

СОВЕТСКИЙ

Юмор

2-90



**НОВАЯ
КОМЕДИЯ
Леонида
ГАЙДАЯ**

ПЛЕНУМ, ПРОСТОЙ И

«Я МНОГО ЛЕТ ПИДЖАК НОШУ...»

Можете ли вы, уважаемый читатель-зритель, вообразить себе фильм «общественно значимый, высокохудожественный» (как формулируется в очень давних и самых свежих правительственных документах), где разворачивается такая вот сцена. Именно на сцене сидит президиум, и председательствующий зачитывает залу параграф за параграфом текст постановления Совмина СССР «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии». Ну, пусть не «в советской кинематографии», это выглядело бы попросту комичным на экране, а... в черной металлургии или растениеводстве, в рыбной или мясной... Так вот, зачитывает, комментирует, он и другие члены президиума отвечают на вопросы из зала. Стиль абсолютно деловой и почти абсолютно демократический... И все-таки, дорогой читатель-зритель, увидев подобное, вы бы поморщились наверняка и сказали, что вам подсунули бессовестно-лакировочную сцену, наспех переключенную из «застойного кино». Почему? Да потому, что привыкли вы к тому, что постановления на хлеб не намажешь. Так много всего постановлено — так мало сделано!..

И тем не менее «это было... было... было», как напевают нынче по телевидению. На IX пленуме нам зачитывали и комментировали правительственный документ, санкционирующий внедрение новой модели кинематографа. Литые, как ядра, параграфы (26!) трассировали в зал: «осуществить...», «признать целесообразным...», «установить...», «рекомендовать Советам Министров союзных республик...», «поручить...» и снова «установить...», «рекомендовать...». Много-страдальная базовая модель, три года тужившаяся в деловых играх и нешуточных родах, промаявшаяся просительницей в «коридорах власти», познавшая весь ужас нашей бюрократически-аппаратной волокиты, фатально, за два дня до открытия пленума, получила «свидетельство о рождении».

Это была победа с привкусом горечи.

Говоря о ее сути, А. Смирнов отметил: «Документ, безусловно, в основных параметрах сохраняет дух, даже букву модели, какой она вышла из этих стен (Союза кинематографистов.— А. З.)». Говоря же о муках «моделепробивания», А. Смирнов назвал их «невероятно нудной до болезненности работой», добавил: «Я для себя лично получил принципиально новый опыт работы, главное, бесполезный для дальнейшей жизни, на мой взгляд, сугубо негативный».

Вот о чем задумывался я, слушая эти красноречивые признания

и детальные комментарии к каждому пункту постановления. Если столько мытарств, утрат, усекновенный претерпела модель, втискиваясь в прокрустово ложе документа, то что же произойдет с ней, горемычной, когда она начнет внедряться не в столбцы параграфов, а в жизнь, столь упорствующую переманам?!

Модель обещает многое: работу кино- и видеостудий нового типа в условиях свободной творческой конкуренции и полной самостоятельности; цивилизованную организацию и экономику труда; отвоєванную свободу деятельности кооперативов в производстве кино- и видеопродукции; создание Всесоюзной экспериментальной студии при СК СССР, Центра национальных кинематографий в Москве и кинотеатров дружбы народов в столицах республик и крупных городах; свободу копродукции; частичное сохранение студиям заработанной валюты и ее использования для закупки нового оборудования и многое-многое другое... Дай бог! Но ведь не случайно многие ораторы на пленуме говорили о том, что их студии не готовы и еще годы не будут готовы к радикальному переходу на принципы работы по новой модели: не случайно, к примеру, киностудия «Мосфильм» фигурировала в разных выступлениях как уже работающая по новой модели и одновременно уже отвергшая бесповоротно некоторые ее принципиальные основы. Сложнейших проблем, вопиющей нестыковки звеньев, узлов, сумбура и элементарной путаницы хоть отбавляй. И нам еще долго придется, по сюжету известной песенки Булата Окуджавы, ходить в неновом, давно пошитом пиджаке. И придется еще не раз объясняться с «портным», переключившим его. Помните? «Он представляет это так: едва лишь я пиджак примерю — опять в любовь твою поверю... Как бы не так. Такой чудак».

О ПРЕДРЕШЕННОМ РЕШЕНИИ

...Один из самых горячо обсуждавшихся вопросов — созывать или не созывать внеочередной съезд — оказался (великолепный парадокс!) изначально предрешенным и, стало быть... необсуждаемым! Созывать, так как (по уставу) достаточно, чтобы по меньшей мере пять республиканских организаций высказались за досрочный созыв, и не позже чем через два месяца (по тому же уставу!) съезд должен состояться. А за досрочный созыв высказались 18 республиканских и городских организаций киносоюза. Но два уставных месяца прошли... и еще раз прошли... и еще пройдут... Так в чем же и в каких случаях мы придерживаемся буквы устава?

Писать какой бы то ни было отчет о мероприятии, состоявшемся к моменту выхода журнала два с лишком месяца назад, все равно что спешить на давным-давно потушенный пожар. Единственная уцелевшая новость IX пленума правления СК СССР, состоявшегося в ноябре, это то, что VI съезд Союза кинематографистов СССР еще будет, еще впереди: 17—19 мая 1990 года.

Иное дело — газетный отчет. Опубликованный всего через неделю (28 ноября 1989 года) в «Культурке» (позволю себе параллель с называемой так в просторечии «Литературкой») отчет содержит в себе целый пакет новостей, а в своем заголовке «Завтра был съезд» — обобщенно многозначительных намеков: сразу набегает название повести «Завтра была война», образы «мальчиков» и «девочек», то бишь секретарей правления, романтически возвышенных, наивных и не ведающих о том, что может быть, завтра...

За этим не угнаться. Поэтому предложу читателям нечто вроде запоздалых «записок на манжетах».

И прежде всего о характере, тоне, так сказать, нравственном облике состоявшегося.

«Мы полагали,— говорил во вступительном слове и. о. первого секретаря правления СК А. Смирнов,— что пленум будет простым и рабочим. Он должен был обсудить текущие вопросы кинопроизводства, организационные и творческие проблемы и те новые противоречия, которые поставила сама жизнь, ту попытку перестройки, которая уже началась в кинематографе».

И вдруг выяснилось, что IX пленум в своем роде необычный и должен принять чрезвычайно важные решения: о созыве внеочередного VI съезда Союза кинематографистов СССР и по поводу только что подписанного правительством постановления «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии».

Были и другие, впрямую не вынесенные на повестку дня вопросы. Пленуму предшествовала довольно яростная газетная и журнальная полемика о предстоящем съезде, о деятельности руководства союза. Кто не помнит наступательных статей С. Говорухина в «Неделе», «Советской культуре» и «Литературной газете»? К стати, «Литературка» предпослала пленуму целую полосу, с куда большей дотошностью и страстью интерпретировала проблемы кинематографические, нежели свои собственные, литературные. А ведь на носу тогда был VI пленум правления Союза писателей РСФСР, оказавшийся на редкость агрессивным, скандальным и раскольническим по духу. Об этом писательская газета поведала с величайшей застенчивостью. О делах же, а более о склоках кинематографических — взахлеб.

Подобные эмоции не возобладали на нашем пленуме. Он отверг крайности и тон, когда проблемы Культуры, Духовности низводятся до уровня, до стыдной малости воистину литературки и культурки уже без всяких кавычек. При всей остроте развернувшейся полемики пленум подтвердил единство нашего союза, единство взглядов на кардинальные проблемы перестройки, дух интернационального кинематографического содружества. Именно в этом смысле он оказался для всех нас, к великому счастью, простым и рабочим.

Увы, куда на более высоком уровне мы постоянно убеждаемся в девственности и в замшелом догматизме нашего опыта конституционализма!.. Но разве нельзя было временно приостановить действие соответствующей статьи обветшалого устава, уж коли ему так и так предназначено смениться новым на ближайшем съезде? Хотя бы для того, чтобы не ставить в смешное и обидное положение делегатов пленума: Е. Герасимова, П. Чухрая, С. Фрейлиха, В. Коновалова (Москва), М. Кокочашвили (Грузия), С. Говорухина (Одесса) и др., высказавших вполне основательные аргументы против досрочного съезда? Хотя бы для того, чтобы не превращать важнейший пункт повестки дня и один из поводов созыва пленума в... пустую формальность.

В острой дискуссии (повторяю, затронувшей и «необсуждаемую» необходимость досрочного съезда) пленум принял компромиссный вариант численного представительства на съезде республиканских союзов и киноорганизаций: 1 делегат от 30 членов союза и при остатке свыше 15 — 1 делегат. Плюс 25 делегатов от каждой республики, Ленинграда, Москвы и по 5 от городского отделения.

И ОДИН В ПОЛЕ ВОИН

Что в кинематографическом и чисто человеческом плане запомнилось в ходе двухдневных заседаний?

Выступление драматурга В. Черных — образец блестящей, корректной и остроумной полемики с режиссером С. Бондарчуком (начатой последним еще на страницах «Литературки»). Это было куда как выше редких срывов на брань (всяческих «морд» и «успокоительных таблеток»), смикшированных истинно парламентской интонацией общего диалога.

Текст двух поздравительных телеграмм, засвидетельствовавших почтение к возрасту и занимаемой должности.

Одна — новому министру культуры СССР Николаю Губенко: «Дорогой Коля! После Андре Мальро и Мелины Меркури это первый случай в истории человечества, когда культурой будет заниматься тот, кому сам бог велел, — иными словами, член Союза кинематографистов (смех в зале).

Будешь хорошим министром — мы с тобой. Будешь плохим — исключим из союза» (смех, аплодисменты)*.

Вторая — одному из старейших русских кинематографистов Леониду Оболенскому:

«Дорогой наш Леонид Леонидович! Участники пленума Союза кинематографистов СССР в полном составе шлют вам сердечный привет и желают скорейшего

выздоровления. Мы не устали восхищаться вашим оптимизмом, жизнестойкостью и преданностью нашему искусству. Всегда помним и любим вас. С глубоким поклоном все 360 делегатов пленума» (аплодисменты)**.

Насколько же это симпатичнее свирепого рыка и скрежета зубного, раздававшегося почти в те же дни на ином, уже упоминавшемся пленуме!..

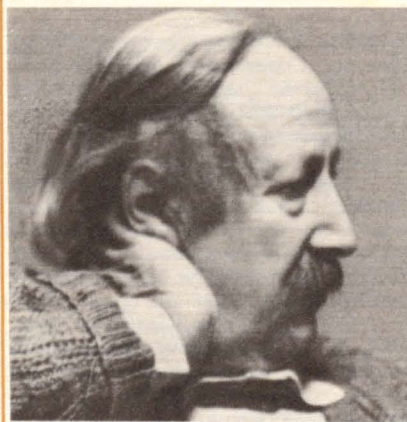
Запомнились выступления представителей новой кинематографической «волны», которые, не дожидаясь постановления Совмина, на свой страх и риск начали преобразовательную работу в кинопроизводстве. О ее новых элементах, о выявившихся сложностях, в частности, говорили директор Рижской студии Р. Пикс, директор «Ленфильма» А. Голутва. Об обнадеживающем опыте работы независимых кооперативных студий рассказали А. Татарский, руководитель мультстудии «Пилот», А. Разумовский, худрук студии «Фора-фильм», режиссер В. Пичул, организовавший собственный кооператив для постановки своего фильма «В городе Сочи темные ночи». Что ж, и один в поле, оказывается, воин! Все это реальные ростки нового. Но их еще крайне мало для того, чтобы пробить серую, тупую толщу косности, сковавшей весь наш кинематограф.

О тревожных процессах, стремительно развивающихся в недрах кино, говорил социолог и искусствовед Д. Дондурей (Москва). И прежде всего о катастрофическом падении статуса кино в структуре досуга всех слоев общества в нашей стране. Двадцать лет назад население затрачивало миллиард рублей на кинорегище. Но сегодня (при многократно возросших доходах) не тратит даже прежней суммы. Фильмов, собравших 20 и более миллионов зрителей, теперь в десять раз меньше, чем в 1969 году, и в четыре раза меньше, чем в 1979-м. В последнее время аудитория отечественных фильмов уменьшается дополнительно на 100—120 миллионов в год. И есть ли хоть какие-нибудь шансы остановить это падение, если на самом последнем кинорынке было приобретено немногим более 57% советских лент? А остальные? Какой станет судьба почти половины вновь созданных лент?

Модель и столь далекая от нее реальность — вот с чем мы подходим к съезду. «Этот съезд насущно назрел, и многие это понимают, — сказал в заключение дискуссии первый секретарь правления СК СССР Э. Климов. — Надо делать следующий шаг. Надо преобразовывать союз... На съезде должно быть принято решение о судьбе, путях нашего союза».

А. ЗОРКИЙ

*. ** Цитируется по стенограмме IX пленума СК СССР.



МИХАИЛ ШВЕЙЦЕР: ИЗВИНИТЕ, МАЯКОВСКИЙ

✿ В прошлом году Михаил Швейцер приступил к работе над фильмом о Владимире Маяковском. Но постановка неожиданно была закрыта. Что же случилось?

— Еще в 1968-м мы с Г. Шпаликовым написали сценарий о Маяковском по мотивам его лирики и пьесы «Как поживаете?». Мы не столько исследовали биографию «агитатора, горлана, главаря», сколько хотели создать его духовный образ. Но Госкино обвинило нас в неверной трак-

товке личности поэта, упадочнических мотивах, ложной многозначительности. Осуществить замысел не удалось.

Год назад возникла идея вернуться к теме. За двадцать лет накопилось много новых соображений о жизни и творчестве Маяковского. На основе старого сценария я написал новый, получил хорошие отзывы. Казалось бы, все нормально. Фильм должен был быть двухсерийным, зрелищным, правда, вдвое дороже обычного. Но... при нынешней системе хозрасчета в одном объединении не нашли производственных возможностей для нашей постановки, в другом денег не хватило. И группа была распущена, работа остановлена. Постановка отложена до 1993 года, до 100-летнего юбилея Маяковского. Сейчас работаю над экранизацией «Скрипки Ротшильда» А. Чехова.

— Снова экранизация?

— Уход от современного материала не бегство от современных проблем. Я писал уже как-то, что человек живет, как на затопляемом корабле, где каждый должен «вычерпывать воду». Нравственность — единственная надежда на спасение. И наиболее остро стоит ныне проблема сдерживания эгоистических страстей. Среди распада привычных человеческих связей должен стоять спокойный и мудрый художник, дающий людям надежду.

А. ШПАГИН



КАМАРА КАМАЛОВА: ХОЗРАСЧЕТ В КИНО — ЭТО КАТАСТРОФА

✿ Этот год я не снимала, наблюдала все как бы чуть со стороны, пытаюсь определить свое отношение к происходящему. Современному кинематографу, такому откровенному, критичному, жесткому, мне кажется, не хватает души, некоторой наивности, той восторженной эмоциональности, которой пронизаны столь старомодные, на сегодняшний взгляд, фильмы 1950-х. Старые фильмы, старая литература цепко сидят в нас и не отпускают.

В кино пришел хозрасчет. По-моему, это катастрофа. Тем более для узбекского киноискусства, которое собиралось, создавалось по крупницам. И вдруг в один момент все обесценено. Никто и ничто не нужно — ни режиссеры, ни их фильмы.

Последнюю мою картину «Дикарь» вроде бы хорошо приняли и коллеги, и зрители. Наши кинокри-

тики определили ее как лучший фильм года киностудии «Узбекфильм». А я, обратившись к послевоенным годам, к своему детству, искала там поддержки. Но весь этот год меня не покидает неуверенность в завтрашнем дне и тоска...

...Мутрно от того, что все больше и больше прав оказывается не у подлинных художников, а у дельцов от искусства, которые не очень-то болеют душой за кино. Все ждут, что за них кто-то что-то сделает. К примеру, на последнем Международном кинофестивале в Москве работал кинорынок. Наши соседи из Таджикистана купили видеокабинку и двенадцать дней показывали всем заинтересованным таджикские фильмы. Заключили в итоге много контрактов. Узбекское кино никто никому не показывал. Но все остались в обиде друг на друга. А за что, спрашивается? За свою нерасторопность? Кто нам мешал поступить подобным образом?

Все внимание руководства студии отдано совместным постановкам. Конечно, неплохо, что у нас снимает Бен Барка, но еще посмотрим, что у него получится в наших условиях.

Я считаю: уж если и стоило затевать всю эту перестройку кино, то начинать следовало с производства — с аппаратуры, безмерно устаревшей, с пленки, которой вечно не хватает, с финансов и прочего...

Наша современность малопривлекательна. Не потому ли наши фильмы кричат о том, что в нас убито предыдущими десятилетиями? Как мало осталось своего! Утерян язык, традиции, корни. Узбекский характер стирется. Я сама снимаю так, как это могли бы снять на киностудии «Мосфильм»...

А трескотня на разных уровнях, да еще какая вдохновенная, продолжается... Но не веришь, пока нет дела...

Записала
Т. МОСКВИНА-ЯЩЕНКО

Ташкент

Странный эффект: знаешь об этой истории все, что о ней можно знать (я читала в журнале «Искусство кино» сценарий Г. Франка «Жили-были «Семь Симеонов», а фильм сделан точно по сценарию или сценарий написан по фильму?), а смотришь на экран и хочешь, чтобы эта зловещая история длилась и длилась, никогда не кончалась. И, может быть, документальные раскопки всем известной трагедии, которая «в голове не уместается», вынесут к самой сути, откроют единственную причину, и тогда — ничего нет проще — волшебный ключик повернет время

слушаете приговор — шесть лет и восемь лет. Справедливо ли? Этот мальчик не хотел умирать, он спрятался, спасся, а возможно, понимал, что старшие делают глупость, но круговая порука семьи — один за всех и все за одного. А беременная Ольга была в конфликте с семьей, однако двинулась вместе со всеми, не противостояла. Каждой отдельной коллизии этого многоликого дела хватило бы на полнометражную драму. Вероятно, судьи вдумались в каждую отдельную судьбу, вероятно, они шли навстречу «пожеланиям трудящихся», а у трудящихся были все резоны жаждать наказания. Пусть основных виновников нет в живых — была круговая порука в преступлении,



"ЖИВЫМИ НЕ СДАВАТЬСЯ"

вспять, и ничего этого не будет — ни обгоревшего самолета, ни коллективного самоубийства. Все это был сон — не человеческий, конечно, и нашему богу, и нашему дьяволу такое не приснится, разве что языческим богам, если им снились кошмары. Эти головешки, чуть-чуть напоминающие человеческие формы, что извлекают из останков самолета, — это только что были люди.

Нет, авторы не фиксируют внимание на ужасах — просто предъявляют протокол событий. Ну, поежитесь, поморщитесь, но не отвернетесь — вам ни на секунду не мешают думать в этом фильме, авторы пощадят ваши слабые нервы и слезные железы, не допустят ударов ниже пояса и не обманут пустыми обещаниями открыть истину — до нее, как до горизонта, и вы ее будете жадно ловить в каждом кадре, в каждом монтажном стыке и потом еще долго после фильма.

Если вы профессиональный кинематографист или кинокритик, вам не захочется привычно анализировать — как сделано это кино и что в нем могло бы быть не так, а эдак. Например, у меня есть одна придирка, но и говорить-то неловко, когда...

Суд идет! Суд над оставшимися в живых преступниками в помещении Иркутского аэропорта, откуда они и вылетели всей семьей на ТУ-154 по маршруту Иркутск — Курган — Ленинград, утаив от контроля бомбу и ружья. Обыкновенный суд — по закону. При огромном стечении зрителей. Нет, весь процесс мы не увидим, только фрагменты. Суровый приговор.

Но идет другой суд — человеческий, нравственный, учитывающий все обстоятельства жизни Овечкиных и абсурдность финальной катастрофы, в которой столько же виноватых, сколько нас с вами — нормальных людей. Это не суд над судом, фильм сообщает о суровом приговоре без комментариев, авторы держатся самых строгих джентльменских правил по отношению к тем, кто дал себя снимать. И когда вам хочется крикнуть: «Да отпустите их душу на покаяние!» — эту беременную сестру Ольгу, этого мальчика-пианиста Игоря с такими живыми, смысленными глазами, — вы с падающим сердцем

пусть будет и в наказании! Нет, политические, исторические аналогии — это в остатке, потом действие фильма слишком плотно, чтобы отвлекаться от конкретной семьи Овечкиных, и каждым кадром он наступит на чью-то любимую мозоль: кому померещится тут модель общества, кому — несовершенство закона и системы да и собственно разума — ведь «в голове не уместается». Это, безусловно, очень полезно нашим трудящимся — узнать, что они ничего не знают, и чувство справедливости, закаленное в очередях, непригодно для «высшего суда». Не в первый раз Г. Франк прописывает горькое лекарство, на этот раз вместе с режиссером В. Эйсером, снимавшим семейный джаз Овечкиных в хорошие времена. А Г. Франк снял фильм «Высший суд» о приговоренном к смерти преступнике, фильм имел большой и неслучайный успех и напомнил, что известный документалист из Риги всеми своими фильмами шел к этой теме: высший суд подразумевался, стоял за кадром, отменял поспешные суждения и понуждал к мучительному размышлению. И вдруг грянула эта сенсационная история: попытка угона самолета! — террористы Овечкины! — почти все погибли! — и мать?! — и мать, Нинель Сергеевна, убитая старшим сыном Василием по ее просьбе. Высший суд материализовался, воплотился из недостижимой абстракции в непостижимую быль. Ее тоже руками не потрогаешь — одни головешки да кусочки достоверных свидетельств.

А вот детский вопрос: интересно, удавалось ли кому-нибудь перебраться в другую страну, силой угнав пассажирский самолет и не пролив при этом крови? Мы знаем про неудачные попытки, вероятно, и Овечкины знали. Подробности семейного заговора никому не известны, но трудно предположить, что эти здравомыслящие крестьянские ребята всерьез верили в успех своего предприятия. Не такие уж темные: кто в Москве учился, кто в армии служил, и в разных городах, и за границей побывали. Хотели убежать в Японию, но не вышло — какое-то такси не пришло. Ну а добиться еще поездки в капстрану, затаиться, подождать, перехитрить кого-то, если они уже были на подозрении? Какая степень обреченности толкнула на страшное дело? Какая слепящая ненависть рабов, которым нечего терять?



Кадры из фильма

Свидетельские показания тринадцатилетнего Миши (цитирую по сценарию):

— Когда стрельба из пилотской кабины затихла, Саша, который все время сидел с бомбой, сказал: «Все! Взрываемся!» Все подошли к нему, чтобы взорваться, в том числе и я, а Игорь побежал в другой конец самолета и спрятался в туалете около пилотской кабины...

Саша поджег в пробке бумажку, и бомба взорвалась. От взрыва никто не пострадал, только у Саши загорелась штанина. На соседнем ряду перевернулись два кресла, и получился костер. Тогда Дима, Олег и Саша застрелились, а мама попросила Васю выстрелить в нее, и он выстрелил. Еще в Иркутске договорились, что, если не удастся улететь за границу, живыми не сдаваться. Вася хотел застрелить и меня, поискал патроны в одежде у мертвого Димы, но не нашел. У него оставался один патрон, и он сказал: «Беги, ты маленький, тебя не тронут» — и истратил патрон на себя...

Еще процитирую сценарий: «В философском плане трагедия в самолете напоминает модель нашей планеты Земля, живущей в постоянном страхе атомной угрозы. И мы можем

однажды точно так же внезапно сгореть и взорваться, если верх возьмет зло и в противоборстве люди начнут бездумно нажимать на кнопки». Все мы, домысливая эту ситуацию, представляем себе безумца, психа со справкой, истерика с преступными наклонностями — словом, несчастный случай, случайность.

Фильм переворачивает душу и сознание именно обыденностью, неслучайностью всего происшедшего.

«Жили-были...» Нормальная, здоровая семья, больше, дружнее и одареннее, чем другие. С фантастическими понятиями о жизни и морали — скажем мы с вами, читающая и пишущая публика. А народ? Пока существует это обветшалое бессодержательное слово, приходится употреблять его в одном смысле: «непишущая и нечитающая публика». Так вот, этот самый «народ», одолев с грехом пополам грамоту, научился писать только доносы и жалобы, и какие мифы творятся в его нечленораздельном коллективном сознании — откуда нам знать? Из разговоров в очередях о Кашпировском? Да его инопланетяне запустили, чтобы просчитать,

сколько у нас идиотов. Скажете так — и вам поверят, ручаюсь, как верили в колорадского жука и в холерный вибрион, заброшенный иностранцами в Одессу: «Сами видели в ампуле». Как верили во «врачей-убийц» и в Сталина, «как, может быть, не верили себе». Трагическая доверчивость и трагическая подозрительность — о, как уютно наблюдать из театрального кресла трагического мавра Отелло и восторгаться гениальным прозрением Шекспира и как уютно в кресле самолета да и просто на темной улице осознавать, что десятки тысяч доблестных мавров, отличников боевой и политической подготовки, не верят ни во что, кроме бомбы и обреза.

И пока мы упиваемся свободой слова на пороге, как говорят, «правового» государства, о чем молчит наша вековая, славившаяся терпением тайга? Она уже не молчит, она рычит и стонет, играет джаз, играет рок, выпускает пар через тромбоны, и уже поет свои нескладные стихи, и вдруг со сладким ужасом исторгает с эстрады «предчувствие гражданской войны».

При чем тут «Симеоны»? — спросите вы. Уж не связываю ли я преступление Овечкиных с их джазовым репертуаром, не ищущ ли происхождение этой трагедии из духа этой музыки? («Рождение трагедии из духа музыки» — книга Ф. Ницше.) Нет, не ищущ, не связываю, но не спешу и обвинять тех, кто привычно связывает молодежные «пошумелки», так называемую «субкультуру» с преступностью и разлагающим влиянием Запада (скажем, писатель В. Распутин и другие). В их рассуждениях пропущено важное звено, и вот оно — в сценарии Г. Франк приводит письмо Дмитрия Овечкина из армии с сохранением его орфографии, и я процитирую несколько фраз, почти наугад: «...Мне каждую ночь, дом снится вчера ночью Серега преснился как будто, он сидит в аграде на заваленки и на банжо занимается... Я уже как 2-ве недели как батарейный барабанщик вожу батарею на завтрак, обед и ужин под барабан, только барабан плахой вместо пластика с низу, стоит цолафан...» Он советует брату Олегу дома заниматься музыкой — «но нетак как мы занимались лижбы проиграть программу им чтобы дома заниматься. Сейчас ты старайся объяснить Миши и Сережи что такое танема и для чего ее нужно играть а то он может и играет а ничего не понимает. Старайся всем подцанам объяснить основы джазовой импровизации... Ведь пока я на гражданке был я одни неприятности маме делал и вообще авангардный был. Ну самое главное я понял свои ошибки. Как вести себя надо и вообще. Подцаны слушайте маму беспрекословно. Хоть что она говорит выполняйте все. Чёта у нас порода не приживчивая я каждое воскресенье плачу когда Васька в увольнение пойдет... Олега ты бы выбрал хотя бы раз в неделю время после обеда 3 ч. да пришел комне с Сашкой или Игорехой или Мишкой или Серегой пожалуйста...» Все братья иллюстрировали свои письма веселыми рисунками. И в этом письме Дмитрий нарисовал всех своих братьев, похожих на гномов, играющих на музыкальных инструментах. И знаете — он способный к рисованию. Рисунки приводятся в сценарии. После трогательного письма следует авторский текст: «Давайте спросим себя: есть ли тут хоть малейший намек на то, что через четыре года (письмо 84-го года) Дмитрий Овечкин — Симеон убьет бортпроводницу Жаркую?...» Нет, конечно, ничто не предвещало, но... просится другой вопрос: что же им делать-то, «неприживчивым», уже вкусившим маленькой славы, только не обученным грамоте? Продолжим линию

жизни Симеонов и везде получим тупик. «Почему они решили взять академический отпуск в училище Гнесиных? Почему забрали младшего Мишу из школы Дунаевского?» «Москва нам преподнесла немного не то, что мы ожидали», — из письма Олега.


Великое самообладание, вероятно, потребовалось авторам этого фильма, чтобы разложить по порядку сотни «почему?» и вразумительно исследовать все грани тупика. «Симеоны использовались как козырь для показа культурных достижений города, как выставочная картинка... Городские власти дали им две квартиры, но коль скоро их сделали визитной карточкой Иркутска, надо было бы знать, чем они живут, какими перспективами... Меж тем их определили в бюро культурного обслуживания «Досуг» городского отдела парков, но запретили гастролировать, давать платные концерты». А они жили в нищете с тех пор, как бросили свое крепкое деревенское хозяйство. «Абсурд в том, что страх перед ОВИРОм, который наверняка им откажет в визах, страх перед возможными последствиями после такого отказа был у Овечкиных сильнее страха расплаты за вооруженный захват самолета». Эх, была не была! Помирать, так с музыкой! Лучше, чем чахнуть в этой бездарной стране, до зубов вооруженной инструкторами, по которым... Нет, второй линии этого фильма — как действовала «группа захвата» из Ленинграда — не буду касаться. Сами увидите. Эта тема ввинчивается в фильм постепенно и осторожно и оставит без ответа сто ваших «почему?» и «зачем?». Почему столько жертв? Зачем вообще «группа захвата»? Почему не перелететь в Финляндию и не выпустить этих дураков на чужое поле? Зачем мучить и калечить невинных пассажиров? И уж если наша коса на камень, наш воинствующий патриотизм мог бы обзавестись профессионалами, а не теми мальчишками, что били пассажиров, прыгающих из горящего самолета, и в ужасе стреляли куда ни попадя. Фильм не об этом. Он бы распался и вышел из берегов, пусть он в эту запретную зону. А фильм — в полном смысле слова — художественный.

Мать-героиня Нинель Сергеевна Овечкина в пятилетнем возрасте осталась одна — ее мать погибла в сорок втором, пьяный сторож застрелил ее в упор за несколько картошек, которые она собрала в сумку на поле. Нинель Сергеевна вырастила много детей и половину семьи и себя принесла в жертву — кому, чему? Да нашей памяти! Чтобы мы помнили про вышший суд, про страшную месть времени.

О них еще споют. Замечательно сказала Марина Цветаева:

«Годность или негодность вещи для песни — может быть, единственное непогрешимое мерило ее уровня». Она рассуждала о Разине и Пугачеве: «Разин сам бросает любимую в Волгу, в дар реке — как самое любимое, подняв, значит — обняв; Пугачев свою любимую дает убить своей сволочи, чужими руками убивает... К Разину у нас — за его Персияночку — жалость, к Пугачеву — за Харлову — содрогание и презрение. ...И — народ лучший судья — о Разине с его Персияночкой — поют, о Пугачеве с его Харловой — молчат».

Вот эти «подцаны», «ваще авангардные» — они уже грамоте не научатся — поздно, но они еще запоют — и про Семь Симеонов, и про «группу захвата». А мы с вами, читающая публика, увидим фильм о народной трагедии, о сознательном выборе «полной гибели всерьез». Только жизнь могла взорваться такой темой. Документально кино еще раз — слава!



КИНОВИДЕООБЪЕДИНЕНИЕ

КРУПНЫЙ ПЛАН


ПОЛОЖЕНИЕ

о Всесоюзном конкурсе на лучший видеоклип

1. Всесоюзный конкурс на лучший видеоклип проводится ежегодно Киновидеообъединением «Крупный план» Всесоюзного творческо-производственного объединения «Киноцентр» Союза кинематографистов СССР совместно с программой «Взгляд» Главной редакции программ для молодежи Центрального телевидения. Главный спонсор конкурса — Московская ордена «Знак Почета» кинокопировальная фабрика производственного объединения «Копирфильм».
2. На конкурс принимаются видеоклипы любой тематики, созданные государственными, кооперативными, общественными организациями, совместными предприятиями либо выступающими от своего имени режиссерами, операторами, исполнителями.
3. Для определения победителей конкурса создается компетентное жюри. Состав жюри определяется организаторами конкурса.
4. Победителям конкурса устанавливаются следующие премии:
 - первая премия — 5000 рублей;
 - вторая премия — 3000 рублей;
 - третья премия — 1000 рублей.
5. По условиям конкурса могут награждаться в зависимости от вклада в создание видеоклипа режиссер, оператор, исполнители.
6. Конкурс проводится начиная с 1990 года ежегодно в два этапа. На первом этапе жюри отбирает из всех поступивших видеоклипов 15 наиболее достойных. На втором этапе жюри выбирает видеоклип-победитель.
7. Видеоклипы должны быть представлены на видеокассетах ВХС в системе видеозаписи ПАЛ или СЕКАМ и высланы не позднее 1 июля 1990 года по адресу: 123376, г. Москва, ул. Дружинниковская, 15. Киновидеообъединение «Крупный план». Возврат участникам конкурса представленных работ производится по окончании конкурса по указанному адресу или ценными почтовыми отправлениями.
8. По результатам конкурса будет выпущена специальная видеопрограмма на кассетах ВХС для широкого распространения в стране и за рубежом.

Вся дополнительная информация о конкурсе по телефону: 205-48-26, 255-98-26, 291-47-94.

ВНИМАНИЕ! В итоговую видеопрограмму, рассчитанную на широкое распространение, может быть включено не более 14 рекламных видеосюжетов. Преимущественное ПРАВО НА РЕКЛАМУ — у спонсоров конкурса.



123376, Москва, ул. Дружинниковская, 15
Телекс — 411070,
телефакс — 205-26-80

ЮРИЙ КАРА: «СОПЕРНИЧАТЬ НА РАВНЫХ»

Сколько критических громов и молний было выпущено в адрес «Воров в законе»! В том числе и в «СЭ». И какие полярные мнения! От поддержки (таких авторов, правда, было не много) до полного неприятия и «приза» «Три К» — конъюнктура, коммерция, кич, — присужденного на фестивале «Золотой Дюк», а это уже само по себе свидетельствует, что картина не укладывается в привычные рамки восприятия. Ну, а зритель, как известно, «голосует ногами». Сегодня кассовый успех «Воров в законе» приближается к успеху таких рекордсменов, как «Пираты XX века», «Экипаж», «Москва слезам не верит». И все же доволен ли режиссер прокатной судьбой своей ленты?

— К этому у меня отношение сложное. С одной стороны, к прокату у меня претензий нет. В самом деле, с каждым фильмом, чтобы он нашел своего зрителя, надо как следует поработать. И «Ладья», одно из самых инициативных творческих объединений Студии имени М. Горького, с жаром взялась за новое для себя дело, подключив, помимо прокатчиков, еще и кооперативы. Не вижу ничего плохого в том, что А. Самохина, В. Стеклов, Э. Гердт, Б. Щербачев, другие хорошие актеры рекламировали картину в разных концах страны.

Но мне кажется совершенно недопустимым, что фильм сперва «пропускается» по самым крупным городам, а остальные зрители живут лишь слухами о нем. В эту-то щель и влезает другие «кооператоры». Я ничего не имею против видеокооперативов как таковых, но что, кроме возмущения, могут вызвать дельцы, заламывающие совершенно фантастические цены за показ украденных, неоплаченных видеокопий? Конечно, под предлогом приглашения киноведов или актеров, занятых в фильме. На поверку все оказывалось липой.

Люблю перефразированный афоризм Вольтера «Все жанры хороши, кроме скучного». Уверен: фильмы любых жанров имеют право на существование, и формы проката их практически

не ограничены — от клубного показа «для посвященных» до красочного гала-шоу, торжественных премьер с участием молодежных рок-групп и т.п. Думаю, если бы критики из числа горячих поклонников А. Сокурова получали зарплату исходя из прибыли от демонстрации его фильмов, они наверняка вскоре нашли бы и наиболее целесообразные принципы рекламы и проката.

И все же я отнюдь не призываю дурачить зрителя манком зрелищного кинематографа. О какой «кассовости» и «зрелищности» у нас может идти речь, если — вынужден вновь привести набившее оскомину сравнение — американцы на среднюю зрелищную картину затрачивают около 20 миллионов долларов и почти столько же на рекламу, а смета «Воров в законе» не превышала 400 тысяч! Ни одному Дж. Лукасу не снилась та изобретательность, с которой наш оператор сумел подать так «аттракционно» один-единственный перевернутый грузовик. Голь на выдумки хитра, но до каких пор ходить голенькими? Хозрасчетный подход к производству и прокату, практикующийся в «Ладье», — один из выходов из этого тупика.

В конце концов недооценка зрелищного кинематографа не только неуважение к нашему зрителю, но и препятствие для выхода на зарубежные кинорынки. А ведь интерес на Западе к нашим фильмам сегодня очень велик. Но надо сделать так, чтобы за первой, «перестроечной», волной интереса возникла заинтересованность, питаемая высоким уровнем наших картин. За примером далеко ходить не нужно — тех же «Воров...» приглашали организаторы кинофестиваля в Венеции, но... фильм туда не доехал. Здесь сыграло свою роль еще одно составляющее зрительского успеха — критика. Именно здесь дало о себе знать извечное недоверие «маститых» к поискам новых форм, к попытке возрождения традиций городского фольклора в кино. А ведь мнение А. Плахова или В. Демина ныне не просто критический отзыв, но жесткое руководящее указание.

И все же «Воры в законе» принесли «Ладье» прибыль, позволяющую запускать в производство самые разнообразные картины. Но не только. Появился приветствуемый набирающий силу процесс децентрализации киностудий, поворот в сторону самокупаемости, когда каждое творческое объединение само отвечает за выпущенную картину. Не надо бояться самостоятельности. В идеале у каждого объединения должен быть свой базовый кинотеатр, надо также создать множество специализированных кинотеатров и видеосалонов с учетом различных зрительских групп, жанровых и прочих особенностей фильмов.

Главное, необходимо соперничество на равных. Везде — в съемках, прокате, видеобизнесе, критике. Удары ниже пояса не лучший способ выяснения отношений. Я — за чистую игру.

Записал А. ХРЕНОВ

«СЭ». Итак, режиссер Ю. Кара высказал свою точку зрения. Как видим, проблемы кинопроката начинают все больше занимать создателей фильмов — вот и кинодраматург Э. Володарский (см. «СЭ» № 17, 1989 г.) предъявил к нему немало серьезных претензий. А каково ваше мнение, уважаемые зрители, сценаристы, режиссеры, критики, прокатчики? Ждем откликов.



«Чужая Белая и Рябой». Цыган
«Воры в законе». Володя

В. БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Уж к чему к чему, а к жизни социальных низов сегодняшней публики бесспорен.

Стекловские герои, как ни крути, и есть герои этих самых низов — Бубнов («Без солнца» по пьесе «На дне» Горького), оперативник, борющийся с мелким социальным сорняком («Плюмбум, или Опасная игра»), бармен, стойко не желающий отдать свое ходовое место конкурирующей мафии («Воры в законе»), цыган («Чужая Белая и Рябой»), алкоголик-бузотер («Вам что, наша власть не нравится?!»). Стекловский герой бывает даже лишен определенного места жительства. И тогда он — бомж. Так и фильм с его участием называется.

Жизнь его персонажей — та, в которой, вспомните господина Мармеладова, бедность, может быть, и не порок, а вот нищета и живую душу убить может. Привести человека к полуживотному существованию в борьбе за выживание.

В сущности, именно это и играет Стеклов в своих социально-типажных, «низовых» ролях. Оперативник из «Плюмбума...», верящий лишь во всемогущие силы и ею одной орудующий. А разве не узнаете вы «своего знакомого» в стекловском

Чиженке из картины «Вам что, наша власть не нравится?!»? С воплем оголтелого самоутверждения рубит он дверь не нравящегося ему соседа, интеллигента, затюканного перепадами социальных температур, всеми этими оттепелями-заморозками. И ничего с ним, рубакой, не сделаешь. Или вам что, его власть не нравится? Власть «простого советского человека», «человека из народа»?

Четверть века назад М. Хуциев, отстаивая свое художественное право на завершение работы над фильмом, а потом и право «Заставы Ильича» на выход к зрителю, повторял как заклинание, что в центре его фильма — рабочий герой. Но жизнь не стоит на месте. И вот уже появились сленговые словечки «лимита» и «необидлизм» — язык-то проворнее реагирует на происходящее. За плакатным «рабочим героем» мы разглядели и «собачье сердце» Шарикова — агрессивность вооруженного выхолощенными лозунгами холуя. На сцене Московского драматического театра им. К. С. Станиславского В. Стеклов играет эту роль.

В его рабочем человеке Бубнове из горьковского «На дне» (экранизация «Без солнца» Ю. Карасика) есть тоже частичка «собачьего

Кадр из фильма
«Воры в законе»



Стекловские герои — герои толпы, низов. Это лакмусовая бумажка, индикатор процессов, происходящих в сознании общества.

Для них принципиально — тяга к действию, желание и умение переломить обстоятельства и самих себя.

БЕЗ НАРКОЗА



«БОМЖ». Лосев

«Вам что, наша власть не нравится?!». Чиженок

сердца». Он и правда рабочий человек, он и правда кожу сдерет, а со дна выберется. Но кожу стеклоковский Бубнов сдерет не с себя одного. Он будет ползти на «дневную поверхность», отталкиваясь от голов, отпихивая в яму кого-нибудь другого, пинать, унижать. Словом, брать реванш за свое «дно», за свое унижение.

Любопытно, стеклоковский герой становится лакмусовой бумажкой, индикатором процессов, происходящих в социальном сознании. Его бармен из «Воров в законе» — своего рода знак вырождения некогда насильственно насаждаемого «рабочего героя». Этот крепкий, надежный рабочий парень действует прямолинейно, активно, без интеллигентских рефлексий. В своих дерзаниях всегда мы правы, так нам ли стоять на месте? Вот бармен Володя и не стоит. И действует по тем же самым рецептам. Не идет на поводу, не отступает, не покидает своего места под солнцем ни под угрозами, ни даже под выстрелами. С тем только отличием от хрестоматийно-глянцевого

В. Стеклов — лауреат I Всесоюзного фестиваля актеров советского кино «Созвездие-89» в Калининне

Фото И. Гневашева

образа песенного героя, что бармен принадлежит мафии. А героически отстаиваемое им место под солнцем — место, так сказать, на пригреве, весьма теплое.

И все-таки это принципиально для стекловских героев — их тяга к действию, их желание и умение переломить обстоятельства и самих себя. Перемочься.

В дебюте М. Аветикова «Век мой, зверь мой» у Стеклова роль актера, играющего Пушкина. Актер репетирует на студии, а ночная «черная маруся» подъезжает к его дому. И суровые люди, минуя транспарант с силуэтом товарища Сталина, входят в комнату, на глазах сына производят обыск и арестовывают старика — отца актера. А когда он, актер, готовится к сцене дуэли, «черная маруся» затормозит около съемочной площадки... Он в гриме Пушкина. Он поэт, и за ним охотятся. Он не успеет сняться в сцене, сыграть ее, прожить... Ассистенты — или секунданты? — расчищают снег между дуэлянтами. Но они не сойдутся. Дуэли не будет. Времена не вступают с поэтами в честный поединок. Его возьмут прямо со съемок, но он успеет сказать сыну: помни, у тебя есть дед и отец. Помни и жди.

Вот это, по-моему, и есть стоицизм. А стоицизм стеклоковского персонажа неотделим от его упорства, его двужильности: перемочься!

Мужичья двужильность персонажей В. Стеклова... Его крестьянин-красноармеец из картины «Вера, надежда, любовь» В. Грамматикова или запутавшийся в социальной и личной действительности пролетарий из «БОМЖА» именно этой своей двужильностью, потребностью в действии напоминают мне героев песен В. Высоцкого. Их решительность, их порыв к поступку. Может быть, потому, что сыграны они на «голубом глазу», в этакой примитивистской манере — без полутонов и акварелей, на незагрунтованном холсте...

На недавней ретроспективе фильмов А. Вайды мы увидели ленту «Без наркоза». Ее герой не из мрамора и не из железа. Пережить десяток латиноамериканских путчей и дюжину африканских революций и быть при этом в самой гуще борьбы (он журналист-международник) для него легче, чем оказаться выброшенным с социальной авансцены на обочину, за черту всеобщего внимания. Он не может без наркоза общественного преуспеяния.

Стеклоковский герой принципиально не в центре происходящих драм. Он на обочине, он герой толпы. Толпы «кухонной», скученной, привокзальной. Он из нижних слоев общества и сыгран актером с ясным сознанием того, что низы, дно, ближе всего к фундаменту. Сыгран без отстранения от жизни. Без наркоза.

P. S. В день, когда номер уходил в печать, наш корреспондент Феликс Андреев, вернувшийся с IX Международного кинофестиваля в Амьене (Франция), привез приятную новость: фильм Н. Скуйбина «БОМЖ» получил специальный приз жюри, а Владимир Стеклов удостоен приза за лучшее исполнение мужской роли.

сценарист представляет фильм

Аркадий ИНИН

Точнее, этот фильм представляет лишь один из его сценаристов. Юмор — дело коллективное: и смеяться вместе веселей, и сочинять смешное веселее вместе. Вот мы и сочинили сценарий втроем — Леонид Гайдай, Юрий Волович и я.

А дальше дело пошло полегче. С режиссурой уже, естественно, в одиночку справляется известный метр кинокомедии Л. Гайдай. В одиночку делают каждый свое дело и прочие мастера своего дела: оператор И. Черных, художник Н. Мешкова, композитор А. Зацепин, поэт Л. Дербенев и др. Само собой, и артисты, пройдя на кинопробах конкуренцию

Дима — Д. Харатьян,
Георгий Михайлович — С. Мишулин



«ЧАСТНЫЙ ДЕТЕКТИВ», ИЛИ «ОПЕРАЦИЯ «КООПЕРАЦИЯ»

со многими коллегами, в конце концов все же остались по одному на каждую роль. Как весьма популярные — С. Мишулин, Л. Куравлев, Н. Гребешкова, М. Светин, Н. Рыбников, С. Фарада, С. Филиппов, так и одаренная молодежь — И. Феофанова, Д. Харатьян, Р. Мадянов.

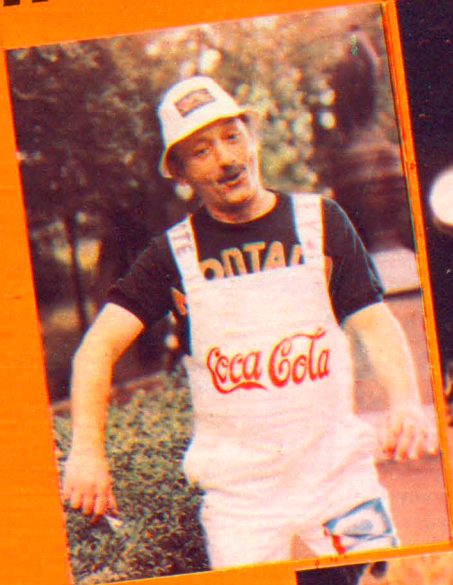
Работаем мы все дружно и с одной мечтой: успеть снять нашу «Операцию «Кооперацию» до того, как в стране прихлопнут последний кооператив.

Вот, пожалуй, и все. А-а, вам еще любопытно, о чем наша история? Ну-у, в двух словах этого не расскажешь, это надо начинать с самого начала...

А началось все в обычном самолете, следующем обычным рейсом в тоже вполне обычный город Приморск. Необычным было лишь то, что парень, увы, хромавший на костыле, прошел по салону, вскинул костыль... и перед носом ошарашенной стюардессы оказался уже не костыль, а как-то мгновенно образовавшийся автомат.

— Передай командиру — летим в Лондон!

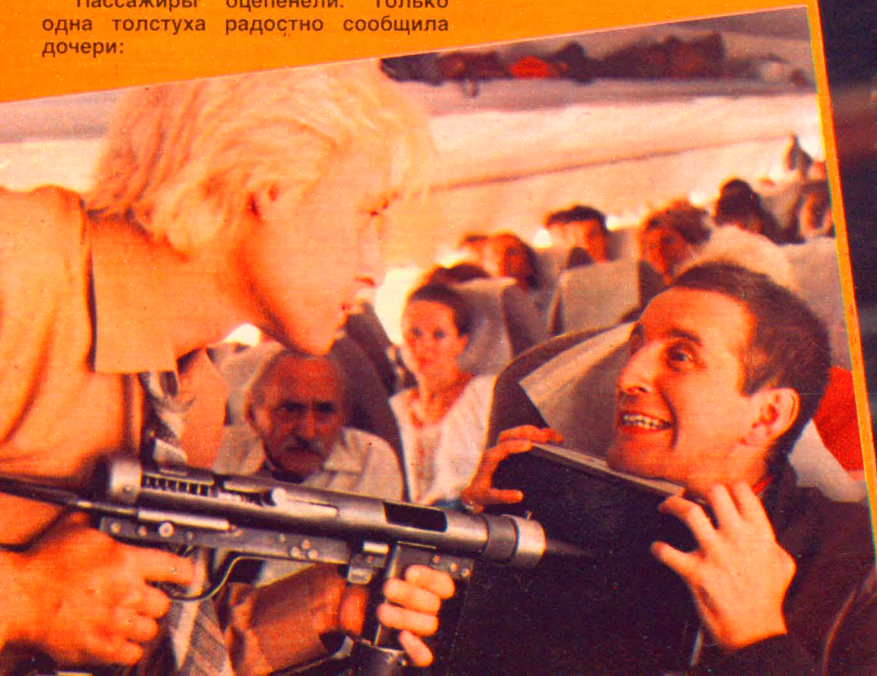
Пассажиры оцепенели. Только одна толстуха радостно сообщила дочери:



Мафиози из Италии — С. Фарада

Леночка — И. Феофанова

Дима, террорист — Л. Ярмольник



ПОЖИВЕМ — УВИДИМ

МАТЬ УРАГАНА



Микита — Аlesь Пузыня
Агна (Л. Полякова)
и Василь Ветер (А. Гамонюк)



Это было восстание, преданное на корню. Поднявшийся народ — с топорами, пиками, рогатинами — осаждал замок. Но так и не смог его взять. Почти все «смутьяны» были князем Радзивиллом казнены... Трагическую историю бунта белорусских крестьян в XVIII веке против феодалов воссоздает на студии «Беларусьфильм» Юрий Марухин (сценарий по роману В. Короткевича написал В. Голованов). В прошлом Марухин — оператор, потому за кинокамеру и здесь решил встать сам, так что «Мать Урагана» во многом будет «авторским фильмом».

Поскольку в кадре необходимы толпы повстанцев, к работе привлечены воинские части: одни солдаты переодеты в зипуны и холщовые рубахи, другие — в костюмы «усмирителей непокорной голытьбы». Немало потрудились и каскадеры — на экране будет много боев, стычек. В роли Агны, «матери Урагана» — известная актриса Людмила Полякова. Среди исполнителей — Г. Гарбук, А. Пузыня, А. Гамонюк. Художник-постановщик ленты — И. Топилин. В съемках помогли коллеги из Чехословакии. ...Пылают в ночи факелы. Агна дает клятву, благословляя сына на путь святой борьбы. П. АРКАДЬЕВ

Повстанцы в бою
Фото А. Дмитриева



Дина, Пухов —
М. Светин, Лена

— Машенька, мы увидим домик, где жил Шекспир!

Стюардесса на ватных ногах двинулась к кабине экипажа.

Но ее остановил другой голос — спокойный, властный:

— Извините, одну минутку! — Из кресла встал молодой человек с черным кейсом в руке. — Передайте командиру: меня больше устраивает Стамбул.

— Машенька, — обрадовалась толстуха. — Мы увидим минареты Ай-Софии!

— Я тя, гад, счас продырявлю! — Террорист вскинул автомат.

— К сожалению, продырявленный, я не удержу эту бомбочку. — Молодой человек приветливо покачал своим кейсом. — И тогда мы улетим не в Лондон и не в Стамбул, а в мир иной...

Террорист на миг опешил, но вновь вскинул автомат.

— Я сказал, Лондон!

— Извините, Стамбул. — Молодой человек вновь покачал кейсом.

Тут подал голос интеллигентный старичок:

— Товарищи бандиты, а не сойтись ли вам на нейтральной Швейцарии?

— Швейцария устраивает, — подумав, кивнул молодой человек.

— Годится Швейцария, — прохрипел террорист.

— В таком случае, — сказал молодой человек, — я сообщу наше совместное решение экипажу. Подержите, пожалуйста...

Он протянул кейс, террорист взял его, а молодой человек взял из его рук автомат. И приставил дуло к груди террориста.

— А теперь, будьте любезны, пристегните ремень — через полчаса посадка в Приморске. Я и так на работу опаздываю.

Террорист остолбенел. Потом завизжал истерично:

— Наколол меня, гад! А-а-а, гори оно все синим пламенем!

Он вскинул над головой кейс. Пассажиры испуганно вжались в кресла.

Он взмахнул кейсом.

Все в ужасе зажмурились.

Он швырнул кейс.

От удара о пол чемоданчик стал медленно открываться. Секунду стояла душераздирающая тишина. А потом...

Вот так началась эта история. Теперь вам любопытно, чем она закончилась? О-о, ну это целая история!

ДАВИТЕ МНЕ НА МОРАЛЬ

Дая СМЕРНОВА



Бацанов — Ю. Яковлев

Недавно состоялся режиссерский дебют Валерия Приемыхова, очень хорошего киноактера и настоящего профессионала кинодраматургии. Он снял фильм «Штаны» в ленфильмовском т/о «Ладоба». Термин «штаны» бытует на театре для обозначения бездарности, когда актер способен сносно сыграть мужскую роль только потому, что ходит в штанах и разговаривает мужским голосом. Хлесткий термин, хлесткое название, но, как мне кажется, картина уходит значительно дальше и глубже, чем можно предположить по названию. За рассматриваемым с горькой авторской усмешкой «промотавшимся отцом» вырисовываются контуры промотавшегося социального устройства. Ткань фильма пропитана ощущением девальвации, свершившегося обесценивания человеческих отношений и самой человеческой жизни в условиях экономического и идеологического банкротства, кризиса идеалов и эмоций. В соответствии с нехитрой отечественной идиомой про обнищание картина могла бы называться «Без штанов». Тем более что в драматичном финале младшее поколение салютует старшему улюлюканьем и заголением задов. А неподдельная грусть главного героя — артиста Бацанова, принимается за коронный номер под названием «настоящие слезы», который он неоднократно демонстрировал для угождения, для дешевого развлечения. Единжды солгавши...

Превосходный Юрий Яковлев играет бенефис, купается в богатом спектре своих возможностей и в просторных рамках, предоставленных постановщиком. Я отдаю должное прекрасному исполнителю, но, каюсь, не сочувствую герою картины, не полюбила его. На мой вкус, он, будучи «штанами», слишком талантливо врет на каждом повороте. Слишком легко.

О Бацанове интересно говорят сослуживцы за кулисами его родного театра. Приемыхову очень удался этот эпизод. Широкозахватно и в то же время ювелирно играет чудесный Дмитриев. Как много может сказать и сделать талант на коротком куске киноплёнки, если пленка в хороших руках. Сверкнул одной гранью, и нам все понятно в отношениях поколений, сверкнул другой, и мы уяснили, что такое советский театр. Только талант так насыщает, уплотняет, оттачивает ткань и детали киноприведения.

Валерий Приемыхов, конечно, появился на этот свет, чтобы делать кино. Думаю, что на этот счет ни у кого сомнений быть не может. Но до прихода в режиссуру он успел изрядно избавить нас блеском своих актерских достижений. Скажем, пережив потрясение от Паши в «Пацанах» Динары Асановой, мы автоматически ждем последующих потрясений того же уровня и выше. Так устроена наша зрительская психика. Но следователь Мишин в «Штанах», будучи духовным близнецом Паши по жизненным целям, устроен несколько иначе, он успел повидать более изощренную дрянь, он должен постоянно составлять официальные бумаги, на его лице печать умудренности. На пути к правому государству нам нужнее и дороже Мишин, но на пути к зрительскому сердцу дороже стоят страсть и ошибки Паши. Но еще одно немаловажное обстоятельство. Паше было кого любить и жалеть, а Мишин действует в лицедействующем паноптикуме. Чем взвешеннее чувства героя, тем взвешеннее зрительские реакции. Не знаю, какой будет прокатная судьба фильма «Штаны». Думаю, что это хорошая картина, обладающая поиском в области органичного соединения сюжетной заманчивости с психологизмом, проблемности с развлекательностью, пронизательного ума с изящным талантом. Но,

как говорила выше, предполагаю, что будь «Штаны» первым фильмом неизвестного человека, процесс оценивания проходил бы проще, без предвзятости сравнений. В зрительском восприятии киноработ талантливо зарекомендовавших себя кинематографистов почти всегда присутствует некоторая фамильярность, требовательность с интимным оттенком, дескать, нынешний поцелуй тоже свидетельствует о наличии чувства, но вчерашний был вроде бы горячей. Это неизбежно.

Официально Приемыхов называется кинорежиссером впервые, но вполне законно предположение, что элементы режиссуры были в его работе для кино всегда — и за письменным столом, и на съемочной площадке. В коллективном искусстве кино это естественно, а на «внутреннем экране» драматурга просто обязательно. Что же изменилось? Появилась единоличная власть и персональная ответственность за стиль ленты в целом. Стиль нового режиссера характеризуется прежде всего наличием продуманной, достоверной, мотивированной сюжетной истории и умелым ее изложением. Казалось бы, как можно считать отличительной чертой творчества общеизвестный закон? Можно, потому что в наши дни это редкость, потому что истинный профессионализм слишком часто подменяется совершенно расщепленным самовыражением, спонтанным процессом, право на который имеют считанные единицы, а узурпируют все, кому не лень и кому дают на это материальные и технические средства.

В. Приемыхов — настоящий профессионал. Он умно и достойно стремится к контакту со зрителем, без которого кино совершенно бессмысленно. Стиль Приемыхова характеризует забота о заостренной завершенности каждого эпизода, каждой сцены, каждой реплики. Это замечательно, и дай бог ему всегда пребывать на высоком уровне искусства, не переходящей в искусственность и знающей цену дарованным свыше моментам теплого жизненного косноязычия на экране.

Иногда ловкая, добросовестная работа, что называется «играючи», может создать ощущение и видимость излишней легкости, облегченности по сравнению с часто неуклюжей, тяжелой жизнью. Может возникнуть странное желание надеть на героев какие-то утяжелители, чтобы они не упорхнули, как-то заземлить их, но это, очевидно, несущественные частности персонального восприятия.

Стиль режиссера — это и актеры, которых он выбирает, и работа с ними. Что касается подбора, по-моему, по всем ролям и эпизодам попа-

дание стопроцентное. То, что лично у меня, как у зрителя, не сложились нежные отношения с главным героем, не мешает мне оценить высокий класс работы. Кстати, герой и не рассчитан на повальную влюбленность зрителей, он ведь на всех поприщах и во всех связях остается чужеродным. Возможно, в нем воплощена неприкаянность гомункулуса, порожденного некорректным и неудавшимся социальным экспериментом. Он уже не выдвигенец 30-х годов, он выдвигается, передвигается и катапультируется вроде бы по собственной воле, но в далекой от здравого смысла системе, в которой непросто найти свое место и себя.

Хорошо, умно и точно, как всегда, играет Е. Васильева, но здесь она обрела совершенно миньонную мягкость нюансировки. Приятно видеть сочетание яркости и чувства меры в лаконичных актерских кусках зевков, хорош бывший экспедитор с «последними» сигаретами. Хорошо, искренно и темпераментно сыгран преступный официант Чумак, у него есть очень своеобразные и свежие интонации, и блатной жаргон звучит не как кривляние на потребу развлекаловки, а как единственно возможный способ общения в родной среде. Фраза официанта: «Командир, не надо мне давить на мораль...» — показалась мне знаменательной. Это ведь формула из кодекса не только преступившей все запреты молодежи, но и молодежи принципиально порядочной, и людей вполне солидных, и даже деятелей искусств.

В «Холодном лете пятьдесят третьего...» герой Приемыхова по-хемингуэвски избегал высоких слов, но свою нравственную миссию исполнял мужественно и страстно. Паша из «Пацанов» горел открыто и прекрасно не только в делах, но и в словах, которым верили, которые будили совесть. Следователь Мишин из «Штанов» в работе следует по донкихотской стезе, свойственной героям Приемыхова, но на его лице часто появляется новое выражение, похожее на умудренный скепсис типа: «Уж не жду от жизни ничего я...» Хочется верить, что это не необратимая перемена, хочется надеяться, что Валерий Приемыхов и с режиссерского поста будет так же яростно, с открытым забралом «давить на мораль». В режиссерской среде с этим негусто.

ШТАНЫ

«Ленфильм»

Сценарий и постановка Валерия Приемыхова
Оператор-постановщик Сергей Астахов
Художник-постановщик Михаил Суздалов
Композитор Виктор Кисин

ДЕТИ НОВОГО АРБАТА

Евгения ТИРДатОВА

● Эмоциональный тонус картины «Муж и дочь Тамары Александровны» (сценарий Надежды Кожушаной, постановка Ольги Наруцкой) невероятно высок. Она обжигает, раздражает, пугает, от нее хочется уйти, спрятаться... Но уж если притянет к себе — а притягивает картина властно, — то не отпустит до конца.

Валера Дядичев (А. Галибин), герой фильма, из нынешних тридцатилетних. В прошлом у него школа — обычная наша школа, один вид которой внушает тоску; армия — о ней, вероятно, лучше и вовсе не вспоминать; брошенный институт, где он проболтался два курса. А сейчас чинит проводку, качаясь в люльке над проспектом Калинина, то бишь Новым Арбатом. Жизнь как жизнь, если забиться в свою «экологическую нишу» и не высовываться, и поменьше глядеть по сторонам. Но не глядеть нельзя — свинская эта жизнь лезет из всех щелей, унижая прелестями коммуналки, хамством быта.

Катя Дядичева (А. Баженова) — «взрослая дочь молодого человека» — сваливается своему папе как снег на голову. Когда-то у Валеры, ученика школы, в которой учится сейчас Катя, был роман с учительницей французского языка Тамарой Александровной, вызвавший скандал. Потом женитьба, потом — развод. Сейчас Тамара Александровна в больнице, и Катя приходит жить к отцу.

Сама Тамара Александровна (В. Малявина) физически в фильме присутствует лишь в первом кадре: сидя на подоконнике, тоскливо тянет старинную, с каким-то варварским оттенком песню: «Вечер Машутке стало грустно. Не знаю я, с чего начать...», а потом, повернувшись к нам спиной, уходит — долго, одиноко. Ее уход как знак уходящей эпохи.

Здесь ее воспитанники нескольких поколений. «Семидесятилетние»: муж-ученик Валера, безвольный, живущий как притесняемый. Его одноклассница, училка «физры»: свирепая хамка, ненавидящая детей.

А вот дети восьмидесятых: дочь-ученица Катя, ее приятели, старшеклассник Федя Ухов, в которого Катя влюблена. Несчастные, задержанные. Иногда они вспоминают полупрезрительно-полуиронически французские словечки — и это, пожалуй, все, что осталось от педагогических усилий Тамары Александровны, олицетворяющей ненавистную школу и власть, которая как бы хватку ослабила, но от этого легче не стало.

Или такие дети — рослые приятели Федю Ухова, которые зверски избивают отца Кати за то, что дочка «продинамила» их кореша. Реакция — почти на грани безумия — явно неадекватна причине. Не просто избивают, а глумятся — долго и страшно. Этот дикий инцидент, чудовищный в своей циничности, жестокости, словно выплеск веками копившейся злобы и ненависти, словно тот самый бунт — бессмысленный и беспощадный.

Что Тамара Александровна! Ее время ушло, она уже бессильна, хоть тень ее и витает здесь (незримо, но постоянно она присутствует за кадром то голосом, то чьим-то напоминанием). А этим жить и разбираться во всем.

Таких пап с дочками мы еще на экране не видели. Что за отец Валера Дядичев, что он за авторитет, когда сам пуст, когда внушенные ему идеалы у нас на глазах рассыпаются, когда ломается система, презиравшая человека, которая сейчас, пытаясь сохраниться, кидает кости, подбрасывает подачки, а души-то уже иссушены? И что за отец Федя Ухов, пятнадцатилетний-шестнадцатилетний пацан, от которого цыганка родила? Любовь этих пап к своим детям беспомощ-



Катя — А. Баженова, Валерий Сергеевич — А. Галибин

ная. И все же именно любви страстно и безнадежно взыскуют все в этом фильме. Цепляются за нее, как за последнюю надежду. Тянутся друг к другу Валера и Катя — без любви, оказывается, жить нельзя. Можно — плохо, конечно, но можно — прожить без мыла, без школьных тетрадей, без сладкого, кислого, горького, соленого, пресного, предметов первой, второй, десятой необходимости — обнищать, одичать, — а вот без любви... ну никак нельзя. Десятки лет старались отучить от нее — каленым железом, серной кислотой, бритвой по глазам, доносами и пытками — и все никак. Все здесь любят или хотят, чтобы их любили. Валера по-прежнему любит свою Тамару Александровну, Катя — Федю Ухова, Федя Ухов — цыганку. Даже спившийся вконец, жалкий, без возраста напарник Валеры Славик — и тот звонит своей Аннушке и тянет в телефонную трубку: «Родная! Хочешь, никогда не буду приходить поздно?»

Тревога и лихорадочность времени угаданы в картине безошибочно. Если, например, прочитать подряд весь текст фильма по монтажным листам, сложится впечатление чуть ли не бреда. Диалоги — на «птичьем» языке; в спрессованном времени и общении «спрессованное», взахлеб, на скорую руку. Валера и Катя, понимающие друг друга с полуслова, скорее приятели, чем отец и дочь, возбужденные от ощущения свободы, с которой не знают, что делать, — как два сбежавших с уроков ученика. «Нам хорошо! Что нам она?» — кричит истерически Катя своим пронзительным, резким голосом. Все их глупые выходки, бесцельные шатания, полуистерические выкрики — стихийный бунт против Тамары Александровны, против «взрослых». То ли они дурачатся, то ли от отчаяния ваньку валяют, от того, что жить им не-хо-ро-шо!

Что же — еще одна «чернуха», рожденная волной тотального критицизма? Еще одно назойливое напоминание о том, где и как мы живем, пронизанное душевной усталостью и нравственной апатией? Или просто эпатаж ради эпатажа?

Можно, наверное, упрекнуть Наруцкую в неряшливости монтажа, в «сырости», «невылизанности», как бы наличии лишнего рабочего материала, в нестыковках кадров, непродуманности мизансцен, но мне кажется, что, подобно «звучкам му», «недомузыке», кадры этого «недокино», рассыпанные, хаотичные, судорожно-спазматические, нервные, — мучительные поиски проблесков человеческого и гармоничного в окружающем. И это главное. Терзает ухо музыка фильма, музыка — не музыка, шум — не шум,

глухое утробное бормотание, звуки, рождающиеся «от живота», в которых временами слышится издевка, временами тревога: кажется, вот-вот, кажется, еще чуть-чуть — и родится мелодия. Москва, увиденная глазами детей Нового Арбата, Москва, тоже заблудившаяся, потерявшая свое лицо. Как странно сняты огни в фильме — сколько веселого, симпатичного было прежде в огоньках праздничной новогодней иллюминации — здесь же они, как слепые кругляши, безликие и безучастные.

Перед нами мир, как бы разъятый на элементы, картина, состоящая из кусочков, фрагментов, никак не стыкующихся, не укладывающихся в целое. И все, естественно, принимает формы иронии и гротеска, абсурда и черного юмора. Мировая традиция, к которой обращается Наруцкая, замечательна — и Феллини, и Бунюэль, и даже Рене Клер. Появление пожилой соседки Валеры, толстой и нелепой тети Саши в балетной пачке, которая под аккомпанемент на аккордеоне сестры-близнеца танцует что-то из «Лебединого озера» — это просто фантазмагория!

Этот мир состоит из сплошных «недо»: «недобалета», «недомузыки», «недобесед» — бесвязного порой лепета-бормотка — попыток ведения диалога «недоотца» (в прошлом «недомужа») Валеры со своей дочерью. И вместе с тем сильна внутренняя тенденция к организации материала, к тому, чтобы сложить, слепить картину мира (где все как бы нужно начинать с нуля, где старое отрицается; а новое еще не родилось), найти в нем какую-то целостность, гармонию — в людях, отношениях, чувствах. Силен темперамент и упорна воля авторов к поискам выхода из этого хаоса, к поискам нравственных ориентиров, страстно желание помочь себе и нам вырваться из тупика отчаяния, ненависти и злобы. И все пронзительно-больно, ибо пропущено через себя в этом антикино, в рождающемся у нас на глазах кино протеста.

МУЖ И ДОЧЬ ТАМАРЫ АЛЕКСАНДРОВНЫ

Автор сценария
Надежда Кожушаная
Режиссер-постановщик Ольга Наруцкая
Оператор-постановщик
Валерий Мартынов
Художник-постановщик
Михаил Карташов
Композитор Олег Каравайчук

ЧАША ТЕРПЕНИЯ



—...Так что, прямо в заповеднике кабана положили? — резко, словно обвиняя Медникова, спросил начальник охотинспекции Громов.

— Прямо в заповеднике. С грузовика, — настойчиво подтвердил Медников.

— И вы их не преследовали? — спросил Громов, испытующе заглянув в глаза охотоведа.

— На чем? На лыжах?..

В глазах Евгения Матвеева, играющего Медникова, отразилась какая-то поразительная, почти детская беззащитность и беспомощность пополам с терзавшей его мукой...

— Еще раз! — раздался уже иной, требовательный голос того же Матвеева. На время актер Матвеев отступил в сторону. На площадке, где шла съемка, теперь уже уверенно хозяйствовал режиссер Матвеев. Шел серьезный разговор с оператором Виктором Шестоперовым, художником Сталеном Волковым, с опытейшим вторым режиссером Любовью Фердинандовой и актером Юрием Демичем, играющим Громова. Говорили тихо. Только вдруг прорвалось: «Пусть актер почувствует, хочет он этого или не хочет... Правда, Юра?» Что-то обсуждали. Негромко, но страстно. А Матвеев без страсти немислим. Оказалось, что режиссер Матвеев недоволен актером Матвеевым.

ПОЖИВЕМ — УВИДИМ

«Придется переснять... Зато Юра Демич работает замечательно», — заметил он уже громко.

«Чаша терпения» — так называется эта, девятая по счету, работа Матвеева-режиссера.

— Интересуешься, почему я долго не снимал? — опередил он мой вопрос. — Да, поговаривали, что в новые времена мне в кино больше не дают постановок. Злорадствовали, не скрою. Только никто не мешал мне работать. Снимай, пожалуйста! Просто фильм «Время сыновей», который я начал снимать еще до начала перестройки, не заметили и не захотели понять... Новый материал искал мучительно. Пришлось в больнице не раз лежать — и там не прекращал поисков. Не хотелось больше снимать про «вчера», искал про «сегодня». Жгуче про «сегодня». От нескольких предложений отказался. Наконец, вышел на этот сценарий, написанный дебютантом Сергеем Марковым.

В принципе этой темой сейчас много занимаются. А для меня она и нова, и нет. Она всегда беспокоила, будоражила меня. Знаешь, есть такое общеупотребительное уже словосочетание «борьба за экологию». То есть общечеловеческая тема. Раньше впрямую я ее не касался. Если можно так сказать, несколько высокопарно, я занимался экологией человеческой души. Но и материал сценария — борьба за сохранение природы — это, естественно, и есть борьба за душу человека. Тот, кто способствует спокойствию и жизни природы, — это человек с красивой, доброй душой... Мне, как всегда, хотелось, чтобы картина была, так сказать, душевная...

— Они у вас все душевные...

— Спасибо... Так вот... Слава Богу, еще недавно ругательное слово «мелодрама» реабилитировано. Мне кажется, что этот жанр — кратчайший путь к зрителю, возможность взволновать его немедленно, в момент непосредственного общения с фильмом, а не потом когда-нибудь, когда он подумает, поразмышляет, проанализирует. Сценарий «Чаша терпения» дает пищу для переживаний и волнений.

— Расскажите, пожалуйста, о вашем Медникове.

— Он мне крайне симпатичен. Это человек не святой, прошедший мучительную жизнь. Он сидел, его всюду гонят, он одинок (пока не встречает свою любовь), он везде неугоден, потому что правду называет правдой, а ложь — ложью. Это ведь не устраивает тех, кто сегодня живет по принципу мафии и коррупции. Потому что, понимаешь, на Медникове «крест есть». На многих, кто рядом с ним, нет креста, а вот на нем есть...

Наталья ЛАГИНА

По оленям — с вертолета.

Чиновник на охоте (Ю. Горобец)

Медников (Е. Матвеев)

Валентин (А. Новиков),
Лиза (О. Остроумова)
и Громов (Ю. Демич)





Рубрику ведет Юрий БОГОМОЛОВ

СИНДРОМ КОЛЫБЕЛИ?

Ленинград — колыбель трех революций — не дает нам соскучиться... по революции.

В один из ноябрьских четвергов после программы «Время» непосредственно перед видеоканалом «Пятое колесо» ленинградское телевидение показало митинг, участники которого выразили горячее неодобрение и единодушную неподдержку руководства партии.

Многие из телезрителей заметили консервативное содержание звучащих речей и красовавшихся транспарантов. И мало кто обратил внимание на новаторскую форму этого необычного зрелища.

Между тем форма в данном случае тоже довольно содержательна. Она «выбалтывает» подсознательный смысл всей этой акции. Она выдает ее подтекст.

Знаменательно уже место действия. Митинг проходил на одной из ленинградских площадей под открытым небом. У правящей партии, не сомневаюсь, была возможность провести соответствующее мероприятие в уютных стенах какого-нибудь Дворца спорта или концертного зала и там, в тепле, без риска простудиться обсудить свои претензии к Политбюро.

Правящая партия выбрала площадь, которая, понятно, стала не просто местом действия, но и образом действия, символическим знаком. Знаком общедоступности и, стало быть, демократичности. Непогода — тоже очень выразительный знак, поскольку героизирует событие, сообщает ему романтическую окраску.

Вообще уличные мероприятия у нас не в новинку. Например, праздничные демонстрации. Но они всегда носили слишком заорганизованный и отчетливо выраженный иерархический характер. Трибуна поднята на «недосягаемую высоту», благодаря чему первые лица не просто возвышаются над своими подданными, но как бы парят над ними.

Конечно же, язык подобных обрядов с годами сильно увял, стерся...

Ленинградская акция — другое дело. «Формалы» (партаппарат) решили воспользоваться языком неформалов. Отсюда — интерес к поэтике стихийной манифестации.

Отсюда же — скрытая полемика с традицией формализованных манифестаций. Трибуна невысокая, скромная — на ней место только для одного человека. Это не атрибут власти, не пьедестал почета, а только функциональное возвышение.

Такая чисто утилитарная трактовка ритуального атрибута позволяет оратору приподняться над народом, но не дает оторваться от него, возвыситься над ним. Наглядный, получается, демократизм. Так символизируется связь аппарата с простым народом.

Важный момент: на митинге не было президиума, но не было и председательствующего. Это уже вызов по части демократичности не только партийному форуму, но и Съезду народных депутатов.

Первый секретарь обкома только в самом начале произнес несколько фраз, смысл которых заключался в том, что он здесь не для того, чтобы говорить самому, но чтобы слушать других. И пошли затем выступающие неостановимой чередой, сами себя представляя.

Распорядителя не было видно в кадре, но его твердая, уверенная рука ощущалась. Ну хотя бы в быстром продвижении очереди ораторов. Один еще только поднялся на трибуну, а следующий уже виднеется за его спиной, а там, дальше, готовится третий... Это было похоже на соревнования лыжников по прыжкам с трамплина: пока один спортсмен катится по «столу», другой переминается на стартовой площадке, а третий надевает лыжи. Соревнование без пауз выигрывает в зрелищности.

В зрелищности выигрывал митинг, но проигрывал в сути, которую имели в виду его инициаторы, а именно: во впечатлении спонтанности народного волеизъявления.

Волеизъявление, вопль души оказались слишком расчетливо спланированными и эффектно сыгранными, чтобы произвести впечатление стихийности.

Что касается народа, изображавшего на площади народ, то его роль свелась к тому, к чему сводится роль нормальной, испытанной театральной класки: где и как надо по сценарию, он одобрял и голосовал.

Было очевидно, что публику, заполнившую площадь, ораторам не приходилось завоевывать; что сами ораторы общались не с теми, кто перед ними, а с какой-то иной публикой — с той, что засела в Политбюро, что пробралась в органы печати и на телевидение, что занимается законопроектничеством в Верховном Совете. Да и общением трудно назвать всю эту блиц-риторику.

Словно для того чтобы усилить впечатление произвольности порыва питерцев, в кустах на площади объявился духовой оркестр, который с последней речью, повинувшись сигналу того же невидимого распорядителя, грянул колыбельную гражданской войны «Вихри враждебные веют над нами...».

Стало быть, по новой?

По новой-то, по новой, да не совсем.

Кто-то из ораторов оповестил человечество, что «партия вышла на улицу».

У меня было впечатление, что на улицу вышел партаппарат. Это он вступает «в бой роковой» за свои привилегии под знаменами борьбы за привилегии пролетариата.

Все это скучно, поскольку очевидно. Но мое внимание привлек художественный метод, с помощью которого партбюрократия попыталась воздействовать на сердца и умы простых телезрителей.

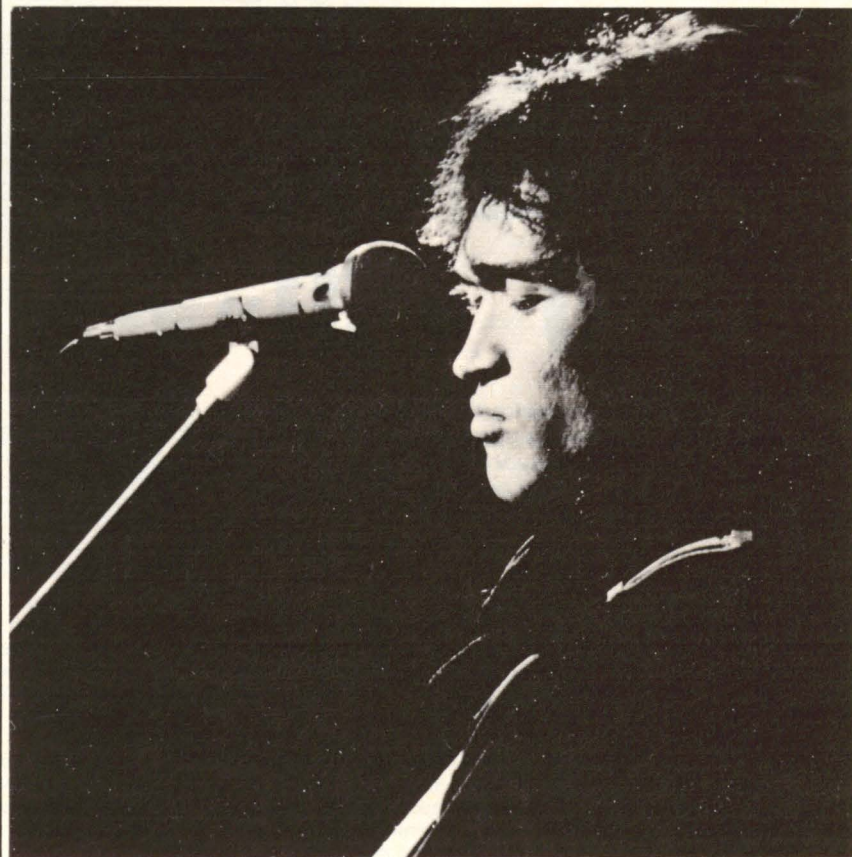
Видно, что чисто бюрократические, кабинетные, закулисные средства аппарат решил дополнить театрально-зрелищными. Понятно, впрочем, что ориентируется он на эстетику не Чехова, а псевдонародного зрелища, замечательно препариованного Брехтом в «Трехгрошовой опере».

Те, кто знает это сочинение, помнят Пичема, короля нищих, который вывел на улицы толпы своих подданных в своих же интересах, но под флагом борьбы за социальную справедливость.

«Трехгрошовой опера» — гротеск.

«Трехгрошовый митинг» — соцреалистическое произведение.

Мне показалось, что оно никого не обмануло, кроме тех, кто обманываться рад. Хотя, как знать, время покажет...



ВИКТОР ЦОЙ:

«ЭТО МОЕ ПРАВО — ЛЮБИТЬ НОЧЬ...»

❁ САМУРАЙСКИЕ ГЛАЗА — И РУКИ МУЗЫКАНТА. УВЕРЕННАЯ СТОЙКА НА СЦЕНЕ И ПЕРЕД БОЕМ — И КОШАЧЬЯ ЛОВКОСТЬ. ТАКИМ ЗНАЮТ И ТАКИМ ЛЮБЯТ ПОЧИТАТЕЛИ ЛИДЕРА ЛЕНИНГРАДСКОЙ РОК-ГРУППЫ «КИНО» ВИКТОРА ЦОЯ.

— Виктор, вы всегда ходили в черном?

— Да, всю сознательную жизнь, во всяком случае.

— И до сих пор любите ночь?

— Да, в том значении, в каком об этом поется.

— Почему ваша группа называется «Кино»?

— Нипочему. Придумали название — и все. Какая разница, дело ведь не в том, как называться, а в том, что делать, вы же понимаете.

А мы-то ждали каких-то излияний по поводу большой любви к кинематографу! На самом деле все гораздо проще и, пожалуй, серьезнее.

О кино (на сей раз без кавычек): рок-фэны имели возможность увидеть В. Цоя в «Ассе», «Роке», «Игле», редкие счастливицы — во вгиковской работе Р. Нугманова «Йах-ха», демонстрировавшейся лишь в узком кругу (Институт кинематографии, Дом кино и пр.). В 1989 году Виктор вошел в первую пятерку рейтинга популярности «СЭ».

— Какие впечатления остались от работы над «Иглой»?

— Это было тяжело и очень утомительно. Знаете, мотание туда-сюда по стране... Хотя скорее было интересно, потому что я был поставлен в оптимальные условия, в каких только может работать киноактер

(если, конечно, называть эту работу киноактерской). Режиссер Рашид Нугманов — мой приятель, у нас схожие взгляды, поэтому мы делали все, что хотели, и мне никогда не приходилось наступать себе на горло. Мы друзья, поэтому, если мне что-то совсем не нравилось, Рашид от этого отказывался.

— В одном из интервью вы сказали, что во время съемок вам мешают всевластие режиссера...

— Конечно, у Нугманова было свое мнение, а у меня — свое, что неизбежно. Мы с ним много спорили, и у него было гораздо больше прав. Но мне это не мешало, поэтому мы снова собираемся писать сценарий и снимать.

— Кому принадлежит текст вашей роли в «Игле»?

— Сценарий, от которого предыдущий режиссер отказался, попал нам в руки за две недели до начала съемочного периода. Мы его прочли и отложили. Снимали ту же историю, но тексты придумывали сами уже на площадках.

— Вас радует успех?

— Да, конечно. Когда так долго над чем-то работаешь, всегда хочешь, чтобы это нашло отклик, потому что все, что я делаю, для кого-то предназначено.

— Кто из режиссеров мирового кинематографа вам наиболее интересен, близок?

— Мне больше всего нравится Бунюэль.

Итак, в новом году мы ожидаем появления нового фильма с участием Виктора Цоя по совместному с Р. Нугмановым сценарию.

Т. БАЙДАКОВА

ДВЕ ВЕРСИИ О «ЧП»

Давно не возникало вокруг экрана таких страстей, которые вызвал фильм Ю. Полякова и С. Снежкина «ЧП районного масштаба». Тут накал не «районный», а областной и, пожалуй, республиканский. Во многие кинозалы «ЧП» так и не может прорваться.

Вот и из почты «СЭ» можно извлечь примеры жесткого запрета. А. Шухтина из Тулы пересылает вырезку из областной газеты. «Мы бы так и не увидели фильма, если бы не предприимчивость директора кинообъединения В. Зварича. В порядке обмена он предложил соседней области фильм из нашего фонда, а Тула получила «ЧП». И ситуацию эту, наверное, стоит считать типичной.

Только вот одна загадка не дает покоя. По каким мотивам иные местные распорядители не хотят проката «ЧП»?

Здесь хотелось бы предложить две версии, имеющие право объяснения причины неудовольствия и местного вето.

Первая. Фильм слишком острый даже по временам, когда, казалось бы, рухнули ограды «зон вне критики». Есть в нем жесткая бескомпромиссность, не оставляющая и малейшей иллюзии насчет духовного мира чиновников от идеологии, комсомольских вожаков, очень споро поставивших цинизм и карьеру выше всяких соображений об идеалах и морали. Нет, герои «ЧП» не совершают злодейств в духе времен культа личности, не палачествуют прямо или идейно. Но выхолащивают их повседневных занятий, ориентированных только и всего что на благосклонность верхов, самоочевидна как для них самих, так и для юной паствы, зачисляемой «в ряды».

Эта, как говорят, однозначность отношения, однозначность неприятия застойной показухи находит отзыв у зрителей самого разного возраста и опыта.

Вчитаемся в почту журнала.

«Хороший избобличительный фильм о развале нашего общества, в частности комсомола. Хотя вроде бы и о вчерашних днях, но вся эта рать так и сидит в своих креслах, если не перебралась повыше. Невозможно переделать отпетых карьеристов» (В. Макаревич, Минская область).

«Правдивый показ последних лет «эпохи застоя». Гражданская смелость и мужество» (В. Моченов, Вышний Волочек).

«Именно такие люди, зараженные бактериями системы, этой системе и были нужны. Да, это о 70-х, 80-х. А сейчас эти «комсомольские вожаки» перебрались повыше, стали партийными работниками» (А. Насибов, Анадьыр).

«Лучшие люди, все поняв, из этой системы ушли» (А. Богданов, бывший инструктор ГК ВЛКСМ, Ленинград).

Такие вот письма, откровенные до предела. Больше того, зритель не склонен прощать фильму даже той малости снисхождения, которую, наверное, заслужили даже «отпетые».

«Не стоило показывать экспромт Шумилина на заводе, когда он произносит правдивые слова о комсомоле, о показухе. Этой речи никто в зале не верит... Комсомол себя изжил» (Т. Марголина, Москва).

Пожалуй, это слишком свирепое суждение не о комсомоле, а о некоей возможности пробуждения даже у «отпетого» совестьных начал. И дело тут не в том актерском принципе, когда, играя злодея, надо отыскивать в нем доброе. Речь Шумилина на заводском собрании принадлежит к разряду надрыва, который так великолепно умели дать Достоевский или Чехов. Герой в бесыходных обстоятельствах как бы выворачивает душу наизнанку, саморазоблачается, что не исключает затем возвращения его к «нормальному», злодейскому образу поведения и мышления. Напротив: саморазоблачение с еще большей силой высвечивает потемки души, двойное сознание, лицедейский стиль. Думается, что здесь Поляков и Снежкин достаточно убедительно использовали традиционный прием.

Итак, в почте достаточно свидетельств того, что фильм принят именно за свою бескомпромиссность, и версия о том, что его «не хотят» из-за боязни идеологической смуты в умах, отнюдь не безосновательна.

Правда, однако же, и то, что фильмы, избобличающие застой, не исчерпываются одним «ЧП». Достаточно вспомнить «Шок» или «Восхождение на Фудзияму», где вовсе не ласкательно изображены корруппанты весомых партийных рангов и приспособленцы-конформисты. Да что говорить о кино, если



и ТВ, и радио, и пресса говорят о многом неотболевшем, порожденном застоём с большой силой, а порой и безоглядностью, не чуряющейся вполне частной клубнички. И лихо отплясывают на расстеленном по полу портрете Брежнева мальчишки из рок-ансамблей. Как говорится, на здоровье, ведь так хочется выздороветь от того морока, который тяготел над нами десятилетия.

Словом, бескомпромиссности хватает и без «ЧП». А потому, вовсе не исключая идеологически преувеличенных страхов в судьбе этого фильма, попробуем взвесить и вторую запретительную версию.

Исходит она все из той же почты. Иногда прорывается прямым окриком: «Да как же такое позволяют!» Речь идет о двух сценах (постельной откровенно и сексуально-кухонной), которыми сдобрен фильм.

Почитируем.

«Сколько гнева и брезгливости после этого кино! Все святыне чувства человека растаптывают» (В. Касаткина, Алтайский край).

«Неужели наши уважаемые работники кино не имеют возможности показать негативные явления другими средствами?» (Л. Буйдина, Новочеркасск).

«Никто бы этот фильм смотреть не стал, если бы не две весьма определенные сцены. Все из-за них побежали» (Н. Малейна, Ленинград, цитата из «Вечернего Ленинграда»). То есть побежали только охотники до эротических (если не сказать резче) эмоций и смакований.

И, наконец, как приговор без апелляции: «Этот фильм создан скотами, для скотов и про скотов» («Учительская газета»). «Лучшей оценки не придумаешь» (Н. Шестакова, Новосибирск).

Сходного мнения и читатели М. Соколова (Псков), А. Батюшко (Волгоградская область), Л. Степанова (Севастополь) и другие; их число — в почте «СЭ» — заметно выше числа сторонников фильма.

Зритель уверен, что «клубничка» использована авторами вполне коммерчески, расчетливо, с холодными умами. Не будем никого переубеждать, ибо «постельное» нашествие сегодня — неоспоримый факт на наших экранах и о нем с тревогой и сожалением пишут критики вовсе не ханжеского образа мыслей. Спор об этом резко размежевывает и зрителей.

А потому стоит выслушать тот одинокий резон, который прозвучал в почте.

«В этом фильме все правда, ничего лишнего. Все «шоковые» сцены оправданы. Иначе как же показать это скотство, эту бездуховность, пустоту современных шикарных «комиссаров!» (Г. Павленко, Киев).

А ведь интересный резон! Отношением мужчины к женщине русская литература приучена мерить моральный тонус, здоровье или нездоровье общества, достоинство или бесчестие человека. Вспомните Настасью Филипповну и Тоцкого из «Идиота» — «приедет, изломает». Достоевский не писал сексуальной сцены, но насилие и бездуховность именно в этом смысле здесь доведены до скорбного предела.

Может быть, стоит предположить, что и авторы «ЧП» руководились гневом, а не смакованием? Брезгливостью, а не холодным расчетом? Перебрали, наверное, только в длительности, подробности — и только в этом заслужили упрек. Поразмыслим, не будем торопиться с приговорами, да еще безапелляционными.

Итак, две версии. Одна ориентирована «сверху» в местном измерении. Другая выявилась «снизу», хотя можно предположить, что «верх» как раз и заболел о пресечении нравственного ущерба — идя навстречу.

При таких полюсах возможен и вакуум, в который фильм провалился бы без следа. Не случилось этого, «ЧП» прорывается, и как бы то ни было, споры, им пробужденные, все-таки благодетельны.

А. ЕГОРОВ

ДАЛЬШЕ ЕЩЕ ТРУДНЕЙ

● Соучастие в создании сценария фильма «Трудно первые сто лет» Георгия Маркова, бывшего руководителя Союза писателей, так сказать, генерала от литературы, дает повод многим полевевшим критикам заранее позлословить над результатом работы съёмочной группы. Мол, чего ждать от секретарской литературы — спрямления острых углов, показухи, партийного чванства? Я и сам такого боялся. Да нет, фильм получился тревожным, чело-вечным, беспокоящим сердце. Не наобум Виктор Аристов обратился к Э. Шиму и Г. Маркову — лет десять назад режиссер сделал по их сценарию телефильм «Тростинка на ветру», показал средствами поэтического кино взросление души девичьего-подростка. Теперь Аристов сделался печальнее, грустнее — от поэзии перешел он к самой что ни на есть прозе и почти документирован.

«Трудно первые сто лет» — это срез жизни. Показан поселок в российской Нечерноземье. Молодая семья Ивана и Вари, под одной крышей с которыми обитают младший брат Ивана и его мать Домна Павловна, овдовевшая домохозяйка. Готовят, едят, смотрят телевизор, строят дом рядом со своей старой развалюхой...

Скучно? Пожалуй. Но кто любит эту неброскую землю, кто жалеет этих неброских людей и не отделяет их от себя, тот ощутит печаль и даже тоску при виде одичания русского села, объявленного некоторыми академиками неперспективным. В лентфильмовской газете «Кадр» Виктор Аристов говорил, что вложил в картину все, что хотел. Другое дело — придется ли она по вкусу? В этом режиссер сомневается и признается в своем сомнении без жеманства. Я тоже считаю кассовый успех ленты маловероятным. Там есть вещи, предупреждает Аристов, вообще выходящие за рамки художественности. Свидетельствую как зритель: есть. Возможно, моралистам не понравятся некоторые смелые сцены, продолжает режиссер. «Смелая сцена» состоит в показе супружеской близости Ивана и Вари. В этом правда, но в этом и дань кинематографическому приему, тиражированному молодежным кино. Если я — моралист, мне эта сцена в итоге понравилась. В ней неожиданный художественный эффект. Это звено композиции.

Что же касается высказывания Аристова о непричастности его ленты к проблемам перестройки, позволю себе усомниться. Фильм — о нас. Автор говорит, что снял вечную историю юности, нетерпеливо выясняющей отношения с миром. В ней есть печаль, могучая и страшная тоска, которая идет от героини, что мир плохой или люди плохие. А почему? Об этом кино. Что такое сто лет для России? — спрашивает Аристов. Ему кажется... мало. Мне кажется, много. Фильм и доказывает, что время — это история, а история — это жизнь. Немало беспоконных мыслей вызвала у меня картина. Все они боле-



Варя — Л. Красавина,
Иван — Н. Шатохин

вые, щемящие. Как покойные Шукшин, Тарковский, автор относится к искусству экрана серьезно. Для него кино — исследование жизни, учитель жизни, порождение жизни. В искусстве для него собирается правда о нас. Может, от этой серьезности Аристову не хватает жизнеспасительного чувства юмора?

Режиссер спрашивает: люди плохие или мир плох? То и другое, к сожалению. Шукшин еще в ленте «Странные люди» задавался вопросом: куда пританцует деревня через двадцать лет? Помните усталые глаза Всеволода Санаева, по фильму — председателя колхоза? Пританцевали через двадцать лет к одичанию. Мои мысли... Я не агроном, не директор совхоза, не секретарь райкома. Но позволительно же, к примеру, рассуждать о селе Ивану Васильеву. Он ведь тоже лишь писатель, как я. Он сельский житель, поэтому ему видна деревня — он ее часть. Я стал сельским жителем меньше двух лет назад — подыскал дом в большом селе под Загорском. Смотрю на свое село, потом смотрю на экран: Аристов не прячется от правды.

Героине его фильма Варя мучительно и тоскливо в селе. Она словно задыхается в родном отечестве, где скучно, лютует дожди, нет шика. Новомировский рассказ Солженицына «Матренин двор» в оригинале назывался «Не стоит село без праведника». Нет на экране праведников, поскольку почти перевелись они и в деревне. В аристовском поселке нет и сельской интеллигенции,

поскольку трудно найти ее и в жизни. У Шукшина в «Странных людях» был учитель, а в фильме Аристов — духовная пустота. Никого нет «с грамотной головой». Пенсионеры забивают в домино, дуются в лото. Молодежь взыскует столичных «прелестей». Нет праведника. Нет духовного авторитета, который бы объединял, поддерживал соответственников.

Праведники, как правило, были возле церкви. Трагедия русского села — а на экране, повторю, рядовой российский поселок — в том еще, что за минувшие десятилетия затравили сельскую церковную жизнь, взорвали и стерли тысячи храмов, перебили священников, отлучили от Бога. Село не стояло не только без праведников, оно не стояло без церкви. Храм давал красоту русскому селу, он всегда возвышался на горшке, был ориентиром, приметой, привычкой. Сельский батюшка, хоть и мог выпить на праздник, был утешением, подмогой, проповедником, был своим, родным. В фильме нет храма, нет очищающего света крестов, иконописных красок. Подрезан корень жизни, а теперь, через столько лет, мы видим результаты отречения от дедовских традиций, от народного опыта и красоты. В моем селе храм конца XVII века превратили в Дом культуры. Хорошо еще, что не взорвали, не растащили на кирпич. Однако видеозал не заменит алтаря. Понимание этого дается больно, долго, не просто.

Трудно, трудно первые сто лет. От

земли оторвали хозяина, крестьянина превратили в жителя. Отчизну — в территорию. У человека пропало чувство родственности этим просторам, этим домам, этим речушкам и деревьям. Вызверел человек без нравственных устоев, внутренней морали, святых чувств. Фильм видит отчуждение земли и человека. Горько. Копочится на экране Домна Павловна, свекровь Вари. Ведет хозяйство, семью обихаживает. Такие работницы сейчас на время спасают село. Но эти люди не праведники.

В фильме мне приглянулся Иван — худенький, злой мужичок. Сначала я его увидел глазами Вари, жены: паучок, не читает книг, не добыл видеосистемы, одним словом — пенек. К сожалению, недостаточно явственно здесь прозвучал чрезвычайно важный мотив о том, что ребята после службы в нашей доблестной многомиллионной армии в родное село почти не возвращаются. Девушки сохнут. И оставим иронию — это драма русского села. Крепим оборонную мощь и вместе с тем обедняем деревню, в очередной раз режем корень. Юноши становятся мужиками, бегают по общежитиям, по стройкам века и не ведают, что творят горе Отечеству, дому.

Иван в фильме заявлен как хапуга, ревнивец, неуч. На мой же взгляд, он — строитель дома. Кто это где видел, чтобы деревенский парень не хлестал стаканами самогона? Иван не пьет. Ладно, чуток дернет с товарищами на помочи, то есть с работниками, кои помогают в свободный день всем миром стены поднять, крышу покрыть. Долгая, тяжкая, натужная сцена, где Иван бьет жену, — Аристов тут не жалеет пленку, не щадит нервы зрителей. Радикулит вкуса. Но и к такому истерическому Ивану надо присмотреться.

Фильм призывает к «терпению и надежде» (Г. Головин). Молоденькая жена — Варя, доярка, не ведает, чего взыскует. Ей скучно, а взыскует она ту же скуку. Пальмы, синее море, яхту, эротическую музыку, джентльмена. Ей видится чудная, нездешняя жизнь, с ледяными коктейлями, ослепительными улыбками, заморскими тряпками.

Эпизоды, кадры таких «сюрреалистических» мечтаний Вари занимают чуть ли не серию из двух. Тут Аристов перебирает. Не обижайтесь, режиссер, но уверен, что эти сцены студенты ВГИКа пересматривать не станут. Они, эти части картины, хотят быть самостоятельными новеллами, перлами киноязыка, но они угнетают, от документированности ведут к манерности.

Кажется, в фильме героиня понимает, что у нее есть муж, дом, деревня. Аристов внушает ей, что трудно первые сто лет. После все уладится. Принца нет. Островов в Мировом океане тоже нет, вместо пальмы — рябина. И прозрение Вари составляет ее счастье — обретение семьи, очага, усадьбы, Отечества. Режиссер хочет быть наглядным: в прологе фильма кинокамера словно низвергается из космоса, из заоблачных вышей на грешную землю, от лицезрения бесконечности мы тычемся в грязную дорогу русского поселка. Разница. А ведь еще Есенин умолял: не надо рая, дайте Родину мою. Презренное, одичавшее, распавшееся российское село — это наш остров, это дом героини, дом Ивана, дом Домны Павловны, это мой дом и ваш дом. Уцепимся, как за якорь надежды, чтобы хоть пустыни не было на земле поруганных святынь, великих подвижников, кормильцев заморских территорий. Трудно будет удержаться, а еще труднее — возродиться. Но иначе — гибель, прах, крапива...

Простите меня, актеры и оператор, художник и композитор. Я ничего не сказал о вас. Вы хорошо поработали. Поймите и меня: кинокритик может быть обыкновенным сельским жителем.

Юрий ТЮРИН,
село Константиново
Загорского района
Московской области

ТРУДНО ПЕРВЫЕ СТО ЛЕТ

«Ленфильм»
Авторы сценария Георгий Марков,
Эдуард Шим
при участии Виктора Аристов
Режиссер-постановщик
Виктор Аристов
Оператор-постановщик
Юрий Воронцов
Художник-постановщик
Владимир Банных
Композитор А. Гагулашвили



Ольга Машная

Не раз играла Ольга МАШНАЯ таких авантюристок по натуре (вспомните ленты «Все наоборот», «Милый, дорогой, любимый, единственный...», короткометражку «Особый случай» или же «Гардемарины, вперед!»). Их розыгрыши порой беззлобны, интриги безобидны, но иногда жестоки, безрассудны, безнравственны, хоть в основе и лежит поиск счастья. Из этой «авантюрной» когорты и новая героиня актрисы — Светлана из остросюжетной мелодрамы «Светик» («Ялта-фильм», режиссер О. Бондарев) по мотивам повести В. Маканина «Чужие книги». Погорев в провинции на торговле дефицитом, она оказывается втянутой в столице в незаконную перепродажу книг. Доходит даже до налета с шайкой спекулянтов на книжный склад. Но вот однажды на «черном рынке» встречает Светик свою любовь — одинокого любителя редких книг, бесребреника Каратыгина (В. Соломин). Однако расплата за прежние грехи, похоже, неизбежна...

Ольга Машная
Фото И. Гневашева

«Пацаны»

«Светик»

«Васса»



ВЗГЛЯД СКВОЗЬ ГОДЫ

Есть объективная необходимость все тайное делать явным. Тайны унижают человека, чем больше тайн, тем меньше свободы. И люди хотят знать, как делается большая политика и есть ли гарантии, защищающие нас от решений, принимаемых за нашей спиной.

ТАЙНЫЕ ДРУ



Новые товарищи. На демаркационной линии раздела Польши сошлись в беседе советские и немецкие солдаты. Пакт от 23 августа 1939, заключенный между Гитлером и Сталиным, в действии.

Это похоже на соревнование — кто первый? кто раньше? Не знаю, была ли это страсть, но, безусловно, они нравились другу другу. В них обоим даже внешне есть какое-то навязчивое сходство, оно в подчеркнутой скромности полувоенного костюма, в скупом жесте, в том, как они приветствуют с трибуны шумно ликующие толпы, как улыбаются деткам, как склоняются, широко, по-хозяйски расставив локти, над оперативной картой верховного командования; генералы между тем стоят у них за спиной, в почтительном отдалении, как скромные мальчишки. И тот, и другой — и фюрер германского народа, и вождь всего прогрессивного человечества — считали себя военными стратегами, ревниво делили славу с Наполеоном, питали уважение к начищенным сапогам, плац-парадам, бодрым походным маршам, любили единогласие и единомыслие и еще — задушевные песни про безымянного солдата, простого человека с ружьем.

Они любили грандиозные сооружения. Кажется, дома в Берлине и Москве строились по одним проектам — тот же гранит, те же эркеры, те же тяжелые колонны, те же арки и летящий ветер. Только один строил автострады, другой — каналы, позже — лесозащитные полосы, и так, чтоб их можно было увидеть с Марса. (Поэтический образ, но на полном серьезе.)

И вождь, и фюрер родились в неблагополучных семьях, оба не шибко нравились женщинам и с детства стремились к славе людской, один писал стихи, так что «Краткий курс» вполне мог быть написан стихами (почему нет?), другой мечтал стать художником. Потом рисовал ордена, и иногда мне кажется, что если б один из них не покончил с собой, «как гангстер», в своем тяжелом бетонном бункере, они бы встретились в Москве и беседовали долгими кремлевскими вечерами.

Вот они, скажем, сидят один подле другого, уютно, как Сталин и Мао на картине Налбандяна в сталинском большом кабинете, тихо струится теплый свет настольной лампы, отражаясь на полированных дубовых панелях, тяжелые шторы глушат чеканные шаги бессонного патруля, и тихо течет неторопливая беседа:

— Колыму ты здорово придумал. А Воркута...

— Освенцим, знаешь, тоже не хухры-мухры...

О чем еще они могли беседовать? — зададим себе такой вопрос. О чем, притом что Гитлер считал Сталина «государственным мужем», а Сталин держал Гитлера за большого политика — гангстером он назвал его, когда наши уже вошли в Берлин, в мае сорок пятого, — а что было за десять лет до того, когда узнал про убийство Рёма, вождя штурмовых отрядов, который помог Гитлеру прийти к власти!

Рём был убит в июне, Киров — в декабре того же 1934 года. Тут надо остановиться и по-

думать. Чем же они отличались, два вершителя мировых судеб, чего не поделили в конце концов?

Авторы фильма «Свидетель» — сценарий В. Познера, режиссер К. Шергова — так или иначе задаются этими же вопросами. Перед нами кадры старой кинохроники, давно отгремевшие парады и демонстрации, снова к Берлинскому перрону, отпыхивая тугим паром, подкатывает обтекаемой формы паровоз — я с детства его запомнил! У нас был «Иосиф Сталин» («Самый мощный в мире паровоз!»), а у них был «Адольф Гитлер», теперь он снова передо мной, и Вячеслав Молотов, больше известный во всем мире как «Мистер нет», а до этого прозванный отечественными оппозиционерами «Каменной жопой», приветствует германских друзей. Красная площадь, парад физкультурников, Нюрнберг, фюрер едет в открытом, бронированном автомобиле. А это «Парад Победы», нет, не наш сорок пятого года, а ихний сорокового в Берлине. Это Гитлер первым придумал «Парад Победы», Сталин только повторил. Так или иначе почти все кадры знакомые, кочующие из фильма в фильм, и узнаешь лица всех этих развешенных полуграмотных обергруппенфюреров, обербефельсхаберов, оберрежирунгсратов, и дурацкий энтузиазм истинных тевтонцев вполне сравним с комсомольским задором наших ворошиловских стрелков.

А все начинается с того, что в ночь с 23 на 24 августа 1939 года в присутствии Сталина, все в том же кабинете с полированными панелями, Молотов и Риббентроп подписали договор о ненападении, опубликованный утром 24 августа, и к нему секретный протокол, который опубликован не был, а потом исчез. Документы пропали, словно их вовсе и не было. Сохранились фотокопии, и еще есть косвенные доказательства, свидетельствующие со всей очевидностью, что секретные протоколы существовали. Строятся предположения, что их выкрала или уничтожила заинтересованная сторона, и это все в жанре, потому что не так вот просто Риббентроп приехал в Москву. Оказывается, уже с весны 1939 года внешнеполитическое ведомство Германии, следуя конфиденциальным указаниям своего эlegantного шефа, неоднократно вступало в контакты с представителями СССР в Берлине, прозрачно намекая, что Германия готова де пойти на сближение с Москвой. Пора, дескать, прекратить ругать друг друга, у нас есть общие цели и совместные задачи. И вот 4 июля в советское полпредство поступает анонимное письмо, в котором предлагается, чтобы Германия и Советский Союз заключили соглашение о границах, поскольку оба правительства питают горячее желание восстановить свои границы 1914 года. Чем не детектив? Анонимное письмо, на котором, наверное, не было ни обратного адреса, ни подписи. Разве что — «Доброжелатель». Но тут же письмо было отправлено в Москву, получены указания, и полпред Астахов беседует с Риббентропом и делает намек, что вот,

пришло письмо. Очень странное письмо, соглашается Риббентроп, после чего летит в Москву, его встречают на Центральном аэродроме, и кавалькада черных «правительственных» машин — «собачья свадьба» — катит по оцепеневшей улице Горького.

Был заключен договор о ненападении, явившийся полной неожиданностью не только для мировой общественности, но и для советских людей. Фашист — было ругательным словом, и вдруг фашист стал другом. Вчера газеты писали одно, сегодня пишут другое. И Риббентроп на портрете такой милый в кожаном пальто, в мягкой шляпе стоит с Вячеславом Михайловичем. Потом, когда началась война, наш сосед говорил, что у Риббентропа были золотые часы, в которые был вмонтирован аппарат, и этот Риббентроп все время, будто невзначай, поглядывал на часы и фотографировал наши оборонные объекты. Надо ж было как-то объяснить для себя все то, что вошло в понятие «фактор внезапности»!

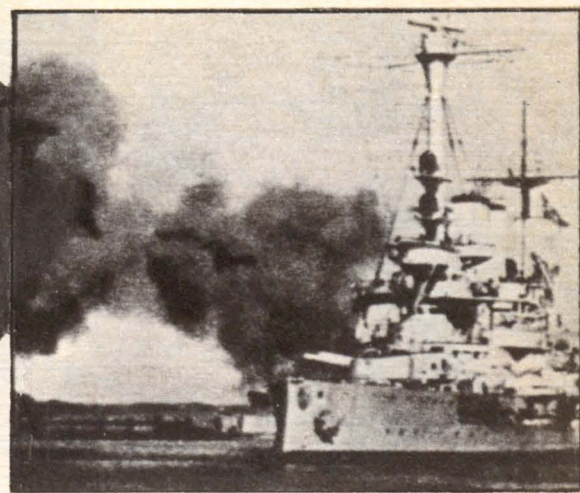
— Я всегда говорил, что он шпион и верить ему нельзя! — говорил сосед. И бабушка умно поджимала губы. Все смешалось в умах. Ну хорошо, есть такое мнение, что мы выиграли два года. Уже полыхала мировая война, а мы были в стороне, это дало нам возможность укрепить армию и границу, но, к сожалению, в этом плане не все было сделано, как надо. Слишком верили в прозорливость вождя, многое объяснялось его осторожным лавированием среди козней и подвохов мирового империализма. Англичане и французы не очень-то шли на союз с нами. Они толкали Гитлера на восток, а мудрый Сталин, раз такое дело, устроил все так, что тот полез на запад. Возникает другой вопрос — кто кого хотел обхитрить? Кто спешил развязать руки? И прав ли был Гитлер, когда заявил, что Сталин первым хотел напасть на Германию исподтишка, и ждал своего часа, и ему пришлось опередить его?

Я вижу лицо своего соседа, его мудрый, а на самом деле ничегошеньки не понимающий взгляд, его согбенную спину в застиранной майке, кухонное полотенце, гору невытой посуды... Радио передает последние известия, ценной огромных потерь в живой силе и технике немецко-фашистским войскам удалось продвигаться в глубь нашей территории...

Никто ничего не понимал. Как же так, выходит, нашего Сталина обманули? Ведь был же еще и второй приезд Риббентропа в Москву, и его опять встречали как фон-барона, тогда был подписан еще один договор, уже о дружбе и границе между СССР и Германией. Огромный пропагандистский аппарат Страны Советов со скрежетом, гремя огнем, сверкая блеском стали, распинался о доблести и великодушии немецких солдат, о бомбежках Лондона и подводной войне. Но все равно договор, подписанный 28 сентября 1939 года, во второй приезд Риббентропа, остался актом совершенно непонятным, тем более что от советских людей скрыли, что

ЖИЗНИ ИСТОРИИ

Евгений ДОБРОВОЛЬСКИЙ



1 сентября 1939 года, первый день второй мировой войны. Линейный крейсер «Шлезвиг-Гольштайн» ведет огонь по польской крепости Вестерплатт.

и тут есть свои секретные протоколы. Просто через некоторое время в школьном атласе появилась новая реальность — исчезли Польша и Чехословакия, пространство Восточной Европы было залито голубовато-серой, приятного тона краской, и там написано — «Сфера германских интересов», кажется, так. Теперь этих карт не найти, и я не могу проверить, сфера или область, но именно так было, со всем нашим уважением — «...германских интересов».

Прошло полвека. Нам хочется разобраться, это наше человеческое и гражданское право, что же двигало тайные пружины истории и есть ли связь в том, что ровно через неделю после подписания первого договора началась вторая мировая война.

Есть объективная необходимость все тайное делать явным. Тайны унижают человека, чем больше тайн, тем меньше свободы. Но через 50 лет трудно восстановить реалии прошлого, его ритмы и пристрастия, и в этом смысле авторы «Свидетеля» взяли на себя очень сложную и с наскака не решающую задачу.

Авторам надо было считаться, что существует несколько мнений на проблему и все они достаточно авторитетны. Систематизировать их как-то мне бы не хотелось, я не историк, не специалист, а специалисты говорят, было-де все-таки два договора, их надо различать — первый о ненападении, он правильный, нам его не надо стыдиться: в том историческом контексте СССР вынужден был пойти на сближение с Германией, а вот второй договор действительно не совсем симпатичный, только опять же, если внимательно посмотреть, есть там свой определенный резон. Сталин боялся войны, он любыми средствами хотел ее избежать, а потом, он играл историческую роль собирателя русских земель, он себя Иваном Грозным видел. «Я на русской культуре воспитан», — говорил он, а кто помнит фильм «Падение Берлина», должен был запомнить на всю жизнь, как сталевар Иванов оговаривается, увидев Сталина, склоненного над розовым кустом в своем саду. «Виссарион Иванович!» — восклицает простой сталевар, а Сталин ласково поправляет: «Это моего отца звали Виссарион Иванович», и на лице его появляется тихая улыбка радушного хозяина и любящего сына. Потом еще он с выражением читает наизусть «Кавказ подо мною...».

Делать вид, что не существует иных мнений, было бы тоже нечестно. Некоторые убеждены, что оба договора — и от 24 августа, и от 28 сентября — аморальны и безнравственны и с самого начала не имели никакого смысла, как не было никакого смысла в поголовной коллективизации, в индустриализации за счет ограбления деревни. На всех делах, за которые брался сын Виссариона Ивановича, маленький человек со следами оспы на усатом лице, лежит каинова печать бездарности. Он ничего не умел. Царицын ему придумали, и Первую Конную армию, и довоенные пяти-

летки, ни одна из которых не была выполнена, и десять победоносных ударов, названных его именем в конце войны. Так почему мы до сих пор думаем, что во внешней политике были у него какие-то успехи? Или там, в Наркоминделе, трудились не такие же выдвигенцы, как в Наркомтяжмаше, в НКПСе или в сером здании напротив, которое называлось НКВД?

До последнего времени нам в сферы высокой политики при тотальной секретности заглядывать не полагалось. Там были самые-самые секреты. И мы не заглядывали. Но почему никакие секреты не помогли? Началась война, и в первый же день немцы бомбили наши секретные аэродромы. Секретные заводы. Успел Риббентроп сфотографировать, что ли?

Как можно было многонациональной, великой стране идти на сближение с Гитлером, зная его идеи о жизненном пространстве, о нацеленности германского движения на восток? Разве не фюрер заявлял, что «одна из основных задач германского государственного управления во все времена будет заключаться в предотвращении развития славянских рас»? Ему еще принадлежит такое высказывание: «Мы должны истреблять население, это входит в нашу миссию охраны германского населения, нам придется развить технику обезлюживания. Если меня спросят, что я подразумеваю под обезлюживанием, я отвечу, что имею в виду уничтожение целых расовых единиц». Вот ведь как, «расовых единиц»! Терминология-то какая, это ж обалдеть можно!

Мы плохо знаем то время, иначе чем объяснить появление у нас своих собственных фашистов, увешанных знаками свастики, празднующих в апреле день рождения фюрера. В высоких сапогах с нарукавными повязками на черных рубашках выходят они из подземного перехода на площади Пушкина и молодыми, петушиными голосами выкрикивают фашистские лозунги. Чем объяснить появление «Памяти», взявшей на вооружение тот же идеологический багаж? Сказал им кто-нибудь: ребята, вы задумывались хоть раз, кому вы подражаете? Ведь в свою компанию штурмовики вас бы не взяли: вы низшая раса, вы сами подлежали уничтожению по законам, которые они, а теперь вы проповедуете.

Вот почему еще нам надо знать историю. Вот почему нам интересны люди, причастные к той политической кухне, где втайне созрела злая опара новой войны, в этом смысле «Свидетель» очень своевременный фильм. Это рассказ Валентина Михайловича Бережкова, инженера, переводчика, дипломата, доктора исторических наук. Он присутствовал на встречах Молотова и Риббентропа. Он видел Гитлера и Сталина.

Валентин Михайлович не златоуст, речь его не льется рекой, фраза у него не всегда отточена, но выставить ему какие-то претензии с точки зрения формальной риторики невоз-

можно. В конце концов человек просто рассказывает, он же не по писаному. Его непосредственность подкупает. Претензии есть к зрительному ряду, и тут у меня замечания принципиального порядка: кино имеет свои законы, оно не может быть просто иллюстрацией к статье, к очерку, к воспоминаниям в функциональном журнально-газетном понимании. У кино свои законы, свои чисто киношные ходы и повороты. Хотя и на этом жестком плацдарме могло возникнуть чудо, но оно, увы, не возникло. Слишком много слов и мало действия при том, что непреложная истина — лучше один раз увидеть, нежели сто раз услышать, — в кино гораздо убедительней, чем просто в жизни. А когда Владимир Познер по всем законам голубого экрана натурально возмущается вероломством Сталина, хочется вспомнить, что вождь народов не только разогнал Коминтерн, отправив в лагеря тысячи видных коминтерновцев, он еще и передал Гитлеру тех германских и австрийских антифашистов, которые после прихода Гитлера к власти приехали на свою идейную родину, в Советский Союз. Работники НКВД передавали их по спискам гестаповцам на пограничном мосту через Буг, через Сан, через Нарев... Почему не показать этот мост, или не сохранилось кадров кинохроники или просто фотографий (в чем я очень сомневаюсь)? А почему не сказать, что Сталин разрешил немецким рейдерам проходить Северным морским путем, чтоб в Мировом океане они могли нападать на застигнутые врасплох торговые суда союзников? И не только совместные парады проводились на новой границе, начертанной на карте рукой Сталина, он два года фактически был неволеющим союзником откровенного международного бандита, давая английским и французским коммунистам указания sabotировать военные работы своих правительств.

Понимаю, не все так просто, что-то не сохранилось, что-то неизвестно где лежит, на каких полках, но у меня нет ощущения, что поиск велся в четко означенном направлении. А второе, на мой взгляд, заключается в том, что в фильме нет сценария, нет той литературной первоосновы, которая определяет архитектуру дела, задает ритмику и очередность рассматриваемых событий, свою концепцию, свое прочтение истории, хотя фильм назван художественным. Идет просто разговор «куда вывезет», в принципе известно куда, но где здесь художественность? Художественность — дисциплина, выверенность деталей, полное понимание темы, материала... Комментатор беседует с интересным человеком, задает вопросы, но в моем понимании сценарий не устный жанр. Меня не устраивают случайная зыбкость конструкции, недостаточная ее продуманность (художественная продуманность) и тот романтизм, который можно рассматривать как попытку с минимальными средствами достичь максимальных результатов. И тем не менее на фильм обратили внимание, он замечен. Люди хотят знать, как делалась большая политика и есть ли гарантии, защищающие нас от новых фашистов и пактов, принимаемых за нашей спиной.



ПРЕСС-БОКС



● «Даю себе 20 лет, чтобы стать не менее знаменитым, чем Пикассо, Гоген и Модильяни — мои кумиры», — говорит 76-летний американский актер Энтони КУИН («Грек Зорба», «Дорога»), решивший окончательно уйти из кино, чтобы посвятить себя «изящным искусствам». — «В живописи и скульптуре меня больше всего привлекает то, что, в отличие от кино, они никогда не стареют».

● Филиппинский сенатор, бывший актер Джозеф ЕСТРАДА, заявил, что отказался от двух миллионов долларов, предложенных ему за то, чтобы он НЕ участвовал в картине «В когтях орла» — первом филиппинском фильме, открыто критикующем присутствие в стране военных баз США. Естрада играет человека, чью дочь изнасиловал американский солдат.

● Фрэнсис Форд КОППОЛА собирается ставить третий фильм о мафии, «Крестный отец — III», с Аль Пачино в главной роли. Съемки будут проводиться в США, на Сицилии и итальянской студии «Чинечитта».

● Альберто СОРДИ сыграет главную роль в экранизации мольеровской пьесы «Скупой» вместе с Кармен Маурой и Кристофером Ли. Действие фильма перенесено в Италию XVII века.

● 41-й фильм из чрезвычайно популярной в Японии серии «Тора-сан» компания «Сётику» снимает в Вене. Это первый случай, когда приключения Тора-сан, роль которого исполняет «японский Чарли Чаплин» Киёси Ацуми, снимаются за рубежом. Продюсеры намерены затем перенести действие серии в США.



Энтони Куин и Лайза Минелли

● Стивен СПИЛБЕРГ — самый «кассовый» режиссер в истории кино («Челюсти», «Близкие контакты третьей степени», «Инопланетянин») готовится переснять фильм 1943 года «Парень по имени Джо», поставленный Виктором Флемингом, — о военном летчике, сбитом в воздушном бою и ставшем после этого «ангелом-хранителем» молодого пилота.



Агентство Франс Пресс сообщает, что по произведенному среди зрителей опросу «идеальная» французская семья, составленная из кинозвезд, выглядит так: Филипп НУАРЕ — дедушка, Дениз ГРЕЙ — бабушка, Жан-Поль БЕЛЬМОНДО и Катрин ДЕНЕВ — папа и мама, Даниель ОТЕЙ и Эммануэль БЕРТ — дети.

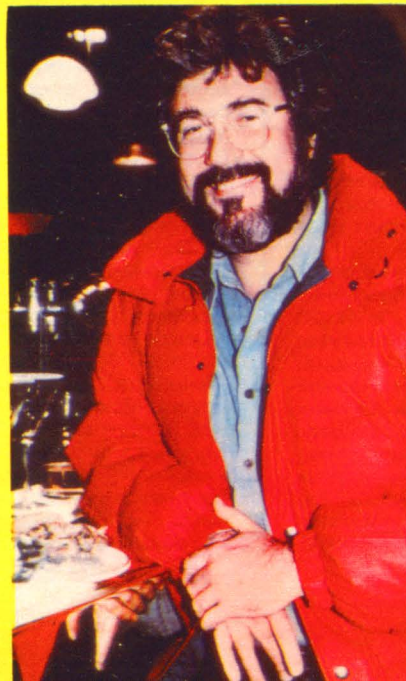


● Непальская актриса и режиссер Рачна СИНГХ, поставив несколько детских фильмов на телевидении, дебютировала в «большом» кино лентой «25-я весна». Сейчас на экраны Непала выходит картина «Настоящая любовь», где Сингх играет мать девушки, несчастной в любви.

● Английский режиссер Ричард АТ-ТЕНБОРО («Ганди», «Клич свободы») намеревается экранизировать «Автобиографию» Чарли Чаплина.



● Шестой фильм сделают вместе режиссер Мартин СКОРСЕЗЕ («Грязные улицы», «Таксист», «Король комедии» и др.) и актер Роберт ДЕ НИРО — «Хорошие парни». Японский режиссер Акира Куросава между тем пригласил Скорсезе сыграть Ван Гога в картине «Сны, которые я видел».



Роберт Де Ниро



● Французский режиссер Луи МАЛЬ закончил снимать комедию «Милу в мае», действие которой разворачивается в разгар событий 1968 года. Сценарий написан им вместе с Жан-Клодом Каррьером. В главных ролях — Мишель ПИККОЛИ и МИУ-МИУ.

● В Турции развернулась широкая кампания за реабилитацию режиссера Йылмаза ГЮНЕЯ (Золотая Пальмовая ветвь на Каннском кинофестивале 1982 года за ленту «Дорога»). Хотя фильмы его по-прежнему запрещены на родине, имя Гюнея уже внесено в «Историю турецкого кино», издаваемую министерством культуры страны.



● Англичанин Джереми АЙРОНС и француженка Фанни АРДАН снимутся в картине швейцарского режиссера Жан-Жака Арьена «Австралия» (рабочее название). В съемках фильма участвуют кинокомпании Швейцарии, Франции и Бельгии.

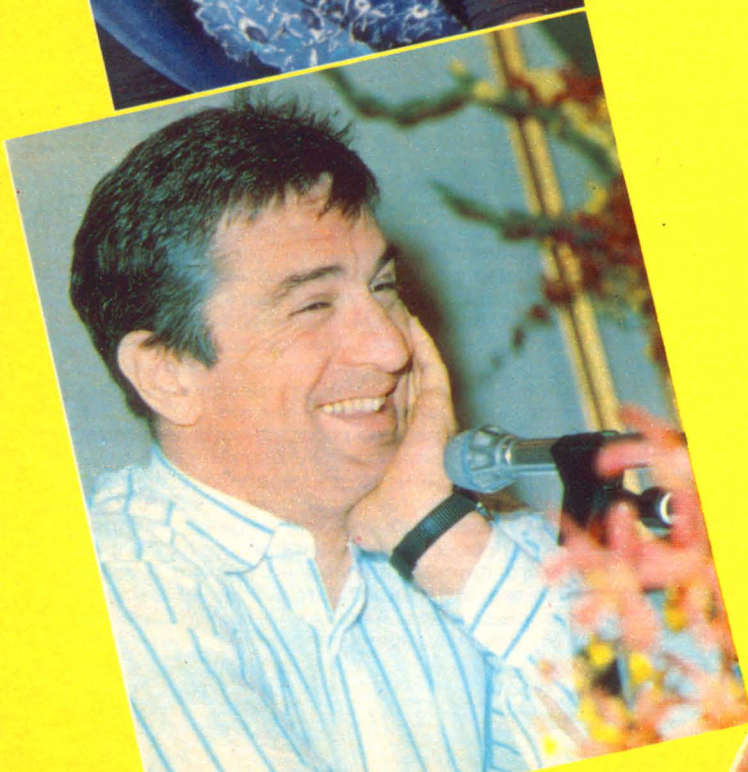
● Американский актер и певец Крис КРИСТОФФЕРСОН снова на экране — в триллере Кена Джонсона «Тысячелетие». Он сыграл человека, влюбляющегося в женщину из далекого будущего (Черил Ледд). «Я решил сниматься в этом фильме, потому что он удачно соединил научную фантастику с прекрасной любовной историей», — отметил Кристофферсон.



Крис Кристофферсон и Черил Ледд. «Тысячелетие»



Фото М. Мовсисяна



В творческом наследии народного артиста СССР Николая Григорьевича Гринько свыше 150 ролей: тут и папа Карло в «Приключениях Буратино», и Чехов в «Сюжете для небольшого рассказа», и Иван Никифорович в «Миргороде и его обитателях», и... и... и...

Но есть пять фильмов, которые стоят в особом ряду. Гринько посчастливилось сыграть во всех отечественных фильмах Андрея Тарковского: «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер». Этого актера Тарковский называл своим добрым гением, талисманом.



НИКОЛАЙ ГРИНЬКО ВСПОМИНАЕТ...

ТАЛИСМАН АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Познакомившись с Николаем Григорьевичем на одном из первых вечеров памяти А. Тарковского в апреле 1987 года, я сделал записи его воспоминаний о совместной работе с режиссером. Потом несколько раз приходил к Гринько домой и, что называется, по крупицам дописывал к уже известным фактам новые. Николай Григорьевич только просил не превращать это в «проходное интервью» и очень интригуяюще обещал: «Приходите потом как-нибудь, может быть, еще что-то вспомнится».

Конечно же, тогда, в 1987 году, я не мог предположить, что у Николая Григорьевича остается катастрофически мало времени: меньше двух лет...

Но хочется надеяться, что даже в этом незаконченном виде наша беседа будет интересна всем, кто любит истинный кинематограф, кто желает больше узнать о его страстных служителях, которые в буквальном смысле слова сгорают до срока: Солоницын, Тарковский, Гринько...

— Николай Григорьевич, расскажите о вашей первой встрече с Андреем Арсеньевичем Тарковским: о работе над фильмом «Иваново детство».

— Как я попал на съемки первого фильма Тарковского? Это было очень давно. Я работал на эстраде, в Укрконцерте. А работа артиста эстрады связана с постоянными гастролями: с поезда — на самолет, с самолета — в автобус, с автобуса — в гостиницу, и часто плохую, из гостиницы — на сцену, утром и вечером. Короче, когда подходит время отпуска, то мечтаешь его провести не в Ялте или Сочи, а с удочкой на берегу Днепра.

И вот завтра — отпуск. В углу лежат рыболовные снасти, палатка. А поздно вечером является гость и предлагает сыграть небольшую роль в фильме у молодого режиссера. Я отказываюсь категорически: отпуск. Пытаюсь объяснить, что завтра с товарищем плыву пароходом под Канев — на рыбалку. Но ночной гость обрадовался и еще настойчивее меня уговаривает:

мы и снимаем как раз возле Канева. И роль небольшая. Можно будет порыбачить и поработать. Мой последний аргумент: а как же товарищ? Гость говорит: «И товарищу найдем работу». Так я попал на съемки «Иванова детства».

За режиссера я сначала принял оператора Вадима Юсова — он был в той компании самый солидный, серьезный. И потом сильно удивился, когда мне показали настоящего режиссера: молоденький парнишка, скуластый, улыбающийся, взнервленный, немного даже заикающийся, и в очень странной кепочке. Он дал мне прочитать сценарий. Сценарий мне сильно не понравился. Я тогда уже сыграл в пяти-шести картинах и считал себя знатоком кино. Я привык, что раз речь идет о войне, то должны быть масштабные коллизии, пушки, танки. А тут ничего этого нет. Какая-то мелковатая тема. Судьба какого-то мальчишки. Успокоила только собственная роль — подполковника Грязнова. Она была мне близка и знакома. Я таких людей встречал на войне. Фильм снимали лихо, с задором. Андрей умел как-то зажечь людей, настроить на работу. И рядом снимались прекрасные партнеры. Но должен откровенно сказать: ощущения, что я приобщился к чему-то гениальному, у меня совершенно не было.

Через некоторое время я снимался на «Ленфильме» и случайно попал на премьеру «Иванова детства». И тут, пока шел фильм, ругал себя всеми нехорошими словами. Как же я, не новичок в кино, не увидел во время съемок, какая делается картина! Тут только я понял, что у этого очень молодого режиссера большое будущее. И когда фильм закончился, я просто обалдел. Да и не только я. Помню, Козинцев восторженно улыбался и говорил: «Знаете, должно быть очень неудобно перед коллегами, когда делаешь такие картины».

— Создается впечатление, что Андрей Тарковский легко, как бы шутя, снимал свои фильмы?

— Нет, обманчивое впечатление. С легкостью снимался только первый фильм. Тут Андрей, так сказать, пробовал свои силы. Я вам

Н. Гринько и А. Тарковский на съемках «Соляриса»

Фото В. Мурашко

расскажу, как трудно делали «Сталкера». Этот фильм снимали дважды. Тарковский посмотрел почти готовый материал и сказал: «Это картина не моя. Я не могу выпустить такой фильм. Я должен все переснять».

И кругом, конечно, все охали, ахали. Какие-то режиссеры говорили, что такой материал украсит любую картину. Но Андрей ничего не слышал, был непоколебим. Нужно было найти триста тысяч. Его тогда поддержал председатель Госкино, и деньги нашли. Мы, актеры — Саша Кайдановский и Толя Солоницын, — думали, гадали: если Андрей будет менять мизансцены, то виноват он — сам, значит, запутался в этих лабиринтах развалин старой электростанции (снимали возле Таллинна). А если не будет ничего менять, то виноват оператор Рерберг (второй раз снимали с другим оператором — Княжинским). И, снимая второй раз, Андрей не менял ни единой точки, ни одного движения, так все у него было выверено заранее. Наверное, творческая индивидуальность Рерберга, прекрасно снявшего «Зеркало», в «Сталкере» Андрея уже не устраивала.

А самое трудное, что запомнилось во время работы над «Сталкером», — это озвучивание ролей. Все было на пределе физических возможностей. Обычно за двенадцать смен озвучивается нормальная двухсерийная картина. Мы же за двенадцать смен не могли сделать и половины одной серии. Андрей только говорил: «Но делать надо так и только так. Давайте еще разочек». Обычно он не смотрел на экран, сидел боком, занимался чем-то своим и, останавливая, говорил: «Нет, это фальшиво. В театре будете так говорить. Это из вашего собственного репертуара в таком-то фильме». Он очень тонко чувствовал фальшь. Как-то по телевизору показывали «Петра Первого», и я, помню, восторгался — блестящая работа. Там играет Николай Симонов — совершенно гениально. А Андрей после этого фильма пришел на съемки и говорит: «Что же это такое? Это котурны! Это артист, который играет. А где же Петр, который мучается?» Фальшь принималась им почти как

оскорбление. Будь то кино, литература, музыка, поэзия.

— Наверное, после кино Тарковский выше других искусств ставил поэзию. Известно его отношение к поэзии отца — Арсения Александровича Тарковского. А каких еще поэтов цитировал, любил Андрей Арсеньевич?

— Стихами отца Андрей Арсеньевич действительно просто жил, он как бы рос вместе с ними. вспомните во многом автобиографический фильм «Зеркало». Мне приходилось видеть Арсения Александровича во время съемок фильма. И когда была премьера «Зеркала» в Доме кино, отец сказал сыну: «Если тебе будут говорить, что это плохо, — не верь. Это здорово, это настоящее, и вот я тебе за это низко кланяюсь». Андрей был тогда счастлив от такой оценки. Он весь светился.

А кого из поэтов цитировал еще? В «Сталкере» есть стихи Тютчева. Любил Пастернака, Ахматову. Но, кажется, на первом месте были стихи отца:

*Сама ложилась мята нам под ноги,
И птицам было с нами по дороге.
И рыбы подымались по реке.
И небо развернулось пред глазами...
Когда судьба по следу шла за нами
Как сумасшедший с бритвою в руке.*

— Николай Григорьевич, я слышал, что Шукшин, Высоцкий и Тарковский были почти друзьями... А как Тарковский оценивал творчество Шукшина и Высоцкого?

— Тарковский и Шукшин вместе учились во ВГИКе в мастерской Михаила Ильича Ромма. Но это два не только очень больших и разных художника, но и два, как мне кажется, очень разных человека. Я не думаю, что они были близкими друзьями. Высоцкий, по-моему, действительно мог быть близок и с Шукшиным, и с Тарковским.

У Андрея Арсеньевича была, конечно, своя оценка Шукшина — режиссера и писателя, Высоцкого — актера и поэта. По-моему, он очень высоко ценил актерский дар Шукшина и Высоцкого. Нам только, актерам, он этого не говорил. И хотя кто-то советовал ему попробовать сняться в своем фильме Высоцкого, он, мне кажется, никогда бы на это не пошел. Слишком крупные и разные индивидуальности.

— Вы начинали свой творческий путь как театральные актеры. И я знаю, что по-прежнему любите и цените театр. Вы не видели театральных постановок Тарковского? И еще: были ли у Тарковского любимые актеры?

— Я видел один спектакль Андрея Арсеньевича: «Гамлет» в Ленком. Это было удивительное зрелище. Я не согласен с теми, кто говорит, что Тарковский — слабый театральные режиссер. Это мог бы быть замечательный театр — «Театр Тарковского». И в этом театре, конечно, все было бы не так, как в других театрах. А впечатления от того спектакля были такие же, как и от его фильмов: кто-то восторгался, кто-то недоумевал. Там Гамлет — Толя Солоницын — воскресал и протягивал руки своей матери (ее играла Рита Терехова). Где вы еще видели, чтобы Гамлет прощал своей матери измену? Впечатление от спектакля незабываемое.

Анатолий Солоницын был любимым актером Андрея Арсеньевича. Они были очень близкими друзьями, хотя Солоницын называл Тарковского по имени-отчеству. Андрей Арсеньевич неоднократно протестовал, но бесполезно. У Толи была какая-то страшно неустрашенная в житейском смысле жизнь, и, я помню, Тарковский часто говорил ему: ну где ты сегодня ночевал? На вокзале? Да ты хоть пообедай? У тебя нет денег? Для Толи и писался сценарий «Ностальгии». Но сыграть в этом фильме он не успел... Андрей ценил то, с какой самоотдачей работал этот актер над образом. Чтобы сыграть обет молчания в «Рублеве», он два месяца ни с кем не разговаривал.

— Прав ли актер А. Эдвалл, играющий почтальона в «Жертвоприношении», когда говорит, что у Тарковского все актеры играют «на одном уровне с портверой», играют столько, сколько нужно режиссеру, и — никакой отсебятины?

— Да, наверное, прав. Андрей Арсеньевич обычно давал актерам задание в самых простых, но довольно точных установках. Он как бы подталкивал к созданию того образа, который видит.

Я снимался у очень многих режиссеров. И были такие, которые ставили грандиозные задачи. Что мы, дескать, в этой сцене покажем всех царей, а в той — всех чиновников, всех убийц и т. д. На съемках фильма в такие выси «улетает», что потом, когда смотришь на экран

и там ничего из «обещанного» нет, удивляешься самому себе.

Я еще раз повторюсь: Андрей Арсеньевич ценил в людях, особенно творческих профессий, способность к самоотдаче. Известно, как он сам сгорал в работе, и такой же самоотдачи требовал от тех, кто работал рядом. Я помню, как Стругацкие на премьере «Сталкера» говорили зрителям: «Не верьте титрам, мы не сценаристы, это все он — один». И точно — «Сталкер» переписывался раз десять. Тарковский мог утром прийти на съемку и сказать помрежу: «Маша! Пока господу актеры переодеваются, дай им почитать новый сценарий. Пусть познакомятся с новым текстом». Когда он успевал переписывать? Ночами?

Мы приезжаем на съемку, а Андрей уже два часа там возле ручейка какого-нибудь бродит, камни подбрасывает, водоросли поправляет. Говорит: «Сейчас начнем снимать. Потерпите минутку». А потом мог целый день снимать какую-нибудь ветку на дереве, то, как листья падают в ручей или дрожат от ветра.

Мне вспоминается, как снимали спор об искусстве Даниила Черного и Андрея Рублева. Другой режиссер поставил бы иконописцев перед камерой, дал «крупняк» и давай «разжигать» диалог. А Андрей Арсеньевич так не умел, не мог просто так снимать. Вот он ходил тогда по гречихе и говорил, что рано снимать: надо пригнать грейдер, землеройную машину и сделать тут, в поле, дорогу с востока на запад. Потом, помните, во время спора художников по этой дороге проскакал всадник? И у него не было и не могло быть ни малейшей случайности. Мне вспоминается, сколько издевательства вытерпела моя безрукавка в «Соляристе» — тужурка отца Криса. Андрей на ней и танцевал, и в пыли волочил, и в нескольких местах пропалил сигаретой — «обживал» ее. И мой костюм для него был не менее важен, чем мой диалог.

— А что говорил Андрей Арсеньевич о своих учителях в кино? В одном своем интервью оператор Юсов говорит, что среди наших режиссеров для Тарковского был только один авторитет — Довженко.

— Для Тарковского авторитетов-режиссеров не существовало никаких, нигде. Практически он говорил только о Бергмане, Феллини, Бунюэле. Когда его с кем-то сравнивали в статье или рецензии, он читал это, улыбаясь: «Я об этом и не думал снимать. Откуда они взяли?» Что же касается продолжения поэтических традиций Довженко — так это естественно. Каждый художник, начиная творить, отталкивается от того, что ему ближе, роднее, что ли... Конечно же, Тарковский хорошо знал фильмы Довженко. И, возможно, в чем-то продолжает доженковские традиции. Но никакого формального повторения, мне думается, вы не найдете. Вот точная и характерная для обоих черта — бескомпромиссность. Абсолютная такая совесть или, точнее, ответственность перед народом.

Мне вспоминается эпизод одного фильма. Старик художник пьет чай у костра вместе с ребятами и спрашивает у них:

— Какая самая красивая птица на свете?
— Павлин, — отвечает один.
— Нет. Белая ворона.
— А почему?

— Потому что это исключение из правил. Стая белых лебедей может быть. Но никогда вы не увидите стаи белых ворон. И белой вороной нельзя стать, ею нужно родиться. Обмазаться медом, потом вывалиться в муку — можно. Но это будет не белая ворона, а ряженая. А ведь белые вороны определяют стаи. Может, в жизни таких ворон и не бывает, но в искусстве без них не бывает жизни.

...А на «Мосфильме» почти так и было. Мы как-то привыкли с детства, что идти по жизни надо так, как все. Не высовываться, не выпендриваться, только в затылок друг за дружкой. А Андрей не хотел и не мог как все. И ему этого не прощали. Пытались как-то уколоть, в чем-то ущемить. Но он терпеливо все это сносил. Особенно ему было больно и обидно, когда кто-то из своих, близких говорил глупость или ерунду. От чужих он мог просто отмахнуться, а за своих болезненно переживал. Мне вспоминается, как спокойно и снисходительно говорил в таких ситуациях Довженко: «Что могут знать воробьи, летающие в конопле, о том, что видно орлу в облаках?»

— Критиковал Андрей Арсеньевич своих коллег?

— Такое было очень редко. Я уж не помню, после какого именно фильма Андрей, сначала наградив его своими характерными оценками —

«конъюнктура, беспомощность, гигантомания, посредственность», потом очень грустно так сказал: «Сейчас в кино ходить просто неприлично. Просто стыдно признаться знакомым, что ты был вчера в кинотеатре и смотрел какой-нибудь прокатный фильм. Что ты был соучастником чего-то постыдного». Еще Андрей очень любил поговорку: «Талант — это от Бога. Один открывает теорию относительности, а второй умеет шевелить ушами».

— Тарковский в одной беседе сказал, что артист Гринько — его талисман, добрый ген. И все-таки два последних фильма он снял без «талисмана». Не думали ли вы о своем участии в этих картинах?

— А что тут думать? Ни в «Ностальгии», ни в «Жертвоприношении» для меня не было роли. Объясню подробнее.

Андрей Арсеньевич считал, что я внешне чем-то отдаленно похож на его отца. Смотрите, что получается. И в «Ностальгии», и в «Жертвоприношении» связи героя с «земным» отцом как бы оборваны. В этих фильмах все зрительское внимание концентрируется только на переживаниях главного героя, его связях с женой или еще с одной женщиной и на его детях. И мне думается, что нас с Андреем Арсеньевичем разлучила не столько государственная граница, сколько — время. Вспомните моих героев. Вспомните подполковника Грязнова — опекуна, воспитателя мальчишки-разведчика; его отцовская забота об Иване... Потом учитель, духовный наставник Рублева — Даниил Черный. Постоянный его спутник. Потом отец Криса Кельвина в «Соляристе» с его предостережением сыну: «Таких, как ты, опасно пускать в космос, там все очень хрупко». И в конце фильма с откровенной «отцовской» цитатой из Рембрандта. Мне кажется, это была моя главная работа в фильмах Тарковского, так сказать, мой главный образ, который и хотел создать сам режиссер. Потом начальник типографии в «Зеркале» с его житейским предложением обезумевшей от ужаса героине в то чудовищное сталинское время: «Снять стресс спиртом». И наконец в «Сталкере» по-житейски умный профессор с бомбой — для «чудесной» комнаты, с термосом и бутербродами — для себя.

Тут мой круг замкнулся, а у Андрея Арсеньевича началась новая тема. И мне кажется, что бы он еще ни снимал, ко мне с предложением работать не обратился бы. Так же, как к Банюису, к Рите Тереховой или к блестяще сыгравшему в «Сталкере» Саше Кайдановскому.

— Сейчас много говорят о нереализованных замыслах Тарковского. Например, кинорежиссер Н. Зоркая как-то предположила, если бы Тарковскому не мешали, он бы снял не 8, а 28 фильмов. Как вы считаете? Может быть, в свободную, так сказать, минуту Андрей Арсеньевич делился своими замыслами?

— Какие у нас были свободные минуты? А если и были, то Андрей Арсеньевич говорил о...своей даче. Кажется, на берегу Оки. Вокруг этой дачи было много разговоров. И Тарковский часто в шуточной форме агитировал кого-то из актеров поехать туда поработать и отдохнуть. На травке, мол, полежим, воздухом нормальным подышим, на коров посмотрим.

Нереализованные замыслы? Ну, во-первых, какой большой художник будет много говорить о своих замыслах, а во-вторых, известный сценарий «Гофманиана» он писал не для себя. Мне кажется, какой действительно он очень хотел снять фильм — это фильм по Достоевскому. И долго и мучительно шел к такому фильму. Он мог бы снять любой роман Достоевского, только бы «наверху» кто-то захотел этого и разрешил.

— А не возникало ли раньше у Андрея Арсеньевича, скажем, в период многолетней сдачи Госкино «Андрея Рублева», желания уехать на Запад? Освободиться от рабской зависимости от тех, кто «наверху»?

— Никогда, ни раньше, ни позже, я не слышал таких разговоров, что можно поменять Отчизну как квартиру. Это у других режиссеров, масштабом помельче, такая тема всплывает: «На Западе на фильм дают 5 миллионов. На Западе художников ценят». Тарковский оказался на Западе, когда его чаша терпения переполнилась. И я думаю, что, доживи он до наших перемен, он бы обязательно вернулся на Родину, к своим корням. Смотрите, как он переживает разлуку с Родиной. Тут собственная судьба диктует сюжет фильмов. Ищите все ответы на экране.

Киев

Беседу вел
Ю. РЕПИК



**Сергей КОЛТАКОВ:
АВТОПОРТРЕТ
НЕИЗВЕСТНОГО**

* — Сергей Михайлович, что вас сегодня беспокоит больше всего?

— Желудок. Он стал пошаливать.
— Попейте мяты...
— Нельзя, мята ведет к импотенции.

— Тогда просто снимайтесь, может, это утолит ваши печали. Кстати, фильм «Утоли моя печали», где вы сыграли, многим нравится.

— Не знаю, не видел.
— Вы же были на премьере в Доме кино?

— Как нормальный актер, я провел время в буфете.

— Какое-то у вас настроение не-серьезное...

— Настроение? Запишите — чemoданное.

— Куда-то собираетесь?

— Выбираю дорогу. Всегда до-ро-гу.

— И на какой вас можно застать?

— Не застанете. Пишущие за мной не поспевают.

— Но ваши герои скорее не в пути, а на распутье?

— Я в раздумьях. Среди всеобщей безмозглости я обращаюсь к единственному спасению — раз-мышлению.

— Но, кроме этого, вы еще и сни-маетесь?

— Для нормальной работы мозга нужен сахар. Талоны ограничены. Са-хар в дефиците. Я зарабатываю на сахар, чтобы жить.

— Вам все равно чем зарабаты-вать?

— Ну, я же не проститутка! Един-ственная возможность — творчест-во...

— Слышала, что вы сыграли Беню Крика?

— Да, в фильме «Искусство жить в Одессе» по мотивам одесских рас-казов И. Бабеля. Поставил Г. Юнг-вальд-Хилькевич. Это первая его удачная работа, и то потому, что ему впервые удалось меня заманить.

— Вас трудно заманить?

— Очень трудно. Я снимаюсь раз в год — один большой год и одна — ма-ле-нь-кая — картина, она похожа на диафильм. Я беру не количе-ством, а качеством.

— Вы избирательны?

— Не из чего избирать. В пору совсем заморозиться. Что-то надо делать с драматургами, режиссера-ми. Наложить на них мораторий. Ну-

жен мор. Правильно говорят: помо-гите таланту — серость сама пробьет-ся.

— Кто, по-вашему, талант?

— Они все покойные. Тут я про-горел. Уйти куда-нибудь в «глухоне-мое» кино к Эйзенштейну, чтобы не слышать нашей болтовни, всей этой лжи. Ужасно печалит, что вначале было слово, и человек его опохабил. Хотя я не уверен, что вначале было слово.

— Какую роль считаете лучшей?

— В «Соучастниках».

— Чем это определяете?

— Собственным критерием — ко-гда прикасаешься к своему небу ма-кушкой.

— И какое ваше небо?

— Голубое, чистое пространство без всяких примесей современных выхлопных газов.

— Не хотите попробовать себя в режиссуре?

— Надежда не покидает. Но у меня характер сложный — я не смогу существовать в системе адми-нистрирования. Как вижу админи-стратора, хочется закрыть глаза — и бежать дальше.

— И куда на сей раз?

— В казенный дом. Театр. МХАТ. У меня там одна-единственная роль — Треплева в «Чайке».

— Чеховский герой вам близок?

— Какой герой! Несчастный рус-ский человек, про которого мы забы-ли окончательно. Могущий совер-шить поступок, в отличие от нас. Нас просто уже нет. Остался внутренний потенциал. Когда мы к нему про-рвемся, можно будет начать новое летоисчисление.

— Интересный у нас получается диалог, чем бы его завершить...

— Некрологом, как принято.

— Плюньте через левое плечо.

Наталья РТИЦЕВА



**Федор ДУНАЕВСКИЙ:
«СНИМАЮ ФИЛЬМ»**

* — Федор, мы помним твои роли в «Курьере» и «Дорогой Елене Сергеевне», а чем ты занимаешься сейчас?

— Снимаю фильм.

— Ты пробуешь себя в режиссу-ре?

— Мечту сделать свой фильм я лелеял давно. Но реальной она стала только после встречи с ребятами из театральной студии «Черный квадрат», я нашел единомышленни-ков.

— О чем твой фильм?

— Это будет скорее всего нетра-диционное, странное кино — без сю-жета, главного героя, привязки к конкретному времени и месту, не документальное и не художествен-ное... Массовый зритель, думаю, его не поймет, так что снимаем в основ-ном для себя.

Кому-то может показаться, что ребята случайно собрались и стали снимать кино. Развлекаться. Это не так. То, что мы делаем, для нас — необходимость, это всем нам очень нужно, прежде всего нам самим. И, кроме всего прочего, я надеюсь, что эта работа поможет многим из моих друзей как-то определиться в жизни. Ведь ситуация не изменилась — та-лант у нас по-прежнему соседствует с неустроенностью.

— С профессией актера ты что — простился?

— Последние несколько месяцев не поступало никаких интересных предложений, если не считать, ко-нечно, маленькой роли в «Чонкине», на которую я был уже утвержден, но

фильм, как известно, не состоялся. Приглашали еще сняться в очеред-ном детективе по Агате Кристи, но, во-первых, это не мой жанр, во-вто-рых, это до такой степени повторе-ние, что работать в таком фильме просто скучно. Я отказался.

А работать, конечно, хочется. Так уж получилось, что с 16 лет я только этим и занимаюсь — снимаюсь в кино и ничего другого делать не умею. Так что если бы предложили хорошую роль, я бы с удовольствием ее сы-грал.

— А студия брейк-данса, кото-рую ты вел?

— Увы, с ней ничего не получи-лось. Мне были необходимы вещи, без которых танцевать брейк просто невозможно — большие зеркала, сте-реомагнитофон, определенное по-крытие. Все это мне обещали, но, как всегда, нашлись какие-то «объ-ективные причины». Можно, конечно, работать и в отсутствии условий, вернее, создавать их самому, но на это нужно тратить в четыре раза больше времени, которого у меня нет.

— Все свое время ты отдаешь фильму?

— Почти все. То, что остается, по-свящаю чтению, собираюсь занять-ся изучением языков.

Ирина МАМИЧЕВА

Р. ЮРЕНЕВ

Получив весной 1963 года при-глашение стать членом Меж-дународного жюри на Канн-ском кинофестивале, я, соз-наться, разволновался от та-кой ответственности и чести. Советский Союз послал на конкурс «Оптимистическую трагедию» С. Самсонова по пьесе В. Вишневского — выбор, несом-ненно, рискованный для светски-снобистского фестиваля на Лазур-ном берегу. К тому же руководящее лицо строго меня предупредило: «Вам будет трудно. Особенно остерегайтесь представителя Соеди-ненных Штатов Рубена Мамуляна. Он — яркий антисоветчик, автор клеветнического памфлета «Ни-ночка»!»

...Председатель жюри — изве-стный драматург Арман Салакру — любезно потащил меня на крышу фэстивального дворца сниматься. «Это будет сенсационное фото! — говорил он. — Я между двумя пред-ставителями великих держав. Франция объединяет Америку и Россию!» Прогрессивно, разуме-ется, и почетно! Однако Америку представляет Рубен Мамулян... На фотографии мы стоим поодаль.

Каюсь, сначала я его сторонил-ся. Но он заговаривал со мной на прекрасном русском языке с не-сколько старомодными петербург-скими оборотами. В нелегких дис-куссиях на заседаниях жюри он неизменно занимал дружескую нам позицию. Его речи были умны, об-стоятельны и справедливы. Нако-нец, он добровольно помогал мне, переводя особенно невнятные речи французов, глотающих окончания слов, и англичан, предпочитающих говорить по-английски. Словом, я быстро попал под обаяние этого опаснейшего «клеветника», с каж-дой встречей убеждаясь в его уме, тактичности и искреннем дружелюбии.

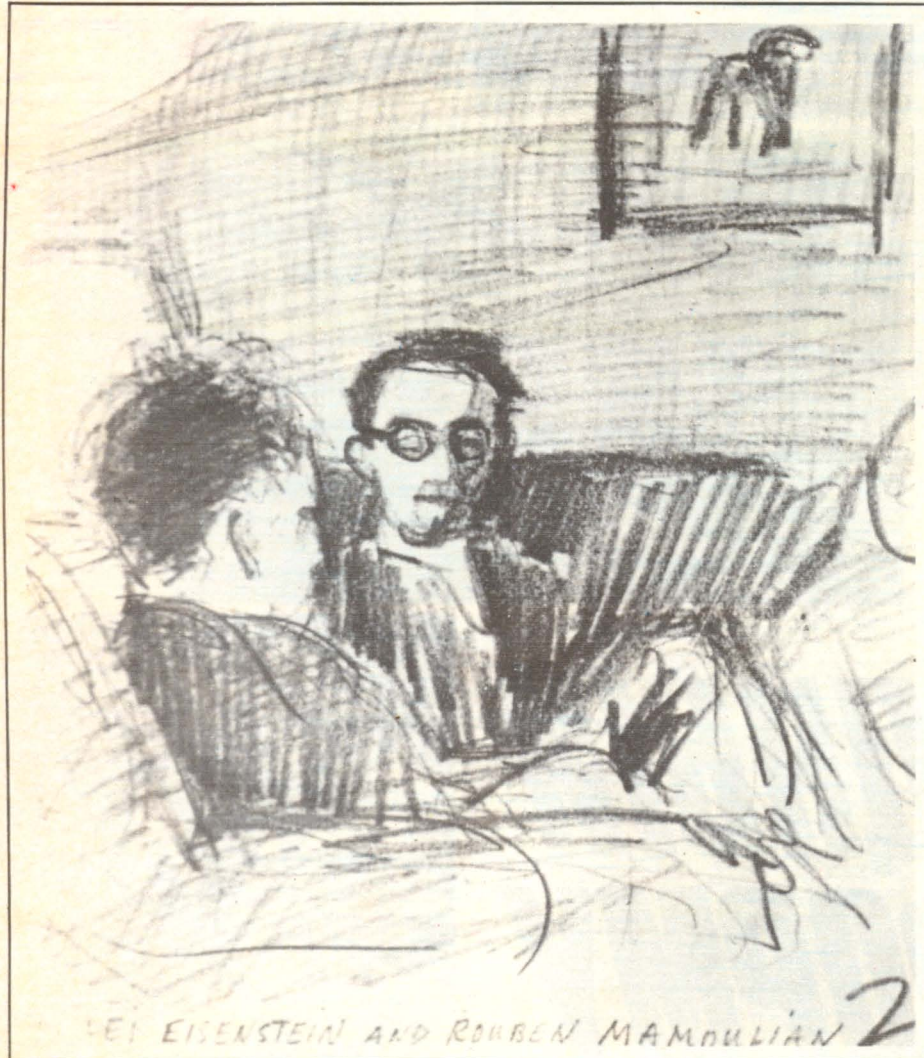
Я знал, конечно, что Рубен Ма-мулян — один из лучших режиссе-ров американского кино 30—50-х годов, автор очаровательного фильма о театральной богеме «Ап-лодисменты», ужасающей экраниз-ации «Доктора Джекиля и мистера Хайда» Р. Стивенсона, первой цве-товой ленты «Бекки Шарп» (по «Ярмарке тщеславия» У. Текке-рея), «Мы живем вновь» (по «Вос-кресению» Льва Толстого) с Анной Стэн в роли Катюши. Я помнил штормовые брызги на окаменев-шем от горя прекрасном лице Грe-ты Гарбо в его картине «Королева Христина»...

Но памфлет «Ниночка»?.. Я пытался спросить его об этом фильме. Он... его не помнил. Мо-жет быть, потому, что я говорил «Ниночка», а фильм в Америке на-зывался «Шелковые чулки».

Гораздо интереснее были наши разговоры о России, о театре, об Эйзенштейне.

Армянин по происхождению, Ма-мулян родился в Тифлисе, учился в университетах Петербурга и Мо-

МАМУЛЯН, ЭЙЗЕНШТЕЙН И ДРУГИЕ...



С. Эйзенштейн и Р. Мамулян. 1930 г.

My dear Mamulian!
I am very glad that, according to what my friends told me, you still remember me, as well as I do. That allows me to take the opportunity to introduce to you two of our best comic writers of the 20s and 30s. You must know them by name and you've probably read their works

in (my) in or in English (they were translated and published in U.S.A.)
I would be pleased to hear something personal about you and remain always sincerely yours,
S. Eisenstein
Sept. 19 30

Письмо Эйзенштейна Мамуляну

сквы, посещал занятия К. Станиславского и Е. Вахтангова. В 1919 году переехал к сестре в Лондон. Там он организовал молодежный театр «по русской системе». С середины двадцатых годов — в Голливуде. Снял несколько десятков картин с лучшими актерами: Гари Купером, Фредериком Марчем,

Марлен Дитрих, Тайроном Пауэром и многими другими. Первым применил раздельную запись изображения и звука. Первым применил систему Техниколор в цветовом кино.

«Я познакомился с Эйзенштейном в Голливуде. Видел его мытарства в фирме «Парамаунт». Восхи-

щался его мужеством, гордостью, остроумием. Кстати, у меня, кажется, сохранилось его письмо. Постараюсь найти!»

И нашел!

«11 сентября 1963 г.

Дорогой господин Юренев!

Я задержался в Европе и в Нью-Йорке значительно дольше, чем предполагал, и только сейчас вернулся в Калифорнию.

Как я обещал вам, я наскоро просмотрел свой архив (...) и нашел письмо господина Эйзенштейна, а также карандашный рисунок, который был сделан с Эйзенштейна и меня помощником режиссера Фрэнком Таттлом. Посылаю вам фотокопии и того и другого для задуманной вами книги об Эйзенштейне, и если они представляют для вас какой-либо интерес, пожалуйста, используйте их. (...)

Я бы хотел сказать, что был очень рад знакомству и беседе с вами в Канне и что очень жалею о том, что не смог воспользоваться приглашением приехать на последний Московский фестиваль. (...)

Надеюсь, мы встретимся вновь. (...)

С наилучшими пожеланиями искренне ваш Р. Мамулян.

Миссис Мамулян присоединяется к моим пожеланиям».

По дороге из Канна домой я попросил в Париже основателя Сине-матеки Анри Ланглуа показать мне «Ниночку».

«Зачем вам эта чепуха? Хотите лучше «Аплодисменты» или «Городские улицы»? Ну, хотя бы...»

Но я упорно хотел «Ниночку».

Презрительно фыркая, мой дорогой Ланглуа куда-то звонил, опять предлагал другие фильмы, наконец нашел «Ниночку», но со мною в зал не пошел.

Памфлет? Кто это выдумал?

Обыкновенная музыкальная комедия, сделанная по старой немой картине Эрнста Любича, в которой говорится, что Ниночка сделалась шпионкой за шелковые чулки. Но не шпионство показано, а танцы (с самим Фредом Астером!) и любовные, довольно глупые перипетии.

Не без труда мне удалось разъяснить все это руководителем Московского кинофестиваля. И Мамулян наконец приехал.

И я был горд тем, с каким гостеприимством его встречали наши кинематографисты, с какой любовью он вспоминал московские улицы, театры, давно ушедших друзей. А в Ереване его принимали не хуже, чем Уильяма Сарояна. Рассказывая об Армении, Рубен Захарович прослезился.

И, наконец, последняя встреча.

В 1976 году режиссер Георгий Данелия и я были командированы на кинофестиваль в Голливуде. Данелия заодно должен был получить «Оскара» для киностудии «Мосфильм» за фильм А. Куросавы «Дерсу Узала» (Куросава в Голливуд ехать не хотел и свой приз отдал «Мосфильму»). Георгий Николаевич, наверное, помнит ту оте-

ческую ласку, с которой почти восьмидесятилетний Мамулян встречал нас в беспорядочном и беспокойном Лос-Анджелесе. Как хлопотал он, сопровождая нас на торжественно-пышное шоу вручения «Оскаров», как покорно служил нашим переводчиком перед настырными репортерами! Друг, настоящий, искренний друг!

Да, но как же с письмом Эйзенштейна?

На фотокопии узнаю столь дорогой мне размашистый почерк:

«Мой дорогой Мамулян!

Я очень рад, что, как рассказали мне мои друзья, вы все еще помните меня, так же как и я вас. Это позволяет мне воспользоваться случаем, чтобы представить вам двух из наших лучших писателей-юмористов Ильфа и Петрова. Думаю, что вы должны были слышать о них и, возможно, читали их книги на русском или английском (они были переведены и опубликованы в США).

Я был бы рад услышать что-нибудь лично о вас и остаюсь всегда и искренне ваш

Сергей Эйзенштейн.

Москва, сентябрь 1935 г.»*

Ильфа и Петров. Копаюсь в архиве Эйзенштейна, я ни разу не набредал на них, кроме...

...В журнале Михаила Кольцова «Чудак» № 36 за 1929 год за подписью Дон Бузилио (один из общеизвестных псевдонимов Ильфа и Петрова) был помещен фельетон «1001 деревня» о фильме «Старое и новое». Как только не «проходились» по фильму сатирики! И главное, нападали на Эйзенштейна, привыкшего к упрекам в сложности, формализме, непонятных «выкрутасах», совсем с иной стороны: за штампы, недостоверность, рутину в показе деревни. «Штамп оказался сильнее режиссера... Фокус не удался. Картина, на которой остались, конечно, следы когтей мастера, оказалась плохой... Картина провалилась».

Знал ли Эйзенштейн этот фельетон, появившийся тогда, когда он уже был в Европе, на пути в Голливуд?

Фельетон я читал в архиве Эйзенштейна. Аккуратно вырезанный, помеченный датой.

Вот образец отношения к критике!

Ведь не мог же Эйзенштейн согласиться с упреками в штампах. Да и никто, по-моему, не согласится.

Но Эйзенштейн всегда очень внимательно относился ко всему, что касалось его творчества. Самую жестокую и даже несправедливую критику он старался понять, принять на пользу делу.

А уж юмор он умел ценить! И злопаятством не грешил.

В Голливуде я спросил у Мамуляна об Ильфе и Петрове. Он не помнил. Затем сказал: «Они торопились...»

* Публикуется впервые.



1989
TOKYO
INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL
Friday, September 27 - Sunday, October 8, 1989



«То лето белых роз»

«Жизнь
и ничего кроме»



Токийский фестиваль пытается оказать реальную помощь молодым художникам, чья самостоятельная творческая биография только начинается.

ТОКИЙСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОБРЕТАЕТ ФОРМУ



«Светлое сухое время года»

У Токийского международного кинофестиваля есть, по-моему, все шансы составить в будущем серьезную и честную конкуренцию самым престижным кинофорумам из тех двухсот, что ежегодно устраиваются в самых разных странах мира.

Во-первых, у него своя, четкая и вполне жизнеспособная концепция, концепция представительной международной встречи кинематографистов, главная цель которой состоит в выявлении и поддержке наиболее плодотворных тенденций в мировом кино, обогащающих искусство экрана. Последнее выяснилось не сразу. Когда в 1985 году Токийский кинофестиваль состоялся впервые, кое-кому показалось, будто его организаторы озабочены намерением создать в Азиатском регионе своего рода альтернативу Ташкентскому смотру, переманивая к себе значительную часть его постоянных участников. Сегодня уже окончательно ясно, что намерений таких не было. Фестиваль с самого начала замышлялся не как региональный, а именно как международный, с участием всех крупных кинематографий независимо от их географической принадлежности.

Далее, Токийский фестиваль пытается оказать реальную помощь молодым художникам, чья самостоятельная творческая биография только начинается. Не просто ободрить и воодушевить их морально, отметив дебют или одну из первых лент, но и дать им возможность продолжить работу в кинематографе, освободив от существенной доли материальных забот: победители конкурса «Молодое кино», учрежденного на фестивале, получают призы «Золотая сакура» и «Серебряная сакура» вместе с чеками на сумму 140 и 70 тысяч долларов соответственно, с условием, что эти средства будут истрачены призерами на их следующие постановки. Понятно, что при нынешней дороговизне кинопроизводства этих денег может хватить только на сравнительно скромные проекты или на их частичное финансирование. Но как бы там ни было, мало какой фестиваль в мире выступает столь щедрым, бескорыстным продюсером молодых талантов.

Наконец, прогнозируя рост престижа Токийского фестиваля, я держу в уме и то обстоятельство, что он проходит в стране, занимающей самые передовые позиции в мире в области технического прогресса. Споры нет, между совершенствованием технологии кинематографа и обогащением его эстетики

прямой связи не существует. Но все же, надо полагать, новые технические средства (некоторые из них уже на подходе, о чем чуть ниже) со временем не только расширяют художественный арсенал экрана, но и, по всей вероятности, вызовут настоящую революцию в кинематографии. Не обязательно быть специалистом, чтобы понять: эти средства появятся прежде всего в Японии, и знакомство с ними представляет для людей, работающих в кино, пожалуй, не меньший интерес, чем возможность посмотреть в фестивальной программе новый фильм знаменитого режиссера или известную классическую ленту.

Разумеется, и такая возможность гостям и участникам Токийского фестиваля-89 была предоставлена: в течение десяти дней на фестивальных экранах демонстрировалось в общей сложности 133 фильма, представлявших кинематографии 37 стран.

Устроителям смотра удалось выдержать достаточно высокий общий уровень основных и параллельных программ, хотя ошеломляющих открытий и сенсационных премьер на фестивале не было. А много ли их было в Канне, Москве или Венеции в прошлом году? Не случайно, наверное, в серьезных

критических обзорах по итогам крупнейших мировых кинофорумов в последнее время все чаще встречаются выражения «всеобщая усталость», «однообразие и повторяемость сюжетов», «исчерпанность традиционной эстетики». Грустные, горькие, но, увы, чаще всего справедливые оценки... Действительно, складывается впечатление, что на пороге третьего тысячелетия, в канун столетнего юбилея киноискусство споткнулось, и в его развитии наступила продолжительная пауза, которая неизвестно еще когда кончится. Но не может же она длиться бесконечно!.. В дни Токийского фестиваля Акира Куросава встретился с журналистами на специальной, для него одной устроенной пресс-конференции. На мой вопрос, что он думает о будущем кино как искусстве, режиссер ответил примерно так: «Кино еще очень молодо, и — как искусство — оно успело пройти лишь малую часть своего исторического пути, который, несомненно, продолжится и обещает многое». Казалось бы, оптимизм живого классика выглядит не слишком реалистично на фоне кризисных явлений в кинематографе, о котором сегодня больше говорят как об ин-

дустрии развлечений, а не как о художественном творчестве. Но очень хочется верить, что и нынешний спад будет преодолен. Иначе — зачем все это? Многолюдные фестивали, жаркие дискуссии о киноискусстве, тысячи и тысячи одаренных мужчин и женщин разных стран, для которых кино — их жизнь и судьба... Для чего тогда Курогава, усталый триумфатор, снова выходит на съемочную площадку? В нынешнем году ему исполняется 80 лет, и к этому времени должен появиться его новый фильм «Сны»...

А за стенами помещения, где проходила упомянутая встреча, в нескольких прекрасно оборудованных залах новенького, с иголки, киноконцертного комплекса «Банкамура» (он открылся всего за месяц до начала фестиваля) с утра до вечера светились экраны — и пусть не часто, но все же можно было увидеть там ленту, вселяющую не тревогу, а надежду относительно будущего кино. Такую, к примеру, как «То лето белых роз» молодого, но уже пользующегося широкой известностью и у себя на родине, и за рубежом югославского режиссера Райко Грлича, выпускника пражской FAMU, лауреата нескольких национальных и международных премий. В своей новой работе — с участием Тома Конти и Рода Стайгера — Грлич обратился к традиционному для

серьезного философского раздумья, когда главный герой оказывается перед необходимостью трудного морального выбора.

В ряду других примечательных фильмов основного конкурса нужно назвать «Жизнь и ничего кроме» (Франция) Бертрана Тавернье, изящное и, как всегда у этого режиссера, безупречное по своему изобразительному решению ретро с двумя великолепными актерскими работами Филиппа Нуаре и Сабини Аземы; ироничную и немного грустную семейную историю, оригинально трактующую вечную тему взаимоотношений отцов и детей, «Родительство» тридцатипятилетнего вундеркинда американского кинематографа Рона Ховарда, успешно дебютировавшего в возрасте немногим за двадцать и снискавшего международную популярность после громкого успеха фантастической комедии «Кокон» (1985); драматический рассказ о бесчеловечной практике апартеида в ЮАР — «Светлое сухое время года» (США), второй полнометражный фильм уроженки Мартиники Юзан Паллиси, чья предыдущая работа «Улицы красных хижин» лет пять назад получила на Венецианском фестивале «Серебряного льва» за режиссуру и номинацию на премию «Сезар»; несколько замысловатую, маньеристскую, но сделанную отнюдь не холодными руками картину «Изольт» (Дания, режиссер Ютта Рекс), сюжетная канва которой заимствована из средневековой легенды о Тристане и Изольде и спроецирована на сегодняшнюю европейскую действительность.

Широкий тематический, жанровый, стилистический спектр и информационная насыщенность — вот, пожалуй, главная характеристика конкурса «Молодое кино» и внеконкурсного показа (семь параллельных программ) Токийского международного киносмотров 1989 года. Зрителям предлагались фильмы едва ли не на любой — как изысканный, так и усредненный — вкус, от снятого в неспешной, повествовательной манере социально-психологического киноромана «А. Ун» режиссера Ясуо Фурухаты до динамичного, захватывающего полицейского боевика Ридли Скотта «Черный дождь» (США); от биографической дебютной ленты Бруно Нюттена «Камилла Клодель» (Франция), расска-

зывающей о жизни известного французского скульптора, современницы Родена, до последней по времени главы из бесконечных приключений агента 007 «Лицензия на убийство» (Великобритания, режиссер Джон Глен); от романтической комедии о наших современниках — «Когда Гарри встретил Салли» (США, режиссер Роб Райнер) — до еще одного эпического полотна Людмила Стайкова о трагических событиях болгарской национальной истории, происходивших в XVII веке, — «Время насилия» (Болгария).

Помимо просмотров, фестивальные будни включали и серию мероприятий, рассчитанных в основном на профессионалов, в частности международный киносимпозиум «Токио, 1989», симпозиум по авторским правам на аудиовизуальную продукцию и симпозиум «Новая технология передачи изображения с использованием телевидения высокой четкости». О последнем стоит сказать несколько слов.

Дело в том, что в ближайшие 10—15 лет, а быть может, и раньше, кинематограф и телевидение должны пережить революцию, которая, видимо, превзойдет по своим последствиям те радикальные перемены, которые принесли в свое время появление звука и цвета в кино и цветное телевидение. В течение почти двух десятилетий в разных странах велось исследование и разработки с целью создания принципиально новой системы записи и передачи изображений, обеспечивающих повышенную четкость (ТВВЧ); похоже, что на сегодняшний день японская корпорация Эн-Эйч-Кей первой приблизилась к результатам, имеющим практическую значимость.

Представьте себе кинотеатр весьма отдаленного будущего, в котором есть только огромный телеэкран, на который по кабелю, со спутника или даже через обычный ретранслятор передается изображение, по своим характеристикам ничуть не уступающее классической проекции. Не нужно ни тиражировать, ни доставлять копии, не нужен и кинопроекторный аппарат. Но это еще не все. Технология «Хайвижн» (развертка изображения на 1125 строк в отличие от наиболее распространенного сейчас стандарта 525 строк) позволяет уже сегодня, сняв изображение на магнитную ленту, перевести его на обычную кинолентку практически без потерь. Стало быть, можно снимать игровую картину видеокамерой. От начала до конца. Тут же контролируя отснятый материал. А возможность спецэффектов при работе с видеозаписью? А сокращение расходов на студиях, в прокатной сети? А новое поколение видеоманитофонов (сегодня они обычно обеспечивают четкость не выше 250 строк)? Телевидение высокой четкости открывает новые горизонты аудиовизуальной культуры, и когда представляешь их хотя бы приблизительно, дух захватывает.

На семинаре по ТВВЧ в Токио демонстрировался фильм «Вдали от дома», снятый по новой технологии, и каждый, кто его посмотрел, думаю, не усомнится в реальности новых перспектив кино и телевидения. ... В настоящее время в Японии ведутся приготовления к началу регулярных телепередач по системе «Хайвижн» с использованием специального спутника, который должен быть запущен еще в этом году.

Четкость, продуманность, основательность, ощутимая и в мелочах, и в главном, — таковы характерные качества Токийского фестиваля, если брать его организационный аспект. Не слишком многочисленный, но квалифицированный штатный персонал, которому помогали около 500 добровольцев, не получавших за свой труд никакой оплаты, обеспечивали слаженную работу всех служб. Сводный каталог на английском и японском языках, выпущенный до начала фестиваля, содержал не только исчерпывающе полную информацию о всех лентах, включенных в каждую из программ, расписание просмотров, но и кадры из фильмов, фотографии режиссеров, полезные дополнительные сведения. Простите меня, коллеги из «Совинтерфеста», мне известны скромные ваши возможности, но, взяв в руки этот отлично отпечатанный на мелованной бумаге 120-страничный том и вспомнив те тощие, самозакрывающиеся и с трудом раскрывающиеся брошюры с невнятыми аннотациями, которые обычно раздают на Московском фестивале под видом каталогов, я не мог подавить в себе чувство стыда и обиды...

Основательность организации смотра проявилась и в подборе состава двух международных жюри — основного конкурса и конкурса молодых: первое возглавлял Ив Монтан, второе Санди Либерсон, известный американский продюсер, у которого в «послужном списке» значатся «Малер», «Комната с видом», «Миссия», «Однажды в Америке» и ряд других громких названий; в число арбитров входили режиссеры Тео Ангелопулос (Греция), Вю Тьенмин (КНР), Хельма Сандерс-Брамс (ФРГ), Сузуми Хани (Япония), Никита Михалков (СССР), видные представители актерской профессии, кинокритики. Вот выдержка из их вердикта:

«Гран-при» фестиваля фильму «То лето белых роз» (Югославия), режиссер Райко Грлич;

специальный приз жюри (вторая по значимости награда. — Н. С.) фильму «Интердевочка» (СССР), режиссер Петр Тодоровский;

приз за лучшую женскую роль Елене Яковлевой («Интердевочка»);

приз за лучшую мужскую роль Марлону Брандо («Светлое сухое время года»).

По конкурсу «Молодое кино»: приз «Золотая сакура» режиссеру Индриссу Уздрага за фильм «Старушка» (Франция — Швейцария);

приз «Серебряная сакура» режиссеру Суниси Нагасаки за фильм «Очарование» (Япония).

Итак, наша делегация увезла на Родину два очень весомых приза одного из престижных мировых киносмотров, популярность которого, по единодушным оценкам прессы, в 1989 году заметно возросла. Авторитет любого фестиваля складывается из многих факторов; что касается Токийского международного, то его основной успешный итог на сегодня видится мне в обретении своего лица, собственного места на кинокарте планеты и хорошей рабочей формы. Для кинофестиваля с коротким, всего четыре года, стажем — немало.

Николай САВИЦКИЙ

Токио — Москва

«Очарование»



«Старушка»

Акира Курогава
...и его рисунок



кино Югославии материалу: действие картины происходит во время второй мировой войны, в центре повествования — судьба обыкновенного человека, случайно вовлеченного в кровавый круговорот вооруженной борьбы. Начинаясь как частная, развивающаяся с нарочитой неторопливостью и не обещающая неожиданных поворотов история, картина постепенно все больше и больше захватывает силой внутреннего драматизма, искренних человеческих переживаний и в итоге выходит на уровень



Кадры из фильма «Деревенька моя центральная».

Об Иржи Менцеле последние двадцать лет писать было нельзя. Даже упоминание этого имени вызывало начальственное неодобрение.

Сергей ЛАВРЕНТЬЕВ

Следовало бы, очевидно, начать с какой-нибудь патетической фразы. Скажем, высказать радостное удивление по поводу выхода на наши экраны фильма Иржи Менцеля. Однако боюсь, что подавляющее большинство читателей откликнутся на эту патетику традиционным «Ну и что?». У нас сейчас все время выходят фильмы крупных мастеров — прошли те времена, когда за рубежом приобреталась непонятно кем сотворенная серятина. Да и потом (может, кто вспомнит?), «Деревенька моя центральная» — не первое наше знакомство с Менцелем. В середине семидесятых можно было увидеть ленту «Кто ищет золотое дно», в конце семидесятых — «Сказочно удачливых мужчин», а в начале восьмидесятых — «В добрые старые времена...»

Об Иржи Менцеле последние двадцать лет писать было нельзя. Даже упоминание этого имени вызывало начальственное неодобрение. Считалось, что о нем уже все написано и сказано в 1968 году, когда чехословацкая перестройка погибла под гусеницами танков. Менцель так же, как и его коллеги по кинематографической «новой волне» шестидесятых годов — Вера Хитилова, Милош Форман, Ян Немец... — был окрещен отступником, предателем и ревизионистом. Злобная ярость газетных проклятий достигла апогея в знаменитой статье В. Большакова «Как это делается», опубликованной в «Комсомолке» 27 декабря рокового года. Вердикт идеологической инквизиции был выражен печально известной фразой: «форманы, менцели, немцы и им подобные...» Именно так. С маленькой буквы.

Милош Форман и Ян Немец обосновались в Америке. Менцель остался в Праге. Однако милостивое соизволение на продолжение работы в кино он получил лишь в 1974 году. Узнать в режиссере фильма «Кто ищет золотое дно» всемирно знаменитого мастера было абсолютно невозможно, и посему лента была приобретена для нашего проката, в котором, впрочем, практически не демонстрировалась. «Сказочно удачливые мужчины» были произведением легким, изящным и очень по-менцелевски грустным, но и его было трудно выловить в нашем репертуарном потоке. Замечательный фильм «Воспоминания» («В старые добрые времена») имел все основания стать одним из фаворитов проката, но вскоре после выпуска московскому начальству позвонило начальство из Праги и посоветовало снять этот фильм с экранов. Просьба друзей была удовлетворена.

Так в чем же дело? В чем причина стойкой начальственной ненависти к высокому, худому, нескладному человеку в очках? Безусловно, в том, что Иржи Менцель — непримиримый сын «пражской весны», хранящий святую верность ее идеям и лозунгам. Любопытно, однако, что почти ни в одном менцелевском фильме, включая знаменитые работы шестидесятых, не найти прямой, открытой политизированности. Действие его картин либо вообще разворачивается в досоциалистический период, либо располагается в тех сферах человеческого бытия, которые принципиально аполитичны.

Ведь что такое «Деревенька моя центральная»? Это рассказ о добром, смешном и придурковатом сельском чуде. Земляки потешаются

над ним, злословят по поводу его нескладности, а частенько даже лупят. Но когда Отик (так зовут героя) уезжает из деревни, все понимают вдруг, что без него и работа не спорится, и утро не такое свежее, и сельские красотишки не такие уж сногшибательные...

Тема смешного, надоедливого, всем мешающего чудака, на поверку оказывающегося той самой «солью земли», без которой жизнь пресна, очень близка нашему национальному мироощущению. Знаменитый русский Иван-дурак или, скажем, современные чудики Василия Шукшина являют собой всем известные и всеми любимые вариации этой темы. Однако между чудаками, к примеру, Шукшина и чудаками Менцеля есть существенная разница. Мешковатость и неумелость русского чудака — лишь внешняя оболочка, под ней скрываются золотые россыпи души, которые в один прекрасный момент прорывают эту оболочку. И тут же исчезает мешковатость, и чудака показывает всем не только скрытое доселе благородство, но также статься, удалю и силу. Всем становится ясно, что только на нем — гонимом, третируемом и презираемом чуде — все в этом мире держится.

На чудеке Иржи Менцеля в этом мире не держится ничего. И в момент просветления односельчане Отика не видят в нем ни стати, ни силы. Они понимают, что не хватало им его такого, каким он был и будет всегда. Без него не только можно жить, без него жить гораздо спокойнее. Никто не лезет под руку, не садится в тарелку с супом, не оказывается в машине, когда туда загружают стройматериал, не покушается на прочность деревенских столбов... Но

ДЕРЕВЕНЬКА МОЯ ЦЕНТРАЛЬНАЯ

«БАРРАНДОВ», Чехословакия.
Автор сценария Зденек Сврак.
Режиссер Иржи Менцель.
Оператор Яромир Шофр.
Художник Збынек Глох.
Композитор Иржи Шуст.

на поверку оказывается, что спокойная жизнь без Отика раздражает всех именно спокойствием своим. И хочется беспокойства, конфликтов местного масштаба. Хочется, чтобы что-нибудь происходило.

Но это не все. Шукшинские чудачки оказываются не только смелыми и сильными, но и смекалистыми, рачительными, по-народному оборотистыми. Отик у Менцеля не только не смекалист — он и не умен даже. Недоумок в прямом смысле этого слова. Шофер Павек, в помощниках у которого Отик трудится, немало времени тратит на то, чтобы объяснить напарнику необходимость личной гигиены. Он радуется, когда парень понимает, наконец, для чего существуют нож и вилка, но когда в искреннем стремлении угодить своему начальнику Отик опозорит его перед шоферской братией, усадив в вышеупомянутую тарелку с супом, Павек решит, что его терпению настал предел. Он откажется работать с полудурком, и тут аккурат подоспеет таинственное письмо из столицы, в котором Отика пригласят поработать в тресте «Деревожесть». Загадка этого приглашения вскоре раскроется — пражский начальник, возжелавший обзавестись дачным домиком, решит соблазнить недотепу прелестями столичной жизни и предложить ему в обмен на деревенский дом квартиру в блочной многоэтажке. Отик согласится: ведь в деревне ему все равно теперь делать нечего, а в Праге так интересно: бравурные песнопения по телевизору, вода в туалете...

Следует отметить мастерство венгерского актера Яноша Бана, исполняющего главную роль. Ведь ему необходимо было дать зрителю почувствовать — именно недоразвитость Отика, лишившая его возможности нормально функционировать в обществе, оградила и от того, что (увы!) является неизменным условием этого функционирования. Отик теперь бежит из Праги потому, что и там он никому не нужен. Над ним даже не потешаются — некогда, да и не интересно. Подумаешь, придурок! Мало ли их тут ходит!..

За «Деревенку» Менцель едва не получил своего второго «Оскара» — фильм прошел все стадии предварительного отбора и уже на заключительном этапе уступил первенство голландской ленте «Покушение». Думаю, члены Американской академии киноискусства прекрасно поняли, что легкое безумие придано герою «Деревенки» не из желания насмешить почтенную публику. В экстравагантном Отике заокеанские вершители киносудеб без труда узнали родного брата того юного железнодорожника, о котором Менцель рассказал в своем первом и самом знаменитом полнометражном фильме «Поезда под пристальным наблюдением». Герой этой выдающейся картины, приобретенной, наконец, и для нашего проката, был вполне нормальным (волнующая его проблема эротической неопытности, в общем, довольно быстро разрешалась с помощью местной секс-бомбы), но, без всякого сомнения, являл собою классический вариант чудачка. Просто тогда, в 1966 году, для проявления чудаческого отношения к миру вовсе не обязательно было ставить персонаж в положение чисто физиологической несовместимости с обществом. Ведь сам мир тогда был более чудачковат, и в Чехословакии, быть может, более, чем где-либо, понимали, что без очаровательно-странных чудачков жизнь невысказана. И, очевидно, меньше, чем где-либо, это понимали тогда наши вожди.

Так надо ли удивляться тому, что сегодня у нас «Деревенка моя центральная» мало кому известна и понятна? Ведь для целого поколения слова «чудак» и «сумасшедший» стали синонимами. Думаю, что Менцель будет более понятен и близок следующей генерации...

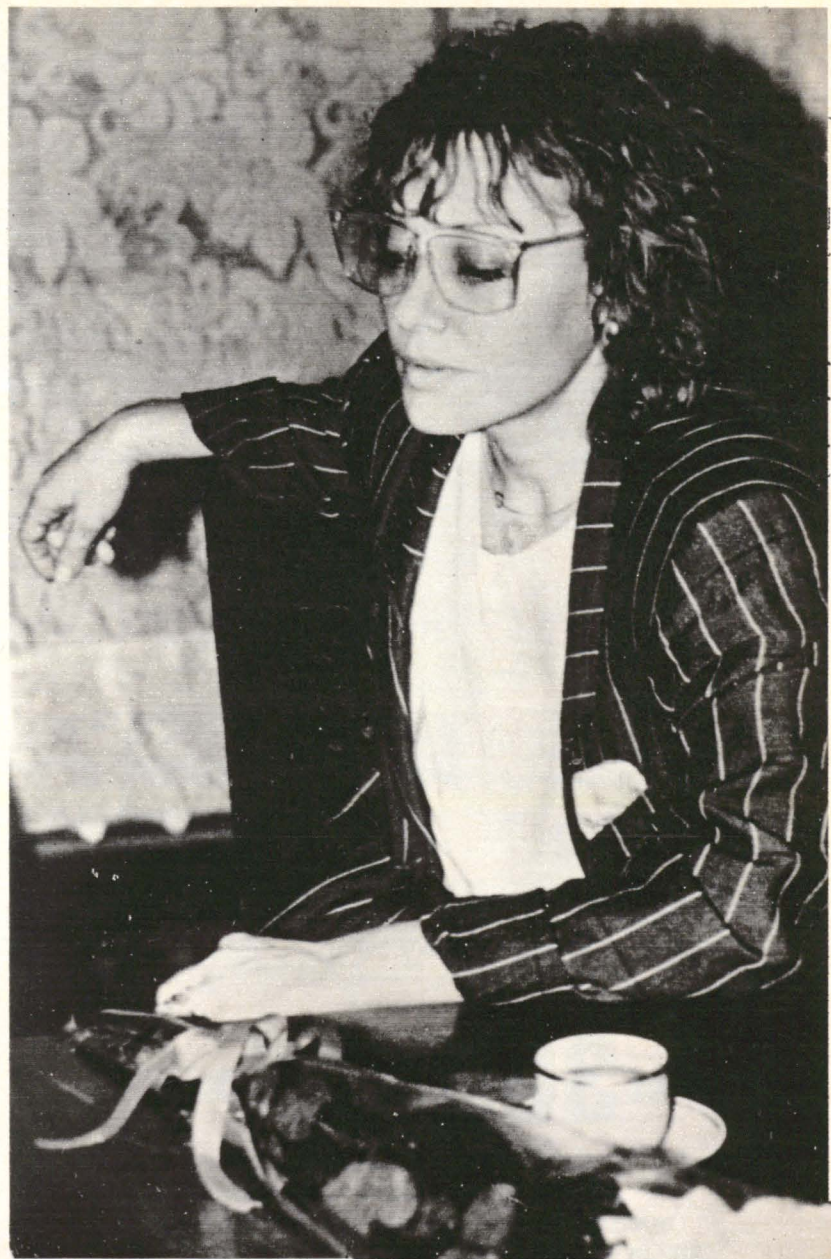
Ну, а как же с ответом на вопрос, почему этого режиссера так не любило начальство? Ответ довольно прост. Потому что он слишком высок, слишком нескладен. Потому что — в очках. Потому что все его экранные чудачки — это он сам.

...Пронизывающий ветер.
Виселица. Немецкая речь.
— Ваше последнее желание?

— Покормить ребенка.
Этот трагический эпизод из фильма «Последнее слово» характерен для ролей актрисы Цветаны Маневой, творческий вечер которой состоялся в Москве в Болгарском информационно-культурном центре. Удивительное сочетание женственности с волевым и мужественным характером присуще многим персонажам актрисы.

Имя Цветаны Маневой — теперь одной из самых известных в Болгарии актрис театра и кино — появилось на экране в 60-е годы. Тогда еще студенткой она снялась в исторической ленте «Колоян». Позже ей посчастливилось работать у известных режиссеров Д. Даковского, Ю. Арнаудова, И. Антонова. Болгарские зрители знают Маневу по лентам «Самая длинная ночь», «Шведские короли», «Иван Кондарев», «Трудная любовь», «Белый танец», «Супружеские шутки», «Ночью по крышам», «Бассейн».

Цветана очень популярна в Болгарии. Может быть, потому, что ей удалось найти универсальную «женскую» тему: ее героини хотят самого простого счастья. Это не эмансипированные эгоистки, не авантюристки, не амазон-



Цветана Манева
в Москве.
В. Санаев на вечере
в Болгарском центре.

ния. И бунтующая Антигона из одноименной пьесы Ж. Ануйя.

— Не думайте, что я так уверена, какой бываю на экране, и что живу без проблем, — говорит актриса. — Они есть, особенно в работе. Так что не верьте, если я выгляжу со стороны чересчур положительной и героичной.

Т. БАЙДАКОВА

ки, хотя женщины, как правило, сильные и мудрые.

Немало ролей сыграно актрисой на сцене. Это и преданная любимому, но не прощающая слабость Джулия из «Двух веронцев» Шекспира. Ибсеновская Нора и Медея из трагедии Еврипида — воплощение воли и страда-

ТАКАЯ ВОТ ЖЕНЩИНА



«ЗОДИАК»

— творческое объединение киностудии имени Горького предлагает киновидеообъединениям, друзьям кино, независимым кино клубам, молодежным центрам, профсоюзам и прочим организациям, у которых в эпоху хозрасчета сохранился еще интерес и уважение к авторскому, серьезному, проблемному, умному, новаторскому кино, приобрести ПРАВА НА:

— разовый

или многоразовый показ,

— монопольный прокат фильмов:

«ТАНК «КЛИМ ВОРОШИЛОВ-2» — достойная премьера к 45-летию Победы (примечание для знатоков:

режиссер — Игорь ШЕШУКОВ);

«СФИНКС» — ни один кино клуб,

ни один думающий кинозритель

не захочет пропустить эту картину,

автор сценария которой Юрий АРАБОВ,

а в главной роли Алексей ПЕТРЕНКО;

«ЛЮК» — дебют польского режиссера

Анджея ЧЕРНЕЦКОГО,

ученика знаменитого Кшиштофа ЗАНУССИ,

трагикомические, фантастические сцены

из жизни обитателей советского «дна».

Кроме того, «ЗОДИАК» продает

остроприключенческую драму «СУПЕРМЕН»

(советский «шериф без страха и упрека» против советской же наркомафии).

Подробности по телефонам: 181-41-03; 181-25-14; 181-16-69.

Наш адрес: 129226, Москва, ул. С. Эйзенштейна, 8,

киностудия имени Горького,

Творческое объединение «ЗОДИАК».

Кадр из фильма «Танк «Клим Ворошилов-2».

Шура Ермаков — В. Смирнов, Непомнящий — С. Донцов.



СОНЕТЫ «ЗЕКА» ГИЙОМА ДЮ ВЕНТРЕ

● Сказать об этой книге*, что это история одной литературной мистификации — все равно, что ничего не сказать. Хотя, действительно, это рассказ о том, как два друга сочинили сотню сонетов за никогда не существовавшего французского поэта Гийома дю Вентре и придумали ему биографию, в которой и попойки, и дуэли, и Варфоломеевская ночь, и Бастилия, и дружба с Генрихом IV, и даже ухаживание за самой «королевой Марго».

Рассказчик — один из авторов мистификации, Яков Харон. До самой смерти он работал звукооператором на «Мосфильме» и преподавал во ВГИКе — так что к кино эта книжка имеет прямое отношение. Но и это вовсе не самое существенное; впрочем, каждый читатель волен сам определить для себя, что тут главное. Для кого-то это веселая самоирония, с какой рассказчик повествует о том, как видные литераторы и литературоведы находили всяческие достоинства в сонетах дю Вентре (один из доброжелательных критиков даже припомнил, что когда-то читал эти сонеты в подлиннике!). Другому интересны будут тонкие и умные рассуждения автора о музыке, третьему — рассказ о лагере БРИЗе, бюро рационализации и изобретательства, где оба «переводчика» дю Вентре какое-то время работали вместе с другими зеками в годы войны. А кому-то обязательно понравятся и сами «злые песни»... Для меня же главная ценность этой маленькой книги в личности автора, в его отношении к жизни, в его интонации, совершенно непривычной для литературы о лагерях.

Подлинная биография «дю Вентре», то есть жизнеописание Якова Харона и его лагерного друга Юрия Вейнерта куда трагичней, куда забавней и куда значительней, чем судьба придуманного ими поэта.

Здесь хочется сделать короткое отступление. Все пишущие сегодня о сталинских лагерях не обходятся без эпитетов, из которых «крошечный ад» еще не самый сильный. Но вспомним, что и на воле жизнь была отнюдь не райская!.. А еще вспомним «Божественную комедию»: ведь и в аду, по Данте, было несколько кругов и режим в них был разный, не говоря уже о том, что при наших-то сроках — десять, пятнадцать, двадцать пять — безгрешные грешники ГУЛАГа успевали побывать не в одном только круге.

Конечно, на лесоповале зеку приходилось во много раз трудней, чем скажем, в угольной шахте, а тем, кто работал под крышей — сапожникам, банщикам, счетоводам, — было гораздо легче, чем шахтеру. Но рискованное дело — делить население «архипелага» на работяг и придурков, безоговорочно отдавая первым все симпатии. В самом деле: откатчик или проходчик в шахте, конечно, работяги. А машинист транспортера или стволовой — кто они? Придурки? Тут и запутаться недолго... Но и умиленно-восторженное отношение ко всем без исключения сидевшим мне не по душе. По своему опыту знаю: жизнь в лагерях во многом копировала вольную жизнь. Там также соседствовали подлость с благородством, дружба с предательством, независимость с подхалимством. Только в тех экстремальных условиях все человеческие качества, плохие и хорошие, были куда виднее, чем на воле.

Харон с Вейнертом за долгие свои сроки прошли, если уж пользоваться дантовым образом, чуть ли не все круги лагерного ада. Поведение истинного интеллигента в самых неинтеллигентных обстоятельствах — вот что кажется мне привлекательней всего в истории, которую рассказывает Яков Харон о себе и о своем друге Юрке, не вернувшемся с «вечного поселения» (погиб в шахте; может быть, несчастный случай, но скорее самоубийство).

Встретились и подружились они в литейке военного завода, поставлявшего фронт вооружение. Там оба вкалывали на совесть, не хуже солженицынского Ивана Денисовича. И все же оставалось время тосковать по прежней, иной жизни, по книгам своей юности. Как писал другой лагерный поэт, мой покойный друг и соавтор Юлий Дунский:

*Да, здесь вы не найдете этих книг,
И все о них забыли понемножку,
Уже не вылетает белый бриг
На вспененную волнами обложку,
И буквы не кропят со всех сторон
Три слова: Роберт... Льюис...*

Стивенсон.

Харону и Вейнерту ближе была мужская романтика французов. Так, именно там, в литейном цеху завода лагеря, родился Гийом дю Вентре. Яков Харон (как он не похож на своего мрачного однофамильца из греческого мифа!) пишет об этом весело, иронично, нигде не нажимая на трудности той жизни, — тоже отличительная черта интеллигентного и мужественного человека. Я был немного знаком с ним и свидетельствую, что до конца жизни он оставался именно таким.

Конечно, не каждому из сидевших дана такая способность отсеивать из своей памяти горькое и страшное, сохраняя для себя и для других воспоминания о лагерной дружбе, хороших, интересных людях, а то и о любви. Говоря словами самого Харона: «...тюрьма и лагерь в общем-то мало похожи на санаторий или дом отдыха. Но мне сильнее запомнились не теневые стороны, а проблески человечности там, где человечности не предусматривалось и не предполагалось».

Старая мудрость гласит: царство божие внутри нас. Об одной моей знакомой кто-то из общих друзей сказал:

— Странная женщина! Восемь лет просидела, а ничего смешного рассказать не может.

Харон мог. И в этой его книжке вы найдете удивительную смесь веселого и грустного, смеси, из которой состоит всякая жизнь, в том числе и лагерная. А как свободно и естественно автор вплетает в свою речь слова из вроде бы несовместимых эшелонов языка. «Шмон» и «кандей» отлично уживаются у него в одной фразе с «мордентом» и «гетерозиготной доминантой».

Ни Юрий Вейнерт, ни Яков Харон не дожили до публикации «Злых песен Гийома дю Вентре». Может быть, книга и по сей день осталась бы рукописью, если б не энергичные усилия их друзей, в частности режиссера Алексея Симонина, влюбленного в творчество дю Вентре и написавшего с изяществом, достойным самого Гийома, прекрасную вступительную статью. Его же стараниями отрывок из книги был еще раньше напечатан в «Советском экране» (№ 15 за 1988 год).

Валерий ФРИД

* Я. Харон. Злые песни Гийома дю Вентре. Прозаический комментарий к поэтической биографии. — М., «Книга», 1989.



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

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

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

Великий врач,
монстр и супермен Дима
Пузырев (Д. ХАРАТЬЯН)
и Леночка
(И. ФЕОФАНОВА)
в фильме
«Частный детектив»,
или «Операция «Кооперация»
(см. стр. 8)

Фото
Юрия Гончарова

ПАМЯТИ ИВАНА МИКОЛАЙЧУКА

● В Киеве, на доме № 5 по
улице Серафимовича, где
жил и работал известный
актер, кинорежиссер Иван
Васильевич Миколайчук
(1941—1987), установлена
мемориальная доска.

Он прожил недолгую, но
яркую, насыщенную жизнь.
Уже первыми своими
ролями в кино — юного
Тараса Шевченко в фильме
«Сон» В. Денисенко и Ивана
в «Тенях забытых предков»
С. Параджанова недавний
выпускник Киевского
театрального института Иван
Миколайчук завоевал
всенародную любовь
и признательность. Все, что
делал он на экране, было
наполнено живой
сегодняшней мыслью, даже
когда она была обращена
к далекому прошлому, во
всем чувствовалось сердце
художника, измеряющего
события и людей самой
высокой мерой. Вспомним
фильмы с его участием —
«Бурьян», «Комиссары»,
«Захар Беркут», «Белая птица
с черной отметиной»,
«Легенда о княгине Ольге»...
Одновременно он пробовал
свои силы в кинодраматургии.
Как режиссер поставил
фильмы «Вавилон-XX»
и «Такая поздняя, такая
теплая осень».

О вкладе замечательного
художника — заслуженного
артиста УССР, режиссера,
сценариста — в советское
кино говорили выступавшие
на торжественном открытии
мемориальной доски
директор киностудии,
режиссер Н. Мащенко,
соратники, коллеги, друзья
по искусству
Н. Винграновский,
Е. Оноприенко, Т. Довженко,
Л. Осыка и другие.

Доска с портретным
барельефом выполнена
в бронзе скульптором
А. Фуженко.

И. ЯСЕНЕВСКИЙ



Мендель Крик (Р. Чхиквадзе) и Беня Крик (В. Гвоздицкий)

МЕНДЕЛЬ КРИК И ДРУГИЕ...

● Пьеса «Закат» и одесские рас-
сказы И. Бабеля были в годы
сталинских беззаконий репресси-
рованы вместе с автором. Они вер-
нулись к нам только во времена
хрущевской оттепели. А в наши дни
вспыхнул новый интерес к творче-
ству замечательного писателя,
и в результате — случай небыва-
лый — на разных студиях страны
одновременно снимаются три
фильма, в которых действуют ба-
белевские герои. Режиссер Г. Юнг-
вальд-Хилькевич ставит на Одес-
ской киностудии картину под на-
званием «Искуство жить в Одесе».
А по «Закату», с использовани-
ем некоторых рассказов, где также
фигурирует один из героев пьесы,
налетчик Беня Крик, снимают свои
фильмы московские режиссеры
Владимир Алеников (на Студии им.
М. Горького по заказу «Видеофиль-
ма») и Александр Зельдович (на
«Мосфильме»).

Картины эти будут очень раз-
ные: для видеокассет предназна-
чена экранизация мюзикла И. Эп-
пеля и А. Журбина, с успехом иду-
щего во многих театрах; а киновер-
сия П. Финна (автор сценария)
и А. Зельдовича — это повествова-
ние, приподнятое над бытом, окра-
шенное в трагические тона. Оно не
столько о семейной драме старого
биндюжника Менделя Крика, как
о том, говоря словами Шекспира,
что «распалась связь времен»...

Дореволюционную Одессу груп-
па снимает, как ни странно, в Евпа-
тории. Оказалось, что уютные
улучки этого южного города сохрани-
ли колорит начала века. (Так по
крайней мере считают американ-
ские кинематографисты, побывав-
шие на съемках «Заката»).

Декорации на натуре, построен-
ные мосфильмовцами, так хороши,
что городские власти уже прицени-
ваются к ним: «постояльный двор
Любки Шнейвейс» пригодился бы
и сегодняшним гостям черномор-
ского курорта.

В главных ролях прекрасные те-
атральные актеры. Менделя Крика
играет народный артист СССР Ра-
маз Чхиквадзе, его сыновей — Вик-
тор Гвоздицкий (Беня) и Игорь Зо-
лотоуцкий (Левка).

Гвоздицкий снимается впервые.
Сейчас уже можно сказать, что
отечественный экран приобрел за-
мечательного артиста, наделенно-
го ярким и своеобразным талантом.
Жену Менделя Нехаму играет Ири-
на Соколова, Двойру — Юлия Рут-
берг, деда — Зиновий Корогодский.

Дебютом в кино будет роль Ма-
руси, последней любви Менделя
Крика, для Марины Майко. (Девят-
надцатилетняя «Мисс Молдавия»
на всесоюзном конкурсе «Кино-
шанс» заняла почетное второе
место. И вот шанс представился.)

Впрочем, дебютант в большом
кино и сам постановщик фильма,
недавний выпускник Высших ре-
жиссерских курсов. Его коротень-
кие учебные работы уже отмечены
призами на нескольких фестива-
лях, но «Закат» — первая полноме-
тражная лента А. Зельдовича.
С ним над картиной работают та-
лантливые и опытные кинематогра-
фисты: главный оператор А. Кня-
жинский, художник-постановщик
М. Гаухман-Свердлов и дебютан-
ты — композитор Л. Десятников,
балетмейстер М. Белтова, худож-
ник Л. Евзович.

Игорь ЧАНЫШЕВ

Беня и Циля (А. Смехова)

Мендель Крик и Беня



Фото А. Родькина



Потаповна (О. Волкова)

Беня и Левка (И. Золотовицкий)

— Последнее мгновение...

ЗАКАТ

(см. стр. 31)



Советский
Экран

60 коп. Индекс 70865