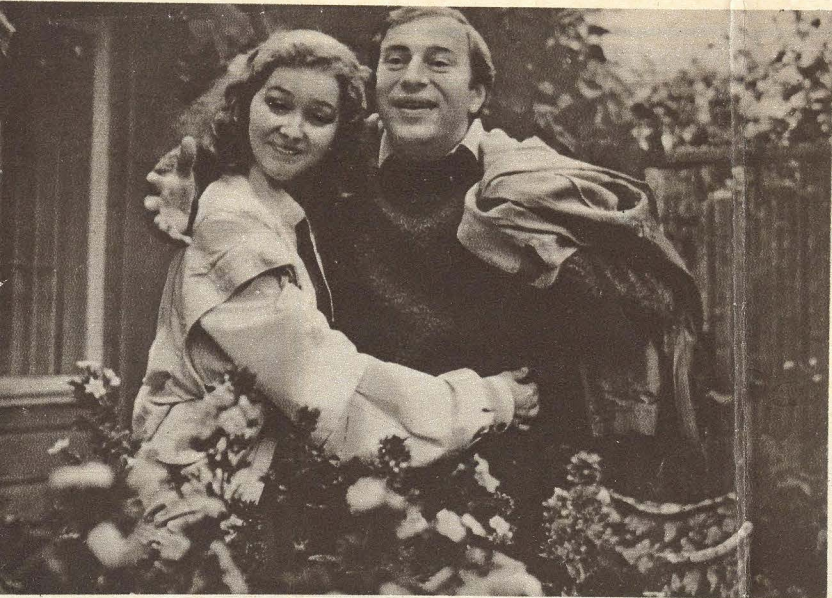


РАЗМЫШЛЕНИЯ О КОНКУРСНОЙ ПРОГРАММЕ



«Змеиная тропа»
(Швеция)



«Салон красоты»
(КНР)

вал в своем «Доме Бернарды Альбы» Федерико Гарсиа Лорка (реж. Марио Камус, Испания).

Или — то же в экранизации, на этот раз литературы провансальской, романа Марселя Пagnolа «Жан де Флоретт» (реж. Клод Берри, Франция), истории всепоглощающей любви к земле, бесконечного трудолюбия и упорства — и столь же всепоглощающей человеческой алчности, жестокосердия, презрения к инакомыслящим, инакочувствующим, инакодействующим...

Спору нет, многие из этих фильмов можно интерпретировать в совершенно другом ключе, извлекая из них совершенно иную мораль, и тем не менее исследование насилия, жестокости, тирании, в каком бы обличье они ни появлялись и ни проявлялись — в атмосфере мирного семейного очага или в аристократическом замке, в пылающем зное Индии и сумрачных снегах Скандинавии, в городах Аргентины или джунглях Вьетнама, — можно увидеть в лентах самых разных — от «Сада камней» американца Фрэнсиса Форда Коппола, в центре которого ужасающая в своей обыденности и обескураживающей невинности муштра, тотальное обольванивание восторженной, исполненной естественного патриотизма юности, до «Ночи карандашей» (реж. Эктор Оливера, Аргентина), бесстрастно и неторопливо исследующей трагедию «исчезнувших», трагедию молодых людей, ставших жертвами военной хунты...

Впрочем, это уже другая тема, другая группа фильмов, другая проблема

главного — к имени витамина, взаимопонимания, шего бы их невинной, но трагической в исходе своем вражде; и для венгерской девушки и венгерского мальчика, живущих в мире обесчелоченном, полном удобства и уюта, но отделенных словно бы стеклянным щитом от вечно спешащих, вечно равнодушных папы и мамы, («Целую, мама», реж. Янош Рожа, Венгрия). И, наконец, самая страшная из картин «молодежного» цикла (и, я сказал бы, вполне оказавшаяся бы на месте в цикле предыдущем, «взрослом»), даже в наиболее «мягких» своих эпизодах не лишенная подробностей сильнодействующих, обращенных прямо и непосредственно к зрительскому сочувствию, — «Твердый асфальт» (реж. Сёльве Скаген, Норвегия), точный, натуралистически безжалостный портрет молодых супругов, неудержимо скатывающихся на самое дно жизни, но тем не менее обнаруживающих в себе силы противостоять всем превратностям бытия, обнаруживающих в себе и собственное достоинство, и твердость, и зрелость ума, подобно своим собратьям из многих фильмов, показанных на XV Московском, включая и нашего «Курьера», который говорит о том же самом, хотя и совсем в иной — и спасибо ему за это — иронической, даже ёрнической интонации, недаром выделен он юнорой из многочисленных картин о молодежи и награжден половиной специального приза (о второй половине смотри ниже. — М. Ч.)...

...Я отдаю себе отчет в том, что рассказал далеко не обо всех фильмах конкурсной программы — за пределами этой статьи осталась такая удивительная поэтичная и целомудренная картина, как «Черинг кросс роуд, 84» (Великобритания, реж. Дэвид Джонс), как неожиданная и жизнерадостная лента из Китая «Салон красоты» (реж. Су Тунчжун), как «Смерть прекрасных косуль» (реж. Карел Кахиня, Чехословакия), каждая из которых в годы прежние могла бы занять место в ряду призеров, как, впрочем, могла бы занять и сейчас, не подними жюри еще одну планку, планку для награжденных, присудив свои немногочисленные призы фильмам «нетипичным», «незапланированным», «штучным», выпадающим из любых рубрик и групп. И относится это не только к «Интервью» Федерико Феллини (Большой приз фестиваля), диалогу великого режиссера с самим собой, с кинематографом, с возрастом своим, представлениями об искусстве, жизни, о себе самом — он уже много лет принципиально не участвует в конкурсах, ибо он один такой, Феллини, и другого Феллини нет, и потому, ему просто не с кем конкурировать.

Относится это и к двум другим фильмам, награжденным пополам (вопреки, скажу прямо, первоначальным заверениям о том, что никто ничего никогда никому делить не будет) специальной премией жюри, — уже известному зрителю «Курьеру» Карена Шахназарова и еще не известному, но совершенно необходимому на наших экранах (как и другим фильмам польского кинематографа минувшего десятилетия) «Герою года» Феликса Фалька, трагикомическому портрету «антигероя», маленького человека и большого неудачника, в судьбе которого отразились столь трудные для Польши кризисные годы конца семидесятых — начала восьмидесятых.

И это кажется мне самым важным на минувшем XV Московском — победа принципов, обращенных к будущему, планка, поднятая достаточно высоко, чтобы под ней прошли, не задев ее, фильмы, снятые по меркам фестивалей прошлых, присланные по надеждам фестивалей прошлых, не победившие по мерке фестиваля нынешнего... Даст ли эта победа плоды в виде фильмов, покажет будущее — до него всего лишь два года, не так много...

В ПРОГРАММЕ УЧАСТВОВАЛИ:

«Жена влиятельного человека». Египет
«Красный перец». Индия
«Осенний праздник». Югославия
«Человек в черном плаще». Бразилия
«Салон красоты». Китай
«Самое важное — это жить». Мексика
«Кенгуру». Австралия
«Герой года». Польша
«Черинг кросс роуд, 84». Великобритания
«Опрос свидетелей». ГДР
«Преуспевающий человек». Куба
«Охранник Шмутц». Австрия
«Змеиная тропа». Швеция
«Тарот». ФРГ
«Смерть прекрасных косуль». Чехословакия
«Перелетные птицы». Афганистан
«Интервью». Италия
«Куда вы едете?». Болгария
«Дом Бернарды Альбы». Испания
«Жан де Флоретт». Франция
«Целую, мама». Венгрия
«Ранняя весна». Дания
«Курьер». СССР
«Семья». Бельгия
«Ночь карандашей». Аргентина
«Сад камней». США
«Твердый асфальт». Норвегия

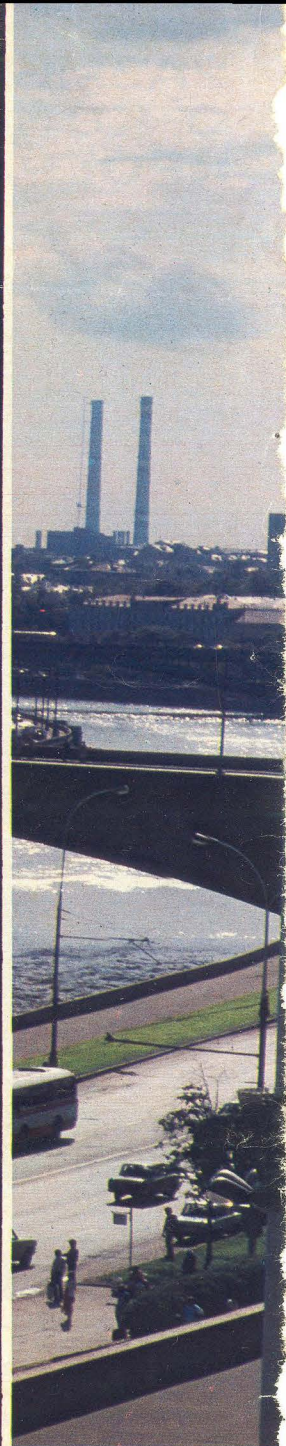
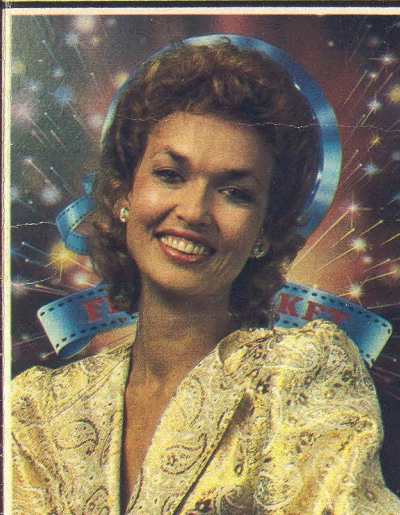
австралийского фильма «Кенгуру» (реж. Тим Берстл), вариант еще более простодушный, если можно сказать так, еще более провинциальный — я не стал бы называть его фашистом, подобно некоторым коллегам, до фашизма его правому радикализму еще достаточно далеко, с его взрывчатой смесью исключаящих друг друга идеалов и представлений; и «Преуспевающий человек» (реж. Умберто Солас, Куба) — безжалостный психоаналитический портрет приспособленца. Наконец, и единственная в конкурсной программе притча, параболы — австрийская лента «Охранник Шмутц» (реж. Паулус Манкер), с моей точки зрения, незаслуженно обойденная вниманием жюри, исследующая авторитарную, а может, лучше сказать, тоталитарную личность уже по ту сторону обыденной, «нормальной» ее жизни, уже на стадии социальной паранойи, которая непременно находится там, впереди, в конце неудержимой погони за властью.

Разумеется, все это не стоит преувеличивать, но эту тематику, эти проблемы современного мира можно увидеть даже в картинах, на первый взгляд бесконечно далеко отстоящих от перечисленных выше, словно авторы их, отталкиваясь от нынешних своих представлений, ищут им подтверждений в прошлом — таком, какое описы-

тика, отнюдь не отделенная от описанной непреступимой стеной, напротив, как бы комментирующая ее своей наивностью, простодушием, простосердечием. Ибо фильмы о молодежи, а речь идет именно о них, говорят, в сущности, о том же, только со своей колокольни, со своей точки зрения, быть может, более субъективно, но в то же время более искренне, ибо для героев их каждая жизненная перипетия — новое, в первый раз, «без памяти», как писал Пастернак.

И потому они так похожи друг на друга — ситуации, персонажи, антураж, атмосфера, потому так открыты их финалы, лишены привычных точек над «i», указующего авторского перста. Ибо равно трудна, если не сказать враждебна, самая что ни на есть реальная действительность и для молодого Луки из югославского «Осеннего праздника» (реж. Драган Кресоя), безуспешно ищущего работу и мечтающего о фантастическом городе (это ничего, что на карте Европы существует реальный город с таким же названием, — для Луки его реальность иного рода, сказочного, утопического), в который он отправится за счастьем и радостью; и для еще более юных, для совсем еще школьников из «Опроса свидетелей» (реж. Гюнтер Шольц, ГДР), у которых есть, казалось бы, все, чего не хватает Луке, и в то же время нет

ВСЕ ЗВЕЗДЫ...

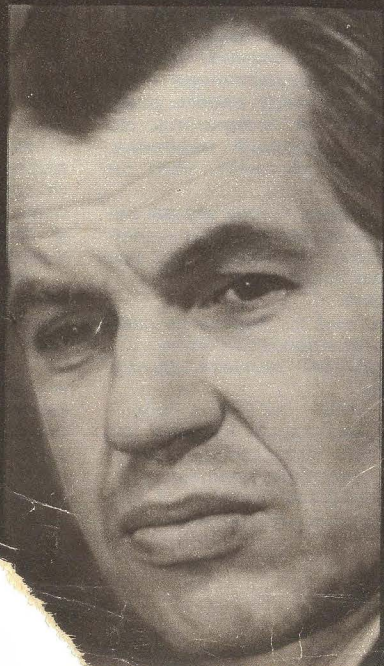
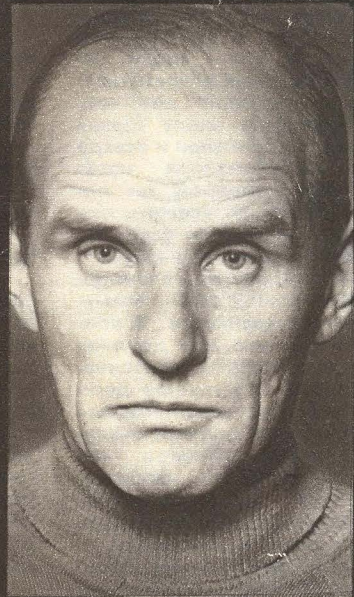


Актер Роберт Де Ниро (США)

Сверху вниз: актрисы Шабана Азми (Индия), Матлюба Алимova (СССР),
Катарина Бём (ФРГ)

ПОМИНОВЕНИЯ

Не забыты имена, не брошены могилы на киевских кладбищах... Все это делает студию Домом. Только Дом осознает свое сиротство без Хозяина. Так, наверное, и родилось свободное стремление обратиться к Богу, вернуться к Нему. Общая молитва, говорится в Писании, угодна Господу. Молясь об упокоении усопших, мы открываем и собственные души навстречу Ему. Мольба о прощении и покаянии близки.



и к людям, мольба о памяти «в роды и роды».

По окончании панихиды Машенко сказал то, чего многие ждали.

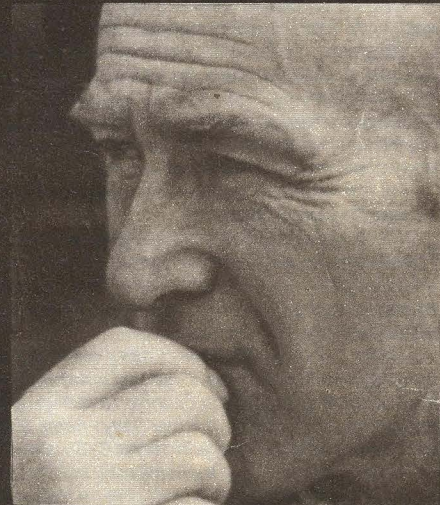
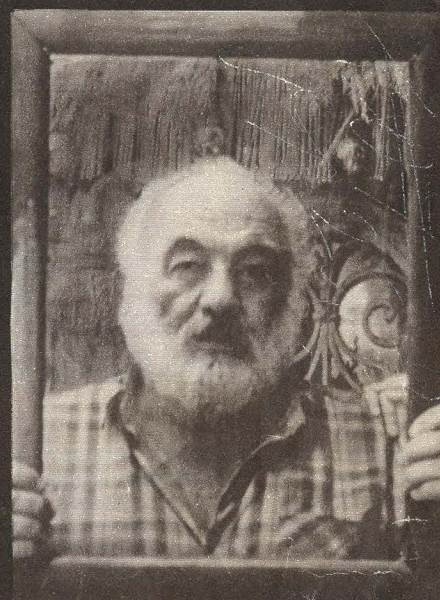
— С благословения Святой Церкви на нашей студии 29 августа навсегда становится Днем молитвенного поминовения всех покойных кинематографистов, когда бы то ни было работавших у нас.

На студийном дворе цветут и плодоносят яблоны, посаженные Александром Петровичем Довженко, кизил какого-то особого сорта, привезенный им с Дальнего Востока; перед музеем — «дерево Гринько», отсюда Николай Григорьевич постоянно заглядывал в окно и смешил сотрудников, теперь к стволу приспособили что-то вроде птичьей кормушки, и в ней всегда свежие цветы; не ушло в забвение и то, что «третье слева в восьмом ряду» — дерево, за которым ухаживал Швачко; здешние старожилы (старослужащие) знают, сохраняют в слове привычки, привязанности когда-то полнивших студию людей — по этой дорожке любил гулять один, на этой скамейке обычно отдыхал другой, сюда чаще всего приходил Леонид Быков, здесь еще не остыли следы Александра Итыгилова. И всюду, всюду, кажется, слышна мягкая, легкая украинская речь несбереженного смертными любимца богов Ивана Миколайчука...

Упокой, Господи, душу усопшего раба Твоего Сергея... — повторяем мы слова молитвенного богослужения и мысленно добавляем другие имена, не только умерших кинематографистов и не только украинских.

Благоговейная тишина. Опускаются головы, возносится дух. Каждый наедине с Богом, и никто не оставлен в этот миг общения с Ним.

Подаждь, Господи, оставление грехов всем прежде отшедшим в вере и надежде воскресения, отцем, братьям и сестрам нашим, и сотвори им вечную память.



«НАРОД НАС

ИЛИ

«Я ПРИЕДУ И РАЗВОРОЧУ ТВОЮ ПАСКУДНУЮ РОЖУ»,



Сергей Соловьев

Помните, М. Горький сказал, что есть писатели «одной книги». В этом определении множество нюансов: один из них в том, что и талант — вещь не безграничная. Конечно, есть талант и Талант. Я говорю об обычном, с маленькой буквой. Да. Такой талант у С. Соловьева имеется (или был, да поиздержался). И тут, простите, не могу удержаться и не привести одну грубоватую, но очень подходящую по смыслу поговорку: «Не за то отец бил, что в карты играл, — а за то, что отыгрывался».

До тех пор, пока С. Соловьев «играл» в некий полуавангард и полуабсурдизм в своих фильмах «Наследница по прямой», «Чужая Белая и Рябой», играл этакого вечного ребенка в шортиках на утеху публике, это было терпимо. Ну хочется человеку казаться вечно молодым, бежать впереди подростковой толпы и поражать ее своими «юными» голыми коленками. Пусть его! Многие и многие уже весьма преуспели в засаривании мозгов молодежи. Так что Соловьевым больше или меньше — на результат особо не влияет.

Беда в другом, на мой взгляд. Почувствовав одышку от своих прыжков, С. Соловьев понял, видимо, что свой средний талант уже давно проиграл. Но признаться в этом очень трудно, практически невозможно.

И он решил «отыграться». И, эксплуатируя свое имя, много в том преуспел. Сначала пробным шаром выкатилась на экраны (а теперь и телеэкраны) «Асса». Разношерстная мешанина режиссерского винегрета, не «смазанная» маслом общей идеи или хоть какого-нибудь направления сюжетной целостной линии, была им протолкнута в глотки зрителей.

Проглотили! И не нашлось среди зрителей или критиков того самого мальчика, который бы крикнул: «А король-то голый!» Каждый, или почти каждый, делал вид, что восхищен «гаммой красок» режиссерского видения мира, «сложным узором» человеческих взаимоотношений. А если из толпы пытался вылезти мальчик и сказать в отношении «Ассы» хотя бы «но», то он превращался в пресловутого «мальчика для битья». Его щелкали по носу те, кто был сам обманут и не имел мужества в этом признаться, ибо боялись — посчитают глупыми, не доросшими до «высокого» искусства, так сказать, «провинциалами».

Сергей Соловьев очень чутко уловил все это. Чужая, самоуниженная покорность воплю толпы вдохновила его на новый «подвиг».

Дожили... Бедный символ «любви и печали» докатился, усердно подталкиваемый С. Соловьевым, до низкопробной конъюнктуры. Да и не могло быть по-другому. Талант, увы, проеден, а стремление отыграться поддерживалось молчаливым одобрением окружающих. И как всякий самоэксплуататор (читай — эксплуататор своего имени и известности), С. Соловьев приготовил новую мешанину для наших глоток.

Ну что нынче за фильм без параллели с годами террора? И вот вам — на экране Сталин и Берия.

А что за фильм без модного рок-певца? И вот, пожалуйста, — на экране Гребенщиков. И Сталин, и Берия, и Гребенщиков, и другие персонажи фильма «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» не имеют между собой никакой взаимосвязи, не решают никакой задачи, не несут ни малейшей смысловой нагрузки.

Стоп! Тут надо поправить саму себя. Задача есть. И она-то просматривается невооруженным глазом. Сергею Соловьеву надо удержать свой «имидж» вечного юноши и поспевать бежать за (а еще лучше — впереди!) толпой молодежи определенного сорта. А годы берут свое, а крылья таланта пообщипаны. Сдает дыхание, подводит ноги. И тогда С. Соловьев делает из двух вышеупомянутых фильмов (фигурально выражаясь), как из двух колес «бессмысленности» и «кича», некую конструкцию для передвижения. В ее «седле» можно продержаться еще какое-то время в авангарде авангарда.

Не может же Соловьев не понимать, что происходящее унижает его самого в первую очередь. Надо быть мужественным. Играл и проиграл. Так хватит и отыгрываться!

С искренним сочувствием к С. Соловьеву и зрителям,
И. Александрова, домохозяйка

Москва

Встреча режиссера со зрителем... Об этом обычно говорят в понятии, так сказать, обобщенном. Под зрителем подразумеваются зрители, они вручают режиссеру гвоздички, задают вопросы про «ваши творческие планы». На этот раз встреча была предельно конкретной — конкретного режиссера С. Соловьева с конкретной зрительницей И. Александровой. Почему режиссер захотел встретиться именно с ней, вы поймете, прочитав публикуемое здесь же ее письмо, пришедшее в редакцию «Советского экрана».

Мы воздерживаемся от каких-либо комментариев. Просто публикуем запись этого разговора.

С. С. Объясните мне, ради Бога, почему такой тон письма? Что случилось? Может быть, где-нибудь, когда-нибудь я вас обидел лично? И не заметил этого?

И. А. Сергей Александрович, наверное, я вас этим письмом очень обидела, если вы при всей вашей занятости и при том, что вы — единица, а я — никто, нашли время со мной встретиться. А обидели вы меня вот чем. Я себя отношу к числу самых обыкновенных зрителей и всегда считала, перефразируя известную строку: творцом ты можешь и не быть, но уважать людей обязан. Не уважая себя, вы не уважаете людей, и наоборот. Все, что я увидела по телевидению в «Киносерпантине», возмутило меня до крайности. Я вообще не считаю, что все должны снимать, так сказать, классические фильмы. Это личное дело автора. Но вокруг вашей «Ассы» был создан такой эпатаж, столько было шума, намеков: «не дают», «не пускают», «зажимают», что при всей моей непривычке интересоваться фамилией режиссера вашу я запомнила.

Одно дело, если бы вы создали полный абсурд — то, чего нет, быть не может и представить себе нельзя. Если бы вы создали жизнь на своем экране — то, что представить можно, что бывает, что я, обыкновенная обывательница, в меру своего разумения способна воспринять. Но я увидела судороги человека, который сам не знает, чего он хочет.

— Во-первых, с чего это вы решили, что я «единица», а вы — «никто»? Почему? И вообще это все вы обо мне говорите?

Да, о вас.

— А почему вы берете на себя смелость так говорить обо мне?

Но ведь вы делаете фильм для меня.

— То есть как «для вас»? Именно «для вас»? Никогда не знал. Кто вам такое сказал? Вообще-то это, наверное, довольно распространенное заблуждение. Я уже как-то говорил на какой-то кинема-

тографической тусовке об одной славной, вполне интеллигентной ученой критикессе, которая когда-то написала в газете про «Избранные», дескать, в картине ей что-то нравится, что-то не очень, ну а вот финал ее, критикессу, уже «совсем не удовлетворил». Я изумился: «Опомнись. С чего ты решила, что я должен тебя удовлетворять? Какое-никакое, но это искусство, то есть вполне демократический способ общения одного человека со всеми, кто захочет его услышать». Снимая картину, изначально понимаешь, что кому-то она понравится, кому-то — нет. Иногда, работая, я представляю себе лица моих друзей, моих недругов. Я вовсе не жду, что картина всем понравится. Но почему вот именно вы, скажем, решили, что «Роза» сделана для того, чтобы понравиться именно вам?

Человек, который выходит к людям сказать им что-то, должен понимать, что и друзья, и недруги, и люди, которых он вообще не знает, соотнесут сказанное им с самими собой. Ваш язык — это, как вы сами сказали, язык общения.

— Ну, во всяком случае, он стараются таким быть.

Общения, извините, не получается.

— Неудивительно. А как оно может получиться? Чтобы общение получилось, нужно как минимум уважать друг друга. Как бы изначально уговориться о равенстве общающихся сторон. А впечатление от вашего письма такое, что я вот ли внебрачный сыншишка, то ли недоумок-племянник из Конотопа. Степень родственной надменной развязности, с которой вы со мной там обращаетесь, удивительна. Ну, хотя бы вот ваши слова о моем «поиздержавшемся таланте».

Когда нас набирал во ВГИК Михаил Ильич Ромм (у нас хорошо была мастерская), он, как человек многоопытный и высокоинтеллигентный, сразу предупредил: «Гребята, не пользуйтесь словом «талант». Это настолько ответственное, таинственное, почти божественное слово, что я вообще стараюсь его не употреблять. Время от времени я буду говорить только о ваших способностях». А вот вы, к примеру, откуда знаете, есть у меня, допустим, талант или нет?

Это не развязность. Это моя убежденность в том, что без таланта человек не имеет права ботать в искусстве.

— Это я понимаю. Но вы узнали, что у меня есть? Каким методом? Поделитесь, дам о том, что с годами у скопилась куча всяких и призов на разных средних и советских выставках, и



Актриса Раиса Недашковская
Фото Н. Гнисюка

Кадры из фильма «Комиссар»



рить в «стол», на завтра. А у режиссеров и актеров такой возможности нет. И возраст актера невозможно уносит одну мечту за другой. В 60-е меня звали во МХАТ. Предлагали престижные роли. Я колебалась, боялась, что в московской «звездной компании» меня съедят. А друзья мне говорили: «В Москве — неизвестно. Но где тебя точно съедят, так это на твоей любимой родной нэнке Украине».

Ломались судьбы режиссеров, актеров, было обидно, страшно и — как-то всем привычно. Страшные вещи мы могли спокойно называть «нормальными». Нас учили ко всему привыкать, притерпеваться и не надеяться на лучшие времена. Но ведь и сегодня, в бурные перестроечные времена, находятся те, кто продолжает учить нас делать правильное искусство.

Киевский молодежный театр, в котором я работаю, недавно возглавлял Лесь Танюк. Очень талантливый режиссер, человек необыкновенной культуры. Поставленные им театральные юбилейные вечера всколыхнули киевскую интеллигенцию. Это были праздники, которых в нашем театре до тех пор не было. А его уволили с формулировкой «за профнепригодность».

В кино вы играли азербайджанку, армянку, молдаванку, польку, туркменку, узбечку, русских, евреек... Но начало родное — украинка? Мавка в экранизации «Лесной песни» Леси Украинки?

Режиссеру Виктору Ивченко сказали, что есть одна школьница на роль Мавки, которая очень хорошо танцует... индийский танец. Благодаря умению танцевать я и была приглашена на роль сказочной Мавки, полюбившей на свою погибель сельского паренка с дудкой. Я хорошо помню, как буквально летала после такого предложения. День первой съемки совпал со вступительными экзаменами в Киевский театральный институт. И эту дату — 19 августа 1960 года — я помню, как помнят день рождения.

Режиссер Аскольдов в 1969 году сказал об актрисе Недашковской: «Она не любит ни

красоваться на экране, ни позировать. Если нужно, сыграет и старуху, и уродливую, и горбатую. Образ, характер — вот что ее влечет». Он, кажется, как в воду смотрел, что вы сыграете старую некрасивую жену Менделя Крика в фильме «Биндюжник и король»?»

— На съемках недавно вышедшего на экраны фильма Владимира Аленикова вся киностудия мне искренне сочувствовала. Собралась веселая компания прекрасных актеров — Джигарханян, Евстигнеев, Гердт... Они действительно жалели меня. Мне надо было вжиться в образ измученной, рано постаревшей возле буйного биндюжника шестидесятилетней Нехамы. Достали какую-то американскую мазь. Загримировали. От этой мази кожа на лице сначала растягивается, потом страшно сжимается, сморщивается. И вот я уже старуха на все восемьдесят. Короче, как меня постарить — сообразили, а как после съемки снять грим — никто не знает. И стирали, и скребли чем попало. Это был тихий ужас. И, наверное, в виде компенсации за мучения с Нехамой в одном из эпизодов вместо заболевшей молодой актрисы решили снять меня. Получилось, что я сыграла две роли.

В кино, как я понял, ваши самые дорогие сердцу работы — в фильмах «Лесная песня» и «Комиссар». А в театре? Как возникла идея поэтических моноспектаклей?

— Любимых киноролей больше. Каждая работа — а всего их более тридцати — близка по-своему. В театре? В начале 70-х интересных предложений не было. Окружающая атмосфера — духовная разруха. Смерть близкого человека. Страшное горе. Безысходность. Я понимала, что спасти меня может только работа. На многочисленных встречах со зрителями, где я часто читала стихи и отрывки из прозы, рождалась идея спектакля по произведениям Цветаевой. А после фашистского переворота в Чили появилась идея моноспектакля в двух действиях: первое — судьба и поэзия Лорки в фашистской Испании, второе — чилийские поэты. Название спектакля «Канте хондо», то есть «глубинная песня». Этот жанр народной песни известен в Испании еще с доисторических времен. Спектакль, состоящий из танцев, песен, стихов, был и моей актерской исповедью. Появилась творческая радость и надежда на собственное спасение.

Ведь это закон жизни. Любое живое существо, сколько ему ни вредят, ни мешают, все равно рвется к свету. Я думаю, не будь у Шевченко такой каторжной доли, не будь он в молодости крепостным рабом, не будь в его жизни Кос-Арала и царского приговора «без права писать и рисовать», разлуки с родной Украиной — разве смог бы он так простонать «Садок вишневого коло хати»? В последние годы, куда бы я ни ехала, шевченковский «Кобзарь» всегда со мной, как святыня. В театре сейчас готовится поэтический спектакль по украинской классике под названием «Молитва». В кино же — съемки фильма о художнице Екатерине Белокур.

Беседу вел Ю. РЕПИК

ЫКАТЬ КО ВСЕМУ

НЕЧТО О ЗООЛОГИИ

Удивительную историю преподнесла читателям седьмая книжка журнала «Молодая гвардия». Некто Владимир Дробышев публично потребовал на ее страницах, чтобы кинорежиссера Александра Аскольдова посадили за решетку. Ему мало, что фильм «Комиссар» уже отбыл двадцатилетнее заключение под замком. Ему мало, что создателя картины заклеямили как предателя и идеологического диверсанта, изгнали из партии, из кинематографа. Через двадцать с лишним лет перед талантливым и принципиальным художником пришлось извиниться: «Прости, старик, промашечка вышла. Кто ж знал, что будет перестройка и ты окажешься прав, а мы, церберы-чиновники и цензоры-редакторы, не правы. Мы-то думали, что наш гнусный произвол — навсегда, а твои экранные несообразности — от лукавого». Сломана жизнь, как ломается под пыткой позвоночник. Владимиру Дробышеву всего этого мало. Он твердо требует: осудить на десять лет.

За что же? За то, что «Комиссар», по его мнению, картина сионистская. Такой она снималась, такой всегда была, несмотря на сокращения и доделки, такой осталась в новом, «авторском» варианте. Исключительно в качестве таковой она вызвала восторженные аплодисменты среди критиков, как известно, сплошь сионистствующих. Труднее объяснить призы и почетные награды на всех континентах, на тридцати пяти международных фестивалях, но и тут можно намекнуть: все жюри были подкуплены на деньги Израиля. А теперь — предел цинизма! — картина выдвинута в претенденты на Ленинскую премию. Кем выдвинута? Не смещайте меня. Понятно, кем. И понятно, для чего. Сионисты, как известно, выше всего ценят именно Ленинскую премию.

— Что ж тут удивительного? — скажет многоопытный читатель. — Подумаешь, невидаль! Есть такие люди — если при них прозвучит слово «еврей», они морщатся, будто кто-то испортил воздух. Если тут же снова сказать: «Еврей!» — человек побледнеет и схватится за сердце. Что возьмешь с такого несчастного?

Физиологии не прикажешь, к тому же на дворе плюрализм. Так что лучше всего пожать плечами и отойти.

Не принято в цивилизованном обществе хвататься доносительством. Владимир Дробышев склонен с гордостью сообщить, что он был первым, самым первым, что «написал заявление», когда над картиной еще не собирались тучи, а вот он, бдительный, уже учуял в ней сионизм. Не вняли. Оставили без внимания сигнал благонамеренного патриота. Пришлось уйти. А жаль. Могли бы, возникает мысль, отстранить А. Аскольдова, а В. Дробышева сделать режиссером. Вот тогда была бы картиночка! Во всяком случае, никакого тебе сионизма! Кстати, режиссер весьма прислушивался к своему ассистенту. Оно и понятно — за плечами у Дробышева режиссерский факультет ВГИКа, то есть «высшее образование», а за спиной у Аскольдова — «только краткосрочные курсы».

Тут что ни фраза — или ложь, или передержка. «Краткосрочные курсы» вместе с А. Аскольдовым в 1965 году окончили Глеб Панфилов и Толомуш Океев, Николай Рашеев и Константин Ершов, несколько ранее — Георгий Данелия и Игорь Таланкин, несколько позже — Константин Лопушанский и Юрий Мамин. По тону Дробышева это что-то вроде кинотехникума. На самом деле совсем наоборот — «Высшие двухгодичные курсы режиссеров» были открыты Госкино СССР специально для тех талантливых людей, которые уже имели высшее образование. Кроме того, Дробышев забыл упомянуть, что, когда он сидел на студенческой скамье, А. Аскольдов уже работал в сценарно-редакторской коллегии, был куратором Рижской студии. Кто кому мог давать советы на съемочной площадке? А тучи собирались вокруг «Комиссара» задолго до съемок. На обсуждении сценария в ноябре 1965 года уже звучат упреки в натурализме и физиологизме¹. Снова и снова встают опасения: мрачно, роды чересчур откровенны, мало действия². В. Баскаков и Е. Сурков нашли, что гуманистическая сущность пролетарской революции в сценарии искажена, она ломает даже инстинкт материнства³.

11 января 1967 года студия обсуждает отснятый материал. С. Росточкий, Р. Быков и в особенности В. Шукшин поддерживают режиссера. При многочисленных замечаниях никто не предъявляет политических обвинений⁴. Только 27 августа прозвучит из уст Леонида Захаровича

Трауберга: не подменяется ли тема Революции и соответственно Комиссара более мелким «еврейским вопросом»? В. Росляков, Л. Зорин, А. Хмелик, А. Аллов и С. Герасимов не разделили его опасений⁵. Тут-то и грянула гроза. Все члены сценарно-редакционной коллегии Главка, все, кто был приглашен в рецензенты, единогласно и в самых резких выражениях осудили картину. Доводы были знакомые: не раскрыта тема революции, не запоминается образ Комиссара, картина жестока, натуралистична, семейству Маганников уделено слишком много внимания... Студия от своего лица составляет список возможных доделок и поправок. С. Герасимов и теперь Л. Трауберг считают, что у страха глаза велики, что неблагоприятие с картиной не так значительны. Их поддерживает К. Симонов, советующий не путать «присутствие таланта с отсутствием чувства меры». Директор студии Г. Бритиков тоже верит в успех досье и перемонтажа. Их главный противник В. Баскаков теперь находит, что картина окарικатурирует и русскую женщину-комиссара, и еврейского труженика. Мысль подхватывают: кто-то заметил, что на картину обижаются и зрители-евреи, и зрители-русские... Доделки разрешены, но А. Аскольдов отказывается уродовать свое детище. Он пишет министру Романову А. В., М. А. Суслову, в ЦК КПСС, с самоуверенным вдохновением выступает на партсобрании кинокомитета... Между тем надвигается 1968 год.

Вон какие жернова вертятся! Вон какие палили дредноуты! Где уж преуспеть Владимиру Дробышеву с его «заявлением», даже если он адресовался в самую деятельную из всех благонамеренных инстанций.

К 1965 году наш историко-революционный фильм превратился в жеваную бумагу, в набор схематических фигур. А. Аскольдов, стремясь оживить жанр, поставил под сомнение то самое, что мы сегодня низложили, — насилие как панацею от всех бед, обожествление диктатуры, революционное торопливое отрицание всех сложившихся гражданских ценностей — семьи, добра, милосердия. Пушку истова, как главный тотем борьбы, тащат красноармейцы по пустыне, а слепого сотоварища бросают: он уже не помощник. Бунт — историческая ответственность, твоя трагическая вина, но если ты поднимаешь бунтовать других, тыча им в лицо маузер, будет ли тебе прощение в грядущем? Режиссеру очень важно было, что правота в данном случае на стороне мелкого, смешного, неказистого человечка, который просто добр, просто открыт для чужого горя и не в силах понять, как можно оставить своего ребенка. Отсюда «еврейская тема». Ее значение локально и вспомогательно.

Владимир Дробышев не знал или подзабыл все эти факты, как, может быть, подзабыл и сюжет картины. Во всяком случае, у него получается: ошибка, что картину дали закончить, к радости всех сионистов; ее, правда, не допустили до экрана, но поскольку не объяснили, за что, то вышло опять-таки на руку сионистам. А положение А. Аскольдова, не знающего, где зарабатывать на хлеб, это такой подарок, что просто позавидуешь! Ведь все, конечно, примутся жалеть страдальца!

Во всей этой истории, затянувшейся, как видите, на четверть века, Владимиру Дробышеву жаль только одного человека — самого себя. Ибо, если верить ему, то за его «заявление» он был изгнан еврейским лобби со студии, куда каждый год приходили ассистенты режиссера и вторые режиссеры, в том числе с весьма сомнительными или неблагозвучными фамилиями.

Вы подставились, Владимир Дробышев. Никогда, пожалуй, я не видел с такой отчетливостью, чтобы ненависть к другой нации приходила от зависти, как объяснение собственной неполучившейся судьбы или в возмещение малой одаренности.

Сочувствую коллегам из «Молодой гвардии», если у них на данную тему уже недобор с авторами.

Виктор ДЕМИН,
в прошлом сын волжского крестьянина,
внук донского казака, а ныне безнадежный
наймит мирового и отечественного сионизма

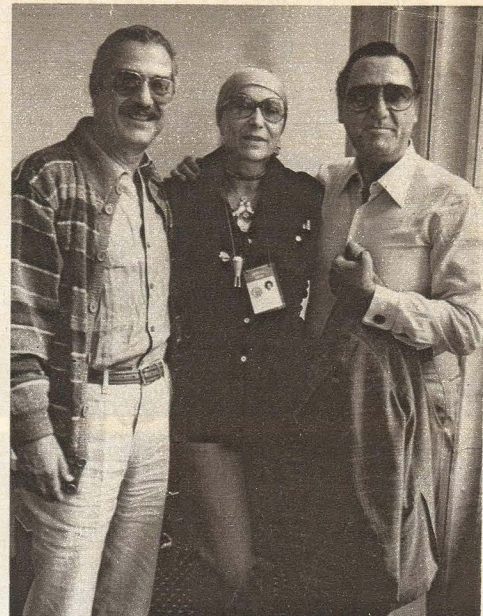
¹ Архив Госкино СССР, ф. 48, ед. хр. 98, л. 5.

² ЦГАЛИ СССР, ф. 2944, оп. 4, ед. хр. 937 а, л. 8.

³ Там же, л. 34.

⁴ Там же, лл. 50—124.

⁵ Там же, лл. 125—131.



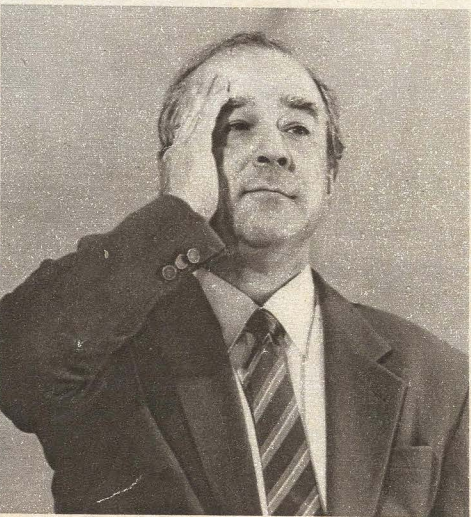
Галина Кмит с кинематографистами из Италии
Нино Манфреди (слева) и Альберто Сорди
Фото Н. Гнисюка

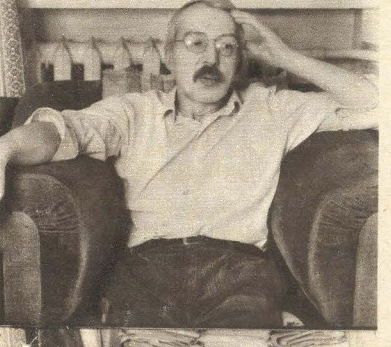
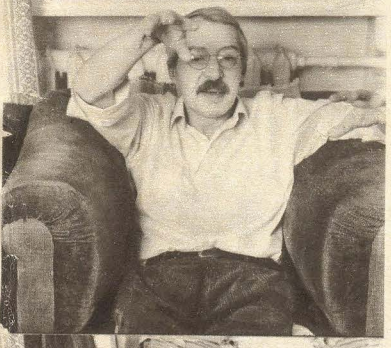
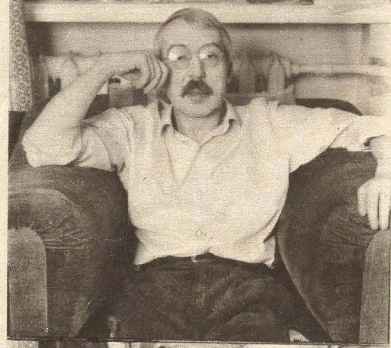
МУЖЧИНЫ



Сыночек

Виталий Коротич





«Заведник» был написан как вариант уже мною разработанных тем (ответы на многие вопросы можно найти уже в «Птицах» и «Лесе»). Был запланирован диалог между двумя поколениями: между матерью и сыном. Я нарочно сделал предельный возраст матери, так, чтобы у нее был поздний сын — она мать, она же как бы и бабушка. Мне хотелось ее сделать ровесницей века и наследницей совершенно других традиций по биографии, культуре, по всему... И столкнуть два принципа. Ну, то же самое, что в «Пушкинском доме» при встрече внука и деда. За дедом стояла, по моей идее, та культура, которая за мной не стояла, — испытанная так, как надо, и обретенная так, как надо. За нами же стоит опыт, который трудно переводим в культуру. (Кстати, я думаю, если я чем и занимаюсь всю жизнь, то занимаюсь этим: как перевести наш жизненный, внекультурный опыт в ощущение, в понятие культуры.)

И мог быть близкий сценарию фильм, в котором главным героем являлась старуха, а Даль должен был стать вторым действующим лицом. В пробах у актрисы Урусовой так и получалось. Но, по несчастию, она сломала ногу, произошла срочная замена и то, что часто случается в кино: все может перевернуться, переакцентироваться. Добржанская, сменившая Урусову, играет лирично и нежно, но главная роль перешла к Далию, и фильм получился о таком антигерое. Картина хорошая, но она другая.

...С кино у меня странные взаимоотношения, я его обожал какой-то детской любовью (и до сих пор так), но кино — это лишь поначалу большой аванс и большая эйфория, а потом оно поглощает тебя полностью, и не до прозы уже. Я не против кино... Но теперь выжидаю: пусть и оно ко мне пойдет. Вот, кстати, Евгений Пашкевич, талантливый документалист, снимает на Рижской киностудии первый полнометражный художественный фильм по сценарию «Дни человека», который написал Сергей Соловьев по мотивам моих произведений...

ПОКА НЕРАЗРЕШИМАЯ ПРОБЛЕМА

...Я вовсе не такой бодрячок и вовсе не так себя ощущаю, но я считаю: когда можно делать, — надо делать.

Из беседы с Андреем Битовым

Родится ли новая генерация, станет ли для людей восемьдесят шестого года этот год тем, чем был для нас пятьдесят шестой? Быть может, тот солдат, который вернулся из Афганистана в восемьдесят шестом году и воспринял гласность как норму на основании своего опыта и опыта своего поколения, быть может, такой человек и даст следующую генерацию. Но без возникновения новой площади как реальной возможности — разных кооперативных издательств и более мелких изданий, маленьких театров, студий, кафе — проблема реализации поколений не кажется мне разрешимой.

Все толстые журналы забиты произведениями прошлого десятилетия, и публикация их необходима: надо восстановить непрерывность, то есть заполнить, увидеть, проявить себя. Поскольку ощущение того, что тебя как бы и вовсе нет, работает не только в том случае, когда тебя запрещают, закрывают, не печатают, потому что

нельзя (как было с нами) или ты уехал, — оно работает и тогда, когда у молодого человека просто нет возможности снимать, печататься, выставлять картины.

МАЛЕНЬКОЕ, НО НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ

В шестидесятые годы идеологические погромы — а их было полным-полно — рождали огромные имена-легенды (их инерция жива до сих пор). Потом научились другому — тишине, так сказать, борьбе под одеялом. Результатом этих безымянных погромов было негласное соглашение: не будем упоминать — и забудут; уехал — исчез; не печатают, не показывают картину — значит, не был и нет... (Обратите внимание, это подсознание, чисто российская традиция: мы говорим, сами не замечая, об уехавших в прошлом времени, потому что ТОТ СВЕТ — это и ЗАПАД, и СМЕРТЬ одновременно.) В эпоху застоя, когда было много цензуры, внутренней редактуры и вообще непонятно чего, ожило замечательное слово «аллюзия», когда что-то является как бы намеком на совершенно другое. Но пока это что-то набиралось и печаталось в нашем медленном процессе, давно забывалась та аллюзия, которая волновала редактора, и возникала следующая. Этот «аллюзионный ход» до сих пор мешает медленному примирению с эмиграцией. Но сейчас уже есть отдельные прецеденты: публикация Бродского в «Новом мире», например. Как это ни было туго, но произошло.

И все-таки даже застой безвременья был «временем собрания камней». А сейчас это можно делать более сознательно, более решительно.

ПОКА НЕРАЗРЕШИМАЯ ПРОБЛЕМА (продолжение)

...А что касается проблемы поколений, вопроса о том, что делать, когда все столпились в открытых дверях, — тут, по-видимому, государство в нелегком положении. И ссылки на плохую полиграфию, на малые мощности, на дефицит пленки — все это ссылки реальные, но в то же время и бюрократические. Так предприимчивые люди могли бы снять полнометражный фильм на базе предоставленного ученического, а тут говорят — не положено. Кстати, многие идеи не то чтобы носились в воздухе, а скорее тонули в этом воздухе, как в воде. Когда я посмотрел некоторые учебные работы молодых кинематографистов, я все время спрашивал: «Что же вы их бросаете на ветер? Почему не прокатываете?» Мне это казалось таким абсурдом, ведь в них оказалось больше живого, чем в том потоке, который выходил на экраны.

Заметьте, очень часто мы сидим в формулах, которые вырабатываются чиновниками. А чиновники очень любят поговорить о рентабельности, создавая абсолютный климат нерентабельности. Именно они говорят: «Этот народ поймет, это не поймет; это пойдет, а это не пойдет» — по принципу «разделяй и властвуй»... Ежели бы человек добивался власти, чтобы действовать, а то ведь весь контроль у нас ушел на то, чтобы другой не выделялся. И потом еще такая вещь, как преимущество быть порабощенным, преимущество быть подчиненным: ты ни за что не

отвечаешь, потому что у тебя на то есть причина, у тебя есть ссылка, у тебя есть сноски. И это стало обычным душевным разложением и комфортом — мол, ну, а что же делать, когда ничего невозможно.

Теперь появились какие-то возможности. И в этот момент говорить о том, что все равно понятно, чем все это кончится, очень у многих оказалось просто отказом от попытки что-то предпринять.

ОБ ОПАСНОЙ БЕСФОРМЕННОСТИ

...Сейчас у нас другое прошлое, чем тогда, когда оно было для себя настоящим. Глядя то с той, то с другой вершины на одну и ту же точку равнины, мы видим разный пейзаж.

«Пушкинский дом»

Большая психологическая паника и растерянность возникли от всех этих вещей — публикаций, гласности. Появилась какая-то расплывчатость... Мы переживаем то же самое, что и многие из глубоко чувствовавших правду эмигрантов, которые поехали за возможностью сказать, а при потере запретов возникло: что сказать?

Раньше было четко: это нельзя и это нельзя, а это не то чтобы можно — нужно сказать. Теперь самому приходится разбираться: а что ты можешь сказать? И стало гораздо труднее. Это так же, как сейчас не остановилось пользоваться возникшими возможностями: давать вам интервью — а уже вроде бы хватит; сниматься на телевидении или нет — ведь жил двадцать лет без него; ехать в командировку в Амстердам — а надо работать... Но нет еще такой свободы сказать: да некогда мне в Амстердам — пишу я сейчас.

Для художника, который мыслит себя как свободную единицу, для которого искусство рождается только из категории тайны и тайной внутренней свободы, это проблема. И я на какую-то секунду растерялся и живу сейчас в абсолютно драматическом ощущении недостаточного опыта, недостаточного образования. Я думаю, одна из самых страшных вещей, которой можно испугаться, — это опасность утратить свободу в связи со свободой. Утратить тот опыт и ту свободу и не обрести следующие опыт и, следовательно, свободу — значит разориться до конца. Кстати, быть может, внутренняя свобода — это и есть культура... Мы часто превратно понимаем, допустим, европейскую цивилизацию, то завистливо, то враждебно, то обольстительно, и всегда не правы. Жизнь той зажить бы мы не могли (да и не должны), но их изделия, их продукция нам часто нравится, потому что понимаем: это следствие непрерывной работы нескольких непрерывных поколений — это культура, даже если она переродилась из великой голландской живописи в квартирный дизайн... Мне кажется, что догнать — пустое дело. Путь надо свой искать. И человечество уже стоит и еще окажется перед той проблемой, что никакого ни американского, ни японского пути нет, а необходим демократический. Вот если обрести свободу, демократию, культуру, вернуть эти категории в жизнь страны, тогда путь окажется не пропущенным, а найденным.

И все-таки — «время собирать камни...», все-таки именно оно.

Материал подготовила
Татьяна МОСКВИНА

ФИЛЬМ — ЭТО ПОСТУПОК

В ноябре 1987 года газета «Неделя» опубликовала итоги анкеты «Репертуар семидесятилетия». Двенадцать ведущих киноведов и кинокритиков в числе десяти лучших советских фильмов назвали «Зеркало».

Это, пожалуй, самый многоагранный фильм Андрея Тарковского. От замысла до воплощения он прошел сложный путь, менялся до последнего съемочного дня и долго складывался при монтаже. И потом тяжко и невыносимо медленно шел к зрителю.

А начиналась история «Зеркала» более двадцати лет тому назад...

Из протокола заседания сценарно-редакционной коллегии Экспериментальной творческой киностудии от 6 января 1967 года.

Повестка дня. Сообщение А. А. Тарковского о замысле фильма под условным названием «Исповедь».

А. ТАРКОВСКИЙ. ...О чем должен быть этот фильм? В конечном счете все мы, все живущие на свете, в какой-то степени испытываем чувство долга по отношению к нашим матерям. Это чувство не всегда выражается определенно. Нередко мы забываем о нем. Часто мы забываем о самом главном... Итак, эта картина должна быть о матери. С ее очень тяжелой жизнью, с ее надеждами, с ее верой, с ее горем, с ее радостями...

Постановили. Заслушав сообщение А. А. Тарковского о творческом замысле фильма под условным названием «Исповедь», сценарно-редакционная коллегия ЭТК одобряет этот замысел, считает его чрезвычайно плодотворным и интересным. Сценарная коллегия просит авторов (А. Тарковского и А. Мшарина — М. Ч.) в кратчайший срок представить заявку на фильм и одновременно ходатайствует перед руководством ЭТК о начале переговоров с Комитетом по кинематографии СССР о производстве этого замысла.

Но... шел 1967 год. Сценарий «Исповедь» остался на бумаге.

Ох, 1967 год — этот «тридцать седьмой год» советского киноискусства. И — нехитрая арифметика — тоже через двадцать лет, в 87-м. «История Аси Клячиной» Андрона Андреевича и «Похождения зуб-

В 431 монтажной на «Мосфильме» в который раз переставлялись целые эпизоды картины и отдельные фрагменты ее — в поисках того единственного варианта, когда все стало на свои места и Тарковский, облегченно вздохнув, поставил точку. Вернее, его бесменный монтажер Людмила Борисовна Фейгина сделала последнюю склейку.

«И летопись окончена моя», — мог бы сказать автор, но история летописи только началась.

«Зеркало» собирались послать на Каннский кинофестиваль. Тарковский спешил, хотел закончить картину к его началу. По опыту своих предыдущих фильмов он хорошо знал, что участие в фестивале избавит его в дальнейшем от многих осложнений и трудностей. Победители не судят! Один из руководителей

лей Оргкомитета фестиваля приехал в Москву для отбора фильмов. Он собирался посмотреть и «Зеркало», пока еще на двух пленках (смонтированный материал с речевой фонограммой). Но начальство спохватилось вовремя. Просмотр отменили. Тогда материал показали тайком. Воодушевленный просмотром, французский гость стал настаивать на показе «Зеркала» в Канне. Ему объяснили, что срок сдачи фильма назначен на конец мая и, чтобы закончить его на месяц раньше, нужно остановить работу студии и оставить всех без премии. А рабочие этого не могут. Член Оргкомитета не хотел так сурово наказывать мосфильмовских рабочих и взял слово, что получит картину на следующий год. С тем он и уехал в Канн.

Продолжение на стр. 19



Элема Климова, «А.С.Мис-сар» Александра Аскольдова и «Короткие встречи» Киры Муратовой, «Ангел» Андрея Смирнова и «Родина электричества» Ларисы Шелпико... А сколько непронизанных слов, так и не выраженных мыслей и за-мыслов, погибших в зародыше? Может, и великие картины были среди них.

Тарковскому «повезло». В декаб-ре 1971 года на экраны вышел «Ан-дрей Рублев», а в марте 1973-го в производство был запущен фильм по четвертому варианту литературно-го сценария «Исповедь», который к тому времени уже назывался «Бе-лый, белый день».

«Белый, белый день» — это но-стальгия по недостижимой гармонии детства, по утраченному единству с близкими, по тому счастливому времени, когда «еще все впереди, еще все возможно»... Это чувство наследственное, оно передалось к сыну от отца и с прозрачной ясно-стью выражено в том самом стихо-творении Арсения Александровича Тарковского, которое дало назва-ние сценарию, но так и не вошло в фильм:

*Камень лежит у жасмина.
Под этим камнем клад,
Отец стоит на дорожке.
Белый-белый день.*

*В цвету серебристый тополь,
Центифолия, а за ней —
Вьющиеся розы,
Молочная трава.*

*Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.
Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.*

*Вернуться туда невозможно
И рассказать нельзя,
Как был переполнен блаженством
Этот райский сад.*

В своем предисловии к режиссер-ской разработке Тарковский писал: «Фильм будет развиваться в трех плоскостях:

1. Разговор Ведущего с Матерью, снятый хроникально.
2. Игровые эпизоды, являющие-ся кусочками биографии.
3. Кинохроника».

Но в процессе съемок замысел менялся, вместо интервью появи-лись современные эпизоды с женой и сыном Автора. Изменилось и рабо-чее название фильма. «Белый, белый день» стал «Зеркалом».

«Зеркало»,
Маргарита Терехова в роли Матери,
Игнат Данильцев в роли Алексея

фото В. Мурашко



«ГОВОРИ» МНЕ, ГОВОРИ...

МЫ ПРОДОЛЖАЕМ ТЕМУ

«Петроградские гавроши»

Чем отличается обыватель эпохи гласности? Он готов ненасытно «потреблять» не только материальные блага, как во все времена, но теперь проявляет интерес еще и к «продуктам» культуры и с особым аппетитом воспринимает литературу и искусство. К тому же сегодняшний потребитель еще и провокатор. «Говори!» — требует он, приспособив название знаменитой пьесы к своим нуждам. — «Давай-давай! Да поострее мне, посмелее! Побольше перчика... Будь ревизором Истории, подкинь-ка ей вопросик, такой, чтобы жареным запахло!.. Вы «Петроградских гаврошей» видели? Ну что вы, там есть такое...»

Быть может, стоило обойтись обтекаемыми похвалами этому вполне трогательному фильму о сиротском приюте — островке «старого мира» в бушующем Петрограде 1917 года, где за плотно закрытыми дверями учитель пения (Е. Лебедев), как может, охраняет подопечных от вторжения Революции.

Можно было бы порадоваться тому, как в картине, посвященной 70-летию Октября, молодым ленинградским авторам — драматургу Валерию Мнацаканову и режиссеру Сергею Снежкину — все же удалось избежать ожидаемого юбилейного пафоса и увидеть бесприютность, холод, анархию, царящие на улицах революционного Петрограда. И поприветствовать похвальную задачу показать исторические события с непарадной, так сказать, стороны.

При очень сильном желании здесь можно вычитать самую, наверное, дорогую и нужную авторам мысль, лишь пунктиром намеченную в фильме, — о том, что без чувства ответственности человек не имеет права становиться у кормила власти, творя Историю.

Вот, например, Учитель, пытаясь понять революцию, вызывает на доверительную беседу ее «буревестника», питерского гавроша, недавно попавшего в приют, которого он нарек «Робеспьером» (по недостатку, впрочем, проявленной «ассоциации идей»). Мальчик, словно пародируя взгляды вождя якобинцев, стремившегося к республике без контрастов нищеты и богатства, заявляет, что главная цель Революции — все поделить между неимущими. И тут же наивно предлагает раздать сиротам статуэтки, часы, чернильные приборы и другие «ценности», хранящиеся в учительской. На что педагог резонно отвечает, что счастливее от этого приютские дети не станут.

Действительно, есть в этом эпизоде подобие политического спора со смутно проглядывающей позицией авторов. «Робеспьер», как мы догадываемся, говорит от лица непросвещенных масс с примитивными представлениями о происходящем и потому несущих в себе угрозу бессмысленного разрушения. Учитель — старый интеллигент, обремененный образованием и житейской мудростью, чувствует эту угрозу, предвидит опасность.

Однако чем дальше смотришь «Петроградских гаврошей», тем больше чувствуешь: есть нечто такое, на что авторы тебе намекают.

...Под предводительством «Робеспьера» приютские ребята превращаются в дикую,

обезумевшую стаю. Не меньшую «бузу» закатывали в свое время и герои «Путевки в жизнь», «Республики ШКИД». Только в «Петроградских гаврошах» бунт мальчишек приобретает подчеркнуто «аллегорический» характер — с явным намеком на политическую ситуацию. И очень хочется верить, что фильм делался вовсе не для тех любителей политической «клубнички», которые радостно заерзают в своих креслах, увидев, как на улицах революционного Петрограда солдат и матрос хулигански нападают на старенького интеллигента — учителя. Тем более что в сравнении, скажем, с «Оптимистической трагедией» Вишневого здесь не сказано ничего нового, разница лишь в том, что в этом фильме не придет на помощь комиссар, вооруженный высокой революционной сознательностью и револьвером.

Куда же ведут все эти намеки, акценты, недомолвки? Да к кульминационной сцене в Смольном, куда придет Учитель и, отчаявшись добиться помощи для приютских сирот, выкрикнет: «Зачем же вы брали власть, если не можете накормить голодных детей?!» После чего фильм вдруг круто свернет на путь обескураживающих банальностей и по нему стремительно примчится к финалу. Учитель вернется из Смольного с продуктами, которые, надо полагать, и являются не очень весомым, но зато вещественным ответом на его слова о голодных детях. Мальчики тем временем убегут на баррикады, где погибнет «Робеспьер».

Столь откровенный уход от серьезного ответа на серьезный вопрос не оказывается, впрочем, такой уж неожиданностью. Ибо все подначки и намеки, рассыпанные в фильме, тонут в море киноштампов, с помощью которых здесь изображена революция. Костры на Дворцовой площади, листовки, патрули, ресторанный разгул «буржуазных элементов» — все это видно десятки раз в бесконечно надоевших поделках на историко-революционную тему.

Может быть, не стоило предьявлять такие претензии к первому большому фильму молодых авторов? Кто знает, куда приведет эта «детская болезнь «левизны»? На путь компромиссов и конъюнктуры или на тернистую дорогу неустанных поисков истины? От всей души желаю Валерию Мнацаканову и Сергею Снежкину второго, пусть нелегкого, пути.

Тревожит другое. Витающая над фильмом тень обывателя-провокатора, назойливо просящего: «Говори... говори...» И хочется спросить: товарищи, в какое время мы живем, что мы читаем, смотрим? Не мы ли с вами стали зрителями «Ивана Лапшина» и «Покаяния», читателями «Реквиема», «Собачьего сердца», «Котлована»... Кому, как не нам, периодическая печать предлагает страстную, честную публицистику, ведущую серьезный, откровенный разговор о нашей истории, политике, экономике... Быть может, пора уже научиться «отделять зерна от плевел» — умный, ответственный и просвещенный взгляд отличать от поверхностного фронтёрства.

Валерия ПРИТУЛЕНКО

СОВЕТСКИЙ

Экран

5 · 88

ISSN 0132-0742

АНАТОЛИЙ ПАПАНОВ
ВАЛЕРИЙ ПРИЕМЫХОВ
«Холодное лето
пятьдесят третьего...»

кто? где? когда?

когда? кто? где? когда?

бывший батрак Хаитбая

Виктор Мирзоянц (в прошлом — кинооператор) заканчивает на студии «Таджикфильм» картину «Искушение» по сценарию М. Маджидова. Как и в предыдущей работе — шестисерийном телефильме «Джура — охотник из Мин-Архара» (поставленном совместно с С. Курбановым), — речь пойдет о судьбе человека на гребне революционных событий. Силач Низом, бывший батрак Хаитбая, пытался сохранить «независимость», живя отшель-

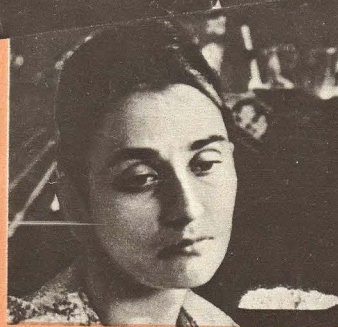
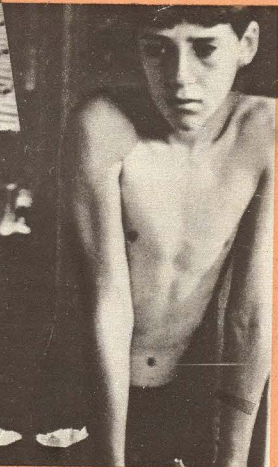
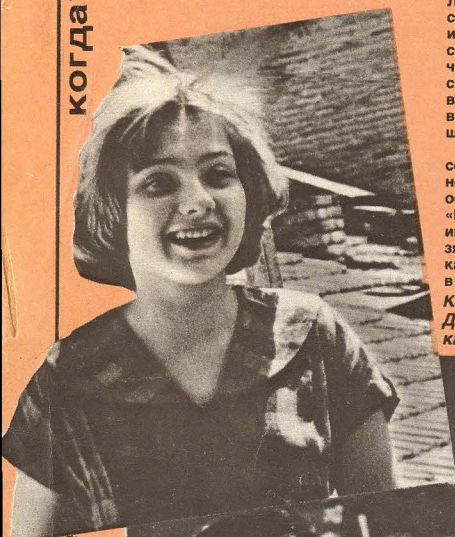
ником. Но «буря над Азией», счеты к Хаитбаю, ставшему главарем банды, обостренное чувство справедливости заставляют Низома отбросить свою невозмутимость и сделать выбор — с кем он... На главную роль режиссер искал человека «естественного», фактурного, без специальных актерских навыков, но уверенного в себе. В результате Низома сыграл непрофессиональный актер — самбист Мусо Исоев.

да не оскудеет «теплый источник!»

Легенда рассказывает о том, как грузинский царь Вахтанг на охоте убил птицу, и она упала в горячий источник. Царь сказал: «Здесь будет город». Так и случилось. И получил он название Тбилиси — «теплый источник». Вот почему, говорится в предании, город сохраняет в себе человеческое тепло, доброту, щедрость.

История старого тбилисского двора, сохранившего эти традиции с довоенного времени до сегодняшнего дня, — основа сюжета фильма С. Гаспарова «Как дома, как дела?» (киностудия имени М. Горького, сценарист А. Айвазян). Режиссеру особенно близок сюжет картины, ведь его детство прошло почти в таком же тбилисском дворе.

Катя Лычева, Ия Нинидзе и Мика Джанибекян в фильме «Как дома, как дела?»



кто? где? когда? кто? где? когда?

только вперед

«Идущий на зов колокола» — так называется лента, поставленная на Литовской киностудии режиссером А. Пуйпой по мотивам повести Р. Шавялиса «Вечный свет». Действие разворачивается в 1956 году в литовской деревне. На фоне того непростого времени и развивается история жизни Аницетаса (В. Петкявичюс), Амиле (В. Кельмелите) и Зигмасса (К. Сморигинас).

Также в фильме снимались В. Подольскайте, С. Рачкис, самодельные актеры из литовских народных театров. Оператор Р. Юодвалкис.

— Социальный фон, на котором выписаны судьбы главных героев, — говорит постановщик, — это и засилье бюрократии, и трагические судьбы людей, не нашедших себе места в послевоенной жизни.

В. Петкявичюс и Д. Стумбрайте в фильме «Идущий на зов колокола»



карусель карьеризма

Психологическая драма «Шура и Просвирняк», поставленная на «Мосфильме» Н. Досталем по одноименной пьесе М. Роцина, начинается с того, что в первые послевоенные годы в подвале, где размещается телефонная станция одного из столичных министерств, не поладили телефонистка Шура и помощник монтера Просвирняк. За ссорой мелких служащих открывается противостояние психологий воинствующего мещанина Просвирняка, яростно, по головам пробивающегося «из

грязи в князи», к высокой должности, и бескомпромиссной идеалистки Шуры.

Вместе с застенчивым, добродушным монтером Зябликом мы видим, что бунт Шуры против «просвирнякады» до поры до времени обречен. Ему, как и всем нам, доведется видеть своими глазами расцвет эпохи карьеризма и демагогии.

Сценарий написан А. Бородянским, Н. Досталем. В главных ролях — Т. Расказова и А. Феклистов.

Кадр из фильма

В ГОСТЯХ У СКАЗКИ



Здание бывшей церкви в одном из переулков Арбата — «штаб-квартира» творческого объединения кукольных фильмов киностудии «Союзмультфильм» — довольно привлекательно снаружи, увы, неприглядно внутри. Оно разделено на дюжину узких комнатшек, в которых и размещаются съемочные группы: теснота, обшарпанный пол, растрескавшиеся от времени двери... Вот уже который год идет разговор о переезде кукольников в новое, пригодное для работы помещение, но дело по-прежнему на «мертвой точке».

В одной из комнат, наполненную забытой реквизитом, у монитора столпились пять-шесть человек, внимательно разглядывающих отснятую сцену. На маленьком экране: трое забавных лягушат — дитица художника Николая Титова — ошеломлено разглядывают доселе невиданное

ими чудовище — трактор!

— А до встречи с ним, следуя сценарию Александра Курляндского, жили они себе преспокойно в болоте и горя не ведали, — рассказывает режиссер ленты «Три лягушонка» Иван Уфимцев. — И, наконец, никогда бы не покинули родные места, если бы в один прекрасный день не обнаружили, что люди решили их болото осушить...

В другой комнате режиссер Вадим Курчевский под монотонное жужжание крутящихся бобин с лентами прикидывает, какие эпизоды «Освобожденного Дон-Кихота» еще нуждаются в доработке. Нет, лента снята отнюдь не по мотивам бессмертного произведения Сервантеса, а по пьесе Анатолия Васильевича Луначарского. И сюжетная развязка совсем иная, чем в романе, хотя герои все те же — худющий и нескладный Дон-Кихот и неунываю-

щий толстяк Санчо Панса Соавтор В. Курчевского по сценарию — кинематографист из ГДР Вольфганг Кернике.

— Нас привлекла, — говорит В. Курчевский, — прежде всего главная мысль этого малоизвестного произведения Луначарского. Безудное милосердие даковатого рыцаря, яростно борца с несправедливостью оборачивается злом для народных повстанцев, хвативших замок герцога.

Комнатка, где идут съемки фильма «Кошка, которая гуляла сама по себе», метражу побольше, чем другие. Еще бы! Ведь лента будет полнометражной... При чем по окончании этой работы творческая группа намеревается приступить к постановке второй серии. В основе картины — сказка Джозефа Редьярда Киплинга (режиссер Ида Гаранина, сценаристы Маргарита Соловьева и Ида Гаранина).

Кадр из фильма «Освобожденный Дон-Кихот»

кто? где? когда?

лжна была исполнить роль юной Зисси — так ласково называли в Австрии принцессу Австро-Венгерской империи Елизавету Габсбургскую, впоследствии ставшую царственной подругой императора Франца-Иосифа.

Фильм о дворцовых интригах, балах, проказах и томлениях юной принцессы был рассчитан на успех во всех германоязычных странах. Опытный кинобизнесмен точно сориентировался в выборе наиболее милого массовому зрителю романтического сюжета. Но особенно ему повезло с актрисой. Роми сразу же покорила сердца мужчин всех возрастов. Теперь в Австрии ее уже называли не иначе, как «Зисси» или «Императрица». Уолт Дисней провозгласил ее «самой красивой девушкой мира». Отчим — Герберт Блатцхайм — подарил ей 6 гектаров земли и замок на берегу озера Лу-



«У каждого свой шанс»

гано. Гонорары неизменно росли, ее личный счет в банке свидетельствовал о том, что она «самая богатая девушка в мире».

Запись в дневнике: «Приятный сюрприз! Был проведен опрос зрителей... Я по популярности заняла второе место! Сразу после Марии Шелл!

Невероятно! Если бы два года назад мне кто-нибудь об этом сказал, я решила бы, что этот человек в меня безнадежно влюблен или пьян».

Эрнест Маришка снял трехсерийный фильм и помышлял о четвертом. Однако покорная модель неожиданно для режиссера и родителей стала вдруг раздражительной и непослушной.

Размышления, которые Роми, как всегда, доверила своему дневнику, и сегодня поражают непривычной для юного возраста зрелостью ума и трезвостью самооценки.

«... Три фильма мне принес 1956 год. Что делать дальше? Какие роли играть? Не хочу превращаться в «сентиментальную королеву» или в «разочарованную императрицу». Что будет со мной? Вечно буду играть молодых девочек? Мама говорит, и она права, что роли должны соответствовать возрасту...»

Буржуазная, приторная Зисси доводила Роми до мигрени («Это был кусок слишком сладкого торта, от которого меня тошнило»). На самом деле на фоне мраморных колонн и парчовых занавесей, в обрамлении бриллиантовых украшений, страусовых боа и кружев шантилье двигалась современная девочка в тяжелом шиньоне из буклей и локон.

Роми покорно исполняла все указания режиссера: послушно улыбалась в объектив, послушно отводила глаза, изо всех сил старалась претворить сладкую гилзу бюргерш и лавочниц о красивой и чувствительной жизни.

Слава Зисси все росла, а жить становилось все труднее.

«... Мне несут и несут сценарии. С тех пор как я сыграла Зисси, мне предлагают только амурно-костюмные роли. Если бы это не зависело от меня, они бы заставили смеяться во всех сентиментальных историях, какие случались за последние восемь веков. Ей-богу, не стоит и стараться. Есть и сценарии другого типа: «Роми-глупышка». Если бы я в жизни была такой пресной и наивной идиоткой, как в их сценариях, то лучшим выходом для всех был бы мой уход из кино».

Роми чувствовала себя птицей в золоченой клетке. Мать и отчим контролировали каждый ее шаг, не разрешили общаться с теми, кто был ей приятен. Каждая минута Роми была заранее расписана ее продюсером и далеко не бескорыстными родителями. Главная роль в этой назойливой опеке или скорее уничижительном надзоре над юной «курочкой, несущей золотые яйца», принадлежала отчиму — Герберту Блатцхайму, владельцу гостиниц, ресторанов и ночных баров на Рейне.

К 1957 году Роми снялась уже в 13 фильмах. Тут-то ее судьбе суждено было резко измениться. Режиссер Пьер-Гаспар Ют пригласил ее на роль Кристины Вайринг в фильме «Кристина» — новом киноварианте известной пьесы Артура Шницлера «Флирт». Ее партнера, Фрица Лоденбаха, должен был иг-



«Старое ружье»

рать молодой и весьма малоизвестной Делон. Роми, всегда мечтавшая о Париже, в сопровождении матери и отчима отправляется на самолет. «У трапа стоял чрезвычайно красивый, чрезвычайно молодой и чрезвычайно модно одетый человек. Он не говорил по-английски, она — по-французски. Мы пытались разговаривать, мешая отдельные слова разных языков».

Сначала они совсем не понравились друг другу. Они так ссорились, что Жан-Клод Бриали, их партнер по фильму, вынужден был постоянно быть рядом с ними, тщетно пытаясь примирить их. Как раз в это время состоялся кинофестиваль в Брюсселе, куда они с Делоном поехали вместе поездом. Впервые со дня их знакомства они не ссорились, а изо всех сил старались понравиться друг другу. Так начался их роман.

Марта Шнайдер и Герберт Блатцхайм были шокированы, узнав, что Роми серьезно влюблена в этого «сына улицы», не закончившего даже курса средней школы.

Ворвавшийся на актерский Олимп из низов общества, Ален Де-

лон, однако, с самого начала проявил незаурядные способности и серьезное отношение к профессии. Еще в Риме он получил весьма лестное предложение — контракт на 7 лет работы в Голливуде. Но у него хватило ума отказаться — он понимал, что ничего не умеет и в Голливуде, не владея языком и не зная нравов страны, обречен жить в тени. В Париже он поражает своих режиссеров способностью схватывать все на лету, врожденной пластичностью, элегантностью, безупречным вкусом, умением носить вещи и всем тем, что отличает подлинного француза от всех других европейцев.

Постоянно оживленный, яркий, остроумный Ален был неотразим. В марте 1959 года Роми буквально бежит из дома — якобы на съемки в Кельн, но там ее не дождутся. Она и Ален поселились вместе в крохотной квартирке на набережной Молаке, и тут пришло письмо от матери и отчима. Блокада взаимного отчуждения была прорвана. Посовещавшись с Аленом, Роми выехала в Лугано к матери. Через неделю за ней последовал Ален.

Марта всеми силами старалась восстановить прерванные родственные связи, умоляла Роми узаконить свои отношения с Аленом. Еще больше был заинтересован в примирении Герберт Блатцхайм, который успел обставить прибытие Роми в Лугано и ее предстоящую помолвку с «восходящей звездой французского экрана» роскошной рекламой. Ален, которому была глубоко ненавистна эта «буржуазная шумиха», сжав зубы героически выдержал церемонию помолвки под стрекот кинокамер, вспышки блицев, ликование газет и телевидения. Однако спустя несколько лет он с досадой вспомнит об этом навязанном ему «балагане».

Ален Делон: «Роми принадлежит к тому слою общества, который я ненавижу больше всего на свете. За пять лет я не смог искоренить в ней того, что внушалось ей все 20 лет ее предыдущей жизни...»

Роми Шнайдер: «Никто не в состоянии до конца преодолеть влияние своего круга. Ни Ален, ни я не оказались на это способны, поэтому наши отношения с самого начала были обречены. Но в ту пору мы еще об этом ничего не знали, вернее, не хотели знать... По крайней мере я».

Вернувшись в Париж, счастливая молодая пара поселилась в квартире Алена, на Авеню Мессине. И все шло хорошо сначала. Улыбчивая и приветливая Роми быстро обростала новыми друзьями.

Известность Алена росла. В артистическом кафе, где они бывали вместе, режиссеры наперебой старались завести с Аленом разговоры о новых фильмах, новых ролях. С Роми лишь перебарывались несколькими вежливыми фразами. И все-таки она продолжала отказываться от контрактов, поступающих из Австрии и Германии. Внимательно следя за артистической карьерой Алена, вникая постепенно в яркую и новаторскую творческую атмосферу французского кино, она уже наверняка знала, что хочет играть только современную женщину с подлинными страстями и проблемами, а не выдуманную мечтательницу из фильмов «кайзеровской серии». Поэтому, чтобы избавиться от душевного дискомфорта, который приносили ей эти съемки, Роми окончательно решила отказаться от приносимых ими миллионных доходов.

(Продолжение — в следующем номере)

экран

№ 5 • 1992

Основан в 1925 году.
Выходит один раз в 20 дней

Главный редактор
В. П. ДЕМИН

Редакционная коллегия:

Э. Т. АКОПОВ,
Ю. А. БОГОМОЛОВ,
Б. В. ГОЛОВНЯ,
В. А. ГОЛОВАНОВ,
В. В. ИВАНОВА,
И. М. КВИРИКАДЗЕ,
В. С. КИЧИН
(заместитель

главного редактора),

Б. В. ПИНСКИЙ

(ответственный секретарь),

В. Н. РЯБИНСКИЙ,

Э. А. РЯЗАНОВ,

А. К. СИМОНОВ,

О. С. ТЕСЛЕР

(главный художник),

А. В. ФЕДОРОВ,

С. И. ФРЕЙЛИХ,

Т. М. ХЛОПЛЯНИКИНА

(первый заместитель

главного редактора),

М. М. ЧЕРНЕНКО,

С. К. ШАКУРОВ,

К. Г. ШАХНАЗАРОВ.

Художественный редактор

Л. Н. Гудкова

№ 5 (827) — 1992 г.

Сдано в набор 07.02.92.

Подписано к печати 18.03.92.

Формат 70 × 108½.

Бумага для глубокой печати.

Глубокая печать.

Усл. печ. л. 5,60.

Усл. кр.-отт. 19,60.

Уч.-изд. л. 8,60.

Тираж 207 000 экз.

Зак. № 1415.

Цена договорная.

(для подписчиков — 1 р. 70 к.)

✉

ПИШИТЕ ПО АДРЕСУ:

125319, Москва, А-319,

ул. Часовая, 5-6.

Телефон редакции:

152-88-21.

Факс: (095) 152-97-91.

Фото, адреса актеров, ноты

и тексты песен редакция

не высылает.

Рукописи, рисунки

и фотоснимки

не возвращаются

и не рецензируются.

Типография

издательства «Пресса»,

125865, ГСП, Москва, А-137,

ул. «Прады», 24.

На обложке —

актер

Игорь КОСТОЛЕВСКИЙ

Фото

Игоря Гневашева

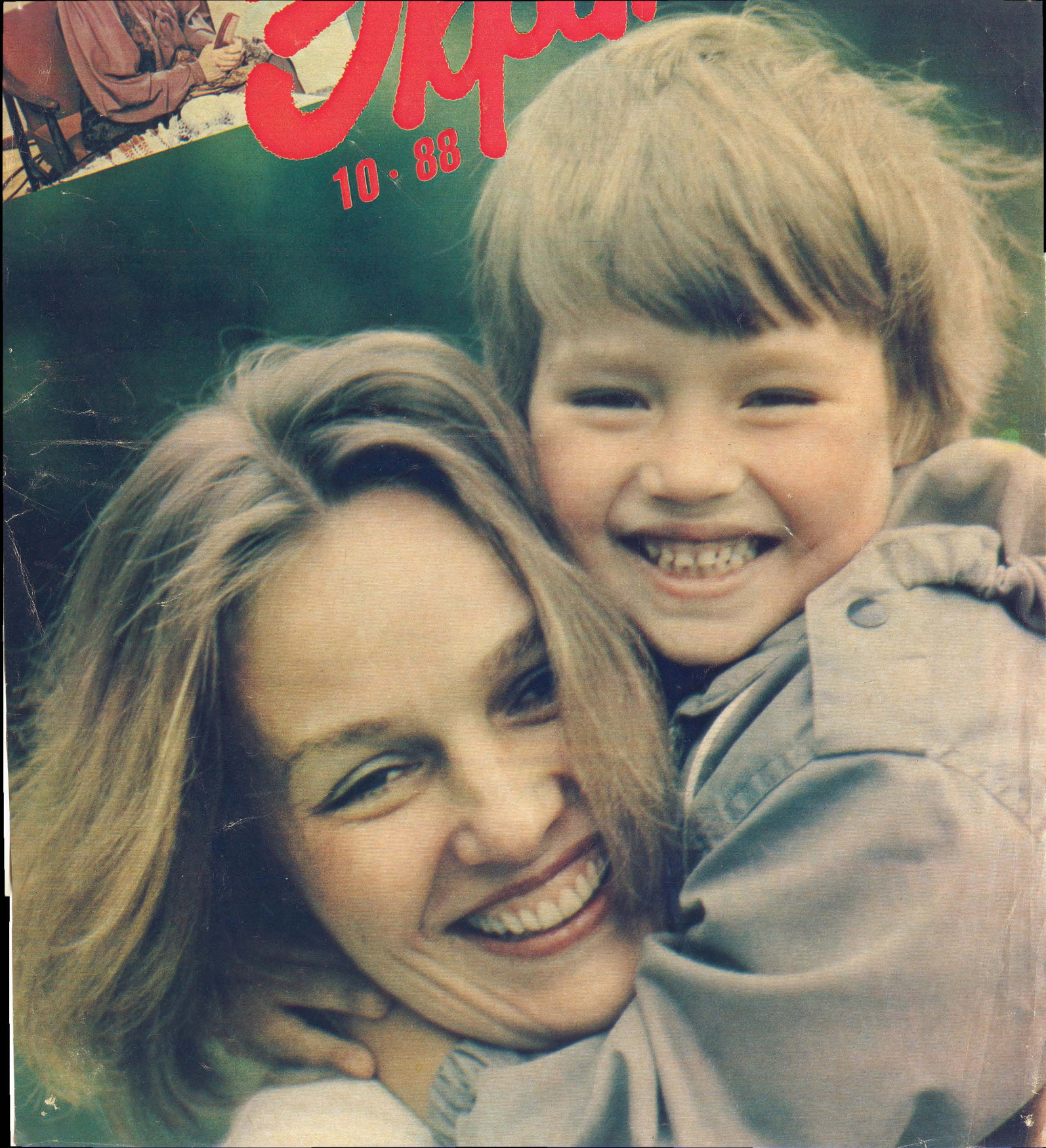


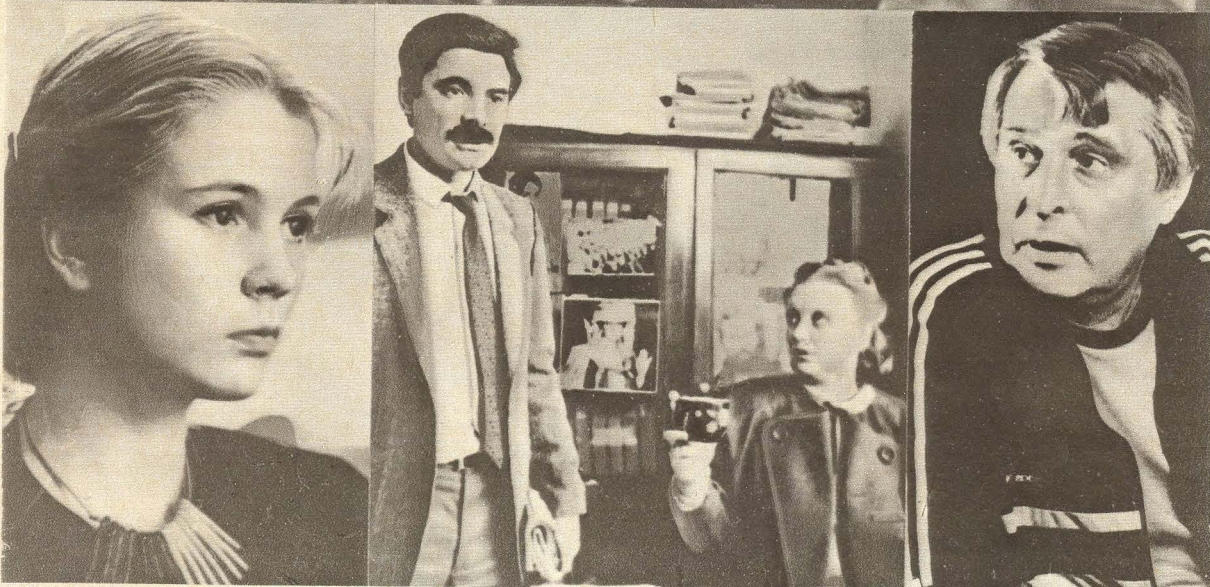
РОМИ ШНАЙДЕР

(читайте о ней на стр. 30)

Жульетта

10.88





Режиссер К. Шахназаров
Оператор Н. Немолов
Художник К. Форостенко
Композитор Э. Артемьев

второе место занял фильм
**«ЗАВТРА
БЫЛА ВОЙНА»**

Центральная студия детских
и юношеских фильмов
имени М. Горького
(по мотивам повести
Бориса Васильева)
Автор сценария Б. Васильев
Режиссер Ю. Кара
Оператор В. Семеновых
Художник А. Кочуров

третье место занял фильм
**«ЧЕЛОВЕК
С БУЛЬВАРА
КАПУЦИНОВ»**

«Мосфильм»
Автор сценария Э. Акопов
Режиссер А. Сурикова
Оператор Г. Беленький
Художник Е. Маркович
Композитор Г. Гладков

ЛУЧШЕЙ АКТРИСОЙ ГОДА
названа

Наталья АНДРЕЙЧЕНКО

за исполнение роли Маши
в фильме «Прости»
(29,5 процента голосов
из общего числа
участников конкурса).

ЛУЧШИМ АКТЕРОМ ГОДА
назван

Андрей МИРОНОВ

за исполнение роли Фёста
в фильме «Человек
с бульвара Капуцинов»
(21,1 процента голосов
из общего числа
участников конкурса).

К ИТОГАМ НАШЕЙ АНКЕТЫ

НЕСМОТЯ НА...

**ПРИШЛИ
ИНЫЕ
ВРЕМЕНА**

М. ЛЕВИТИН

Признаюсь: итоги очередного читательского опроса «СЭ» порадовали и... удивили.

За бортом зрительского внимания оказались фильмы, словно бы специально созданные для лавров и очередей у касс. Не получили ожидавшегося резонанса традиционные мелодрамы («Одинокая женщина желает познакомиться», «Кто войдет в последний вагон...», «Двое на острове слез»), комедии («Мы веселы, счастливы, талантливы!»), остросюжетные фильмы («Наградить (посмертно)», «Оглашению не подлежит», «Тройной прыжок «Пантеры», «Следы оборотня»). Сделанные, быть может, и умело, картины эти, как выразился наш читатель из города Шостка Украинской ССР А. Н. Бойко, «не идут в ногу со временем, а как-то буксуют на прежнем месте», в фильмах этих, считает читательница из Воронежа Л. Вершинина, к месту процитировавшая А. С. Пушкина, «не видно перемены, все в них на старый образец».

Довольно прохладно отнеслись участники нынеш-

него опроса и к красочному музыкальному шоу «Как стать звездой». И это несмотря на давно ожидавшуюся встречу с целым созвездием эстрадных кумиров и явную нехватку такого рода представлений на наших экранах! «Я за хорошие музыкальные фильмы и комедии, — пишет в редакцию Наталья Машарова из Москвы, — но при их создании вкус и чувство мерь еще важнее, чем при съемке серьезного фильма. Когда желание рассмешить и развлечь зрителя становится заметно, вместо хорошего настроения и смеха чаще всего получают тоска и скука».

Несмотря на повышенный интерес аудитории к обсуждению нынешних экономических проблем, читатели «СЭ» остались, как свидетельствуют итоги конкурса, равнодушными к фильмам, обильно уснащенным всякого рода производственными коллизиями и спорами. Зритель прошел мимо унылой псевдоактуальности таких, скажем, лент, как «В распутицу», «Красная стрела», «Время сыновей», «В заросшую канаву легк падать». «Эти картины, — считает С. И. Калинин из г. Андропова, — пытаются убедить нас в том, что, как ни сильны медлительные и уверенные в себе «консер-

В. Гафт.
Фото В. Петербургского.



СОВЕТСКИЙ
Экран

Знаменитому шведскому режиссеру Ингмару Бергману исполняется 70 лет. Его искусство нашло путь в разные уголки земного шара. В нашей стране фильмы И. Бергмана не раз демонстрировались на Неделях шведского кино, в дни Московских кинофестивалей. Фильм «Земляничная поляна», в свое время купленный для проката в СССР, пожалуй, впервые познакомил советских зрителей с творчеством мастера. Недавно по ЦТ демонстрировалась картина И. Бергмана «Осенняя соната», а вскоре на экраны страны выйдут один из самых знаменитых фильмов шведского режиссера — «Фанни и Александр». Будем считать, что наше знакомство с И. Бергманом состоялось, и надеяться на то, что впереди нас ждут встречи со старыми и новыми фильмами выдающегося кинематографиста.

О степени международной известности И. Бергмана и силе воздействия его произведений на зрителей в разных странах мира можно судить по специальному номеру шведского журнала «Чаплин», который целиком посвящен творчеству И. Бергмана. Авторы этого номера — режиссеры, киноведы, критики из Японии, Польши, Франции, Италии, СССР, США, Швеции и других стран. Предлагаем нашим читателям короткие выдержки из некоторых статей, опубликованных в журнале «Чаплин».

Дорогой г-н Бергман.

Позвольте мне поздравить Вас с 70-летием.

Ваша работа каждый раз глубоко трогает мое сердце. Ваши фильмы многому меня научили. Я хотел бы пожелать Вам здоровья, чтобы Вы создали для нас новые прекрасные фильмы.

Человек рождается ребенком, становится мальчиком, проходит через юность, зрелый возраст и, наконец, перед тем как завершить свой жизненный путь, опять возвращается в детство... Я полагаю, вы согласитесь, что человек способен создавать безупречные произведения свободно, без оглядки в дни своего второго детства.

Мне сейчас 77 лет, и я уверен, что моя настоящая работа только начинается.

Давайте держаться вместе во имя киноискусства.

Акира КУРОСАВА,
кинорежиссер (Япония)

...Как все великие режиссеры нашего времени, Бергман обладает качествами ученого. Ему удалось преодолеть искусственное противоречие между интеллектом и интуицией.

Его энергия и любопытство освобождают его эрудицию от налета академизма. Он просто очень знающий человек. Знание — неотъемлемая часть его мастерства. Ему нужно знать все о камере и как можно больше о Шекспире. Нужно уметь различать виды пленки и чувствовать разницу между страстью и любовью. Все ему служит инструментом максимальной выразительности.

Эрланд ЮСЕФСОН,
сотрудничавший с И. Бергманом
более 40 лет в качестве
сценариста, актера и режиссера

...Мы хотели бы сказать Бергману, что его 70 лет принадлежат всем нам. Для нас двоих, например, было бы трудно представить себе нашу жизнь и нашу работу без фильмов Бергмана, которые он посылал в мир со своего далекого острова.

Паоло и Витторио ТАВИАНИ,
кинорежиссеры (Италия)

Всю свою жизнь я, как кинорежиссер, восхищался Ингмаром Бергманом и завидовал спокойствию, которое позволило ему:

- 1) сделать столько фильмов, на сколько хватило сил и желания;
 - 2) снимать только те фильмы, какие хотелось, и не уступать соблазну разрабатывать так называемые современные темы; его мир всегда в нем самом, и это делает его самодостаточным;
 - 3) распространить шведский язык по всему миру посредством своих фильмов; хотя я не понимаю ни слова по-шведски, чувствую: никакой другой язык не подходит так для выражения мыслей и чувств между мужчиной и женщиной;
 - 4) родиться в стране Стриндберга и не забыть об этом;
 - 5) проявлять свою любовь к кино в каждом фильме, из-за чего любители киноискусства всегда оставались ему верны;
 - 6) быть, существовать — как большой и прекрасный утес в широком море.
- Я счастлив, потому что знаю, он всегда будет таким.

Анджей ВАЙДА,
кинорежиссер (Польша)

Есть средние кинематографисты, которые год за годом ставят зрителям хорошие, крепко сделанные зрелищные фильмы.

Над этим уровнем располагаются художники, которые снимают фильмы более глубокие по содержанию, более личностные, более оригинальные, более волнующие.

И, наконец, над всеми возвышается Ингмар Бергман, который, возможно, является самым великим мастером кино со времен изобретения кинокамеры.

Вуди АЛЛЕН,
кинорежиссер, актер (США)

несомненно, один из фильмов Бергмана.

В моих собственных воспоминаниях живет фильм «Земляничная поляна», который, я уверен, принадлежит даже тем, кто его не видел, и тем, кто о нем не слышал.

Этторе СКОЛА,
кинорежиссер (Италия)

...Кино не профессия. Это — искусство. Это не коллективная работа. Человек всегда один, и в студии, и перед чистым листом бумаги. Для Бергмана быть одному — значит задавать вопросы, а снимать фильмы — значит отвечать на вопросы.

Жан-Люк ГОДАР,
кинорежиссер (Франция)

Материалы подготовил
Ф. Ибрагимбеков

«Осенняя соната»

«Земляничная поляна»

«Фанни и Александр»





Актриса Алла ДЕМИДОВА

Портрет работы художника Бориса Биргера (см. стр. 6—7)

СОВЕТСКИЙ





Э. Климов и К. Кийск



Р. Быков и А. Камшалов

К НОВОЙ МОДЕЛИ КИНЕМАТОГРАФА

Этого пленума ждали с особенным интересом. Ему предшествовала подготовительная работа, начавшаяся буквально на следующий же день после завершения V съезда кинематографистов СССР. И можно с уверенностью сказать, что никогда прежде кинематографисты страны не собирались вместе по столь неотложному, масштабному и волнующему всех поводу.

На повестке дня один вопрос: «О перестройке системы кинопроизводства и проката фильмов в свете решений XXVII съезда КПСС и V съезда кинематографистов СССР».

— Мы решили, что начинать надо не с частного, а с главного, кардинального, — сказал в докладе первый секретарь правления СК СССР Э. Г. Климов. — Время не ждет. Первый послесъездовский рабочий пленум должен быть посвящен, это мы четко осозна-

ли, самому сложному и горячему вопросу нашей кинематографической жизни — вопросу коренной, радикальной ее перестройки. Это и есть самый требовательный и решительный наказ нашего съезда.

В последние годы бюрократическо-волевой принцип руководства кинопроцессом завел нас в своего рода тупик, подтолкнул к черте кризиса. Социальные, гражданские начала, которые отличали советский кинематограф в лучшие периоды его существования, в результате многочисленных метаморфоз все чаще и чаще реализовывались в образе так называемых «нужных» фильмов. Нравственная атмосфера в кинематографе изменилась в пользу того же цинизма, делячества и конформизма... И, может быть, самая грустная и тревожная проблема, возникшая вследствие этого, — проблема молодого кинематографического поколения.

Идея перестройки, ее основные

принципы, отмечалось в докладе, возникли не сегодня и не вчера. Если, как говорят в авиации, «протрясти» нашу базовую модель, освободить ее от подробностей, от деталей, то обнажится ее фюзеляж, ее несущий каркас: хозрасчет, самокупаемость и свобода основных творческих, производящих фильмы звеньев, иные отношения с Госкино, с прокатом и т.д. Все это в основном было уже намечено в середине шестидесятых, все это на слуху у двух или трех поколений кинематографистов. Нельзя сегодня не вспомнить и о практическом опыте, который осуществлялся в Экспериментальном творческом объединении на «Мосфильме»...

Но возможность подойти к решению этой задачи в большом, всесоюзном масштабе обозначилась лишь немногим более полутора лет назад — после апрельского (1985 года) Пленума ЦК КПСС, который нацелил страну на при-

нятие радикальных мер по улучшению управления всеми сферами нашей жизни.

И, конечно, подлинно революционным стал 1986 год — год XXVII съезда партии. Он намечил крутой поворот к новым методам работы, и не только намечил — создал для этого необходимые предпосылки: политические, логические и психологические.

Съезд партии, безусловно, толчком, побудительным импульсом для V съезда кинематографистов, который со всей категоричностью выдвинулся за самые радикальные изменения во всем нашем киноделе.

Восемь месяцев, прошедших с пленума кинематографического форума, временем решительной перестройки работы Союза кинематографистов секретариата и правления. Союз, наконец, взяв на себя новые функции, повернулся лицом к кинопроизводству — его планированию, т.е. к