развития распространяются лишь на чисто внешние, формальные и второстепенные особенности жизни наших народов.

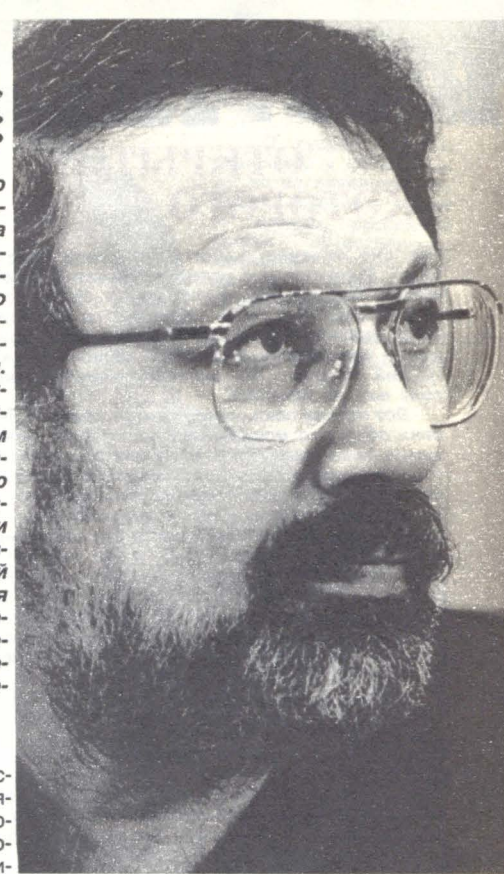
И если еще несколько лет назад надежно действовал механизм «сплочения народов», изобретенный Сталиным, то первые же шаги наших демократических преобразований создали возможность выброса на поверхность жизни годами копившихся национальных проблем.

Но разве это трудно было предвидеть? Разве, приступив к программе демократизации, отвечающей чаяниям прогрессивных людей, но все же разработанной и предложенной народному вниманию «сверху», не следовало ждать побочных реакций? Почему же создается ощущение некоторой неготовности к тому, что сдерживаемое страхом исконное человеческое стремление к политическому творчеству пробудилось сразу же, как нам дали на это право?

Общность, существующая в пределах нашего государства, как бы мы ее ни называли, лишь в том случае имеет перспективу дальнейшего развития, если примет как норму своего существования принцип суверенитета народов, его объединенных, в сочетании с демократическими свободами на всех уровнях общественной системы.

Интересно, что всегда существовала теснейшая связь подъемов и спадов развития национальных кинематографий с общественно-политической ситуацией в стране.

В 20-е годы, когда возникли русская, украинская, белорусская, грузинская, армянская, азербайджанская, узбекская советские кинематографии, до-



вольно быстро определились сходства и различия экранных искусств разных наций. Обращаясь к прошлому своего народа и его настоящему, мастера многонационального советского кино создавали художественные мифы, существенно отличавшиеся друг от друга в проблемно-тематическом и эстетическом отношении.

К концу 20-х и в 30-е годы узурпация власти Сталиным, выразившая себя наиболее отчетливо в массовых беззастенчивых репрессиях, сказалась и в сфере культуры, в том числе и в кино.

Авторитарный режим требовал унификации искусства. Так появилось постановление ЦК ВКП(б) 1932 года, возникла теория социалистического реализма, приобретшая вскоре охранительный характер, и, наконец, получил статус непререкаемости догмат сталинской эстетики: национальное по форме, социалистическое по содержанию. Эта сталинская формула заведомо предполагала стандартизацию содержания. Национальное становилось прерогативой формы, насильственно отторгнутой от содержания, приобретало сугубо внешний, орнаментальный характер. В кино, с его фотографически фиксирующей природой, под «национальным» следовало понимать конкретность физиогномического типажа, костюма, экстерьеров и интерьеров, форм быта и труда.

Кроме воспевания образа Сталина, кинематограф выполнял, пожалуй, еще более существенную задачу для массового сознания. Дело в том, что кинообраз есть мумификация того живого, что есть в реальной жизни. А поскольку в 30-е годы буквально на всех национальных студиях возникали картины, где воспевался Сталин, то происходившая мумификация его образа была равнозначна массовой постановке памятников по всей стране. Смешение прошлого с настоящим порождало в массовом сознании эффект внеисторического времени; стагнация внедрялась в него как необходимая форма существования общества.

Все это происходило на фоне создания канонических и мифологических сюжетов, повествующих об истории государства, и кино здесь опять-таки принадлежала ведущая роль. А поскольку канонический сюжет являлся обязательным для всех без исключения, то, широко распространившись в многонациональном советском кино, он унифицировал кинематограф. Центральная идея Краткого курса ВКП(б) об усилении классовой борьбы в стране, почти

Что представляет собой кинематографический вариант так называемой «национальной» проблемы? В чем причины ее обострения? Как она соотносится с процессом демократизации общества? И что можно предпринять для ее решения?

МЫ

построившей социализм, была проиллюстрирована вариантами одного и того же сюжета о происках врага, замаскировавшегося под видом честного труженика в колхозе или на предприятии.

Формально количество советских национальных кинематографий в 30-е годы возросло: к уже упомянутым добавились таджикская, туркменская и казахская кинематографии. Фактически же многонациональное советское кино было подвергнуто стандартизации, и вместо стереоскопической, многоцветной картины кинематографа, которая уже начала складываться в 20-е годы, возникла упрощенная, кастрированная модель, полностью отражающая представления административно-политической верхушки об идеальной структуре общественной жизни. Такое положение сказывалось не только на содержательном пласте, но и на организационном устройстве многонационального кинематографа, которое во многом сохранилось до наших дней.

Важно отметить и следующее обстоятельство: если в 20-е годы создавались фильмы о жизни удмуртов, марийцев, калмыков, башкир, татар, немцев Поволжья, народов Северного Кавказа, Сибири, Севера и Дальнего Востока (у некоторых из этих народностей существовали свои киностудии), то начиная с 30-х годов героями советских фильмов стали представители только тех национальностей, которые дали названия республикам. Это положение, за мизерным исключением, сохраняется и в наше время и требует не только критического осмысления, но и скорейшего исправления.

После XX съезда резко увеличился объем кинопродукции во всех республиках, на студии пришла обученная во ВГИКе молодежь. Национальные кинематографии пополнились и количественно. В конце сороковых годов в их состав вошли кинематографии республик Советской Прибалтики, в 50-е годы — Киргизии и Молдавии.

Но, как известно, устарелые политические, социальные, экономические механизмы не позволили тогда осуществить демократизацию в полном объеме. И как только с конца 60-х годов общество вступает в период застоя, более того — реставрации отдельных элементов сталинской идеологии, — в многонациональном советском кино это отзывается новой волной унификации искусства и возвращением экранного образа «великого Сталина».

Поток «серых» картин внес в массо-

вое сознание лукавые правила социальной игры и фальсифицированную мораль «поры застоя». Этому как могло противостояло творчество честных художников во всех национальных кинематографиях. Киносопротивление, подвергнутое критическому анализу действительности, отчасти готовило будущую перестройку. Но подавляющее большинство фильмов всех национальных кинематографий, в том числе и фильмов центральных студий, составляли однообразное, приукрашенное отражение полувыдуманной действительности.

Сегодня во главу угла мы должны поставить бесспорный тезис, что национальное киноискусство представляет величайшую ценность, что оно служит самопознанию и самовыражению народа и укрепляет его чувство собственного достоинства.

Решая практические проблемы кинематографической практики, мы должны помнить, что национальная картина мира — не каприз художника и не украшение искусства, а главный путь достижения художественной правды на экране; без сохранения национального своеобразия кино не может соответствовать своему назначению быть средством самопознания общества.

Но такое ощущение, что пресловутая Административно-Командная Система тайно решила и с успехом осуществила суровую расправу с дерзкими кинематографистами, которые одними из первых в стране попытались ослабить ее гнетущую власть.

Давайте посмотрим, что с нами сделали в пору расцвета перестройки?

Мы доказывали, что кинематографу необходимо стать самостоятельной отраслью народного хозяйства — в ответ приняты противоположное решение: отдать республиканские кинематографии в ведение министерств культуры. И теперь годами создаваемые кинематографические хозяйственные структуры под угрозой прямого разбазаривания.

Мы просили реорганизовать госкино республик в государственные производственные творческие объединения (опираясь на соответствующие постановления ЦК и Совмина) с тем, чтобы сократить штаты административного аппарата и перевести их на хозрасчетные принципы существования, — в ответ с теми же мотивировками нам добавили еще одно звено управления. И теперь вместо трехзвенного управления кинематографом мы имеем четы-

рехзвенное, ибо начальник управления кинематографии подчинен руководству Министерства культуры. И наши фильмы обречены проходить еще один этап чиновничьего надзора.

Мы прожили эти два с половиной года вместе с Госкино СССР, в том смысле, что в единстве и противостоянии мы добились несомненной психологической перестройки в сознании аппарата (особенно здесь, в Москве) в сторону притяжения общественного влияния. Административно-Командная Система, как бы почувствовав это, подтянула на помощь свежие силы, отборную гвардию в лице министерств культуры, которые и знать не знают о наших с Госкино благих намерениях общественно-государственного управления кинематографом и о многом другом в духе расширения свобод и прав кинематографистов.

Очередной раз в истории нашей страны, на этот раз под флагом перестройки, бюрократия нанесла мощный разгромный удар.

Конечно, времена изменились, и мы не собираемся сдаваться. Но сложность в том, что, как и в прежние времена, громящие решения облечены в формы, соответствующие политическим нравам момента, — сегодня пора демократизации и децентрализации, и сложная, путаная система, которую, вопреки нашим предложениям, придумали жрецы администрирования, принята Верховными Советами республик. То есть то, что происходит с нами, — ярчайший пример опасности, нависшей над обществом в переходный период как следствие формального, поверхностного, половинчатого использования демократических принципов управления — решения, дискриминирующие права отдельных лиц, групп, сообществ, принимаются Советами, как бы выражающими общенародную точку зрения и потому трудно оспариваемую. Но мы-то знаем, что единодушие, пока еще царящее в наших органах народовластия, вполне управляемо и чаще всего реализует некую «установку», разработанную той же Административной Системой.

В результате руками народных депутатов создан новый административный «монстр» и вместе с ним чудовищная неразбериха.

С другой стороны, нам следует признать, что и Союз кинематографистов, и Госкино СССР в ожидании разрешения на комплексное, всеохватывающее решение всего круга наших проблем, изложенных в базовой модели, совершили серьезную тактическую ошибку, не воспользовавшись в полной мере возможностями, которые государство предоставило нам, приняв законы, лежащие, казалось бы, вне кинематографической сферы. «Закон о государственном предприятии», «Закон о кооперации» и целый ряд других мер создали реальные предпосылки для решения многих наших проблем.

А пока, например, кинематограф, давно занимающийся совместными постановками с зарубежными странами, не сумел добиться уменьшения обязательных бюджетных отчислений и по-прежнему отдает государству 90% заработной платы киностудиями валюты. Лишь «Мосфильму» удалось пересмотреть кабальные условия, и с нынешнего года 81% заработной платы киностудия будет оставлять на собственные нужды, плюс к этому отчислена 9% в централизованный фонд Госкино.

Переход киностудий на хозрасчетный принцип деятельности не означает, что решение вопросов финансирования национальных кинематографий должно полностью лечь на плечи кинематографистов.

Развитие киноискусства как части национальной культуры, активное использование его потенциала для духовного обогащения людей — задача всего народа. Поэтому средства для решения вопросов технического оснащения киностудий, капложений на строительство и т. д. должны образовываться не только за счет доходов от кинопоказа-

ний, но и за счет общественных фондов потребления. Мы должны добиться, чтобы средства из этих фондов представлялись национальным студиям в виде нормативных платежей из государственного бюджета республик. Это позволило бы нам освободиться от самих понятий «дотация», «плановая убыточность», обеспечивая реальность, действенность хозрасчета в кино. Хозрасчет — это метод хозяйствования, и бюджетные ассигнования в виде нормативных отчислений отнюдь ему не противостоят, если будут иметь целевое назначение. При этом, учитывая чрезвычайно низкий уровень материально-технической базы национальных киностудий, следует обратить внимание республиканским правительством на необходимость планомерного подхода к решению этой проблемы.

Далее назрела необходимость создания Союза кинематографистов России. В этом заинтересованы не только кинематографисты РСФСР, но и других республик — правление, секретариат СК и его аппарат должны иметь возможность сосредоточить свои усилия на решении проблем общесоюзных.

С другой стороны, очевидно необходимость предоставления больших прав, полной самостоятельности и суверенности республиканским союзам кинематографистов.

Децентрализация власти и одновременно ее демократизация на всех уровнях — необходимое условие для снятия серьезнейшего напряжения, возникшего в сфере межнациональных отношений в нашей стране, для действительного укрепления Союза республик и народов СССР, основой которого могут быть только добровольность, взаимовыгодность, равноправие и взаимная ответственность всех входящих в Союз.

Поэтому мы должны пересмотреть систему взаимоотношений внутри нашего Союза кинематографистов и реорганизовать его структуру в духе прогрессивных тенденций общественного развития.

Следует поставить вопрос о многообразии возможностей зарождения национальных кинематографий. И о предоставлении права создания киностудий (с базой или без таковой) Советам народных депутатов, всем государственным и общественным организациям, имеющим на это средства и возможности.

Разумеется, решающим условием должно быть наличие реального творческого потенциала: такого, например, какой существует в Сибири. Мы ознакомились в секретариате с проектом развития кинематографа народов и народностей Сибири, Севера и Дальнего Востока, подкрепленным такой мощной творческой программой, которой может позавидовать любая большая киностудия.

В этой связи я хотел бы, опираясь на замечательное качество советских людей сочувствовать американским индейцам, переживать за проблемы аборигенов Австралии, выразить уверенность, что мы расширим географию нашего человеколюбия и до регионов проживания малых народов нашей страны...

Мы накопили большой счет обид. Многие из нас, по выражению героя фильма Вайды, «страдали и страдают от безответной любви к родине». Легко найти самые точные слова и убедительные доводы, чтобы сыграть на наших обидях. Но ведь не менее убедительно и то, что способность объединяться, помогать друг другу, быть рядом в трудные минуты — лучшее, чему научилось человечество за всю историю своего существования. На родину обижаться бессмысленно, ее можно только стремиться сделать лучше. И если мы знаем, как организовать дело, которому посвятили жизнь, но добиться этого не можем, то греш нам цена.

Статья подготовлена на основе стенограммы выступления Р. Ибрагимбекова на V пленуме правления СК СССР.

НЕТ, Я НЕ "ОСКАР," Я ДРУ

Тенгиз Абуладзе.
Награда «Покаянию».
В Тбилиси придется возвращаться
поездом — в самолет с грузом такой
тяжести не пустят...

Дожили!..

Случилось это на 61-м году существования традиционной премии Американской киноакадемии, больше известной под именем «Оскар», а также через 23 года после рождения нашего Союза кинематографистов. Наверное, могло бы и пораньше, но случилось только в декабре 1988 года.

В календаре Центрального Дома кинематографистов событие было обозначено сухо: вручение профессиональных призов Союза кинематографистов СССР. Впрочем, настораживало добавление: один билет стоит 10 (десять!) рублей.

На предварительной пресс-конференции журналистам рассказали о том, что по результатам опроса всех членов Союза лауреатов назовет компьютер, и ни один кинематографист до последнего момента ничего не узнает. Сильное впечатление произвела информация о некоем конверте с двумя тысячами рублей. Правда, директор ЦДК Юлий Гусман предупредил, что лауреаты получают конверты лишь в том случае, если удастся решить проблемы с бухгалтерией: у нас ведь не принято выдавать наличные без подписи получателя,

Владимир Меньшов и «Оскар»:
«Наконец-то мы вместе»



Наталья Негода спокойна:
награды и премии — впереди



а подсовывать лауреату на сцене ведомость как-то неудобно.

Наконец, приз. Неопределенного пола бронзовая фигура с крыльями поражала воображение в первую очередь весом — она на несколько килограммов тяжелее «Оскара», что, очевидно, должно было означать большую весомость нашего юного приза в сравнении с их позолоченным мужчиной пенсионного возраста.

В день вручения приза имя ему так и не придумали. Среди первых вариантов названий — «Серафима» и «Золотой Элем», «Ося» и даже «Крылья Советов». Что касается вопроса в записках, которые в течение всего вечера писала Людмила Гурченко: «Какого пола приз?», то на него ведущими Аркадиями — Ининым и Аркановым — был дан недвусмысленный ответ: **Награду Юрису Подниксу за лучший публицистический фильм года вручает главный редактор журнала «Огонек» Виталий Коротич**

ГОЙ, А МОЖЕТ БЫТЬ, ДРУГАЯ

Нина Русланова стала лауреатом за участие сразу в трех картинах

Фото Н. Гнисюка

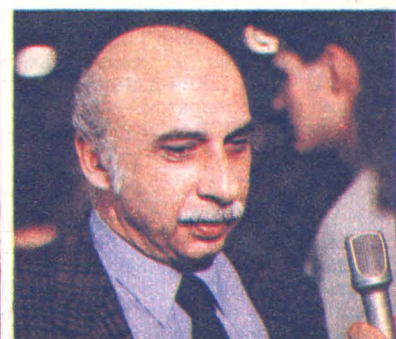


На сцене — кукольное шоу



Наталья Фатеева и Микаэл Таривердиев вручают приз лучшему композитору года...
...а лучший композитор — это Гия Канчели

Семейный портрет в интерьере. Филипп Янковский и Олег Янковский с женой, актрисой Людмилой Зориной



«Какое имя дадите — такого и будет. Хоть среднего...»

Известно, что на торжественную церемонию вручения «Оскара» в Лос-Анджелесе принято являться в смокингах и при бабочке. С бабочками у нас напряженно, со смокингами — тем более. Поэтому наш праздник оказался абсолютно лишенным торжественной чопорности. Он был шумным, громоздким, щедрым — десятирублевые билеты обернулись бесплатными буфетами, а также гигантской концертной программой с военными оркестрами, батальоном танцующих девушек в таких мини, что... Даже немножко бестолковым был. С праздниками у нас — несколько лучше, чем со смокингами, но хуже, чем с бабочками, праздновать мы пока еще не очень умеем. «Мы не умеем радоваться удаче друзей, улыбаться им искренне и без подвоха, — говорил в тот вечер со сцены ЦДК Олег Янковский. — Нам непривычна бабочка, тесен костюм... Мы только учимся...»

Мы только учимся, и потому призы за 1987 год вручались лишь в конце 1988 года, когда многие из картин-лауреатов не то чтобы забылись, но как-то потускнели в памяти, вытесненные свежими кино-впечатлениями.

В тот вечер на сцене ЦДК произошла еще одна церемония, совсем уж неожиданная. Вручали «Оскара». На этот раз самый настоящий приз Американской киноакадемии, который, как оказалось, в свое время так и не попал к режиссеру фильма «Москва слезам не верит» Владимиру Меньшову. В Лос-Анджелесе статуэтку получил кто-то, не имеющий к фильму никакого отношения, и потом она благополучно осела где-то на полках. И вот, наконец, Меньшову вручили «Оскара». Правда, на весьма короткое время — с тем, чтобы он смог сфотографироваться с ним, повести в гости к себе домой, а потом... снова вернуть.

Так или иначе мы дожили и даже пережили первый профессиональный праздник вручения собственных (не утвержденных свыше, не спущенных по разнарядке) кинонаград. Поблагодарим придумавших его, поостынем от жаркого шоу, успокоимся. И подумаем, каким быть нашему советскому... не «Оскару» — нет, а кому-то другому в будущем. И согласимся: все-таки он нам нужен.

А. КОЛБОВСКИЙ

Лучший фильм — «Покаяние»
Лучший документальный фильм — «Легко ли быть молодым?»
Лучший научно-популярный фильм — «Максим Горький. Последние годы»
Лучший мультфильм — «Возвращение блудного попугая»
Лучшая режиссерская работа — Тенгиз АБУЛАДЗЕ («Покаяние»)
Лучший сценарий — Тенгиз АБУЛАДЗЕ, Нана ДЖАНЕЛИДЗЕ, Реваз КВЕСЕЛАВА («Покаяние»)
Лучший оператор — Михаил АГРАНОВИЧ («Покаяние»)
Лучший художник — Георгий МИКЕЛАДЗЕ («Покаяние»)
Лучший художник по костюмам — Лидия НОВИ («Борис Годунов»)
Лучшая музыка к кинофильму — Гия КАНЧЕЛИ («Кин-дза-дза!»)
Лучший звукооператор — Екатерина ПОПОВА («Кин-дза-дза!»)
Лучшая мужская роль — Автандил МАХАРАДЗЕ («Покаяние»)
Лучшая женская роль — Нина РУСЛАНОВА («Короткие встречи», «Завтра была война», «Знак беды»)
Лучшая эпизодическая роль — Ирина КУПЧЕНКО («Другая жизнь»)
Специальный приз «Честь и достоинство» за нравственность в киноискусстве — Юлий РАЙЗМАН

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ОТЦА

(Открытое письмо режиссеру Ю. Кара)

Уважаемый Юрий Кара!

В этот трудный для фильма «Воры в законе» час, когда ему простодушно внимает многотысячная, ничего не подозревающая публика, а подлинный — глубоко философский! — смысл происходящего на экране не в состоянии постичь даже самые искусственные наши критики, примите слова ободрения и поддержки. Да, нелегкая это ноша — оказаться непонятым. Но разве не так всегда было с явлениями дерзкими, непривычными, новаторскими в искусстве, которыми ознаменовался приход нового поколения художников?

На фоне многоголосой хулы в адрес фильма Вам, должно быть, непросто воспринять сказанное всерьез. Но, поверьте, непросто было и мне разгадать секрет Ваших художественных устремлений. Так много (на первый взгляд, разумеется) в Вашей картине нелепого, безвкусного, стилистически разнородного и даже непрофессионального, что поневоле за всем этим ощущается самодовлеющий прием. И правда, чем дольше я смотрел «Воров в законе», тем больше убеждался в том, что передо мной вовсе не заурядный боевик, а зрелище, редкостное по интеллектуальному напряжению, прихотливо скрытая под одеждами низких жанров игра высоких смыслов и обобщений.

Обвинявшие картину в конъюнктурщине, наверное, предпочли бы, чтобы она называлась «Завтра была перестройка». Поводов для этого вроде бы достаточно: чего стоит хотя бы запоздалая дань соцреализму (якобы! якобы!) — образ честного советского бармена, подкупающий своей правдивостью, или буквально развернутая метафора апрельского ветра перемен с демонтируемым портретом Л. И. Брежнева. Но в том-то и дело, что любая искусно стилизованная банальность у Вас не равна самой себе.

Для непосвященных сюжет «Воров в законе» строится как столкновение мафий, мощь каждой из которых персонафицируется в образе Крестного отца. Казалось бы, убит «хороший» Крестный отец Артур под одобрительный гул зрительного зала «плохого» Крестного отца Рамзеса, да недолго радовался — его самого замели дружки убитого с помощью подкупленных милиционеров и прокуроров. Чем не детектив на материале застоя! Но Вы, Ю. Кара, решительно расширяете смысл происходящего. Недаром содружество мафии и прокуратуры в Вашей картине с умелой назойливостью освещается многочисленными портретами с умиротворенным ликом недавнего генсека. Так фигура Рамзеса дает проекцию на фигуру куда более значительную.

В ситуации острого противоборства двух авторитарных начал, в которой оказывается Марго, один из главных объектов зрительской идентификации, неожиданно возникает новое звено: лишенный каких-либо волевых установок Андрей. Геолог, романтик, бесребреник да еще, кажется, с гитарой — он вполне может показаться кому-то заштампованным воплоще-

нием экранной добродетели четвертьвековой давности. Кому-то, но не нам с Вами. Для нас Андрей не штамп, а знак запоздалого шестидесятилетия, который в жестких общественных обстоятельствах застоя способен вызвать разве что ностальгическую улыбку, но не послужить нравственной опорой для героини (а значит, и зрителей), готовой по первому звонку предпочесть романтической вольнице утраченное вместе с Артуром лоно отцовской авторитарности.

Семантика образа Отца, имеющая в мировой культуре богатую традицию, осваивается Вами с первых же кадров. Как, например, значим в них специфически кавказский пейзаж, в политизированной атмосфере фильма неминуемо провоцирующий ассоциацию с далеким Гори, родиной Сталина. Именно на этом фоне разворачивается драма Марго, соблазненной таксистом. Совершенно закономерно, что в контексте фильма акт потери героиней невинности воспринимается не иначе как метафора разрушения идеологической девственности советского общества после развенчания культа личности.

Никакого преувеличения в сказанном нет, я надеюсь, Вы согласитесь со мной. Ведь иначе никак не объяснить, почему изощренная драматургическая невнятица Вашего фильма с почти мистической таинственностью окольцовывается многозначительным, но так и не проясненным сюжетом взаимоотношений с Отцом (только на этот раз кровным, а не крестным). Не потому ли Ваш фильм завершается смертельным выстрелом сумрачного горца в родную дочь, что таким образом реализуется мотив ее трагической вины перед поверженным, но таким желанным Отцом?

Эдипов комплекс, перевернутый в нашу общественную историю последних десятилетий, обретает в «Ворах в законе» смыслообразующее значение. И что характерно, значение это отнюдь не уводит нас в сторону абстрактного психоанализа, а дает ответы на вполне сегодняшние вопросы — о механизмах торможения перестройки общественного сознания, скованного стереотипными представлениями о власти отца — государства.

Конечно, от молодого режиссера естественнее было бы ждать личностной интерпретации материала, но Вы пошли своим путем отработанных стереотипов. Одно это делает Вашу картину явлением глубоко оригинальным в советском кино. Чего уж тут говорить: по тому, как отраженные в фильме стереотипы сознания будут завоевывать сторонников «Воров в законе», видно, насколько мы готовы к переменам. Так что, Ю. Кара, Вы взяли спротоцировать ситуацию острую, добровольно избрав для себя роль камикадзе. Теперь не взыщите. По тому, как Вас ругает сегодня критика, видно, сколь эти перемены желанны и необходимы.

В ожидании новых Ваших шедевров
Вячеслав ШМЫРОВ

ЗАВТРА БЫЛ ШЛЯГЕР

Что ж, покупка удалась.

Разборчивые кинолюбители с «Золотого Дюка», брезгливо навесив на «Воров в законе» уничижительную табличку «ККК» (конъюнктура, коммерция, кич), предложили тем самым чрезвычайно эффектный рекламный ярлык для этой ленты. На месте кинофиксаторов я бы ради паблисити так и малевал на афишах сию хлесткую триаду. Дешево и сердито.

Потому что конъюнктура, коммерция и кич — это как раз то, чего и жаждет зритель от кинематографа.

И потому что конъюнктура, коммерция, кич — это как раз то, чем, в частности, и призван заниматься кинематограф.

Отчего-то вдруг всплыло в памяти: «— Господа! Неужели вы будете нас бить? — Еще как! — Загремели васюкинские любители...»

Но нет, я серьезно.

Зритель подтвердит мою правоту рублем — да, тем самым желтеньким грубым презренным неконвертируемым и девальвированным советским желанным рублишком, по коему столь тоскует ныне тоще-

ватый кинобюджет. «Воры в законе», предсказываю, привлекут не менее 46 миллионов зрителей, то есть где-то шестую часть населения страны. И сколько вы ни сетуйте на неразвитость массового вкуса, на непросвещенность зрителя (что совершенно справедливо), в одном ему уж точно отказать нельзя: он, дилетант-потребитель, четко знает, чего хочет. В отличие от многих профессиональных оценщиков, что так убедительно выразил критик в законе В. Шмыров.

За что купил, за то и продаю: предложенный им здесь с тяжелой иронией интеллектуально сублимированный петтинг явно оборачивается первертированной вербальной фурникацией. То бишь перемудрил коллега. Это бывает. В свете реабилитированного психоанализа нам еще предстоит поглутить в дремучих дебрях подсознания отечественных комплексующих Эдипов, блуждающих меж логосом и фаллосом, клиросом и силосом, патернализмом и постпатриотизмом.

Задача-то, которую предлагают «Воры в законе», чуток посложнее, нежели та, что саркастичес-

ки смоделирована уважаемым В. Шмыровым. Юрий Кара действительно камикадзе: он решил поработать на ту вечно позорную область искусства, что именуется массовой культурой. Которая и есть конъюнктура, коммерция, кич. «ККК».

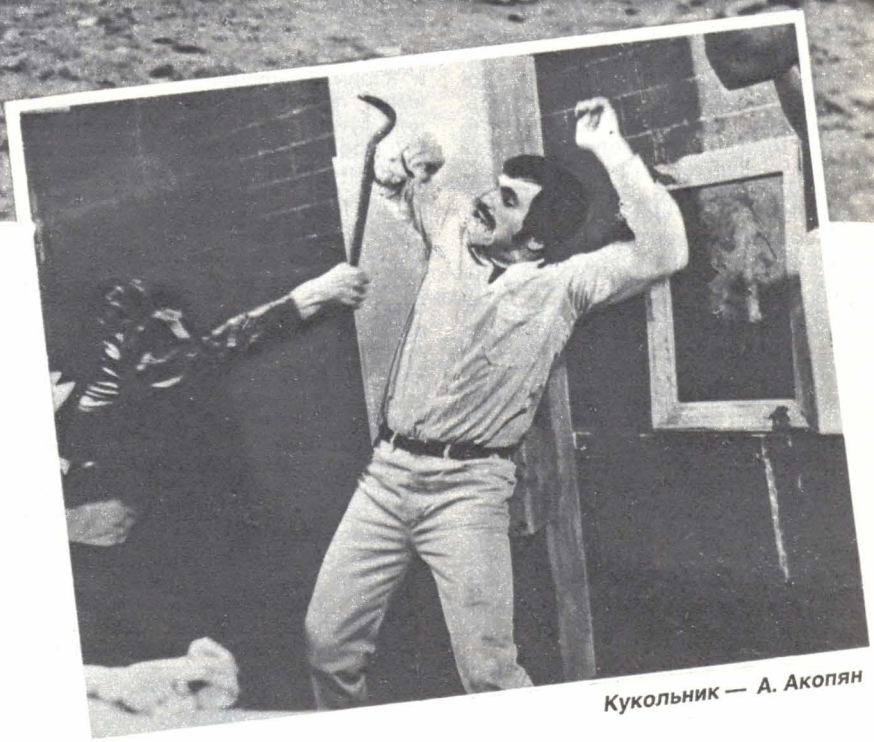
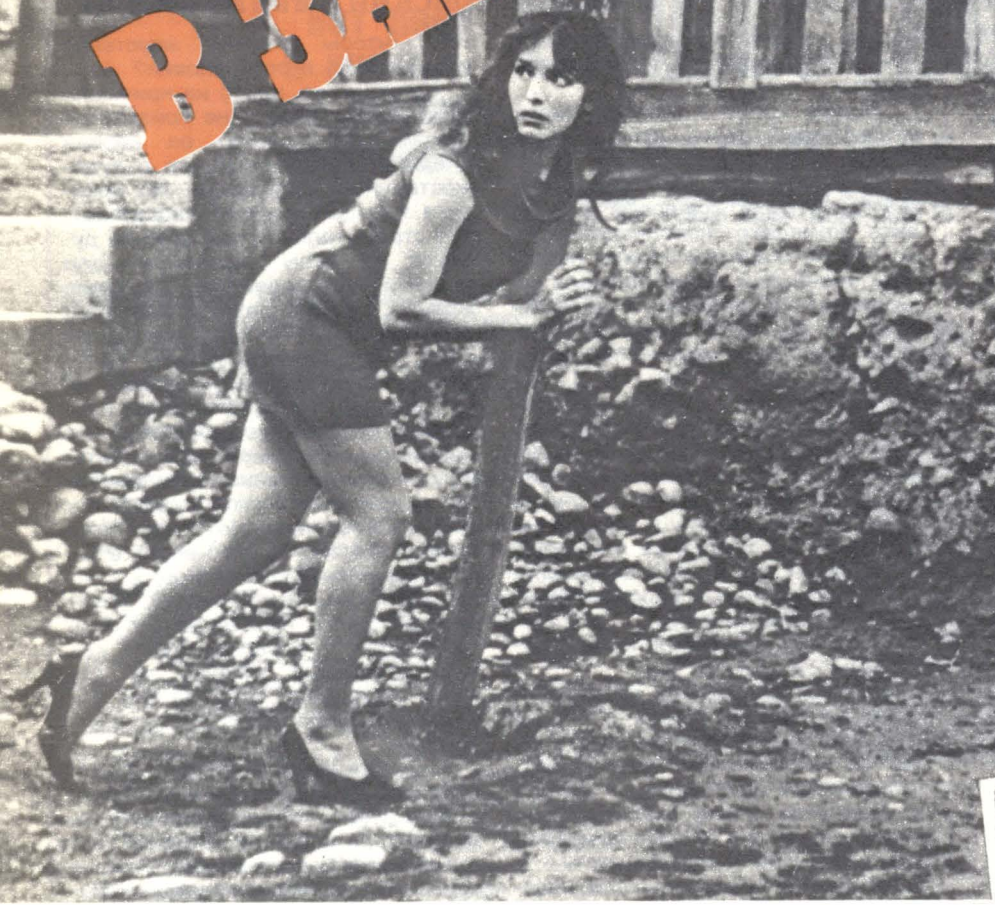
Но как бы кто ни анафемствовал, масс-культура не менее «превсложнейшая штукавина», чем поэзия, «существует — и ни в зуб ногой». Была, есть и будет. И не надо от нее суеверно шараться, как детишки от неведомой бяки: ее надо делать. Творить, если угодно.

Каков поп — таков приход. Каков кесарь — таков слесарь. Каково общество — такова масс-культура. Позапозавчера были «Свинарка и пастух», позавчера — «Иван Бровкин», вчера — «Москва слезам не верит». Сегодня — «Воры в законе». И всякий раз сакральное «ККК» как видовой признак.

А как же, спросите, высокое искусство?! Подлинная культура?! А нормально. Наличие Шнитке не отрицает существования Пугачевой. Андрей Битов не претендует

фильм, о котором говорят

«ВОРЫ В ЗАКОНЕ»



Марго — А. Самохина, Андрей — Б. Щербаков

Кукольник — А. Акопян

на лавры Юлиана Семенова. А на киноафишах Бунюэль рядом с Клодом Зиди. Фантомасу нечего делать над гнездом кукушки, а Кабиря не пытается тягаться в скорострельности с «Великолепной семеркой». Есть проза — и есть беллетристика. Есть симфония — есть шлягер.

Искусство «для бедных»? А почему бы и нет? Коли иное «не по карману» — в силу ли политического режима в культуре, ввиду ли слабости культурного обеспечения общества. Как бы мы ни сопрягли «Веселых ребят» с кровавыми реалиями сталинщины — хорошо, что люди имели возможность посмеяться от пуза хоть полтора часа. И раз хоть пару сердец приободрило звучащее в застойных сумерках «Держи меня, соломинка, держи» — спасибо. «Бедные» — они, представьте, тоже люди...

Конъюнктура конъюнктуре рознь: одно дело — стремиться угодить кучке сатрапов, и совсем другое — дать миллионам простодушных сограждан привлекательное зрелище. И из коммерции не надо делать жупел-страшилку: коли вам не нравится, что зритель столь охотно отдает свои кровные, сделайте кинотеатры бесплатными. Касательно же кича — в нем тоже есть свой шарм, в этом чудном дитяти, порожденном а-трау официозным салоном, высоким примитивом и эстетическим ерничеством. Просто надобно к этим самым «ККК» подставить еще одно «К»: культура. Культура конъюнктуры.

Культура коммерции. Культура кича.

Наверное, мы скоро осмыслим интересный парадокс: почему в столь хреноватые для киноискусства времена — 30—40-е годы — культура шлягера была тем не менее выше, нежели в позднейшую, более благоприятную пору.

Этой культуры — на нынешнем, разумеется, уровне — «Ворам в законе» порою недостает, если сопоставить картину Ю. Кары с зарубежной классикой жанра (нашему массовому зрителю практически неведомой). Но попытка создания триллера на современном отечественном материале оказалась безынтересной. Уж как мы нагладелись на «некую латиноамериканскую страну», уж таких мы детективных откровений из махровой западной жизни на своих экранах понакрутили, что давно уже пора к собственным волкам и овцам вернуться. Что здесь и сделано, однако вовсе не на полном разоблачительном серьезе.

Да, раскаленный утюг на брюхе у мафиози, да, перепиливаемая собственная рука. Однако эта суровая правда жизни уголовных элементов отнюдь не противоречит чуть ироничной интонации фильма. Роковая любовь бандита — боже, что за классическая заморочка массового зрителя! А то, как добрая обойма, всажённая в крепыша бармена, отнюдь не мешает ему, закованному при этом в наручники, съездить напоследок недругу по физиономии (как же — бывший де-

сантник!). А пинок капотом по эйзенштейновской детской коляске, а пистолет, демонстративно передаваемый в коробке из-под торта, а очередь в сберкассе из мафиозных цеховиков-данников, а уморительная реплика: «Там (в баре!) теперь будет работать хороший человек, партийный». Что уж и говорить о сцене воображаемого возмездия, когда геолог-поэт, покарвав неверную возлюбленную, ей же и демонстрирует назидательно ее холодный труп. А очаровательно-неадекватная реакция соблазителя Риты в первых кадрах ленты — здраво рассуждая, на кой ляд ему угощать бабуся бульдиком по темечку? Неужели же для того, чтобы вы

заметили, что с вами играют в игру, персонажи обязательно должны временами пускаться в пляс под разудалые куплеты? Или вам нужен специальный титр-подзаголовков: СТРАШНАЯ-СТРАШНАЯ СКАЗКА?

Особо же, на мой взгляд, комично то, как храбро налетели теперь орлами на отчаянный шлягер мускулистые критики в законе — и ногами, ногами! Некоторые и в пах норвят угодить, как видите, совсем упустив из виду, что наш массово-бедолажный зритель страдает отнюдь не эдиповым комплексом, а элементарным голодом на зрелищность.

Алексей ЕРОХИН

Напоминаем: наша дискуссия была начата в № 1 письмом В. Демина и статьей Ст. Рассадина и продолжена С. Фрейлихом и А. Ерохиным в № 2. Сегодня разговор ведут критики В. Туровский и Ю. Гладильщиков. Мы же напоминаем, что к участию в дискуссии приглашаются самые пристрастные критики — кинозрители.

ПО ПРОТОКОЛУ?.. УВОЛЬТЕ!

Юрий ГЛАДИЛЬЩИКОВ

Лидер нашей кинокритики Виктор Демин написал, адресуясь к «Советскому экрану», много верных слов: об ответственности рецензента, уважении к предмету разбора и т. д. Чем дальше твоя позиция от позиции оппонента, тем корректнее надо к нему относиться? Согласен на все сто. Иначе, того гляди, мы до рукопашной допоемизируемся. А некоторые говорят, что горязды и до гражданской войны.

Но вот какой нюанс. Призывая к корректности, В. Демин сам немножко увлекается и обходится не совсем корректно... Можно сказать, со своими собратьями, а можно, и со своей профессией. Нет-нет, дело не в том, что ему не приглянулись некие конкретные статьи, которые, допустим, понравились мне. По конкретному поводу я бы спорить не стал. По-моему, это нормально, когда критиков ругают. Критик поругал фильм, кто-то поругал его, кто-то поругал поругавшего, кто-то защитил диссертацию — так и должно быть.

У В. Демина, вольно или невольно, выходит, что кинокритика — только служанка кинопроцесса. Или (если шире) критика — служанка процесса творческого. Довольно необычная, надо заметить, служанка, имеющая обязанность даже иногда поправлять хозяев и давать советы, но все же не госпожа и не подруга. Во всяком случае, почти все указания В. Демина — это регламентации служанке: в какие ей комнаты заходить можно, а в какие никогда, в каких тонах можно разговаривать, а в каких ни в коем разе... Ну да ладно, пусть не служанке, пусть регламентации дипломату (дипломатический протокол, как известно, строго определяет, как вести служебную переписку: как начинать письмо, как заканчивать, как строить фразу). Суть одна — регламентации. Весьма, думаю, приятные для большинства режиссеров, которые искренне считают, что критика должна добросовестно пересказывать масе их картины, просянзять замысел и... Бранить. Да-да, бранить — но соседней-соперников!

А знаете, я согласен: у критики есть и такая роль: служанки. Или зеркала. В меру кривоватого (пересказ ведь тоже субъективен). Но давайте, наконец, признаем очевидное: критика может (и должна быть!) самой разной.

Разной по интересам. Не люблю ссылаться в полемике на авторитеты. Они прихватываются в свидетели как заведомо беспорочные, и выходит, что оппонент то ли дурак, то ли злодей. Но изобретать велосипед тоже не стоит. Так вот: еще Л. С. Выготский, удивляясь бесплодным стычкам разных школ, писал: «Критика историческая, общественная, философская, эстетическая и пр. не исключают друг друга, так как они подходят к предмету исследования с разных сторон, они изучают в одном и том же разное». Он же признавал и крити-

ку субъективную, дилетантскую. Можно ли ко всем этим разным критикам предъявлять единые требования?

Далее. Мне казалось, это уже разделилось само собой. Выходит, нет. Есть искусствоведение, как наука о творчестве, и критика, которая в своем идеале есть творчество. Зачем В. Демин указывает Ст. Рассадина, как тому не следует писать? Разве сам В. Демин следовал каким-то протокольным правилам? И слава богу, что не следовал! Потому и получился В. Демин, которого знают. Истинный критик — тот же писатель, только имеющий дело не с реальной действительностью, а уже отраженной в литературе, кино, театре. Он может поступать с этой отраженной действительностью совершенно свободно, как ему заблагорассудится.

«Хорошенькое дельце, — скажет режиссер. — Но ведь это мой фильм!»

И это уже было. В давнишнем диалоге («спровоцированном» и записанном мастером этого жанра Г. Цитриняком) не на живот, а на смерть схватились Лев Аннинский и Юрий Трифонов. «...как критик имею право обрубать произведение руки и ноги... Мое суждение — это мое самовыражение во взаимодействии с вами как писателем», — утверждал Аннинский. «Тогда я, прошу прощения, здесь ни при чем», — отвечал Трифонов. «Вы и есть ни при чем. Вы написали — дело сделано: ваше детище гуляет само по себе, и мое право с ним взаимодействовать», — наступал Аннинский. «Но здесь по отношению к писателям есть какая-то безнравственность...» — обижался Трифонов. Аннинский парировал: безнравственно вообще художественное творчество, ибо сокровенное выволакивается на всеобщее обозрение... Из этого замеса противоречий они так и не смогли выбраться без взаимных претензий, как ни стремились.

Кто прав? Оба: и Аннинский, и Трифонов. Между критиками и творцами и не может быть гармонии — только диалектическое противоборство. Драматическое, между прочим, прежде всего для критиков. Они всегда не правы. По мнению публики: как он смел так самовольничать, ведь фильм совсем о другом! По мнению режиссеров: вот тот критик клерк, конечно, и пишет чуточку по-гондурасски, да зато пересказал все хоть и плоско, но точно, а этот, конечно, талантливый, но как он смел!.. И т. д.

Все хорошо, скажет читатель. Но как увязать корректность и уважение, с одной стороны, и безусловную, абсолютную свободу критика, с другой? Как согласовать?

А в том-то и дело, что каждый критик понимает и согласует это по-своему. И это лишний раз подтверждает, что все разные. И это прекрасно. И не надо ничего регламентировать.

ЗНАЙ СВОЕ МЕСТО

Валерий ТУРОВСКИЙ

Фигура художника, возмнившего, что он безгрешен, — фигура трагическая.

Фигура критика, возмнившего, что безгрешен и он, — фигура комическая.

Понимаю, что, занимаясь профессией, трудно все время испытывать комплекс неполноценности, но предпочитаю выглядеть ущербным, увечным и убогим, нежели самоуверенным, наглым и нетерпимым. И уж если имеющим комплекс, то только один — полноценности.

Вторичность нашей профессии — это судьба, с которой надо смириться. А если гордыня не позволяет, если уж богом не дано писать романы и повести, если не тянет слагать сонеты и оды, то не лучше ли, не достойнее ли в меру отпущенных сил и дарованных способностей честно и скромно заниматься своим делом?

По-моему, лучше. По-моему, достойнее.

Надмирный критик, преудведомяющий, что уж сейчас-то он нам раскроет глаза на белый свет, сейчас он быстрехонько разобъяснит, что теперь в какую цену, — фигура в конечном счете жалкая. При всем возможном блеске эрудиции, ослепительной полемичности и безудержной язвительности все-таки жалкая и натужная. Претензии на роль держателя истины в последней инстанции глупы и вздорны, а претендент на эту роль очень скоро начинает походить на пожившего унылого клоуна, все еще мечтающего взлететь под купол цирка.

Тень должна знать свое место. Мы же отчаянно не хотим признаться себе и людям в том, кто без кого не может обойтись — критики без режиссеров, актеров, драматургов, операторов, художников или художники, операторы, драматурги, актеры и режиссеры без критиков. Я даже готов вообразить буколическую картинку, на которой будет изображен безутешный режиссер, так и не дождавшийся своего единственного критика. Ума не приложу, как это какой-нибудь Эсхил или Шекспир обходились при жизни без корпуса театроведов и легиона литературоведов?

Спору нет, критика — род литературы. Относительно самостоятельный, относительно независимый, но существующий до тех только пор, пока ставятся спектакли, снимаются фильмы и пишутся романы. И если представить себе еще одну — совсем уже не буколическую картинку, что в мгновение ока исчезнут театр и кино, живопись и литература, то что останется делать критику? Особливо такому, который уверовал, что искусство существует исключительно для

того, чтобы он мог неустанно упражняться в острологии?

Конечно же, никто из критиков, даже под пытками, не признается людям, что именно он первая и единственная величина в художественном творчестве. Но практика текущей критики показывает, что стремительное сокращение дураков на душу населения дало мощный рост провидцев, вещунов, жрецов, судей и даже прокуроров, уверенных, что истина у них в кармане. Монополисты истины нанесут — и еще нанесут! — нормальному течению художественного процесса огромный вред, последствия которого нетрудно предвидеть. И дело не в уязвленных самолюбиях художников (хотя художники, естественно, полагают, что дело именно в этом, и свято верят в то, что художника может обидеть каждый), а в том, на мой взгляд, прежде всего дело, что, сея вокруг себя нетерпимость к иному, кроме как к собственному, мнению, мы пожем такую беду, что и на наш век и на век внуков наших хватит с избытком.

Скажите мне кто-нибудь, что общего между такими фильмами, как «Лермонтов», «Храни меня, мой талисман...», «Асса» и «Борис Годунов»? Ничего, скажете вы; это все равно что сравнивать недавнее выступление поэта Бориса Олейника с недавним же выступлением прозаика Юрия Бондарева, добавьте вы и... посрамите себя. Потому что сискался один очень, бесспорно, талантливый критик (а именно — Ст. Рассадина), который умудрился написать об этих разных картинах в абсолютно одинаковых интонациях и модуляциях, где от барской спеси ровно столько, сколько от интеллектуальной томности и пресыщенности. Размывая границы между столь различающимися по уровню произведений, одинаково сильно унижая и неумеху-подмастерья, и мастеров, и крепкого ремесленника, критик в конечном счете унизил себя, свой белой авторитет и свою некогда безупречную репутацию.

Мы стали забывать, что достоинство критика не в хлестком слове и не в едкой метафоре. Мы перестали помнить, что критический разбор — это не жэковский разнос. Мы возмнили себя вершиной пирамиды, забыв заметить, что пирамида давно уже перевернута. Мы учим, страшаем, поучаем, покатываемся со смеху, подыхаем от собственного сарказма по поводу понесенной сокрушительной победы и замираем в сладострастном ожидании, когда кто-то одержит блестящее поражение.

Господи, когда же мы научимся уважать друг друга?!

Не раньше, чем научимся уважать самих себя...

Скажите, существуют ли у нас мультфестивали? Правильно — нет пока и в помине, даже вопрос странный.



ФЕСТИВАЛЬ НА

ОБЩЕСТВЕННЫХ НАЧАЛАХ



«Завтрак на траве»

Правда, на Украине проводится несколько лет республиканский, но знают о нем немногие.

Но есть еще один — ФЕСОМ, Фестиваль советской мультипликации. В августе прошлого года он проходил уже в пятый раз. В Рязани. А проводится клубом «Кинематограф» и Дворцом культуры «Красное знамя», великодушно предоставившим свою крышу и клубу, и фестивалю.

Что же это получается? Говорим без конца о том, что мультикино как зрительского явления почти и не существует, что собираем призы на киносмотрях чуть не во всех странах мира, а своего фестиваля нет, а тут пожалуйста!.. Нашлись люди, которым это интересно (назову хотя бы двоих: Владимир Холмогорский, Александр Никитин), не пожалели сил и времени, разрыли запасники проката, разгадали его странные «секреты» (о чем нужен бы отдельный разговор), вступили в личные отношения со студиями, с режиссерами, с критиками, преодолели тьму мелких и крупных препон, понабывали шишек — и сотворили дело, которого пока не сделали ни Госкино, ни Союз кинематографистов, ни кто-либо еще...

Представьте себе: несколько дней 400-местный зал, битком набитый, смотрит мультпрограммы, очень плотно составленные, придирчиво отобранные, — выжимку действительно лучшего, самого любопытного, небанального из всевозможной продукции за последние год-два. Плюс ретроспективы и фильмы, привезенные гостями. ФЕСОМ присуждает и свои традиционные призы. Какие? Это тоже интересно: большой, средний и малый Полканы — фигуры фольклорных кентавров, их заказывают у скопинских мастеров керамики, способствуя возрождению полузабытого ремесла и школы. Есть и почетные дипломы — все, как полагается. Однако главный-то интерес — как они присуждаются.

Каждый зритель получает программу конкурсного показа с просьбой проставить баллы каждому фильму и сдать в оргкомитет. Таким простым и демократичным способом голосует главное, зрительское жюри. Но есть и другие. Свои награды раздает жюри кино клубов (а в Рязань приезжают коллеги — клубники со всей страны). Их обычно несколько десятков человек — «костяк» зрительного зала. И, наконец, призы самого «узкого круга» — совета рязанского клуба «Кинематограф». Вкусы этих разных аудиторий далеко не всегда и не во всем совпадают — что ж, тем лучше, значит, представлен весьма широкий веер интересов. Присмотреться бы внимательней и творцам, и критикам, и прокатчикам...

На сей раз в программе из 23 лент безоговорочным лидером стал «Завтрак на траве» П. Пярна (как, впрочем, и на Всесоюзном фестивале в Баку, и на Всемирном в Загребе, и где-то еще). С одной стороны, неудивительно: это явление редкой силы и значения, но с другой — не так уж ожидаем успех у «рядового» зрителя фильма, в котором аккумуляруется многое из уже пройденного мультипликацией и намечаются новые ориентиры. Два других Полкана получили тоже известные ленты: «Мартынко» Э. Назарова (кстати сказать, этот

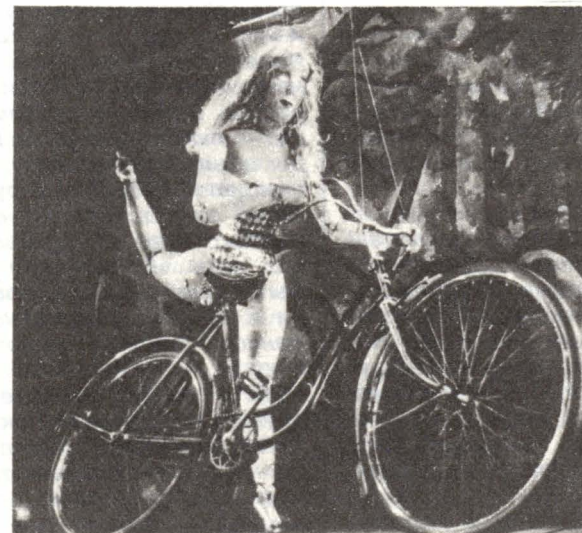


«Однажды осенний фотограф»



«Мартынко»

«Театр папы Карло»



режиссер — уже трижды лауреат ФЕСОМА) и «Урок» Р. Саакянца. Ну а дипломы — еще и «Пейзаж с можжевельником», «Выкрутасы», эстонский фильм «Война», литовский «Было, было, как не было», латышский «На порог мой села сказка», азербайджанский «Сеанс»... Все вещи неординарные и очень различающиеся по стилю, жанру, задачам.

Однако самым любопытным был для меня выбор оргкомитета, отметившего фильмы откровенно поисковые: белорусский «Однажды осенний фотограф» и эстонский «Театр папы Карло» — весьма небанальные кукольные эксперименты со сложной пространственной, знаковой и смысловой драматургией. А еще интересней и попросту неожиданно — кому отдано главное предпочтение. Лента О. Черкасовой «Бескрылый гусенок» (Свердловская киностудия), казалось мне, обречена на трудный контакт с аудиторией даже профессиональной: вариации на темы чукотского фольклора, в наивно-«дикарском» изобразительном стиле — изысканнейшая и очень точная по художественному мышлению работа, стремящаяся к истинной фольклорной подлинности и глубине, но благодаря этому и почти «закрытая» для восприятия... Иногда радостно ошибиться в прогнозе.

Чем еще был богат ФЕСОМ-5? Объемные ретроспективы В. Курчевского и Н. Серебрякова, на открытии — программа прошлогодних призеров, а под занавес — совсем уж замечательно — «полочная» мультипликация... Так что прикиньте, какую порцию первоклассной и почти недоступной «в обычном порядке» мультпродукции получили рязанские зрители за несколько дней.

Не могу до конца понять, как же удается все это организовать — практически ведь на общественных началах. Однако удается же! Отдаю должное энергии и самоотверженности всех причастных к этому делу, язык не поворачивается указывать на недочеты и слабости, а без них не обходится, конечно же. Но в тех условиях, какие есть, все это похоже на чудо, длящееся вот уже пять лет. Догадываюсь, как достают сами фильмы, но где берут деньги, пусть минимальные, на все про все, как добывают автобусы, места в гостиницах и общежитиях... Да еще ведь надо встретить-проводить, обо всем и обо всех позаботиться, да мало ли... Не могу не помянуть: даже книжный киоск устроили — и какой! — надо полагать, долго по всем букинистическим выискивали редчайшую и нужнейшую кинолитературу. Богатых же спонсоров и облеченных властью помощников, насколько могу судить, как будто и нет, а жаль. Энтузиазм — дело святое, но до чего же мы расточительны! Помочь бы, «скооперироваться», войти в контакт и в долю Госкино ли, Союзу, не знаю, кому еще, — глядишь, на этой «базе» родился бы большой, «настоящий» фестиваль мультипликации. Впрочем, сами «фесомовцы», возможно, этого и не захотели бы. Может, и впрямь не стоит растворять «клубную» деятельность в «профессиональной» — пусть эти плоскости останутся параллельными, стимулируя здоровую конкуренцию в культурной жизни.

М. ГУРЕВИЧ

РАЗВЕ ДЕЛО ТО

125319
Москва
Часовая ул. 5Б

СОВЕТСКИЙ
Экран

Наш кинематограф уже сделал первые шаги в освоении с позиции гласности сложнейшего периода советской истории, связанного со сталинской диктатурой. Пришли к зрителю фильмы «Покаяние», «Завтра была война», «Холодное лето пятьдесят третьего...», снимаются новые картины. По-разному встречаются зрители эти произведения — идет непростая работа познания реальной истории. Оттого «СЭ» особо внимательно относится к читательской почте на эту тему: здесь наглядно предстает трудный процесс раскрепощения сознания. Читайте, думайте, делайте выводы. А некоторые из этих писем, мы уверены, могут послужить как невыдуманный материал для будущих фильмов.

Опубликовав в рубрике «Письма с комментариями» («СЭ», 1988, № 12) послание тов. Калинова из города Чугуева, мы, разумеется, рассчитывали на определенную читательскую реакцию, однако она превзошла наши ожидания и по количеству откликов (весьма обильному), и по накалу страстей. Это, впрочем, неудивительно — ведь речь шла о нашем кровном прошлом, об отношении к одной из ключевых фигур советской истории — к Сталину.

Напомним суть дела: тов. Калинов искренне высказался в поддержку Сталина (без которого, по мнению нашего читателя из города Чугуева, «у нас не было бы социализма и Советского Союза») и заявил, что он «живет и будет жить вечно», хоть и напускают на него «разных зубров, беков, арбатов и прочих зверей» (не правда ли, довольно образное представление о набирающей силу гласности?).

Мы в редакционном комментарии к этому письму столь же искренне подтвердили: да, Сталин, разумеется, «будет жить» в памяти народной, но только не в чаемой тов. Калиновым роли Геня, Вождя и Учителя, а в подлинном своем историческом амплуа. Ведь многое доселе тайное становится наконец явным, рассеивается удушливый туман умолчаний, и в свете гласности рушатся обветшавшие расписные декорации сталинской эпохи, обнаруживая горькую кровотошачую правду. И из-под лубочной маски Отца народов все более отчетливо выглядывает истинное лицо палача и диктатора.

Это, увы, не всем по сердцу, что и подтвердила редакционная почта.

«Очень обидно за свое прошлое, которое было связано с эпохой И. В. Сталина. Мы жили с ним, воевали, работали, учились и очень любили его, обидно до слез за него, затеяли травлю вот уже три года». Н. Прудина, Курск.

«Мы его любили и любим». Соколов, Омск.

«Жизнь при нем была прекрасной по всем аспектам: идеологической, духовной, нравственной, моральной, материальной. Золотые годы нашей истории». В. Иванова и еще 12 подписей, Калининград.

«Наследие Сталина вспоминаем самым добрым словом, вы вспомните фильмы 30-х годов, веселые, задорные. Люди полны энтузиазма, песня «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек» и другие... Сталина любим и сохраним в памяти мы и наши дети, они ведь тоже все понимают, хоть и ученые». Н. Лошманов, Кемерово.

«Да, я за ту эпоху, в которой жил! Ибо мы, люди той эпохи,

жили полной, насыщенной духовной жизнью!» Н. Фомин, Свердловск.

Признаться, очень грустно читать такие письма. Ладно бы, писалось это лет пять — десять назад, когда мы жили в условиях жесткого дефицита исторической информации и 30—40-е годы представляли исключительно в ореоле героическо-победоносном. Но сейчас-то, сейчас, когда со страниц газет и журналов сталинское время предстает в подлинном свете, неужели же можно так безмятежно называть ту пору «золотыми годами нашей истории»? И неужели нельзя отличить начавшуюся тяжелейшую работу общества по расследованию преступлений перед народом от «травли»?

Ел. Бунина, Львов: «Просто возмутительно лить грязь на невинного человека. И. В. Сталин не виновен в том, что за решетку попали невинные люди, это вина местных властей». Неужели до сих пор так греет кому-то сердце эта утешительная легенда? Да, греет...

Авторам подобных писем, если вдуматься, ведь даже не столько за самого Сталина «обидно», а за самих себя (хотя они этого часто и не понимают). В самом деле, жили, верили, любили, преклонялись, а теперь что же, все напрасно — и любовь, и вера? Осознать это нелегко, зачастую даже мучительно — вот и возникает реакция резкого отторжения: не хотим ничего знать, все вы врите и клеветаете? И тут мы вполне согласны с нашей читательницей из Ленинграда Мошковой: «Мне жаль таких людей».

«Любите вы его на здоровье, раз вы без этого не можете жить», — пишет Т. Алексеева из Чебоксар. — Вольно или невольно Калиновым делается попытка дискредитировать нынешнее время, когда народ вздохнул полной грудью, когда личное мнение каждого становится не самоценностью, а слагаемым нового образа жизни: гласности. А нас, молодых, хотят такие, как Калинов, «очаровать» тем временем... «Мы просто любили и верили»... О нет, это совсем не просто — любить и верить. Нет нужды объяснять это тому, кто страдал и любовь, и веру. А с пеной у рта отстаивать «самодержавного» идола — это все равно что петь «Боже, царя храни». Быть преданным слепой любви и вере — недостойно современному гордому, умному человеку.

Есть люди, которые ничего другого не ищут, как поклонения «сверхчеловеку», «вождю» чуть ли не с религиозным экстазом. Пусть оставят свои «славься» и «да здравствует» при себе. Не будет Сталину — этому чудовищ-

ному монстру советской эпохи — вечной славы. Пусть не надеются на это его «поклонники».

«Я бы лично назвала Сталина кровавым царем при социализме». Л. Трофимова, г. Куйбышев.

«Сталин будет жить», но только не в народе, а в холуях! Понимаю, что нынешним «бериям» ох как не хватает такого «вождя», но при чем тут социализм — не понимаю». Ю. Прозоров, Майкоп.

«У нас не было бы социализма, если бы не Сталин», — пишет Калинов. Да, у нас не было бы такого диктаторско-казарменного социализма. У нас была бы демократическая страна, развивающаяся по ленинским принципам. У нас бы не было миллионов жертв, несчастных семей и многого другого. Прав Калинов в том, что Сталин в народе будет жить вечно. Но не в образе «великого вождя», а в образе диктатора, палача и убийцы». Е. Розанов, Ленинград, ученик 9 класса.

Ну, скажут «поклонники», уже и школьников на подмогу позвали! Мы же только рады, что совсем юный человек выказывает куда большую зрелость суждений, нежели иные представители более старших поколений.

А чтобы нашего молодого читателя-ленинградца не попрекали заочно в «недопонимании» или, чего доброго, в «литье воды на мельницу» — давайте сделаем небольшой экскурс в нашу историю, в те самые «золотые годы». Причем исключительно с помощью ваших писем. Но это, предупреждаем, нелегкое чтение...

«Автора письма, который с таким апломбом отстаивает свою позицию по отношению к Сталину, переубедить мне доступными словами очень трудно. Ибо в своих заблуждениях он зашел слишком далеко. Поэтому мне остается взять автора письма за руку и повести в далекое майское утро 1933 года, и пусть он как бы посмотрит своими глазами на эти, как говорят кинематографисты, кадры.

...Серое майское утро. Серый свинцовый небосклон тяжелой глыбой навис над землей. С такими же серыми лицами худые, как скелеты, люди ходили около заборов, выискивая съедобную травку. Иные, распухшие до неузнаваемости, уже потерявшие всякую надежду на спасение, сидели смиренно на завалинках и спокойно ждали смерти. Они знали: никакая травка их уже не спасет.

Возле одного забора лежал ниц средних лет человек, уткнувшись носом в сочный подорожник, правая рука отброшена

ЛЪКО В СТАЛИНЕ?..

в сторону, в заскорузлых черных пальцах зажат гнилой корнеплод.

— Почему он там лежит? — испуганно спрашиваю ныне покойную мамашу.

— Не смотри туда, сынок. Не смотри. Пойдем отсюда, — заторопила она меня.

Очевидно, ее материнское сердце пронзила страшная мысль, что не сегодня-завтра буду и я так лежать где-то под забором мертвым.

Мы тоже ушли искать съедобную травку. Мамаша часто оставалась, осеняла себя крестным знаменем и все просила у господ бога протянуть нам еще месяц-полтора, а там... Что потом с нами будет, она не договаривала.

А когда мы возвратились с «пастбища», отец уже был дома.

Ходил он верст за семь на Ивашковский спиртовой завод Золочевского района Харьковской области. Там в громадных буртах хранилась кукуруза. Ее там было сотни тысяч пудов. Это жизнь многих тысяч людей. Но эта кукуруза была не для погибающих людей, ее в каком-то поспешно-лихорадочном темпе перегоняли на спирт. А по всей Украине свирепствовал голодный мор.

Возле стола на лавке лежал домотканый мешок, из него торчало с десяток кукурузных початков. Мамаша взглянула на мешок, спросила:

— И только?

Отец долго молчал, а потом ответил:

— Спасибо и за это. Другие вовсе пустыми вернулись. Солдат туда понагнали для охраны, и пулеметы при них. Против пулеметов с голыми руками не пойдешь. За смертью нечего далеко ходить, она здесь — на пороге дома.

Иди, Калинов, и смотри. Смотри! И другим расскажи. Это твой Сталин голодным мором выводит на погосты миллионы людей.

Мы как-то выжили. И сейчас, через 55 лет, когда я вспоминаю ту трагическую весну 33-го года, у меня внутри, где-то под ложечкой, появляется чувство голода».

И. Влащенко, Березань

В будущих фильмах о временах сталинщины мы наверняка увидим и подобное тому, о чем пишет Л. Зубарева из поселка Николаевка Донецкой обл.:

«В 40-м году наша семья добровольно (а вообще-то с перепугу) выехала на Дальний Восток. Вскоре в таежном поселке появился лагерь. Сначала мы видели не людей, а просто серую массу, желтые ленты с надписью

«изменник Родины», солдат и овчарок. Смотрели, ненавидели, презирали, ведь шла война. «Серые» строили обогатительную фабрику, клуб, склады. Иногда кто-то просил: «Дочка (сестричка), вынеси бумагу и карандаш». Выносили, забирали письма, почти все с одинаковым адресом: «Москва, Кремль, И. Сталину». Охранники улыбались. Может, эти письма бросали на почте в печку, но они писали и писали. А мы, не задумываясь, пели песни «о Сталине мудром, родном и любимом». Верили, что все у нас хорошо и правильно.

В 50—52-м годах моему отцу, опытному бурильщику, стали давать учеников из зеков. Им сняли унизительные ленты, а тем, у кого срок был на исходе, давали увольнительные в поселок. И вот эти ученики иногда приходили к нам. Маленькому брату приносили самодельные игрушки. Мать кормила таких худых. Иногда предлагала: «Возьми рубашку, твоя вон совсем разлезлась». — «Не надо, отберут все равно». — «Кто?» — «Шпана».

В душе возникали какие-то колебания, все чаще возникал вопрос: неужели все это враги?

Как можно их забыть? Как можно забыть миллионы уничтоженных людей?»

Забыть — нельзя. Никогда и ни за что.

А кто-то склонен только умиляться: Сталин-де «сумел сплотить народ во время войны» (Суворова, Оренбург); «какой теплотой и заботой были окружены дети во время войны, особенно сироты» (В. Шишова, Петропавловск-Камчатский). Но вот рядом другое письмо, от Н. Тресковой из Майкопа, — тут и о «сплочении», и о детях:

«Мне было семь лет, когда началась война. Мы жили в Сибири. Отец ушел на фронт, а нас у мамы осталось пятеро, старший — 14 лет. Через год отец пропал без вести — такое сообщение получила мама в органах НКВД, куда ее вызвали. Пешком 20 км до райцентра по грязи мама прошла, чтобы получить предупреждение: «сообщите, если муж ваш появится». Конечно, сразу же было отказано в том мизерном пособии за отца, которое мы получали, и тут же отказано в завтраках в школе. Маме отказывали в выписке зерна авансом, не давали лошадей, чтобы привезти дрова. Мы, дети, на саночках по пояс в снегу возили дрова из леса.

Мы страшно голодали, опухли ноги, руки. Школу пришлось бросить, так как не в чем ходить. Вся надежда была на сбор прошлогоднего картофеля и колосков. Хорошо помню, мы с мамой собирали колоски и набрали

на место бывшего тока. Там увидели мякину и семена сурепки. Мы стали очищать семена от земли и мусора (кто-то сказал, что из них можно сбить масло). Вдруг видим — на лошади едет наш колхозник Стриженков. Высыпал наши колоски и сурепку на землю, затоптал конем, забрал наши сумочки и, пригрозив судом, удалился победителем. Такое случалось не раз, когда отбирали у детей эти колоски и высыпали тут же на землю: «Не смей трогать — колхозное!» А мы голодали.

Еще случай дикости. Лес корчил нас в летнее время: корзинки в руки — и по грибы, ягоды. Однажды возвращались из леса (а было нам от 7 до 10 лет), догнал нас на коне председатель колхоза Стрекаль и кнутом отпорол всех, высыпал ягоды на дорогу и затоптал. Откуда такая жестокость?

Пережили подобное не только мы, многие так же бедствовали, но на них не было пятна «дезертировы дети». Потом выяснилось, что папа погиб под Ленинградом, пал смертью храбрых. Он был сапер — похоронную получили накануне дня Победы.

Нет, не забыть мне мое «золотое» детство, когда мы пухли от голода, а пели: «За детство счастливое наше спасибо». Не забыть эту страшную эпоху сталинизма и тех людей-зверей, которых выпестовал сталинизм».

А теперь перевернем еще одну страницу советской истории, заглянув в годы послевоенные. Тут нам поможет письмо Д. Фоминых (Бендеры):

«Хочу только вкратце описать, что пережила наша семья в сталинские времена. Мне было тогда 11 лет, а самому младшему из нашей семьи — 2 месяца. В один прекрасный день весь наш поселок был перевернут вверх дном, «раскулачивали» каждую пятую семью. У нас как у «кулаков» все пожитки уместились вместе с нами на одной телеге, которая везла нас на станцию Тараклия, где нас ждал товарный состав.

Сколько мы перенесли горя, болезней. Голод, холод сорокаградусный, унижения. Никому нельзя было слово сказать, тебе тут же в ответ: «Кулачка! Тебя не зря выслали сюда!» Оскорбляли нацией: «Болгары нечастные, цыгане!» На всю жизнь запомнились добрые, сочувствующие люди, они помогали нам кто чем — куском хлеба, стаканом молока, — и мы выжили.

Это была очередная голодовка, которую мы пережили после недавней в 46—47-е годы. Тогда наша мама отдала последнее свое — подвенечное платье, ко-

торое по болгарскому обычаю должно храниться до конца жизни, за 5 кг кукурузы.

Пишу, а у самой холодок по телу, жутко становится, когда вспоминаю то утро 6 июня 1949 года. В четыре часа, когда мы все спали, громко постучали в дверь, и я, соскочив с постели, тут же увидела в темноте каких-то страшных вооруженных людей. Они жгли спички, а один крикнул: «Всем встать и собираться!» Мы все перепуганные, ничего не понимая, не можем найти свою одежку, только слышим, как мама нас подталкивает и шепчет: одевайте все на себя, что найдете. А потом товарный вагон. Нас разместили 49 семей в один вагон, и только в два маленьких окошечка проникал свет. Шум, плач детей, рыдания взрослых — прощались не только с родиной, но и с жизнью. Теперь, когда я смотрю фильмы, как наших русских увозили в Германию во время войны, всякий раз вспоминаю тот ужасный день».

Судя по почте, сталинским «полконникам» нечего противопоставить подобным реальным фактам, кроме словосочетаний типа «наш дорогой вождь», сетований на очереди за продуктами и откровенной ругани.

Нежелание задуматься, сделать душевное усилие, чтоб хоть маломальски осознать масштабы всенародной трагедии, в которую страна была ввергнута сталинщиной, оборачивается слепой неприязнью, а то и ненавистью к благим переменам в обществе. И как страшно и больно читать в письме Соколовой из Можайска, что, когда поставят Мемориал жертвам сталинских репрессий, она готова его осквернить (и заявляет это — женщина...). Впору вспомнить мудрые слова из фильма «Покаяние» о подлеще-диктаторе: «Пока вы его защищаете, он жив и разлагает общество».

Размышляя сообща, с помощью ваших писем, уважаемые читатели, над перипетиями биографии нашего общества, мы выступаем в роли не только истцов, но и ответчиков. Ведь суд истории не есть нечто отдаленно-неопределенное, что произойдет однажды само собою, — нет, это непрерывный процесс, происходящий из года в год, изо дня в день. Поймите, что суд истории — это суд человеческой совести, и тут все мы — подсудны, и прежде всего — перед самими собою. И отношение к Сталину — это только один из пробных камней, испытывающих нас на человеческое достоинство, на гражданское мужество, на нравственную чуткость, на зрелость сознания.

Обзор подготовил
Алексей ЕРОХИН

звезда Джона Войта вошла в 1969 году, когда после участия в нескольких мало заметных картинах («Час ружья», «Бесстрашный Франк» и пр.) он сыграл главную роль в прославленном фильме Джона Шлезингера «Полуночный ковбой» (фильм промелькнул полтора десятилетия спустя во внеконкурсной программе одного из Московских кинофестивалей — а давно бы ему пора в наш прокат). Затем он снялся подряд в нескольких удачных картинах, например, в «Освобождении» Джона Бурмена и «Уловке-22», Майка Николса. Полоса удач наконец укрепила его «звездный» статус, и Войт смог позволить себе сниматься пореже, зато в картинах, выбранных им самим. Среди таких фильмов был единственный с участием Войта в нашем прокате — лента более чем среднего уровня, но привлекающая артиста своей темой: положение негритянского населения в США. Фильмы ярко выраженной политической направленности особенно привлекали артиста. Одной из самых больших его творческих удач стала роль парализованной войны — в антивоенной картине Хала Эшби «Возвращение домой». Роль досталась ему после нелегкой борьбы с продюсерами, которые хотели получить более «кассовую» звезду. На кандидатуре Войта настаивали сам режиссер Эшби (немалый авторитет) и Джейн Фонда, знавшая о близких связях актера с вьетнамскими ветеранами, протестовавшими против войны. Войт был утвержден после того, как Джек Николсон и Сильвестр Сталлоне отказались от участия в фильме. «Возвращение домой» принесло Джону Войту, как и Джейн Фонде, премию «Оскар». С этим фильмом он приезжал летом минувшего года в Москву: картину вместе со спилберговским «Инопланетянином» показывали депу-



татам Верховных Советов СССР и РСФСР в рамках обмена фильмами, проводимого организацией «Американо-советская киноинициатива».

Недавно на ретроспективе фильмов Андрея Михалкова-Кончаловского советские зрители имели возможность познакомиться с одной из работ Войты последней его времени — ролью сбежавшего заключенного в фильме «Поезд-беглец».

«Звездная болезнь», говорят, вовсе не затронула актера. Знаменитый Берт Рейнольдс, близкий друг Войты со времен их съемок в «Освобождении», вспоминает, что для Джона самое большое мучение — давать автографы («Он подписывает их с таким выражением, будто это его смертный приговор»). «Игра, вероятно, дается ему слишком легко, — писал Джон Бурмен — Первые его реакции на ту или иную сцену чаще всего чертовски точны, порой полны настоящих откровений. А затем он включает интеллект, очень мощный. Бросает вызов своим инстинктам. Интеллект плюс талант — вот истинное величие».

А. ТУРКИЯ



портретная галерея «СЭ»

Фото Николая Гнисиюка

Войта

Джон Войта (слева) в гостях у съемочной группы «Леди Макбет Мценского уезда» — с режиссером Р. Балайном и актерами А. Абдуловым, Н. Андрейченко



«Андрей Рублев» Тарковского именно теперь, сейчас обнаруживает свой потаенный до поры полемический заряд. Фильм художника о художнике, творца о творце, он оказался в перекрестье напряженных споров о понимании истории России.

«Андрей Рублев».
В главной роли — А. Солоницын



ИЗ ЗЕМЛИ, ВОД

Начну с одного уточнения: кинословарь в статье «Тарковский Андрей Арсеньевич» указывает, что его фильм «Андрей Рублев» поставлен в 1971 году. Так вот, не поставлен, а вышел в прокат. Добавим к этому, что картина получила премию ФИПРЕССИ еще на Каннском фестивале за два года до этого.

Почти пять лет понадобилось «Андрею Рублеву», чтобы от первой его премьеры в Доме кино (февраль 1967-го) дожить до того дня, когда можно было прийти в обычный кинотеатр и купить билет на обычный сеанс (была еще одна, повторная премьера в том же Доме кино, но уже в 1969-м)... Вы не запутались в датах?

Замечательной, впрочем, малоизвестной страницей истории нашего кино стали отчаянные усилия помочь картине в ту пору, когда она лежала на полке, усилия Сергея Герасимова, Григория Козинцева, Дмитрия Шостаковича.

Итак, «Андрею Рублеву» с момента его завершения пошел двадцать второй год. Сегодня нет в живых ни его постановщика Андрея Тарковского, ни исполнителя главной роли Анатолия Солоницына, совсем недавно умер еще один участник картины — актер Николай Сергеев.

Помнится, как в году 1964-м журнал «Искусство кино» опубликовал сценарий будущей картины, авторами которого были Андрей Тарковский и Андрей Михалков-Кончаловский: его, этот сценарий, тогда сразу назвали «Три Андрея»... Когда выйдут в свет книги и сборники, посвященные Тарковскому, мы, должно быть,ждемся подробного анализа, сопоставляющего этот текст и этот фильм, каким он получился, — сопоставления наверняка чрезвычайно интересного. Сейчас — о другом.

Это будет несколько коротких страниц, написанных очевидцем, у кого была еще одна случайная и глубоко личная премьера «Андрея Рублева».

...Мосфильмовский коридор в производственном корпусе. Встреча с Тарковским на бегу (он мой товарищ по работе на студии, только Тарковский в объединении Алова и Наумова, а я у Пырьева). Приглашение зайти в просмотровый зал — сегодня он смотрит первую сборку «Андрея Рублева». Предупреждает, будет про-

пуски, еще не готова фонограмма, нет музыки. В зале трое: Тарковский, монтажница и я. Глядим около четырех часов.

Потом я буду на двух официальных премьерах. Потом пойду в кинотеатр. Потом все эти долгие годы стану пересматривать и пересматривать «Андрея Рублева» (счет потерян). Но та первая встреча с еще не завершенным фильмом в маленьком просмотровом зале, когда на экране был «черновик», останется для меня самым главным, потому что тогда, Тарковский был наиболее свободен, наиболее равен себе.

В том «Андрее Рублеве» была ничем не стесненная и необходимая мера длительности, глубина естественного дыхания художника.

Так, полет лохматого, дикоглазого мужика, висящего в каком-то седле из сыромятных ремней под брюхом мехового шара, наполненного горячим дымным воздухом, длился едва ли не целую часть. И какой же протяженной, необъятной и прекрасной была эта панорама весенней земли, над которой звучало это сумасшедшее от восторга «ле-тю-ю!»...

Так, долгим был разгром города Владимира: время словно останавливалось, как то бывает в страшном сне. Казалось, нет и не будет конца этой кровавой суете, этому мельканию деловитых, сноровистых насилий, грабежей, убийств.

Так, невыносимо обстоятельная была сцена пыток ключаря Успенского собора, и долго-долго привязывали его какими-то широкими матерчатými лентами к скамье, и страшно булькал в его горле расплавленный свинец.

Потом у картины начались сложности: купюры, подрезки, сокращения — поежились от жестокостей, пустили в ход монтажные соображения («не умещается во время сеансов», «зрителя надо пожалеть»). Тарковский уступил, не мог не уступить. И случилось вот что: нарушилось какое-то таинственное, вроде бы недоказуемое, но такое существенное соотношение зрительного и словесного рядов. Потеснились некие очень важные «зоны молчания», слово выступило вперед, стало восприниматься как избыточное. Впрочем, сегодня приготовлен новый прокатный вариант «Андрея Рублева», вроде бы приближенный к авторскому.

Сегодня мы вслух говорим о судьбах мучительных, непостижимых и закономерных, выпавших в период застоя на долю «Заставы Ильича» Марлена Хуциева и фильмов «Короткие встречи» и «Долгие проводы» Киры Муратовой, «Агонии» Элема Климова и «Скверного анекдота» Александра Алова и Владимира Наумова, «Комиссара» Александра Аскольдова да и многих других. Дело здесь не в расследовании с целью поисков прямых виновников (хотя рукописи — в данном случае протоколы заседаний и листы приказов — не горят и эти имена там есть).

Вторая, пока еще теневая, параллельная история нашего кино, его тяжелой борьбы за жизнь, а его лучших художников за выживание, история эта, открываясь перед нами, дает поистине рвущие душу примеры того, как трагические биографии этих картин отзывались чем-то куда большим, нежели муки создавших их художников. Словно зажимались какие-то важные кровеносные сосуды всего нашего кино, замораживалось то, что можно назвать точками роста — как есть эти точки роста у дерева, тянущиеся к свету мутовки его вершины.

«Андрей Рублев» был такой вот точкой роста. И его спутанная, искривленная судьба (годы ожидания, судороги и зияния проката, отсутствие нормальной прессы) небезразлична для судьбы целого направления нашего киноискусства — направления исторического.

Не потому ли теперь, когда темы прошлого нашего Отечества живут в сознании миллионов людей с остротой, насколько не меньшей, нежели наисегодняшние проблемы политики, экономики, нравственности, нашему кино дать, в сущности, нечего. Зрителям предложено довольствоваться, к примеру, «Русью изначальной», «Ярославной, королевой Франции» да еще картиной «И на камнях растут деревья».

Недаром оно, наше кино, не нашло в себе ни мужества, ни творческих сил, чтобы достойно прийти к шестисотлетию Куликовской битвы, а уже от тысячелетия принятия христианства на Руси кинематографисты убежали, как черт от ладана...

Вспомним, как в весеннем, еще раздетом лесу ученик Андрея лукавый и ленивый Фома

КИНО НОН-СТОП

Много ли на телевидении передач, посвященных кино? «Кинопанорама», «Киноафиша», «Воскресный кинозал»... Совсем немного, да и те имеют устоявшийся и вполне традиционный образ.

Главная редакция кинопрограмм решила создать нечто совершенно новое — устроить праздничный кинодень на телевидении. День кино. Те, кто включил телевизор 1 января, стали свидетелями рождения необычного видеоканала «Киносерпантин» — большого кинематографического шоу, рассчитанного на 7—8 часов, то есть практически на весь вечер.

С пяти и до полуночи нас приглашали провести вечер вместе, посмотреть самые разные сюжеты, посмеяться, отдохнуть и в самых популярных формах поговорить о кино. Во всяком случае, ведущий программы Марк Захаров к академическим беседам был явно не расположен и, теряя серьез, задавал своим собеседникам каверзные вопросы.

Вы спросите, чем отличается «Киносерпантин» от той же «Кинопанорамы»? Да тем, что неограниченное экранное время и образ киношоу позволили в одной передаче соединить элементы самых разных кинопрограмм и в самых необычных формах — рекламу новых картин и мультфильмы для взрослых, письма зрителей, интервью с актерами и двухсерийный английский детектив «Отель «Бертрам» по Агате Кристи.

К тому же в видеоканале можно шире использовать то, что до наших телезрителей пока вообще не доходило. И развлекательную программу американского телевидения. И поздравление с Новым годом от коммерческой телекомпании Великобритании с фрагментами их киношоу. И почти трехчасовой (где это мы еще увидим!) репортаж из Западного Берлина о процедуре вручения «Европейского Оскара». Замечательно и то, что в видеоканале могут реализовать свои идеи молодые редакторы и журналисты ТВ.

Безусловно, создание такой живой, увлекательной, лишенной каких-либо регламентов и стереотипов кинопрограммы — это попытка телевидения выйти из кризиса отдельных передач о кино, найти совершенно новые, неожиданные формы подачи материала. А значит — привлечь к киноискусству телезрителя.

«Конечно, кто-то будет недоволен — нет эстрады, нет классической музыки... — говорит главный редактор Главной редакции кинопрограмм С. Кононыхин. — Но мы раз в месяц будем предлагать зрителям такой киновечер. Кому не нравится, могут переключить на первую программу, кто беспокоится, что пропустит «Время», может не волноваться — «Время» он и у нас посмотрит. В отношении кино на телевидении многое надо менять, и, безусловно, нужен единый облик программы, когда зритель будет находиться весь вечер у телевизора, заманенный на необычное кинематографическое зрелище».

У кинематографического видеоканала есть свой облик, свой праздничный имидж. Это уже хорошо. Такого мы еще не видели — ведь десятая муза часто представляла на телеэкране как нечто привычное, заурядное и даже необязательное. Мы уже начали подзабывать, что кино может быть прекрасным зрелищем. Приветствуем появление нового видеоканала на малом экране и, в свою очередь, постараемся уделять вопросам кино на телевидении больше внимания на страницах нашего журнала. Как, впрочем, и самому ТВ.

Н. РТИЦЕВА



На съемках фильма «Андрей Рублев». Слева — А. Тарковский (1966 год).
Фото Г. Васюкевича

Ы И ОГНЯ

находит полувысохшие останки лебедя. Был ли он сражен стрелой княжеской охоты, пал ли с неба, не выдержав тягот осеннего перелета, неведомо. Но он нужен Тарковскому в этом неприбранном, некрасивом лесу ранней весны, в своей наглядной смертной нищете...

Сегодня, вглядываясь в этот кадр, думаешь о том, как напористо, агрессивно нам хотят навязать совсем других лебедей — на царских пирах, на позлащенных бутафорских блюдах, которые несут в сопровождении соответственных песен отборные напояженные отроки... Именно потому, к слову, оказалось в тени строгое писательское подвижничество выдающегося русского исторического прозаика Дмитрия Балашова — с его цепью романов, посвященных истинной истории становления московского государства, потому что нет здесь ни безудержного славословия, ни злобных намеков на таинственные козни вечных и по сей день живых врагов, как нет здесь ни узорочья сказочного слова, ни захлебывающихся восторгов роскошных описаний. Да, не Балашов сегодня популярен...

Мы и не заметили, что в сознании читателей и зрителей, посещающих персональные выставки громких живописцев, был внедрен эталон парадной исторической иллюстрации. Как был бы убит прекрасный русский художник Иван Билибин, если бы он, погибший в блокадном Ленинграде страшной зимой 1942 года от голода, мог узнать, что его скрупулезно точные исторические стилизации образов допетровской Руси отзвучат в наши дни тиражированным ширпотребом всех этих более всего пригодных на конфетные коробки огромноглазых кукольных князюк, хороших витезей, мучеников, святителей, всех этих тщательно выписанных кокошников, жемчугов, самоцветов, всех этих гладеньких пейзажиков с храмиками, березоньками, закати-ками...

Эти суррогаты исторического брезгливо воспаряют над землей реальной истории, блаженно витают в некоем безвоздушном пространстве убаюкивающего вымысла. Они предлагают безжизненную, но уютную схему, ласкающую сознание обывателя.

Тарковский же брал в истории ее живое,

непреходящее, а потому и сегодняшнее в той же мере, в какой, вечное.

Он брал прежде всего землю. Брал воду, огонь, молоко, кровь, камень храмов, дерево изб, живую плоть лошади, весенний разлив, осеннюю грязь, нити дождя, дымно светящиеся под солнцем, черную и белую графику зимы.

Люди для него никогда не были исполнителями неких ролей. Он слышал их речь как речь сегодняшнюю — здесь он сознательно шел на прямые исторические отступления, потому что в его творческом сознании основополагающим было представление о некоем едином поле истории с его силовыми линиями, связующими прошлое и будущее.

Тарковский был художником-визионером, он обладал почти пугающей способностью как реальность переживать то, что было у нас почти шестьсот лет назад или на планете Солярис, в предвоенные годы или в загадочной Зоне, по которой идет и ведет других его Сталкер.

Все его фильмы — о поисках истины. Их герои неизменно приходят к обретению этой истины, иногда ценой жизни (как в «Ностальгии»), иногда ценой великого отказа (как в «Жертвоприношении»). От немоты — к внятному слову, через муки, обиды, потери, страх — к свету, к обретенной красоте (как в «Андрее Рублеве»).

Трагедийное по самому своему естеству, искусство Андрея Тарковского ведает высоту катарсиса, покаяния и очищения. И первым на этом его крестном пути стал «Андрей Рублев».

...В который раз я жду и жду того всегда неуловимого мгновения, когда из подернутых серым пеплом углей костра, возле которого вяляется на размякшей холодной земле плачущий Бориска, на черно-белом экране проступит цвет рублевских икон. Когда пойдут, и пойдут, и пойдут они, эти иконы. Их светоносная бессмертная поверхность, испещренная следами гвоздей, пустотами утрат — всеми ранами, нанесенными временем и людьми.

Осанна бессмертному. Финал фильма, созданного художником, которому в свой черед назначено поправить небытие.

В. ШИТОВА

Закончились съемки совместного советско-шведского фильма «Интердевочка», снятого режиссером П. Тодоровским по одноименной повести В. Кунина.

Публикация небольшого материала о предстоящих съемках, прошедшая в «Советском экране» год назад, вызвала, судя по читательской почте, невероятный интерес. И, в частности, показала, какой нетрадиционной для нашей страны «престижностью» пользуется эта профессия: многие юные читательницы предлагали себя на роль валютной проститутки, уверенно заявляя, что роль у них получится.

Однако на роль главной героини фильма Таньки была приглашена актриса московского театра «Современник» Елена Яковлева (зрители ее

знают по фильмам «Плюмбум, или Опасная игра», «Шаг»), которая, проигрывая «претенденткам» в опыте, наверняка превосходит их по части актерского профессионализма. Во всяком случае, так полагает режиссер Петр Тодоровский, к которому наш корреспондент поспешил обратиться вскоре после его возвращения из Стокгольма, где снимался ряд эпизодов ленты. К сожалению, интервью оказалось коротким, так как происходило в нерасполагающих для такого разговора обстоятельствах: режиссер давал его по телефону, из больницы.

— Только не думайте, пожалуйста, что фильм будет «о проститутках» или что я хочу как-то осудить своих героинь,— говорит Тодоровский.— Я их не сужу, они жертвы. И если хотите знать мое отношение — я их люблю. То есть

я имею в виду не конкретные прототипы, с которыми мне, кстати, приходилось специально разговаривать во время работы над фильмом, а тех героинь, которых придумали мы с Куниным и актрисами И. Розановой, А. Немолояевой, И. Дапкунайте, Л. Полищук и другими.

— Вы хотите сказать, что они имеют мало общего с реальными «интердевочками»?

— Вы же должны понимать, мы ведь не хронику снимали. Нас интересовало обобщение, обобщение характера и судьбы каждой из героинь фильма.

— Вы долго не решались утвердить актрису на главную роль? Почему именно Елена Яковлева?

— Вначале, знаете ли, я себе совсем другой тип девушки представлял. А потом понял, что главное — не совпа-

Отец Тани — В. Шиловский



Милиционер — Г. Сидоров и Школьница — Н. Щукина



Лялька — А. Немолояева



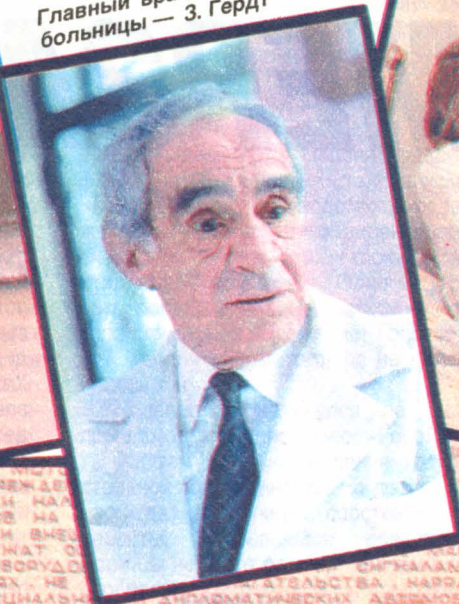
ИНТЕРДЕВОЧКА



Утром возле
отделения милиции

Таня и Гюнвальд — Т. Валунд

Главный врач
больницы — З. Гердт



Зина Мелейко —
Л. Полищук,
Кисуля —
И. Дапкунайте,
Симка-Гулливёр —
И. Розанова
и Танька

Фото В. Манешина

Танька — Е. Яковлева

дение типажей, нужна Актриса. А теперь уже могу с уверенностью сказать, что не ошибся. Елена Яковлева — очень восприимчивая, тонкая, эмоциональная актриса. И очень профессиональная. Думаю, что это восходящая кинозвезда.

— У вас в фильме в ролях шведов снимались действительно шведские актеры. Наверное, были сложности с такой интернациональной группой?

— Я впервые делал совместный фильм. Другие условия работы, все другое. В общем, это тяжело, непривычно. Но как раз с актерами мы быстро нашли общий язык. Понимали друг друга, что называется, с полуслова. Или, если точнее, с полужеста. Вообще то, что мы снимали на настоящей натуре, в Швеции, а не где-нибудь в Прибалтике, как это обычно практиковалось, дало удивительный эффект достоверности. Понимаете, все настоящее, а не камуфляж. Но тут, правда, возникли другие проблемы. Действие второй серии картины происходит в Швеции, куда попадает Танька, выйдя замуж за фирмача. Так вот и в сценарии, и в повести Кунина жизнь в Швеции изображена достаточно схематично. Без знания шведского характера, традиций, психологии. И за короткое время съемок этого знания, как вы понимаете, особенно не получишь.

Один из главных вопросов, который волновал, — о русской эмиграции. В частности в Швеции. Вроде бы человек достиг всего, чего хотел. Все у него есть. Ан нет... В чем же истинные, глубинные проблемы русских эмигрантов, отчего в их среде так много неудачников, людей неудовлетворенных судьбой? Вот это все мы по-настоящему начали понимать уже во время съемок.

Екатерина БОГОПОЛЬСКАЯ

А. ДЕМЕНТЬЕВ

Хорошее название — «Мерзавец». Не просто звучное и хлесткое, но прямо-таки вызывающе безапелляционное. У нас как-то вроде не принято было, чтобы авторы сами выносили столь крайние суждения о своих же киноперсонажах да еще до начала фильма. Это обычно оставалось прерогативой зрителей, обсуждающих картину «по-свойски» — в кругу семьи или, положим, где-нибудь в очереди. Даже критики (профессиональные зрители) предпочитают, как правило, более обтекаемые формулировки. И в том, как лихо авторы «Мерзавца» раскрыли карты, уже можно было усмотреть заявку на иной, непривычный уровень общения со зрителем — предупреждение, что авторы стесняться не собираются и скорее всего впадут еще в какие-нибудь рискованные крайности.

Полфильма пройдет, а мы еще так и не выясним, где же обещанный мерзавец? Вернее, не выясним, кто главный, поскольку здесь практически все мерзавцы. Все стараются сделать друг другу как можно больше мелких и крупных гадостей, тщательно соблюдая внешние приличия, до бесконечности повторяя: «Извините, что спиной к вам сажу» (верх предупредительности!). Единственный, пожалуй, кто уж точно не мерзавец, — это забавный и трогательный Хаттам, нелепой своей фигурой напоминающий Карлсона без пропеллера. С огромными черными глазами, в которых живет радостная детская готовность все, абсолютно все принять за чистую монету. У него и работа какая-то детская: проверять качество лимонада, «пробовать» его всякими приборами. А наедине с собой в опустевшей квартире, откуда в самом начале фильма со скандалом и слезами выехала жена, Хаттам чаще всего играет в любимую игру: возит по столу поезд, составленный из спичечных коробков, с воткнутыми в «паровозик» зажженными спичками.

О НАС, МЕРЗАВЦАХ

Невозможно поверить, что к концу фильма именно этот наивный большой ребенок мощными, страшными рывками полезет вверх по служебной лестнице, съедая всех на своем пути, и станет директором крупнейшего комбината Хаттамом Хаттамовичем Аскеровым и, впервые попав в свой кабинет, пройдет к своему креслу уже иным, весьма зловещим «паровозиком», удовлетворенно пыхтя и работая локтями. И запросто научится произносить: «Извините, что спиной к вам сажу».

Откуда такая метаморфоза? Может быть, причина именно в том, что Хаттама окружали сплошь мерзавцы? Что все кому не лень — и сослуживцы, и соседи, и любимая — использовали и обманывали его, издевались над ним беспрестанно? Да нет, Хаттам (простодушие Кандида плюс терпение Акакия Акакиевича), пожалуй, вынес бы и намного больше, если бы... не дедушка Мирза.

Замечательный персонаж этот 112-летний дедушка Мирза. При случае может вспомнить, как стрелял еще в Керенского, когда тот убегал за границу («...ушел, негодяй!»). То вдруг начинает резко смахивать на Сталина, а то, глядишь, вылитый Брежнев. Слово сама Революция вошла в кадр и заговорила — столь величественно подана первая его реплика в фильме: «Ма-



шаллах, не утерять ли народ революционную сознательность?» — так вопрошает Мирза внука своего. («Что ты, дедушка! Если это тоже потеряем, тогда что же останется?» — отвечает внук.) Все наши «этапы большого пути» одновременно совмещаются в дедушке Мирзе. Под его влиянием и Хаттам стал потихоньку напевать «Наш паровоз, вперед лети!» (интересный штрих к развиту темы «паровозика»).

Так вот, посреди фильма дедушка Мирза умирает. Тут же действие и совершает крутой поворот, в смысле которого интересно разобраться. Умирает Мирза потому, что устал жить, надоело: ни в ком не осталось вокруг революционной сознательности. А это для дедушки, видно, главное условие жизни. После смерти он еще немного беседует с Хаттамом, желая наставить его на истинный путь, предостеречь, — и Хаттам, ничуть не удивившись такой гамлетовской ситуации, радостно и внимательно выслушивает совет. (Кстати, это уже вторая в фильме отсылка к Шекспиру. Первая промелькнула вначале: ушедшую жену Хаттама звали Офелия, как явствует из монтажных листов — в самой картине ее имя не произносится. Перед уходом Офелия со слезами вспоминает, как он нежно называл ее Дездемоной.)

Мирза предсказывает Хаттаму скорую встречу с женщиной в полосатом пальто. «Имей в виду, что он...» — говорит дедушка и, оборвав предсказание, окончательно отходит в мир иной. Первым же делом подбегает Хаттам к указанному мужчине и знакомится... Лишь много позже, в финале, Хаттам уже в мире ином услышит от дедушки, что нужно было бежать от мужчины этого со всех ног, поскольку тот был просто-напросто делягой-мафиози и к революционной сознательности уж совсем никакого отношения не имел.

И, выходит, стал Хаттам мерзавцем именно потому, что слишком ревностно постарался выполнить завет революционного дедушки Мирзы. Только, как выяснилось, завет-то он не понял. Истолковал прямо противоположным образом.

Не так ли и все мы, легкомысленные, наивные дети, во имя высших идеалов столь активно и столь долго воздвигали здание нашего нового общества, не разобравшись, оказывается, в том, что же именно завещали нам архитекторы этого здания? И теперь каждый шаг по его коридорам, комнатам и особенно лестницам может превратить любого из нас в негодяя, подлеца (да просто в мерзавца, подсказывает фильм), а мы и не заметим.

Фильм, по сути, о самом главном: что такое хорошо и что такое плохо. Сегодня это особенно важно — еще вчера с этим было проще. Вчера, к примеру, чтобы прослыть прогрессивным, следовало говорить одно, чтобы консерватором — другое (оба варианта имели заранее известные плюсы и минусы). Только знай выбирать. А сейчас? Вытащишь на свет божий заветные свои идеи, в которых и себе-то боялся признаться, а они не просто протухли и сгнили, а ты же еще и оказываешься конъюнктурщиком: теперь-то, дескать, каждый такое может, когда разрешено, славы ищешь! Или продашь выгодно друга, ждешь за это привычную подачку, а это становится вдруг всем известным, и тебя же публично называют подонком! Сегодня сознание наше автоматически зачисляет в словарь мракобесия слово «принципы», виноватое лишь в том, что пригодилось оно Нине Андреевой с группой товарищей. Но

ведь пригодилось же, «запачкав» заодно и соседние понятия «идеалы», «совесть», «честь» и др. и пр. Ничем этим Нина Андреева тоже, наверное, не захотела бы поступиться.

Вот такой перевернутый, «вывихнутый», абсурдный, а потому очень узнаваемый, очень сегодняшний мир и показали нам авторы «Мерзавца» — режиссер-дебютант Вагиф Мустафаев и опытный сценарист Рамиз Фаталиев. С недавних пор Фаталиев, кстати, еще и директор «Азербайджанфильма». «Я сдержался, не стал запускать «Мерзавца» в производство в первый же день, как назначили директором, — сказал он автору этих строк. — Запустил только во второй». Одно могу сказать: почасе б так использовали директора служебное положение! Тогда и новой модели кинематографа не понадобилось бы.

Недавно я наткнулся на такую прошлогоднюю аннотацию: «Герой ленты Хаттам идет на хищение государственной собственности. Но правосудие настигает его в лице... собственной же невесты, оказавшейся ревизором». Если бы не фото рядом, ничем бы не сообразил, что речь идет о «Мерзавце» (тем более что указано было рабочее название фильма — «С Новым годом!»), хотя в принципе его сюжет можно и так изложить. Но Мустафаеву удалось настолько «вплеснуть» друг в друга обычные «слагаемые» художественного произведения (как-то: актерское исполнение, диалоги, музыка, изображение и пр.), что в результате родился живой организм, любой элемент которого (хотя бы и тот же сюжет) вне взаимосвязи с остальными попросту теряет смысл.

Фильм оказался непредсказуемым — в этом, пожалуй, одно из главных его достоинств. Легко, будто играючи, авторы развивают действие сразу во многих направлениях (что хотят, то и делают! куда хотят, туда и поворачивают!), и даже когда к финалу раскованное драматургическое «баловство» обнаруживает вдруг весьма жесткую и четкую структуру, ощущение безыскусной, свободной импровизации все равно перевешивает, и хочется не столько анализировать фильм, сколько пересказывать друзьям его бесчисленные перипетии и шутки, делаясь множеством маленьких радостей, пережитых во время просмотра. Психиатр сразу с двумя парами очков на носу (компенсация душевной слепоты?). Коротышка министр, начинающий свободно ботать по фене, как только попадает в тюремную камеру — точную копию его же кабинета-дворца. Непременный атрибут директорской приемной — комсомольский деятель с внешностью дебила-зомби. И, конечно, над всеми персонажами возвышающийся грандиозный образ — сам «мерзавец» Хаттам, потрясающая работа Мамуки Кикалейшвили. Как удавалось этому удивительному актеру до сих пор оставаться в неизвестности — непонятно! Ясно одно: больше ему это не удастся.

МЕРЗАВЕЦ

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы
Авторы сценария Рамиз Фаталиев, Вагиф Мустафаев
Режиссер-постановщик Вагиф Мустафаев
Оператор-постановщик Александр Ильховский
Художники-постановщики Рафик Насиров, Назим Гаджиев
Композитор Эмин Сабит оглы



Михаил Мишин, Татьяна Догилева
Фото Н. Гнисюка

МИХАИЛ МИШИН: «РЕШАЮТСЯ ВОПРОСЫ РЕШЕНИЯ ВОПРОСОВ...»

Беседу ведет А. НИТОЧКИНА

Мы встретились с писателем-сатириком Михаилом Мишиным в его московской квартире. Мы сидим друг против друга, и компания нам составляет сиамский кот по кличке Пленум. Решив облегчить мне задачу, разговор Михаил начал сам.

— Вы, как Урмас Отт, будете спрашивать, сколько я получаю, на каких машинах ездят мои дети, кто моя жена и умеет ли она варить борщ?

— Нет. Я ведь представляю кинематографический журнал...

— Тогда почему я? Мое отношение к кино довольно условное.

— Объясню. В наши дни — сложные, переходные — кинематограф остро нуждается в сатире. Это продемонстрировал «Золотой Дюк», где тон явно задавали сатирические ленты. А сатириков у нас мало. Хороших еще меньше... Недостает кинематографу Жванецкого, Горина, Мишина.

— Не очень убедительно, но слышать приятно... Тогда задавайте вопросы.

— Считаете ли вы, что сатира — мужское занятие?

— Это человеческое занятие.

— Почему же так мало женщин-сатириков?

— Сатира — вещь логическая, это поиск здравого смысла. А женщина и логика...

— В нашей литературе сатира имеет глубокие традиции и занимает достойное место. А почему так слабо развит сатирический кинематограф?

— Настя, кто из нас киноведец? Вы что хотите, чтоб я, как и все, стал приводить уже набившие оскомину примеры, когда фильмы ложились на полку только за то, что более или менее правдиво отражали жизнь? Слабо развит... потому, что комедиографов единицы. А единицы их потому, что это редкий дар.

— Скажите, а чисто по-человечески, что для вас на сегодня самое важное в жизни?

— Чтобы мне было интересно. Чтобы я был интересен. Это редко совпадает.

— Говорят, что в условиях перестройки сатирику стало труднее...

— Легче всего работало в конце семидесятых. Это был застой застоя. Апофеоз. Ничего было нельзя. За каждые полнамека тебе

были благодарны. Все перемигивались друг с другом. Сегодня можно говорить, но это, оказывается, труднее, чем подмигивать.

— Уже всеми сказано про внутреннего цензора. А в вас он сейчас тоже есть?

— А как же! Это же заложено генетически. Я среди пуганых вырос. «Вот придут и накажут...» Кто? За что? Почему? Чтобы без цензора внутри, чтобы без страха совсем — нужно при демократии родиться, вырасти, вырастить своих детей и внуков, тогда у правнуков свобода от цензора будет в крови.

— Собирались говорить о кино, но пока...

— А сегодня с чего ни начни... Болит-то у всех одно. Всем хочется, чтобы то, что началось, стало бесповоротно. Чтобы все двигалось быстрее. Чтобы люди богатели — и не за счет воровства. И чтобы мы росли духовно, для чего, между прочим, в магазинах должны быть сосиски — и не только под Новый год. Дикость же! Огромная страна в конце XX века, обладающая самыми мощными в мире ракетами, стоит где-то за Мозамбиком по производству каких-то бытовых вещей. А может, перед Мозамбиком — что тоже почетно...

— Но по крайней мере информационный голод наши газеты и журналы уже утоляют.

— Боюсь, скоро снова пресытимся, снова перестанем читать. Надоедят и острые, и сверхострые слова... Когда одни слова.

— Но пока до этого далеко... Годовая подписка на журнал «Огонек» на литературном аукционе во время кинофестиваля в Одессе была продана за 400 рублей...

— Рад за «Огонек». А вообще с этой подпиской... С этой бумагой... всю свою жизнь (а мне уже 41 год) слышу, что в стране нет бумаги. Уже и целину распахали, и уже Арал испарился, и уже Суслова стали забывать, а счастья все не прибавляется, и бумаги все нет. И вот опять... Собрались ответственные люди с озабоченными лицами, уверяли «наших дорогих телезрителей», что бумаги нет и взяты негде. Что они бы всей душой, но без лимита никак. Довели всех до белого каления, до разговоров о заговоре против перестройки. Потом — раз: и есть бумага. И нет лимита. Чудеса. Ну и где была эта бумага? Что они собирались на ней печатать? Новые объяснения, почему нет бумаги? Хоть бы кто-нибудь из них для смеха в отставку попросился. Ни черта. Они еще в заслугу себе поставят, что бумагу нашли. А в общем, прогресс есть. Раньше бы сказали «лимит» и плевали на всех нас. Плевать становится трудней. Хотя они еще будут пробовать...

— «Они» это кто?

— Они это они. Которые «решают вопросы». Этот болотный язык: мы решаем вопрос, обсуждение вопроса, не наш вопрос, согласуем вопрос, поставим вопрос. Сплошные вопросы, и никаких ответов...

— Перейдем все же к кино. Расскажите о себе как о зрителе. Вы помните фильмы своего детства?

— «Тарзан!» Мне было тогда года четыре. Он плыл, а за ним крокодилы! Класс!.. Тогда все играли в Тарзана. Но самое глубокое впечатление на меня произвел другой фильм. Не помню, как назывался. Я тогда жил в Ташкенте. И вот летний кинотеатр, я сижу с бабушкой. А в картине джунгли, и там ловят громадного питона. И этот питон заглывает всех подряд — собаку, потом свинью, потом оленя, что ли. И человека сожрал в конце концов... После этого я несколько

ночей с ревом просыпался... Больше никогда искусство так не потрясло. А вообще патологической любви к кинематографу у меня не было никогда. Даже в детстве. Нормальный зритель.

— Лукавите: я вижу у вас в комнате видео. Значит, смотрите вы больше, чем нормальные зрители. Есть ли у нашего кинематографа какие-либо достоинства по сравнению с западным?

— Настя, кто из нас киноведа? Шедевры сравнивать глупо. А что касается среднего уровня, что тут сравнивать? Они — профессионалы проклятые! А у нас профессионализм есть, так только в ваших бесконечных критических дискуссиях.

— Может быть, тогда попробуем включиться в дискуссию? Многие считают, что нельзя в нашем кино показывать интимные сцены. А что вы думаете?

— А убийство, смерть можно показывать в нашем кино? Мы же признаем, что смерть — это часть жизни. А секс? Ну, конечно, это часть только XIX жизни. У нас даже само слово «секс» до сих пор ассоциируется с империализмом. И сейчас еще странно наткнуться на него в нашей прессе... И что это вообще за дискуссия об эротике? Где вы эту эротику у нас нашли? За 70 лет появилось пять сцен, где женщина без ватника стоит. А вообще чем больше прячут, тем больше хочется заглянуть... Не помню, кто сказал, что культура — это чувство меры. В этом смысле я за! Пусть действительность культурно отражается во всей своей наготе!..

— С этим понятно. А как вы относитесь к возникшей волне фильмов о наркоманах, проститутках, рок-музыкантах?

— Вполне нормально. Был вакуум. Теперь он со свистом заполняется. Но спекуляции полно. Раньше как было? Есть, что сказать — говори, нечего — молчи. А теперь? Есть, что сказать, говори, нечего сказать — говори правду... Из всего, что лично я видел, самое сильное впечатление — от фильма Герца Франка «Высший суд». Это не на злобу дня. Это о вечном.

— Кстати, о «вечном». Недавно прочитала в одной газете: конечно, N — режиссер хороший, но время у нас такое, что жаль, когда хороший режиссер снимает мелодраму...

— А какое такое время? Люди будут продолжать любить и из-за этой любви страдать даже в эпоху перестройки. Да в хорошей мелодраме гражданственности больше, чем во всех паршивых политических боевиках, вместе взятых. «Дама с собачкой» — это что? А «Госпожа Бовари»?

— Вы были осенью в Одессе. Там вам все же пришлось посмотреть фильмы. Что вам показалось наиболее интересным?

— «Фонтан». Приз по праву. И, конечно, «Игла». Фильм непривычный, раскованный (не облегченный, а именно раскованный), свободный. Впрочем, Настя, кто из нас киноведа? Вы же тоже видели картину. Вы и разложите все по полочкам. А вообще... Юрий Мамин, Рашид Нугманов: ничего общего, кроме таланта. Для одного фестиваля уже много. А были еще и другие. Чего стоит один «Мерзавец» — Мамука!

— А как же «Воры в законе»?

— На свете вообще много горя...
— Горя много... Это верно. Может быть, поэтому в последнее время говорят, что наш кинематограф находится в кризисной ситуации?

— Как зритель я думаю, что кризис в кинематографе никак не

больше, чем во всем остальном...

— Давайте поговорим о вашем личном кинематографическом опыте. Вы ведь были связаны с телекино. Если не ошибаюсь, ваш первый фильм, вернее сценарий, который вы написали, — это «Вольный ветер»?

— Ошибаетесь. Еще раньше известный режиссер Ян Борисович Фрид спросил меня, как я отношусь к оперетте. Я, как всякий претендующий на оригинальность человек, на всякий случай ответил, что плохо. Но почему-то согласился написать «новую» версию «Сильвы» и до сих пор не жалею... А уж после «Сильвы» был «Вольный ветер»...

— А потом?

— Написал по своим рассказам сценарии четырех короткометражных фильмов для комедийного альманаха «Исключения без правил». Снимали разные режиссеры. Одна из этих короткометражек, «Голос» (режиссер В. Бортко), была показана в Габрове на фестивале телевизионных фильмов...

— И получила первый приз.

— Из ложной скромности не спорю. Но, повторю, все равно не могу считать себя кинематографистом.

— Почему? Вам же понравилось работать в кино?

— Я вообще люблю делать не свое дело. Но, наверное, у меня нет инициативного киномышления. Если бы мне предложили конкретную вещь, я бы работал. А так... Хотя мысли иногда приходят...

— Скажите, а какой должна быть сегодняшняя сатира? Писать, как писали (снимали) раньше, наверное, уже нельзя. А как надо?

— Как писать... Как жить... Откуда я знаю? Время идет вперед. Общество идет вперед. Решаются вопросы решения вопросов... И моя жизнь тоже идет вперед. Но в отличие от жизни общества, моя ограничена во времени...

— И часто вас посещают такие грустные мысли?

— Нормальные мысли...

— Вы все же сатирик... Кстати, а где вы получили свое «писательско-сатирическое» образование?

— По образованию я, конечно, инженер. Окончил электротехнический институт в Ленинграде. Потом работал по специальности и в то же время начал писать... Очень, по моему, талантливо...

— Из ложной скромности не спорю. Вам часто приходится выступать на ТВ, в своих творческих вечерах. В эти моменты вы ощущаете себя актером?

— Еще каким!

— А ваша жена актриса Татьяна Догилева читает ваши рассказы?

— О, да! За все время выучила целых два.

— Вам нравится, как она это делает?

— Она мне вообще нравится.

— А «мерседес»...

— А «мерседес» раздражает — тем, что у меня его нет. Да я и машину-то водить не умею... И вообще вы же говорили, что не будете задавать такие вопросы, как Урмас Отт.

— Похоже, вас обманула...

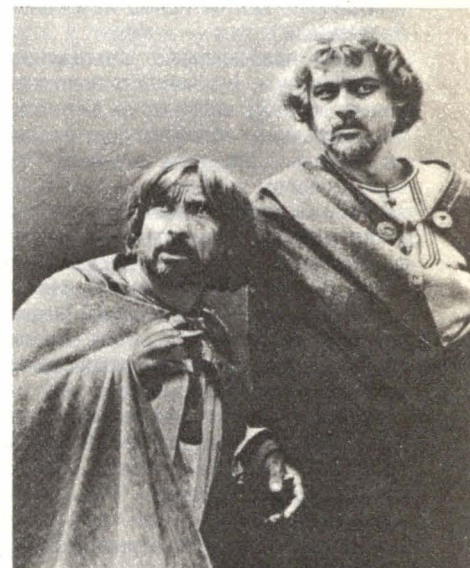
Возникла пауза. Сиаковский котяра, который до того сидел смирно и, казалось, с интересом слушал нашу беседу, зевнул и прыгнул с дивана. Видно, ему, как и хозяину, не понравился поворот разговора... И я решила задать последний вопрос.

— А кино вы все-таки любите?

— Если любовь к кино дает повод брать у меня интервью, то люблю...



РОБИНЗОН



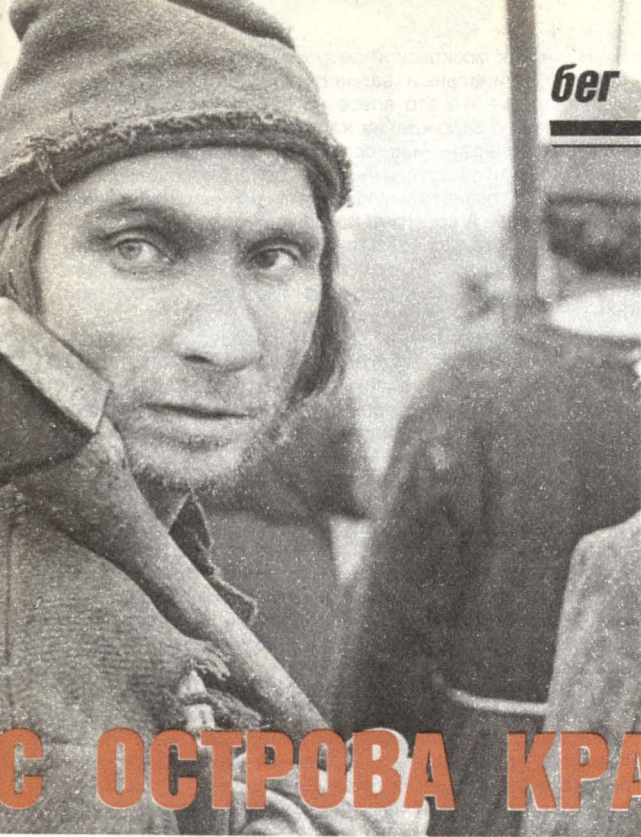
Потаня («Василий Буслаев»)



Недосека («Знак беды»)



Мусиенко («Огонь»)



**А. Зайцев:
«Я прожил
двадцать лет
буквально,
как в тюрьме.
Хотя трудился,
что-то
придумывал,
создавал —
и люди были
мне
благодарны...»**



Коля-Олег
(«Плюмбум,
или Опасная игра»)

С ОСТРОВА КРАМОЛЬНЫХ «СТУЛЬЕВ»

Мимо скольких талантливых, действительно талантливых актеров наш кинематограф «проскальзывает»? Не задел он своим крылом Бориса Романова, Алексея Левинского, Юрия Авшарова, Константина Желдина и множество других самобытных мастеров сцены, имена которых читателям «Советского экрана», увы, ничего не говорят. И все же зрители замечают и запоминают истинный дар, даже если ему не дают развернуться в полную силу.

Вот поэт Е. Евтушенко отозвался об одном из эпизодических персонажей, что он «сыгран на уровне самого высокого мирового класса». Это бездомный бродяга Коля-Олег в фильме А. Миндадзе и В. Абдрашитова «Плюмбум, или Опасная игра». Образ этого выброшенного на обочину жизни человека так убедителен, будто и не актер это вовсе, а реальный бомж, бич, спившийся доходяга, живущий случайным приработком, никому на всем свете не нужный. Но ведь не угасло в нем человеческое, и это показал нам актер. О нем и пойдет речь: Алексей Зайцев.

Москве театральной это имя было известно. И не только по работам в театрах имени А. С. Пушкина, имени К. С. Станиславского, на Таганке (список можно продолжить). «Сторож» Г. Пинтара, «Стулья» Э. Ионеско, «С Новым годом!» М. Ворфоломеева, «Ричард III» по мотивам В. Шекспира. Вам ничего не говорит такой список?

В 70-е годы эти пьесы, поставленные режиссером Григорием Залкиндом с Алексеем Зайцевым в главных ролях, пытались увидеть многие. Но игрались они нерегулярно, где случится, где дадут помещение, часто бесплатно. Творческой радости спектакли доставляли создателям немало, а неприятностей — еще больше. Ведь это были постановки в духе театра абсурда (что отнюдь не белиберда и «сплошной кроссворд», а совершенно определенный, осмысленный взгляд на действительность) — на дворе же стояли «бесперспективные» 70-е годы...

Предыстория тех дерзких, неожиданных «скандальных» спектаклей началась в городе Дзержинске, в Театре имени 30-летия комсомола, где Алексей Зайцев сыграл свою первую в жизни главную роль — Олега в популярной в свое время пьесе В. Розова «В поисках радости», поставленной тем же Г. Залкиндом. Профессионального актерского образования у Зайцева тогда не было: поступить в театральное училище не удавалось — помехой был его маленький рост. Год болтался без работы, занимался в самодеятельности. И вдруг приглашение на центральную роль в серьезный театр!

С Залкиндом у актера связан, как говорит он сам, весь «неофициальный статус» его жизни. По сути, борьбой с «официальным» искусством, с «официозом» пронизано все творчество Алексея Зайцева. И его учителя. Их содружества:

...Приобретать актерскую профессию Алексей едет в Москву. Несколько провалов (во ВГИКе сказали: «В кино вы сниматься никогда не будете, так что у нас вам делать нечего») и неожиданное поступление без всяких экзаменов в Щукинское училище. В кино его приглашают сниматься почти сразу же, со 2-го курса: Зайцев мелькает в фильмах «Ветер» (паренек на собрании), «Алешкина любовь» (Женька), «Пядь земли» (Коханюк). Последняя роль уже не проходная, с нее, видимо, и стоит вести отсчет кинокарьеры Алексея Зайцева.

Закончена учеба, и начинаются скитания по театрам: ТЮЗ, Театр имени Пушкина, имени Моссовета, имени Ленинского комсомола... И везде не более двух-трех лет.

— Почему так, Алексей Никифорович? Что не устраивало?

— Роли, которые предлагали. Это совсем не то, что хотелось играть. Как бы вам сказать... Меня всегда интересовал Человек. От Акакия Акакиевича до Ричарда III...

Скажите, слишком простой ответ? Безыскусный? Но как передать словами момент творчества или наивысшее наслаждение от искусства? Как объяснить, почему я в восторге от игры, допустим, Олега Борисова или Смоктуновского? Можно, конечно, подобрать выражения «глубокий внутренний интеллект», «тонкое проникновение в образ». Банально звучит, а иначе не скажешь...

1967 год. А. Зайцев пишет киносценарий «Ракушечный остров», состоящий из снов, ощущений, атмосферы разных времен, и предлагает его своему другу режиссеру В. Дербеневу. Тот соглашается ставить и до поры до времени берет Зайцева вторым режиссером на свою картину «Рыцарь мечты». Однако «Ракушечный остров» так и не был поставлен. «Юбилейный год, а в сценарии слишком много задумчивости» — таково было решение «сверху». 1967-й: плотнее подкручиваются политические гайки, накрепко закупориваются идеологические шлюзы, и не удивляет, что скромному поэтическому фильму, где не было лозунгов и наигранного патриотизма, не нашлось места в тематическом плане студии... А кто знает, может быть, говоря о Дербеневе, еще прошлом Дербеневе, не ставившем «черных дроздов» и «змееловов», мы бы вспоминали не только «Последний месяц осени», но и «Ракушечный остров»?

Событием для Зайцева стал переезд в Москву Г. Залкинда. На свой страх и риск они начинают ставить пьесу «Сторож» Гарольда Пинтара — «Шекспира XX века», как его называют. Но на творчестве драматурга висел ярлык «абсурдизма», а значит, «не нашей драматургии». И начались гонения. Лет пять-шесть «Сторожа» играли в подвалах, домах культуры бескорыстно. Попасть на эти «крамольные» спектакли было почти невозможно, поскольку информация о них передавалась из уст в уста, и кто-то из знакомых должен был тебя отвести туда, где играют.

...Однажды в Театр сатиры, где работал А. Зайцев, пришло указание начальства, которым предписывалось «запретить «левые» спектакли, которые играет актер театра А. Зайцев, а самого его строго наказать». Театр пришлось менять в очередной раз. Работал даже режиссером документального кино на телевидении (Эвон куда занесло!). Может, кто помнит творческие портреты ученых Блохина и Капицы, прошедшие некогда в эфире? Их автор — Алексей Зайцев.

Кино? Оно не забывало актера и в то же время... забывало. Роли в «Колыбельной» М. Калика, «Бэле» С. Росточко, «Острове Колдун» Т. Лукашевич, детективе «Бриллианты для диктатуры пролетариата» вряд ли соответствовали дарованию Зайцева. В основном использовали его интересную внешность, типаж. Пожалуй, лишь М. Швейцер, встретившись с этим артистом на фильме «Время — вперед!», пытался потом давать ему неожиданные задачи, раскрывающие его возможности.

...Сейчас горький, смешной и страшный спектакль «Стулья» Эжена Ионеско о том, как одинокие старик и старуха устраивают бал «фантомов», принимают воображаемых гостей, можно посмотреть в Московском драматическом театре имени К. С. Станиславского. А в эпоху расцвета Брежнева ему вместе с гротесковыми «Ричардом III» и «Лифтом», объединенными темой «наемных убийц», была объявлена война. Толпы приглашенных на спектакль разогнались, выделенные для представления помещения в последний момент — без объяснений — закрывались, а актеры оставшуюся часть вечера проводили в отделении милиции.

В конце 70-х Зайцев в Театре на Таганке. После долгих лет мытарств и непонимания, наконец, работа действительно творческая, близкая по духу: играет Поприщина и Акакия Акакиевича в «Ревизской сказке» по Гоголю, Мармеладова в «Преступлении и наказании» Достоевского, Лю Синя в «Турандот, или Конгресс обелителей» Брехта, Чебутыкина в чеховских «Трех сестрах». Но «Стулья» продолжает играть. И вот после очередного успеха (вместо трехсот приглашенных пришло полторы тысячи зрителей и после спектакля аплодировали стоя) пришла очередная «телега»: «Ваш такой-сякой актер Зайцев...» И снова поиски работы.

...Нет уже Григория Исааковича Залкинда, а постановки его, включая автобиографический для Зайцева спектакль «С Новым годом!», идут. Сейчас разрешено, сейчас уже можно.

Ну, а в кино? Неужели так и не было удач? Были. Мужик в «Бирюке» Р. Балайна, инженер Мусиенко в дилогии «Огонь» — «Белый круг» Ю. Лысенко, Недосека в «Знаке беды» М. Пташук, Селифан в «Мертвых душах» М. Швейцера и, конечно, Коля-Олег в «Плюмбуме...». Есть яркие работы в дипломных короткометражных молодых режиссеров «Мой зять украл машину дров», «Соло», «Объездчик», не вошедший в фильм «Смешные люди» эпизод «Баня». Наверняка стоит поговорить и о его работе в многосерийном фильме «Хлеб — имя существительное».

Если определять внутреннюю тему актера, то напрашивается сразу тема «маленького человека». Но это, на мой взгляд, не совсем так. Скорее тема человека нераскрытого, нераскрывшегося, в глубине — талантливого, а внешне — странного, даже отталкивающего (как в «Плюмбуме...»). Но иногда его суть выражается и в героических делах, как у Потани, друга главного героя в «Василии Буслаеве», или в «Огне», где его персонаж — инженер, которого обвиняют в соучастии в фашистах, — взрывает вражеский завод и сам погибает.

И есть еще одна тема в творчестве Алексея Зайцева. Тема вольного или невольного предательства. Порой страх перед неизбежным предательством (не только кого-то, но и своего «я») удерживает его персонажей... остаться самими собой, но при этом не раскрыться. Лишь иногда этот страх вырывается наружу, как в «Бирюке» или «Знаке беды».

Но сам актер, судя по всему, не робкого десятка. Он выстоял в трудную пору, ни разу не изменив себе. И раскрылся бы наверняка гораздо полнее, однако искусство — это, к несчастью, такая сфера, где тебя сокращают, закрепощают, урезают, не выпускают. И сил больше уходит на борьбу, чем на творчество... А жизнь проходит...

Александр ШПАГИН

НА ЛЮБОВЬ СВОЕ СЕРДЦЕ НАСТРОЮ...

Книга Натэлы Лордкипанидзе называется «Не горюй!» — девиз грузинской кинокомедии*. Эта книга — в стиле тех фильмов, о которых пишет Лордкипанидзе, она и веселая, и мудрая, и грустная, и занимательная.

Герои фильмов грузинской кинокомедии чаще всего чудачки и неудачники. Они сооружают летательный аппарат, который разваливается так же неожиданно, как и взлетает. Они превосходно играют в футбол, а их обманывают и дурачат. Они влюбляются, бегут за бабочкой по лугу, как мальчишки, а красивая девушка уходит совсем с другим героем. Из сострадания даже машина отпечатывает на асфальте бабочку... Но они смеются, смеются над собой и над глупым случаем, смех этот, как и смех зрителей, — целительный, очищающий. Просто каждый из них талантлив, а талант всегда странен и всегда парадоксален. Традиция грузинской кинокомедии в том, что разные сценаристы и режиссеры, разные актеры не отказывают никому в праве на талант, на непохожесть, на причуды. Люди искусства и зрители, кинематографисты и их герои легко могли бы сойтись в щедрым застолье, общем разговоре, страстном азарте. Не «полукинематографическая правдивость» сблизит их, пишет Лордкипанидзе, но правда. Те, кто мельком выхвачен из толпы на экране, — не «фон» и не эпизодические лица. О каждом из них возможен долгий рассказ, за каждым — своя история из нескончаемых сюжетов.

Что объединяет их в групповой портрет — Эльдара Шенгелая и Георгия Данелия, Резо Габриадзе и Кахи Кавсадзе, Софико Чиаурели и Гиви Берикошвили? Книга Лордкипанидзе содержит много тому объяснений, она ценна распознаванием тех связей, в которых сами кинематографисты, может быть, и не отдают себе отчета. Скажем только, что во всех фильмах (перечислим лишь некоторые — «Мелодии Верийского квартала», «Пари», «Три рубля», «Не горюй!», «Первая ласточка», «Голубые горы, или Неправдоподобная история») едина мысль о содружестве как основе достойного существования людей.

Многоголосие — не только мастерство пения, но и национальное мироощущение. За ним стоит уважение к чужому голосу, радость, что он не похож на твой, умение услышать и полюбить его. Есть в многоголосии главная и общая радость — одновременного звучания разных голосов. Именно эта особенность грузинской культуры пронизывает «малую» комедию мыслями большой жизни и связывает с «крупными» жанрами. Книге Н. Лордкипанидзе меньше всего свойственно преувеличение — автор не забывает о масштабах и законах жанра. У книги, как и у фильмов, «легкое дыхание». Я думаю, ее внутренний пафос можно выразить такими словами: «Полнобим малое. Увидим, как отразился в нем мир. И будем благодарны за это».

Мария ИГНАТЬЕВА

* Н. Лордкипанидзе. «Не горюй!» — девиз грузинской кинокомедии. М. СК СССР. ВБПК, 1987 г.

АНДЖЕЙ ВАЙДА. ПОСЛЕ ЗАБВЕНИЯ

Приезд в Москву Анджея Вайды, ретроспектива его фильмов, беседы режиссера с коллегами и зрителями — все это было воспринято любителями кино и кинематографической общественностью, как радостное и вполне естественное событие. Вроде как время сейчас такое — все к нам приезжают. Редфорд был, Дисней-младший, Занусси, теперь вот Вайда...

Меж тем адекватное восприятие того, что произошло в столице в начале ноября 1988 года, возможно только при помощи древнего и незаслуженно забытого сегодня понятия «чудо».

Уже прошел V съезд кинематографистов. Уже бурлила кинореволюция. Уже произносились зажигательно-смелые речи и один за другим покидали полку запретные фильмы. Уже самые дремучие ретрограды поняли, что Бюньозель и Бергман, Коппола и Форман — великие мастера. Уже разгорелась дискуссия об эротике на экране... С Вайдой, однако, вопрос не только не решался, но даже не ставился на обсуждение. Вайду охраняли, как последнюю осажденную крепость. Лишь в октябре 1988 года (!) «Иллюзиону» (после многолетнего перерыва) удалось, наконец, показать его «Пепел и алмаз», а еще 1 ноября, накануне приезда Мастера, многие его почитатели откровенно верили в то, что он ступит на московскую землю.

На исходе сентября в Варшаве состоялся польско-советский симпозиум на тему «Кино и десталинизация культуры». Включенный в состав советской делегации, я изводил своих маститых коллег восторгами по поводу возможной встречи с Вайдой. В мозгу прокручивались бесконечно помпезные эпизоды из отечественных лент, герои которых удостаивались встречи с великими мужами современности...



Анджей Вайда
Фото С. Пожарского

Все произошло по-досадному прозаично. В коридорной сутолоке перед очередным заседанием я преподнес Вайде номер «Советского экрана», в котором впервые за последние восемь лет ему была посвящена не обличительная, но восторженная статья. Лицо его просветлело, он сказал: «Спасибо» — и тут же был вовлечен кем-то из коллег в новую беседу. «Да как же это? — думал я потом. — Почему же он такой обыкновенный?» И, окончательно расхрабрившись от этой мысли, во время перерыва снова подошел к нему.

Во время этой более продолжительной беседы я услышал от Мастера такую фразу: «Не знаю, понимаете ли вы со всей отчетливостью, что значат для нас те перемены, которые происходят в вашей стране?» Слова эти объяснили и тот огромный интерес, который вызвал симпозиум в кругах польской интеллигенции, и ту исключительную доброжелательность, которую хозяева проявили к гостям. Без преувеличения можно сказать, что симпозиум стал в те дни центральным событием в духовной жизни Варшавы. На трибуне сменяли друг друга: писатель Натан Эйдельман и политолог Адам Михник, поэт и сценарист Павло Мовчан и старейшина польской режиссуры Ежи Босак, критики — Ирина Рубанова, Анджей Вернер, Рафал Маршалек, Мирон Черненко, историк Анджей Айненкель и режиссер Анджей Вайда...

Вайда говорил об интеллигенции, как хранительнице культурного генофонда нации, о непоправимых последствиях, к которым приводит недооценка роли интеллигенции. Для аудитории эта мысль вряд ли явилась неведомой диковинкой, но то, как Вайда говорил, производило удивительное впечатление, ибо говорил уже вовсе не обыкновенный человек, а Художник.

Но разве не то же самое происходит во время демонстрации его фильмов?

В рамках московской ретроспективы я увидел, наконец, оригинальный вариант «Земли обетованной». И оказалось, что это вовсе не историко-революционный фильм о зарождении капитализма в Польше, как пытались уверить нас создатели советской версии. Оказалось, что картина — о той цене, которую платит человек за сознательную измену вечным нравственным идеалам. А события, которые с курьерской скоростью мелькали в сокращенной прокатной копии, в которой разрушился и ритм, и стиль повествования, выстроились здесь в нерасторжимую цепь объяснений предательства и обвинений ему.

По поводу картины «Дантон» доводилось слышать много суждений. В том числе и такое. Появился фильм где-нибудь в середине семидесятых годов, наша официальная мысль отнеслась бы к нему более сдержанно, чем в 1982-м. Но дело-то заключается в том, что, несмотря на существование пьесы С. Пшибышевской и стремление Вайды ее экранизировать, этот фильм не мог появиться ни в 1975-м, ни даже в 1981 году. Он был сделан тогда, когда с новой остротой встала проблема искусственного прерывания естественного хода вещей. Когда снова нужно было спросить себя и всех, почему все революции, свершающиеся во имя социальной гармонии и справедливости, на определенном этапе своего развития начинают вдруг «сходить с ума», пожирая своих детей?

В 1982 году парижские левые и московские правые обвиняли Вайду в том, что трагические коллизии Французской революции послужили для него лишь поводом для попытки постижения закономерностей развития революции вообще. Безусловно, тогда и парижским, и московским обвинителям было сложно возвыситься над субъективной яростью и признать

«Художник не должен говорить тех слов, которые потом ему придется брать назад».

правомочность данной попытки. Сегодня, думаю, правомочность эта очевидна даже для них. И потому, что во Французской революции закономерности эти проявились в чистом виде. И потому, что на польском материале Вайда размышлял на эту тему постоянно, в чем можно было воочию убедиться на ноябрьской ретроспективе в Москве.

Ведь что такое «Человек из мрамора»? Столь же виртуозное, сколь и детальное киноисследование механизма действия адской машины по превращению человеческой личности в «винтик», тем более ценное, что объектом дьявольских экспериментов предстает здесь рабочий. Тот самый рабочий, о благе которого сталинская власть якобы неустанно пеклась, именем которого клялась денно и нощно.

Что уж говорить об интеллигенции, ненавидимой и проклинаемой сталинщиной, в ее классических и новейших формах! Действие фильма «Без обезболивания» разворачивается в конце семидесятых годов. Уже давно нет шумных политических процессов, и человека, публично нарушившего неписанные правила игры, убирают тихо, медленно, бесшумно, но с такой же последовательностью и методичностью, как и в начале пятидесятых. И если человек этот известен всей стране, как крупнейший журналист-международник, тем хуже для него!

Безусловно, интеллигенция не может изменить порядок вещей, но она может, более того — должна! — честно, внятно раскрыть суть этого «порядка» и показать, почему он должен быть изменен. Находясь в Москве, Вайда высказал и такую мысль: если бы в конце семидесятых власти более внимательно прислушались к тому, что говорила в своих произведениях художественная интеллигенция, может, кризиса (во всяком случае, в такой острой форме) и не было бы.

В ноябре в Москве был впервые открыто показан



и тот самый «Человек из железа», из-за которого восемь лет назад Мастер был у нас официально зачислен в стан врагов. Зрители, купившие билет в кинотеатр «Варшава», в основном, воспринимали ленту восторженно, а вот кинообщественность удивительным образом солидаризировалась с газетно-журнальными обвинениями образца 1981 года.

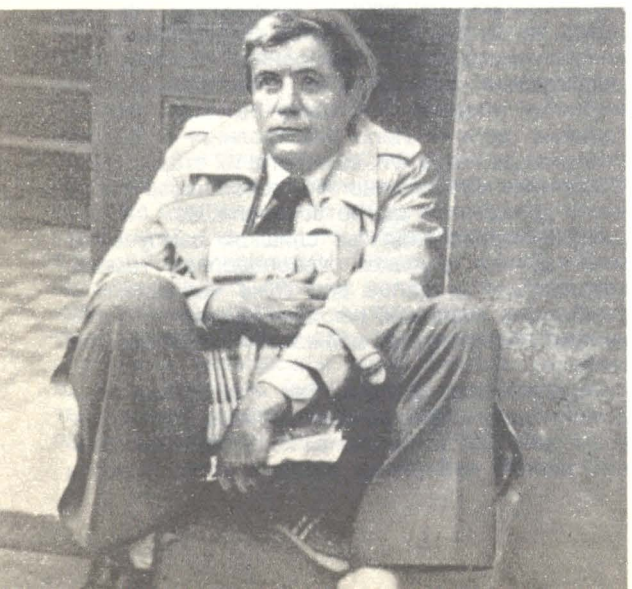
«Вайда утонул в публицистике», «Публицистичность за счет художественности», «По сравнению с „Человеком из мрамора“ это слабо», «Слушайте, это же просто „Возвращение Максима“», «Ну, этот роман „Мать“ мы уже читали» — вот лишь несколько реплик, произнесенных людьми одаренными, тонко чувствующими и понимающими кино. Что возразить на это?

Что художественность политического киноромана и художественность виньеточной стилизации под эстетику столь модного сейчас постмодернизма — это разные вещи? Думаю, все это прекрасно понимают.

Что мастерство сочленения в единой художественной структуре хроникального и игрового материала, в котором Вайда всегда был силен, достигло в «Человеке из железа» своего апогея? Но это, судя по всему, мало интересует противников фильма.

С удивлением обнаружил я во время просмотра в Доме кинематографистов, что многие зрители откровенно не понимают, что происходит на экране. Конечно, можно сослаться на некачественность перевода; он действительно оставлял желать лучшего. Конечно, трудно требовать от граждан нашей страны знания исторической обстановки в Польше конца шестидесятых — начала семидесятых годов. Но есть вещи, которые кинематографист не чувствовать не может.

Представим себе невозможное. Кто-то с риском



для жизни снял, ну, скажем, расправу с восставшим Новочеркасском в начале шестидесятых. Предположим, сегодня пленка была бы извлечена из небытия и смонтирована в фильм по сценарию О. Кавуна, посвященному этим событиям и напечатанному недавно в «Искусстве кино». Представляю, как бы зашли от восторга ценители высокой художественности! Сколько проникновенных слов написали бы и о гражданском мужестве, и об эстетике проникновения документального материала в ткань художественного произведения...

У нас такое пока невозможно. Но такое возможно в Польше. В «Человеке из железа» мы видим уникальные кадры подавления мятежного Гданьска в 1970 году. Видим танки на улицах. Видим человека в форме, который бьет арестованного парня дубинкой по голове, по плечам, по спине... «Да, любопытная хроника», — говорит кто-то в темноте зала...

Что же до противопоставления «Человека из железа» «Человеку из мрамора», то нельзя забывать, что

вторая часть дилогии не только продолжает рассказ, но и весьма существенно его дополняет. Ведь, зеркально отображая ситуацию «Человека из мрамора», «Человек из железа» говорит о том, что на современном этапе развития общества личность может попытаться не только противостоять дьявольскому механизму, но и выстоять в этой борьбе. Люди здесь верят, что направление развития Истории может зависеть и от их действий. И не просто верят — живут так.

Сама по себе эта мысль опять-таки не нова, многие наши ленты на революционную тему проговаривали ее, оставляя зрителя предельно равнодушным. Вайда заставил нас прочувствовать эту мысль. А прочувствовав, поразились, так, значит, то, что с убийственной методичностью вдальблывали в наши головы с детства, — правда!

Ставший уже классическим стиль вайдовского барокко, с его обычно «взвихренным» изобразительным рядом, обнаружился в «Человеке из железа» в самой драматургии сюжета, в расстановке персонажей, в упоминавшемся уже соединении хроники и игровых кусков, реальных людей с придуманными персонажами. На сей раз (что, согласен, не совсем обычно для Вайды) нашему взору явилась ежесекундно видоизменяющаяся, чарующая в своей «незафиксированности» магия Жизни. Она не подвластна режиссуре, ибо сама — великий режиссер. Нет главных и второстепенных персонажей, известных исторических деятелей и неизвестных граждан. Все важно. В любую секунду расстановка сил может измениться...

Может быть, я не прав, но создание подобного кинообраза представляется мне проявлением высшего мастерства режиссуры.

Но подумалось вдруг, что прохладная реакция нашей кинообщественности на эту картину, в общем, естественна. Ведь общественность и интеллигенция — это все-таки не одно и то же.

В маленьком кабинете главного редактора журнала «Искусство кино» Мастер проводил пресс-конференцию. Ему внимали бесстрастные телевизионщики, журналисты, пишущие о кино и несколько лет назад писавшие о Вайде... Он говорил долго. О себе и своих фильмах. О написанной недавно книге. О современной ситуации в Польше и перспективах ее развития. В память врзалось: «Художник не должен говорить тех слов, которые потом ему придется брать назад». Интеллигентным людям, занимающимся творчеством, надо бы взять эти слова в качестве девиза.

В Варшаве по окончании симпозиума Вайда пригласил нас к себе в гости. Общаясь с Мастером и его друзьями в приватной, непринужденной атмосфере, я окончательно понял, что интеллигентность — это, оказывается, просто естественное отношение человека к окружающему миру. К бытовым вещам и проявлениям Большой Политики. Интеллигентному человеку невозможно внушить, что черное — это белое, что свобода — это плохо, а рабство — очень даже хорошо. И не оттого ли, что внушать все время пытаются, — эта всепроникающая фантазмагоричность сюжетных ситуаций в политических фильмах Вайды?

И самое, пожалуй, удивительное в этих фантазмах то, что реальность сама подтверждает их право на существование.

В 1982 году портрет Вайды было велено изъять из экспозиции в фойе московского «Иллюзиона». Решив забрать портрет домой, я спустился в подвал и долго искал его среди ведер, тряпок, швабр и портретов других неудобных. Так жизнь впрямую процитировала тот эпизод из «Человека из мрамора», в котором юная кинематографистка приходит в запасники музея и среди многочисленных фигур рабочих с отбойными молотками, девушек с веслами и колхозниц со снопами разыскивает мраморную статую низвергнутого ударника.

В ноябре 1988 года в один из дней ретроспективы зрители, спешившие в кинотеатр «Варшава», вдруг не увидели афиши. Ее закрыл — вплоть до конца ретроспективы — огромный грузовик. На площади перед кинотеатром образовалась ярмарка, на которой москвичам и гостям столицы предлагались столь необходимые и дефицитные продовольственные товары. Вероятнее всего, произошло это случайно, но почему-то живо напомнило эпизод из «Человека из железа». Похоронив отца, застреленного на улице Гданьска в 1970 году, наш герой через несколько часов приходит на кладбище и обнаруживает, что на месте погребения, совершенного вопреки запрету властей, находится пышная, утопающая в цветах, увенчанная обелиском могила другого человека. «Но как же... — произносит сын „человека из мрамора“, все еще не веря, что такое возможно, — ведь здесь же...»

Наша первая после долголетнего перерыва встреча с Вайдой, уверен, даст ощутимые плоды. Контакт с его искусством — уже сам по себе — способен опровергнуть скептический ответ, подразумевавшийся в риторическом вопросе «Андрей Вайда. Что же дальше?», заданном восемь лет назад нашей прессой.

Сергей ЛАВРЕНТЬЕВ

«Из пяти зарубежных фильмов, которые я посмотрел за последнее время, только один дублирован прилично. Остальные четыре (два сделаны синхронным переводом, два — закадровым) просто не выдерживают критики. В первом случае голоса актеров не вяжутся с событиями, происходящими на экране. Во втором — переводчик заглушает голоса персонажей... Считаю, что проблема дубляжа на сегодняшний день — одна из самых важных» (Д. И. Наумов, Иркутск).

«...Думаю, что сегодня проблема дубляжа стоит, как никогда, остро!» (Л. Антоненко, Чимкент).

Почему — сегодня? Разве вчера, позавчера этой проблемы не было? Разве дублирование зарубежных лент было более качественным? Нет. Просто, так уж вышло, что она оставалась как бы в тени других проблем, прежде всего — редактирования.

Так, например, французский фильм «Девушки из Рошфора» Жака Деми, купленный в 1968 году, вызвал тогда массу нареканий по поводу некоторых текстовых «вольностей». Недавно я просмотрел эту ленту, приобретенную по повторной лицензии, в оригинале и был поражен девственной ее чистотой по сравнению с тем, отредактированным вариантом, из которого было вырезано 25 минут. Незадачливый Деми не уложился по времени в наши прокатные стандарты, в результате чего его милые «девушки» и оказались на прокрустовом ложе редактур.

Конечно, в эпоху, когда основополагающим принципом закупочной политики было сакральное «как бы чего не вышло», а редактирование зарубежных лент шло под девизом «краткость — сестра безопасности», сама постановка вопроса об улучшении качества дублирования могла бы показаться неким позерством, каким-то эстетством даже. И действительно, что мог сделать режиссер дубляжа, когда фильм поступал к нему обкромсаным на добрую треть?

Это и предопределило отношение к дубляжу как к делу «второсортному». Что сказало и на оплате работников, занятых в дублировании фильмов, — все основные расценки, существующие по сей день, закладывались еще в сороковые — пятидесятые годы. Так авторы литературного перевода, работающие по восемь часов в день в темноте кинозала, получают в среднем по девяносто рублей в месяц, а сумма постановочного вознаграждения режиссера не превышает 250 рублей!.. Стоит ли удивляться, что дубляжная режиссура считается у нас непристойной.

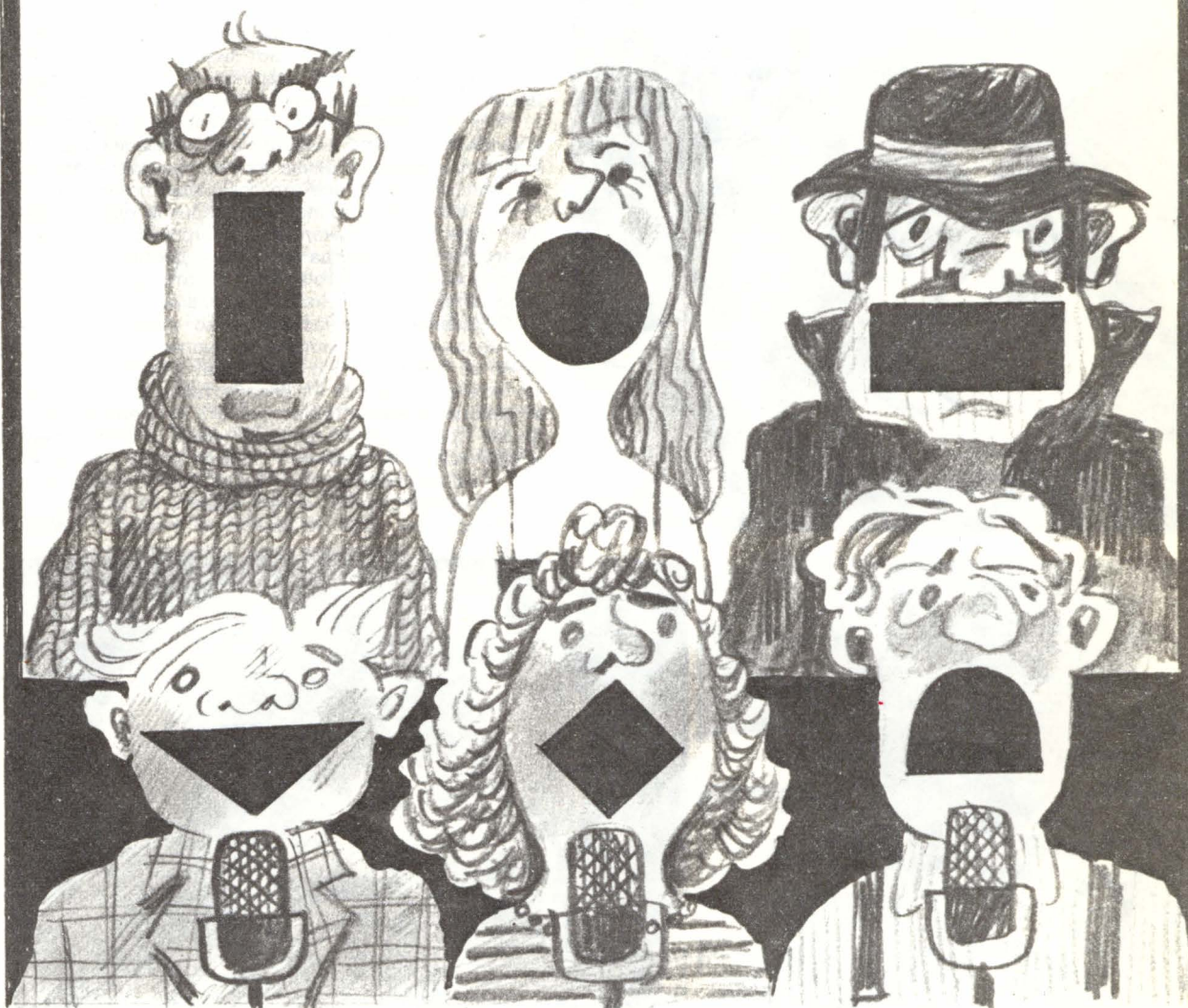
«После просмотра некоторых зарубежных фильмов у меня осталось впечатление, что режиссера по дубляжу там вообще не было, что собрались несколько актеров и по очереди с выражением зачитывали русский текст, стараясь, чтобы звук совпадал с артикуляцией... Тогда как значение режиссуры в дублировании, по-моему, ничуть не менее важно, чем при съемках фильма» (А. Гаспарян, Сочи).

Трудно не согласиться с автором этого письма, — режиссер дубляжа должен особенно тонко чувствовать творческое «я» другого режиссера и уметь «пропускать» его сквозь «я» собственное (которое он обязательно должен иметь). Иными словами, он должен обладать даром режиссерского перевоплощения.

«Очень часто в дублированных зарубежных фильмах я слышу голоса одних и тех же актеров — В. Прокофьева, Ю. Саранцева, Т. Спивака. Неужели нельзя разнообразить голосовую палитру?» (Н. Ковальская, Москва).

Сегодня действительно почти все купленные за рубежом ленты дублируются определенным кругом актеров. Среди них есть, конечно,

АЛЕН ДЕЛОН ГОВОРИТ ПО-РУССКИ?



и большие мастера дубляжа, но нормально ли то, что практически весь зарубежный кинематограф подается нашему зрителю десятком знакомых голосов? «Ненормально!» — ответила большая группа киноактеров и предложила организовать объединение, в котором дубляжные роли распределялись бы самими актерами — «в очередь», «по справедливости».

По-человечески позицию актеров понять можно — им (как и всем нам, имеющим привычку время от времени есть) хотелось бы хоть какого-то стабильного приработка. Но во что выльется эта стабильность для самого дубляжа? Ведь способности актеров (и это известно прежде всего им самим) неравнозначны. Поэтому установление подобной очереди неизбежно привело бы к дальнейшему ухудшению качества дублирования, а значит, и к дальнейшему снижению его престижа. А куда еще падать этому престижу? Уже одно то, что большинство актеров считают, что «дублировать могут все», уже сама идея какой-то очереди на дубляж говорит о том, до какой степени он пал.

«Считаю, что синхронный перевод вообще не нужен. Он лишает нас возможности слышать голоса зарубежных актеров, а значит, снижает общее впечатление от фильма. Я — за закадровое озвучивание» (Ю. Белецкий, Ленинград).

«По-моему, все фильмы должны быть дублированы методом синхронного перевода. От других способов, думаю, надо отказаться, — титры отвлекают от происходящего на экране, закадровый перевод разрушает целостность восприятия фильма: сначала воспринимаешь изображение и только спустя несколько секунд — русский перевод текста» (В. С. Назарова, Кострома).

Не могу согласиться ни с одним из этих категорических мнений, хотя в подтверждение каж-

дого из них можно было бы привести целый ряд работ, сделанных откровенно слабо, компрометирующих и синхронный перевод, и титры, и озвучивание. Прежде всего, конечно, озвучивание. Ведь еще до недавнего времени оно применялось при дубляже наименее интересных лент, приобретенных в рамках культурного обмена, фильмов, не обещавших больших кассовых сборов.

Какой же метод дублирования предпочтительнее? На какую категорию зрителей необходимо ориентироваться при выборе этого метода?

Думаю, что ориентироваться нужно в первую очередь на сам фильм. Какой он — психологический или видовой, детективный или музыкальный. Скажем, для «Джинджер и Фред» больше всего подходит синхронный перевод: фильм очень динамичный — сцены меняются с головокружительной быстротой, в кадре часто множество персонажей, которые, перебывая друг друга, отпускают реплики — закадровый перевод здесь явно не успевал бы за содержанием. Но главное даже не это. Синхронный перевод предопределен подчеркнутой «театральностью» картины. Живыми в фильме выглядят только главные герои — Пипо (Мастроянни) и Амелия (Мазина) да, пожалуй, еще Тото, их старый друг. Остальные же представляют собой набор масок, часто доведенных до гротеска: слишком беспардонные корреспонденты, слишком самоуверенные карлики, слишком женоподобные гомосексуалисты — и далее все тоже «слишком» — режиссеры, мафиози, рекламные агенты, гостиничные обольстители, обожатели потусторонних голосов...

А для такого фильма, как «Полет над гнездом кукушки», синхронный перевод просто невозможен. Как бы ни был высок профессиональный уровень дубляжных актеров, воспроизвести

без потерь весь набор звуков психиатрической больницы — от булькающего бормотания до истошных воплей — вряд ли возможно. Значит, в этом случае уместнее всего закадровый голос... В музыкальных же фильмах, скажем, таких, как «Шербурские зонтики», где главный фактор воздействия на зрителя — звук, голос за кадром действует отвлекающе. Здесь оптимальный метод дублирования — титры.

Однако классификация эта весьма условна. Существует масса «пограничных» случаев, когда по одним параметрам фильм целесообразнее давать в синхронном переводе, по другим — в закадровом.

Итак, все три способа (примем это как аксиому) имеют право на существование. Но прежде всего нашему кинематографу, я думаю, сегодня следует обратить внимание на закадровый перевод. Да, метод этот имеет свои минусы: наш зритель в массе своей привык, чтобы изображение и звук совпадали. Чтобы не звучали раздражающе-непонятные иностранные слова, не бубнил за кадром (с отставанием по фазе) переводчик, чтобы актеры говорили на родном русском языке. Вот она — цельность художественного произведения! — думает зритель. И глубоко заблуждается, потому что платой за «цельность» становится подмена копией оригинала. Ведь даже при высококлассном синхронном переводе фильмов Бергмана, Формана или Курасавы, даже (пофантазируем!) если дубляжный режиссер сделал их еще чуточку лучше, все равно это будут не подлинники.

Говоря о большей предпочтительности закадрового перевода, я имею в виду серьезный кинематограф. Что же касается кассовых лент, тех, на которые мы приходим, чтобы отдохнуть и поразвлечься, то здесь, как и прежде, основным способом дубляжа, на мой взгляд, может остаться синхронный перевод. Ценность оригинального звучания в этих картинах не настолько велика, чтобы лишать себя радости комфортно восприятия фильма.

«Сейчас в прессе все чаще касаются проблемы дубляжа. Но пока — только ставят вопросы... А какие конкретные шаги ведут к решению этой проблемы?» (М. Г. Ольховский, Севастополь).

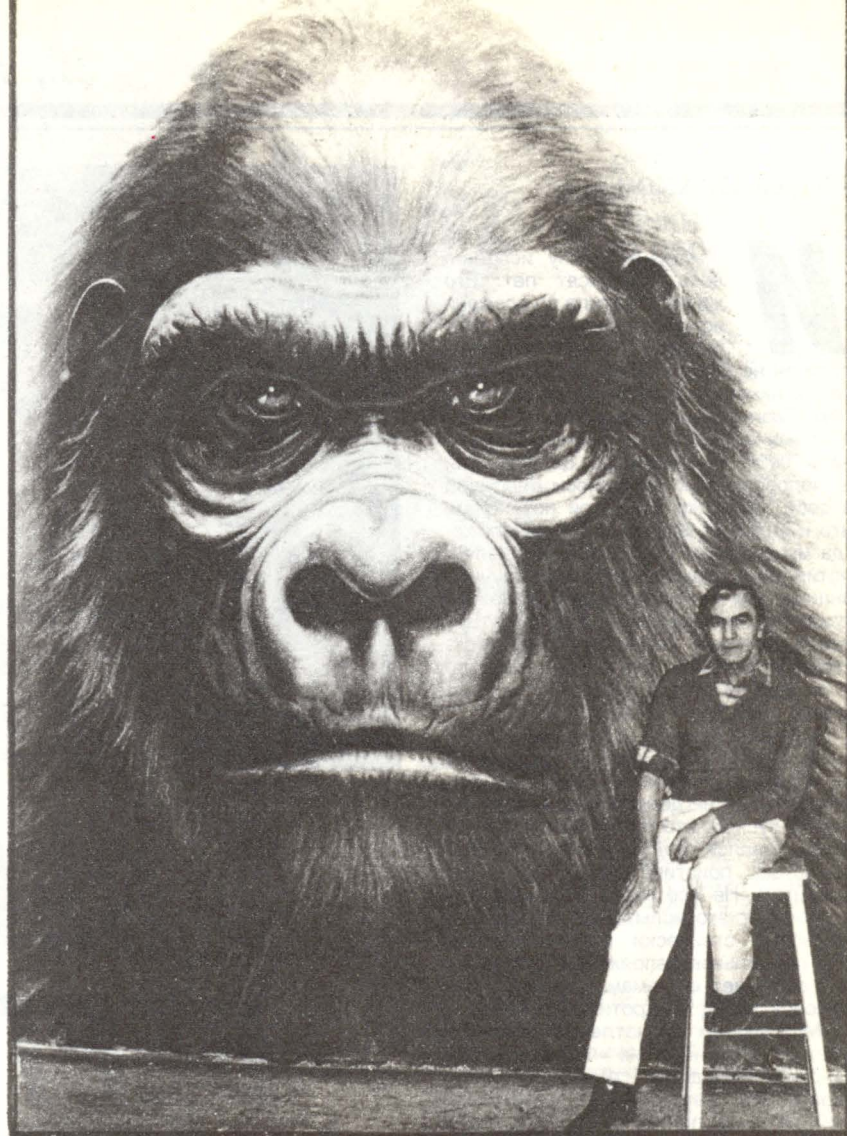
Я думаю, сегодня, когда весь кинематограф переходит на самокупаемость, когда кинообъединения и киностудии обрели самостоятельный статус, пришло время преобразовать и дубляжные подразделения. Создать на их базе творческие объединения по дублированию фильмов. Такие организации, кровно заинтересованные в высоком качестве дубляжа (никуда не денешься — самокупаемость!), находили бы оптимальный способ дублирования для каждой ленты, распределяли бы фильмы между режиссерами — не «в очередь», как раньше, а соотнося специфику картины с особенностями стиля каждого мастера. Они совместно с режиссером решали бы, какого актера пригласить, на какую роль. Они же и принимали бы готовые работы, рассматривая их не только с точки зрения синхронности перевода или сходства голосовой фактуры (как зачастую бывает сегодня), а оценивая их как произведения искусства.

Однако повысить качество дубляжа одними организационными реформами и повышением требований при приемке фильмов вряд ли возможно. Давно пора увеличить зарплату всем группам работников, занятых в дублировании. В первую очередь авторам литературных переводов и режиссерам. Также, я думаю, имело бы смысл восстановить существовавшее ранее поощрительное вознаграждение актерам и режиссерам дубляжа.

Словосочетание «режиссер дубляжа» я употребляю условно — чтобы было ясно, о ком идет речь. На самом же деле специальности такой не существует (как бы не существует). Во всех официальных документах пишется просто: «Режиссер». Думаю, пора не только утвердить такую специальность, но и создать на режиссерских факультетах институтов кинематографии отделения «режиссуры дублирования». Чтобы в эту сложную, интересную, по-настоящему творческую профессию шли люди, изначально готовые посвятить ей жизнь.

Георгий ТАНУТРОВ

Так называемым «спецэффектам» в западном кино — в особенности американском — отводится сегодня немаловажная роль, зачастую не менее значительная, чем роль кинозвезды. Понемногу такие фильмы начинают проникать и на наши экраны: «Кинг-Конг», «Кинг-Конг жив», — а на очереди «Инопланетянин», «Звездные войны». Мы хотим познакомить вас с одним из самых знаменитых мастеров по «спецэффектам» — Карло Рамбальди. Нам есть чему поучиться у него, если мы хотим со временем вывести и нашу кинотехнологию на мировой уровень.



ВОЛШЕБНИКА ЗОВУТ РАМБАЛЬДИ

Представляете, меня пригласили на свидание с родителями Кинг-Конга! Ясное дело — вооружился: взял диктофон и фотоаппарат. У Кинг-Конга оказалась на редкость большая семья. Но вот, к сожалению, сам «отец» чудно-обезьяны — конструктор Карло Рамбальди прийти не смог: во время пересадки в Риме с самолета на самолет (Рамбальди летел из США) он запутался в расписании и... опоздав, решил остаться в Италии, на съемках своего нового фильма. Секретами школы Рамбальди поделился со мной его старинный друг и коллега, Лазарте Дзанфорлини, который был «крестным отцом» многих детищ Рамбальди — Кинг-Конга, инопланетянина И-Ти, белого бизона, Алиена, фантастических персонажей сериала «Звездных войн» и других.

Сразу задаю коварный вопрос — своего рода тест на искренность:

— Добрый ли человек Рамбальди, ведь он создал столько свирепых киномонстров и чудовищ?

Собеседник опешил, но через секунду рассмеялся:

— Вы знаете, для Карло это действительно проблема, как остаться добрым, а главное, как уберечь свои творения от превращения в символы жестокости. И вы представляете, Карло нашел-таки выход. Вы посмотрите в глаза его чудовищ — они добрые. Глаза — это все. Они говорят больше, чем что бы то ни было. Пусть это покажется странным или смешным, но это именно так.

— Рамбальди — итальянец, но живет почему-то в США...

— В этом виноват Кинг-Конг. Именно ему Рамбальди обязан американским гражданством. В 1976 году Карло, у которого к тому времени было за плечами 75 отснятых в Италии фильмов, предложили принять участие в американском кинопроекте «Кинг-Конг». Фильм «не шел». Тяжела жизнь, уходило время. Рамбальди создает гигантскую электронно-механическую обезьяну, вернее, сразу четыре модели разных размеров. Картина обходится в 12 миллионов долларов, но имеет сумасшедший кассовый успех. Фильм получает «Оскара». Рамбальди засыпают заказами. Он остается в США, где на сегодняшний день снял уже 12 фильмов.

— Насколько я понимаю, Рамбальди, что называется, — от природы мастер в области специальных эффектов?

— Именно так. По образованию Карло — специалист по строительству. Однако с детства он любил рисовать и ваять. Кстати, многие созданные им вло-

ледствии фантастические киноперсонажи «сошли» именно с его юношеских полотен. Свою карьеру профессионального художника Карло начал, поступив в Институт изящных искусств в Болонье. В 1957 году он сконструировал на заказ механического дракона для фильма «Зигфрид». Так началась его кинодорога, по которой он шагает и поныне. Искусству создания специальных эффектов, как это теперь называется, никто и никогда его не учил. Он доходил до всего сам. В этом ему помогала лишь фантазия художника.

— Как Рамбальди создавал своего знаменитого Кинг-Конга? Прибежал ли он к помощи аниматоров, ученых-зоологов?

— Две недели Рамбальди и мы — несколько его помощников — провели в зоопарке перед клеткой гориллы, наблюдая за ее движениями и поведением. Лишь затем приступили к работе над Конгом.

Скелет Конга был сделан из стали, некоторые элементы из бронзы, в суставах — шарикоподшипники. Сверху — «кожа» из каучука и разных типов резины, шерсть — из конского волоса. Под кожей — мускулы «на электронике», ведь Конг должен был уметь «выражать» удивление, гнев, любопытство и другие эмоции. Большой Кинг-Конг был ростом 12,5 метра. Остальные — поменьше.

Для создания Кинг-Конга Рамбальди потребовалось 280 помощников.

— Работы Рамбальди, если не ошибаюсь, трижды были отмечены «Оскаром»?

— «Кинг-Конг», «Алиен» («Чужой»), «Инопланетянин» — за свою работу в этих трех фильмах Рамбальди был удостоен высших наград Американской киноакадемии. Самый громкий успех — это несомненно «Инопланетянин», фильм, обошедшийся в 18 миллионов долларов и сделавший самый большой кассовый сбор в истории мирового кино — более 600 миллионов долларов. Созданное Рамбальди доброе существо с большими голубыми глазами покорило не только Америку, но и весь мир. В основе сюжета трогательная история о том, как дети помогли пришельцу, случайно отставшему от своей космической экспедиции, вернуться домой, — необыкновенные захватывающие приключения...

— Как работает Рамбальди?

— Практически безостановочно. Недавно мне в течение 45 дней пришлось быть его «правой рукой». Мы вставали в семь тридцать утра и ложились

(Окончание на стр. 32.)

Андрей ПЛАХОВ

Ингмару Бергману исполнилось семьдесят лет. Его жизнь охватила по времени исторические события глобальной значимости, и если он не был их прямым участником, то уж никак не равнодушным свидетелем. Трагические катаклизмы XX века впервые заставили человечество осознать себя как хрупкую целостность, а человека как микрокосм, несущий в себе такой же взрывной потенциал, что и большая Вселенная. Сегодня, когда мы стоим на пороге нового тысячелетия, не в меньшей мере, чем научное знание, нам требуется высокоразвитое гуманитарное мышление. Духовные ценности, которые своим искусством отстаивает Бергман, важны, как никогда. И он еще не сказал своего последнего слова.

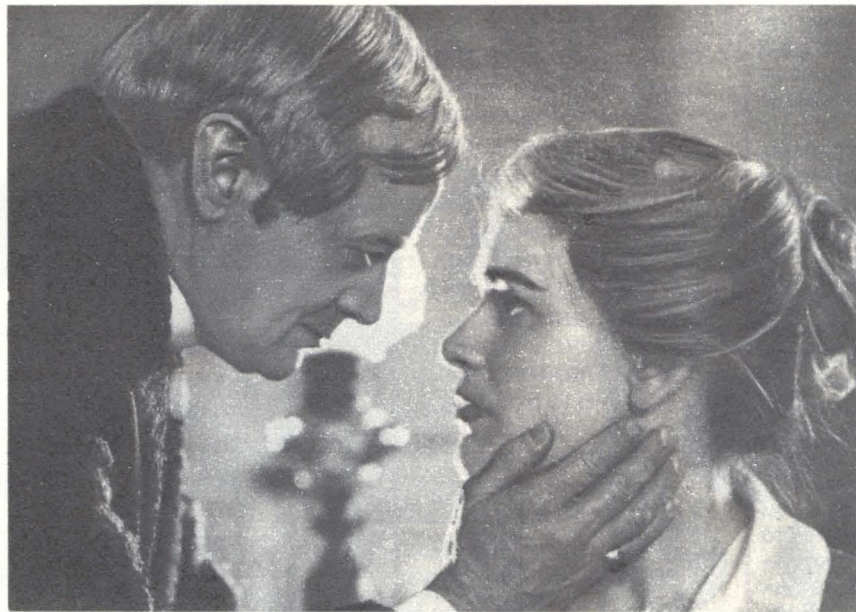
Трудно сравнить с чем бы то ни было тот психологический груз (даже не говоря о смертях и страданиях), который выпал на долю современного человека. И тот, кто не сломался, не деформировался под его титанической тяжестью, поистине равен античным Атлантам. Не все герои Бергмана выдерживают это испытание, но каждый по-своему стойчески сопротивляется. Это предельное напряжение душевных сил сообщает фильмам шведского режиссера заряд неукротимой энергии.

Мир ранних впечатлений Бергмана оживает в его картине «Фанни и Александр», вышедшей сейчас на наши экраны. Этот мир пронизан инстинктивным детским протестом против лицемерных моральных догм. Зло здесь возникает из искаженного понимания добра, тем не менее оно не выглядит чем-то ужасным, это скорее воплощение волшебного антимира магических сказок и ночных детских кошмаров.

Лирический герой картины, десятилетний Александр Экдаль, — наверняка будущий художник; это видно по той неустанной работе, которую производит его воображение, возбуждаемое запахом розовых духов, старинными часами или картинками волшебного фонаря. Потомок театральной семьи, он сам ежечасно театрализует реальность и вызывает к жизни призраки: то недавно умершего отца, то первой жены отчима с двумя девочками-дочерьми, которые при загадочных обстоятельствах утонули в реке. Страхась этих, им же рожденных ирреальных существ, мальчик не может не поддаваться искушению и не войти в диалог с ними, а то и с самим богом. Творческая фантазия оказывается сильнее регламентирующих законов морали и этикета, вступает с ними в отчаянный поединок, в отношении вызова и бунта. «Если бог и есть, это дерьмовый бог, и я бы с удовольствием дал ему пинка под зад», — по-мальчишески дерзко заявляет Александр. И он, как выясняется, не так уж не прав по существу.

Этот густонаселенный, сюжетно пестрый фильм поразительно прозрачен и одухотворен. Чувства, владеющие его героями, просты, но не примитивны. Даже мрачный ригорист, епископ Вергерус, способен страдать от непонимания и неразделенной любви. «Я слышал, будто Вселенная расширяется», — говорит он в момент отчаяния. — Небесные тела на огромной скорости удаляются друг от друга. Вселенная взрывается, а мы существуем в самый момент взрыва».

И взрыв происходит, и уносит с собой жизнь Вергеруса: так расправляется, конечно же, в воображении, Александр не только со своим отчимом, но и со всеми мороками, демонами и дьяволами, которыми окружен человек, входящий в жизнь. И в этом нет никакой осознанной жестокости, а есть по-



«Фанни и Александр»

ЗЕМЛЯ БЕРГМАНА

беда над проклятием, мучающим, терзающим каждого представителя рода людского с момента его появления на свет.

...И невозможное возможно. Желание исполняется, становится юридическим фактом, и в этом нет преступления, хотя обугленное тело Вергеруса лежит бездыханно. Сон оборачивается явью, ночной кошмар отступает, и Александр и его сестра Фанни остаются перед лицом своего детства, своих тайных мыслей и разговоров, своего импровизированного театра. Их душа по-прежнему тянется в сторону фризовых нравов артистической богемы, где легко прощаются человеческие слабости в угоду стихии мимолетных радостей и удовольствий.

«Фанни и Александр» занимает в творчестве Бергмана особое место. Светлое ренессансное мироощущение совсем не чуждо «нордическому темпераменту», о чем свидетельствует и давняя картина «Улыбки летней ночи» — редкий опыт режиссера в жанре комедии. Но реальный кошмар жизни, воплотившийся в мировых скорбях середины века, затмил улыбки, глубоко осел и укоренился в сознании героев Бергмана. Независимо от своего личного опыта, каждый из них несет в себе этот кошмар и страх перед жизнью, который мешает им наслаждаться бытовым комфортом, духовными благами и душевными привязанностями.

Большинство мужских персонажей Бергмана либо погрязли в закоренелом эгоцентризме, либо одержимы абстрактной умозрительной идеей, как средневековый Рыцарь из «Седьмой печати». Зато женщины в отличие от мужчин способны глубоко страдать и потому страдают вдвойне — и за себя, и за сильную половину человечества. Но больше всех страдают дети, которые с самого рождения смотрят в зеркало грехов и мучений своих родителей.

В мире Бергмана историческое время относительно. «Сцены из семейной жизни» делались для телевидения, их сюжет разыгрывается в современных интерьерах, их герои — рядовые представители «общества потребления».

«Шепоты и крики», напротив, — кинофильм, снятый в символических декорациях (только три цвета — белый, красный и черный), по атмосфере стилизованный под эпоху Чехова и Стриндберга. Но все это дела не меняет! И в том, и в другом фильме перед нами — типично бергмановский мир, абсолютно условный, как идейная конструкция, но предельно правдоподобный, как энциклопедия душевных и физических состояний человека и человечества.

И пространство в кинематографе Бергмана тоже относительно. Один из самых реалистичных его фильмов, «Земляничная поляна», — «мистические» сны и видения сотканы из простых реальностей мира. Поэтому они так кинематографичны, не страдают литературностью и издержками сюрреалистических конструкций (как, например, в фильмах Кокто).

Один из центральных фильмов И. Бергмана 60-х годов — «Молчание». С него начинается большой бергмановский цикл, в пределах которого режиссер развивает экзистенциальную мифологию человеческого существования. Действие картин, вошедших в этот цикл, протекает везде и нигде; вчера, сегодня и всегда, во времени-пространстве тотального современного мифа. Как и М. Антониони в этот период, Бергман доводит тему человеческого одиночества до предела и почти невыносимой концентрации.

Многие европейские режиссеры в эту пору пережили кризис своей проблематики и эстетики; некоторые из них в поисках новых путей резко поменили съемочную географию, отправились снимать на Восток или за Атлантику. Бергман не уехал дальше Германии, где снял «Змеиное яйцо»; он продемонстрировал редкое постоянство, не отказавшись ни от своих тем, ни от своих героев. Он остался абсолютно один, последним из могикан на своем северном острове, где продолжает разыгрывать духовные драмы отчаяния и протеста.

Отношения между людьми, по Бергману, отличаются неуловимой текучестью, вследствие чего один характер

почти физически переливается в другой. Особенно когда речь идет о женских образах, о великих актрисах, прошедших бергмановскую школу, открывших миру бездонные глубины современного сознания, потрясенного грехом и стыдом, не приемлющего отвратительную жестокость жизни. Биби Андерсон и Лив Ульман — классический дуэт из «Персоны» — образец магической интеграции двух очень разных человеческих существ на уровне, близком к подсознанию. Одной из эмблем интеллектуального кино стал знаменитый кадр этого фильма, в котором два прекрасных женских лица образуют новое целое. Это выражение мучительной потребности в любви, это контакт, рожденный молчанием, криками и шепотами, болью взаимных обид и холодом отчуждения; это духовная связь, возникающая вопреки всему, отрывающаяся влечением, прикосновением, состраданием...

Не случайно большинство знаменитых бергмановских героинь скреплены друг с другом семейными узами: они — матери, дочери, сестры. Каждая из них существует не сама по себе, она представляет часть общей крови, текущей в жилах человечества. Каждая из них, сколь бы индивидуальна ни казалась, еще не есть характер, личность в полном смысле слова, а только одна грань мировой души, цельной и гармоничной, которую режиссер воссоздает на экране — в идеальном проекте — ценой постоянных усилий духа.

Точно так же не существует Бергмана только для театра или только для кино, или отдельно — прекрасного Бергмана-литератора. Есть художник удивительной последовательности и ясности, оказавший огромное влияние не только на скандинавскую культуру, но и, скажем, на немецкую, польскую или — русскую. Пока наши критики упражнялись в отыскывании «философских противоречий» и «религиозных воззрений» в творчестве живого классика кинематографа, следы естественных бергмановских влияний отпечатались, например, в фильмах Авербаха и Панфилова.

Удивительна и наполнена глубоким смыслом переключка художественных идей и образов Бергмана и Тарковского. Самопроекции авторской воли у позднего Тарковского затрагивают прежде всего мужских персонажей, которые связаны между собой такой же генетической духовной связью, как бергмановские героини. Как сходство, так и различие этих больших художников наглядно проявляет последний фильм Тарковского «Жертвоприношение», снятый в бергмановских пейзажах и с бергмановскими соратниками по искусству. Никан не могу согласиться с критиком В. Дмитриевым, назвавшим его фильмом-полукровкой: кровь Тарковского и кровь Бергмана не смешиваются, но и не отторгают друг друга, ибо они родственны, принадлежат к одной группе.

Ингмар Бергман посвятил себя исследованию той земли, той полярной зоны, где стынут человеческие чувства и зияют черные дыры безмолвного космоса. Но своим терпением и одержимостью, своей мудростью и пониманием он помогает растопить этот холод, найти каждому из людей путь к себе и друг к другу.

«Фанни и Александр» — наверное, самый гармоничный бергмановский фильм — заканчивается цитатой из Августа Стриндберга, которого в излишнем оптимизме не заподозришь, но который тоже знал силу, способную противостоять холоду. Это — волшебная сила искусства. Соотечественник Бергмана писал: «...Все может произойти, все возможно и вероятно. Времени и пространства не существует. На крошечном острове реальности воображение прядет свою пряжу и тклет новые узоры...»



АНОНС-АНОНС

БОЛЬ

«Беларусьфильм». Авторы сценария О. Белоусов, С. Лукьянчиков, режиссер С. Лукьянчиков.
Публицистическая кинолента-размышление о последствиях для нашей страны войны в Афганистане. Комментарий писателя Алексея Адамовича и священника Виктора Радомысльского.

ПОЛЕТ ПТИЦЫ

«Ленфильм», 2 серии. Автор сценария и режиссер В. Григорьев.
По мотивам повести Е. Габриловича «Платок на стене». Судьба героини — киноактрисы Алевтины Храповой, наделенной незаурядным даром доброты и человечности, — прослеживается с ее юности в 30-е годы до последних дней. В ролях: Е. Яковлева, А. Ольховская, Р. Нахапетов, А. Махарадзе, О. Ефремов, Ю. Богатырев и другие.

ФОНАРЬ НА ВЕТРУ

«Грузия-фильм». Автор сценария А. Джугели, режиссер Н. Омиадзе.
Фильм рассказывает о Вахтанге Карселадзе, выдающемся тренере, стоявшем у истоков возникновения женской шахматной школы в Грузии. В ролях: Г. Пирцхалава, И. Кахиани, И. Овсепян, Л. Пирашвили и другие.

ИСПОВЕДЬ. ХРОНИКА ОТЧУЖДЕНИЯ

«Мосфильм». Авторы сценария Ю. Котляр, Г. Гаврилов, режиссер Г. Гаврилов.
В центре художественно-публицистической ленты реальный человек, пытающийся преодолеть свой страшный недуг — наркоманию.

БАРДЫ

«Мосфильм». Автор сценария и режиссер А. Стефанович.
Музыкальный фильм-размышление о путях развития жанра авторской песни с участием Б. Окуджавы, А. Дольского, А. Макаревича, А. Розенбаума и других. Используются архивные материалы об А. Галиче, Ю. Визборе, В. Высоцком.

Повторно на экраны
выходит кинокомедия
«Антон Иванович
сердится»
(«Ленфильм»).

С-АНОНС-АНОНС-

НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЯНКИ ПРИ ДВОРЕ КОРОЛЯ АРТУРА

Студия имени А. П. Довженко, 2 серии. Авторы сценария: М. Рошин, В. Гресь, режиссер В. Гресь.

Кинофантазия на тему Марка Твена.
В ролях:
С. Колтаков,
А. Филозов,
Е. Финогеева,
А. Кайдановский,
А. Вертинская,
Е. Евстигнеев
и другие.

СПАСЕННОМУ — РАЙ

Студия имени М. Горького. Автор сценария В. Ольшанский, режиссер Г. Николаенко.

В 1942 году военный летчик Мария Ивантеева спасла от гибели ребенка. Через много лет она разыскала Павла, ныне — учителя биологии. Их встреча и последовавшие за тем события составляют сюжет ленты. В ролях: В. Артмане, А. Толубеев, В. Николаенко, Г. Юматов и другие.

МУЖСКОЕ СЛОВО

«Азербайджанфильм». Автор сценария И. Меликзадзе, режиссер Д. Мехтиева.
Лирическая музыкальная комедия из жизни современной азербайджанской деревни. В ролях: А. Гамидов, М. Авшаров, Д. Байрамова и другие.

ЦЕЛУЮ, МАМА

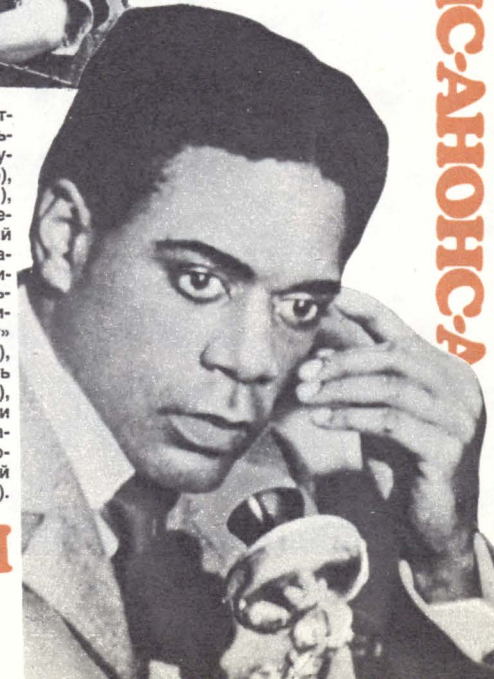
Производство студии «Объектив» (Венгрия). Автор сценария М. Вамош, режиссер Я. Рожа.

Кризис взаимоотношений в мнимоблагополучной семье, члены которой, вечно спешащие, занятые только своими проблемами, «общаются» между собой посредством вывешенной в комнате «Доски объявлений». В ролях: Д. Удварош, Р. Колтаи, Ш. Гашпар, К. Лайтаи и другие.

РЭГТАЙМ

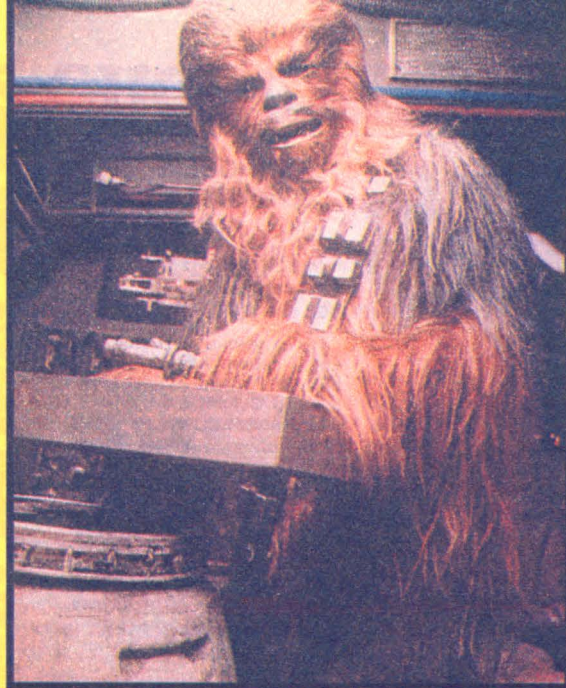
Производство «Парамаунт», «Санлипродакшн» (США), 2 серии. Автор сценария М. Веллер, режиссер М. Форман.

Экранизация одноименного романа Э. Л. Доктороу. В ролях: Г. Э. Роллинс, Б. Дуриф, Э. Макговерн, Д. Кэгни и другие.



В репертуаре также советские художественные фильмы: «Дама с попугаем» (Студия имени А. П. Довженко), «Вознесение» («Мосфильм»), «Публикация» (Студия имени М. Горького), «Недолгий танец любви» («Молдовафильм») и зарубежные: «Офицер с розой» (Югославия), «Пугала» (Польша), «Женщина из порядочной семьи» (Китай), «Яблоко от яблони недалеко падает» (ГДР), «Ева на третьем этаже» (Болгария), «Малыш и озорники» (Венгрия), «Смерть прекрасных косуль» (Чехословакия), «Связь через пиццерию» (Италия), «Дети войны» (Аргентина), «Ностальгия» (Италия), «Бланш и Мари» (Франция), «Королевство алмазов» (Индия), «Последний дубль» (Япония), «Роман с камнем» (США).

НС-АНОНС-АНОНС-



«Звездные войны»

СОВЕТСКИЙ
Экран

ВОЛШЕБНИКА ЗОВУТ

РАМБАЛЬДИ

(Начало на стр. 29)

в половину второго ночи. В короткие перерывы мы, перекусывая, продолжали обсуждать то, что делали. Спорили, ежеминутно подбегали к чертежам и макетам, короче, продолжали работать.

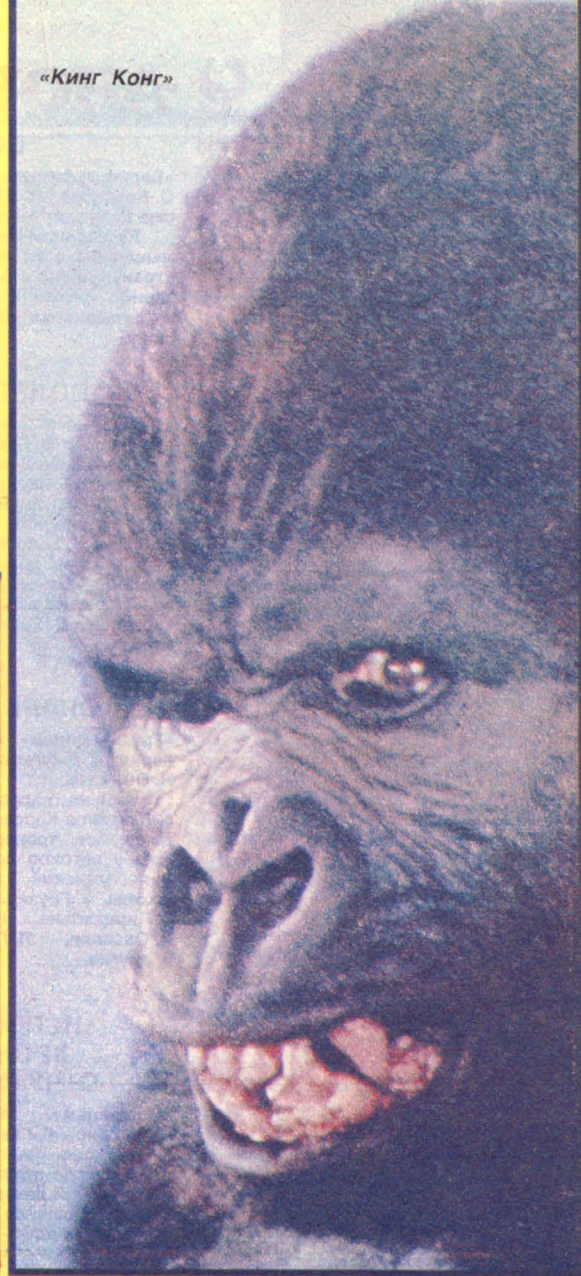
Лаэрте привез с собой и документальный фильм о творческой мастерской Рамбальди. С экрана хрипел гигантский электронный белый бизон, щелкал челюстями громадный пластиковый крокодил, летали птицы, у которых вместо сердец были микромоторчики. Сказка ожила. Не хватало только самого волшебника. Он был занят сотворением нового чуда. Какого? Рамбальди непредсказуем...

Алексей СВИСТУНОВ



«Инопланетянин»

«Кинг Конг»



«Империя наносит ответный удар»



«Возвращение Джедай»