

СОВЕТСКИЙ

Экран

7.89



«БИНДЮЖНИК И КОРОЛЬ»:
ОДЕССА, БАБЕЛЬ И МНОГО МУЗЫКИ

ДОБРОЕ СЛОВО МНОГООБРАЗИЮ

А. ЕГОРОВ

Каждый день перестройки (без исключения — каждый) так богат событиями «центральный» и «периферийными», что только средствами информации — газетам, радио и ТВ — под силу соотнести свой темп с темпом времени. Документальный традиционный кинематограф с его отставшим от времени циклом такую задачу осилить не в состоянии.

Выход? Наверное, в том, чтобы «остановить» дни судьбоносные и эту судьбоносность осмыслить, закрепить, передать другим набегающим дням.

Таковыми были четыре дня июня—июля 1988 года. Четыре дня работы XIX Всесоюзной партийной конференции. Переход от начальной концепции перестройки к очертанию ее конкретной и долгосрочной стратегии. К определению ближних целей, по воплощению которых станут яснее и цели последующие, дальние, еще не ясные в своих глубинах.

Четыре дня. И — 80 минут фильма о них. Соотносимо ли?

Не будем торопиться с категорическим «нет», хотя и есть с чем сравнивать: вспомним прямые телевизионные трансляции или обратимся к стенографическому отчету о конференции.

Критерий тут все-таки другой: какой угол зрения избран, чем замерена атмосфера высокого партийного форума.

Авторы заявляют этот критерий самим названием — «Плюрализм» (сценарий В. Панасюка, режиссер А. Павлов, гл. оператор Б. Извеков, ЦСДФ).

Неверно считать, что понятие это возникло в советском общественном бытии лишь с курсом перестройки, хотя многие и до сей поры (ссылаясь на ортодоксальные справочники) считают его «буржуазной приманкой».

Но плюрализм, сиречь многообразия (мнений, позиций, дел, процессов), не только «вычисленное» отображение самой сути жизни, но и исторически опробованный нами (нами же!) путь развития.

Все вроде бы известно: пример начала советских 20-х годов. Переход к новой экономической политике, которая не только считалась с многоукладным хозяйством, но именно многоукладности давала простор, силу самодвижения, экономически регулируя ход производства. Госсектор, кооперация, акционерные общества, концессионные начала, ремесленник и «частник» соревновались на бедном еще рынке, но ведь он-то и креп такими мускулами, каких потом не удавалось нарастить даже сверхупражнением. Однако не только в основе хозяйства, но и в Советах, в общественной жизни, в культурном процессе многообразия было признанным и своими альтернативами обогащало весь социальный процесс.

Да, были злые и подчас злонамеренные откаты к единообразию. И как тут не вспомнить Шмакова из платоновского «Города Градова», упражнявшегося в прожектах о его, единообразия, гражданской необходимости.

И все-таки плюрализм преобладал, делал движение во всех смыслах анти-монопольным. А гарантом такого пути выступала партия, в которой дискуссия, а не аппаратный диктат, была нормой.

Значит — опробовано, исторически нам ведомо, доказано.

О том, «что потом», мы слишком хорошо знаем. О приведении к общему знаменателю, о замене дискуссий вершущей «проработкой», о единомыслии и единогласии и так далее, вплоть до культа, окончательно замкнувшего наше бытие.

Фильм ЦСДФ напоминает об этом короткими врезками, взятыми из фондов... того же ЦСДФ. Сталинские парады, хрущевские «приемы», брежневские «междусобойчики» по случаю четвертой и пятой звезды, черненкоские «выходы» к народу, обуженному до круга ближайших сопративелей.

Прием такого «стыка» по нынешним временам — не то чтобы новаторский, но, на мой взгляд, в фильме он необходим многозначностью исторической отсылки. Особенно ощущаешь это в кадрах со Сталиным и его окружением. Трибуны рядом с Мавзолеем. И взоры (не взгляды даже, а взоры), обращенные к «вождю народов». Неподеленный восторг, граничащий с обожанием. И дело не в составе удостоенных приблизиться, не в их отборе (хотя он существовал, и гостевой билет на трибуну принимался не ниже ордена). Дело в том, что единообразие лучший по тем временам выплеск (и искренний!) находило в единопоклонении.

Вырваться из этого морока, одолевшего умы и души, удалось (и далеко не до конца!) с апрельским, 1985 года, преломом. И четыре дня 1988-го показа-

ли, что именно партия хотела бы вновь стать гарантом многообразия.

Характерно в этом смысле, что почти после каждой хроникальной отсылки камера наших авторов вплотную приближает к нам Горбачева. Лицо его разное в разных ситуациях громадного собрания. Оживленно-веселое и сосредоточенное, с печатью озабоченности, а то и тревоги, неприятия. Но эти «наезды на главного» начисто лишены прежде узаконенной льстивой обязательности. Скорее это беспрерывный вопрос: а как лидер (новый лидер, провозгласивший плюрализм) к резким проявлениям плюрализма отнесется, относится? Не подастся ли и он к принятию только «угодного», казенно-благополучного? Похоже, что нет.

И дублирующий гарант здесь — лица из зала, лица спорящих в кулуарах. Те же сосредоточенность и тревога, несогласие, но и желание понять оппонента. Живое! Разноголосие.

Ведь вот же ясно, что Горбачеву по душе постулат о совмещении поста секретаря парторгана (на всех уровнях) с постом председателя народного совета. А делегат перед кинокамерой почти ожесточенно отвергает этот постулат, который может стать уступкой аппаратчикам. И мы воспринимаем это уже без идеологического содрогания, а как норму возрожденного партии духа дискуссий.

Выступающие с трибуны. Разумеется, и здесь попадают лица с резкими «аппаратными» чертами, головы, склоненные к заранее отшлифованным самоотчетным текстам. Но — реакция! Речь московского рабочего Суркова, горячая и ядовитая по адресу казенщины. Записки в президиум. Лица из зала, ничего не скрывающие в восприятии отживших ритуалов. Политическая физиономистика. Увлечательная, как зрелище, и многосмысленная в нашем гражданском очищении, в наших надеждах на самообновление партии.

И вслед, вперемежку — совсем иного типа ораторы. Говорят о своем, набо-

лшем, без хитроумных умыслов, а напрямую — с мыслями. С оценками перестройки, иногда сумрачными, чаще правдивыми (то есть опасений не таящими), но и пронизанными убеждением: иного не дано! Не дано застойного единогласия, показухи, умолчаний, бездействия. Лица одушевленные, но этим не исчерпанные, а дорисованные заботой, тревогой, протестом. Наконец, предложением выхода, который оратору видится.

Есть одна трудность в фильме. Ораторы не представлены — ни диктором за кадром, ни бегущей строкой. Большинство, конечно, узнается — от академика Абалкина до писателя Васильева. Но в зале постоянное — «а это кто?». Не каждый знаком по телеэкранам и портретам в газетах. И надо сверяться с фрагментами стенограмм, чтобы установить «who is who?», а это труд не обязательный для массового зрителя.

Изыян? Наверное. Однако на представление действующих лиц ушла бы добрая часть нашего внимания, что сделало бы фильм неотличимым от телепередачи (авторы об этом спорили). И — главное — дело ведь не только в персоналиях (хотя и в них, безусловно, раз проходит пора безликости и анонимности). Дело в том, что сказанное, например, крестьянином-чувашином Айдаком могло и должно быть сказано думающим партийцем-земледельцем и из любого другого региона. Да — от себя! Но не только от себя, а еще и от того сфокусированно народного, что продумано и выстрадано. В этом я вижу оправдание изыяну. Что же до сугубо индивидуальных точек зрения, абсолютно новых предложений — их восполняют другие источники информации. Спорно? Но зачем же нагружать фильм так, будто он вне контекста всего нами виденного и читанного, будто он некий Ноев ковчег с уникальной живой информацией о мире среди все скрывшего потopa?

Главное-то сработано и передано надежно. Доброе слово многообразию. Возрождению его в партии, за которым встает необратимое многоголосие народа.

И это актуально, нужно. Четыре дня вдохнули своеобразие в прошедшую выборную кампанию. Четыре дня продолжились и развились в тысячи народных требований и инициатив, в сотни способов конструктивного поиска социалистического самообновления. О них писал Ленин в «Великом почине», утверждая путь многообразия, как начала творческого, а не бюрократического. Недаром фильм открывается его словами о кризисе партии (1904 год), а заканчивается прохождением Ленина по кремлевскому двору.

Возврат к опробованному и осознанному. Но и непреломное — «дальше, дальше, дальше».

Кадр из фильма



О ЛЮБВИ, ДЕФИЦИТЕ И ПОДПИСКЕ

Узнала, что «СЭ» будет выходить 18 раз в год вместо 24. Была неприятно поражена, расценила как пощечину. Ведь с любимыми приятнее встречаться чаще, чем реже. Подарком любителю кино было бы видеть «СЭ» еженедельно.

ШУЛАЕВА Г. Т.,
Омская область

Что вы наделали? Не могу купить «СЭ» в киоске. Почему вокруг журнала сделали дефицит? Журнал стал популярным, и, если его не хватает, значит, тираж нужно увеличить, а некоторую макулатуру снять с производства.

СОРОКИН Д. Н.,
Фергана

«СЭ». Наша читательница Г. Т. ШУЛАЕВА, конечно, права — с любимыми встречаться приятнее чаще, чем реже. Прав и Д. Н. СОРОКИН — суть его письма в том, что с любимыми вообще лучше встречаться, чем вовсе не видеться.

За любовь — спасибо. Теперь постараемся объяснить. Поверьте, друзья, изменение периодичности выхода «СЭ» (вместо 24 раз в год — 18) вызвано отнюдь не нашей к вам холодностью или равнодушием. Напротив, мы хотим сделать наши восемнадцать ежегодных встреч интереснее, осмысленнее, красочнее. Так, чтобы каждое наше свидание с вами запомнилось и было непохоже на предыдущее. Предпосылки к этому есть: ведь взамен исчезнувших шести номеров каждый наш выпуск увеличился теперь на восемь страниц, да еще прибавилась цветная вкладка, о которой вы нас так долго просили. Увеличение объема каждого номера дает нам возможность писать о том, что раньше оставалось без должного внимания (проблемы ТВ, видео, зарубежного кинематографа), чаще публиковать ваши письма и наши ответы на них, не ограничивать талантливых, с острым пером, авторов журнала — пусть пишут больше и интереснее, наконец, печатать фотопортреты популярных актеров советского и мирового кино. Нам стало интереснее работать, а вам, судя по читательской почте, интереснее нас читать. Выходит, надежды оправдываются: наши встречи хоть и стали реже, зато и мы, и вы ждем их с нетерпением.

Что же касается почти детективной истории о невозможности приобрести «СЭ» в открытой розничной продаже, то это — святая правда. Святая правда и то, что в истории этой редакция такая же пострадавшая сторона, как и те из вас, кто пока еще не оформил подписку на «СЭ» на текущий и будущий год. Сокращение тиража и резкое уменьшение розничной продажи «СЭ» произошло не только без согласования с нами, но даже и без уведомления редакции. Издательство «Правда», где печатается наш журнал, поставило редакцию, как говорится, перед свершившимся фактом. О причинах догадаться легко — дефицит бумаги.

Ситуация анекдотическая: единственное в стране массовое киноиздание наряду со стиральным порошком и хозяйственным мылом перешло в разряд стойких дефицитов. Радости, конечно, мало. Зато есть выход — подписаться на «СЭ» и не забывать при этом: подписка оформляется без ограничений в любом отделении «Союзпечати», принимается она на текущий год (до 1-го числа предподписного месяца) и на будущий — уже сейчас! Подписная цена на год осталась прежней — 10 рублей 80 копеек. Цена одного номера — 60 копеек.

ИИСУС ХРИСТОС — СУПЕРЗВЕЗДА?

«В последнее время много говорится у нас о проблеме в нашей культуре и образовании, связанном с незнанием библейских сюжетов. Очевидно, что этот пробел необходимо устранить. Предлагаю создать, например, телевизионную серию фильмов на эту тему. Может быть, стоит подумать о художественном телесериале, допустим, «Жизнь Христа». По-моему, не нужно слишком опасаться, что после

125319
Москва
Часовая ул. 54
СОВЕТСКИЙ
Экран

показа такого фильма число верующих увеличится значительно. Во всяком случае, такая работа будет полезнее той бестолковой, порой атеистической пропаганды, которая сейчас нередко встречается. Я считаю, что ничего кощунственного, скажем, по отношению к верующим в этом нет. Надо, чтобы такой фильм был сделан на высоком уровне».

ЧЕЧЕТКИН В. С., инженер,
Севастополь.

«СЭ». Мы не откроем никаких америк, если скажем, что библейские и христианские сюжеты составляют существенную часть мировой культуры, в том числе и серьезного кинематографа. Не раз крупные режиссеры воссоздавали на экране образ Христа: Пьер Паоло Пазолини в фильме «Евангелие от Матфея» или, скажем, Анджей Вайда в картине «Пилат и другие» (по мотивам романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»).

Значительным событием духовной жизни нашего общества стала публикация Нового Завета в журнале «В мире книг».

Кое-какие самые смелые издания начали, наконец, писать слово Бог с заглавной буквы.

Нам кажется, что появление на советских экранах образа Христа (или библейских персонажей) не увеличит числа верующих и не будет кощунством для религиозных людей — лишь бы это было сделано чистыми руками, и упаси Боже от спекуляции на этой теме, которая в скором времени может стать модной.

О ВКУСАХ СПОРЯТ!

Во 2-м номере «СЭ» опубликовано поистине гениальное письмо Е. Фоменко из Херсона. «Откровенная пошлость и грязь», «обыкновенная собачья случка», «мерзкие сцены», которые «ни сексуальными, ни эротическими не назовешь, просто грязная порноподелка» — этот замечательный набор выражений используется для характеристики фильма «Фанни и Александр» Ингмара Бергмана.

Е. Фоменко горюет о том, что «мы затюкали «Танцора диско», заплывали «Ангелику», а уж они-то святая простота по сравнению с этими «Фестивалями фестивалей». А в это время авторы «Фанни и Александра» и «Легенды о Нарайяме» оплевывают («унижают как женщин») нас! Логика, способная заинтересовать социопсихолога.

Самое интересное в этом письме — то, что его автор работает художником в кинотеатре! Не следует ли обсудить на страницах «СЭ» вопрос о профессиональном уровне работников кинопроката? И если некоторые из них «окончательно против такой перестройки», при которой «у нас так и будут идти фильмы, как их сляпали западные режиссеры» (Бергман сляпал!), то как нам быть?

НИНА ИЛЬЯШЕВА,
Москва

«СЭ». Если оставить в стороне некоторую резкость письма, с его положениями трудно не согласиться. Эту позицию разделяют другие читатели, тоже приславшие в редакцию свои отклики на письмо Е. Фоменко: рабочий из г. Кирова В. СУНЦОВ и директор районной дирекции киносети из г. Сычевка Смоленской области Б. БЕЛЯКОВ. Мы благодарим всех, кто откликнулся на публикацию, и берем на заметку тему, предложенную Н. ИЛЬЯШЕВОЙ: поговорить на страницах журнала о профессиональной подготовке работников кинопроката.

КОЕ-ЧТО О ВОРАХ В ЗАКОНЕ

«В нашем городе идет фильм «Воры в законе». Цена билета 1 рубль 50 копеек. На премьере местный киновед пояснил, что картину создала хозрасчетная группа, что картина получилась дорогой и поэтому такие цены. Однако в других городах, насколько я слышал, цены обычные. Да и как объяснить тогда, почему произведения всемирно известных режиссеров Феллини, Антониони, Формана и других, хотя и редко попадают в наши кинотеатры, но цена билетов на них обычная?.. Или это следствие бурного развития кооперативного движения? (К обычному кинобилету прикладывается бланк с надписью «Краснодарский кооперативный центр пропаганды киноискусства».) Получается — 50 копеек за фильм, 1 рубль за бланк?»

А. И. РОСКОВ,
Туапсе

«Вначале демонстрировались три короткометражных фильма, а потом «Воры в законе». Все вместе продолжалось два часа. Цена билета рубль сорок. Неприятно чувствовать, что тебя «надувают».

А. ЛЮДВИНСКИЙ,
Полтава

«СЭ». Что творится? Насколько мы знаем, о «договорных» ценах на кинобилеты речь пока не идет. А тут читатели сообщают о двухрублевых сеансах, а кое-где их цена подскочила до двух с полтиной (В. А. СВИДИН из Адлера). А что это за упоминание о кооперативах?

Мы обратились за разъяснениями в Экспериментальное творческое объединение «Ладья». Действительно, ответил директор объединения М. Рысс, право показа «Воров в законе» было продано нескольким кооперативам. Но повышенная цена билета должна быть связана с дополнительной работой самого кооператива — то ли встречей с актером или режиссером, то ли чем другим, именуемым в профессиональных кругах предсеансовой работой. В противном случае дополнительные поборы незаконны.

А бывает иначе, когда формально вроде бы все правильно, законно, а по существу... Помните упоминание о выступлении киноведа? И сам выступил, и ситуацию объяснил, правда, не так, как на самом деле. Или вот другой автор, А. ЗАЛЕВСКИЙ из Ульяновска (это он сообщил о двухрублевых билетах), рассказывает о десятиминутной «творческой встрече» с актером. «А до него на сцену вышел человек, который назвал себя представителем Кишиневского центра молодежной инициативы и сказал, что если бы не этот «центр» и не 2 рубля, то мы вообще никогда не смогли бы посмотреть этот фильм», — сообщает читатель.

Можно ли придумать более верный способ дискредитировать кооперативное движение и дать лучший повод противникам перестройки для широкого наступления на кооперативы?



«СОЗВЕЗДИЕ»: БАЛ АКТЕРОВ

Первый Всесоюзный фестиваль актеров советского кино «Созвездие-89» завершился в Калининне. Для конкурсного показа было отобрано около двадцати фильмов.

Поначалу предполагалось, что будут вручены три главных приза по 10 тысяч рублей — за лучшую мужскую, женскую и эпизодическую роли. Однако жюри во главе с актрисой Л. Целиковской приняло решение увеличить число награжденных, сократив, разумеется, призовую сумму.

Призы за лучшую мужскую роль вручены О. Борисову («Слуга») и В. Стеклову («Бомж»), за лучшую женскую роль —

Е. Майоровой («Скорый поезд») и М. Кленской («Украденное свидание»). Награду за лучшее исполнение вторых ролей поделили К. Жакибаев («Трое»), А. Филиппенко («Наш бронепоезд»), Л. Зайцева и Ю. Назаров («Маленькая Вера»).

Дипломы жюри присуждены К. Кавсадзе («Житие Дон Кихота и Санчо»), а также актерскому ансамблю фильма «Фонтан» — В. Михайлову, С. Донцову, Н. Усатовой, Л. Самохваловой, С. Заливалову.

Специальный приз Гильдии актеров советского кино «Золотой Кинос» и денежная премия в 5 тысяч рублей вручена актеру В. Гостохину. Лауреатами «Золотого Киноса» названы также С. Тормахова и О. Янковский.

Альтернативное жюри во главе с режиссером А. Германом (в него входили кинокритики, философы, социологи) присудило свои награды Л. Зайцевой, Ю. Назарову («Маленькая Вера») — за художественное открытие социального типа, Н. Негоде («Маленькая Вера») — за роль, ставшую общественным событием, К. Жакибаеву, С. Попову, Ж. Исакову («Трое»), М. Кикалейшвили («Мерзавец»), «Житие Дон Кихота и Санчо» — самому обаятельному актеру фестиваля, а также режиссеру К. Шахназарову («Город Зеро») — за фильм, ставший праздником для актеров.

Подробный рассказ о фестивале — в одном из ближайших номеров «СЭ».

ОТ «ЭЛИСО» ДО «ПОКАЯНИЯ»

Во Франции с успехом прошел ретроспективный показ произведений грузинских мастеров экрана.

В программе, демонстрировавшейся в течение двух месяцев в Центре имени Ж. Помпиду в Париже, было представлено сто картин разных жанров, сделанных грузинскими кинематографистами почти за всю историю существования грузинского кинематографа. Советская делегация была представлена режиссерами Э. Шенгелая, С. Параджановым, Р. Чхеидзе, А. Рехвиашвили, И. Квирикадзе, Н. Джорджадзе, актрисой Л. Кавжарадзе, кинокритиком Г. Гвахария.

Рассказывает Эльдар Шенгелая: — Центр имени Ж. Помпиду известен многими культурными начинаниями, в том

числе ретроспективами различных киношкол и крупных режиссеров. Идея познакомить французского зрителя с историей и достижениями одной из самых известных за рубежом школ советской кинематографии — грузинской — принадлежит советнику по кино Центра имени Помпиду Жан-Лу Пасеку и профессору Сорбонны Жану Радвану. Интерес к грузинским фильмам был так велик, что демонстрацию картин пришлось параллельно вести в трех залах, один не мог вместить всех желающих. По Парижу были расклеены красочные плакаты. Французское издательство выпустило к ретроспективе книгу с прекрасными иллюстрациями и серьезным рассказом об истории Грузии, грузинской культуре и кинематографе.

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ СУДЕБ

Крепкие, мужественные, совестливые — такими нам помнятся герои актера Валерия Рыжакова в фильмах «Новенькая», «Вкус хлеба», «Путь к медалям» и других. Играл он и людей заблуждающихся (например, в «Досье человека в «Мерседесе»). Новая роль Рыжакова в фильме Свердловской киностудии «Перед рассветом» (сценарий Г. Бокарева, режиссер Я. Лапшин) объединила черты человека совестливого и человека заблуждающегося.

...Годы культа личности. На маленьком полустанке оказываются трое — политический заключенный, вор и лейтенант НКВД. У каждого из них свой взгляд на жизнь, свое понимание происходящего. Сыгранный Рыжаковым Политический приходит к мысли, что сам способствовал разгону несправедливости, когда в 20-е годы, будучи комиссаром, раскулачивал, выселял, сдирав с крестьян несправедливый налог.

Тема сталинщины для актера большая: его мать попала в последнюю волну репрессий, в 51-м. Ей грозил двадцатилетний срок заключения...

Недавно заслуженный артист РСФСР, лауреат Государственной премии СССР В. Рыжаков был выдвинут коллективом киностудии имени М. Горького кандидатом в народные депутаты СССР. Один из пунктов его кандидатской программы гласил: «Все, ставшие жертвами несправедливости в 30 — 50-е годы, должны получить надбавки к пенсии. Пусть справедливость торжествует не только в виде строительства памятников их мукам и терпению».

«Перед рассветом». Политический — В. Рыжаков



КИНОТЕЛЕТАЙП СООБЩАЕТ

● Штрафные роты, сформированные из заключенных, смертники. Этим страшным словом называли тех, кого первыми бросали в мясорубку боя, им будет посвящена новая лента ЦСДФ «И это тоже о войне...». Сценарист Е. Швед и режиссер Л. Данилов задумали фильм как откровенный разговор генерал-лейтенанта в отставке С. Максимова с одним из бывших «штрафников».

● Юрий Ярвет сыграл одну из главных ролей в фильме «Часовщик и курица», который ставит на Студии имени А. П. Довженко режиссер А. Степаненко по мотивам пьесы И. Кочерги. В других ролях: Я. Гаврилюк, И. Дмитриев, А. Панкратов-Черный.

● Съемки документального фильма об Александре Галиче по сценарию А. Новгородского начал режиссер И. Пастернак. Это будет не фильм-концерт барда, не его экранная биография, а попытка раскрыть истоки его поэтического дара. Участие в работе приняла французская фирма «Пароль эрлант».

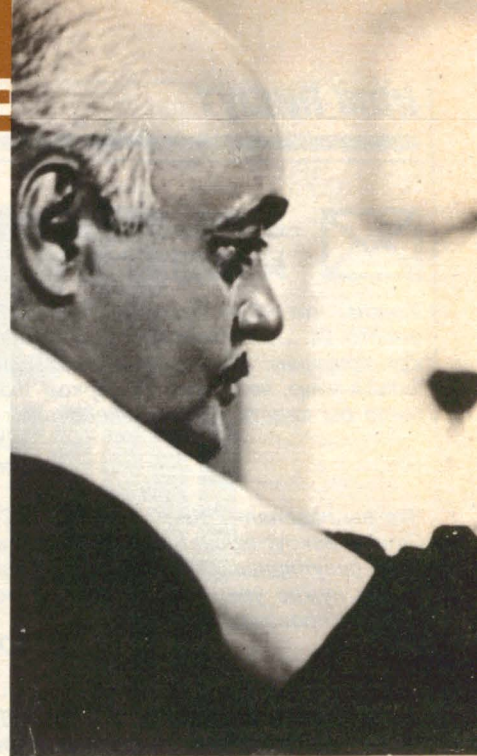
● Среди зарубежных лент, дублированных в прошлом году на «Ленфильме», индийские картины «Жемчуг», «Любовь выгрызает», «Джану», «Рождение», «Прошлое, настоящее, будущее», американские — «Стеклянный зверинец», «Уолл-стрит», «Пурпурная роза Каира», японский фильм «Последний дубль», итальянский «Очи черные».

● Многие помнят художественный фильм «Тахир и Зухра». А теперь в мультимедийной студии «Узбекфильм» создана лента по этому поэтическому произведению Алишера Навои. Сценарий В. Никитина, режиссер ленты И. Кривошеенко, музыку для рисованной версии бессмертной поэмы написал композитор Ш. Каллош.

● Еще одно творческое объединение появилось на «Ленфильме» — Мастерская первого фильма. У мастерской свой баланс, расчетный счет, собственный товарный знак. Главная задача: поиск одаренных режиссеров, оказание им помощи в профессиональном становлении, производство дипломных работ студентов ВГИКа и Высших режиссерских курсов при Госкино СССР, создание лент по заказам государственных и общественных организаций, кооперативов, зарубежных фирм. «По-моему, это прекрасное и чистое дело — помогать талантливым людям, — необязательно молодым и необязательно профессиональным кинематографистам, которые могут оказаться интересными режиссерами, — сказал художественный руководитель мастерской Алексей Герман. — Мы хотим иметь дело не с единомышленниками, а с людьми самых противоположных вкусов и позиций».

НУ, ЗДРАВСТВУЙ, ЧОНКИН!

● Многие хохотали, впервые читая о похождениях неказистого и нелуцевого солдата Чонкина, которого отправили в поле сторожить севший не там, где надо, самолет. Не неделю и не две стоял Чонкин на посту (забыли про него), чуть не женился за это время... Те, кто читал роман-анекдот В. Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина», наверняка испытали радость, когда стало известно, что Эльдар Рязанов взялся экранизировать это сатирическое произведение, долгие годы считавшееся крамольным. На «Мосфильме» начались пробы актеров.



ЧУКОТКА — АЛЯСКА

● «Первопроходцы. Русская Америка» — рабочее название будущей советско-американской постановки. Этот проект разработан американкой русского происхождения Верой фон Вирен-Гарчинской — ученым-славистом, президентом Славяно-американской культурной ассоциации, главой Американского общества русского наследия. Освоение русскими первопроходцами тихоокеанского побережья Северной Америки — Аляски, Калифорнии, а также Гавайских островов до недавнего времени было малоизвестной страницей как российской, так и американской истории. «Теперь же, — утверждает В. фон Вирен-Гарчинская, — благодаря перестройке и улучшению советско-американских отношений тема Русской Америки становится все более популярной».

С советской стороны в создании этой 80-минутной документальной картины, материалом которой послужат и архивные документы, и сегодняшние события, примет участие В/О «Совэкспортфильм», ВТПО «Киноцентр» и творческое объединение «Экран».

Сейчас много говорят о наведении «мостов» между нашими странами. Но если посмотреть на карту, нетрудно заметить, что советская Чукотка и американская Аляска и есть такой естественный мост.

Одной из центральных фигур фильма станет Иван Вениаминов, известный под именем отца Иннокентия, — русский священник и ученый, многие годы проживший на Аляске среди алеутов и эскимосов, создавший первую грамматику алеутского языка.



Материалы подготовили: П. Захаров, З. Садовская, Р. Фомина.



КОГДА? КТО? ГДЕ?

РЕЦЕПТ ЕГО МОЛОДОСТИ

● В состав эликсира молодости, который принимал Юлий Цезарь, входили тмин, сорванный на кладбище после первого крика петуха, 4 грамма золота, весенний эстрагон, пчелиный мед и рог носорога... Подобным эликсиром решил воспользоваться Рауф — герой повести азербайджанского писателя М. Ибрагимбекова и фильма режиссера Д. Мехтиева. Рауф даже проник в зоопарк ночью и отпилил рог у носорога. О том, что произошло дальше, зрители узнают, посмотрев новую комедию «Мужчина для молодой женщины» («Азербайджанфильм»). В главных ролях Г. Турабов, А. Гамидов, М. Дадашев, М. Алили, Н. Лапина, Д. Мамедов.

Рауф — Г. Турабов,
Кама — Н. Лапина

ИНАКОМЫСЛЯЩИЙ

● На киностудии «Молдова-филм» при участии кинематографистов Венгрии и Австрии режиссер Валериу Жереги закончил работу над полнометражной лентой «Диссидент» (авторы сценария В. Жереги и С. Акчурина).

Действие разворачивается в наши дни, когда уходят в прошлое привычка принимать мнимое за действительное, позиция сторонних наблюдателей, двусмысленность существования, ограничения и запреты на вольные мысли и честные высказывания. Герой картины, осмысливая происходящее вокруг и анализируя перемены в собственном сознании, приходит к выводу, что для того, чтобы восстановить утраченные моральные ценности, надо прежде всего сказать мучительную правду о самом себе.

В главных ролях заняты Е. Дворжецкий, И. Алексимова, Л. Сипилина.

Кадр из фильма «Диссидент»

ПОСЛЕДНЯЯ КАПЛЯ

● Когда наконец прекратится варварское, потребительское отношение к природе? Когда мы научимся разумно использовать дарованные нам богатства, которые вовсе не безграничны?

Эти вопросы, остро волнующие сегодня всех нас, найдут отражение в фильме режиссера Е. Матвеева «Чаша терпения» по сценарию С. Маркова.

— В нашей будущей картине,— говорит Е. Матвеев,— речь идет не только об истреблении животного мира, но и об экологии души человеческой. Одни люди понимают, что они тоже часть природы и забота о ней лежит на их плечах, другие мнят себя «царями», имеющими право ради собственного удовольствия уничтожать животных.

Герой картины охотвед Медников (его играет сам режиссер) — человек трудной судьбы, бесребреник — отдает всю свою жизнь сохранению леса.

— Мне бы хотелось образом своего героя рассказать о людях, которые далеки от не подкрепленных делом слов и пустых заверений, о людях, живущих честно и порядочно, верой и правдой служащих своему Отечеству.

— Евгений Семенович, что вы ждете от фильма?

— Как мне помнится, у Шекспира есть такие слова: «Я лирой своей возбуждаю сердца». Возбудить сердца, заставить людей задуматься над тем, что они делают, как относятся к природе,— главная задача фильма.

В фильме заняты такие известные актеры, как О. Остроумова и Ю. Демич. Оператор В. Шестоперов.

О. Остроумова и Е. Матвеев на съемках фильма «Чаша терпения»
Фото П. Захарова



КИНО ГЛАЗАМИ СТУДЕНТА

ДАВАЙТЕ ПОПРОБУЕМ...

● Любопытная ситуация. Полтора года назад на Высших курсах сценаристов и режиссеров провели очередной набор на отделение кинодраматургов неигрового кино. И вскоре педагогам стало ясно, что многие будущие сценаристы (особенно те, кто имел опыт работы на кино- и телестудиях) обладают несомненными режиссерскими способностями. Решили дать им возможность проявить себя в качестве режиссеров на ниве документального кино. Госкино и СК СССР взяли на себя финансовую поддержку идеи. И вот первые результаты: восемь фильмов, в которых участники эксперимента являлись и сценаристами, и постановщиками.

Своими впечатлениями от этих лент мы попросили поделиться студента киноведческого факультета ВГИКа Ивана КАРАСЕВА.

— Мне кажется, результаты эксперимента не просто обнадеживающие, но серьезные и перспективные. Лишь один фильм вызвал досаду и недоумение. Это была заранее обреченная на неудачу попытка рассказать о делах сегодняшних (речь шла о семейном подрае на селе) с помощью традиционного набора штампов «сельской» кинохроники прошлых лет. Остальные же фильмы, каждый по-

своему, показали неравнодушие авторов к острой гражданской проблематике, нестандартность их кинематографического мышления. И высокий уровень мастерства. Скажу о тех, кого считаю лидерами.

...Мы слышим монолог человека, искалеченного жизнью. Были в его судьбе и тюрьма, и запойное пьянство и вдруг — спасение, найденное в вере, в труде во исполнение грехов. Лента Е. Голынкина «Искушение Николая Линивкова» (Западно-Сибирская студия кинохроники) рассказывает о деревенском философе, проповеднике непротравления, толстовце, одноруком мастере-умельце, в одиночку ремонтирующем церкви. Спокойно и ненавязчиво приглашают нас авторы фильма вместе со своим героем поразмышлять о подлинных и мнимых человеческих ценностях, о великой трудности выбора своего жизненного пути.

Задача отразить время через судьбу конкретного человека объединяет фильмы А. Балабанова «Настя и Егор» (Свердловская киностудия) и В. Мирзояна «Портной» (Западно-Сибирская студия кинохроники). В первом — попытка проникнуть в круг интересов, «среду обитания» сегодняшних молодых. На экране

идет поиск причин отчуждения поколений и нашей нетерпимости к тому, что кажется странным, малопонятным.

В «Портном» незначительные, казалось бы, события в жизни двух героев становятся ключом к пониманию тесной взаимосвязи отдельной человеческой судьбы и судеб народа, общества, страны.

Кстати, в показе был и еще один фильм В. Мирзояна — «Золотая долина» — о фестивале авангардного джаза в Новосибирске, который режиссер наблюдает «изнутри», добиваясь полного соответствия монтажно-ритмической и звуковой организации материала.

Ну, а праздником кинематографической формы — ракурса, монтажа, ритма — стал для меня фильм А. Столярова «Хорал» («Центрнаучфильм») об одной рабочей смене на шахте. Лента сделана с изяществом и вдохновением, при этом твердой профессиональной рукой...

Предполагается, что итоги обсуждения лент-дебютов на Совете Высших курсов позволят молодым авторам приступить к работе над полнометражными фильмами. Если это случится, останется лишь порадоваться за нашу кинодокументалистику и, конечно, за зрителя: у него появятся интересные собеседники.

КОГДА? КТО? ГДЕ? КОГДА?

Так чем же больна наша медицина? Такой вопрос задается с экрана, и отвечают на него выдающийся хирург академик Коновалов и сельский фельдшер Новская, и пациенты стоят на покосившемся крыльце районной своей больницы под ржавым козырьком и самой своей позой тоже отвечают на этот вопрос, и знаменитые доктора пытаются ответить...

А ВОТ НА МЕДИЦИНУ КАК РАЗ НЕ ХВАТАЕТ...

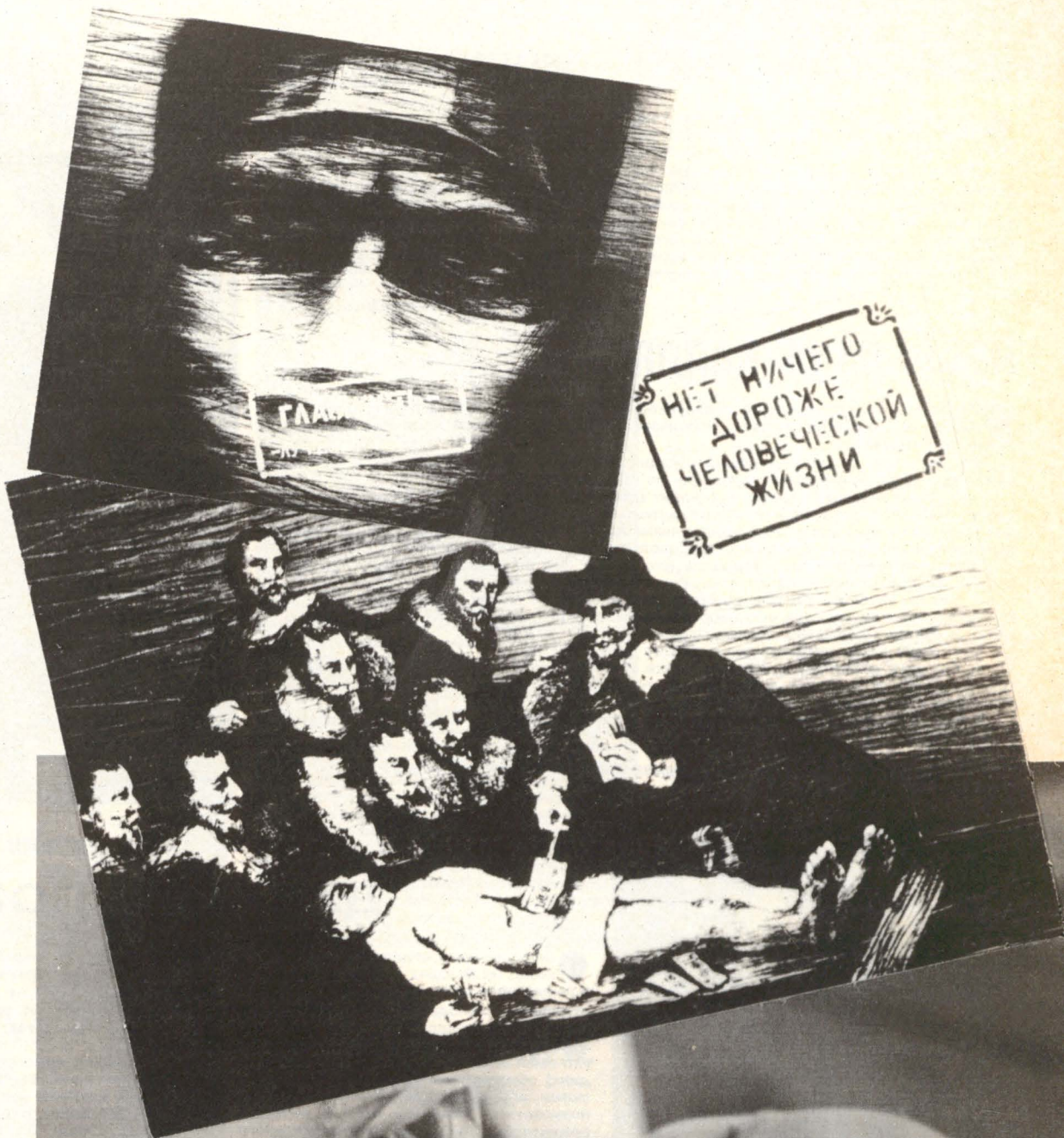
размышления писателя в связи с фильмом «История болезни»

Все-таки талант — это чувство меры, умение отделить главное от второстепенного. Решительность — это тоже талант, потому что надо что-то отсечь, чем-то поступиться ради основной идеи и четко выстроить главную линию, тот железный стержень, на котором и держится чудо. Что мне с того, что каждый четвертый врач в мире советский, меня это ни в коей мере не колышет, я вообще лишен чувственного восприятия арифметики и цифри как таковой даже в наивном сравнении с тринадцатым годом, с длиной экватора, с расстоянием до Марса или в пересчете на лошадиные силы и киловатты условного топлива. Мне нужен пример из жизни, голос за кадром, которому я верю хотя бы уже по интонации, мне нужен мой соотечественник, с которым бы я мог поделиться или еще лучше — начать неторопливую беседу по душам. Речь идет о медицине, и потому я спрошу его для начала, кто в наши юные годы — как же это давно было! — поступал (стремился поступить) в медицинский? Только честно, положи руку на сердце. Кто?

Шли девчонки, потому что там было много легче, чем в Бауманском или энергетическом: не было чертежей; шли те, у кого не все в порядке было с анкетой, скажем так, их все равно куда в иное место не приняли бы с их пятым или десятым пунктом, да еще надо было указать всех родственников и прямо ответить, участвовал ли в белом движении — я еще это помню! (сам вопрос) — проживал ли на временно оккупированной местности (для будущей профессии это очень важно!) и имеешь ли родственников за границей.

Шли в медицинский случайно, шли просто так. Шли также, соблюдая семейные уважаемые традиции, как мама и папа, — в доктора, но таких было немного, и не они делали погоду, к сожалению. Так или иначе общество подчеркивало, а молодость однозначно улавливала, что медицина не та сфера, где может приложить недюжинные свои силы настоящий герой нашего времени, чтоб получать зарплату чуть больше стипендии, как какой-нибудь хромоногий инвалид-библиотекарь или чокнутый слегка музейный работник.

Первое сомнение настигло меня уже в зрелые годы. В Веймаре. В Веймаре. Я отлично помню тот тихий летний вечер, сумерки, цветные огни в окнах, запах еды, потому что было время ужина, и в закуской напротив в яркой, желто освещенной витрине торжественно и неторопливо вращались на гриле цыплята, и теплый пахучий жир капал на стекла. Я шел по тихому переулку, передо мной возникла кирпичная стена, увитая плющом, и в стене — окно, и по всегдашней своей привычке заглядывать в чужие окна я заглянул и в это и увидел немецкого доктора в белом, туго накрахмаленном халате. Доктор сидел за чистым столом, на котором стояли какие-то очень симпатичные пузырьки, какие-то очень медицинские баночки, там же был чистый телефон точно под цвет стен и остро очиненные карандаши в высоком стакане. Доктор неторопливо беседовал с больным, лицо его выражало в высшей степени участие,



он никуда не спешил, а чуть в стороне, за стеклянным столиком сидела немецкая сестричка, вся такая чистенькая, такая модная, в халатике с перламутровыми пуговками, с наманикюрованными пальчиками, и перед ней лежали какие-то инструменты, и она была готова по первому зову доктора сорваться с места, но не срывалась, все было спокойно и капитально: доктор вел обычный вечерний прием, под высоким потолком горела матовая лампа, и свет ее успокаивал, и руки доктора мне запомнились, спокойные руки человека, уверенно делающего свое уважаемое дело. Мне нестерпимо захотелось стать доктором! Я понял, наконец, глядя в то чужое окно, обвитое плющом, что вся моя такая и разедакая жизнь шла наперекосяк, мне надо было быть доктором! Я понял, вот оно, мое истинное призвание, но ведь уже поздно, и это чувство разочарования возвращается, когда я смотрю фильм, который авторы назвали «Историей болезни» и посвятили проблемам нашей многострадальной медицины.

Возможно, это возраст дает себя знать или в самом деле окружающая среда портится с каждым днем, но вопросы здравоохранения волнуют всех нас все острее и острее, и многое в этом фильме, который снял мой старинный приятель Леонид Шварц, с которым мы не виделись лет так около двадцати — жили рядом, одни книги читали, приветы передавали, но вот не виделись! — и попытался серьезно разобраться в проблеме, чтоб все-таки ответить на вопрос, как же быть дальше, что делать нам с нашей аптекой, с нашей больницей, если мы все-таки хотим жить дальше и чтоб по возможности на ногах. Вот опять говорят: грипп надвигается и статистика неутешительная, вчера министр выступал по телевизору и опять с горечью отмечалось, что горчичников нет как нет! Это ж на каком уровне и что решать надо!

«История болезни» — фильм научно-публицистический, так авторы означили его жанр, и, значит, судить их детище следует по законам научной публицистики, но я не знаю, что такое **научная публицистика** — просто публицистика, это понятно, а научная публицистика как термин меня не совсем устраивает, но если так надо для бухгалтерии, я свои сомнения снимаю.

Фильм страшный. Не потому, что ставилась такая задача испугать во что бы то ни стало, нагнать ужасов, оно само так получилось, ибо создатели фильма взялись за тему, до поры находившуюся под запретом, а потому вроде как и не существовавшую. И пока так было, там многое в той сфере поднакопилось такого, чем можно испугать. Конечно, все знали на собственном горьком опыте, что не все в порядке, и поговаривали, что кое-где у нас еще порой бывает, да и надо бы зарплату медработникам поднять, но ведь каждый четвертый в мире врач — советский! (аплодисменты), у нас медицина бесплатная, и это великое социальное завоевание (опять аплодисменты), у нас койко-мест возросло по сравнению с довоенным, у нас новых больниц и здравниц и домов отдыха на душу населения больше всех и, увы, высокая детская смертность и короткая продолжительность жизни в сравнении с индустриально развитыми странами — в этом плане африканские державы мы-таки обогнали, и Новую Гвинею оставили далеко позади, так что не самое последнее место занимаем, но все-таки в общем том списке ближе к концу, чем к началу, и наши аплодисменты смолкают, хотя и повторяется все еще время от времени с чувством собственного уважения, что каждый четвертый врач... Помним. Наш! И что, значит, завтра с утра наши чиновники издадут правильный циркуляр и все наладится? Так, что ли?

Этим летом случилось в моей семье несчастье. Вдруг жена заявила, что в глазу у нее какое-то пятно, и врач в поликлинике грустно сказал, что это серьезно и даже намекнул мне, что можно ожидать всякого и порекомендовал немедленно искать пути. Он так и сказал: **ищите пути**, и я его понял. Вот ведь что странно: никто меня не учил, но тут же понял! Это, выходит, сама жизнь меня подготовила. Дальше наш врач был бессилен, нужна была консультация у специалиста, направить к которому он нас не мог, и аппаратура, которой он не имел. И вот я сажусь на телефон — так это делается, поднимаю всех знакомых, а у знакомых свои знакомые и вот так нащупывается нужная дорожка, в данном конкретном случае в институт микрохирургии глаза, в знаменитый федоровский центр,

куда, как вы догадываетесь, благодаря широкой рекламе и обстоятельству, которые я тогда еще не совсем четко понимал, попасть не так-то просто. Чего захотели...

Мы едем на Бескудниковский бульвар, новые корпуса возникают передо мной за узорной оградой, но корпуса еще недостроенные и нарядные только издали. Вблизи все не так, как мне хотелось бы. Ну, да это мои личные вкусы. (Совсем избаловался.) Хотя как посмотреть. Представьте себе вокзал времен гражданской войны — шинельные скатки, жестяные чайники, твердую поступь матросского патруля, этого нет, но тут же слепцы с поводьями, люди, сидящие на вещах, спящие дети, цыгане, какие-то арабы, выясняется, их лечат за валюту, им это дешевле у нас, чем в Париже, и они идут без очереди или даже как все, в очереди, просто лица у них такие, и глядят они на меня надменно и снисходительно, как принято глядеть на посетителей любого заведения для бедных; много кавказцев, сразу догадываешься почему: сколько уже писано о том, как покупаются медицинские дипломы в тамошних южных краях, и я не о том, что там каждый четвертый врач, пусть сорок четвертый, пусть один на четыре тысячи такой вот, с купленным дипломом, или полученным по блату за родительские мандарины, или иные какие заслуги, но ведь страшно же к такому попасть! Кто его знает, какие дипломы у врачей, которые нас лечат, чего они умеют и умеют ли, каждого не проверишь, но только все кавказские пациенты валят в Москву — такая возникает мысль, и не надо от нее отмахиваться, это тоже история болезни, в которой мы хотим разобраться.

Забитые людьми коридоры, явно не рассчитанные на такой поток, обшарпанные — уже! — двери, глухие очереди на много лет, но ведь каждый четвертый врач... — где он? куда девался? зачем мне мозги полоскали столько лет, если столько больных добиваются медицинской помощи? До чего ж мы свою страну довели!

Специалист ждет меня, ему позвонили, но у его двери колыхнется очередь. Никого не пускают. Но у вас с собой журналистское удостоверение, это не совсем честно, но вы — пресса! — позвольте, и вы открываете дверь, отстраняя какую-то бабушку из Костромы, которая как раз ухватилась ручонкой за ручку двери, но вы ее плечом, и тут главное — вперед, пока другие ее не поддержали. Доктор, сидящий в глубине кабинета, смотрит на вас ничего не выражающим взглядом вареного судака, вы называете свою фамилию, но он ничего не может понять, кто такой. Приходится напомнить: «Я от Александра Давыдовича...» «Ах, да, — наконец произносит доктор и обезоруживающе признается, — я уже ничего не соображаю, с утра у меня прием...» И ведь немудрено: такая очередь! Ладно, лечим жену, и все оканчивается благополучно, и рассказывать вроде бы не о чем, но на экране те же самые заботы! Все мои. Все обо мне. Те же очереди, та же безропотность ожидания, растерянность и полное бесправие больного человека, точно в подтверждение того, что моя боль только часть нашей общей боли.

Вы видели когда-нибудь на экране настоящую нашу больницу — ее щербатые, затоптанные полы, облупленные спинки ее кроватей, ее протекшие потолки со следами несмываемой ржавчины, ее заплывающие лестницы, равнодушные лица ее медперсонала, потому что и помочить они ничем не могут: опять же нет ни тех лекарств, которые нужны, ни той аппаратуры, да и квалификации нет, чего уж тень-то наводить, а если глубже взглянуть, то, может быть, за такую оплату нет и желания помочь? Так чем же больна наша медицина? Такой вопрос задается с экрана, и отвечают на него выдающийся хирург академик Коновалов и сельский фельдшер Новская, и пациенты стоят на покосившемся крыльце районной своей больницы под ржавым козырьком и самой своей позой тоже отвечают на этот же вопрос, и знаменитые доктора пытаются ответить — чем же мы все больны? — Марцинквичус, Розенталя, Чернуха... Вы слышите голос профессора **Рапопорта**, да; того самого врача-отравителя, убийцы в белом халате — как его только не называли в пору дела «врачей-убийц»? Я бы еще и карикатуры тех дней показал — крысиный яд в черном пузырьке с сигнатуркой, на которой изображена пиратская метка в духе Стивенсона — череп и кости и парабеллум в кармане белого халата, доллары, много долларов за пазухой этого человека, и рядом имя доктора Лидии Тимашук, поздравитель-

ные телеграммы в ее адрес, ей, проявившей бдительность, открывшей и разоблачившей преступные планы и инспирированное сверху игнорирование наших читателей, требующих уничтожить всех «как бешеных собак!» — это тоже болезнь нашей медицины, и прав хирург и писатель Крелин, говоря, что рана эта еще свербит и до конца не залечена.

Мне нравится, что в картине слово дается не только специалистам, но и просто гражданам великой страны, ее сеятелям и хранителям, просто рабочим, просто инженерам, просто больным, потому что есть еще и не просто, а привилегированные больные из спецбольниц и спецполиклиник, где другая жизнь — «полы паркетные, врачи анкетные» (современная поговорка или даже современный фольклор, от которого, конечно, можно отмахнуться) и там другие законы и лекарства другие, не наши, а **ихние**, оттуда, из-за кордона, так давайте отдадим должное создателям фильма — их гражданскому мужеству и чувству меры, потому что легче всего тут было бы перейти на зубоскальство, прикритись шуткой, а они все-таки постарались добраться до каких-то первопричин, что было совсем не просто, ведь они взяли за наболевшую тему, к которой, кажется, и подступиться по неизвестно как. Но подступились, сняли фильм, который впервые, наверное, так беспощадно и открыто показывает состояние нашего здравоохранения, для которого — если верить плакатам, которым мы давно не верим и к которым мы так давно привыкли, — «нет ничего дороже человеческой жизни!». И вот впервые с экрана как самое авторитетное обвинение звучат слова просто граждан: «Человек проработал тридцать — сорок лет на производстве, попал в больницу и что, нельзя его лечить по-человечески?» Кто ответит на этот вопрос? Честно. Можно или нельзя? Или еще: «У нас на все есть деньги, на вооружение есть, а вот на медицину, что не необходимо в первую очередь, на это как раз не хватает». Это тоже боль, с которой пора считаться! «Ну, если хоть один раз не слетать бы вот в этот космос... лучше на лишней полтинник питать людей, которые здесь больные лежат...» Мы слышим эти голоса, видим лица людей, с глазами усталыми от неустроенности нашей жизни, мы им верим, а это самое главное — верить! И когда человек, лежащий на больничной койке, говорит с горечью: «Правительственная больница рядом... Там отличная больница, но туда не попадешь, простой народ. Туда только с верхов...» — мы понимаем его обиду. Мы граждане одной страны. И другой у нас нет.

Так что же нам делать, какие немедленные меры предпринимать, чтоб вытянуть отечественное врачевание из того болота, в котором оно оказалось, все в тот же ржавый рельс бить или в голос кричать? Люди... Можно ли требовать от публицистического фильма ответов на все вопросы? Нет, наверное. Фильм заставляет думать, и это уже очень много. Но до нас сказано: нельзя объять необъятное. Большое видится на расстоянии, а потому иногда необходимо, как бы ни было это трудно, встать над схваткой, подниматься над действием, чтоб увидеть границы явления и понять, откуда оно начинается. Так вот насчет границ. Их-то как раз в фильме и нет. В нем нет строгого отбора, нет четкого построения, тут все вместе — и то, что заслуживает внимания и остается надолго, и то, что забывается сразу же; и эта жадность понятна и оправданна: еще совсем недавно такой фильм был бы невозможен, сам его сюжет, фабула и основной вопрос — чем же больна наша медицина? «Она здорова! — был бы такой ответ. — Есть отдельные недостатки... Это в лучшем случае. А теперь мы признаем: да, больна.

И потому, что фильм первый, его авторам хочется застолбить и то, и это, и вот такой маленький штришок не пропустить, а значит, нет отбора, нет строгого построения, но искусство, даже научная публицистика, все-таки не просто механическое отражение действительности, где все как на самом деле, а попытка навести порядок в хаосе и выбрать магистральное направление, и все-таки если и не ответить на жгучий вопрос, чем же она больна, наша медицина, то показать, что ответ надо искать в самом нашем обществе, в его бурной биографии, в его прошлом и настоящем, а значит, в нас самих, таких разных и таких непростых.

«История болезни» (киностудия «Центрнаучфильм», сценарий Д. Полонского, постановка Л. Шварца)



Удальцов — А. Балуев

СЪЕМКИ ЗАКОНЧЕНЫ
**ЖЕНА
КЕРОСИНЩИКА**



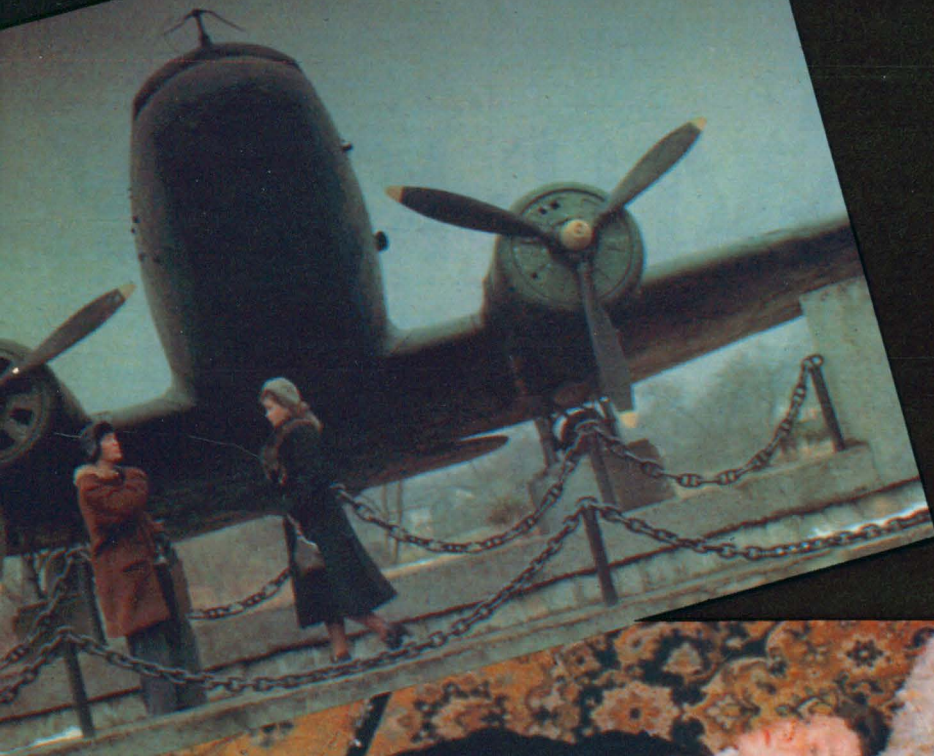
Жена керосинщика —
А. Мясоедова



«Да что там ангелы поют
такими злыми голосами?..»

Фото А. Родионова

На улицах Калининграда 1953-го



1953 год. В небольшой провинциальный городок прибывает следователь. Ему предстоит вести довольно запутанное дело: присланная анонимка обвиняет во взяточничестве самого председателя горсовета Удальцова...

Такова завязка фильма Александра Кайдановского «Жена керосинщика», съемки которого завершились в творческом объединении «Круг» на «Мосфильме». Жанр этой ленты можно определить как психологический детектив, правда, с существенным дополнением: автор ставил целью не столько исследовать психологию конкретных, придуманных им персонажей, но и попытаться проникнуть в суть губительной для человеческой души сталинской эпохи, трагически распорядившейся судьбами героев. Стержнем замысла становится конфликт, выявляющий духовную

Роковая страсть к флейтисту

он. — Поначалу даже кажется, что они материализуют в себе два нравственных полюса — порядочность и подлость, чувство вины и безнаказанность, совесть и вседозволенность. Но их объединяет главное — они живут в одно изуродованное время, когда невозможны были нормальные человеческие отношения, полноценная жизнь. И порядочный, совестливый человек неосознанно становится преступником. А поняв это, отстраняется от реальной жизни, предпочитая больше ни во что не вмешиваться. И Удальцовы, и другие персонажи ленты — люди, чьи судьбы, умы и души искорежены, опустошены жестокой машиной сталинского самовластия.

Съемки проходили в Калининграде и в маленьком городке неподалеку от него — Гвардейске.



Василий Петрович (Н. Исполатов) у парадного подъезда горсовета



Вечерний разговор с женой. Керосинщик — А. Балугев

и нравственную атмосферу тех памятных лет.

«...Восстал Каин на Авеля, брата своего...» — гласит ветхозаветное предание о первом гонимом праведнике, с которого начинается долгая череда невинно пострадавших сынов человеческих. Отзвуки его отчетливо слышатся и в истории взаимоотношений братьев Удальцовых — керосинщика и городского головы. Правда, Кайдановский выдвигает собственную версию знакомого нам мифа: добро и зло в мире его фильма не противостоят друг другу, но сосуществуют нераздельно. Потому и два брата Удальцова — по сути, единый образ-перевертыш, святой и грешник в одном лице...

Лице молодого актера Театра имени Ермоловой Андрея Балугева.

— Оба моих героя — люди, безусловно, разные, — говорит

Художники Т. Тэжик и В. Зенков вместе с оператором А. Родионовым стремились создать образ полуразрушенного города-пепелища... Серо-болотная «пыльная» гамма как будто размытых красок оттеняет забитость, стертость душ человеческих. Атмосфера тех «душных» лет, не допускавшая света любви и веры, обрела здесь зримые очертания.

Картина Александра Кайдановского еще станет предметом обсуждения зрителей и критики. Убедлена: мнения будут весьма разноречивы. Но примечательно, что первый свой авторский фильм — ему принадлежит сценарий и режиссура — А. Кайдановский посвятил теме, болевой для нашего общества сегодня.

В фильме снимались также В. Паукште, А. Мясоедова, С. Векслер.

О. НЕНАШЕВА

Конечно, перед нами сказка, но в отличие от множества сказок, рассказанных с экрана нашим кинематографом, она ни за что иное себя не выдает. Впрочем, «Женя, Женечка и „катюша“» — сказка, прямо скажем, нетрадиционная.

“ЗАЧЕМ РАВНОДУШНОМУ СКАЗКА...”

Женя, Женечка и „катюша“, строго говоря, фильм не «полочный»; в конце 60-х годов он шел на экранах и шел довольно успешно. Другое дело, какой прием картина встретила, так сказать, в официальных кругах, но об этом чуть позже. Конечно, большинство зрителей, для которых она выпущена сегодня в повторный прокат, ее не видели и, возможно, даже и не подозревали о существовании этой ленты. Но и я, зритель того же поколения, что и авторы «Жени, Женечки...», смотрел ее новыми глазами и, честно говоря, сильно удивлялся, почему эта, одна из лучших, с моей точки зрения, военных комедий, на много лет выпала из нашего поля зрения: может быть, «Женечку...» затмило ослепительное сияние «Белого солнца пустыни», поставленного тем же режиссером, Владимиром Мотылем.

Конечно, перед нами сказка, но в отличие от множества сказок, рассказанных с экрана отечественным кинематографом, она ни за что иное себя не выдает. И разве когда-нибудь мудрая и добрая сказка была ненужной? «Сказки пишут для храбрых, зачем равнодушному сказка...» — категорически утверждал один поэт. Впрочем, «Женя, Женечка...» — сказка, прямо скажем, нетрадиционная. Женя Колышкин сильно отличается от сказочного героя. Сказочный солдат всегда умелец, он и суп из топора сварит, и девицу-красавицу удалю пленит. А Женя — неумеха и растяпа, постоянно (комедия!) попадающий по своей неприспособленности к фронтовой обстановке в нелепые ситуации. Но почему же тогда этому нескладному мальчику отданы не только наши симпатии, но и — что для него куда существеннее — отдала сердце связистка Женечка Земляникина, хотя ей симпатизировали более мужественные воители?

Потому, должно быть, что ее Женя — бесхитростная душа, простодушный мечтатель — остался и на войне человеком, война его не ожесточила, не сделала циником. Хотя Колышкин совсем не трус, но понять негодование его командиров можно: с такими солдатами войну не выиграешь. Но и без таких тоже не выиграешь. Он мог бы сказать о себе словами А. К. Толстого: «Я ведь тоже народ...». Да и мальчишка он еще совершенный.

Абсолютный поэтический слух Булата Окуджавы подсказал ему песенку (он — автор стихов, музыку написал И. Шварц), с которой начинается и которой кончается фильм. Казалось бы, какое отношение к Великой Отечественной имеют загадочные капли датского короля («или королевы»), разыскиваемые по всему свету неведомы-

ми кавалерами, а вот, поди ж ты, песенка дает точный настрой к фильму, до очень высокой, звенящей ноты обостряя ощущение несовместимости молодости, счастья, любви с войной, смертью, ненавистью, с тем, может быть, и прославленным, но страшным оружием — гвардейскими минометами, которые обслуживает Колышкин. В фильме много смешного, но в основе своей «Женя, Женечка...» достаточно грустный фильм, именно в силу этой несовместимости.

А не грех ли вообще смеяться над фронтовыми солдатиками? Плакать надо над их горькой судьбой, а не смеяться. Что же, плакать, конечно, надо, но улыбаются же люди даже сквозь слезы, если понимают, что тот, кто хочет их рассмешить, делает это, чтобы облегчить им жизнь, чтобы спасти

их от стрессов, чтобы помочь им выжить в конце концов. Не над солдатами, а над собой смеются авторы картины, над нами, над нашей общей незащищенностью.

Я ощутил в этом фильме некое духовное единство его создателей и их героя. Надеюсь, что они не обидятся за такое сопоставление. Я отнюдь не подозреваю, что в жизни они такие же ротозои, но такие же романтики, такие же идеалисты. Или по крайней мере были такими. И сыграть роль Колышкина так, как сыграл ее Олег Даль, можно лишь в том случае, если между исполнителем и персонажем есть полное взаимопонимание.

Хочется сделать множество комплиментов сценаристам, актерам, композитору, но прежде всего этот фильм режиссерский. Только пересмотрев «Женю, Женечку...» сейчас, я осознал, какое количество режиссерских находок В. Мотыля было заимствовано из фильма другими постановщиками, без ссылок, разумеется, на источник, но, может быть, в том-то и состоит истинная заслуга первооткрывателей. Кинематографические находки трудно описать словами, все равно, что пытаться на бумаге пересказать секреты музыки... И придется ограничиться голословным утверждением, что, во-первых, стилистика этого фильма цельна и самобытна, а, во-вторых, как всякое оригинальное произведение, фильм Владимира Мотыля вовсе не устарел.

Прекрасен оптимизм картины, жизнеутверждающая уверенность ее героев и ее создателей в том, что вопреки всем трагическим потерям добро на Земле восторжествует. И вот этот-то оптимизм, который и войну помог нам выиграть и который, казалось бы, надо было трепетно беречь и пестовать, потому что только он смог бы поспособ-

Женя Колышкин — Олег Даль



Рубрику ведет Ю. БОГОМОЛОВ

...И НИ СЕКУНДОЙ БОЛЬШЕ

ствовать сотворению чуда в нашей стране, был грубо и расчетливо затопан хмурыми, неулыбчивыми людьми.

В те времена (как и много позднее) было модно через строку ссылаться на «мнение народное», особенно когда требовалось кого-нибудь прикончить. «Народ не примет...», «народ не поймет...», «народ с гневом отвернется...». Именно зрительские письма, как удары реактивных снарядов, обрушила на головы создателей картины тогдашняя пресса, устами читателей называвшая фильм «копеечной клоунадой», ковбойским боевиком и т. п. Да и организаторы этой кампании тоже были на высоте: «В Союзе кинематографистов остро ставился вопрос о таких фильмах, как «Женя, Женечка и «катушка», в которых война изображена в стиле легких анекдотов...», — было заявлено на одном из пленумов правления Союза кинематографистов.

С годами цена оценок сильно меняется, и мне представляется, что «Женя, Женечка...» оказалась тогда в неплохой компании, если вспомнить, что совсем недавно (речь, понятно, о 60-х годах) была подвергнута разгромной критике «Застава Ильича» Марлена Хуциева, запрещен «Андрей Рублев» Андрея Тарковского, положены на полку... Здесь список велик, он всем сегодня известен.

Можно понять, не оправдать, конечно, но хотя бы понять побуждения власть предержащих, толкающие их запрещать произведения, в которых авторы затрагивали болезненные точки окружающей действительности, ведь официально было приказано считать, что никаких серьезных заболеваний в нашем общественном организме нет. Но на практике отвергалось все непривычное, нестереотипное, другими словами, все талантливое, ведь талант — это прежде всего непохожесть. В этом явственно просматривается глубочайшее фарисейство сулусловской идеологии, ах, не за социалистическое первородство она боролась даже в тогдашнем, догматическом, понимании; прикрываясь высокими словесами, она была занята только защитой самой себя, собственной системы.

Нашлись, однако, умные люди, которые добились выпуска картины в прокат, а через некоторое время поручившие вздрызг разруганному режиссеру постановку «Белого солнца пустыни». Что же касается критики, то на страницах центральной прессы лишь А. Зоркий выступил в поддержку фильма, некоторые — немногие, правда, — присоединились к официальной точке зрения, остальные благоراضно промолчали. Да и я сам отважно пишу положительную рецензию на «Женю, Женечку...» через двадцать лет.

Конечно, нынешние молодые зрители будут смотреть фильм Владимира Мотыля и Булата Окуджавы не моими, затянутыми сильной ностальгической пеленой глазами. Но, буду надеяться, они почувствуют искренность «Жени, Женечки...» и догадаются, что жизнеутверждающая интонация фильма не имеет ничего общего с казенным, насаждавшимся сверху оптимизмом, который якобы должен быть присущ всем советским людям вне зависимости от того, что вокруг них происходит.

В январе на всесоюзном телеэкране состоялось событие, которое, надеюсь, не осталось незамеченным. В рамках программы «До и после полуночи» вышла в эфир ленинградская информационная программа «600 секунд».

Программа была предъявлена В. Молчановым как лакомое блюдо. И надо сказать, что в тот вечер, щедрый на деликатесные яства, секунды, проведенные с ленинградским журналистом Александром Невзоровым, запомнились. Новости мчались наперегонки со временем их изложения.

Я-то эту программу смотрю давно и регулярно. Знаю, что ленинградцы и те из москвичей, чьи телевизоры принимают Ленинград, тоже стараются не пропустить эти спринтерские информационные забеги А. Невзорова, которого иногда «на дистанции» подменяют Светлана Сорокина и Вадим Медведев.

Мне интересен интерес собственный и всех остальных к этой скоротечной программе новостей, тем более что ничего такого особо зрелищного на экране не происходит.

Сначала журналист сообщает новости планетарного и местного значения. Предпочтение, насколько я понимаю, отдается событиям курьезным, обстоятельствам экстравагантным. Затем следует блок микровидеосюжетов: то, что в течение дня тележурналистам удалось зафиксировать на пленку. Затем журналист переходит к комментариям, разъяснениям, добавлениям к увиденному, дает информацию о чрезвычайных происшествиях за сутки — пожарах, грабежах, изнасилованиях... Наконец, «...и о погоде...». Финиш.

Новое тем не менее видно невооруженным глазом и в том, что мы называем формой, и в том, что является содержанием.

Содержание примечательно высоким, как сегодня принято говорить применительно к спортивным показателям, рейтингом сенсационности. Что ни факт, то нечто исключительное либо с трагическим, либо с комическим оттенком.

Выпал младенец из окна пятого этажа. Какой-то алкаш, обуреваемый идеей выпить, проник в больницу, забрал в прозекторскую и, не встретив сочувствия со стороны покойников, снял с одного из них костюм и, прихватив по дороге пару телефонных аппаратов, пытался, как говорят в таких случаях, смыться, но был задержан...

...И о погоде.

За бродяжничество был задержан африканец из Замбии, который

на вопрос журналиста, что он любит больше всего на свете, ответил по-русски, правда, с легким акцентом: «титать». Гражданину К. на голову упал кирпич...

И о погоде.

Возможно, все эти ЧП не так бы смотрелись и слушались, если бы не форма... Если бы не придумка инициаторов программы — трансформировать экран в секундомер.

Ограниченность во времени — вроде бы сугубо внешнее правило, но отменить его не просто. За всю историю этой программы на моих глазах лишь однажды ведущий соблазнил выйти за пределы регламента на несколько секунд, чтобы поведать нам, телезрителям, какую-то важную новость.

Не могу вспомнить самой новости. Но чувство досады, связанное с нарушением правила, не забылось. Чувство было сродни тому, как если бы судьба засчитал гол, забытый после свистка на окончании игры. Мотивы последнего могли бы быть такими: гол оказался на редкость красивым, а влетел всего лишь несколько секунд спустя...

600 секунд и ни секундой больше — основополагающее, железное правило этой информационной игры.

Быть может, слово найдено? «Игра» как раз и есть то, что определяет суть этой программы и объясняет в какой-то мере азартный характер нашего интереса к ней...

Вообще-то мы привыкли думать, что информационные программы только для того и создаются, чтобы удовлетворить наше любопытство или любознательность. Это верно лишь отчасти. Есть основания думать, что здесь скрыт еще ирреальный интерес.

Насколько мне известно, во всех странах телевизионные информационные программы постепенно утратили свое сугубо функциональное назначение. Они во все большем масштабе эстетизируются, становятся более изощренными по форме: динамичные заставки, эффектные, обаятельные ведущие, разнообразный видеоряд, электронная графика...

Сегодня информационные программы — это хорошо продуманные информационные шоу. Это своего рода обряды и посвящения... Вот только во что или в кого?

Обряды обладания... Но опять же, чем?

Ребенок в пору бессознательной жизни чувствует себя владыкой мира. Он не ведает того, что уже знает Король из «Маленького принца»: нельзя приказывать солнцу восходить или заходить до наступления часа восхода или захода. Он наивен, как дикарь, который пола-

гает, что, владея изображением предмета, обладает и изображаемым предметом.

В сказке сохраняется след этого детского подсознательного всемогущества. Сказочные короли — большей частью капризные и депотичные дети, не знающие пределов своим желаниям.

Не случайно в сказке часто повторяется мотив путешествия короля по своим владениям. Это путешествие — не ревизия владений, а обряд самоутверждения в статусе самодержца.

Отзвуки этого подспудного комплекса прослушиваются в неутолимой жажде многомиллионного телезрителя к информационным программам.

Телезритель, как сказочный король, следуя за панорамой новостей, совершает ежевечерний обряд воцарения над миром. По ходу его опознаются и перепроверяются владения. Подданные телезрителя — дикторы, корреспонденты, комментаторы, политические деятели — с достоинством или подобострастно отчитываются за введенные им территории.

Понятно, что эти информационные ритуалы могут носить чинно-торжественный характер, как в программе «Время», а могут и игриво-развлекательный — как в программе «До и после полуночи».

С одной стороны, информационные обряды становятся все более причудливыми, красочными. А с другой — все разнообразнее делается жанровая палитра информационных программ.

«Время» — это эпос. Здесь все солидно, обстоятельно, безразмерно.

«Сегодня в мире» — повесть в двух частях, рассказанная от первого лица международного.

Что же касается «600 секунд», то это информационная программа-памфлет, программа-фельетон. Она играет на интересе массовой аудитории к ритуалу самоутверждения. Но она еще и играет этим интересом. Она его пародирует или по крайней мере шаржирует.

День, «добежав» до финишной черты, должен «остановиться», «осмотреться». Глянуть на себя в зеркало. В частности, в зеркало «600 секунд», которое можно назвать эксцентрическим. Да оно такое и является на деле, отражая беспечные улыбки, дикие гримасы, жестокие разочарования, сентиментальные надежды...

В конце концов, безраздельно владея повседневностью, зритель имеет право в качестве короля трезво взглянуть на то, чем же он владеет.

Изысканные портреты, живописные пейзажи — фильм «Новые приключения янки при дворе короля Артура» обещает красочное, поэтическое зрелище. Но удовлетворит ли оно зрителя?

В ЖАНРЕ КОСТЮМИРОВАННОГО БАЛА

Расцвет творческой молодости украинского кинорежиссера Виктора Гресья стремительно совпал по времени с закатом его творческой молодости. Дебют в короткометражной картине «Слепой дождь» принес ему международное признание, Гран-при «Золотая нимфа» на X Международном фестивале телевизионных фильмов в Монте-Карло в 1970 году и полную известность на «Украине милой». В те годы с высокой партийно-республиканской трибуны было торжественно провозглашено, что наконец-то «с так называемым поэтическим кинематографом у нас в Киеве покончено».

«Параджановщина» удушалась в зародыше замысла. О воплощении никто даже и не помышлял. Метафора, образ, кинотроп — всем этим буржуазным изыскам приказали долго жить, а режиссеров, не умеющих снимать антипоэтическое кино, посадили на голодный паек творческого простоя.

Виктор Гресья не умел снимать антипоэтическое кино. Он не понимал героев, наводнивших украинский кинематограф 70-х годов, которые, по выражению Довженко, заменили страдание на нечто вроде преодоления трудностей. Виктор Гресья молчал десять лет, пока не получил милостивое разрешение экранизировать сказочку: для детей сойдет, а начальство не заметит.

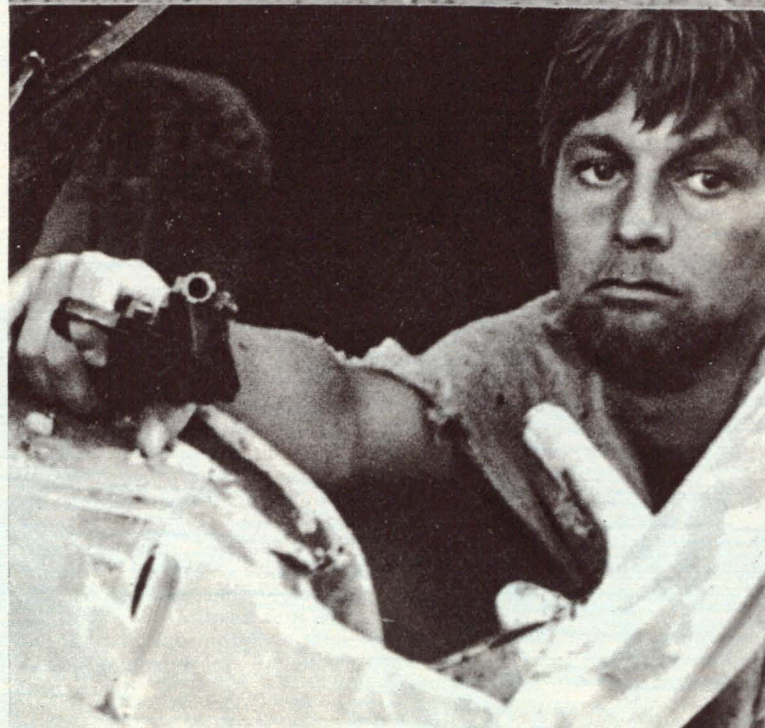
Фильм «Черная курица, или Подземные жители», снятый по замечательной сказке Антония Погорельского, получился замечательным. Он будто бы игнорировал бушевавший в нашем Отечестве застой, явив изначальную чистоту искусства, освобожденного от конъюнктуры, пассивного залога и повелительного наклонения.

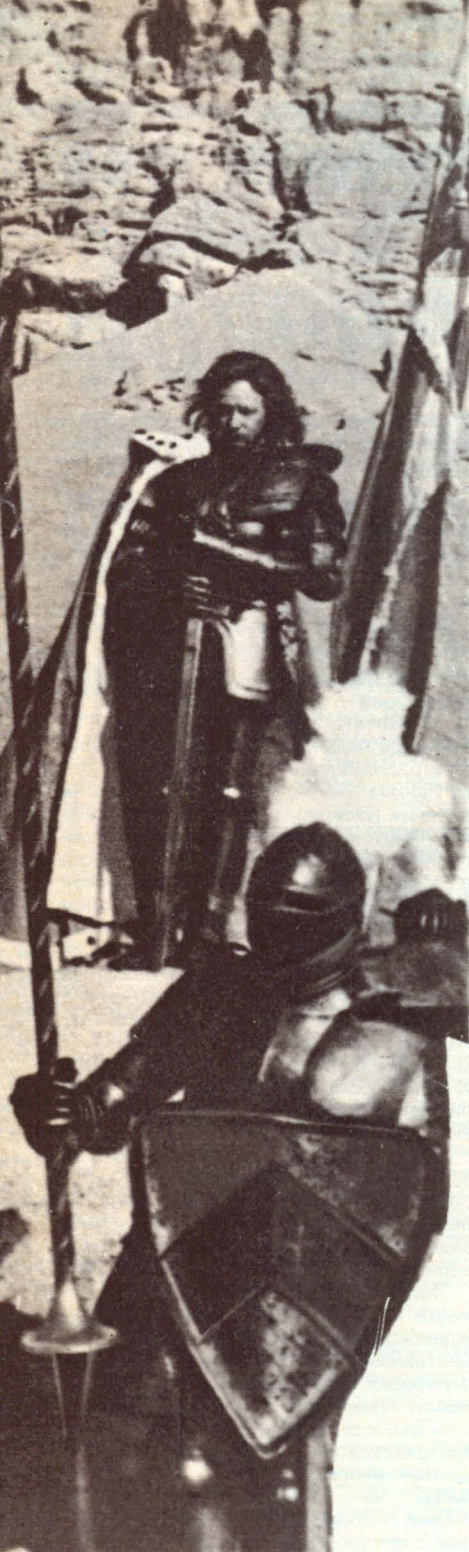
Прошло еще восемь лет, и Виктор Гресья поставил картину концентрированно поэтическую. Пере насыщенный раствор красот и красивостей. Ренессансные кинопортреты, барочные кинонатюрморты, постимпрессионистические кинопейзажи — всему нашлось место в фильме «Новые приключения янки при дворе короля Артура». Не отыскалось только места для марктовеновского юмора и сарказма, иронии и пародийности, сатиричности и парадоксальности.

Переплавив в своей историко-фантастической повести «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» далекий VI и современный ему XIX века, Твен добился ослепительного эффекта, который давал практически неограниченные возможности для смешения самых далеких реалий и понятий.

В фильме тоже была предпринята попытка пере плавить века — VI, но уже современный режиссеру XX, что, казалось бы, давало еще

Королева Моргана — А. Вертинская
Хэнк Морган — С. Колтаков





Лучше если морскими: они подлиннее будут. Бесконечные длинноты, страсть к долговому рассматриванию всего, что только попадает в объектив, тяга к растягиванию на десять минут всего того, на что хватило бы десятка кадров,— все это убило картину, сделало невыносимым и мучительным процесс ее просмотра.

Иногда я ловил себя на спасительной мысли, а не издевается ли режиссер над нами, не совершит ли он сейчас, ну вот-вот прямо сейчас, какой-нибудь головокружительный кульбит,— и все это вяло текущее оперное диво помчится легким аллюром и у зрителя будет захватывать дух... Но нет, чудес, видимо, все-таки не бывает, а если они где и случаются, то уж наверняка не в этом переполненном метражном и тяжеловесном фильме.

Возможно, режиссера обуревало стремление как можно быстрее и полнее высказаться по всякому поводу: слишком долгим было его молчание. Возможно, он хотел в одном этом фильме реализовать то, что не удалось реализовать в нескольких не снятых им в пору своей трудной молодости. Возможно, им двигала ложная идея о возможности объятия необъятного...

Все возможно и все допустимо, кроме одного — небрежения законами зрительского восприятия. Этот фильм своего потенциального зрителя попросту игнорирует.

Конечно, бывают, если можно так сказать, «фильмы для кинематографистов», демонстрирующие коллегам умение и возможности. Но в нашем случае нет даже и этой попытки в кинематографической изощренности и изобретательности. Все течет так уныло и меняется так медленно, что порой недостает сил сосредоточиться на следующем эпизоде, который ничем не будет отличаться ни от предыдущего, ни от последующего.

Чувства обиды и досады, которые от кадра к кадру все крепнут, связаны не с тем обычным в общем-то обстоятельством, что режиссер имярек потерпел творческую неудачу. С кем не бывает?

Но, к несчастью, здесь уместно вести речь не об отдельно взятой неудаче, а о неудачно сложившейся судьбе целого поколения кинематографистов, которое сейчас пробивается из темноты и немоты. Одни, как, скажем, Юрий Мамин, делают это будто бы легко, играючи достигают результатов самых отрадных: ничего печальнее, чем кинокомедия «Фонтан», видеть не приходилось. Другие — всяк сам себя узнает — делают это натужно, велеречивой скороговоркой, — и печальные результаты не замедляют сказаться. Искренне обидно за этих «других», но именно потому, что они талантливы, они и платить вынуждены по большому счету, без скидок на трудную судьбу.

НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЯНКИ ПРИ ДВОРЕ КОРОЛЯ АРТУРА

Киностудия имени А. Довженко

Авторы сценария

Михаил Роцин, Виктор Гресь

Режиссер-постановщик

Виктор Гресь

Операторы-постановщики

Эдуард Тимлин,

Александр Яновский

Художники-постановщики

Михаил Раковский,

Юрий Никитин

Композитор Олег Каравайчук

большую возможность для смешения всего того, что вроде бы и смешивать нельзя: латы и джинсы, рыцарская кавалькада и самолет, мечи и солнцезащитные очки, охотничий рог и плейер. При наличии хоть какого-то чувства юмора (об иронии или, страшно подумать, самоиронии нет даже и речи: режиссер слишком серьезно относится ко всему, что он делает) фильм «Новые приключения янки при дворе короля Артура» мог бы стать каскадом аттракционов, феерией парадоксов, собранием остроумия и красноречия.

Но титаническое к себе самоуважение повело талантливого человека сквозь заросли развѣсистой клюквы по ложному пути, оперной патетики и исторической вампуки. Фильм снят в жанре костюмированного бала. Сообразно законам этого странного жанра картина может длиться до тех пор, пока не погаснут последние свечи и первые ласковые лучи солнца не позолотят верхушки деревьев (фу, какую пошлость позволяет себе автор! — Автор.).

И действительно, фильм этот можно снимать не только метрами и километрами, а даже милями.

конфликтная ситуация

«НА ПОЛКУ» ИЛИ К ЗРИТЕЛЮ?

В объединении «Слово» у Валентина Черных — вдруг! — стали происходить самые невероятные вещи. Например, возглавляемый им худсовет не стал принимать картину режиссеров Виктора Прохорова и Александра Александрова «Утоли моя печали».

Фильм показался руководителям мрачноватым — сплошь «чернуха». Герои — людьми опустошенными: ни устремлений, ни веры...

Видимо, исходя из самых добрых побуждений, худсовет и предложил авторам внести в уже готовый материал... 43 поправки, особенно настаивая на изъятии двух сцен в финале. Сцены, условно названной «в носках», ибо герой реализует обретшие половую зрелость экранные отношения мужчины и женщины, не снимая сей принадлежности мужского туалета. И другой — пьяной пляски с — о боже! — неприличным расстегиванием брюк. Хорошо бы вообще без плясок и женских драк, а так, нежно и со слезой: она уходит, полная печали, а он грустно смотрит ей след... Все потеплее, попривычнее.

Но режиссеры (кстати, автор сценария А. Александров дебютирует в новом для себя качестве) оказались ребятами крепкими. От поправки решительно отказались, драпировать историю опустошенной души, а именно так определили они замысел ленты, в розовую кисею, «унижаться до неправды — дарить надежду тем, в ком ее нет и быть не может» — не стали. Резковато? Жестко? Но ведь и впечатление от искусства должно быть обостреннее, чем от действительности. В том и его назначение — будить протест...

Протест оно действительно пробудило. Правда, не тот и не у тех. И пошло-поехало. Завязался прочувствованный эпистолярный роман с правлением студии «Мосфильм», которое умоляло авторов «найти общий язык» с художественным руководителем. Не вышло, и совет объединения направил картину на рассмотрение конфликтной комиссии Союза кинематографистов СССР.

Фильм посмотрели, мнения высказали и вердикт вынесли, не усмотрев ни в «идейном составе фильма, ни в его художественной материи ничего, что бы помешало его выходу к зрителю».

И далее примечательные строки из заключения: «...Авторы сделали своим коллективным героем людей, оказавшихся на краю пропасти, в значительной степени впадших в состояние нравственного одиночества. Выполненная резкими, порой шокирующими средствами картина задумана и сделана как остратка, как своего рода эстетическая и моральная лоботомия, и в этом своем качестве имеет полное право на существование. Так написан сценарий, так смонтирован фильм, так играют актеры. Авторы глядят своего зрителя против шерсти. И разве не поделом? Абсолютным большинством голосов комиссия нашла вкусовыми, художественно не обоснованными требования руководства объединения «Слово» купюр в картине и фактической переделки финала...»

Вот и все. Картина «Утоли моя печали» в итоге принята советом объединения. Она выйдет к зрителю в том виде, в каком задумали и сделали ее авторы. В ней заняты известные актеры: С. Колтаков, В. Сошальская, А. Болтнев, И. Резникова. В очень неожиданных для себя ролях выступили Е. Сафонова и кинорежиссер К. Воинов. В эпизоде снялся сам Валентин Черных...

Безусловно, мнение художественного руководителя о картине, снимаемой в его объединении, может быть и отрицательным. Ну, во-первых, о вкусах не спорят. А во-вторых, вкусы тех, кто «у руля», и тех, кем «правят», могут и не совпадать. Что в последнее время на ниве кинематографа становится особенно очевидным. Подобные конфликты возникают все чаще. Чему же удивляться: за что боролись, на то и напоролись! Но, слава богу, у нас плюрализм; и конфликтная комиссия проявляет его, как мы можем убедиться, в чистом виде — новые фильмы не ложатся на полку, а выходят к зрителю. Ему и судить...

Н. РТИЦЕВА

КТО ЗНАЛ ЙИВАНА КЫРЛЮ?



Уважаемые товарищи, члены редакционной коллегии, сотрудники журнала!

К вам обращается коллектив рабочих совхоза «Марисолинский» Сернурского района Марийской АССР.

В марте этого года исполнилось 80 лет со дня рождения Йивана Кырля (Иванова Кирилла Ивановича), киноартиста, марийского поэта, нашего земляка, сыгравшего в первом советском звуковом фильме «Путевка в жизнь» роль Мустафы. Нас очень интересует вопрос: живы ли те, кто участвовал вместе с ним в съемках этого фильма. Мы очень просим вас, товарищи из «Советского экрана», помочь нам в сборе материалов о Йиване Кырле. У нас есть большое желание дополнить те сведения о нем, которые есть у нас; к сожалению, их очень мало. Может, живы те, кто знал его по совместной работе, учебе, работе на киностудии, в период репрессий 30-х годов?

Для увековечивания памяти о Йиване Кырле мы присвоили его имя Марисолинской средней школе, где он учился, ходатайствовали о присвоении его же имени кинотеатру в районном центре Сернур, где он учился в семилетней школе. Создается музей при школе, будет сооружен памятник перед школой на средства народа, собранные в порядке пожертвования.

Надеемся, что кто-то откликнется со своими воспоминаниями, обращаемся к тем, кто знает, кто хранит до сих пор память о нем.

Наш адрес: 425460, с. Мари-Сола Сернурского района Марийской АССР.

Председатель сельсовета В. ШАБДАРОВ

Директор совхоза А. ПАВЛОВ

Секретарь парткома М. СОЛОВЬЕВ

От редакции:

Публикуя это письмо, «СЭ» присоединяется к просьбе его авторов и будет благодарен всем читателям, которые откликнутся на просьбу земляков известного марийского поэта, киноактера Йивана Кырля.

Йиван Кырля в фильме «Путевка в жизнь»

“ДЕВУШКА МОЕЙ МЕЧТЫ” ЗА КОЛЮЧЕЙ ПРОВОЛОКОЙ И НЕКОТОРЫЕ ДРУГИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ БЫВШЕГО ПОЛИТЗАКЛЮЧЕННОГО

Марика Рокк («Девушка моей мечты»)



Л. Э. Разгон. 1953 год



Бывший узник сталинских лагерей поведал о пережитом в документальном фильме «От первого лица» (ЦСДФ), в цикле автобиографических рассказов «Непридуманное», опубликованных в журналах «Юность» и «Огонек». Нам же показалось интересным узнать, как человек с такой непростой и, однако, достаточно типичной для своего времени судьбой воспринимал кинематограф, тем более, что зрительские впечатления сыграли 50 лет назад роковую роль в его жизни. Впрочем, об этом позже...

— Итак, Лев Эммануилович, прошу вас мысленно вернуться больше чем на полвека назад...

— Я был, конечно, самым обычным кинозрителем, и мои вкусы и симпатии ничем не отличались от вкусов и симпатий поколения, к которому я принадлежал. В пору отрочества мы очень любили приключенческие фильмы — весьма примитивные, но забавные. Привлекали нас великолепные комедии с Бестером Китонем, все картины с Дугласом Фэрбенксом и Мэри Пикфорд. Советских картин тогда, в 20-х, было немного — и к ним мы тоже относились как к развлекательным, невзирая на содержание: «Крест и маузер», «Абрек Заур», «Мисс Менд», «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»... Первое драматическое впечатление от советского кино — «По закону», лента, сделанная по Джеку Лондону. Ну, а более осознанно я начал смотреть фильмы уже несколько позже: это «Броненосец «Потемкин», который вызывал наше восхищение, «Чапаев», «Юность Максима», «Путевка в жизнь»...

Но начали появляться и такие фильмы, которые вызывали мое раздраже-

ние. Например, меня поразила знаменитая картина «Ленин в Октябре». Я ее смотрел два раза: один раз с удивлением, второй — с отвращением.

— Почему?

— Да ведь неправда. Охлопков дивно играл рабочего Василия, охраняющего Ленина. Но ведь охранял Ленина не рабочий Василий, а реальный Эйно Рахья — к тому времени уже репрессированный. Или когда Ленин появляется в Смольном в своей канонической внешности, а ведь он тогда, в семнадцатом году, был бритый, и снимки есть. Кино обязано быть верным в мелочах, и я не могу серьезно относиться к фильму, когда вижу элементарную неправду. Здесь не столько воссоздавалась историческая реальность, сколько творилась лживая легенда. И если учесть, что кино обладает чудовищной способностью заставить верить...

По сути дела, весь кинематограф занимался мифотворчеством, на котором воспитывались поколение за поколением. Эти мифы стали создаваться задолго до 1937 года, и во многие мы верили.

Например, мы верили в необходимость красного террора во время гражданской войны. Мы оправдывали коллективизацию, считая, что она при всех переборах (о размерах которых мы не имели представления) создаст изобилие. Были огромные мифы — та же индустриализация любой ценой.

Но иногда какие-то маленькие мифы не срабатывали — скажем, фильм «Оборона Царицына», связанный с фигурой Ворошилова. Я все-таки немножко знал историю: вопрос о победе в гражданской войне решался совсем не в Царицыне — это был локальный участок фронта. Судьба гражданской войны решалась под Казанью и Свияжском, там, где нам удалось не позволить соединиться армиям Колчака и Деникина. Но история об этом молчала — запретная тема, потому что данной операцией руководили Троцкий и Смилга.

— Действительность входила во все большее противоречие с идеалами — так?

— Эти идеалы тоже в огромной мере были продуктом мифотворчества. Нам создавали идеалы, мы окружали их поклонением, а потом выяснялось, что ничего подобного... Я был арестован в апреле 1938-го и к этому времени совершенно четко понимал, что делает Сталин и для чего. Москвич, я не знал настоящих масштабов репрессий, происходящих на периферии, но был потрясен, ни за что не мог поверить в праведность того, что видел вокруг своими глазами.

— В том числе и на киноэкране?

— Да, причем это касается фильмов интересных, талантливых. Например, «Петр Первый» — при всех своих достоинствах картина лживая. К тому времени я кончил исторический факультет, довольно много читал и понимал, что книга Алексея Толстого при всей ее талантливости написана как бы по заказу, то есть так, чтобы понра-

Обычно люди ходят в кино более или менее регулярно, если, конечно, тому не мешают какие-либо привходящие обстоятельства. Например, объявление врагом народа — с соответствующими последствиями. Такая участь выпала и на долю писателя Льва Разгона.

виться. И было понятно, кому она должна понравиться... Написано большим художником, но этот Петр очень мало имел общего со своим действительным историческим прототипом. И то, что в книге еще более-менее прикрито самой плотью прозы, в фильме обнажилось чрезвычайно выразительно.

Петр подан как исключительно прогрессивная фигура, а ведь он, по сути дела, максимально укрепил крепостное право в России и, как ни парадоксально, ликвидировал возможность развития страны по образцу европейской цивилизации. Особенность всех реформ Петра состояла в том, что он все строил исключительно на крепостном труде. Оттого-то российская промышленность после взлета так быстро заглохла, и мы так быстро отстали от Европы. Поощрял Демидовых, Строгановых, но это же не буржуазия была, а создание новых крепостников. Капитализм же может развиваться только на основе свободного труда, а не подневольного, из-под палки, когда работник в его результате кровно не заинтересован. Тут же в главный принцип жизни возводились государственность и империя. И эти имперские тенденции очень выразительно поощрялись в фильме. Такая рьяная похвала имперской политике была неслучайной.

— Просматривались ли здесь ассоциации со Сталиным и его политикой? Ведь уже наступил 37-й...

— Несомненно — то были прямые аналогии. Такая апология Петра выглядела как превозношение деятельности Сталина и возглавляемого им правительства. И еще одна совершенно конкретная ассоциация, доступная людям и без всякого исторического образования: в фильме совершенно откровенно прославлялась мысль о том, что великая цель оправдывает любые средства. Прославление тирана. Это уже была прямая аналогия с тем, что начало происходить вокруг. Вот почему для меня картина «Петр Первый» была безнравственной. И кстати, представьте себе: над кинотеатром «Метрополь», где демонстрировался фильм, был поднят российский императорский штандарт — желтый флаг с черным орлом, личный флаг государя императора...

Всем этим я довольно громко возмущался, что, между прочим, фигурировало в числе обвинений, когда меня арестовали. Одним из главных обвинений было мое несогласие с политикой партии и государства в области искусства: возмущение закрытием театра Мейерхольда и так далее, в том числе и история с этим фильмом.

— А вы так и не знаете, кто тогда на вас донес?

— Знаю. Но, видите ли, донос и причина, чтобы посадить, — разные вещи. Сначала они решают, кого посадить, а потом уже начинают подыскивать для этого основания. И причина от мотива очень отличается.

Для начала я получил пять лет лагерей за контрреволюционную агитацию (КРА) и был отправлен в Устьвымлаг. А после отбытия срока мы становились ссыльными, то есть нас выпускали за зону и мы даже могли жить за ее пределами, но, не имея паспорта и будучи закреплены за лагунктом, не имели права никуда отлучаться. И делал я ту же работу, которую исполнял и как заключенный.

К концу 1947 года бывшим заключенным разрешили получить паспорта и уехать из лагеря. Паспорта выдавались с дикими ограничениями, чуть ли не в 270 городов нельзя было въехать. Вернуться в Москву я не мог и уехал в доступный мне Ставрополь. Уехал туда вместе с женой, которая тоже отбыла срок, — мы с ней поженились, будучи ссыльными. И там какое-то очень короткое время — год примерно — мы жили. Во время этого «окошечка» я имел возможность быть кинозрителем, но не очень ею пользовался. А потом была арестована жена и сослана навечно в Красноярский край, а затем был арестован и я — и получил десять лет лагеря.

— С какой формулировкой?

— У меня всегда одна и та же — КРА. Из этих десяти лет я отсидел пять, другие пять, как говорят в таких случаях зеки, остался должен начальству — и летом 55-го был освобожден одним из первых, еще до XX съезда партии.

— В фильме «От первого лица» вы называете цифры смертности в Устьвымлаге...

— Да, в нашем лагункте за один год из 517 человек к весне тридцать девятого осталось 22. «Хозрасчета» в лагерях тогда еще не было, единственная же цель — спрятать с глаз подальше. Практически лагеря 1937—1939 годов — это были лагеря уничтожения.

— Позвольте задать «детский» вопрос: что там самое страшное?

— В лагерной жизни самое страшное то, что человек перестает быть субъектом и становится объектом, лишенным всех прав.

— А помимо карцеров и прочих наказаний существовала ли какая-то система, так сказать, воспитания заключенных?

— Во всяком лагункте была культурно-воспитательная часть. Ее главная задача — агитацией подвигнуть заключенных на то, чтобы они лучше работали. Поэтому при КВЧ кантовалась группа заключенных — художники, которые малевали лозунги типа «Жарким трудом растопим свой срок». Был маленький оркестрик из двух-трех человек, игравших на разводах, — что и у немцев практиковалось, как мы знаем. И между прочим, КВЧ в порядке поощрения организовывала иногда киносеансы — уже после войны, разумеется. Делали они это для воспитания трудового энтузиазма, но не очень преслевали.

— Что это были за картины?

— Трофейные фильмы — «Девушка моей мечты», «Серенада солнечной долины»...

— Да это же какой-то дикий оксюморон: красоте Марика Рокк в энкаведэшной зоне! И как же реагировала почтеннейшая публика?

— Красиво... Какие горы! А бабы-то какие! А поет-то как! Но вся эта лепота совершенно не воспринималась в соответствии с реальностью. Некое сказочное чудо о какой-то неведомой жизни, красивых женщинах... Я смотрел спокойно, без восхищения: была приятна музыка, пейзажи, но воспринимал иронически. Впрочем, для заключенных с не очень богатой духовной жизнью это были не сказки, а нечто реалистическое. И кому-то казалось оскорбительным видеть этих женщин, эту жизнь, и их это кино настолько раздражало, что они даже не ходили смотреть или не могли досмотреть до конца. Они все на экране воспринимали всерьез. А надо было отвлечься и помнить, что все это не имеет отношения не только к их жизни, но и к реальной действительности вообще.

— Какова была атмосфера взаимоотношений в лагере политзаключенных?

— По 58-й статье сидели люди самые разные — по социальной принадлежности, образованию, роду занятий, но отчужденности не было. И в какой-то мере было ощущение лагерного братства. Во-первых, мы все против начальников. И потом, не имело особого значения, кто ты: профессор, который сидит по 58-й статье пункт 10 за контрреволюционную агитацию, потому что он в учебнике философии написал что-то непонравившееся, или крестьянин, который послал в известный адрес местного начальника и получил за это 58-8 — террористическую деятельность. Всех нас объединяло ощущение общего несчастья — и несчастья неправедного.

Чем чудовищнее было обвинение, тем сильнее была надежда. Когда человека сажают ни за что и объявляют, что он хотел взорвать Кремль, хотя он никогда в Москве не был и не мечтал в нее попасть, то он думает, что с ним

просто ошиблись и все разъяснится... Надежда была почти у всех...

— ...да только не скоро сбылась. В фильме «От первого лица» показана удивительная фотография: в лодке, отчалившей от берега, из-за крепких затылков в форменных фуражках выглядывает исхудавший человек, счастливо улыбается, машет рукой...

— Я сидел тогда в Усольяге — лагункт находился в верховьях Камы, километров двести с чем-то от Соликамска. Второго июля я освободился, и единственным способом сообщения с волей была моторка, которая ходила между нашим лагунктом и селением Бондюг. И вот я уезжал, и один из вольнонаемных, у которого имелся фотоаппарат, щелкнул меня, а потом прислал маленькую карточку. Свобода — самый счастливый миг для заключенного. Это необъяснимо...

— Вернувшись в Москву после семнадцатилетнего отсутствия, вы, наверное, не обходили стороной кинотеатры?

— Да, и стал сначала очень усердным кинозрителем, но через год-два понял, что не могу смотреть советские картины. Биографические фильмы о великих полководцах и флотоводцах поражали абсолютным художественным убожеством и все той же примитивной апологией царистских институтов и имперских тенденций. Картины об ученых строились на том, что Россия — родина слонов, и должны были доказывать, будто мы везде были первыми.

Я не мог смотреть в 50-х фильмы Александрова. Было такое чувство, что идут похороны, а какой-то дурачок кричит: «Таскать вам — не перетаскать!» После того, чего я насмотрелся... Мне уже «Веселые ребята» в 30-х представлялись фильмом натуажным и веселые это — не очень естественным, притворным. Они бодро изображали захватывающе интересную и сытую жизнь, а кругом было голодно, холодно и не до веселья.

Ну, а потом, уже вернувшись из лагеря, смотрел «Волгу-Волгу», «Светлый путь», «Весну» и, вспоминая, когда эти ленты создавались, понимал, что присутствую на малопристойном зрелище. Эти фильмы — они плевали на ужасы реальной жизни. В стране голодали люди, шел террор, а на экране похотывала ходунья лодка. И вот эта беспечальная надуманная киножизнь — я думаю, она многим нравилась так же, как заключенным нравилась «Серенада солнечной долины»: как сказку воспринимали. Мне же такая сказка казалась подлой и непристойной. Сказка, выдаваемая за реальность, не может быть предметом искусства.

— А для кого-то пошла александровская помпа — способ утверждения идеалов...

— Идеалов чего? Я смотрю «Волгу-Волгу», и у меня ощущение: мне бы ваши заботы!

— А вот «Светлый путь»: зачуханная девка доходит до сияющих высот — разве нельзя это воспринять как «торжество идеалов социалистической демократии»?

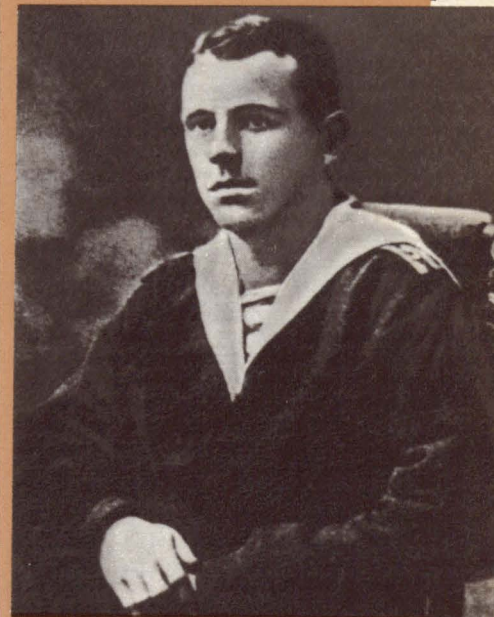
— Я не знаю — может быть, кто-нибудь так и воспринимал. Я могу говорить только о своем личном восприятии: смешная лажа — вот и все.

— В общем, кино вас после возвращения не радовало?

— Отчего же — я ведь увидел Фелини! Первый его фильм, который довелось посмотреть, — «Дорога». Чем она меня поразила? Человечностью. Тем, что, говоря о самом страшном, можно высказать сострадание. В «Дороге» главное — чувство жалости и сострадания. А я, выйдя из лагеря, испытывал такой дефицит этого, что фильм совершенно перевернул меня. Я понял, что кинематограф может создавать столь же великие произведения, как и литература. И больше того: кинематограф может сказать то, что иногда и не под силу литературе.

Беседу вел Алексей ЕРОХИН

ПСЕВДОНИМ — РАСКОЛЬНИКОВ



Сегодняшняя кинопублицистика возвращается из небытия имена, факты и события, о которых еще совсем недавно говорить и помнить было запрещено. К «запретным» именам относилось и имя Ф. Раскольников (псевдоним Ф. Ильина). В 1938 году его голос, обличающий Сталина и сталинщину, услышала вся Европа. А через 50 лет услышали и мы, читая его «открытое письмо» открыто, не боясь, что кто-то подглядывает из-за спины.

На ЦСДФ приступили к съемкам фильма о Ф. Раскольникове. Авторы сценария — И. Марголина и В. Коротич, главный редактор «Огонька». Мысль создать фильм подкаслали как раз читатели этого журнала, прислав свыше трех тысяч откликов на статью о Раскольникове (№ 26-87), которую автор — доктор исторических наук В. Поликарпов — вынашивал, вернее, пробивал двадцать лет.

Провидческое письмо Ф. Раскольникова Иосифу Сталину, в котором содержался анализ безумной диктаторской политики «великого вождя», политики «восточного деспота», так назвал ее Ф. Раскольников, стало человеческим, гражданским подвигом автора, имя которого было надолго предано анафеме. За чтение письма люди попадали за решетку.

Фильм будет называться «Преступление без наказания», его постановщик Марка Ляховецкая многие знают по ленте «Группа товарищей».

— Тема репрессий 30-х годов, — говорит режиссер, — сейчас может оказаться заболтанной. Все хроникальные кадры со Сталиным разошлись на видеоклипы, их даже показывают как иллюстрации к композициям популярных рок-групп. Ситуация того времени в сознании людей перестает быть трагической. Может случиться, что выводов из той кровавой, страшной темы мы так и не сделаем.

Важно восстановить биографию Ф. Раскольникова, понять, как формировался характер мечтательного юноши-романтика, ставшего отважным революционером (кстати, первая жена Раскольникова — легендарная Лариса Рейснер, послужившая прототипом комиссара в пьесе В. Вишневского «Оптимистическая трагедия»), а в 1938 г. в обстановке всеобщего восхищения «гением всех времен и народов» не побоявшегося бросить открытый вызов тоталитарной власти.

Личность героя фильма была неоднозначна, режиссеру предстоит многое проудумать, понять, сопоставляя факты, проверяя домыслы.

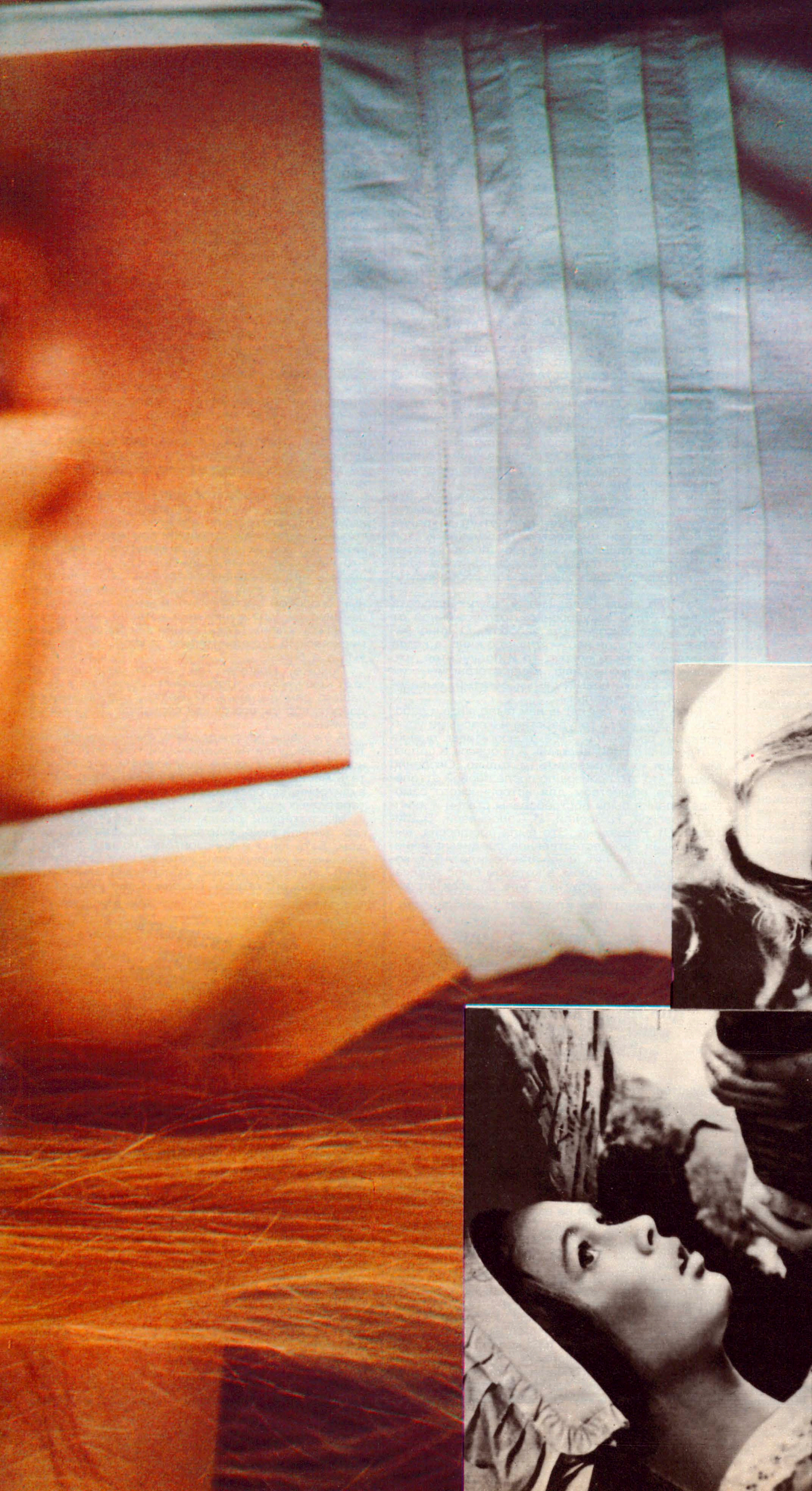
Л. АЛАБИН

портретная галерея «СЭ»

АНАСТАСИЯ НЕМОЛЯЕВА

фото Галины Коревых

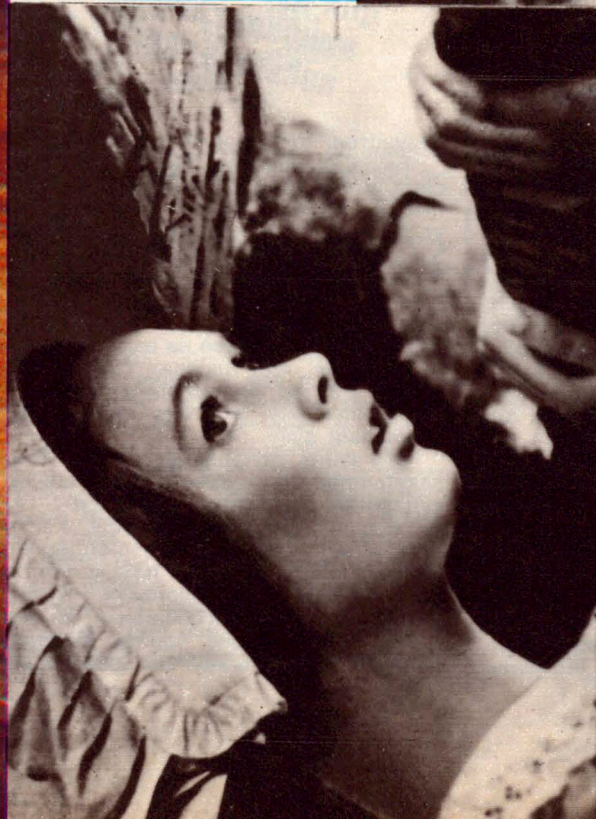




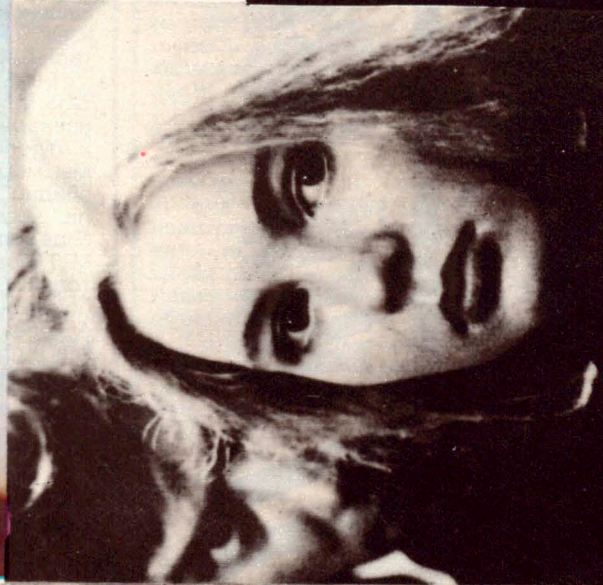
она снялась в острой, характерной роли Ляльки, девицы, мечтающей о красивой жизни.

Впрочем, неожиданных поворотов будет, наверное, мало. Настя Немоляева в том счастливом возрасте, когда о годах говорить можно. Когда все самое главное впереди. Она только начинает: учеба в прославленном ГИТИСе и новые роли в кино — лишь первые шаги к овладению актерской профессией.

Вот и первый неожиданный поворот в актерской биографии Анастасии Немоляевой. После дебюта в «Курьере», когда актрисой она себя еще не чувствовала (училась в десятом классе, готовилась к выпускным экзаменам), ее пригласили на роли главные, романтические, но обидно похуже друг на друга безукоризненной положительностью. И вот в картине П. Тодоровского «Интердевочка»



Майя («Следопыт»)



Настя («Время летать»)



Катя («Курьер»)

Лидия ПОЛЬСКАЯ

Публицистика
вышла —
в буквальном
смысле слова —
на эстраду, как
поэзия в пору
первой оттепели.
Умами завладели
юристы,
социологи,
экономисты,
литературные
критики. А что
критика кино? Ее
на этой трибуне
нет, и сей изъян
мало кто замечает.

ЧЕЙ ЗВЕРЕСТ ПОВЫШЕ?

критика критики

Ласковый коготок метра зацепил рецензию молодого критика. Слегка, с ленцой, вроде бы и похвалил, потом незлобно, по-отечески пожурил и тут же преподал урок глубинного видения фильма: вот, мол, как надо писать. Затем в двух коротких абзацах указал, как нельзя писать «опытному Станиславу Рассадину», прошелся слегка ерническим комментарием по отрывку из рецензии А. Ерохина и подвел черту: «...у нас, представьте себе, есть обязанности перед теми, о ком мы, критики, пишем...»

Наверное, критики обо всем этом «представляли себе», поскольку не стали дискутировать вокруг блистательных открытий профессионально-этического порядка, а, как сговорившись, занялись проблемой, вынесенной в название

«письма в редакцию» В. Демина: «За что нас не любят». Похоже, что наступил момент самоосознания профессии, ибо едва ли не впервые — во всяком случае, аналогов не припомню — кино-критика коллективно пытается понять свою роль и причины очевидного диссонанса: общественное предназначение профессии несомненно, а общественный резонанс равен практически нулю!

Именно сейчас это противоречие особенно обидно. Публицистика вышла — в буквальном смысле слова — на эстраду, как поэзия в пору первой оттепели. Умами завладели юристы, социологи, экономисты, литературные критики. А что критика кино? Ее на этой трибуне нет, и сей изъян мало кто замечает.

Мне кажется, мы гораздо медленнее других выходим из состояния летаргии потому, быть может, что кинокритика долгое время принуждена была унижаться и самоуничтожаться — более других «критик». Почему же более других, скажете вы, а литературная критика с ее секретарской литературой, воспетой в сотнях статей? Да-да, и литературная критика тоже, но! Для нее все-таки существовал потаенный параллельный ряд классики, «самиздатовской» и эмигрантской литературы, оттеняющий нищету официального искусства. Благодаря им она могла сохранить внутренние критерии. А та самая классика, которая могла бы стать опорой для критериев кинокритики, оказалась, по сути, бумажной, то есть живущей лишь под пером, для вящего хрестоматийного примера к месту.

Ни в коем случае не хочу объявлять эту причину единственной. Тому, что начинать надо — ну, если не с нуля, то от отметки крайне низкой, — причин множество. Но именно к этой я все возвращаюсь мыслью после статьи Ст. Рассадина, который пытается понять законы кинематографа с помощью не только кинематографа.

Вот где наша беда! Нет у других искусств критики, столь закупоренной, отгороженной от всего и вся высоченным забором. О кино писать — значит для нас — только о кино, а когда не видишь ничего вокруг, то и получается, что нашенские законы, наш, кинематографический язык, он самый новый, самый богатый, выразительный, эмоциональный...

Быть может, так легче нам было жить и работать в пору, когда государство негласными установками присвоило себе прерогативы оценки и отдельного произведения, и процесса в целом. Мы могли их подтвердить, и только. Особенно обидно, что это произошло после первой оттепели, когда обществом для исторического самоопределения были востребованы статьи и книги М. Туровской, Н. Зоркой, И. Соловьевой, В. Шитовой, Ст. Рассадина. Это была профессия, выполняющая свое естественное предназначение. А через десять лет, в начале семидесятых, когда я получила диплом, в котором было написано «киновед, кинокритик», мне со всех сторон

Выстроили мы
наш удобный особнячок
для дружеских дискуссий —
кинокритику конца
восьмидесятых годов.

сочувственно говорили: «У тебя нет профессии».

Была профессия, была, но — занятием для себя, утешением собственного авторского самолюбия, прежде всего. Публикация приносила удовлетворение как факт соответствия твоей, запатентованной государством деятельности — вкиновскому диплому. Напечатали. Послали на фестиваль. Приняли в Союз. Таковы были признаки принадлежности к цеху. Государство признало за тобой право на высказывание — и нужды уже нет, что адресат твой всего лишь конкретный актер, режиссер» оператор, упомянутый в скобках, или коллега-критик, одобрительно пожавший руку.

У Фазиля Искандера одно из стихотворений заканчивается строчкой: «Зрак византийский государства остановился на тебе». Тяжелый, немигающий зрак держал под контролем всю идеологию. Кинематограф поддерживал ее постулаты. Кинокритик не помышлял о своеволии: да и где для этого своеволия материал взять! Главный, часто неосознанный помысел состоял в том, как успешно пройти двойное сито: во-первых, попасть в круг авторов крайне малочис-

ленных кинематографических изданий. Во-вторых, постараться прожить по принципу честного компромисса, то есть не писать о секретарских фильмах, но со всей силой отыгрываться на слабеньком, безвестном кино. И притом не задумываться, каким складывается лицо кинокритики.

Быть может, некоторые из моих коллег будут обижены или даже возмущены. Действительно, многие старались по мере сил честь сохранить. Но все сливали свой голос с хором, согласно тянущим канон под управлением невидимых дирижеров. Вот и выстроили мы наш особый, удобный особнячок для дружеских дискуссий — с крепкими стенами и замечательным орнаментом по фасаду — кинокритику конца восьмидесятых годов.

Что она в совокупности, как не сумма рецензий? Конечно, рецензия — дело святое, естественнейшее, первейшее. И мы набрасываемся на любой хоть сколько-нибудь заметный фильм, берем его как отдельный кирпичик, рассматриваем, описываем, соревнуемся в хлесткости или элегантности стиля. Но вот первый голод утолен. Дальше? Дальше идет кинообозрение — для нас едва ли не высший уровень обобщения. А предварительным объединительным условием в нем что? Единство тематики или прокатный календарь. И в каждом из этих произведений настолько отчетливо слышим прежде всего самих себя, что и полемики-то толковой нет. Что уж говорить о различных направлениях в кинокритике!

«...они, как особо любимая часть материалов периодической печати, производились миллионными штук, составляли главную пищу любознательных читателей, сообщали или, вернее, «болтали» о тысячах разных предметов, и похоже, что наиболее умные фельетонисты часто потешались над собственным трудом... Вполне возможно, что в этих произведенных промышленным способом статьях таится масса иронии или самоиронии, для понимания которой надо сперва найти ключ». Так Герман Гессе описывает мифическую «фельетонную эпоху» в романе «Игра в бисер».

Похоже? Похоже. Так, может, надо именно этот ключ искать, чтобы понять принципы и цели нашего самовыражения? Боюсь, что он не подойдет, ибо мы все ох как серьезны, даже когда ерничаем.

А уж наши рассуждения о «тенденциях», которые зиждутся на соединении того, что увидено. Они отдают такой схоластикой, что и мечтать мы не смеем о той отверзшей глаза и уши аудитории, которая сбегается на ристалища литературных критиков.

Мы потеряли давно, пусть и не только по собственной вине, контакт с теми, для кого пишем. Есть кино и кинозритель, но нет третьей стороны — кинокритики, которая сумела бы замкнуть этот треугольник, обеспечив взаимодействие всех его сторон. Потому и смотришь с за-

Нужно ли создавать
вокруг ситуации
ажитаж
спортивного толка?

вистью в сторону литературы, изобразительных искусств, музыки — там и гражданские войны, и бряцание оружия, и крики радости, и тысячи вовлеченных. А мы и теперь, в неизменно благодатное для восстановления всех контактов время, по-прежнему слегка высокомерно, слегка игорясь, заняты в основном цеховыми заботами. Теперь у нас на первый взгляд разногласия в дискуссии. Но вот читаю статьи: творчество мы или не творчество? Первичны мы — кинокритика! — или вторичны. Опять — о себе, для себя, про себя. Заполняя страницы прессы, спорим, больше ли в прошедшем году стало хороших картин. И в этом бестелесном споре, сами того не замечая, создаем вокруг ситуации в кинематографе ажиотаж спортивного толка, будто следим за забегом, старт которому дан на V съезде Союза кинематографистов: а каков темп, а кто лидер, а кто сошел с дистанции, а кто первым придет?

Да заглянуть бы за забор, окружающий наш милый особнячок! Может ли всерьез волновать общество эта проблема? Станет ли зритель, раскрывший в метро номер «Советского экрана»,

докапываться, почему именно В. Демин и В. Туровский мечут молнии в Ст. Рассадина, при том, что многие о нем вообще не вспоминают?

Здесь с расрифровкой просто, высокой квалификация не требуется. В. Демин и В. Туровский в свое время опубликовали по хвалебной рецензии на фильм Р. Балаева «Храни меня, мой талисман», а Ст. Рассадин тогда же, не посчитавшись с уже сложившейся репутацией режиссера, осмелился написать нечто противоположное. За что теперь, спустя пару лет, и поплатился. Но грустно не это. Ст. Рассадин уже бит-перебит, он и в этом «опытный» (правда, по преимуществу его бьют оппоненты, обладающие определенными пристрастиями в искусстве, жизни и истории, ну да бог с ними, это в литературе, а мы по сложившейся традиции не будем «высовываться»). Грустно, что бьет В. Демин. Ведь именно он всегда умел идти поперек; именно — с немногими — он изо всех сил поддерживал долгие годы достоинство профессии — всего лишь с несколькими собратьями. И уж его-то голос выделялся; и он, пожалуй, чаще других попадал на прицел начальственных орудий. Я была «участником со стороны «Литературной газеты» в истории с двумя мнениями о «Зеркале». В. Демин не боялся, написав критическую статью, анафемы кухонных прогрессистов того времени, а уж они-то были ядовиты! Он отдавал себе отчет, что его позиция «против Тарковского», по сути, была «за Тарковского», это была его правда, и пусть мало кто его бы понял сгоряча.

Сейчас, мне кажется, повторилась та же ситуация, но роли поменялись. Теперь Ст. Рассадин решает выступить против фильма известного (или уже знаменитого? — как писать?) режиссера, и в его рецензии видна цель выше рецензионной, и не собирается он подкладывать динамит под новенький пьедестал. Но затронут фильм, который очень нравится В. Демину, и он негодует, защищая... нет, не столько даже фильм, судя по всему, а имя режиссера: «Его «не понял?» Да как посмел! И вся аргументация — две фразы, и такие, что хочется сразу же ответить на них словами самого В. Демина из той же статьи: «...и у него, и у меня есть обязанность считаться с противоположным мнением, заранее уважать его как возможное, пусть оспаривать, но никак не отмахиваться, не карикатурить, не извращать».

Замечательный совет всем и — самому себе...

В. Демин забыл и себя вчерашнего не только в момент защиты «Талисмана» и его постановщика. Вот он цитирует некорректный, с его точки зрения, пассаж из рецензии А. Ерохина на «Выбор». Боже милостивый! Да как же он может гневаться по поводу негодного тона, неверно взятой манеры? Кто, как не он сам, родоначальник этой ернической критики! Быть может, сарказм без берегов был в ту пору для критика, не имеющего возможности реализовываться полностью и так, как ему бы хотелось, своего рода

тельность и бессмысленность. Вернее, осмысленность, но только для самих себя. Последнему есть и одно косвенное подтверждение, очень простое. Как ни замечательно и очевидно возрастающее мастерство кинокритиков, попросту — умение писать, почему-то ни одному журналу в голову не придет заказать статью про Ф. Искандера или В. Гроссмана кинокритику, а литературоведы обосновались довольно прочно в нашей провинции — тот же Ст. Рассадин, И. Золотуский, Л. Аннинский, Евг. Сидоров, и призывают их, когда необходима работа фундаментальная, когда надо не только стилем похвастаться. Я бы рядом с ними назвала еще и М. Туровскую, Н. Зоркую, И. Соловьеву, В. Шитову, чьи работы резко выделялись на фоне «текущей кинокритики». За ними есть общее — они пришли из театроведения, изначально их художественное мировоззрение было гораздо шире нашего, ограниченного только кинематографом. Иначе говоря, они писали о кино, следуя законам кино, однако при этом знали, что есть еще и законы искусства, неотменимые ни для одного из его видов.

Вот я и думаю, что нас не любят, а вернее, мы никому не нужны (что равнозначно), потому что слишком уж явственно проступает в кинокритике линия на изоляцию искусства, на возведение собственных законов, а они не срабатывают!

Удивительно ли, например, что статью «опытного» Станислава Рассадина (извините за нежную привязанность к этому эпитету, коим В. Демин одарил критика), напечатанную на правой половине разворота, напротив В. Демина, никто не заметил, кроме В. Кичина. Это и понятно, некоторые не сумели прочесть, отвечали первой статье, других «Талисман» за давностью лет уже не тревожит, а мысли Ст. Рассадина по поводу общих для искусства критериев представляются, наверное, некой абстракцией, с разговорами о которой можно и подождать. А между тем Ст. Рассадин увидел проблемы практического для нас толка: чем грозит смещение критериев, выросшее на почве изоляционистского самосознания кинематографа?

Уже в самые первые десятилетия своего существования кино, как бы спеша войти в тысячелетнюю культуру «в следующей пятилетке», торопливо нарекло удавшиеся фильмы шедеврами или классикой. С высокомерием юного баловня толпы первородок «масскульта» создавал мифы о самом себе, натягивая на юный лик маску солидности: через тридцать лет после рождения была написана история кинематографа «всех времен и народов», а спустя еще тридцать лет появился список лучших фильмов — опять же «всех времен и народов», который открывался «Броненосцем «Потемкин». Встав на здравые позиции историзма, мы не должны судить тех, кто выстраивал шедевры по ранжиру, хотя и напрашивается аналогия: а как бы там ряд выстроился — Шекспир, Данте, Толстой... или наоборот? Но спустя еще тридцать лет по-

Да подумать к тому же, куда и на что звало то эмоциональное воздействие.

Если мы, даже принимая во внимание все тягостные исторические условия, можем говорить о безнравственности произведений разных искусств, созданных под государственным давлением, то почему кино требует снисхождения? Почему именно теперь, когда наконец-то вслух и без вранья можем разбираться в реальной истории искусства за семьдесят лет, мы не можем сказать, что «Великий гражданин» если и достоин встать в ряд великих произведений, то наравне с полотнами А. Лактионова и А. Герасимова, «Кавалером Золотой Звезды» и величайшими кантатами? Это общая драма, кино нельзя в ней обособить, простить ему все за какие-то свои, особые — снисхождения требующие — законы, и потому что оно «иллюзион», и для В. Кичина в идеале «куда ближе к музыке».

В. Кичин защищается, продолжая славную линию кинокритики, по дворовому принципу: «Наших бьют!» Он обижен за один только намек на то, что «Бежин луг», будь он доведен до конца, свидетельствовал бы «о драме заложника времени, катастрофически не разобравшегося ни в трагедии коллективизации, ни в беде Павлика Морозова» (Ст. Рассадин).

«Да обратимся к тому, кого сам Ст. Рассадин справедливо зачислил в пророки, — оппонирует В. Кичин, — к Булгакову. О Мольере ли он писал своего «Мольера»? А если не о Мольере, тогда почему же «Бежин луг» — это о Павлике Морозове?» По В. Кичину, лишь высший смысл выражает основные намерения художника. Да, Булгаков писал не только о Мольере, но и о Мольере — тоже. И, быть может, фильм С. Эйзенштейна был бы не только о Павлике Морозове, но и о нем — тоже, причем о таком, каким тот был нужен для Сталина. Только при этом условии, как ни чуждо оно было Эйзенштейну, фильм мог появиться.

Это и есть драма кинематографиста, обреченного на творчество под контролем государства. Он не может писать в стол, он не может складывать полотна в мастерской, ожидая своего часа. Эта драма должна учитываться, когда пишешь о кино, но она не должна служить тотальным оправданием. Все равно нравственность не существует одна — для всех искусств и отдельно — для кинематографа. В. Кичин требует, чтобы кинематограф судили, исходя из той «стеи» и «роли», которая существует у каждого искусства. Но он, выступая в роли адвоката кинематографа, быть может, не желая того, становится идеологом изоляционизма: не понимает — не трогайте, наше — особое! Что прибавит такая позиция киноискусству, чем его обогатит? Разве что и в дальнейшем позволит, что ни год, объявлять рождение собственных гениев.

Полезно, мне кажется, подумать, почему, несмотря на титул шедевра, «Броненосец «Потемкин» не востребуется обществом, как, например, литература того же периода, он выходит из

**Ирония всегда была
верным средством
самоспасения
интеллигенции.**

**Мы давно потеряли,
пусть не
по собственной вине,
контакт с теми,
для кого пишем.**

**«Наших бьют!»
И правильно делают.**

знаком неповиновения, компенсацией насильственно приглушенных задатков, но иногда и кодом, который будет понятен посвященным, а всех прочих прельстит своим блеском. Так стоит ли накладывать на собственное порождение — фельетонный стиль А. Ерохина и других — это ваш, Виктор Петрович, «генофонд», ваше «я», успешно продолжаемое новым поколением. А вы на них кидаетесь! Дай бог, они доведут эту игрушку до виртуозного совершенства, а они уже недалеко от этого.

Не страшен лихой фельетонный жанр, переступающий границы приличия. Ирония всегда была верным средством самоспасения интеллигенции, ею она держалась на плаву в самые трудные времена.

Меня волнует иное. Мне кажется порой, что критика кино вот-вот исчерпает свои ресурсы — выйдет еще один заметный фильм («лакомый кусочек») — и станет очевидным, что на него у нас уже не хватит ни запаса свежих наблюдений и мыслей, ни запаса слов. Будто все возможные комбинации уже проиграны, и тогда-то «игра в кирпичики» обнаружит свою несостоя-

сле «брюссельского списка» не пора ли действительно задать страшный вопрос: а шедевры ли? По какой шкале? Разве что по особой, кинематографической.

Тогда, конечно, можно признать правоту за В. Кичиним, который решил помочь В. Шкловскому: почему тот должен был переосмыслить старый фильм? Может быть, в «Великом гражданине» он видел «нечто большее, чем просто «отображение» конкретной исторической коллизии»? В. Кичин апеллирует к пресловутому особому эмоциональному воздействию кинематографа, которое для него, В. Кичина, персонально, лишь стеснено наследством, перешедшим из литературы, — не менее «пресловутым» содержанием. Я думаю, имел «Великий гражданин» эмоциональное воздействие на зрителя, но лишь в тридцатые годы. А куда пропало то же самое воздействие «Великого гражданина» спустя всего полсотни лет? И если его-то уже теперь нет, то чем измерять великость этого фильма? Не стоит ли здесь для оценки применить категорию, столь раздражающую В. Кичина: содержание?

архива на один просмотр и снова там скрывается, ожидая прихода одинокого киноведа. Можно сколько угодно и как угодно отбиваться от настырного литературоведа, но это факт.

Мне кажется, то же самое общество, которое сегодня с такой жадностью накинulo на возвращенную литературу, не стало бы осаждать кинотеатры, если бы — вообразим такой фантастический вариант! — сейчас впервые показали «Члена правительства» или «Депутата Балтики», которые у нас так же проходят по разряду великих...

Вот и хочет Ст. Рассадин понять, почему пророками не становятся кинорежиссеры, что соответствует стеи и роли киноискусства и какова его зависимость от исторического диктата. А чтобы понять — выводит разговор о киноискусстве в сферы общих закономерностей: отсюда многое виднее. Достаточно уже потрудились кинокритика, которая, взращивая комплекс полноценности кинематографа, показывала ему в зеркале своих опусов только его собственное отражение. Не потому ли нам теперь приходится решать загадку, за что нас не любят?

УКРАДЕННОЕ СВИДАНИЕ

сценарист представляет фильм

● Новые времена не только снимают с «полки» закрытые картины, но и достают из письменных столов запрятанные туда за безнадежностью сценарии. «Украденное свидание» было написано мною для киностудии «Мосфильм» в 1983 году. Сценарий был принят студией и... закрыт тогдашним руководством Госкино.

Но вот два года назад по счастливой случайности он попал в руки эстонскому режиссеру Лейде Лайус, только что закончившей ленту «Игры для детей школьного возраста». Сценарий понравился, и запуск фильма стал наконец реальностью. Действие перенесли в Эстонию.

Но что делать с русской героиней на чужой национальной почве? После долгих споров и размышлений родилось решение, которое, надеемся, придало всей картине новую важную окраску. Мы сделали фильм двуязычным, оставили явно русские персонажи русскими, погрузив их в современный многоголосый, разноязыкий мир.

Главная героиня — Валентина Саар, сыгранная актрисой Марией Кленской, сама не знает, кто она и откуда. Русская по имени, эстонка по фамилии, она выросла в детдоме в Эстонии, а «срок мотала» на Севере, в России. Рассказ наш о ней и начнется с того момента, когда Валентина по амнистии выходит из колонии общего режима, где отсидела по «растратному делу» шесть лет.

Впереди дорога домой и новая жизнь, к которой так стремится Валя. У нее есть цель — во что бы то ни

стало отыскать сына, от которого откачалась она после ареста. Колочая, жесткая, в свои тридцать лет уже порядком изломанная жизнью, Валентина умеет идти к цели напролом, как танк. Человек она сильный, но моральными ценностями не слишком обремененный, а потому, движимая страстной, всепоглощающей любовью к сыну; на пути к нему Валя способна на все — на ложь, на подкуп, на шантаж. От перечисления ее поступков впору ужаснуться, но мы хотели бы верить, что зрители не будут торопиться с осуждением нашей героини. Разве это она сама придумала, что ради высокой цели все средства хороши?

Мария ЗВЕРЕВА

Валентина — М. Кленская

Юри — А. Кангур

Фото Р. Раямяги



СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК

● ...Зал театра был полон. В партере — простолюдины, мушкетеры, слуги. Дворянство — в ложах. Началась пастораль о пастушках и овечках. Вдруг громкий дерзкий голос с галерки согнал со сцены толстого актера Монфлери, расточавшего комплименты в адрес графа де Гиша, и на подмостки поднялся носатый человек в форме гвардейца:

— Публика! Вы мной недовольны?! Ну, что ж, тогда вынужден обратиться к вам свой вызов. Всем! Разумеется, в порядке очереди.

...Еще при жизни поэт, философ, дуэлянт Сирано де Бержерак стал персонажем многих легенд. Одну из них — опираясь на пьесу Э. Ростана — решили рассказать драматург А. Володин и режиссер Н. Бирман. Свою широкоформатную трагикомедию они сняли на «Ленфильме», пригласив на главную роль молодого актера Григория Гладия. Других персонажей воплотили О. Кабо, В. Ивченко, А. Подшьян, М. Светин, С. Бехтерев.

П. БЕЛЯЕВ

Сирано — Г. Гладий



БИЧ БОЖИЙ



● Киноновелла «Бич божий» режиссера О. Фиалко, снятая на киностудии имени А. П. Довженко, рассказывает о драматичной встрече двух друзей детства — Леонида Ляшенко (В. Проскурин) и Валерия Куненко (А. Мартынов) — людей, находящихся на разных социальных уровнях и исповедующих разные нравственные принципы. Первый — опустившийся до воровства вокзальный бродяга, паяц по натуре — в итоге оказывается морально гораздо выше и чище второго — respectable чиновника, жонглирующего красивыми фразами о перестройке.

Авторы фильма на примере этих двух судеб сравнивают наше время с нелегкой эпохой 50-х годов, пытаются осмыслить причины нравственных потерь общества.

Сценарий написан В. Тодоровским и О. Фиалко.

Леонид — В. Проскурин

Леонид в детстве — Ваня Янчук

Т. БАЙДАКОВА

Фото Г. Скачко

ПАРИЖ. МОСКВА, ФИЛИ

● Странное ощущение перепутанного времени не покидало весь этот день, с той самой минуты, как нашел в нескольких шагах от метро «Пионерская» старую церковь кирпичной кладки. Вошел в тяжелую дверь и наткнулся на плакат «Советские спортсмены — олимпийские чемпионы»: церковь в Филях используют под спортзал. Поднялся на второй этаж и — новое временное и пространственное перемещение — оказался в крошечном деревенском клубе. На стене — портреты руководителей страны начала шестидесятых годов, и одной фотографии явно не хватает. Потому можно определить время более точно: портрет Н. С. Хрущева снят всего пять дней назад. Следовательно, здесь, в сибирском клубе, — октябрь 64-го. А в глубине сцены сидит у рояля в скромном сером костюме Пианистка, которую не узнать нельзя.

На главную роль в новом фильме Валерия Ахадова «Руфь» («Таджикфильм», при участии западногерманской фирмы «Блик ин ди Вельт», по заказу Центрального телевидения) приглашена выдающаяся французская актриса Анни Жирардо. Четверть века назад она уже работала у советского режиссера — в коротком эпизоде в картине С. Герасимова «Журналист» играла саму себя. Парижское кафе тогда снимали в одном из павильонов Студии им. М. Горького. Теперь в московской церквушке воссоздан интерьер сибирского клуба, куда занесла судьба героиню А. Жирардо — пианистку Мари Рамбаль-Булатову.

В основе сюжета — подлинная жизненная история французской пианистки Веры Лотар-Шевченко. В 30-е годы она вышла замуж за советского дипломата, приехала вместе с ним в Россию и вместе с ним была арестована. Мужа Веры Лотар-Шевченко расстреляли, а она провела 20 лет в сталинских лагерях.

Анни Жирардо в фильме «Руфь»



Фото И. Гневашева

Действие картины происходит спустя 10 лет после освобождения героини, которая, как библейская Руфь, после смерти мужа не покинула его родину.

Впрочем, по замыслу создателей фильма, сюжет не сведется лишь к пересказу конкретной жизненной судьбы. Библейское название картины, сознательное стремление избежать примет быта — все это обусловлено стремлением сценариста Е. Козловского, режиссера В. Ахадова, оператора И. Бека подчеркнуть общечеловеческий смысл жизненной истории французской пианистки.

Спрашиваю Анни Жирардо о партнерах — Ирине Муравьевой и молодом актере из Минусинска Павле Семенехине. Как ей работает, учитывая, что она не знает ни единого слова по-русски, а сценарий состоит из коротких фраз, лаконичных диалогов.

— О, актеры всегда поймут друг друга. Есть глаза, и этого вполне достаточно.

— Как вы относитесь к этому неожиданному повороту вашей актерской судьбы? Вдруг оказаться в Сибири со своей героиней, прожившей жизнью такой далекой от вас.

— Что ж, это моя профессия — вживаться в чей-то характер, чью-то судьбу. Почему вы думаете, что боль, которую испытывает герой, живи он где угодно и когда угодно, не найдет отклика в душе актера? Мне близка и понятна боль этой женщины, мучения всех, кто страдает. Эта боль всегда со мной.

— Анни, вам интересно работать здесь?

— Конечно. Иначе я не дала бы согласия на приезд в Москву. Знаете, моя героиня, несмотря ни на что, счастлива. Сколько горя в ее жизни было, а она счастлива! Для меня всегда важно позитивное начало. Я — оптимистка.

А. КОЛБОВСКИЙ

СТЕКЛЯННЫЙ ЛАБИРИНТ

● Классы и производственные цеха СПТУ № 1 при заводе имени Лихачева стали съемочной площадкой фильма «Стеклолабиринт», который по сценарию Э. Володарского ставит на Студии имени М. Горького режиссер М. Осельян.

— В 1968 году в фильме «Три дня Виктора Чернышова», который недавно вышел на экраны повторно, нам с драматургом Евгением Григорьевым удалось, судя по откликам, создать портрет молодого героя, характерного для того времени, — говорит, готовясь к съемке, Марк Осельян. — Рассказ о Витке Чернышове и его друзьях, не определившихся пока в жизни, мягких как воск, изменяющихся под воздействием обстоятельств, был одновременно и констатацией факта, и постановкой целого ряда, как нам кажется, чрезвычайно важных проблем, связанных с социальным, нравственным самоопределением молодежи. Серьезного исследования ситуации, складывающейся в молодежной среде, в то время не получилось. И, вероятно, поэтому сегодня мы пожинаем плоды собственной безответственности, в «невинном» недоумении и негодовании восклицая: «Откуда у нас такая странная, бездуховная, агрессивная молодежь?!»

Но, однако, агрессивность эта, по мнению режиссера, часто является лишь проявлением стихийного протеста молодых против окружающих их лжи и лицемерия. Так ведет себя и герой нового фильма, которого играет Олег Фомин, знакомый зрителям по ленте «Меня зовут Арлекино». Заряженный взрывной энергией стихийного бунта, но не осознавая до конца его причин, он становится на путь разрушения и без того непрочной связи между поколениями. О необходимости восстановить эту связь будет рассказывать «Стеклолабиринт».

И. ИВАНОВ

Фото С. Еремина

О. Фомин в фильме «Стеклолабиринт»



МУЖ И ДОЧЬ ТАМАРЫ АЛЕКСАНДРОВНЫ

● Ни молодой кинодраматург, ни режиссер-дебютант не рвались давать интервью. Надежда Кожушаная, автор сценария, все больше отшучивалась и на традиционные журналистские вопросы как-то с неохотой сообщила, что фильм «Муж и дочь Тамары Александровны» рассказывает историю обыкновенной семьи, где мама, папа и тринадцатилетняя дочь болели за команду «Спартак», и что это спортивное единодушие помогло им сберечь любовь и нежность друг к другу... А постановщик Ольга Наруцкая, которую мне удалось перехватить в монтажной «Мосфильма» буквально накануне ее очередного отъезда домой в Ленинград, сказала, что в ее картине мотив спортивных увлечений героев менее выявлен, поскольку не это главное...

— Понимаете, сценарий в данном случае привлек меня не занятным сюжетом, а особым нравственным состоянием героев, — пояснила Ольга. — Многие в их поведении может показаться странным, даже нелепым. Тамара Александровна намного старше своего бывшего мужа, когда-то была его школьной учительницей, а теперь учит свою собственную дочь. Родители давно в разводе, а девочка, любя мать, всей душой рвется к дружбе со своим младежком, по-ребячески заводным отцом. Все независимы, но все маются, и каждый по-своему пытается искать истину. Менее всего хотелось бы ограничивать проблему рамками так называемой подростково-молодежной тематики. Меня всегда интересовало естественное состояние человека, независимо от его возраста. А в поступках и мыслях наших героев странным образом перемешиваются черты детские и взрослые. Да и в жизни довольно часто трудно определить, где человек проявляет себя взрослым, а где ребенком, и главное, какие его дела и помыслы приносят окружающим больше пользы — те, что идут от детской непосредственности или от холодного взрослого расчета и игры в принципы...

Н. ЛУКИНЫХ

«Муж и дочь Тамары Александровны». Кадр из фильма



Ю. БОГОМОЛОВ

СВОЙ СРЕДИ ЧУЖИХ, ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ

Никита Михалков дебютировал в застойный период и был на его протяжении, быть может, самым ярким явлением. Он выделился из мощного потока неискusstва, демонстрируя «высший пилотаж» профессио-

Название самой первой ленты Никиты Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих», снятой по сценарию Эдуарда Володарского, обозначило коллизию, к которой режиссер впоследствии не раз будет возвращаться, испытывая ее то на драматизм, то на комичность, помещая ее то в историческую среду, то в современный интерьер, преломляя ее сквозь призму приключенческого, то мелодраматического жанра.

Перед нами своего рода уравнение с двумя неизвестными.

Одна неизвестная величина — «свой». Другая, столь же неизвестная, — «чужой».

В первой картине Н. Михалкова уравнение составлено строго. Условия математической задачи приближены к исторической действительности, скажем точнее, к традиционным представлениям, почерпнутым из приключенческих фильмов об исторической действительности.

Реалии гражданской войны на экране так же условны, как и сакраментальный бассейн, в который вода вливается с одной скоростью, а выливается с другой.

Члены соперничающих команд одеваются в футболки разного цвета. С одной стороны «красные», с другой — «белые». Красные делают «ход» — отправляют золото в центр. И начинается «игра». Золото похищено, тень подозрения накрывает одного за другим членов команды красных. Золото перестает быть целью игры. Сверхсмыслом оказывается восстановление доверия, дружеских, братских уз.

Примечательной чертой фильма становится не только предельная насыщенность действием, но и плотная населенность его характерными персонажами.

Разумеется, такое внимание к частностям отвлекает от интриги, тормозит ее развитие. Но, похоже, и это входит в правила игры режиссера со зрителями. Идея приема, видимо, в том, чтобы зрителя натолкнуть на подспудный смысл детективного действия. Идея в том, чтобы переключить внимание с действия на человека. Сначала цепь поступков, обстоятельств выглядит шарадой: кто украл золото? Как это удалось сделать? Кто в этом замешан?.. Однако мало-помалу выясняется, что самая трудноотгадываемая шарада — это человек с причудливым набором психологических свойств и природных инстинктов и что ключ к разгадке запутанного дела — в характерах людей, в него вовлеченных.

Уже после того как удалось разоблачить «чужого» среди «своих», а «своему» — добыть искомое золото, следует сцена совершенно лишняя в детективе. Следует сцена встречи «своего» со «своими». Она пластически решена необычайно выразительно. Мы видим удаляющийся отряд, видим ту огромную дистанцию, что лежит между «своим» и «своими». Дистанция кажется преодолимой. Но ее преодоление мгновенно, стремительно. Бегущие навстречу друг другу соратники по борьбе, несущаяся по склону повозка, потерявшая управление, преодолевающая бугры и выбоины, ассоциируется с эмоцией, долго копившейся и сдерживавшейся и теперь вырвавшейся на волю. Наконец повозка утыка-

ется во встречный склон, а герои все еще ликуют, их чувства все еще неуправляемы и неудержимы.

Совершенно очевидно, что жанр приключенческого фильма использован режиссером в данном случае как фокусирующая оптика, а не просто как приманка для массового зрителя. Детективная интрига работает как средство испытания очень важной для автора идеи.

Сотрудничество с жанром — вещь распространенная. И наиболее распространенная его форма — движение автора по течению жанровой традиции. Н. Михалков уже в этом фильме, дебютном для него, пытается «перечить» жанру. В следующей своей картине «Раба любви» он станет это делать с вызывающей открытостью.

«Вызов» покажется особенно дерзким, поскольку фильм будет включать, помимо традиции детектива, столь же могущественную и столь же консервативную традицию мелодрамы. В сюжете детективная фабула тесно переплетена с историей романтической любви героя-подпольщика и молодой актрисы немого кино.

Обыкновенно соседство любовной и приключенческой историй служит взаимному обострению или взаимному украшению. Но здесь они взаимодействуют на иных основаниях. Герой принадлежит миру реальности. У него и профессия такая — он оператор-хроникер. Он, можно сказать, документалист. Героиня — актриса на ампулу неземных красавиц. Следовательно, она принадлежит к миру иллюзий. И незаметным образом происходит подмена сюжетов. Жанр по инерции «рассказывает» старую как мир историю родившихся друг для друга любовников.

Тем временем режиссер повествует о «романе» между действительностью и иллюзией. Жанр по привычке живописует, славит и, разумеется, благословляет святую любовь, а когда она рушится, сладостно-горько оплакивает ее. Тем временем режиссер трезво анализирует невозможность «брака» между миражом и действительностью.

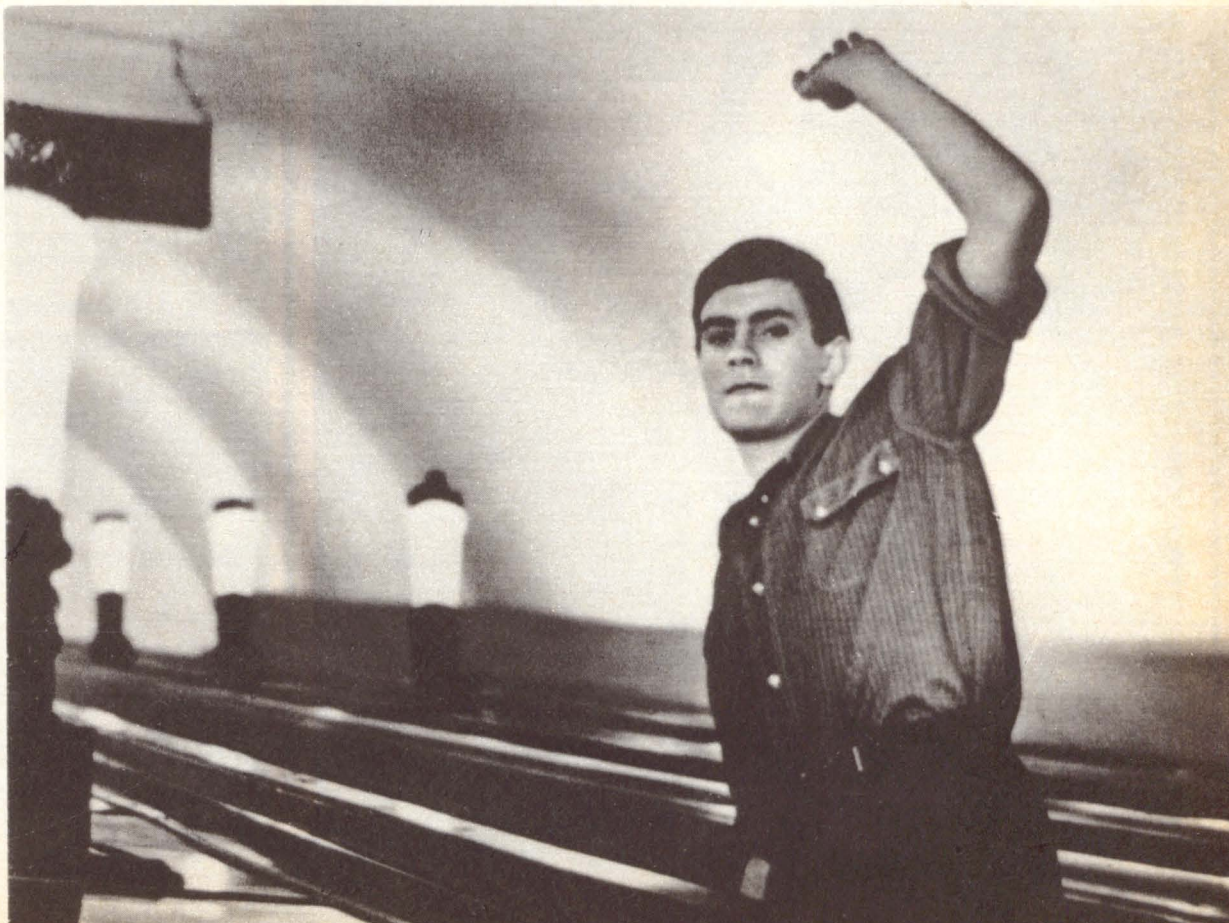
Собственно, перед нами прежняя формула: «свой среди чужих, чужой среди своих». Но на этот раз мы имеем дело с уравнением не с двумя неизвестными, а с одним. Звезда немого кино — актриса Вознесенская — и своя среди чужих и чужая среди своих. У нее нет своих и своего. Она себя чувствует узницей иллюзорного мира не только потому, что он охраняется снаружи, но и потому, что он сковывает ее изнутри. Фильм переосмысливает заголовок: героиня — раба, но не любви, а иллюзии.

Н. Михалков, сотрудничая с «низким» жанром, спорит с ним. Это позволило ему мелодраму трансформировать в драму, смысл которой не сразу очевиден. Это же, кстати, позволяет ему жанровое кино трансформировать в авторское.

Новым важным элементом поэтики Н. Михалкова, начиная с «Рабы любви», становится образ-метафора. Как правило, он отражает подспудную коллизию.

В «Рабе любви» этим образом является киноаппарат — генератор грез и их разоблачитель, бесстрастный документалист и завораживающий иллюзионист. Киноаппарат вслед за героиней и вместе с ней символизирует противоречивость коллизии. Киноаппарат тоже — и свой среди чужих и чужой среди своих.

Окончание на стр. 24



ПО ШКАЛЕ РЕАЛЬНОСТИ

ализма. Художественность Михалков провозгласил целью своего творчества. Фигура этого режиссера сегодня вызывает противоречивые оценки. Вот два различных мнения о творчестве Никиты Михалкова.

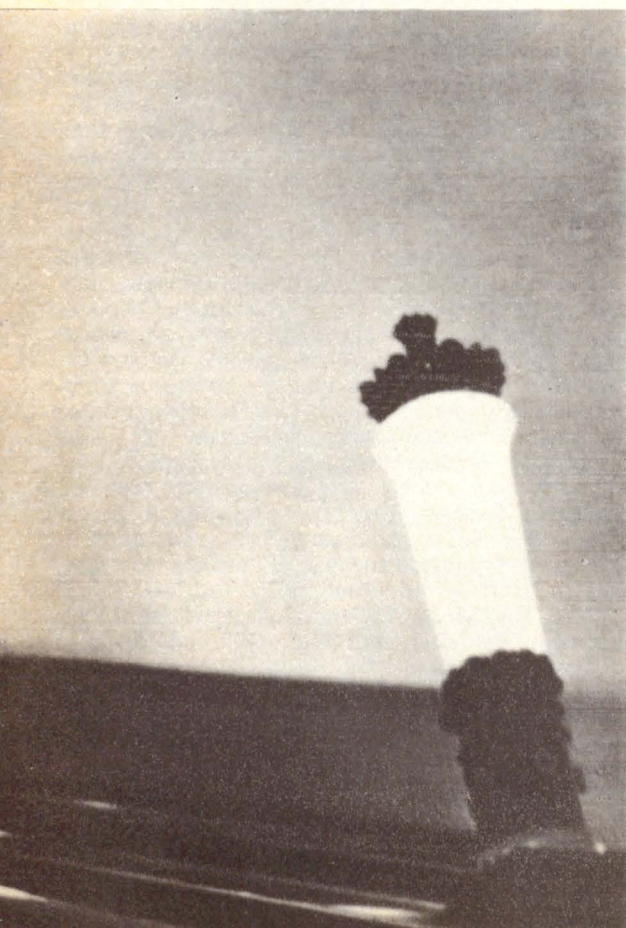
Изгибы», «повороты» и «взлеты» творчества Никиты Михалкова уже давно вызывают у меня попеременно то неподдельную радость, то тревогу, то недоумение, а то и протест. Никита Михалков, на мой взгляд, принадлежит к тем немногим и в прошлом, и сегодня художникам кино, чье творчество мало похоже на сумму созданных им фильмов. Несомненно, оно целостное, живое и постоянно развивающееся явление нашей культуры, независимо от того, что каждый фильм отличается от других уже самым выбором жизненного материала, а также жанровой природой и стилистикой.

Беда его (этого творчества), на мой взгляд, лишь в том, что оно крайне редко контролирует себя реальностью, что неизбежно приводит Михалкова к созданию картин, весьма далеких от магистральных поисков исторического смысла времени, в котором нам выпала честь жить.

Никита Михалков дебютировал, как принято сейчас говорить, в застойный период и был на его протяжении, может быть, самым ярким явлением — говорю здесь о художниках того же поколения. Стать личностью в искусстве тех времен было равносильно стремлению хоть чем-то выделиться из мощного потока неискusstва. Выделиться же можно было либо говоря правду о жизни, как это делал, к примеру, Алексей Герман, либо демонстрируя «высший пилотаж» профессионализма. Никита Михалков, мне кажется, выбрал второй путь, хотя у него были все основания пойти по первому.

Свое художническое кредо режиссер предельно точно сформулировал, на мой взгляд,

Колька («Я шагаю по Москве»)



вот в этом фрагменте своего выступления на V съезде кинематографистов СССР: «В. И. Ленин назвал кинематограф искусством. А искусство — это художественность. Но именно критерий художественности мы часто не учитываем, потому что профессия кинорежиссера, к сожалению, во многом уже дискредитирована усилиями тех случайных людей в кино, кто свою пустоту шифрует трескучей фразой, а профессиональную беспомощность скрывает, безоглядно берясь за важную социальную тему, не без основания, к сожалению, полагая, что именно важность темы заслонит художественную убогость ее воплощения. Однако бездарная, неумело сделанная картина, но на важную социальную тему приносит больше вреда, чем пользы».

В этом высказывании я вижу, в сущности, определение тех эстетических установок, которые долгое время господствовали в застойный период нашего кинематографа. Спротивляясь им уже в дебюте («Свой среди чужих, чужой среди своих»), Никита Михалков начал работу в большом кино, заявив о себе как о режиссере очень одаренном, я бы сказал, виртуозном, изящном и профессионально состоявшемся уже на первой картине. Художественность, которую он провозглашал в качестве цели творчества, была, как говорится, налицо. В картине почти не было профессиональных огрехов, если не считать, на мой взгляд, некоторого перебора в нагнетании физических трудностей в финальном эпизоде захвата главаря банды.

Но меня уже тогда настораживало другое, а именно заявление авторов картины в печати о том, что ими двигало при создании произведения не столько стремление проникнуть в суть того исторического периода, когда разворачивалось действие ленты, сколько желание показать гражданскую войну не так, как ее показывали на экране раньше.

Представляете, что было бы, если, к примеру, Шолохов или Бабель исходили при написании своих знаменитых рассказов о гражданской войне не из ее братоубийственного опыта, а из желания показать не так, как ее показывали другие? Думаю, что вот эта опора не столько на опыт гражданской войны, сколько на свой личный, не могущий быть достоянием прошедшей истории, и обрекла первую ленту Михалкова при всех ее чисто художественных достоинствах, при всем успехе у публики на «кинематографичность», которая не в состоянии была вырваться за пределы условностей жанра вестерна. Вот почему в конечном итоге «Свой среди чужих, чужой среди своих» стал, может быть, самым талантливым вкладом в вестернизацию отечественной истории. И все из-за того, что погоня за «художественностью», в сущности, отодвинула куда-то на задний план поиск ее основополагающего компонента — реалистичности.

Признаюсь, я бы не судил сейчас столь строго первую полнометражную картину Никиты Михалкова, если бы пренебрежение оценкой своего творчества по шкале реальности не стало для режиссера, особенно в последнее время, слишком заметным явлением.

Характерно оно было и для второй картины Михалкова с той лишь разницей, что История в «Рабе любви» предстала в обличье мелодра-

мы, а стиль «ретро» выступил не как стиль художника, а как стиль самой изображаемой эпохи. Вот почему ностальгическое чувство по ушедшему, всегда скрывающееся за стилем «ретро», в моем сознании никак не укладывалось рядом с трагическим ощущением эпохи. Эта сама по себе изящная лента с несомненными художественными достоинствами, идущими, как и в первой работе, скорее от высокого профессионализма автора, чем от результатов его исследования изображаемой жизни, вынуждена существовать где-то даже не рядом с эпохой, а над ней, как некая ее аура, видимая художнику с высоты времени создания произведения.

Пристально наблюдая за развитием творчества Михалкова, я уже во времена первых двух его постановок думал о том, что рано или поздно он непременно должен будет направить свой очевидный талант, который все мы тогда не могли не заметить в потоке бездарности, на кинематограф, обладающий гораздо большими исследовательскими возможностями, чем кино «чистых» жанров. И следующие две его работы — «Неоконченная пьеса для механического пианино» и «Пять вечеров» — наконец-то оправдали надежды. О причинах столь резкого повышения планки искусства в этих двух, с моей точки зрения, лучших на сегодняшний день лентах режиссера мне и хочется сейчас поговорить.

Обе эти картины были экранизациями. Экранизация тогда достигает высот кинематографического искусства, когда отражает то, что послужило источником для рождения классического литературного текста, когда она, говоря иначе, исторична и воспринимается как исторический фильм, отодвигая необходимость оценивать ее по достоинствам литературного первоисточника. Вот таким примером экранизаций, которые не столько «литературны» по своему конечному результату, сколько историчны, для меня являются две постановки Никиты Михалкова, созданные по произведениям А. Чехова и А. Володина.

«Неоконченная пьеса для механического пианино» воспроизводила образы самой чеховской эпохи (эпохи безвременья), в которой отсутствовало положительных общественных идеалов было причиной духовной деградации целого поколения. Добавьте к этому очевидную переключку со временем создания фильма, в котором доминировали «застойные явления», в том числе и в духовной сфере, и станет ясен оживленный в ту пору интерес к самому Чехову и причины появления поколения «обманутых надежд», чей духовный облик нашел отражение в литературе и кино «сорокалетних». Понятно, почему произведение Никиты Михалкова встретило столь сочувственный отклик.

Глубоким историческим подходом в изображении времени отличается и картина «Пять вечеров», в которой стиль «ретро» уже выступал не как стиль эпохи, а как стиль художника. Эти эстетические установки картины и отбили охоту у большинства критиков, падких прежде всего на поиски в экранизациях расхождения с литературной первоосновой, оценивать картину по достоинствам пьесы Александра Володина. Самостоятельность «Пяти вечеров» была

Окончание на стр. 25

СВОЙ СРЕДИ ЧУЖИХ, ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ

Начало на стр. 22

В «Неоконченной пьесе для механического пианино» горизонт, к которому устремлены герои, и более других Платонов, закрыт плотной пеленой тумана. Идеалы очерствели, утратили жизненную полнокровность. Сам музыкальный автомат, который столь не ко времени включился, символизирует внутреннюю неразбериху и спутанность всего и вся в этой жизни и прежде всего спутанность живого и неживого, одушевленного и неодушевленного. Высокая, одухотворенная музыка звучит мажорно, но бессердечно, механистически.

Неразбериха здесь затронула мир сокровенных ценностей человека. Герой уже в самом себе не вполне уверен; он не знает твердо, все ли еще он свой или уже чужой самому себе.

В поисках самого себя будет пребывать герой «Пяти вечеров». Сюжетом становится воспоминание человека о самом себе, о собственном душевном статусе. И снова важную роль в сюжете вместе с человеком играет автомат — на этот раз архаичный телевизор КВН с обязательной спутницей — линзой. Этот неодушевленный персонаж всякий раз, когда события принимают серьезный оборот и действие достигает кульминации, оказывается в центре внимания.

В финальной сцене, когда герои вновь встретятся со взаимным ощущением, что им друг без друга нельзя, старый добрый КВН им поможет — он подаст пример живого, естественного контакта: знаменитый в ту пору американский пианист Ван Клиберн сначала попытается выразить свои чувства к москвичам словами, а затем перейдет на язык музыки и наиграет мелодию «Подмосковных вечеров», наиграет набившую оскомину мелодию по-особому сердечно.

Счастливым финалом, однако, кажется щемяще грустным и отчасти иронично-грустным. Хотя, казалось бы, видимых причин для тоски у героев нет. Каждый из них нашел себя. Каждый и оба вместе нашли друг друга. Разве что снедает печаль об оставшихся позади лучших годах жизни. Но, судя по всему, дело еще и в другом. Дело еще в том, что у этих прекрасных людей нет будущего, и они инстинктивно надеются найти убежище в прошлом.

Из чувства самосохранения Илья Ильич Обломов отказывается от каких-либо поступков и действий. От деловых предложений, от полезных занятий, от поездки за границу, от женитьбы на Ольге... Возможно, он надеется навсегда сохранить в себе прекрасные чувства, но ничего не может придумать много, как похоронить их в себе. И потому сам становится чем-то вроде склепа. В сущности, Илья Ильич отказался от судьбы. Сделал он это сознательно и добровольно в отличие от Платонова и Вознесенской.

Возможная альтернатива этому выбору — судьба Штольца. Он-то как раз ни в чем таком себе не отказывал: ни в праве на поступок и полезное с общественной точки зрения деяние, ни в праве на пожизненное личное счастье. Он все сделал наоборот тому, что делал Обломов, а итог оказался почти столь же безрадостным. И он, как Обломов, становится чужим самому себе.

Михалков и здесь, в ленте «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», попытался найти образ, фокусирующий идейную проблематику. Это трехколесный велосипед, вывезенный Штольцем из-за границы. Массивная детская игрушка, которая, однако, символизирует прогресс — ею играет Штолец, увлекается Ольга. Илья Ильич последний вскакивает на эту колесницу. Все трое в эту минуту упоенно счастливы. Но со стороны они выглядят комично. Комичным, насколько помнится, выглядел Обломов во время своей титанической борьбы с кустарником. Комичны благие намерения, прогресс, героизм... И именно это обстоятельство особенно драматично.

Фарсом кончается попытка самоубийства Платонова.

Печальной иронией окрашен финал «Пяти вечеров».

Патетической иронией окрашено окончание «Обломова».

Но во всех трех лентах, а также, впрочем, и в «Рабе любви» качество человечности ищущего героя вне подозрений, а уровень ее неизменно высок. Хотя угроза, порождаемая жизнью без цели, и тому, и другому необычайно велика. Герои и героини из тех, кого режиссер готов признать «своими», могут перейти на осадное положение или даже погибнуть, но не могут переродиться.

Начиная с «Родни», режиссер говорит об опасности перерождения душевно богатого человека в душевно нищего, и, главное, он говорит о последствиях такого перерождения.

Эпизоды картины выстраиваются в многоступенчатую конструкцию, оказавшись внутри которой зритель видит в истинном свете реальность повседневных человеческих отношений. Среда обитания очень тесная, весьма концентрированная, плотно заселенная людьми, заставленная предметами, заполненная звуками и шумами. Живой душе негде притулиться и никак невозможно просочиться сквозь этот частоклад неодушевленных и полудушевленных предметов.

Неодушевленные предметы, так же как и одушевленные персонажи Н. Михалкова, заметно трансформировались. Воздушный лайнер, что подкарабкался к нам бесшумно, а затем уютно наши барабанные перепонки ревом и грохотом, поезд, который устраивает нам и героям «темную» в одном из туннелей, шумный многоканальный и многоцветный телевизор, фоторобот, мотоцикл без глушителя — вся эта компания механизмов столь же бесцеремонна, нагла и агрессивна, как и компания героев «Родни». Это автоматы-вампиры, автоматы-оборотни. Но есть среди них совсем простенький механизм, почему-то очень симпатичный — настольный будильник. Потому, наверное, симпатичный, что «металлическая живность» — существо ручное. Оно всегда с хозяином, всегда выступает невпопад, но почти всегда ему удается разрядить возникшую напряженность в отношениях в общем-то расположенных друг к другу людей. Это механизмом, механизм-простака. Именно в нем спряталась, укрылась отчужденная человечность. Он ее опознавательный знак и сигнал.

Сигнал слабый, курьезный. По контрасту с ним сцена проводов призывников на вокзале звучит как трубный глас, как SOS гибнущей человечности. Проводы оказываются экстремальным обстоятельством, которое так или иначе воздействует почти на каждого героя. Все они сходятся на вокзале — ближние и дальние родственники. Все они оказываются вовлеченными в водоворот стихии выплеснувшихся чувств. На только что пустовавшем перроне вдруг зашумела, загудела, вышла из берегов душевность. Все братаются в криках, слезах, смехе... Какая-то безумная и жутковатая истерия человечности.

Сцена, обещающая счастливую развязку, на самом деле обнажает кризис тех ценностей, которые являются исходными условиями нормального общежития. Выходит, что человек может быть человеком только в истерике. Потому и жизнь уже воспринимается не как дружеская пародия на саму себя, но как пародия злая.

Еще категоричнее и контрастнее она рассматривается в последовавшей за «Родней» картине «Без свидетелей». Здесь режиссер попытался, пожалуй, более чисто поставить опыт, исследуя ту же проблематику. После многонаселенной и многофигурной ленты Михалков снимает очень камерную.

Два человека, две судьбы да еще, пожалуй, телевизор. В который раз телевизор. Он опять же играет важную роль. Он — нечаянный свидетель всего того, что происходит в квартире ге-

роини. Время от времени герои переключают каналы. По одному идет концерт симфонической музыки. По другому — развлекательная программа «Вас приглашает Татьяна Шмыга».

Программы — как полюса. Одна — знак вечности, углубленного мирозерцания. Другая — олицетворение поверхностной мишуры, обманного блеска, суетной амбиции. Реальность колеблется маятником от жизни простой, естественной, значимой к жизни призрачной, пустопорожней.

Михалков и на сей раз предпочитает гремучую смесь условного и безусловного. Как на экране «Электрона», так и в сюжете.

Героиня Ирины Купченко дана мягко без каких-либо нажимов. Все психологические повороты в ее поведении на экране логично замотивированы. Тогда как персонаж Михаила Ульянова стремится быть предельно алогичным, непредсказуемым. Актер «жмет», как может.

Кажется, что полюс условности в картине олицетворяет герой Ульянова, а полюс безусловности — героиня Купченко.

В финале, однако, происходит переосмысление. Судьба милой доброй женщины, которая, несмотря на все передеряги, сохранила в неприкосновенности весь ресурс природной доброты, сердечной широты, — чистая условность, безыскусное авторское допущение. А вот человек, показавшийся сценическим злодеем, — на самом деле сплошной натурализм.

Сказочная условность в том, что героиня, окунувшись с головой в этот быт, запрягшись в воз жизни и став ломовой лошадкой, осталась писаной красавицей с чудным характером. А неприглядная правда в том, что писанный красавец с легким, покладистым характером, человек с умом и сердцем, просочившись сквозь игольное ушко нашей жизни, загроможденной иллюзорными целями, мертвыми идеалами и материальными соблазнами, выходит писаным уродом в физическом и нравственном отношениях.

Как все это происходило, как свершалось перерождение — обстоятельства этой истории остались за рамками сюжета. На экране итог. Итог жизненный, хотя и безрадостный.

Выводы без объяснения того, как они были добыты, всегда кажутся недостаточно убедительными. Возможно, поэтому картина «Без свидетелей» многим показалась сугубо формальным экспериментом, а кому-то вполне объяснимой творческой неудачей: автор процесс подменил результатом.

Но если фильм этот поставить в контекст предыдущих лент режиссера, то намерения автора и сюжет окажутся в иной смысловой плоскости. Фильм рассказывает о том, как человек, потерявший себя, безнадежно пытается вернуться в себя, к себе. Все эти длинные разговоры с женой, бесконечные объяснения и выяснения прошлых и настоящих отношений, все эти оскорбления и покаяния, угрозы и мольбы, шантаж и унижения, все это в сущности — перипетии штурма своего прошлого «я», отчаянной и безнадежной осады себя самого. Ирония ситуации в том, что в своем бессознательном стремлении к преобразению он бессознательно пользуется бесчестными средствами.

Штурм бессмысленный и безнадежный. «Без свидетелей» — картина, поставившая точку в том сюжете, который образовали предыдущие ленты. Теперь уравнивание с двумя неизвестными резко упрощается: сам не свой. Но решение от этого не облегчается.

Что же дальше? Либо новый сюжет, либо вариации на темы прежнего. «Очи черные», где противостоят друг другу века и культуры и где человек одной культуры делает безуспешную попытку акклиматизироваться в иной культуре, скорее все-таки следует признать послесловием к поведенной драме, нежели завязкой нового предания.

ПО ШКАЛЕ РЕАЛЬНОСТИ

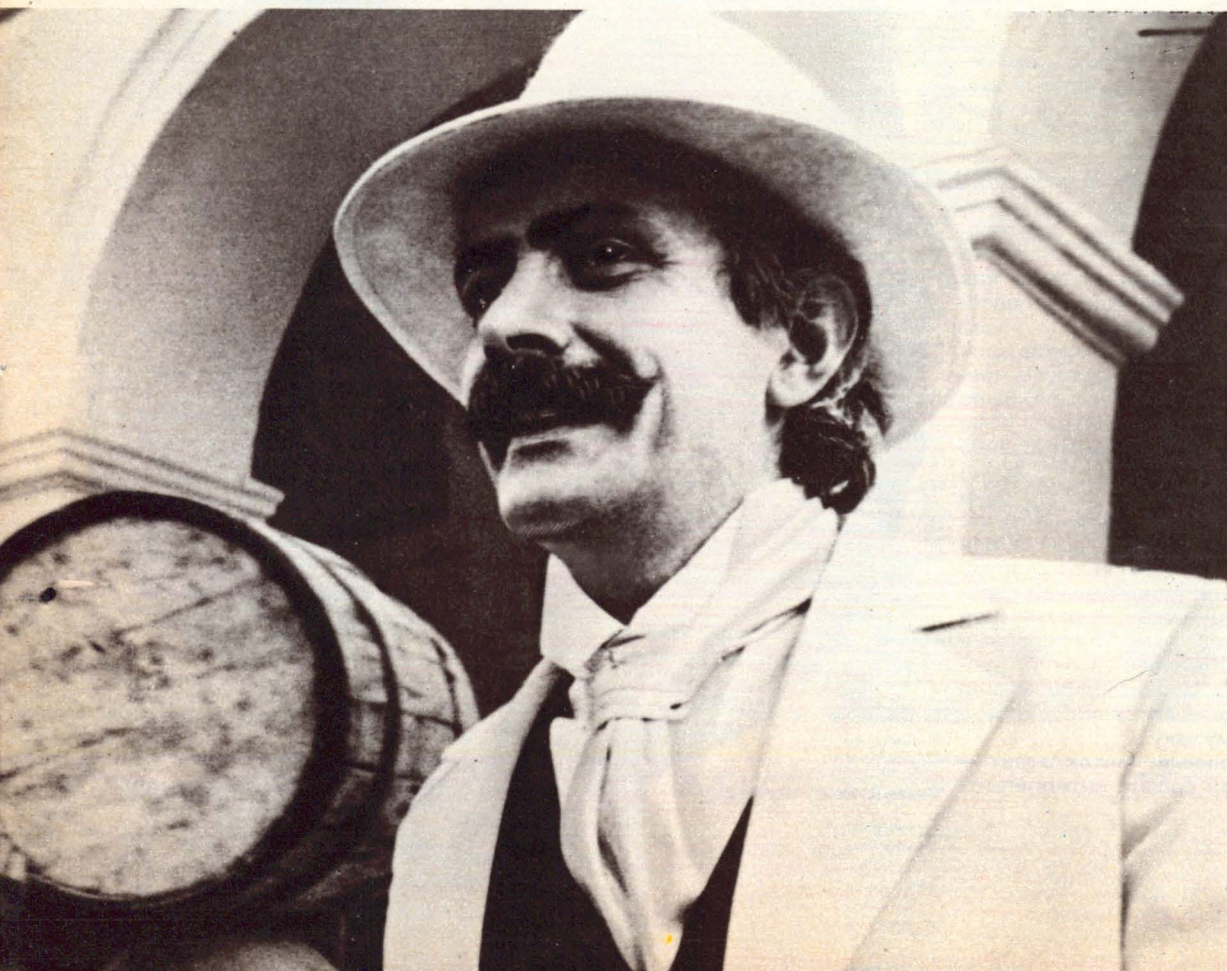
Начало на стр. 23

очевидной для всех настолько, что оценивали мы ее по шкале реальности, по степени исчерпанности кинематографического предмета.

Два обстоятельства не дают мне возможности сказать то же самое о «Нескольких днях из жизни И. И. Обломова». Во-первых, в этой экранизации романа И. Гончарова наблюдались уже, хотя и мелкие, но все же отклонения от исторической правды (вроде навязчивого акцентирования внимания на том, что шляпа, привезенная Штольцем из-за границы в подарок Обломову, сделана из натуральной кожи). Это резало слух и исподволь разрушало достоверность фильма. А во-вторых, то, что, включая «персонажей романа в эпицентр сегодняшних разговоров о «деловых людях», «певчих дроздах», об инфантилизме, «полетах во сне и наяву» и прочем», Никита Михалков непостижимым для меня образом, в сущности, воспел обломовщину и Обломова в период, когда наше национальное сознание, мягко говоря, менее всего нуждалось в этом. Вот почему, на мой взгляд, прав был Ст. Рассадин, который, полемизируя со сторонниками картины (может быть, самой художественной из того, что сделал Никита Михалков), писал: «И остренно-отстраненное, вяловато-элегическое восприятие Обломовки и обломовщины как чего-то неопределенного, то, что и было ли на самом деле? — не только неисторично, но и несовременно (что, впрочем, как правило, неразделимо)».

«Родня» Михалкова разочаровала меня окончательно. Разочаровала прежде всего позицией художника по отношению к жгучим проблемам жизни, что получили свое отражение в фильме. Разочаровала легкостью, с которой не исследовалась, к примеру, как у Шукшина, а судилась жизнь. Вот почему я безоговорочно подписался бы под словами К. Разлогова, который, анализируя позицию художника в этом фильме, писал: «Почти неприкрытое пренебрежение к своим героям и их проблемам превращает на экране в фарс то, что при заинтересованном взгляде изнутри обратилось бы трагедией. В результате подлинны конфликты и взаимоотношения людей как бы «снимаются» и заменяются балаганным набором едких, издевательских, зачастую точных критических замечаний, которые, однако,

Паратов («Жестокий романс»)



существо нравственной проблематики оставляют за кадром».

Не могу сказать, что картина «Без свидетелей» это «мой» фильм, хотя при всей его камерности он, на мой взгляд, гораздо ближе к живой жизни, чем «Родня», где неоправданная свобода обращения с реальностью в процессе отражения ее на экране привела к явному нарушению пропорций. Не «мой», потому что слишком театрален и по актерскому исполнению, и по конечному результату. Он, как мне показалось, излишне «герметичен», в то время как природа экранного зрелища рождает потребность «разомкнутости» в большое бытие. Я понимаю, что театральность картины умышленная, но из-за нее авторская мысль (хотя и злободневная, но не очень оригинальная и глубокая), выдвинутая на «просцениум», вольно или неволью прозвучала в форме проповеди, а это снизило исследовательский потенциал картины, на который она была нацелена и замыслом, и исполнением.

Отметив и те изумительные «пересечения» с живой жизнью, и те неоправданные «отступления» от нее, какие наблюдаются в творчестве Михалкова, перейдем к разговору об «Очах черных».

В предисловии к сценарию, опубликованному в «Искусстве кино», Виктор Мережко пишет: «Прочитав сценарий А. Адабашьяна и Н. Михалкова «Очи черные», я на некоторое время потерял способность реально воспринимать окружающий мир». Признаюсь, нечто подобное испытал и я, но уже после просмотра фильма. Правда, в отличие от Виктора Мережко я не могу сказать, что испытываемое мною чувство хоть как-то характеризовало достоинства новой работы.

Скажу сразу, что у меня нет абсолютно никаких претензий ни к режиссуре фильма, ни тем более к игре И. Смоктуновского, О. Табакова, Ю. Богатырева — местами просто изумительной. Что же касается Марчелло Мастроянни, то, как мне показалось, ему не всегда было ясно, что он играет. Но речь сейчас о другом, о художнической и гражданской позиции самого Никиты Михалкова, которая просвечивает сквозь ткань картины и которую я лично принять никак не могу, мало того, она вызывает у меня тревогу.

История мирового кино знает весьма плодотворный способ экранизации классических произведений путем перенесения их содержания на национальную и историческую почву, к которой принадлежит экранизатор. Самым, пожалуй, ярким примером больших возможностей этого пути могут служить картины Акиры Куросавы по произведениям Шекспира, Достоевского и Горького. Красноречивым доводом в пользу такой экранизации является и замечательный фильм Г. Данелия «Не горюй!», созданный по повести француза Клода Тилье «Мой дядя Бенжамен». Значительное смещение во времени (из XVIII века на начало XX) и «пересадка» событий на национальную грузинскую почву не только не помешали кинематографическому результату зажить своей самостоятельной жизнью, но и не перечеркнули значения первоисточника.

Главное, что объединяет эти два примера, — стремление и Куросавы, и Данелия «приживить» рожденное другой землей произведение на своей почве. Что может быть естественнее подобного желания?! В «Очах черных» все наоборот, и это уже противоестественно.

Тема фильма, как и у Чехова в «Даме с собачкой», — любовь, возникшая неожиданно для героев в обстановке, которая к ней не располагала. Разница лишь в том, что у Чехова в описании атмосферы курортной Ялты доминировали скука и пошлость, в «Очах черных», наоборот, показан жизненный напор, стремление к удовольствиям, одним словом, игра на полную катушку по заведенным (у них) правилам. Но хрен редьки, как говорится, не слаще, а потому и такое начало не вызывает еще чувства неприятия. Оно возникает, когда действие фильма привело героя Мастроянни в поисках своей возлюбленной Анны в Россию.

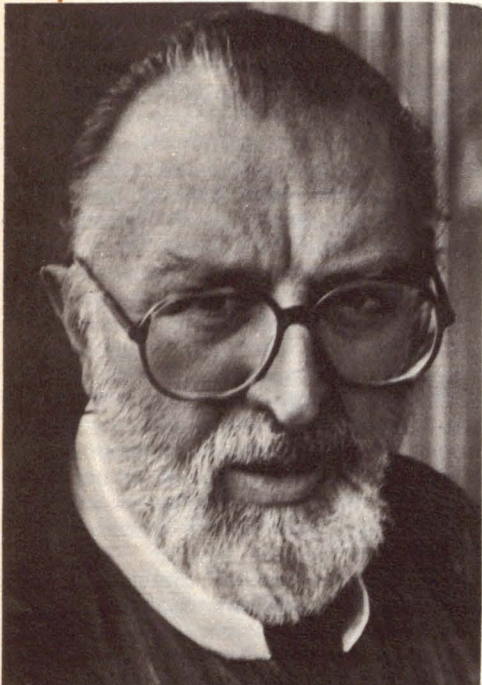
В «итальянских» эпизодах фильма реализма больше, чем в тех, что демонстрируют нам «панораму» жизни в России. На смену пристальному взгляду в итальянскую действительность, результатом чего явилось ощущение естественности течения жизни, при всей оригинальности ее проявлений, пришел невероятно разросшийся по сравнению со сценарием «балаганный набор едких, издевательских, зачастую точных критических замечаний, которые существо нравственной проблематики оставляют за кадром».

Действительно, ведь не бюрократия, царствовавшая в России и являющаяся врагом номер один и в наше время, выступает врагом чистой любви героев, а мещанство, обывательщина и бездуховность, о которых нет и разговора в фильме. В результате понять причину трагедии любви невозможно, а фарсовые в своей основе эпизоды российской бюрократии выпадают из картины. Они имеют отношение, в сущности, только к одному герою (ветеринару Константину), что пришел уговорить Романо не строить завод из экологических соображений, и просясь в другую ленту. В «Очах черных» все эти эпизоды, к сожалению, выступают свидетельством пренебрежения и к теме самого фильма, и к истории, и к самому Чехову.

И, наконец, последнее, о чем хотелось бы сказать, заканчивая статью. В дни XV Московского международного кинофестиваля Никита Михалков давал интервью журналистам, в котором, в частности, сказал, что европейское кино находится в кризисном состоянии и, чтобы оживить его, необходимо добавить в его сосуды свежую кровь с Востока. Может быть, и так. Но вот о чем я подумал, наблюдая за этойкой эйфорией, образовавшейся в кинематографическом мире в последнее время в связи с доступностью совместных и самостоятельных постановок за границей. А не будет ли «реанимация» иных кинематографий осуществляться за счет «обескровливания» своей собственной? Разумен ли отток неизвестно куда и зачем духовной энергии, так необходимой нам самим для осуществления задуманной перестройки?

Кемерово

ЗАМЫСЛУ — 20 лет



Известный режиссер Серджионе отпраздновал в этом году свое 60-летие, в связи с которым был награжден премией итальянских кинематографистов «Джеммини» за выдающиеся достижения в области кино. Он начинал как создатель «спагетти вестернов» — «За пригоршню долларов», «За несколько лишних долларов», «Хороший, плохой, злой». Затем поставил фильмы — «Однажды на Дальнем Западе», «Опусти голову».

И вот Серджионе в Москве. Подписан договор между фирмой «Серджионе Продакшн» и В/О «Совэкспортфильм», киностудией «Ленфильм» о совместной постановке. Вот что рассказал режиссер:

— Цель нынешнего приезда в Москву — реализовать мою давнюю мечту. Замысел сделать фильм под условным пока названием «Ленинград» родился давно, около 20 лет назад, когда я прочел книгу Г. Солсбери «900 дней» — о героической ленинградской блокаде. Тогда она потрясла меня. Постановка будет масштабной, я не стремлюсь показать лишь военные действия. Это будет рассказ о человеческих чувствах, о разворачивающейся на фоне военного ада любви американского кинооператора и русской девушки.

На главную роль Леоне намеревается пригласить американскую звезду Роберта Де Ниро, блестяще сыгравшего в его ленте «Однажды в Америке».

Соавтором сценария выступит советский кинодраматург Арнольд Витоль, сам переживший блокаду. Над фильмом будет работать постоянный композитор Леоне Эннио Морриконе, также предполагается использовать музыку Д. Шостаковича.

Фото Ю. Федорова

И как-то даже неловко представлять широким зрительским массам знаменитого — да что там мелочиться: великого! — американского комедиографа Вуди Аллена. Вуди Аллена, который, по словам польского кинокритика Гембовского, «для современного мира то же, что модная хлопчатобумажная ткань,— его «носят» всюду». У нас, сами понимаете, Аллена «не носят». Мелькали в периодике его пьесы, пародии, юморески. Мелькнул и сам Вуди в картине М. Ритта «Подставное лицо», попавшей в наш прокат, не иначе как по причине содержащейся в ней критики голливудских нравов во времена маккартизма. Но запало ли в память наших зрителей обескураженное лицо этого «измученного интеллектуала», длинноносого очкарика, интеллигента-недотепы? Между тем образ Вуди знаменит не менее чем, скажем, персонажи братьев Маркс или Жака Тати, чьи имена опять-таки мало что говорят нашему зрителю. Похоже, что только сравнение с Чаплином прозвучало бы достаточно красноречиво.

«Кто такой Вуди Аллен: сумасшедший или поэт, интеллектуал или спортсмен?» — полушутя-полусерьезно вопрошает мировая кинопресса. Вероятно, и то, и другое, и четвертое, и двадцать пятое.

Только интеллектуал и, пожалуй, сумасшедший мог выпустить сборник литературных пародий под убийственным названием «Чтобы раз и навсегда покончить со всей культурой». Аллен с поразительной невозмутимостью высмеивает Стриндберга, Ибсена и даже (господи, прости!) Толстого и Достоевского.

Только спортсмен может одновременно быть кино- и телезвездой, драматургом, писателем, аранжировщиком номеров для кабаре, джазистом и, конечно, прежде всего кинорежиссером, ежегодно снимающим по полнометражному фильму, каждый из которых изобилует множеством гэгов, беспрерывной словесной эквилибристикой, неистощимой иронией и самоиронией, пародиями на все, что «носится в воздухе», а заодно и на себя самого.

И только поэт может так неустанно воспевать будничные, суетливые, уродливые и прекрасный мир большого города — Нью-Йорка. Один из самых выдающихся фильмов Аллена так и называется — «Манхэттен». История смешной и печальной любви одновременно, и поэма о городе, столь же живом, нелепом и прекрасном, как прочие — человеческие — персонажи картины.

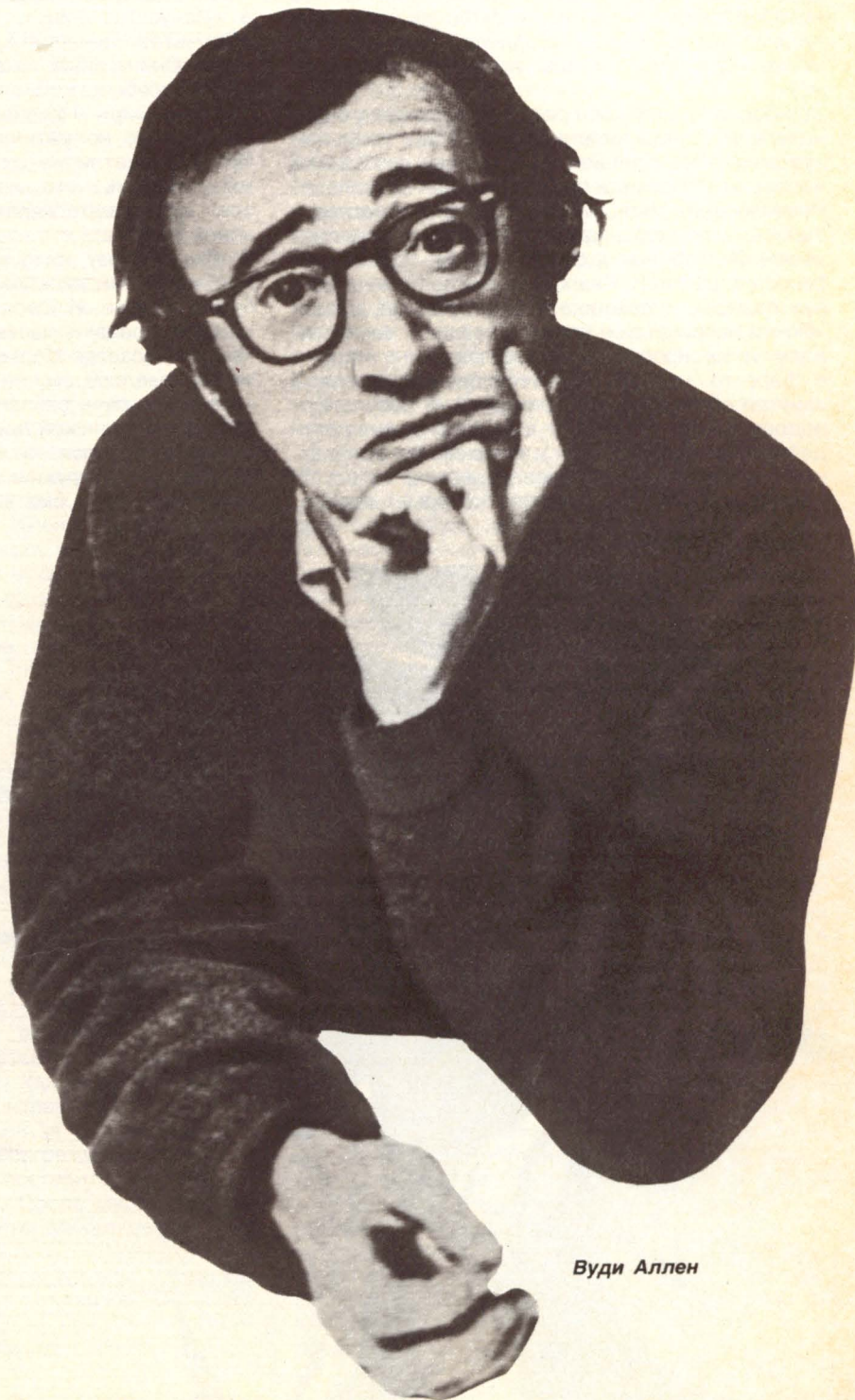
Так кто же он — сумасшедший или поэт, когда признается в преследующем его страхе: «не было в жизни дня и часа, чтобы я не думал о смерти...» И неустанно «дает бой» этому страху, без конца высмеивая «курносую». Так один из героев Аллена обыгрывает доверчивую Смерть в «очко» и без церемоний выпроваживает старушку. А в финале уморительной пародии на экранизации толстовской «Войны и мира» умерший персонаж удаляется за зловещей белой фигурой с косой, весело приплясывая среди погожего весеннего дня под разудалую музыку.

Как истинный интеллигент — а Вуди Аллен весьма интеллигент-

эй, на Олимпе!

ДОБРО ПОЖАМОВАТЬ, ВУДИ!

Сетования на превратности нашей закупочной политики уже становятся традицией. Да и как не сетовать, если множество известных всему миру столпов современного (и не только современного) кинематографа оставались для нас до сей поры за «железным занавесом».



Вуди Аллен

ный комедиограф — он прежде всего смеется над собой: над своей внешностью, своими проблемами и комплексами. И, потешаясь, он преодолевает трудности, неизбежно возникающие на пути маленького, некрасивого, хилого человечка в огромном, безжалостном мире. В этой самоиронии есть великая мудрость и великий демократизм.

Блистательная комедия «Зелиг» стала вершиной его насмешливого, ернического самокопания. Детство героя, проведенное в еврейском квартале, одарило его неожиданной способностью хамелеонски преобразовываться в зависимости от обстоятельств: среди негров он резко чернеет, среди толстяков — на глазах опухает, с джазистами — он виртуоз джаза, с фашистами — фашист, и так до бесконечности. Однако воспоминания о несчастном детстве «хамелеона» Зелига, которыми он в гипнотическом сне делится с психоаналитиком, даны с таким комичным надрывом, что всякий порыв к сентиментальному состраданию со стороны зрителей пресекается в корне. Ирония режиссера поистине не имеет пределов.

В «Зелиге», изощренно стилизованном под хронику, есть эпизод из игровой картины, якобы снятой в Голливуде о приключениях «хамелеона», ставшего национальным героем, где Вуди Аллен изящно пародирует прекраснотворный стиль великой голливудской эпохи 30-х годов. Но вот что интересно, иронией не исчерпывается отношение режиссера к классическим образцам «фабрики грез». О чем и свидетельствует фильм, с которого начнется (и будем надеяться, на этом не закончится) знакомство советских зрителей с творчеством Вуди Аллена — режиссера.

«Пурпурная роза Каира» как будто не является достаточно репрезентативной (то есть представительной) для Аллена — комедиографа. Возможно, это и к лучшему. Ибо если верить бруклинцам, алленовский юмор, замешанный на бруклинском жаргоне, особенностях быта, шутках и анекдотах, непонятен «уже даже американцу, живущему по другую, не бруклинскую сторону Гудзона». Смягчая категоричность этого утверждения, скажем так: понятен, но не до конца.

Зато «Пурпурная роза Каира» доступна каждому зрителю в любой точке земли независимо от вкусов и предпочтений. Это картина о великой магии кино, о его беспредельной власти над человеческой душой и, как ни печально, бессилии перед реальной жизнью. Впрочем, насчет бессилия — это как сказать...

Для Сесилии (Миа Фэрроу), усталой, забитой официантки из дешевого провинциального кафе, кино становится спасением, второй реальностью, в которую она бежит от побоев тунеядца мужа, от убогого быта и проблем кризисной Америки. Там — на экране — иная жизнь, где мужчины в белых смокингах, оставшие от коктейлей, приемов, премьер и скачек по субботам, увозят избалованных, рядных женщин в путешествие по Нилу, где наивный красавец археолог влюбляется в эстрадную диву, томно поющую в роскошном ресторане... И Сесилия день за днем смотрит один и тот же фильм с чарующим, экзотическим названием «Пурпурная роза Каира». И вдруг случается чудо: один из экранных героев, а именно красавец археолог Том Бэкстер влюбляется в нее и сходит с экрана в зрительный зал.

Так начинаются похождения идеального киногероя в отнюдь не идеальной жизни.

Влюбленный Том ждет свою Сесилию, спасаясь от дождя в заброшенном луна-парке. Герои покинутого им фильма в растерянности толпятся на экране, сюжет нарушен, и персонажи начинают жить своей жизнью, не выходя, впрочем, за рамки заданных драматургом характеров. Дирекция кинотеатра в панике, студийные боссы — в отчаянии, исполнитель роли Тома рискует погубить свою карьеру. И начинается охота на Тома...

У этой печальной сказочной истории отнюдь не сказочный финал, не оставляющий никаких иллюзий. Ироничный Аллен не допустил бы сладкого хэппи-энда. Но, загоняя сказку в жесткие рамки реальной жизни, режиссер тем самым отстраивает и реальную роль кинематографа в этой самой жизни. Понятно, что персонаж, сошедший с экрана, не более чем фантастическое допущение. Но за этим допущением без труда прочитывается мысль о великой преобразующей силе экранного мифа. Том, его бегство к Сесилии и те события, которые это бегство повлекло за собой, взбаламутили сонную жизнь городка, а главное — пусть на время, — подарили бедной женщине мгновения настоящего счастья, в которые она жила сильнее и лучше, чем когда бы то ни было.

У Аллена есть пьеса «Сыграй это еще раз, Сэм», имевшая шумный успех на Бродвее, а затем экранизированная Г. Россом. Там великолепный Хэмфри Богарт из знаменитого голливудского фильма «Касабланка» тоже сходит с экрана к скромному, закомплексованному молодому человеку

и становится его ближайшим другом, советчиком и учителем. К финалу неловкий герой, пройдя школу этого неотразимого победителя женских сердец, добивается ответного чувства своей возлюбленной. Здесь традиционный для Аллена мотив преодоления комплексов соединен все с той же идеей о реальности киномира, его действительного влияния на человека из зрительного зала.

Режиссер, конечно же, не отказывает себе в удовольствии поиздеваться над стандартами голливудского фильма — с неприменной преданной и фамильярной черной служанкой, со смешным, трогательным героем-провинциалом, которого ждет обязательное счастье в большом городе, с самим этим городом, где жизнь празднична и прекрасна. А Том, наклоняясь, чтобы поцеловать Сесилию, изумленно спрашивает: «Где затемнение? Когда поцелуи становятся жаркими, кадр всегда затемняется».

Условность, полнейшая оторванность от жизни экранного мира всячески подчеркивается и не раз забавно обыгрывается в «Пурпурной розе». И все же нереальный, вымышленный Том Бэкстер странным образом подчиняет себе реальную жизнь. К примеру, оказавшись в борделе, он заставляет институток взгрустнуть о детях и семейном очаге. А его трогательное прощание с Сесилией подано автором совершенно всерьез и, что называется, «на слезе». А реальное счастье, поманившее героиню, как раз и оказалось мифом. Так, может быть, стоило навсегда уйти с Томом в мир экранной грезы?..

Сообразуясь с духом любезного нашему сердцу соцреализма, надо бы заклеить всю усыпляющую и отупляющую вредность подобных «грез» за то, что, дескать, отвлекают массы от реальных проблем. Да как-то рука не подымается. Ибо классический голливудский фильм — это, по сути, юность кинематографа. А значит — чистота, наивность и волнующее предчувствие счастья. Это от первого и до последнего кадра выдержанный стиль, ритм, вкус, гармония и соразмерность. Это, наконец, такой высокий профессионализм, который в лучших своих образцах (той же «Касабланке») вырастает до уровня настоящего искусства.

Магия этих фильмов жива и ответственна до сих пор вопреки всем уничтожающим разгромам идеологов и убийственному высокомерию интеллектуалов. И Вуди Аллен, оставив иронию и насмешливый, воспевает эту магию старого наивного кино. Он находит в ней нечто большее, чем простое утешительство, — преобразующую силу искусства.

Да, вроде бы сказка, фантазия, идеализм... Но порой эта сказка куда человечнее реальной жизни, где никто никому и никогда не гарантировал счастья, для которого, говорят, рожден человек... Так что не знаю, как вам, читатель, а мне туда — в темноту кинозала, чтобы вместе с Сесилией смотреть и смотреть, как виртуозный Фред Астер кружит в неземном вальсе воздушную Джинджер Роджерс: «И мне кажется, что я нашел счастье, когда мы вместе танцуем щека к щеке...»

В. ПРИТУЛЕНКО



«Манхэттен»

«Пурпурная роза Каира»

Более пятисот фильмов из сорока трех стран демонстрировались в программах XXX Международного кинофестиваля документальных и короткометражных фильмов в Бильбао.

КИНОСМОТР СЮРПРИЗОВ

Им стал для гостей, участников, организаторов XXX Международный кинофестиваль документальных и короткометражных фильмов в Бильбао.

Сюрпризы не обошли и нас, советскую киноделегацию на этот международный киносмотр: армянских режиссеров Роберта Саакянца (фильм «Урок»), Вигена Чалдраняна («Апрель»), их коллегу из Азербайджана Франгиз Курбанову (фильм «Сеанс»), автора этих строк.

Приятный сюрприз ожидал всех нас уже в мадридском аэропорту. Это была встреча с очень компетентным, влюбленным в кино человеком Алексеем Расторовым. На сей раз не представителем «Совэкспортфильма», а в соответствии с новыми веяниями, перестройкой работы вышеупомянутого внешнеторгового объединения советским представителем в смешанной советско-испанской кинофирме «Альта». Деятельность фирмы, отмечающей в этом году свое двадцатилетие, заслуживает отдельного рассказа.

А утро следующего дня уже в Бильбао готовило сюрпризы иного свойства. В пресс-центре фестиваля нам сообщают, что в конкурсе участвует только игровая тридцатиминутная лента «Колька» — дипломная работа выпускника ВГИКа Хусейна Эркенова. Остальные ленты строгой отборочной комиссией отклонены.

К чести организаторов фестиваля, надо отметить, что на выяснение всех обстоятельств «запутанного» дела ушло ровно десять минут. Выяснилось, что «строгая» отборочная комиссия в лице трех чрезвычайно симпатичных и столь же юных молодых людей попросту не успела посмотреть ленты нашей делегации. Это было сделано несколько часов спустя.

Можно было бы в соответствии с некоторыми старыми, хорошо отработанными канонами заявить гневный протест, обвинить легкомыслие и безответственность (и здесь такое случается) заранее продуманной провокацией, тщательно спланированной сами знаете кем, и церемониальным маршем удалиться от «оскорбителей». Забегая вперед, скажу, что все три картины были удостоены почетных дипломов жюри фестиваля, получили хорошую прессу. (О фильмах «Урок» и «Апрель» «СЭ» писал в № 10 за 1988 год и в № 14 за 1987 год.)

Однако самый большой сюрприз ожидал весь фестиваль уже в первый вечер его работы. В середине демонстрации очень интересного испанского фильма «Вдали от деревьев» вдруг погас экран и вспыхнул яркий свет всех люстр пятиярусного оперного театра «Арриэга», что единожды в год становится резиденцией международного киносмотра в Бильбао.

На сцену вбежали живописные красавцы полицейские в синих мундирах, в малиновых беретах, с чистопородными собаками, наполнившими своды театра залившимся, возбужденным лаем. Перекрывая его на нескольких языках (фестиваль-то международный), зазвучали призывы немедленно покинуть зал в связи с возможностью взрыва. Публика, как показалось, довольно лениво потекла вниз по роскошным беломраморным лестницам, усталым коврами, в фойе и на улицу.

Через полчаса демонстрация фильма продолжилась, а Хосеба Лопесортега — заместитель



генерального директора фестиваля, двадцатипятилетний, атлетически сложенный баск — объяснил мне:

— Это провокация ультраправых. Они стремятся нам помешать. Кто-то из них, прикинувшись баскским сепаратистом, позвонил в полицию, пригрозив взорвать театр.

Что же тут поделать. Их нравы, как говорится. После этого случая для нас не были сюрпризами шумные молодежные демонстрации подлинных баскских сепаратистов. Их стычки с полицией. Взрывы гранат со слезоточивым газом. Баррикады из пластиковых мешков с мусором, перегоревшие некоторые улочки в старой части Бильбао.

А фестиваль и впрямь может вызвать неудовольствие правых. Это и обилие лент, в первую очередь баскских и испанских, посвященных самым жгучим социальным проблемам. Множество фильмов из социалистических стран. Среди них хотелось бы выделить чехословацкие мультипликационные ленты «Гильгамеш» и «Последний прыжок» за изобретательность и афористичность в изложении сложных исторических закономерностей, в тонком лирическом осмыслении законов повседневного человеческого бытия.

Возвращаясь же к вышеупомянутому испанскому полнометражному фильму «Вдали от деревьев», явственно ощущаешь влияние на его создателей роммовского «Обыкновенного фашизма». Некоторое время спустя в Мадриде это предположение подтвердил постановщик картины Хасинто Эстева.

Здесь характерно стремление с помощью авторского осмысления богатейшего документального материала дать определение сущности франкизма, религиозного фанатизма, движущих сил других массовых явлений, в которые вовлечены десятки тысяч людей (коррида). Правда, временами возникает впечатление, что все это, вбитое в рамки более чем двухчасового фильма, слишком разнородно по составу информации, по самому своему звучанию, чтобы сложить единое киноповествование.

Более пятисот фильмов из сорока трех стран демонстрировались в различных программах XXX Международного кинофестиваля документальных и короткометражных фильмов в Бильбао.

На этот раз явно доминировали мультипликационные и игровые короткометражные ленты. Это нашло свое отражение и в наградах, присужденных международным жюри фестиваля. Главный приз киносмотра получил молодой мексиканский режиссер, сценарист и художник Карлос Каррера — создатель яркой, талантливой ленты «Мертвые не кусаются». Трагизм бытия ультрасовременного мегалополиса, враждебного обыкновенному человеку, — тема этой метафоричной восьмиминутной ленты. В ее изобразительной структуре несомненно ощущается могучее влияние наследия Риверы и Сикейроса, осмысленное средствами рисованного кинематографа.

Сюрпризом для фестивальной публики было присуждение второго по значению приза дипломной ленте выпускника ВГИКа Хусейна Эркенова «Колька» (сценаристы У. Садыков и Л. Борвская).

После окончания фестиваля известный американский документалист Аллен Франкович и директор кинофестиваля документальных и короткометражных фильмов в Тампере Перти Палтила — члены жюри киносмотра в Бильбао — рассказывали мне, что они боролись за присуждение главного приза именно этому фильму.

— Мы ощущали известное «провисание» действия в некоторых фрагментах картины, порой неопытность молодого постановщика в работе с актерами. Но нас привлекло кинематографическое видение молодым художником всех деталей жизни его юного героя, талантливо воплощенное желание мужественно, честно и правдиво рассказать о ней с экрана, — сказал мне Аллен Франкович.

— К сожалению, среди десятков документальных лент, представленных на конкурсе фестиваля в Бильбао, не было ничего, приближающегося по своему звучанию к фильмам Карреры и Эркенова, — продолжал А. Франкович.

Один из своих призов международное жюри присудило тридцатиминутной картине Моника Маурер (ФРГ) «Палестина в огне». Но здесь скорее поощрялись добрые намерения автора, вызывающая естественное сочувствие тема борьбы арабского народа Палестины за свои права, а не кинематографическое мастерство создателей этой в основном монтажной работы. По сути дела, она вобрала в себя многократно виденные по телевидению известные кадры кинохроники, не нашедшие сколько-нибудь оригинального, свежего осмысления в фильме «Палестина в огне».

Полагаю, что существуют возможности представить на XXXI Международном кинофестивале в Бильбао наряду со значительными игровыми и мультипликационными лентами впечатляющую программу нашего документального кино. Нынешняя его панорама дает для этих надежд все основания.

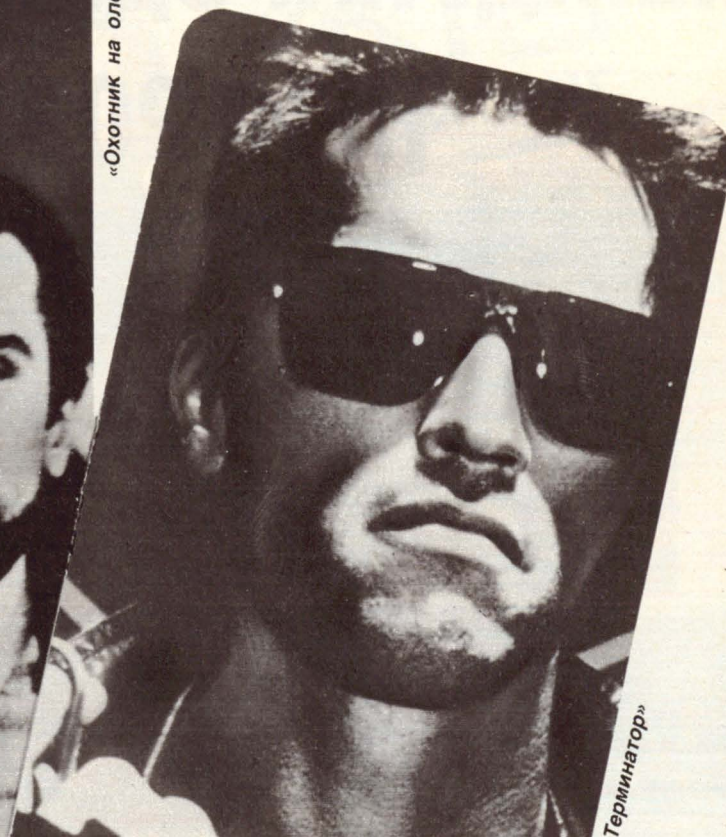
Феликс АНДРЕЕВ
спец. корр. «СЭ»

Бильбао — Мадрид — Москва

Рубрику ведет С. КУДРЯВЦЕВ



«Охотник на оленей»



«Терминатор»

«Охотник на оленей» (The Deer Hunter), США, 1978. Режиссер Майкл Чимино. В ролях: Роберт Де Ниро, Мерил Стрип, Кристофер Уокен, Джон Сэвидж, Джон Казале. 183 минуты.

Как и в случае с «Последним танго в Париже» (см. «Видеокompас» в «СЭ» № 5 с. г.), скандал, разразившийся по поводу картины «Охотник на оленей», помешал в свое время оценить по достоинству эту незаурядную картину. Теперь уже трудно восстановить все детали «процесса», затеянного нашей прессой против фильма М. Чимино. На фестивале в Западном Берлине советская делегация в знак протеста против представления его в конкурс покинула зал. А уж потом картину просто мешали с грязью, обвиняя во всех смертных грехах. Масштабную сагу о человеческих судьбах, которые безжалостно корезжит бессмысленная, никому не нужная война во Вьетнаме, наша печать обвинила в антисоветизме на том лишь основании, что некоторые из героев были детьми эмигрантов из России, а во Вьетнаме над американскими военнопленными издевались, играя в «русскую рулетку». Прибывший на Московский кинофестиваль 1987 года в качестве председателя жюри американский актер Роберт Де Ниро на пресс-конференциях справедливо недоумевал о причинах такого враждебного отношения к фильму. К этому времени, надо сказать, кое-кто из журналистов и критиков одумался. Положительный отзыв о картине «Охотник на оленей» появился даже на страницах «Правды». Не забудем, что

фильм «Охотник на оленей» вышел спустя три года после окончания войны во Вьетнаме и он стал одной из первых (наряду с «Возвращением домой» Х. Эшби) лент, говорящих об этом всеамериканском позоре. Горькие слезы на глазах героев картин, поющих в финале гимн «Америка», — это призыв к покаю, а вовсе не апофеоз американского боевого духа (в чем нас пытались убедить).

К сожалению, лишь мимоходом приходится отметить несомненные художественные достоинства «Охотника на оленей», и прежде всего великолепную игру главных исполнителей (К. Уокен получил «Оскара»), а также операторскую работу В. Жигмонда, само собой признавая особые заслуги и мастерство режиссера М. Чимино (премия «Оскар» за фильм и режиссуру).

«Редкая отвага» (Uncommon Valor), США, 1983. Режиссер Тед Котчэфф. В ролях: Джин Хэкман, Фред Уорд, Тим Томерсон. 105 минут.

Может показаться странным, что этот фильм объединен в паре с картиной М. Чимино. «Редкая отвага» в большей степени приключенческий фильм, чем драма. Но он любопытен тем, что, взаимодействуя из «Охотника на оленей» трагический сюжет о попытке спасения обезумевшего друга из вьетнамского ада (в ленте Т. Котчэффа бывший военный моряк хочет выволить из плена своего сына, считавшегося пропавшим без вести) и присовокупив «от себя» хэппи-энд, фильм дал толчок целой серии спекулятивных картин типа «Пропавшие без вести на поле

боя», без конца этот сюжет эксплуатирующих. Во второй раз (после случая с фильмом «Первая кровь», открывшим серию картин о Рэмбо) ирония судьбы ставит неплохого режиссера Теда Котчэффа в двусмысленное положение, когда его фильмы с претензией на серьезный анализ реальных проблем порождают поток откровенно тенденциозных поделок.

«Терминатор» («Ликвидатор», The Terminator), США, 1984. Режиссер Джеймс Кэмерон. В ролях: Арнольд Шварценеггер, Линда Хэмилтон, Майкл Бин. 105 минут.

Прекрасный образец напряженного действия «нон-стоп», не отпускающего зрителя буквально ни на секунду. Наряду с фильмами «Искатели потерянного ковчега» С. Спилберга и «Безумный Макс, II» Д. Миллера эта картина Д. Кэмерона принадлежит к числу наиболее удачных достижений приключенческого жанра, в данном случае фантастического триллера. Оригинально задуманная история о том, как цивилизация роботов, вышедших из-под контроля человека, посылает из XXI века в современный Лос-Анджелес киборга-убийцу с заданием уничтожить молодую женщину, от которой зависит в будущем судьба челове-

ства, воплощается на экране с немалым мастерством. Режиссер точно ощутил и выдержал до конца необходимый ритм и темп действия, проявил недюжинную фантазию. Выразителен в роли киборга знаменитый актер-культурист Арнольд Шварценеггер, пожалуй, это его лучшая работа в кино.

«Экстро» (Xtro), Великобритания, 1983. Режиссер Гарри Бромли Дэвенпорт. В ролях: Филип Сейер, Бернис Сиджерс, Дэнни Брэйнин, Мэриам д'Або. 80 минут.

Фантастический триллер, начинающийся весьма интересно (мужчина, похищенный инопланетянами, спустя три года возвращается в свою семью уже в качестве внеземного существа), развивается тем не менее вяло и скучно. Фантазия авторов с каждым кадром становится все беднее и к середине картины иссякает полностью. Явно не «экстра-класс».

Оценки фильма даются по шестибальной системе: шесть — шедевр; пять — не пропустите, замечательный фильм; четыре — стоит посмотреть, хороший фильм; три — средний фильм, смотрите, если хотите, два — фильм плохой, смотреть не стоит; один — плохой фильм, зря потраченное время.

	Охотник на оленей	Редкая отвага	Терминатор	Экстро
Дмитриев В.	xxxx	xxx	xxx	x
Разлогов К.	xxxx	xxx	xxx	—
Дементьев А.	xxxxx	x	xxxxx	xx
Кудрявцев С.	xxxxx	xx	xxxxx	x

ПЕРВЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ НЕИГРОВОЙ

Человечность
и художественность —
главные критерии
первого
международного
фестиваля
неигрового кино,
который прошел
в Ленинграде
под девизом
«Послание к человеку».

К обложке



РОМАН КАРЦЕВ — ЧЕЛОВЕК СО СТОРОНЫ

Нет, если кто-то ждет веселого интервью, каскада шуток, каламбуров, забавных историй — ничего этого не будет. Тех, кто хочет смеяться, отсылаю на спектакли Московского театра миниатюр, где работают Роман Карцев и его постоянный партнер Виктор Ильченко, на их концерты. Впрочем, понимаю, что сделать это будет нелегко: билеты на Карцева и Ильченко — всегда проблема.

Повторяю, веселого интервью не будет. Карцев не из тех, кто шутит по заказу, он серьезен, аналитичен.

— Роман Андреевич, всего около года назад вы давали интервью одному из киножурналов как «человек со стороны». Рассуждали о фильмах, о том, как надо и как не надо делать кино. И вот уже сами снялись сразу в трех картинах у трех режиссеров, стали если не «кинозвездой», то по крайней мере обратили на себя внимание зрителей.

— Все равно чувствую себя человеком со стороны. Честно говоря, мне всегда интереснее процесс, чем результат. В том числе и в кино. Я люблю репетировать, да и играть люблю, но в том лишь случае, если можно что-то менять — акценты, интонацию. Наш жанр это позволяет.

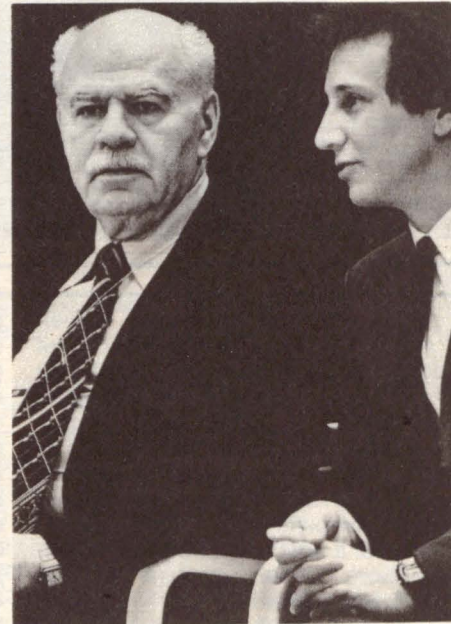
В кино же мне интересно все, что происходит до команды «Мотор!». Как заряжают камеру, как ведут себя режиссер, оператор, осветители, гример. Какая волшебная работа у ассистента режиссера — этот фантастический человек может все: собрать в одно время и в одном месте актеров чуть ли не со всей страны, заниматься одновременно гримом, пленкой, автомобилями и еще черт знает чем! Мне нравится наблюдать за людьми, подмечать какие-то черточки характера, поведения. Собственно, это и есть одна из сторон моей профессии: замечать и запоминать.

А вот сниматься мне, представь-



Генеральный директор фестиваля
кинорежиссер Михаил Литвяков

Председатель жюри
режиссер Эрвин Лейзер
(Швейцария)



Главный приз —
«Золотой кентавр» — вручен.
Режиссеры Аркадий Рудерман (слева)
и Юрий Хачеватский
Фото Н. Гнисюка

В смотре участвовали 30 фильмов из 50 стран. А из 105 советских лент, представленных для участия в фестивале, было отобрано всего три. Отнюдь не потому, что уровень их низок, — таков жесткий регламент.

В жюри вошли авторитетные кинематографисты Шандор Шара (Венгрия), Мария Квятковская (Польша), Винода Бхарваджа (Индия), Педро Часкела (Чили), Жаннет Петри (США), Александр Сокуров (СССР). Председатель — известный швейцарский режиссер Эрвин Лейзер, создатель множества документальных лент, в том числе яркого антифашистского фильма «Майн кампф».

На фестивале прошли ретроспективы А. Рене (Франция), Р. Ликока и Л. Гурвица (США), Э. Лейзера (Швейцария), А. Сокурова (СССР) и имевшие большой успех внеконкурсные тематические программы «Киноархив, открытый для всех», познакомивший с киножурналами 30—40-х годов, «Десятилетие развития культуры», «Вся музыка

мира», «Фильмы — лауреаты Свердловского документального фестиваля... В Доме ученых зрители встретились с кинопрограммой по экологии.

Председатель В/О «Совэкспортфильм» О. Руднев возглавил работу впервые организованного кинорынка документальных фильмов. Советский кинематограф предложил здесь лучшие, самые актуальные ленты последних лет.

Главный приз «Золотой кентавр» (по рисунку Нади Рушевой) завоевал фильм «Встречный иск. Наблюдение», поставленный на Ленинградской студии документальных фильмов режиссерами А. Рудерманом и Ю. Хачеватским, — «За мужество, страстность и чувство юмора». Совсем недавно на фестивале документальных фильмов в Свердловске горячо обсуждался сатирический памфлет А. Рудермана «Театр времен перестройки и гласности».

«Серебряного кентавра» получили три картины: «Улица Поперечная» (режиссер И. Селецкис, Рижская киносту-

дия), «Не аплодируйте — лучше деньгами» американки К. Гудмэн и «Андрей Тарковский» (режиссер М. Лещиловский, Швеция). Кстати, один из призов этому фильму — от критики — получил формулировку: за умение ценить талант при жизни.

Специальными призами жюри отмечены ленты «Виновата война» (Израиль), «Жить и умереть в замке» (Австрия) и «Деревня» норвежца И. Йерстада, собравшая целый букет призов — Русской православной церкви «За милосердие», ассоциации молодых кинематографистов, кинокритиков, общества инвалидов.

Ареопаг критиков назвал лучшими фильмы «Улица Поперечная», «Встречный иск. Наблюдение», «Кирпичный флаг» (СССР), «Режиссер Андрей Тарковский» (Швеция).

В ближайших номерах редакция намерена подробно рассказать об опыте фестиваля, о тенденциях развития современного документального кинематографа.

Советский
Экран

№ 7 • 1989

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО
КОМИТЕТА СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
ОСНОВАН В 1925 ГОДУ
ВЫХОДИТ ОДИН РАЗ В 20 ДНЕЙ

МОСКВА.
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ПРАВДА»

Главный редактор
Ю. С. РЫБАКОВ

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

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

№ 7 (775) — 1989 г.
Сдано в набор 16.03.89.
Подписано к печати 28.03.89.
А 08228.

Формат 70 × 108/16.
Бумага для глубокой печати.
Глубокая печать.
Усл. печ. л. 5,60.
Усл. кр.-отт. 19,60.
Уч.-изд. л. 8,60.
Тираж 1 025 000 экз.
Заказ № 363.
Цена 60 коп.



ПИШИТЕ ПО АДРЕСУ:
125319, Москва, А-319,
ул. Часовая, 5-6.
Телефон редакции:
152-88-21.

Фото, адреса актеров, ноты
и тексты песен редакция
не высылает.
Рукописи, рисунки
и фотоснимки
не возвращаются
и не рецензируются.

Ордена Ленина и ордена
Октябрьской Революции
типография имени В. И. Ленина
издательства ЦК КПСС «Правда».
125865, ГСП, Москва, А-137,
ул. «Правды», 24.

На обложке —
Екатерина ВАСИЛЬЕВА
и Роман КАРЦЕВ
в фильме
«Биндюжник и король»
(Киностудия имени М. Горького)
См. стр. 30
Фото Игоря Гневашева

те, не так интересно. Тут актерское творчество часто прекращается, тут доминирует режиссер.

— На роль Швондера, сыгранную вами в телеэкранизации «Собачье сердце», обратили внимание все. Одни восхищаются актерским лаконизмом и точностью, другие категорически не приемлют ваш стиль исполнения.

— Я не в большом восторге от этой работы, просто такие роли уже играл прежде. Образ настолько точно написан Булгаковым, что актеру тут придумывать от себя почти нечего. Жестокий, фанатичный, но смешной человек — такой способен вызвать лишь смех. Или жалость.

— А другие ваши кинороли вам нравятся?

— Одна из них — в фильме Э. Ясана «Нечистая сила». Хотя и мой герой по прозвищу Щербатый и его приятели — вовсе никакая не «нечистая сила», а живые люди, попадающие волею случая в разные, в том числе и невероятные ситуации. Такие, как эта вездесущая тройца, могут приспособиться к любой перестройке, они всюду, в каждом из нас есть частичка такой «нечистой силы». Интересно, что у Эрнеста Ясана есть идея продолжить историю — попробовать перенести наших героев, скажем, в Америку или в космос...

Что касается Боярского из картины В. Аленикова «Биндюжник и король» (это музыкальная версия трагедии Бабеля «Закат»), то эта роль для меня интересна хотя бы тем, что это мюзикл, и следовательно, надо петь и танцевать. Если второе занятие мне еще как-то знакомо, то первое совершенно новое.

Мой Боярский и Двойра, которую играет прекрасная актриса Екатерина Васильева, — пожалуй, единственные светлые, радостные персонажи в трагическом мире героев «Заката». Боярский — владелец конфекциона дамской одежды, жизнерадостный одессит. Кстати, последнее обстоятельство тоже роднит его со мной.

— Роман Андреевич, ваш родной город, похоже, становится кинофестивальным городом. Как вы к этому относитесь?

— Нас с Виктором Ильченко в прошлом году приглашали на фестиваль «Золотой Дюк», но у нас были гастроли в Ялте и выбраться хотя бы на один день в Одессу так и не удалось. Дай бог, если кинофестиваль как-то поможет Одессе. Пока наш город слишком много и многих потерял. В том числе и кинематографистов — ведь когда-то на Одесской студии работали замечательные люди.

Впрочем, я, пожалуй, слишком много говорю о кино. А мы ведь договорились, что я здесь всего лишь наблюдатель. Человек посторонний. Хотя, честно говоря, если появятся интересные предложения, я бы не отказался от удовольствия снова оказаться на съемочной площадке и наблюдать.

Беседу вел
К. САШКО

ВНИМАНИЕ!

РЕЙТИНГ

АКТЕР.

РЕЙТИНГ

ИГРА,

в которую может вступить каждый читатель журнала «Советский экран»

О существовании рейтингов знают в основном спортивные болельщики. Каждый известный теннисист или шахматист занимает в них определенную строку. Чем чаще и лучше выступает спортсмен, тем выше его шансы занять самое почетное — первое — место в списке.

Прямые аналогии между спортом и искусством, естественно, невозможны. Ведь спортсмен зарабатывает четко определенные правилами «очки». А игру актера каждый оценивает по-разному: сколько зрителей — столько и судей... Но существует один объективный критерий и у актеров, где как раз возможен свой рейтинг. Это популярность!

ИНТЕРЕСНАЯ НОВОСТЬ. Вопреки повсеместно установленному правилу «Фотографии актеров не высылаются» мы готовы выполнять ваши заявки. Разумеется, за плату и при условии: вы вступаете в массовую кинообразовательную игру «Рейтинг».

ВАША ЗАЯВКА. В письме указывайте имя и фамилию актера, портрет которого вы хотите получить. Ваша заявка учитывается как один «голос» в пользу его популярности. Сумма «голосов», поданных за вашего любимого актера, определяет место, которое он займет в рейтинге популярности.

ВЫ ВСТУПАЕТЕ В ИГРУ. А кто займет в этом списке первую строку? Кто — вторую? Третью? Сколько вообще будет названо популярных актеров? На все вопросы ответят ваши письма. В конце года мы подсчитаем и опубликуем результаты (а промежуточные итоги будем сообщать в журнале каждый месяц). А вот правильно определить рейтинг года — ваша задача как участника игры. Чтобы правильно определить рейтинг, вам предстоит мобилизовать свой зрительский опыт, проявить качества психолога и социолога. Нужно вспомнить мнения друзей и знакомых, высказанные о последних фильмах, полистать прессу, мысленно «просмотреть» кинокартины с заметными актерскими работами — словом, решить увлекательную интеллектуальную задачу.

В ИГРЕ ПОБЕЖДАЮТ И БУДУТ НАГРАЖДЕНЫ ПРИЗАМИ актер, получивший по вашим заявкам большинство голосов, и читатель — участник игры, приславший список популярности актеров, наиболее близкий к результатам «голосования».

Кроме заказанного портрета, вы получите информационное приложение — лаконичный, но насыщенный разнообразными сведениями рассказ об актере.

УТОЧНЕНИЕ. Рейтинг популярности составляется по современным советским актерам. При подведении результатов игры в конце года будут учитываться «голоса», поданные именно за них.

ЖДЕМ ВАШИХ ПИСЕМ. Участие в игре (оплата информационного приложения и одной фотографии) стоит 1 рубль 50 копеек. Эти деньги нужно послать почтовым переводом по адресу:

127543, г. Москва, абонентный ящик № 16, «Игра»

В письмо (по тому же адресу) следует вложить:

1. Вашу заявку с рейтингом-списком
 2. Почтовую квитанцию о переводе денег
 3. Почтовый конверт (с маркой) с вашим адресом на ваше имя.
- Как правильно оформить заявку (пример):

Петрова Л. И. 19 лет
Домашний адрес: 663280, Красноярский край,
г. Северо-Енисейск, ул. Верхняя, д. 109, кв. 7

Прошу выслать портрет актера И. Иванова
Рейтинг:

1. С. Сидоров
2. П. Петрова
3. И. Иванов
4. В. Васильев
5. Н. Николаева
6.
7.

ЖЕЛАЕМ УСПЕХА!

ОТ РЕДАКЦИИ: Авторские права на кинообразовательную программу «Рейтинг» принадлежат творческому кооперативному объединению «Игра» Кинематографического фонда СССР.

СОВЕТСКИЙ
Экран

60 коп. Миртекс 70865

Элизабет МАКГОВЕРН

Эта молодая и очень популярная американская актриса знакома нам по фильмам «Регтайм» М. Формана и «Окно спальни» К. Хэнсона. Для советского проката закуплена еще одна лента с ее участием — «Однажды в Америке» режиссера Серджионе.