

советский ЭКРАН

5

1987

март

ISSN 0132—0742



КОГДА МИРЫ СТАНОВЯТСЯ РЕАЛЬНОСТЬЮ

Кирилл РАЗЛОГОВ



Продолжаем разговор, начатый в № 3 статьей В. Толстых «Какого зрителя мы заслуживаем»

Одна из главных опасностей, стоящих на пути осмысления текущих процессов в художественной жизни общества, — сведение нового материала к старым представлениям. Старые представления — скажем, об искусстве «вообще», его роли в духовном развитии общества и человека «вообще» — могут при этом быть вполне правильными и даже бесспорными. Их особенность состоит в способности «пропускать» лишь то, что соответствует традиции, противодействуя всему, что ей противоречит, то есть собственно новому, неизведанному и поэтому особо настоятельно требующему изучения и осмысления.

Когда мы от общих представлений о художественной культуре, в основе своей сложившихся задолго до XX века, переходим к современному экранному творчеству и его социальной жизни, нас неминуемо подстерегает целый ряд несоответствий между теорией и практикой. К несоответствиям этим можно относиться по-разному.

Можно попросту игнорировать, скажем, объективные данные, отрицая мнение, что кино удовлетворяет скорее массовую потребность в отдыхе, хотя, кстати говоря, именно поэтому оно сегодня еще в какой-то мере остается массовым. Сошлемся на социологическое исследование, проведенное ВНИИ киноискусства среди воронежского студенчества еще в 1975—1976 годах. На вопрос: «Чем вы руководствовались, принимая решение посмотреть фильм?» — ответы распределились следующим образом: хотелось как-то провести свободное время — 21%, о фильме слышал много разноречивых мнений — 13%, в фильме участвуют интересные актеры — 12%, фильм уже посмотрели многие знакомые — 10%, хотелось отвлечься от повседневных забот — 16%, в фильме раскрывается важная тема — 10%, фильм заинтересовал как произведение искусства — 4%, фильм поставлен известным режиссером — 4%, фильм получил оценку в печати — 2%.

Казалось бы, все абсолютно ясно. Более того, если и проводить какую-нибудь коррекцию этих данных, то в сторону увеличения реального удельного веса рекреативных установок: провести свободное время и отвлечься от повседневных забот.

Стоит учесть, что чрезвычайно низкий общественный престиж развлекательности в нашей стране естественно побуждает человека скрывать данную установку. Поэтому реально удельный вес компенсаторно-развлекательных факторов (лежащих, помимо всего прочего, в основе психологической потребности в искусстве) значительно выше декларируемых. Ведь не случайно, что спад интереса ко всем внедомашним формам общения с искусством (то есть не только к кино, но и к театрам, музеям, выставкам и т. д.) не затронул только цирки! Что же делать? Можно, конечно, сказать: «Тем хуже для фактов» — и продолжать твердить свое. Можно начать искать виновных. Скажем, неправильную культурную политику, проводимую ведомствами, концертами организациями, кинопрокатом и т. д.

Но можно поставить вопрос и по-другому. Что является реальным источником наблюдаемого с начала века взлета развлекательности, причем не только в искусстве? Закономерен ли он или действительно является результатом чьих-то козней? Для того чтобы это выяснить, надо выйти далеко за пределы искусствознания в сферы экономики, социологии и психологии, которые, хотим мы этого или не хотим, определяют художественный процесс, как правило, в значительно большей мере, чем субъективные устремления творческой интеллигенции, теоретиков искусства или даже установок его руководителей и организаторов сферы духовной культуры.

В чем же состоит суть изменений, характеризующих культуру нашего века и качественно отличающих ее от традиций прошлого? На мой взгляд, это в первую очередь демократизация, в результате ко-

торой культура перестает быть монополией «читающей и пишущей публики», узкого круга специалистов и «праздного класса», пользующегося, среди других, и привилегией наслаждения прекрасным. Аудиторией искусства впервые в истории стали в большинстве своем трудящиеся массы.

Реальная переориентация художественного процесса в целом на «массы людей» привела к значительно большей зависимости художника от вкусов и пристрастий этих масс, что не могло не переживаться субъективно многими талантливыми людьми как кризис ценностей и критериев.

Действительно, массовое восприятие искусства — и кино в особенности — резко отлично от профессионального. В его основе лежат психологические механизмы идентификации (уподобления), прямое сопоставление искусства с жизнью, причем не столько на уровне реалий (этим как раз больше занимаются критики), сколько на уровне эмоций, в свете которых «Танцор диско» или «Есения» как раз «самые правдивые» фильмы, фильмы «про меня».

Возникает один из важнейших и принципиальных парадоксов взаимодействия фильма, зрителя и критика. «Трудный» (для зрителя) фильм оказывается «легким» для критика. Автор как бы облегчает задачу критика, призванного выявить художественное своеобразие произведения, и затрудняет непосредственное переживание происходящего на экране.

Когда же разговор идет о «зрительском» фильме, то он для критика оказывается «трудным» — чаще всего вместо анализа мы получаем «зряшное отрицание», препятствующее восприятию подлинной эстетической ценности произведения, пока наконец временная дистанция не восполнит этот пробел и не даст возможность оценить в контексте прошлого по достоинству то, что радикально отрицалось в настоящем (к примеру, сегодня «Москва слезам не верит» — почти классика, не говоря о первых лентах Гайдая или «Веселых ребят»).

Попытки сведения нового к старому, приведения реальной практики в соответствие с теорией, которая давно уже перестала чему-либо соответствовать, характеризует парадоксальный для марксистско-ленинской традиции метафизический антиисторизм. Скажем, миллионы раз приводится классическое ленинское противопоставление «зрелищ» и «настоящего, великого искусства», но абсолютно не учитывается исторический контекст этого суждения. Ведь здесь имелись в виду конкретные зрелища — а именно массовые революционные празднества и монументальные театрализованные действия первых послереволюционных лет, в которых иные теоретики того времени видели чуть ли не единственный путь развития пролетарского искусства. Ленин и критиковал абсолютизацию их значения. В другом случае, в беседе с А. В. Луначарским, он столь же резко критиковал абсолютизацию значения традиции, утверждая, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино», зрелищное по своей природе и далеко еще не «настоящее, великое» по реальному уровню своих художественных достижений. Почему же из суждений В. И. Ленина об искусстве мы принимаем скорее осторожное отношение к новым явлениям? Ведь в ленинском наследии есть в этом плане много суждений и рекомендаций, чрезвычайно поучительных сегодня: скажем, лично продиктованная и опубликованная при жизни вождя директива о том, что в каждую кинопрограмму наряду с познавательными должны быть обязательно включены «увеселительные картины, специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции)». Как тут не позавидовать ясности и четкости формулировки, пониманию значения практической эффективности пропаганды!

Основой для позиции «тем хуже для фактов» чаще всего служит подмена одних (объективно установленных) фактов другими (установленными субъективно). Скажем, сколько раз на протяжении последних лет, основываясь

НА ПУТЯХ ПЕРЕСТРОЙКИ

В Москве, в Колонном зале Дома союзов, состоялся XI съезд профсоюза работников культуры.

В докладе председателя ЦК профсоюза И. А. Науменко шла речь о том, как много сейчас, в период перестройки, зависит от общественных организаций. Мы еще не научились, сказала она, обобщать, поддерживать инициативу, добиваться ее распространения, действуя совместно с органами государственного управления, недостаточно участвуем в расстановке кадров, а ведь от людей во многом зависит будущая работа учреждений и предприятий.

Известно, как широко, взыскательно и гласно обсуждались в коллективах киностудий, театров, студий киноактера, в Союзе кинематографистов СССР проблемы реорганизации кинематографа. Пришло время решать эти проблемы и в творческой, и в производственной сферах.

Большое внимание было уделено в докладе социальной политике, защите интересов трудящихся.

Делегаты съезда говорили об острых проблемах, стоящих перед профсоюзным движением. Режиссер киностудии «Мосфильм» Н. Н. Губенко сказал о том, что кинематографу предстоит непростая работа по перестройке. На это нацелена его новая модель, охватывающая

вопросы кинопроизводства и проката. Н. Н. Губенко затронул вопросы авторского права в искусстве, кинообразования, проблемы, стоящие перед московским Театром-студией киноактера.

Съезд избрал руководящие органы профсоюза работников культуры и делегатов на VIII съезд профсоюзов.

В работе съезда приняли участие заведующий Отделом пропаганды ЦК КПСС Ю. А. Скляр, первый заместитель заведующего Отделом культуры ЦК КПСС Е. В. Зайцев, министр культуры СССР В. Г. Захаров, секретарь ВЦСПС В. М. Мишин.

Председателем ЦК профсоюза работников культуры избрана И. А. Науменко.

СТРАНИЦЫ НЕМЕРКНУЩЕЙ ИСТОРИИ



на собственном опыте и мнения своих ближайших знакомых, критики писали о том, что популярность индийских мелодрам у нас в стране падает, хотя цифры упрямо свидетельствовали об обратном.

Или совсем недавний пример из статьи серьезного ученого: «Одна студентка» говорила, что «Тайны мадам Вонг» страшнее, чем «Одинокое плавание». Что ж, так судить имеют право даже не одна, две, а десятки тысяч студенток. Однако общие выводы об изменении ценностных ориентаций зрителей делать на этом основании, прямо скажем, по меньшей мере рановато: «Одинокое плавание» за 5 месяцев проката собрало более 30 миллионов зрителей, то есть больше, чем «Чучело» или, с другой стороны, «Пришла и говори» за весь контрольный год.

Выдвигая всякого рода концепции, а тем более организационные новшества, следует думать о реальных, а не «идеальных» последствиях. Ведь зритель, которому негде посмотреть «Восхождение» или «Проверки на дорогах», не удовлетворится ответом на бумаге, что их «беспрерывно крутят». Они нужны ему на экране близлежащего кинотеатра. А для этого вовсе не обязательно изымать из проката «Танцора диско» или «Анжелику», тормозить восхождение «Мадам Вонг», «Тайны Черных дроздов» или «Одинокое плавание» — важных и жизненно необходимых для других зрителей, а надо просто реконструировать кинотеатры, заменить огромные кинотеатры многоцелевыми досуговыми центрами и многозальными комплексами, где в небольшом зале всегда найдется «окно» для любого высокохудожественного, интеллектуального, экспериментального и поискового фильма прошлого и настоящего. Но эта реконструкция требует прямых и целевых капиталовложений, координации усилий многих заинтересованных ведомств, организаций, одним словом, кропотливой работы и точных расчетов.

Снять же с экрана зарубежные картины, пользующиеся особой популярностью, трудностей не составляет, хотя в результате это ведет к лишению миллионов людей жизненно необходимой эмоциональной разрядки и не приносит никакого удовлетворения любителям «трудных» фильмов. И критики начинают сокрушаться, что, воюя против «Анжелики», они вовсе не жаждали победы «Мадам Вонг», а хотели смотреть А. Германа и Ф. Феллини, которые, по-прежнему оставаясь в действующем фонде проката, бездействовали на складах.

На XXVII съезде партии было сказано о состязательности в сфере науки и искусства. А состязание предполагает равенство условий для всех его участников.

Будем же конструктивными. По-

стараемся установить равные условия для всех прокатываемых фильмов, выясним наконец реальную ситуацию и предпочтения различных групп зрителей, а затем перестроим кинотеатры и только начинающую свое развитие видеосеть таким образом, чтобы каждый зритель мог наконец посмотреть любой интересующий его фильм.

Мы упорно говорим о необходимости вернуть зрителя в кинотеатры, забывая о том, что падение посещаемости кинотеатров на современном этапе — естественный и закономерный процесс, более того, процесс по своей социокультурной природе позитивный. Действительно, уменьшение числа кинопосещений (и есть социологические исследования, это доказывающие) не зависит от качества фильмов и в минимальной степени — от состава репертуара. Главное здесь — перераспределение в сфере досуга в пользу домашнего потребления культуры, сокращение абсолютного числа молодежи, составляющей подавляющее большинство зрителей, и, наконец, культурный рост основной массы населения, предполагающий дифференциацию интересов и запросов людей. А поскольку падение посещаемости происходит главным образом за счет наиболее активных зрителей, которые ходят в кино несколько раз в неделю, то отказ от кинотеатра в пользу другой формы досуга, если только это не пьянство и не наркомания, нельзя оценивать негативно.

Искусственное стимулирование интереса к кино самого массового зрителя путем гипертрофии зрелищности может дать лишь временный эффект. К тому же, как показывает практика, форсирование развлекательности чревато и негативными социокультурными последствиями, хотя, как мы видим, с самой потребностью масс в развлечении дело обстоит далеко не так просто, как кажется ее обличителям.

Один из тонких и одаренных критиков, с трезвостью молодости вставший выше собственных искусствоведческих предрассудков, писал в газете «Правда», что устойчивый миф о зрителе, якобы уставшем от сложных проблем действительности и желающем расслабиться в кресле кинотеатра, увы, «все чаще оказывается реальностью». Но когда то, что представлялось нам мифом, становится реальностью, видимо, правомернее говорить не о мифе, а о проверенной и подтвержденной практикой научной гипотезе, то есть истине, и отказаться от старых аксиом, опровергаемых саморазвивающейся социокультурной действительностью. Надо перестроить свое сознание, которое и сегодня продолжает создавать себе, по известной формулировке Энгельса, «представления о ложных или кажущихся побудительных причинах».

тых операторами различных студий в период с 1958 по 1982 год, воссоздается история нашего государства. Параллельно прослежен процесс развития кинопублицистики, рассказывается творческая биография создателей кинолетописи.

Собрание кинодокументов подготовлено одним из старейших мастеров нашей кинодокументалистики — А. А. Лебедевым.

Третий том книги-альбома «Шаги Советов. Кинокамера пишет историю» удостоен бронзовой медали ВДНХ.

Книгу можно приобрести в магазине «Книга — почтой» по адресу: 119851, Москва, Кропоткинская наб., 15. № 120, «Книжный мир». Цена тома (в футляре) — 14 р. 90 к.

Издательством «Искусство» завершено трехтомное издание книги-альбома «Шаги Советов. Кинокамера пишет историю». Это уникальное собрание кинодокументов, которое охватывает период отечественной истории с 1917 по 1982 год.

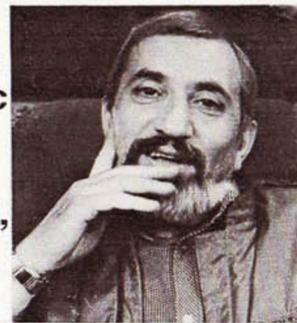
Пожалуй, нет документов более емких, чем кадры, снятые киножурналистами. Повседневная жизнь страны, труд советских людей, их героический жизненный подвиг во имя утверждения социализма, упрочения мира во всем мире постоянно находят свое отражение в документальных съемках.

В третьем, завершающем томе с помощью кадров из кинохроники и документальных фильмов, сня-

В номере:

4

Виктор Мережко:
— Киноискусство многое может. Между тем сейчас зрители стали зачастую относиться к кино не как к учебнику жизни, а как к чистой «развлекаловке»...



6



«Конец света с последующим симпозиумом» — творческий диалог американского драматурга и советского кинорежиссера. Артур Копит и Татьяна Лиознова протестуют против угрозы ядерного уничтожения.

8

У режиссера С. Овчарова, отважившегося интерпретировать сказ Н. Лескова «Левша», хватает смелости довериться Лескову не только в его внешней, смеховой игре, но и в его глубинной, горькой думе. Об этом размышляет критик Л. Аннинский.



12



Разные судьбы, разные характеры... Что же объединяет столь непохожих друг на друга героинь актрисы Светланы Крючковой?

14

Публикацией рассказа кинодраматурга Павла Финна мы открываем новую рубрику «На пути к сценарию». Эта рубрика познакомит читателей с замыслами кинематографистов, позволит заглянуть в их творческую лабораторию.

18

«Лариса Шепитько была режиссером феноменальной одержимости, редкой сосредоточенности, обладателем загадочной власти, магнетизма, неутомимым тружеником. Такой я запомнил ее», — пишет кинодраматург Юрий Клепиков. А актер Владимир Гостюхин продолжает: «Этому человеку, этой женщине я мог поведать свое глубоко личное, свои беды, свои радости, простые человеческие...»
Читайте у нас фрагменты из готовящейся книги о Ларисе Шепитько.



Здравствуй и прощай». «Уходя — уходи», «Вас ожидает гражданка Никанорова», «Родня», «Прости», «Полеты во сне и наяву» — эти фильмы сняты разными режиссерами, но автор сценариев у них один — Виктор Мережко. Последняя из перечисленных картин, поставленная Романом Балаяном, появилась уже несколько лет тому назад, но до сих пор питает киноведческие и социологические дискуссии. А сегодня мы все чаще встречаем знакомое имя на театральных афишах. Неужели Мережко уйдет из кино?

— Уйти из кино? Я действительно в последние годы много работаю для театра, окунувшись в стихию во многом для меня новую и чрезвычайно этому обстоятельству рад. Думаю, что этот поворот в судьбе закономерен, и не только для меня. Главной причиной является статус сценариста в кинопроизводстве. Не на бумаге, а в действительности, на деле. Ведь хочешь не хочешь, а ты создаешь, как сказал Н. Михалков, полуфабрикат: написал — и гуляй, не мешай! Не ты автор, а режиссер. Иногда получается, что функции автора берет на себя даже не очень творческий человек, но зато хороший организатор кинематографической команды — съемочной группы. Я хочу быть правильно понятым, вопрос не в авторских амбициях, а в том, к чему такая практика приводит — она рождает неуважение к труду сценариста, необязательность по отношению к его, авторскому, слову. Да что там слово! Иногда режиссер так «поработает» над твоим детищем, что его просто не узнать. Совсем иное в театре. Ты приносишь в театр пьесу, и именно ее ставят. Ставят не то, что хочется или «видится» режиссеру, а то, что ты написал. При любой трактовке, при всех различиях в индивидуальностях режиссеров пьеса останется. Может быть, поэтому так велик в театре авторитет драматурга. И ты ощущаешь себя не какой-то половинчатой, а полноценной личностью. В театре нет такого понятия — «автор спектакля». Есть автор пьесы и есть режиссер. У каждого свои функции. А в кино... Если мне вдруг случится иногда в процессе съемок подсказать некую идею режиссеру, то это не означает моей причастности к его труду. Если же режиссер попросит сценариста что-либо пере-

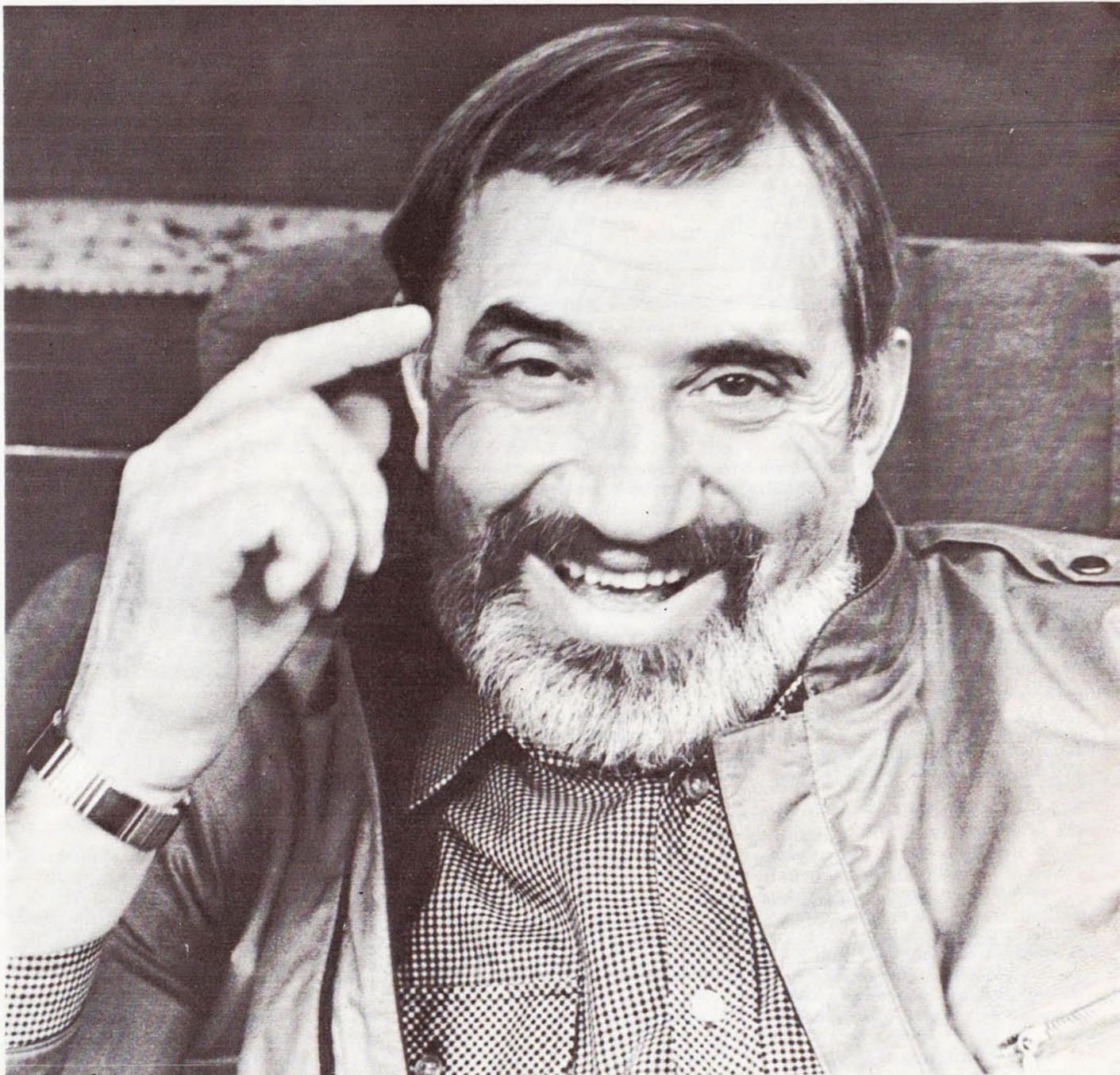


Фото Н. Танина

Виктор МЕРЕЖКО:

ПО ЗАКОНАМ ПРАВСТВЕННОСТИ

делать, изменить, то в дальнейшем вполне может где-нибудь на публике заявить, что чуть ли не сам писал сценарий, а иногда не постесняется предложить себя в качестве соавтора. Что это — болезнь такая? Впрочем, вопрос, конечно, чисто риторический. Никакая не болезнь, а просто недостаток культуры, нравственности.

— Значит — прочь от кино?

— Претензий к кино много, но это не значит, что я кино не люблю. Это как первая любовь, на всю жизнь. Очень я благодарен ВГИКу, благодарен своему мастеру, Илье Вениаминовичу Вайсфельду. Учась еще на первом курсе, я написал сценарий «Зареченские женихи», по которому на «Мосфильме» вскоре была сделана телевизионная картина. Это стало для меня большим событием. Однако настоящим началом я считаю фильм «Здравствуй и прощай», поставленный В. Мельниковым... Нет, люблю я кино! Только этот волшебный мир может быть так обаятелен, так притягателен, артистичен даже в суете, неразберихе, необязательности. Все знают, что если кино просит у театра актера на один день для съемок, то следует считать, что в действительности не

менее чем на пять. Если ко мне приходит режиссер и почти на коленях умоляет дать ему сценарий, который, по его словам, он чуть ли не завтра же начнет ставить, то я могу быть уверен, что точно такие же обещания он только что дал еще нескольким сценаристам! Идет привычная игра: кто красивее соврет.

— Вы оцениваете культуру взаимоотношений в театре выше, чем в кино. А что вы скажете об уровне творчества?

— И уровень творчества в театре выше, это вещи взаимосвязанные. Но существует еще и такое понятие, как театральная специфика. Ограниченное число действующих лиц, мест действия, обязательная оправданность каждого эпизодического персонажа — все это ставит драматурга в жесткие рамки. Ведь в кино зачастую (возможно, я приоткрываю тайную «кухню» профессии) некоторые эпизоды появляются от беспомощности сценариста, причем это бывает и у даровитых людей, и иные эпизодические персонажи возникают, что называется, из ниоткуда, чтобы просто залатать «дыру».

— Вы имеете в виду внесюжетные элементы, внесюжетные эпизоды?



«Вас ожидает гражданка Никанорова»

КОМУ НУЖНЫ КИНОЛИТАВРЫ?

Многим памятен ошеломляющий зрительский успех «Обыкновенного фашизма», «Великой Отечественной». А совсем недавно с большим интересом посмотрели киноцикл «У войны не женское лицо», ленты «Маршал Жуков. Страницы биографии», «Пирамида»... Этот ряд можно было бы продолжать, но, увы, не бесконечно.

Гораздо более внушительным оказался бы список фильмов откровенно слабых, серых, никаких.

Но есть в нашей документалистике ленты, относящиеся к особому разряду. Их авторы обладают, как правило, безошибочным чутьем на так называемую актуальную тему. Но прикосновение к ней рук нетворческих, равнодушных превращает лакомый кусочек в нечто совершенно для зрителя несъедобное. Например, компьютеризация производственных процессов — что может быть важнее на нынешнем этапе обновления научно-технического арсенала нашего народного хозяйства? Однако фильм «Интенсификация-90» («Леннаучфильм»), касающийся этого явления, но сделанный холодно, лишенный выдумки, продуманной композиции, художественности, способен лишь оттолкнуть зрителя.

Сейчас, в пору перестройки, всерьез встает вопрос повышения качества работы, добросовестного отношения к делу. Так вот о добросовестности. Любопытно было бы проследить, какие мотивы — не декларируемые, а действительные — побуждают иных кинематографистов браться за ту или иную ленту. Вот полнометражная картина «Репортаж из Хабаровского края», созданная на Дальневосточной студии кинохроники.

Название заинтересовало. Репортаж — жанр боевой, злободневный. От него ждешь разговора живого, сосредоточенного на горячих точках быстрой действительности. Но кадры сменялись кадрами, пейзажные панорамы — панорамамистроек, и к концу фильма стало ясно, что вместо актуального репортажа нам предложили парадный отчет, лишь мимикрирующий под проблемность.

Сама по себе информация о крае, которую подобрал фильм, вроде бы любопытна. Разве не интересно пройтись по улицам Хабаровска? Заглянуть в Амурск и Солнечный, где немало сделано для улучшения социально-бытовых условий жизни людей? Поговорить с тигроловом, с начальником Ванинского порта... Всего понемногу. И так на протяжении почти часа. Этот фильм можно, наверное, продолжать до бесконечности, нанизывая все новые факты и сюжеты, а можно безболезненно сократить — он не изменился бы, потому что образного решения темы, когда каждый элемент картины органичен и неотъемлем от целого, авторы не нашли.

Зачем же сделан этот невероятно затянутый, скучный фильм? Кому он адресован? Нет ничего легче, чем представить себе «Репортаж...» в роли торжественной финальной точки какого-нибудь совещания краевого масштаба. Что-то вроде кинолитава под занавес. Своеобразный реликт кинематографической лакировки действительности, увы, не столь уж редкий.

Почему стоит об этом говорить? Полнометражный хроникальный фильм — жанр особый. Его появление могут оправдать глубокий анализ явлений, событий, четкая авторская концепция. И уж никак нельзя путем простого раздувания метража выдавать поверхностный обзор за нечто значимое.

«СЭ»



«Здравствуй и прощай»



«Прости»

— Да, такие, которые потом бесследно теряются и совершенно не меняют существа дела. Скажем, я вижу, что история моя начинается «буксовать», и тогда создается эпизодик, который выполняет роль подпорки. А в эпизодик попадает какой-то новый персонаж. В пьесе это невозможно, каждая роль — судьба, и она должна получить свое драматургическое разрешение. Следовательно, сами обстоятельства, в которых оказывается автор, сложнее, и мне это интересно. Когда я пишу пьесу, то постоянно ощущаю зрительный зал, его реакцию.

— А когда пишете сценарий, то не думаете о зрительском восприятии?

— Думаю, конечно, но уже значительно меньше. В кино в процессе съемок возникает много такого, что совершенно от меня не зависит. Конечный результат чаще всего непредсказуем.

— Что же получается — сценарии писать легче, чем пьесы, а кино — не искусство?

— Ну нет. Я говорил только о сравнимых параметрах. Кинодраматургия — особый вид драматургии. Вот я обратил внимание на одну интересную особенность и думаю, что вы тоже это заметили: многие кинодраматурги с успехом работают в театре (А. Гельман, Р. Ибрагимбеков), а вот театральные драматурги не столь уж успешно трудятся в кинематографе. Кино обладает ценнейшим качеством — оно учит свободному владению материалом, дает раскованность, раскрепощенность в организации сюжетных линий, характеров. Для театра кинематографический опыт не проходит бесследно. Более того, мне кажется, что именно этот опыт способствует развитию парадоксального мышления. Кино — великая штука. В нем возникают произведения просто блистательные. Например, недавно я вновь посмотрел «Осенний марафон» — это же живая, воплощенная История. Некоторые фильмы стареют в полгода, а есть и давно снятые, но в контексте сегодняшнего дня звучащие особенно остро, интересно.

— Всякое творчество целенаправленно, имеет свою сверхзадачу, свою программу, тему. Какова

тема вашего творчества, какие проблемы вас интересуют?

— Тема сложилась во многом интуитивно, но если попытаться ее сформулировать, то это проблема сохранения нравственности в человеке. Злость, раздражение, равнодушие, черствость стали распространеннейшими явлениями. В очередях, в транспорте мгновенно возникают бурные конфликты. Если мы приучились лгать, если мы потеряли способность душевно участвовать друг в друге, если мы заболели «вещизмом» до такой степени, что вещь становится в нашей жизни главной, то дела плохи. Безнравственность возникает прежде всего от общественных ошибок, она накапливалась годами. Теперь надо исправлять там, где наврали. Ведь главное — это человек. И это не банальность вовсе, а истина. А от человека уже зависит все остальное — экономика, политика. По образованию я инженер, но на «производственные» темы никогда ничего не писал. Меня больше интересуют люди в морально-нравственных взаимоотношениях. Не уверен, что сегодня будут смотреться «Сталевары», но убежден, что давняя уже картина Г. Шпаликова и М. Хуциева «Мне 20 лет» останется. Задачу искусства вообще и кино в частности я вижу в том, чтобы «колоть» в больные места: вот тут больно, и тут, и тут! Киноискусство многое может. Между тем сейчас зрители стали зачастую относиться к кино не как к учебнику жизни, а как к чистой «развлекаловке». А вот в театр сегодня идут ради того, в чем отказывают кинематографу. — проблемности. В поиске нравственных опор, духовности возможны различные предметы исследования. В этом смысле показателен фильм Элема Климова «Иди и смотри». К картине я не отношусь однозначно, так как в ней есть излишнее педалирование жестокости. Но после просмотра я вышел с горячим чувством ненависти к войне. Климов в определенном смысле «подвел черту» под фильмами на военную тему, поставил логическую точку. С такой силой антивоенный пафос удалось выразить только ему.

— По вашим сценариям делали картины многие режиссеры. Какие фильмы вы считаете наиболее удачными?

— Прежде всего «Полеты во сне и наяву» режиссера Р. Балааяна. Меня часто спрашивают, как появился финал (в сценарии герой кончал жизнь самоубийством). Так заканчивать фильм нам строжайше запретили. И тогда Балааян придумал это «захоронение» Сергея в копну — сильная и страшная точка фильма. По-моему, блистательное решение. Затем я бы назвал «Родню» (режиссер Н. Михалков), «Уходя — уходи» (В. Трегубович), «Трясину» (Г. Чухрай). Также хочется назвать фильм «Одинокая женщина желает познакомиться», который поставил на Киностудии имени А. П. Довженко режиссер В. Криштофович с И. Купченко и А. Збруевым в главных ролях.

— Многие ваши произведения связаны с проблемами деревни, и, помню, вас даже называли «деревенским кинодраматургом»...

— Действительно, я раньше довольно много об этом писал. Ведь я сам в прошлом деревенский житель, окончил сельскую школу. Но в последние 7—8 лет практически в деревне не был, а писать о том, чего не знаешь, невозможно.

— Есть любопытная, на мой взгляд, деталь, объединяющая многие ваши сценарии: центральной фигурой вы часто делаете женский образ. Существуют ли какие-то особенности женской психологии, женского характера, привлекающие ваше внимание?

— Конечно. Во-первых, женщины парадоксальны в отличие от ортодоксов-мужчин. А во-вторых, женщина в большей степени отражает проблемы современного мира. И нашего общества. Если женщина выполняет тяжелую работу, если она вынуждена отдавать ребенка на «пятидневку», если по вечерам она оттаскивает от порога пьяного мужа — это не ее личные проблемы, это проблемы общественные, социальные. И то, как сегодняшний мужчина относится к женщине, — тоже важный социальный показатель.

— Каким вы хотели бы видеть сегодня кино?

— Искренним. Талантливым. Духовно необходимым зрителю. Киноэкран должен помочь человеку увидеть себя со стороны, понять себя, стать лучше.

Беседу вела Ж. ГОЛОВЧЕНКО



Фото А. Гольцина

«КОНЕЦ СВЕТА

С ПОСЛЕДУЮЩИМ СИМПОЗИУМОМ»



Пит и Джим (Д. Шевцов и С. Ковалев)

По одноименной пьесе американского драматурга Артура Копита. Сценарий и постановка Татьяны Лиозновой.

В приемной Майкла Трента. Одри Вуд — Н. Румянцева, секретарь — Э. Зубкова

Человек в плаще на вечерней вашингтонской улице, волнуясь, ждет кого-то, а потом вдруг обращается с экрана к нам, зрителям: «У меня осталось самое большее два часа, чтобы отыскать ключи к тайне, которая до сих пор, кажется, не поддается разгадке. Если меня постигнет неудача, очень может быть, что и я и все мы погибнем раньше, чем мы думаем. Преувеличение? Конечно. Это мой метод. Я драматург. Зовут меня Майкл Трент. Эта история началась, когда Филипп Стоун явился ко мне с предложением написать пьесу».

...Еще не раз на протяжении трех серий он будет говорить с нами, зрителями.

А монолог приведен здесь не случайно. Ведь то же самое произошло с самим драматургом. Это к нему, Артуру Копиту, пришел очень богатый бизнесмен и предложил написать пьесу о конце света, который наступит, если разразится ядерная война. И драматург взялся за своеобразное расследование, встречался с людьми, от которых

многое зависит в глобальной политике, и постепенно пришел к выводам, которые его ужаснули. И тогда он написал пьесу, но не о самом конце света, а о своем расследовании.

С кинорежиссером Татьяной Лиозновой мы встретились на студии после рабочего просмотра ленты.

— Татьяна Михайловна, в вашем активе фильмы разные по жанру, теме, жизненному материалу. И все же картин, подобных «Концу света...», еще не было. Что заставило взяться за нее?

— Начну с того, что тема — главная! — у меня одна: ответственность за все, что происходит рядом. За свою семью («Евдокия», «Три тополя на Плющихе»), за дело, которому служишь («Им покоряется небо», «Мы, нижеподписавшиеся...»), за Родину («Семнадцать мгновений весны»).... Герои этих фильмов не болтают об ответственности, а просто и негромко выполняют свой долг. Об этом и новая лента.

А встреча с пьесой Артура Копита была весьма необычна и очень напоминала то, что произошло с драматур-



гом. Своего рода пьеса в пьесе, пьеса в пьесе, как матрешка. По заказу Гостелерадио СССР я с группой авторов начала работу над шестисерийным сценарием о советско-американских отношениях. И попала в такое же положение, как и герой фильма: была до такой степени обложена литературой о ядерных потенциалах, боеголовках, авианосцах, что мне стало страшно от знания всего этого. Я не могла спокойно жить, перестала спать. Не могла методично накапливать материал. Мне надо было высказаться немедленно. И тут читаю в «Литературной газете» отрывок из пьесы «Конец света с последующим симпозиумом». Там сообщалось, что целиком пьеса будет опубликована в журнале «Театр». С трудом добилась возможности прочитать гранки и почувствовала просто-таки физическую необходимость говорить об этом. Пьеса показывает советским зрителям американцев глазами американца. Есть среди них политики, которым в условиях антисоветского и антикоммунистического пропагандистского шабаша недоступно новое мышление, да они и не стремятся к этому: невыгодно. Но есть другие, такие, как Одри Вуд и Майкл Трент. Они существуют. Они действуют. И это рождает надежду, что здравый смысл в сознании американцев возобладает. Ибо от этого во многом зависит судьба самой жизни на планете.

К счастью, в Гостелерадио подержали меня, позволили отложить уже начатую работу и переключиться на новую.

— В картине все время чувствуется диалог автора-американца и советского режиссера. Не полемика, не спор, а именно диалог...

— Да, конечно. Хотелось дать нашим зрителям возможность взглянуть на международные отношения как бы

А за всем этим стоит военно-промышленный комплекс. Об этом в пьесе не говорится прямо, но за рассуждениями генерала Уилмера, Стенли Берента и им подобных — интересы военных корпораций.

Иначе мыслит лишь один персонаж пьесы, из-за которого, собственно, она и рождается. Стоун сам занимается военным бизнесом, производит оружие. Но именно благодаря осведомленности осознает, что дело, которое он делает, смертельно. К этому по ходу действия приходит и Майкл Трент.

— Татьяна Михайловна, известно, что вы работаете без актерских проб. А как было на сей раз?

— Да, обычно ориентируюсь на конкретных исполнителей. Но теперь правилу пришлось изменить. Два актера, на которых рассчитывала, оказались занятыми в других постановках, я же не могла ждать. Пришлось перестраиваться по ходу дела.

Безукоризненной мне представляется работа Армена Джигарханяна (Стоун) — по силе, по сдержанности, по мастерству. Бывает, испытываешь страдание, когда видишь, что в игре актера что-то не так, как хотелось. Помню, на перезаписи одного из прошлых фильмов все время чувствовала, что моих усилий все-таки не хватало. А тут Джигарханян буквально поражал точностью, с какой воплощал режиссерский замысел.

Майкла Трента сыграл молодой актер Вадим Андреев. Зрители могут помнить его по роли Баламута в одноименном фильме. Нынешнюю его работу считаю очень серьезной и буду рада, если режиссеры после нашей картины заметят в актере способность играть крупные сложные роли.

После долгого перерыва появилась в кино Надежда Румянцева. Она сейчас живет за границей, где работает ее муж,



Фест (А. Миронов), Диана (А. Яковлева) и Черный Джек (М. Боярский)
Фото А. Луппова

«ЧЕЛОВЕК С БУЛЬВАРА КАПУЦИНОВ»

По двору «Мосфильма», по коридорам и лестницам студии разгуливали ковбои. То тут, то там мелькали крепкие фигуры, облаченные по моде Дикого Запада — высокие сапоги со шпорами, кольты на поясе, замшевые жилеты и знаменитые шляпы с загнутыми полями — в общем, все как полагается. У входа в павильон, где разместилась деревянная улочка «американского городка» и традиционный салун со стойкой, я уже предчувствовала, что скоро увижу съемки какой-нибудь лихой сцены в духе вестерна. Пальба, драки, звон разбитых бутылок и прочее. Но вот собрались «ковбои» — Н. Караченцов, М. Боярский, С. Фарада, Л. Ярмольник, Б. Брондуков, Ю. Медведев, А. Павлов, вышли на площадку режиссер Алла Сурикова и оператор Григорий Беленький, началась репетиция и...

Участники отчаянных перестрелок, заядлые игроки в карты, взяв в руки стаканы с молоком, тихо усаживались в центре салуна. При этом вежливо обращались друг к другу: «Будьте любезны», «Не извольте беспокоиться». Затем в притихшем зале появлялся совсем не похожий на «супермена» мистер Фест (Андрей Миронов), включал допотопный кинопроектор, и изумленная публика с детским восторгом погружалась в удивительный мир киногрез. Да-да, именно первым немым фильмам братьев Люмьер удалось укротить буйный нрав хозяев прерий. Так, во всяком случае, представил историю рождения киносеансов на Диком Западе комедиограф Эдуард Акопов, написавший сценарий картины «Человек с бульвара Капуцинов».

Не вдаваясь в подробности сюжета, замечу, что в фильме ковбои отнюдь не все время будут пить исключительно молоко и глядеть на киноэкран. Они покажут настоящей свой характер и буйный нрав. Оттого и работает в съемочном коллективе большая группа каскадеров под руководством А. Аристов, А. Иншакова, О. Корытина. Но не сцены погонь и драк занимают авторов. Фильм, названный «иронической фантазией в стиле вестерна», расскажет историю о добром чуде, страстно поверившем в то, что кино способно изменить мир, сделать его красивее и добрее.

Конечно, наивному миссионеру Фесту не удастся сокрушить власть денег и грубой силы. Не много найдется у него друзей и единомышленников среди завсегдаев киносалуна. Лихой предприниматель мистер Секонд (в его роли снимается А. Филатов) в конце концов переманит на свою сторону нестойкую аудиторию. И все-таки...

— И все-таки, — улыбается Андрей Миронов, — я благодарен кинематографу за встречу с таким героем. Он мне симпатичен, и я не считаю его неудачником. Ведь Фест умеет дарить людям красоту и счастье.

Вопрос к режиссеру:

— Алла Ильинична, а чем вас привлек сценарий Акопова? Почему после острой социальной комедии «Искренне Ваш...», посвященной современным нравственным проблемам, вы обратились к «импортному» материалу, причем воплощенному в таком жанре?

— В принципе к этому сценарию я присматривалась уже лет пять. Но взяться за постановку мешали чисто производственные проблемы. Увы, съемки вестерна — пока еще слишком дорогое удовольствие для нашего кино: нужны лошади, трюки, сложные декорации.

Да, фильм наш не касается напрямую современных проблем, но я считаю, что в художественном кино должно быть место и для «вечных» тем. Если картина говорит о добре, порядочности, любви, гуманной природе искусства, она, по моему, важна для современного зрителя. Ведь и мне, как и нашему герою, хочется, чтобы киноискусство улучшало мир и облагораживало людей.

— Значит, вы считаете, что мир спасет красота?

— Красота, любовь и смех! Помните девиз Габровского фестиваля сатиры и юмора — «Мир уцелел, потому что смеялся». Я убеждена, что смех способен лечить людские души.

— В вашем фильме, наверное, не случайно собрались поющие и танцующие актеры — А. Миронов, М. Боярский, Н. Караченцов, О. Анофриев, даже А. Яковлева запела голосом Ларисы Долиной. Картина задумывалась как мюзикл?

— Вообще-то я поклонница музыкальных жанров. И, конечно, думала о музыкальных номерах в фильме. Но, честно говоря, не рассчитывала на такое обилие музыки. А композитор Геннадий Гладков и поэт Юлий Ким написали столько прекрасных песен, что уже трудно было представить без них картину...

И действительно, как расскажешь без музыки о немом кинематографе, где мелодия заменяла слова и была действующим лицом? Вот и сейчас на съемочной площадке, где репетируется сцена очередного киносеанса, звучит старая музыкальная пьеса. Тапер (О. Анофриев) изредка поглядывает на необычную публику и лишь плечами пожимает. Есть чему удивляться — в первом ряду мирно сидят среди ковбоев индейский вождь в полном боевом наряде и раскраске (С. Мишулин) с женой-красавицей (Н. Фатеева), бармен (О. Табаков), пастор (И. Кваша)...

Наталья ЛУКИНЫХ



В роли Стенли Берента — О. Баси-лашвили

с той, другой стороны океана. Обрати внимание, что Советский Союз в пьесе представлен как противник, который тоже вооружается, готов напасть — ведь именно это вдалбливает американцам пропаганда. Во всем происходящем на экране как будто нет и следа ни Женевы, ни Рейкьявика. И это правда: народ Америки пытаются убедить, будто эти события его не касаются. А отсюда — шаг до вывода о допустимости ядерной войны.

В пьесе мы встречаемся с людьми, обладающими властью, лидерами в той или иной отрасли военного бизнеса. Они живут в странном для нас мире: уважаемые, информированные, знают себе цену, но поведением своим напоминают полусумасшедших. Каждый из них доказывает необходимость увеличения ядерного потенциала, и каждый говорит о том, что невозможно предвидеть всех последствий атомной войны, скорее всего произойдет конец света. Парадокс, страшный парадокс...

и, естественно, не снимается. Несколько лет назад мы случайно встретились в Сингапуре, а теперь, на время приехав в Москву, она снялась в одной из центральных ролей. Ее героиня, литературный агент Одри Вуд, — смешная, трогательная, честная, каких, как мне представлялось, в жизни не бывает. Ведь литературный агент — тот же продюсер, «капиталистическая акула», ищущая, естественно, прежде всего выгоду. Поэтому образ Одри в пьесе казался несколько надуманным. Впрочем, Артур Копит рассказал мне, что знает именно такую женщину, тоже литературного агента.

Работали мы очень интенсивно. Прямо в съемочном павильоне, у кинокамеры трагически оборвалась жизнь кинооператора Петра Катаева, с которым мы сняли вместе почти все картины. Это было для меня ударом. Но мы завершили картину, и мне очень помогли те, кто все эти месяцы был рядом.
Б. ПИНСКИЙ

ЧЕМУ СМЕЕТЕСЬ?

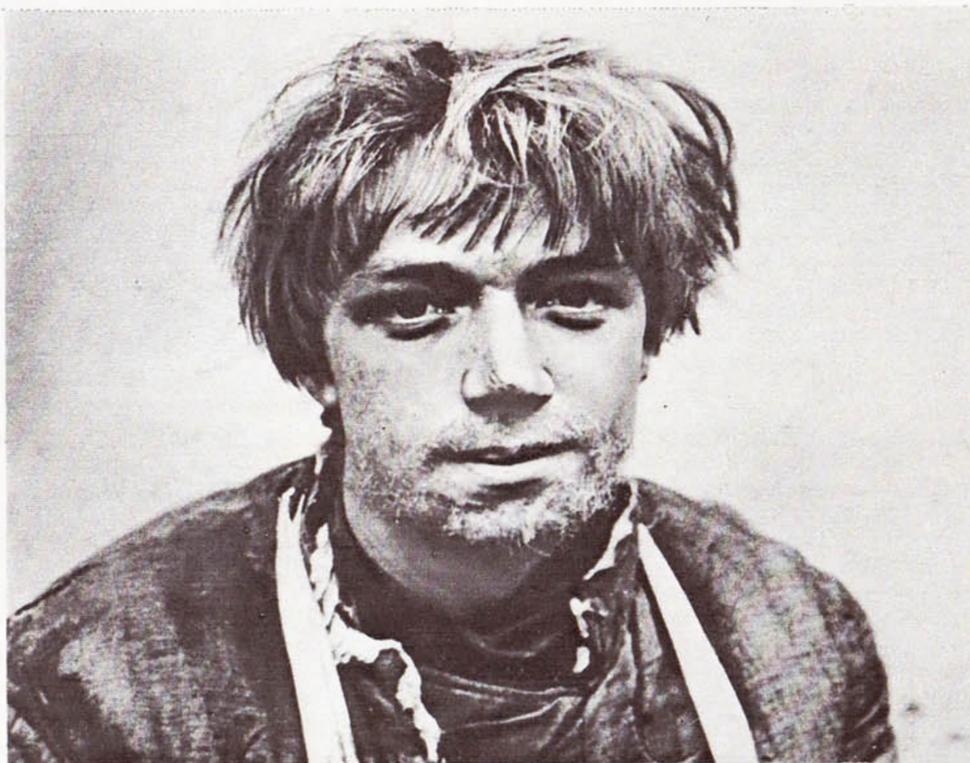
Л. АННИНСКИЙ



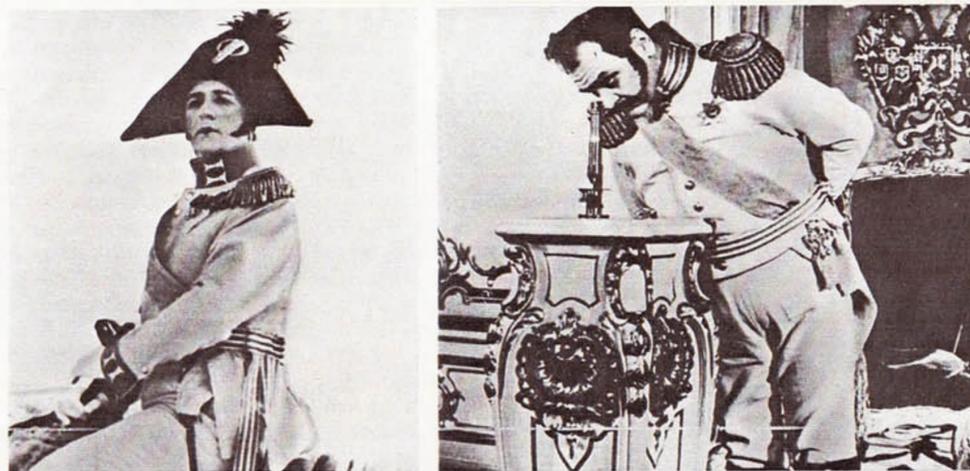
Среди чудес, сотворенных лесковским Левшой и лишь начавшихся с подкования английской стальной блохи, одно прямо касается кинематографа: ощущение, будто Левша в кинематографе давно прижился. Он настолько вездесущ, этот тульский простодушный хитрец, он настолько привычен в нашей культуре, настолько прозвонил он своими подковками театральные подмостки за последние шестьдесят лет, что попытка С. Овчарова сделать по лесковскому сказу полнометражный игровой фильм уже и не воспринимается ни как проба, ни как открытие, а скорее так: да разве ж это еще не сделано?!

Между тем не сделано. За вычетом мультфильма, выпущенного четверть века назад знаменитым И. Ивановым-Вано. Мультфильм занял свое законное место в истории рисованного кино, но не стал событием в нашей культурной памяти, и знаете, почему? Там нет равного взаимодействия с лесковским текстом, нет интерпретации: мультфильм «утонул» в лесковском узорочье, в словесной игре, «резьбе», вдохновенно перенесенной на экран. Да и как не утонуть? Этот соблазн в полной мере подстерегает режиссера и сегодня, вечный соблазн интерпретаторов, подступающих к Лескову, — отдалиться искусной игрой. С легкой руки Горького Лесков когда-то вернулся в наше сознание — после забвения смертного — на роль словесного искусника. За этой искусностью легко потерять драму, не почувствовать думу Лескова, боль его — все прячется за «мелкоскопами» и «нимфозориями». Как освободишь? Без «мелкоскопа» Лескова тоже нет. Без «нимфозории» вроде бы уже и не Лесков.

Вот Сергей Овчаров от этого и идет. Император Александр Павлович, окончивши Венский совет, отправляется с Платовым по Европе проездиться и попадает у англичан в обстановку сущей кунсткамеры, с «бюстрами» и «непромокаблями». При переводе в «киноряд» возникает нечто среднее между нормальным цирком и мельесовскими феериями, да к этой пиротехнике и пантомиме побольше современной иронии с «обнажением приема»: умственный смех получается. Ну, скажем, англичане, которые туману напускают, представлены в виде униформистов, качающих из насоса то ли пар, то ли пену, и в этой пене по колено гуляют наши герои. Некоторые аттракционы смешны, некоторые не очень, но в самом предприятии сквозит какая-то изначальная ложность. Это не кино, это что-то другое, «донесенное» до зрителя «при посредстве кино». Чаще всего это словесный кунст-штук, сопровождаемый кино-иллюстрацией. Магии кино при этом не возникает, а лесковская словесная игра теряется в тяжелом тумане.



Левша (Н. Стоцкий)



Царь Александр (Л. Куравлев)



Царь Николай (Ю. Яковлев)

Платов (В. Гостюхин)

Фильм накрывается в «узорочье». Александр I, с накрашенными губками, с фарфоровым личиком, весь в цветочках и завитках, воспринимается как одномерная кинопараллель к известному выражению «наш ангел», и никакие речитативы и даже соловьиные трели из его уст (кино «все может») не придают этой картинке глубины: ан-

гельская маска наглухо зажимает мимические возможности актера Л. Куравлева — ни кинообаяния, ни духовной сверхзадачи...

И все-таки кино выкарабкивается из-под коварной власти лесковского «узорочья» самым хрестоматийным путем: через характеры. Через актеров. Применительно к лубочной фактуре

ЛЕВША

По мотивам сказа Н. С. Лескова

«ЛЕНФИЛЬМ»

Сценарий и постановка
Сергея Овчарова
Оператор-постановщик
Валерий Федосов
Художник-постановщик
Наталья Васильева
Композитор
Игорь Мациевский

лесковского баснословия понятие «характеры» звучит странно, но гениальность-то в том, что они там есть. Да какие! Актер, играющий среди клоунской бутафории, кажется, обречен быть продолжением бутафории, но именно актер эту бутафорию преодолевает. Хотя, кажется, вполне идет ей навстречу... ну, вот, как император Николай Павлович: вращает он свирепыми глазами, сверкает кайзеровским шлемом, однако быстрота его соображения показывает, что человек этот в исполнении актера Ю. Яковлева хитрее и умнее своей маски.

Характеры начинают действовать: показная удалость вступает в тонкое соотношение с государственной мудростью. С простодушной доверчивостью. С кротостью и терпением. Возникают фигуры атамана Платова и Левши-оружейника.

Платов щеголяет в картинных усах и вывесочных орденах, он выходит из своей казачьей бурки и входит в нее обратно, как в раму; роль сделана из ритуальных жестов, из зуботычин, из вытарщенных на начальство глаз, из маханья саблей, но... изумительная физиономическая органичность В. Гостюхина преобразует эти коллекционные жесты в нечто неожиданное: возникает сложный, горестный образ честного служака, простодушного солдата, которого так же жалко, как и замордованных им тульских оружейников.

И, наконец, Левша. В саже, с соломенными вихрами. Из лубочных аксессуаров сияет улыбкой лицо актера Н. Стоцкого. В этой ликующей улыбке, в этом взгляде, соединяющем светлую дурь и темную, глубинную мысль об этой дури как о единственном спасении от наседающего самодурства, есть что-то «алейниковское», что-то обезоруживающее, что-то, отдающееся в горьких глубинах вашей исторической памяти.

Закопченный снег, курные избы, гудящие кувалды, ярмарочная безудержность гулянки, шутовской размах — вот кинореальность, в которой туляки посрамляют англичан. Праздник! Стенка на стенку: здоровые мужики пудовыми кулаками укладывают друг друга на снег — знай наших! У Лескова этого «нет», но этот образ бессмысленного (а может, имеющего тайный смысл) удалства по безошибочной логике кинообраза бросает свет и на тайный подвиг других наших удалцов — тех, что

во тьме запертой избы подковывают «аглицкую» блоху...

Да, лесковский сказ коварен, как и вся проза этого великого умельца. Посрамили ведь! Подковали! Так подковали, что на сто лет вперед воцарилась вокруг лесковского сюжета атмосфера ликования, и даже теперь еще с изумлением обнаруживают иные читатели, что триумф этот странен: в ходе его мы и блоху плясать отучили, и Левшу укатали насмерть.

Имел ли Лесков в виду этот «двойной эффект»? Трудно сказать, в какой степени. В «Левше» реализовалось какое-то художественное чудо, автору не вполне ясное. Почуввав успех «Сказа», Лесков попытался повторить фокус, он написал в этом же ключе «Леона, дворецкого сына» — ничего не вышло. Между тем чудо, заключенное в «Левше», стало жить самостоятельной жизнью: именно оно, это чудо, вывело когда-то имя Лескова из тени литературного небрежения и поставило в ряд национальных ценностей. Но чудо это непростое. Англичан-то мы посрамили, но каждый раз, когда из-под шапкозакидательского триумфа тихо всплывает вопрос: а зачем? — тихий же ответ откликается в душе: чего иного можно ждать, если с самого начала задача-то как ставится? Декоративно, безумно: не пользу сотворить, а других посрамить.

Пронзительной грустью веет от финальных эпизодов овчаровского фильма. От синих сугробов, в которых замерзает маленький оружейный мастер. От заводских труб, директивно копящих над снегами. От фигуры Платова, бессильного при всех его зуботычинах. Система человеческих характеров, до боли русских, гениально заложенных Лесковым в веселый лубок, действует из-под «узорочья». У режиссера хватает смелости довериться Лескову не только в его внешней, смеховой игре, но и в его глубинной, горькой думе.

Горечь эта от того, как тут все завязано. От того, что доверчивая кротость Левши словно бы просит для своего восполнения именно простодушной крутости Платова, а его, Платова, простодушная крутость так же ищет себе восполнения то в ангельском иезуитстве Александра Павловича, то в дьявольском иезуитстве его палочного знаменитого брата, и весь этот хоровод, этот закольцованный комплекс неполноценности, конечно же, ищет на стороне, кого бы ему посрамить, и, конечно же, посрамляет, к вящему ликования добрых людей.

Закончу Достоевским. Вообще-то это не очень ловко: говоря об одном классике, искать откровений у другого классика. Тем более что авторы фильма уже эту неловкость допустили, предпослав картине эпиграф из Достоевского (как будто у самого Лескова нельзя было найти что-нибудь о кровной связи духа с родной землей). Однако я надеюсь, что привлекая Достоевского не без оснований. Помните? Все мы вышли из «Шинели» Гоголя... Так вот: Лесков вышел из Гоголя в не меньшей степени, чем все. Когда вчитываешься в «Левшу», чувствуешь это очень остро. Вспоминается и Белинский: повести Гоголя смешны, когда вы их читаете, и печальны, когда прочтете.

Фильм Сергея Овчарова улавливает в лесковском баснословии именно это. Вы много смеетесь по ходу просмотра. Потом выходите из зала и спрашиваете себя, чему же вы смеялись.



Ермаков (С. Чекан), Аннагуль (Д. Игамбердыева)



«Игровая модель», предложенная сценаристом В. Соловьевым и режиссером И. Николаевым в фильме «Атака», неожиданна и даже рискованна. Мы как привыкли? Приходит на срочную службу самонадеянный интеллигентик, попадает под начало «не шибко грамотного», но умудренного жизненным опытом старшины — и вот готов конфликт, который, впрочем, исчерпывается, как только познает солдат, почему фунт лиха.

В «Атаке» все не так. Не армия учит новобранца — новоиспеченный лейтенант поучает всех. Привыкли танкисты стрелять по выверенным прицелам, отрабатывать, словно ритуал, знакомый маневр? Лейтенант Ермаков, он же Тимоня, как будто не замечая устоявшейся традиции, вводит свои порядки: и прицелы сбивает на учениях, и тактические занятия проводит по но-

В. ШМЫРОВ

АЙ ДА ТИМОНЯ!

вым правилам, и, если надо, с рапортом обращается через голову командира. «Я во всем прав! Совершенно прав!» Каково?

Воздадим должное авторам фильма за остроту ситуации, но оболящаться не станем: старая, проверенная модель «производственного» фильма неожиданно проявляется и в «Атаке». Ведь это только для симпатичной Аннагуль (Д. Игамбердыева) Тимоня — «заносчивый лейтенантик», а для кого-то из рассерженных им командиров — «фрукт в погонах», но мы-то безошибочно узнаем в нем «человека со стороны». С той самой «стороны», где герой всегда точно знает, как надо поступать, а как не надо.

Что мы знаем о Ермакове? Москвич, потомственный военный, с отличием окончил училище, сам napopсил в дальний гарнизон, чтоб подальше от родительской опеки... Высокие слова для него существуют без своей обыденной «стертости»... Однако в характеристике главного героя дальше «он вырос в лучших традициях» не продвинулся. Так многого ли стоит правота такого персонажа?

Актер Сергей Чекан старается играть Ермакова живо и непосредственно, но авторы фильма не столько заняты им, сколько теми новыми и неожиданными вопросами относи-

АТАКА

По мотивам повести В. Возовикова «Сын отца своего»

ЦЕНТРАЛЬНАЯ КИНОСТУДИЯ
ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ
ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

Автор сценария
Василий Соловьев
Режиссер-постановщик
Игорь Николаев
Оператор-постановщик
В. Звонилкин
Художник-постановщик
Е. Галей
Композитор А. Николаев

тельно поведения «человека со стороны» в необычной обстановке, которые возникают по ходу фильма.

Да, Ермаков во многом прав. И риск, и азарт, и поиск — все это необходимо на полигоне, ведь боевые действия, случись они, предъявят каждому солдату самый суровый счет. Поэтому не кажутся дежурной отговоркой слова журналистки Савельевой (С. Коновалова), которая по прихоти сюжета оказывается матерью Тимони: «Утверждая свою правоту, не унижай солдат, они кругом зависимые люди». Так вслед за традиционной темой ответственности человека перед армией (а значит, и обществом) возникает в фильме другая, не менее важная тема — ответственности армии перед человеком, которого она призывает в свои ряды.

Чем должны быть для новобранца годы службы? Паузой в жизни, спячкой, как станутваться они иной раз, по словам Тимони? Сам-то, понятно, убежден в обратном: нужны «живые, думающие солдаты». Только полезнее ли для дела «новаторство» лейтенанта, неизбежно перекладывающего на плечи подчиненных ношу не ими заведенных порядков и привычек?

Вспоминается другой Ермаков, однофамилец нашего героя из фильма «Остановился поезд». Тот тоже шел на-

пролом, ни сантиметра не уступая в споре своему усталому от жизни оппоненту — журналисту Малинину. Но высота социального обобщения, набранная фильмом, наводила на мысль, что конкретная правота каждого из героев уже ничего не значит там, где причины и следствия деформированного человеческого сознания простираются далеко за территорию фильма. Возникал новый масштаб проблемы.

В. Соловьев и И. Николаев в «Атаке» как будто бы тоже на пути к этой сложности. Они замечают и ослепленность лейтенанта Ермакова собственной одержимостью, устарелость иных шаблонов воинской службы и журналистке Савельевой доверяют свои мысли о сегодняшних взаимоотношениях молодежи и армии, но... у «игровой модели» логика гоголевской Агафьи Тихоновны, мечтающей приставить нос одного жениха к лицу другого. И вот в результате учений, максимально приближенных к боевой обстановке, происходит, как выразительно сказано в редакторской аннотации к фильму, «полное сближение Ермакова с солдатами, у которых он просит прощения за свою излишнюю резкость», а они идут в атаку «не просто как равнодушные подчиненные, а как активные бойцы-единомышленники».

Фильм «пристраивается» к стереотипу. Авторы будто забывают, что вопрос о правоте Ермакова давно уже перерос в вопрос о цене, которую придется платить за правоту другим, что упоение боем еще не отменяет прозы армейской службы, как не отменяет возвышенная мечта о «думающем солдате» суровой необходимости следовать воинскому долгу.

Стихия игры захватывает фильм и облегчает его развязку. Вот и любимая ермаковская идея, почерпнутая у Суворова, интерпретируется неожиданно легковесно: бой Ермаков провел успешно, наголову разгромив условного противника, однако подлинное признание солдат приходит к лейтенанту после того, как он «отвоевывает» у условного противника полевую кухню, бак с супом и кашей.

Миска каши, конечно, не последнее дело в солдатской жизни. Только в сюжете она выглядит неловкой уловкой, и без того психологически выпрямлены отношения Тимони с подчиненными. Как, впрочем, и с Аннагуль, которая, следуя правилам игры, предпочтет в конце концов всем своим поклонникам самого принципиального — Тимонию. Как и с лейтенантом Линевым (А. Новиков), насмешливым приятелем-оппонентом, воображалой и ловеласом, который в решающий момент боя, конечно же, растеряется в отличие от Тимони.

А сам Ермаков и солдат в атаку поведет вместо выбывшего из строя командира, и успех всей операции обеспечит, и генерала-«противника» в плен захватит... И вот уже раздается звонок в штаб учений из Москвы: сам министр интересуется ходом событий! Еще немного и... Чувствуете, к чему дело идет? Ай да Тимоня!

Конечно, можно и так: играть так играть. Только авторы фильма и сами не забывают (во всяком случае, в «мирных» эпизодах картины), и нам не дают забыть, что в каких-то сотнях километров от места действия фильма — тревожная земля Афганистана. Это обстоятельство и заставляет к фильму «Атака» отнестись с особой требовательностью.

ГЛЯДИШЬ И НЕ ВЕРИШЬ

А. КИСЕЛЕВ

ВЫКУП

«МОСФИЛЬМ»

Авторы сценария
Александр Булганин,
Николай Иванов
Режиссер-постановщик
Александр Гордон
Оператор-постановщик
Вячеслав Семин
Художник-постановщик
Георгий Калганов
Композитор Николай
Сидельников

Вызванные целенаправленным взрывом снежные лавины перекрыли дороги к одинокому отелю, затерявшемуся где-то в Альпах. Выйти из отеля нельзя — скрывшиеся на склонах снайперы стреляют из пулеметов без предупреждения. Все, кто попал в эту ловушку, стали заложниками террористической организации «Новый порядок». Такова завязка остросюжетного фильма «Выкуп».

Если не будут удовлетворены требования террористов, героям ленты грозит смерть от снежной лавины, которая, по расчетам воинствующей группировки, должна смести отель. Когда снайперы покидают засады, чтобы самим не попасть под обвал, заложники вскакивают в автофургон и — вниз по склону без дорог! — мчатся из обреченного отеля.

Ну, естественно, как полагается в приключенческом фильме, паратройка второстепенных персонажей по ходу сюжета погибнет. Одного из главных героев ранят, но не смертельно. Все будет на волосок от гибели, однако в подобных лентах «хэппи энд» неизбежен, как титр «конец фильма».

В целом содержание не рождает никаких мыслей, если не считать ленивых попыток угадать, кто среди заложников связан с террористами. Поклонники приключенческого кино будут разочарованы: в фильме нет пиков высокого напряжения, события развиваются неторопливо, никто из персонажей особенно не нервничает, словно они уже ознакомились со сценарием и теперь спокойны за свою судьбу. Обилие второстепенных сюжетных линий размывает действие, отвлекает внимание от главного, лишая зрителя элементарной возможности сопереживания.

Стремление авторов вместить в рамки одной картины едва ли не все приметы загнивающего мира капитала вызывает некоторую оторопь. Тут вам и героини, и панки, и американский сенатор с любовницей, и террористы с неясной политической платформой. А в качестве альтернативы всему этому — пара обычных советских парней, шоферов «Совтрансавто», которые сразу что к чему сообразят, всех, кого надо, непременно спасут. Тем более, что им и самим надо как-то спастись.

В результате персонажей оказывается слишком много. Функциональность некоторых из них очевидна. Скажем, дети из сиротского приюта появляются тут, чтобы было жалостнее. Иные же из действующих лиц, кажется,

и сами не понимают, зачем они здесь нужны. Например, компания панков. Или супружеская чета неопределенной национальности. Чтобы сказать две-три фразы и изобразить суету вокруг основных героев? Выходит, что так.

Трудно ждать в подобном случае актерских удач. Ну что можно сыграть, если досталась роль владельца отеля? В таком фильме — только мелкобуржуазный инстинкт. Американский сенатор — хорошая мина при плохой игре. Торговцы наркотиками — жадность и спасение собственных шкур. Советские шоферы — доброта, благородство, отвага. И так далее. Сами образы одномерны, плоски, лишены всякого развития.

Концепция «Выкупа» в конечном итоге сводится к фразе одного из наших шоферов: «Вот дома — сидишь у телевизора, показывают в «Международной панораме» землетрясения, наводнения, разгон демонстраций, убийцы, террористы, гангстеры, глядишь и не веришь, что все это реально». Авторы фильма включили в сюжет добрую половину этого перечня, оставив материал, в сущности, без всякого осмысления. Не вглубь, таквширь!

Схематизм закономерно приводит к банальности. Беда в том, что просчеты и недостатки фильмов типа «Выкупа» (здесь можно назвать и «До сье человека в «Мерседесе», и «Одинокое плавание», и «Канкан в Английском парке», и «Тайны мадам Вонг») повторяются с удручающим постоянством, что приводит к девальвации привлекательного для зрителей жанра. Можно только присоединиться к словам шофера из «Выкупа»: «Глядишь и не веришь...»

Нет, не рвутся зрители на документальные фильмы. По-прежнему редки их успехи в широком прокате, хотя есть у нас выдающиеся мастера этого рода кино. Почему же общий интерес вызывают очень уж немногие фильмы? Потому, что снято слишком много фильмов о заурядных событиях, о ничем не примечательных людях. Вообще о «среднем» в жизни. Происходит прямо-таки эскалация фильмов-интервью — «говорящих голов», как их называют на студиях. И критику, желающему привлечь внимание к картине не рядовой, более драматичной, чем расхожая бытовая и милицейская кинобеллетристика, просто не верят — знаем, мол, смотрели, поскучили, не обманете...

Между тем уже не только признанные мастера, но и молодые режиссеры учатся искать события незаурядные, людей удивительных.

...Помните, как завораживала нас первая хроника о космонавтах? Мерно, неторопливо, непарадно, даже как бы неловко шагали к стартовой площадке в комбинезонах люди, уже словно отрешившиеся от всего будничного. Мы, зрители, разгадывали, что у них сейчас в душе. Мысленно перевоплощались в них. Без такого зрительского перевоплощения не бывает искусства... Неспешно шагают в неуклюжих комбинезонах в опасную зону, может быть, к подвигу герои репортажной ленты «Сцену у фонтана» («Казахфильм»). Наверное, вот так же приближались в защитных костюмах к четвертому реактору герои чернобыльской эпопеи. Обстоятельства, конечно, совсем другие, но мужская работа того же порядка. Кинематографисту дана редкая, что ни говори, возможность посмотреть в глаза человеку, идущему туда, где требуется безусловное бесстрашие. Недаром эти люди служат в отрядах, именуемых военизированными.

ЗАБОТЫ ЭСТЕР

«БУДАПЕШТ», Венгрия

Автор сценария Эва Вёрёш
Режиссер Андраш Петерфи
Оператор Шандор Куруц
Композитор Золтан Ензи

Александр ТРОШИН

СОЛО ДЛЯ ЛОМАЮЩЕГОСЯ ГОЛОСА

Шестой «б», в котором учится героиня венгерского фильма «Заботы Эстер», на уроке пения. Нестройными голосами ребята тянут: «К счастью дорога открыта...» Хормейстер, она же классный руководитель, сердито прерывает пение и отчитывает мальчишку за то, что он злонамеренно, мол, поет между нот. Одна из девочек вступает за него: «Он не виноват, просто у него ломается голос».

Вот, чтобы быть точными, состояние, в котором мы застаем и саму героиню. Состояние, определяемое не числом свечей, воткнутых в приготовленный ко дню ее рождения торт, и не тем, какой класс Эстер оканчивает, но тем, что происходит в эти часы с ее сознанием. А происходит подобное ломке мальчишеских голосов и синхронное с ней: ломается, готовясь обрести взрослый тембр, голос вчера еще безмятежно детской души.

Помните, у Толстого на первых страницах исповедально-аналитического и осиротело-грустного «Отрочества» герой обращается к нам, его доверенным собеседникам: «Случалось ли вам, читатель, в известную пору жизни вдруг замечать, что ваш взгляд на вещи совершенно изменяется, как будто все предметы, которые вы видели до тех пор, вдруг повернулись к вам другой, неизвестной еще стороной? Такого рода моральная перемена

произошла во мне в первый раз во время нашего путешествия, с которого я и считаю начало моего отрочества... Да, все мы «родом из детства», но все же чаще память возвращает нас к отрочеству, когда открывались такие улицы и переулочки в окружающем и в собственной душе, о которых детство не подозревало, когда в минутах удивления и часах раздумий над не детскими вопросами, в смуте неведомых нам прежде переживаний и мыслей завязывалась сущность каждого из нас. Оттого мы принимаем живое участие в ситуациях книг и фильмов, обращенных к отрочеству, к началу его.

Веснушчатая, сероглазая Эстер, или Эстика, как ласково ее зовут родители и друзья, вступает в отрочество. На



Эстер (Х. Дереш), мать (И. Баншаги)

наших глазах течет процесс, тонкий, проявляющийся в малоприметных деталях, в малозначащих для незаинтересованного взгляда реакциях. Процесс не всегда видимый, не всегда понимаемый даже близкими взрослыми. За исключением, пожалуй, матери Эстики (ее акварельно-мягко играет Илдико Баншаги): она этот процесс видит, понимает, оберегает, как может, не лезет к дочери-подростку в душу, не стесняет ее самостоятельности и все ее заботы обсуж-

Я. ВАРШАВСКИЙ

Мужская работа

СЦЕНЫ У ФОНТАНА

«КАЗАХФИЛЬМ»

Сценарист Л. Гуревич
Режиссер И. Гонопольский
Операторы С. Сухов, Б. Нусимбеков
Композитор Э. Богушевский

...Уже несколько месяцев день и ночь ревет, беснуется сатанинская сила — горящий выброс из пятикилометровой скважины на восточном берегу Каспия. Только кинокамере сподручно рассказать об этом дьявольском действе — черные, белые, оранжевые дымы бушуют над устьем скважины.

Но прибегнем к строгому стилю регламента противопожарной службы. Время нахождения каждой смены в зоне огня — не более 15 минут. Время работы с применением сжатого воздуха — 4 минуты. Число выходов в огонь — 10—12 в рабочий день. (Именно в огонь, а не к огню — нюанс существенный.) Протяженность каждой вахты — 15 рабочих дней.

Эти строки — не правда ли? — напоминают корреспонденции из Чернобыля.

Прокатные кинобоевики — и отечественные, и зарубежные — охотно обыгрывают эпизоды катастроф по той понятной причине, что в них чувства действующих лиц, а значит, и зрителя достигают максимума. Но вот перед нами этот максимум доподлинный.

Суда на Каспии принимают зарево фонтана за свет маяка; птицы, подчиняясь неведомым инстинктам, летят

дает на правах доверенной подруги. Хотя грустит (выдают глаза), что детство девочки кончилось. К новому душевному возрасту дочери привыкает не сразу.

Они живут вдвоем: у отца новая семья. Они не клянут его, как это бывает в иных распавшихся семьях. Мать Эстики даже пробует найти логику в сложившейся ситуации, а Эстика — принять ее на веру. Хотя в глубине души девочка мечтает, чтобы отец вернулся к ним, и однажды доверчиво признается о том в школьном сочинении. На худой конец Эстика хотела бы — таков ход ее «недетского» соображения, — чтобы мама не прятала за суетливо-неугомонной заботой о дочери собственную женскую потребность в надежном душевном тепле. Видя, как зачастил к ним в дом, как ищет ее расположения отзывчивостью и предупредительностью дядя Теофил, Эстика готова принять его в качестве мамино мужа, о чем напрямую сообщает матери. Та растеряна. Оказывается, есть не учтенные Эстикой житейские обстоятельства. «Да и разве нам плохо вдвоем?» — спасительно ставит точку мать. Каждый вечер, приступая под уютной лампой к ужину, они — словно бросают вызов обстоятельствам — заразительно декламируют в два голоса, стуча ложками: «Все равно мы жизнь такую не сменяем на другую». Клятва возвращает соблазнительно-беззаботное состояние, празд-



Кадр из фильма

в бушующий огонь и гибнут. А «фонтанчики» оттого, что огонь снова и снова оказывается сильнее их, злятся, как выразился один из них, и невольно забывают, что злиться как раз нельзя — опасно: дело требует умной стратегии, железной выдержки. И отступления не исключены. Это горькие отступления, бьющие по самолюбию «фонтанчиков». Сжимает кулаки один из этих великодушных парней в серебристых, обгоревших костюмах — Владимир Бондаренко. Рослый красавец, могучий усач, он гордо ходит по земле, разогретой до температуры непереносимой. Его снимает оператор Сергей Сухов не издали, не «телевиком», а с короткой дистанции. Мужество заразительно. Никто здесь не хочет быть слабохарактернее других, оператор тоже. Таков уж закон братства.

Через час после этой съемки Владимир Бондаренко погиб. Слишком азартно вел схватку с огнем, и его захватила, затянула струя раскаленного воздуха.

Драматург Л. Гуревич и режиссер И. Гонопольский не намерены довольствоваться зрелищными эффектами огневой мистерии. Они хотят постигнуть психологию таких людей, как Бондаренко и его товарищи. Что же привлекает в эти отряды вовсе не юношей романтического настроения, а солидных людей, семейных? Большие деньги? Каюсь, я так и подумал прежде всего. Но вот расчеты. «Фонтанщикам» дают четырехкратную надбавку к зарплате. Секрет раскрыт? Нисколько. Надбавка дается только за часы, проведенные там, у огненного фонтана. Один час в зоне считается за четыре, вот и все,

Критический взгляд на современную школу, на методы воспитания в ней нов для венгерского кино. В других фильмах 70—80-х годов он проявлялся даже острее. Особенно в документалистике, в которой, к слову сказать, достаточно поработал и режиссер Андраш Петерфи перед тем, как поставить этот игровой фильм. «Заботы Эстер», продолжая данную критико-аналитическую линию, дополнили длительное наблюдение венгерского экрана за школой и портрет современных подростков существенным наблюдением: за школьными партами мы находим тут грустное поколение, житейски-умудренно принимающее предлагаемые им правила игры. Когда после родительского собрания, где классный руководитель — то ли по заблуждению, то ли из ведомых ей одной педагогических соображений — возвела на ребят напраслину, инициативные родители, в их числе мать Эстики, решили написать протестующее письмо в вышестоящую инстанцию, Эстер взволнованно отговаривает мать: вы, дескать, ничего этим не добьетесь, а нам будет хуже, поэтому лучше смолчать, стерпеть. И после, на совете пионерской дружины, несколько рук было поднялось, чтобы возразить продолжившей свою наступательную тактику учительнице, и тотчас опустилось: школьная демократия уступила педагогическому волюнтаризму без боя.

Это наблюдение, заметим, сделано

так что общая сумма за месяц не сопоставима. Тогда что же? Жажда славы? И этот мотив ничего, кроме иронии, не вызывает — в самом деле, какая уж тут, в этой прикаспийской глухомани, слава...

Где же разгадка? Высказано и такое объяснение: существует в нашем обществе понятие **надо**, кто-то же должен делать?! В самом деле, многое продиктовано этим нравственным императивом. Похоже, что герои фильма сами впервые задумались о том, почему они находятся здесь, когда для умелых людей столько других, безопасных занятий. Начальник одного из отрядов Леон Калына в раздумье говорит: «Вот даже посторонние люди спрашивают: «Почему вас тянет на эту работу?»»

И мы слышим ответы его товарищей: каждому интересно испытать свои силы... Получаем удовлетворение от того, что сделали. Чувство героизма каждому человеку присуще...

Каждому? Наверное, сколько людей, столько и стимулов, в том числе и дурных — зачем закрывать глаза на это. Мы достаточно научены опытом идеализации, приукрашивания, нежелания видеть реальность во всей ее полноте. Но надо сказать и другое: теперь, когда иллюзии рассеялись, когда литература, искусство, публицистика так откровенно рассказывают о стяжателях новейшего образца, фальшивых душах, о взяточниках, ворах и прочей нечисти — и это реальность! — именно теперь особенно необходимы живые наблюдения над другими людьми, едущими в Чернобыль, чтобы поработать безвозмездно в дни отпуска, предлагающими великодушно свой дом и хлеб людям, узнавшим беду, — и это тоже реальность!

Как же заканчивается фильм? Пожар еще бушевал, и съемочная группа продолжала исследовать психологию смелых, самоотверженных людей, дух коллективизма...

создателями фильма мимоходом. Названные эпизоды и другие школьные ситуации не тянут на себя одеяло, не образуют центральной остродраматической коллизии. Фильм течет ровно, как течет в общем привычная, ничем экстремальным на поверхности не отмеченная жизнь двенадцатилетней девочки, постигающей в школе и дома азбуку противоречивой человеческой реальности.

Возможно, избранный создателями фильма тип повествования, лишенный эмоциональных всплесков, и покажется архаичным, и уменьшит число зрителей. Но тем, кто войдет в эту непривычно тихую для сегодняшнего венгерского кино картину, данный тип драматургии откроет свое достоинство, ибо даст увидеть невидимый процесс, событие особой ценности: когда у мальчишек ломается голос, а у всех подростков учится жить взрослой жизнью, не потеряв себя, душа.

Оператор Шандор Куруц зафиксировал это состояние в серии выразительных портретов Эстер. А юная исполнительница заглавной роли Хенриетт Дереш не подвела портретиста.

рецензируем
фильмы



Агафья Тихоновна («Женитьба»)

У актрисы Светланы Крючковой есть удивительное качество, которое во многом определяет ее индивидуальность, составляет своего рода основу ее характера. Качество это — полное отсутствие страха высоты, боязни «сорвать голос». Отсюда и твердая, спокойная уверенность в себе, и самозабвенная трата себя во всем, за что бы ни бралась она в искусстве.

Она поступила в Школу-студию МХАТа лишь с третьего захода. Начало учебы радостей и легких успехов не принесло: по собственному ее признанию, этюды делать она не умела. В занятии этом ей не хватало смысла: во имя чего, зачем. Зато когда стали играть отрывки, а затем спектакли — сразу же вырвалась вперед. Правда, и тут, как ей тогда казалось, была допущена ошибка: за нею постоянно закреплялись роли героинь (Леди Милфорд, «Коварство и любовь»; Анфиса, «Угрюм-река»; Хадича, «Тополек мой в красной косынке»), не считаясь с ее желанием и вкусом к острой форме, к характерности. Сказав об этом Василию Петровичу Маркову, мастеру курса, она услышала в ответ: «Учись играть это. Остальное ты и так умеешь».

Ей повезло. В свои студенческие годы она застала ту особую атмосферу МХАТа, которая воспитывала сама по себе. Культура отношений на сцене и за кулисами, взаимное уважение старших и младших и, главное, глубокое почтение к профессии, к процессу работы, к самим стенам театра — все это впитывалось там навсегда.

...«Остальное ты и так умеешь»...

Мы говорим про актера: он играет. И как высшую похвалу: он не играет, он живет. Почему не играет? Еще как играет! Как хохочет за кулисами чьей-то шутке, не успев вытереть залитое слезами лицо; как темнеет, уйдя в гримерную, хотя только что был счастлив и весел на сцене. Забыть обо всем, что «за кадром», нельзя, невозможно. Профессионализм в том и состоит, чтоб преодолеть. Себя, непохожего на персонаж, свои проблемы и заботы, не имеющие отношения к роли. Такая работа. Светлана Крючкова именно «играет», а не «живет». И умеет это отменно.

Привычный, почти дежурный комплимент актеру: «У него широкий диапазон». А что это, собственно, такое? Когда сейчас артист пляшет, а через час поет? Когда вчера он был убедителен в сентиментальной драме, сегодня — в трагедии, а завтра — в водевиле? Когда нынче он один, а завтра совсем другой? Так это просто специфика профессии.

Но если в написанной драматургом или сценаристом роли актер ощущает часть собственной природы, скрытый от посторонних глаз фрагмент собственной души, то есть работает не на одних профессиональных навыках, а обнаруживает в себе самом жизненный, житейский «материал» для своей работы, — это действительно диапазон. Широта звучания, богатство обертонов.

Крючкова никогда не «играет себя», но никогда не играет и «без себя». Неоднозначность, сложность



Светлана Крючкова

БЕЗ СТРАХА ВЫСОТЫ

Ирина ПАВЛОВА,
Юрий ПАВЛОВ

собственной природы — та кладовая, откуда она черпает человеческие качества своих героинь. Утверждение это, понятно, рискованное, поскольку среди ролей ее есть женщины всякие. Но стремление и способность понять персонаж, поставить себя на его место она всегда в себе обнаруживает.

Крючкова — актриса театра и кино. В равной степени. Противопоставление одного другому для нее просто-напросто лишено смысла. Потому к кинематографу она относится как к еще одной площадке, где может и должна работать, где получает не дополнительные, а вполне самостоятельные возможности реализации своих профессиональных качеств. Правда, есть тут одна особенность, которую со счетов не скинешь, глаза на которую не закроешь. Театр, а особенно такой, как АБДТ имени М. Горького, где сейчас работает С. Крючкова, — организм стабильный. Там практически всегда обеспечена высокая «гарантия качества». Гарантия эта и в первоклассном драматургическом материале, и в высокого уровня режиссуре,



Нина («Родня»)



Зинаида («Змеелов»)

Эвелина Романовна («Уникум»)

и в наличии слаженного, сильного ансамбля партнеров.

В кино ей не всегда удавалось работать у интересных режиссеров, да и материал по-настоящему значительный предлагался не часто. После ее дебюта в кино, когда она еще студенткой сыграла Нелли Ледневу в «Большой перемене» и, как говорится, «наутро проснулась знаменитой», косяком пошли предложения играть озорных, но добрых и чистых душой простых «фабричных девчонок». Спустя какое-то время она сыграла Макарску в телефильме «Старший сын», и с той поры Светлана Крючкова стала видется режиссерам только в облике независимой, ироничной, умной женщины с незадавшейся «личной жизнью».

Судьба любого ее персонажа всегда прочерчивалась актрисой за рамки экранного времени. Она знает, кто он, кем был, куда и как движется по жизненным путям-дорогам: ее героини всегда имеют точную биографию. Особенно ценен этот дар в ролях, прямого отношения к современности не имеющих. В экранизации гоголевской «Женитьбы» Крючкова сыграла Ага-



Зиночка («Не может быть!»)

фью Тихоновну. Актриса как-то сказала, что ее героиня — белый лист. На нем можно написать все что угодно: и реестр приданого, и историю новой жизни. Беседа с Подколесиним все переворачивает в Агафье Тихоновне. Робость и надежда, первые, едва заметные ростки влюбленности, волнение и, наконец, сольный выход в подвенечном платье. Счастливая, гордая улыбка — легкое недоумение — удивление — последний луч надежды, гаснущий на лице. — горестное оцепенение, намертво застывшее в глазах: за что? Вот этот переход от ожидания счастья к краху надежд, жестокость и непоправимость незаслуженной обиды актриса сыграла с такой пронзительностью, что ее «девушка-подушка» Агафья Тихоновна стала восприниматься воплощением оскорбленной и поруганной женственности.

Потом эта же тема — правда, в более жесткой и категоричной форме — внезапно прозвучит в роли «скорпиона», мадемуазель Куку из телефильма М. Козакова «Безымянная звезда». Та же возможность счастья, безжалостно отнятая жизнью, а взамен — озлобление, очерствение души.

Прокручивая в памяти сыгранное актрисой на сцене и в кино, ловишь себя на мысли, что все роли ее, разные до полярности, внутренне объединены. Связующим звеном здесь является общая для каждой из ее героинь потребность в самореализации. Женщины Светланы Крючковой полны жизни, и любой застой их тяготит. Поэтому, когда самореализация по какой-то причине оказывается невозможной для них, неудовлетворенность, несогласие со сложившимся положением вещей прорываются все равно, принимая формы подчас искаженные, уродливые. Это происходит и с мадемуазель Куку, и с Зиной из «Не может быть!», Л. Гайдая, и с Невестой из «Объяснения в любви» И. Авербаха, и с Ниной из «Родни» Н. Михалкова. Энергии у героинь Крючковой хоть отбавляй, они сверхактивны, они бурлят и клокочат — и не важно, видно ли это клокотание или до времени скрыто от глаз.

Когда же вопреки обстоятельствам истинная, глубинная сущность природы героинь Крючковой получает возможность раскрыться, самореализоваться, обрести внутреннюю гармонию, тогда появляются просветленные лица иных женщин — Любы из «Фантазий Фярятьева» в театре, пани Марии в кино. Последняя, казалось бы, давала актрисе возможность выразить свое кредо. Могла бы стать лучшей ее ролью. Но не стала. И вины С. Крючковой в этом нет. Первоначально образ складывался из двух параллельных пласт — философского, поэтического, и сниженного, бытового. Обретение гармонии должно было в картине «Пани Мария» не только осуществиться, но и быть осмыслено. Однако на экране сохранился лишь бытовой пласт, который не выдерживал нагрузки всего замысла роли...

Актресская профессия драматична. Непредвиден-



Секретарша Зинопчка («Курьер»)

ные остановки, крутые повороты случаются в ней на каждом шагу, подстерегают именно тогда, когда их вовсе не ждут. Наверное, в такие моменты как раз и начинается складываться актерская судьба. Судьба, которую в конечном счете каждый направляет сам.

В актерской жизни Светланы Крючковой случилась внезапная остановка, пришлось отказываться от новых интересных ролей в кино и почти от всех прежних ролей в театре. Семейные обстоятельства потребовали всего ее времени, всех душевных сил. Но когда все, казалось бы, наладилось, стало входить в нормальную колею, Светлану подстерегла тяжелая болезнь, вызванная травмой на съемках. И вновь остановка. Обстоятельства никогда не шли ей навстречу, она всегда переламаывала их сама. Так случилось и на этот раз.

Для кого-то отход от профессии, пусть даже временный (а ведь тут прошло целых три года!), может означать конец актерской биографии. Для кого-то, но только не для Крючковой. К работе она вернулась, словно и не было этого трехлетнего перерыва.

Так появились ее роли в фильмах «Если верить Лопотухину...» М. Козакова, «Чучело» Р. Быкова, «Ольга и Константин» Е. Мезенцева, «Уникум» и «Выйти замуж за капитана» В. Мельникова, «Змеелов» В. Дербенева. Роли неравнозначные, как, впрочем, и сами эти ленты. Но в любом случае Крючкова точна в каждой детали, не позволяет себе расслабиться, сняться «абы как», походя, между делом.

Две последние по времени кинороли Светланы Крючковой — секретарша Зинопчка из фильма К. Шахназарова «Курьер» и героиня короткометражной картины молодого режиссера А. Зельдовича «Воительница» (по Н. Лескову) — возникли в творчестве С. Крючковой практически одновременно.

Зиночка — существо, мгновенно приспосабливающееся к обстоятельствам и ситуациям, «хамелеон», для которого превращения — удобное свойство натуры. И рядом Воительница — женщина, практически не поддающаяся никакой адаптации, личность мощная, незаурядная и в этой своей мощи страшная, неуправляемая, бесконтрольная. Запас силы, заложенный в ней, может быть употреблен во благо, может — во зло. Однако не «прокурором» и не «адвокатом» героиня выступает актриса, а аналитиком, выявляющим личностные резервы персонажа, его взаимоотношения с миром.

...Она выходит на сцену, на съемочную площадку, и ощущение такое, что актриса рождена победительницей, что сомнения и страхи неведомы ей, что запас надежды, прочности у нее практически неисчерпаем, что боль и усталость незнакомы этой женщине. Мало кому известна цена этой сценической и экранной свободы, раскованности, уверенной легкости и победительности.

— Я не мечтала быть актрисой, как обычно мечтают школьницы, участвующие в художественной самодеятельности, — говорит Светлана Крючкова. — К своей однокласснице, у которой была такая мечта, я относилась с почтением и некоторым даже благоговением: она будущая артистка. Кем я хотела стать? Твердого решения, раз и навсегда выбранного пути не было. Просто я знала, чувствовала, как хотите это называйте, что у меня должна быть какая-то особенная, необычная судьба. Необычная, и все. Сама не знаю какая.

Судьба и впрямь сложилась необычная.

Впрочем, что значит сложилась? Складывается. Так точнее.

Ленинград

ВОЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ ЖИЗНЬ

Павел ФИНН

Было розовое летнее утро. Ветерок веял над Ленинскими горами. Высотки протыкали шпилями туманную дымку. Зеленел огромный овал недавно построенного стадиона. Он стоял на смотровой площадке, спокойный и решительный. Синий макинтош, узкие брюки, кепка-«лондонка». Он прибыл издалека потому, что пробил час. Пора. Ему было уже двадцать лет.

Мне было семнадцать. Я жил на бульварном кольце в сером конструктивистском доме постройки тридцатых годов. Удивительный дом. Воплощенная в бетоне социальная надежда на немедленное коммунистическое сегодня. Бесконечные коридоры с общими кухнями, ячейки квартир, окна во всю стену, лестницы в неожиданных местах и солярий на плоской крыше.

Давно уже занят мой дом каким-то важным учреждением. Подкрепленный и омоложенный ремонтами, выглядит он сейчас совсем неплохо, достойный архитектурный раритет. Но тогда, в те баснословные года, ободранный, крикливый, пропахший запахом всеобщего борща, со шпаной в подворотнях, был он все-таки милее, чем сейчас.

Ох, уж эти вечные тогда и сейчас!

Сейчас, скажем, вижу иногда своих сверстников. Из тех, с кем тогда в десятый раз в «Метрополе» смотрел «Чайки умирают в гавани», а позже апрельским днем шел встречать Гагарина.

— Ну что?— спрашиваю.— Как она вообще, жизнь?

— Да так, старик,— вздыхают,— тянем помаленьку...

Что случилось с вами, друзья мои? Ведь были же силы, были!

Начало нашей повести было бурным, развитие сюжета шло до поры до времени крещендо. Вообще нервы наши были тогда восторженно напряжены, мы ежесекундно ждали новостей и ежесекундно были к чему-то готовы. И, как бывает в такие моменты, должен был наконец появиться некто, один из многих, в чьей судьбе отразилась бы и наша судьба с ее надеждами и разочарованиями, с ее взлетами и падениями.

И он явился!

На самом деле все было, конечно, гораздо проще. Хотя вполне может быть, что действительно в конце пятидесятых годов стоял на Ленинских горах некий бывший суворовец, списанный из пехотного училища в связи с тяжелым переломом, полученным на учениях. В Москве у него не было никого, разве что какие-то ненадежные адреса и телефоны, какие-то родственники родственников. Но будущее не пугало его, наоборот. Он собирался в университет, обожал Маяковского, хотя и осуждал за его добровольный финал, и сам сочинял стихи.

Как уж это так получилось и через какое время после его появления в столице? Учился ли он еще в университете, пребывал в академотпуске или где-то работал-подрабатывал? И на это не могу ответить с точностью. Во всяком случае, впервые я увидел его в нашем славном конструктивистском ковчеге.

Он снимал комнату. Впрочем, можно ли назвать комнатой закуток с голубыми стенами, разрисованными по клеевой краске? С одной стороны жили взрослые дети дипкурьера, погибшего при исполнении. С другой — одиноко, но не тоскливо существовал пожилой переводчик, недавно вернувшийся издалека и заочно влюбленный в знаменитую цыганскую певицу. Из «Ромэна». А вверх по лестнице давались частные уроки игры на гитаре по прогрессивной, ускоренной системе.

Моего друга любили все. Враждовавшие между собой дети дипкурьера, страстный переводчик, бестолковые ученики гитариста. Ему прощали денно и ночью таскающихся приятелей и постоянно кипящие в закуске шум, звон, вскрики, чтение и пение. Он был привлекателен необычайно, каждому хотелось быть с ним открытым, для каждого он находил единственные слова, радующие, удивляющие или утешающие, если нужно.

Настроение было в основном великолепным. Праздности не было: кто работал в типографии, кто разгружал по ночам вагоны на товарке, кто готовил грандиозный дипломный проект. Празд-

*То ли страсти поутихли,
То ли не было страстей,
Потерялись в этом вихре
И пропали без вестей
Люди первых повестей.*

Геннадий ШПАЛИКОВ



Рисунок Г. Новожилова

ности не было, был праздник. Молодость, талант, бедность, искренность, любовь. Отношения простые, честные, мужественные, как у Ремарка.

Ну, а мой друг, признанный вождь и герой? Неужели и он за смехом и стихами, за щебетом девушек и бормотанием ночного города не слышал отдаленные громы судьбы?

Помню, как в открытом окне второго этажа стояли двое молодых людей и девушка с медной челкой, в красном платье, с голыми плечами. Она держала блюдце с жидким мылом и медленно выдувала из трубочки переливающиеся, сверкающие пузыри. Мой друг в белой рубашке смотрел на нее и улыбался. Так улыбаться мог только он. Не снисходительно, скорее даже

простодушно, но так, словно он один знает все: и про эту девушку, и про это лето, и про эту жизнь. Третий молодой человек стоял внизу и, воздев руки, пытался поймать плывущие в воздухе маленькие радужные шары. Но они лопались, не долетая до него.

— И тогда я бросил им в лицо Маяковского,— услышал я сверху голос моего друга.

Они засмеялись и исчезли из окна. Восторженными глазами я следил, как возникли они в подъезде, пересекли двор и вышли на бульвар. Девушка сняла туфли на тонких каблучках, вскочила на скамейку и пошла по ней босыми маленькими ногами, балансируя руками с туфлями. Потом прыгнула на землю. И они растворились в Москве.

Ах, Москва! Сколько мы всего тогда знали о ней, а она о нас! На ее улицах мы, пожалуй, бывали чаще, чем в собственных домах.

Но городская жизнь, озвученная шелестом листьев, трамвайным звоном и плеском реки, городская жизнь с ее простым и насмешливым языком, случайными встречами и бессонными странствиями, эта вольная городская жизнь не только беспечно кружила и дурманила нас. Темп ее и напряженность были темпом и напряженностью надежды, когда все время существуешь в ожидании событий и жаждешь перемен.

Однажды я увидел, как он подходит к дому, катя перед собой голубую детскую коляску. В ней стояла большая старинная пишущая машинка «Ундервуд» без футляра. Откуда коляска? Где он взял машинку? Купил в комиссионке или у одной из тех древних пиковых дам, которых он в любой момент и без всякого усилия находил в пыльных закутках Москвы? Или не купил, а получил за так, в подарок? Очень может быть, что и в подарок. У этих дам он пользовался удивительным доверием. Почему? Но ведь он вообще был окружен облаком загадочности, фантазмов и эксцентрики.

Пожалуй, тогда-то мы с ним наконец и познакомились. Он магнетически притягивал к себе всех и для всех, казалось, был открыт. Однако это только казалось. Главное в нем так и оставалось тайной, над которой я бьюсь до сих пор и которая в некий миг все повернула против часовой стрелки. Но до этого пока еще было далеко. А тогда сосед сверху бескорыстно обучил его нескольким аккордам на гитаре, и тогда же он приобрел старинную машинку. Он вдруг почувствовал в себе невероятную уверенность. Отсутствием ее он, впрочем, не страдал и раньше. Но теперь это была какая-то особая уверенность, особая жизненная сила, полет, ощущение власти над собственными мыслями и душой.

Тогда он начал сочинять свои песни.

Они были неожиданны, такого прежде не слышали никогда. В них было все знакомо и просто, но как-то несколько фантастично. В них действовали мы с вами, но какие-то нам самим неизвестные мы. Добрее, чем мы, нелепее, удивительнее, печальнее, искреннее, страннее, влюбленнее, чем мы. Может, это и были настоящие мы? Это забавляло, задевало и привлекало. Уже пошел слух, с моим другом желали познакомиться, его приглашали. А он и без приглашений пел легко и охотно. Пел в своем закутке перед голубыми стенами. Мог петь в ночном метро, на утренней улице, шокируя прохожих, на пляже в Татарове, зайдя с гитарой в воду.

То было время незакрывающихся дверей, «странноприимных» домов и бесчисленных компаний. Моего друга ждали всюду. Вослед за его популярностью, обаянием и гитарой шлялись и мы — из дома в дом, от компании к компании. Мы-то шли за ним. Но он, как я понимаю сейчас, уже не был с нами.

Карнавал все гремел. Шутихи еще взлетали к небу. Маски еще кружились пестрыми вихрями. А он вдруг исчезнет. Куда? Иногда я мог найти его стоящим у окна на чужой кухне. Кирпичный брандмауэр, разлапистый клен и одинокая мальчишеская фигура на скамейке — вот и все, что было видно. А он стоял и смотрел. Как-то в другом доме приоткрываю дверь в соседнюю с весельем или бешеным спором комнату, заставленную громоздкой мебелью. За круглым столом, под желтым абажуром, тихо подрабатывающая для бюджета, стрекочет на «Зингере» старенькая тетюшка просвещенного хозяина и что-то говорит. Рядом сидит мой блистательный друг и молча слушает.

И песни его стали меняться. В них появилось нечто новое — серьезность, ирония, тревога. Предчувствие поворота. В своей судьбе? В судьбе всех? А может, действительно менялось само время и, меняясь, меняло и моего друга, и его песни.

А мы мчимся ночью в чьей-то машине по шоссе. Теплый, тугой, какой-то черный, лихой ветер бьет в лица.

— Хорошо бы влюбиться, — вдруг слышу, как говорит он тихо у моего уха.

Почему-то сразу, без всякой связи, в машине начинает происходить нечто неожиданное, сумбурное, громкое. Спор, смех, «прыгну — не прыгнешь — нет, прыгну!». Тормоза, остановка. И вот уже мой друг, белея рубахой, бежит по мосту, взбирается на перила — и вниз, в Москву-реку. Одинокий букет случайного салюта вырастает внезапно за рекой и тут же осыпается с сухим шорохом, мазнув малиновым по несущейся в бездну ласточке.

Как все-таки молоды, как непредсказуемы мы были! Правда, сейчас я думаю: что, если многие силы как раз и изошли в веселье, выкричались в спорах, выложились в остроумии? А мой выдающийся друг? Ощущал он тогда или нет, что в его жизни, как в музыке, сквозь карнавал, пастораль и марш медленно и упорно просачивается, накапливаясь, драма?

И тут он пропал. Этому предшествовал немало нас поволновавший, а когда, к счастью, все разъяснилось, ужасно разозливший дурацкий розыгрыш, поспешно симпривизированная неловкая пародия на «Живой труп». Открытая в голубом закутке дверь, странно разбросанные вещи, записка на столе, намек на Маяковского, на Есенина...

До сих пор так и не могу понять, где был он в тот раз, у Черного моря или в маленьком среднерусском городке, когда, как безумный, без денег, без чемодана, рванул за той, к той, кого он тайно от нас уже любил единственной и небывалой любовью. После в его разговорах со мной возникали то образ ночной, белой, светящейся, грохочущей водной массы, то, наоборот, какая-то тишайшая булыжная улочка и домик на окраине городка, в котором некогда вроде бы стоял Наполеон. Обычная для него мистификация? Нет, ведь она работала в кино и вместе с экспедицией действительно могла оказаться где угодно.

Она, его прекрасная тайна, его муза, его роковая страсть, на мой взгляд, а я все же увидел ее и даже говорил, так вот, на мой взгляд, красавицей и умницей не была. Хотя, как я понимаю сейчас, играло в ней что-то такое прямо под стать ему, что-то яркое, молодое, сильное, открытое. Когда она бывала в Москве, они скрывались по чьим-то случайным, полуброшенным дачам, почему-то чаще всего вблизи аэродромов — мой друг вообще был влюблен во все авиационное, парашютное, космическое. Когда же она из Москвы уезжала, тут же следом за ней, за неумной, неряшливой, капризной, коварной, вульгарной, лстящей, изменяющей, за ней, единственной, близкой, дорогой и желанной, как безумный, срывался и он.

Так что же это была за любовь? Странная, нелепая, роковая, ненужная, гибельная? А может, великая? Ну, а если бы ее не было, как повернулась бы жизнь моего друга? Тайна.

Ветерок, помните, веявший в самом начале на Ленинских горах — сколько же с той поры прошло? — окреп, усилился, мог надуть паруса. Мой друг становился знаменит. Он уже не просто сочинял песни и пел их нам за столом, он вполне законно выступал в разных клубах перед восторженной аудиторией и получал гонорары. Однако песни не выходили от этого хуже, равнодушнее или зависимее. Иногда, в первые моменты, слава и любовь делают дыхание поэта глубже, чище, свободнее.

— Знаешь, — сказал он мне как-то, — у меня сейчас такая ярость к жизни.

Этот разговор возникает передо мной с голографической выпуклостью и яркостью. Мы идем поздно вечером по площади вдоль трамвайных путей, по которым медленно движется грузовой вагон. Впереди полыхает пламя, и в облаке оранжевого пара рабочие с лоснящимися лицами выворачивают блестящую рельсу. Мерный гул, усиливаясь, катится из-за домов. Мы выходим на широкую улицу. Скрежеща гусеницами, ползут мимо танки, готовые к парад.

— Что, по-твоему, самое главное в жизни? — глядя на тяжелые зеленые машины с орудиями, вдруг спрашивает он.

Я молчу и думаю: что? Любовь? Слава? Поэзия?

— Главное — это правда, — говорит он и добавляет: — Ненавижу дураков, подхалимов, бюрократов, мещан и дезертиров.

Через несколько дней он собрал нас в голубом закутке. Скоро предстояло расстаться с этим пристанищем, потому что мой друг получал за свои заслуги не большую, но собственную квартирку. Он был необычаен в этот необычайный и горячий лицейский вечер. Весел, добр, вдохновенен. И вдохновенно рассказывал нам наше будущее, каждому — дивную сказку, и каждый слушал свою сказку с блестящими глазами. А еще через несколько дней он исчез. Привыкшие к его частым эскападам и зная о таинственной любви, мы были спокойны. Я был совершенно спокоен. Но он не появлялся. И больше я не говорил с ним никогда.

В своих снах я постоянно возвращаюсь на одно и то же место. Здесь лет двадцать с небольшим назад, промозглым и зябким ноябрьским днем раз и навсегда закончилась наша молодость. Вижу облезлый, выселенный домиш-

ко, приспособленный под каптерку для стройбатовцев.

Постой! Вот ведь вечная путаница в этих снах со временем! Не могло быть этого тогда, это сейчас. А тогда там, где горит сейчас новая звезда, стоял трехэтажный дом, и проживал в нем некий городской персонаж по кличке Марчелло и с ним его сестра Машка, известная в округе хозяйка пивного ларька. Сюда-то ноябрьским днем под ошипанное Машкино крыло и спрятался мой друг, раз и навсегда порвав со всем, что было, и отказавшись от всего, что еще могло быть.

Невероятно! Находиться на вершине и вдруг по собственной воле пасть на дно. Что же это? Затмение, слабость, трусость? Или, наоборот, мужество?

Как только стали проступать тщательно запутанные следы моего друга, сразу же возникли предположения и версии. Безусловно, можно было счесть серьезным поводом то обстоятельство, что он был внезапно брошен любимой. Банальнейший сюжет. Она просто вышла замуж. Избранник ее был оборотистый, более чем состоятельный господин средних лет, спортивный, общительный и рискованный. Впрочем, другие утверждали, что более сильным потрясением оказался провал выступления в подмосковном научном городке. Эта версия была категорична, как приговор: исписался!

Хотите знать мое мнение? Все это чепуха. Во-первых, совершенно не исписался. Потом уже стало известно, что именно там, в теплой берлоге, под защитой Марчелло и Машки, вне суеты и блеска, он писал много и здорово, может быть, как никогда раньше широко, ясно и пронзительно. Что же касается разрыва и провала... Конечно, не могло это пройти бесследно. Но все же не в этом, о нет, не в этом была главная причина. Над ней, над этой тайной, в один миг повернувшей все против часовой стрелки, я бьюсь до сих пор. И все чаще вспоминаю тот разговор на осенней улице, под грохот танков.

— Главное — это правда, — сказал он тогда и добавил: — Ненавижу дураков, подхалимов, бюрократов, мещан и дезертиров.

И вот кажется мне иногда, что разгадка тайны где-то совсем рядом. Только руку протянуть, только понять до конца, что такое правда и кого считать дезертирами.

А компания наша распалась. Разошлись, кстати, довольно равнодушно, торопливо даже, словно все вдруг зашепили по каким-то делам.

Но все-таки нашел этот деревянный трехэтажный дом на границе Сокольников и Преображенки. Когда я приблизился к дому, на пороге вырос маленький, крепкий, черный, как жук, апаш в пиджаке букле, кепке, со шрамом на каменной скуле и в перчатках. Это и был Марчелло. Он стоял в дверях и смотрел на меня. И я понял, что лучше уйти. Обернувшись, я заметил, как в окошке первого этажа рядом с бледной геранью мелькнул будто бы знакомый профиль, но тут же скрылся.

Гораздо позже, в другой жизни, я был замечательно влюблен, а на аллеях Центрального парка сжигали листья. Мы шли с ней в восхитительном дымном, туманном воздухе. Вдруг словно струна лопнула. Я посмотрел. О боже! За деревьями — синий макинтош, белая рубаха... Он, не он? Бежать? Догнать? Я взглянул на свою спутницу, потом на деревья. Там никого уже не было. Да и был ли кто-нибудь вообще?..

Ах, нет же, он был, был, как же без него! Иначе из всей этой затеи не выйдет ни повести, ни истории. Скорее уж я не нужен. Или так: буду просто памятью, любовью, буду дотошным желанием понять, на что мое поколение тратило шагреновую кожу и почему у одних иссякли силы, а у других, наоборот, накопились. Да, буду именно желанием разобраться в прошлом, чтобы стало ясней, из чего сделано настоящее. Мне кажется, я могу попробовать сделать это теперь, когда понимаю, что любой шанс, данный судьбой, надо использовать, и когда я знаю самое главное — что время быстротечно...

Давно исчез мой друг, ушел, надвинув кепку на глаза, встал в очередь за хлебом и солью, поступил на службу, растворился, слился. Тех домов уж нет, где жил, где пел, где любил. На месте одного супербассейн. Тяжелый рок гремит над синтетической водой, а из воды синхронно — вверх, вверх — ножки, ножки, ножки, и красные болгарские гвоздики плавают в телевизионной бирюзе. Но за всем за этим, за новым шумом города, за новой вольной жизнью городской и новыми голосами слышу, явственно с каждым днем, слышу, как, все преодолев и пережив все — карнавал, марш, драму, — звучит мотив нашей молодости, голос моего друга. И слышу его уже не один я. Он поет. Живем, ребята!

Что вспоминать, как было! Как, явившись на свет, «Айболит-66» буквально опрокинул кувырком наши представления о киносказке, о ее традициях, образах, языке! Какую бурную полемику вызвал он в кинопрессе! «Я ветер, я ветер!», «Мы волны, мы волны!» — пел нам сам фильм, оживляя на экране образы, которые мы привыкли видеть лишь за золотым обрезом любимых книжек детства. Михаил Ромм говорил о том, что «Айболит-66» «не похож ни на что, что было в кинематографе». А тончайший аналитик кино Михаил Блейман замечал по более общему поводу: «Возможно, я не смею на этом настаивать, в самой природе кинематографического зрелища заложена большая объективность, чем в других видах искусства. Может быть, поэтому в кинематографе так редко получается сказка... Вся история кинематографии — борьба за снятие противоречия между фотографически «снятым» и творчески «созданным».

Киносказка «Айболит-66» получилась. Невзирая или — как раз напротив — взирая на то, что бесстрашно обнажала условность: кинопавильон, макет, море из голубой ткани, березы из папье-маше, актеров, наряженных в маскарадные костюмы, собаки и обезьяны. Условность творчески создала реальность. И ликующий танец обезьянки Чичи, прославляющей свою ненаглядную Африку, на берегу безымянного моря, на фоне одной-единешеньки пальмы, был так же реален и убедителен, как любая из экспедиций, совершаемых под руководством опытного кинопутешественника Ю. Сенкевича.

Что вспоминать о том, как «Айболит-66» пришелся по душе его взрослым поклонникам!.. Как он обвеял наши лица свежим ветром вольномыслия. Что слышалось и аукалось нам в песенках Айболита и Бармалея? «Это очень хорошо, что нам очень плохо» (Айболит). «Нормальные герои всегда идут в обход» (Бармалей). Или в гениально пронизательной реплике Айболита, обращенной к главному разбойнику: «Ты всегда попадаешь под собственное нехорошее влияние». Корабль Айболита бесстрашно рвался навстречу неведомым годам. Команда Айболита сигналила, что не стоит верить добрым посулам бармалеев. «Пусть кругом туман и муть» — «не смей разочаровываться в жизни и прыгать в огонь!».

Теперь 1987-й. И многие новации «Айболита-66», режиссуры Ролана Быкова давно уже освоены. Иные принадлежат вчерашнему дню. «По нехоженным тропам протопали лошади, лошади» — как пел Владимир Высоцкий... И «Красная шапочка», и «Мелодии Верийского квартала», и «Тот самый Мюнхгаузен», и целая кавалькада музыкальных картин весело, с блеском прогарцевала вслед за «Айболитом-66».

Сегодня невооруженным ухом и ясным глазом мы распознаем в «Айболите-66» искусно закамуфлированный мюзикл (почти бранное слово в те годы) — архитектуру мюзикла, ритмы рока, смягченные айболитовским и бармалеевским «бельканто».

Что же возвращает нам с собой «Айболит-66»? Что предлагает он новым поколениям зрителей? Первоклассное кинозрелище.

Открытую дуэль добра со злом.

Она не абстрактна. Не умозрительна. Пистолеты вынуты из ящиков. Бомба, шипя, крутится волчком, готовая вот-вот взорваться. До синевы заточен Бармалеев меч, способный снести... хоть башку мамонта!.. Но не силой оружия предлагают нам авторы промерить этот бесстрашный поединок.

В эксцентрике фильма, в его трагикомических ситуациях, стычках и погонях перед нами последовательно раскрывается нравственная природа добра и зла, философия их борьбы — то, чего напрочь не хватает десяткам «героико-романтических, не добрых и не злых, а так... никаких детских картин».

В поистине рыцарской, донкихотовской песенке Айболита с ее изумительным рефреном: «Это даже хорошо, что пока нам плохо», «это очень хорошо, что нам очень плохо» — больше смысла, сложности и социального оптимизма, чем в многопудовых киносочинениях вроде бы на ту же тему.

А какая грандиозная метафора возникает в эпизоде, когда сквозь песчаную бурю тянутся — след в след — «команда» Бармалея и «команда» Айболита, и в смерче, не видя, не узнавая друг друга, берутся за руки — добро и зло, «чтоб не пропасть поодиночке», выкарабкаться, дойти, выжить! Скольких побе-

«Айболит-66». Бармалей (Р. Быков), Веселый слуга (А. Смирнов)



«АЙБОЛИТ-66», ИЛИ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

дительных головорезных киноатак стоит вот такой эпизод!.. Впрочем, не стоит. Это несравнимо.

Первоклассные картины, особенно детские, рождаются редко. Всю нашу послевоенную детскую киноклассику можно пересчитать по пальцам. Поэтому очень хорошо, что «Айболит-66» вновь приходит к нам.

Но почему через двадцать лет? Почему на многие годы терялся или вовсе исчезал с экрана «Айболит-66»? Ведь даже «ежику в тумане» ясно, что через каждые четыре-пять лет детство воспроизводит новое поколение зрителей для целого слоя невиденных им и необходимейших ему кинокартин.

Да, кинопрокат неразворотлив, как черепаха Тортилла, но, увы, вовсе не мудр, как она. Он не хранит, а теряет золотой ключик, которым открывают «заветную дверцу в стене». (Кстати, по той же причине эту песенку из фильма «Золотой ключик» сегодня куда лучше помнят пятидесятилетние, а не пятилетние.) В чем же мы проигрываем? Не просто в честных детских гривенниках и креслопосещениях. Мы проигрываем в воспитании. Проигрываем в противостоянии наших лучших картин киноленточкам-однодневкам.

Мы проигрываем в великом противостоянии добра злу. Потому что слишком во многих нынешних детских (и не детских) картинах добро и зло уступают место другим понятиям и началам: успех или неудача, удовольствие или неприятность, «есть» или «нет». Категории нравственные вытесняются категориями потребительскими, обывательскими, «бармалеевскими» в конечном счете. Добро и зло оказываются «в тумане» — вот в чем беда. Потому что сами авторы фильмов (и не только детских) не могут, не способны подняться до такой «идеалистической чуши», как добро и зло, их вечное борование. Иное дело какая-нибудь пропись вроде: уважай старших (а если они бармалеи?), чисти зубы (а если их тебе выбивают?) и без всяких «если» будь послушен и отважен.

Когда Бармалей со своими молодцами захватывает корабль Айболита и, наплясавшись, наглумившись над наивностью и великодушием доктора, безжалостно выбрасывает его вместе с Чичи и Аввой за борт, и вот уже только бочки с лекарствами покачиваются на сомкнувшихся волнах... в фильме возникает пауза потрясения, а затем — плач хора. Ведь герои утонули, погибли! Хор рыжих и белых клоунов оплакивает гибель добра... А в зале сегодняшнего московского «Огонька», где я смотрю картину, возникает куда более противоречивая пауза. В ней и недовольство заминкой, сбоем динамического действия. В ней и заскучавшее безразличие. Утонул, ну и черт с ним, выплывет, или что-нибудь другое сейчас покажут. Ведь скольким в кино руки-ноги, головы пообрывали, скольких топили, взрывали, в пропасть бросали, а все равно «наша брала»!.. В пестрой паузе этой, конечно же, слышится и детское сострадание.

Рядом со мной сидят с малышом молодые родители, и я догадываюсь, что они пришли на любимый фильм своего детства. А те двое у стенок — на фильм своей студенческой юности. Зал «Огонька» узок и нелепо вытянут в длину, как школьный пенал (зодчество пятидесятых), и где-то впереди, у экрана хохочет детвора. Нет-нет, все развивается нормально. Молодчина «Айболит-66» и сегодня способен взять в свои руки любую аудиторию.

Но знаете кто, чуток посидев, хлопает дверью, выходя из зала? Подростки. Призывной возраст дискотеки. Прямоком шагнувшие от «Пиратов XX века» к «Танцору диско».

Я не хочу их ни в чем упрекать. Это и их, и наш пробыл, и их, и наш неоплаченный счет.

Вот почему в словах «двадцать лет спустя», «снова на экране» мне слышатся и грустные интонации.

Да, хороший детский фильм — все еще редкость. Хотя бы поэтому он должен быть на экране не «снова», а всегда.

САТИРИЧЕСКИЕ СТРЕЛЫ ЛЕОНИДА МАРЯГИНА

□ Режиссер Леонид Марягин двадцать лет в кино, если отсчитывать от первого самостоятельного фильма «Ожидание». Некоторые его ленты и запомнились, и полюбили зрителям.

Мой звонок оторвал Леонида Марягина от работы над последними эпизодами режиссерского сценария.

— В каком жанре предстоит снимать?

— Как обычно, в новом для меня. Стараюсь работать каждый раз в непривычном жанровом ключе — это мне интересно и творчески стимулирует. Вот вспомните: «Моя улица» — это была почти мелодрама, «Двое в пути» — лирическая повесть, «Вас ожидает гражданка Никанорова» — трагикомедия...

— ...продолжу за вас. «Незванный друг» — психологическая драма, «День рождения» — пожалуй, своего рода современная трагедия... А теперь уж не музыкальную ли комедию решили ставить?

— Почти угадали. Комедию, но не музыкальную — сатирическую. Хотя музыка в ней, конечно, прозвучит. Уже в который раз пишет ее для моих фильмов Ян Френкель...

— В кого же полетят сатирические стрелы?

— В тех, кто заражен двоедушием, социальным ханжеством, кто убежден, что репутацию, достоинство личности можно и нужно измерять в денежных знаках, напрямую связывать с так называемым престижным креслом, с вульгарно понимаемой карьерой. И вот наш герой, жертва таких социальных предрассудков, вынужден скрывать свою вторую, «тайную» профессию, свою страсть к... Впрочем, ни слова о сюжете больше не скажу без «санкции» автора сценария. Его написал Александр Розанов. Это дебют в кино молодого драматурга, чья пьеса «Ночной ангел» известна любителям театра. И в сатирическом жанре он, как и я, новичок.

— А три десятка игровых сюжетов, снятых вами для «Фитиля»?

— То иной способ освоения материала. Хотя опыт, приобретенный в «Фитиле», конечно, не помешает...

— В своих отношениях с киножанами вы, как выяснилось, человек весьма непостоянный. Ну а актерские пристрастия?

— Мне льстит репутация «актерского режиссера». Абсолютный приоритет актера в раскрытии художественной идеи фильма для меня неоспорим. Горжусь тем, что причастен к открытию для зрителей нескольких ныне громких актеров имен. Евгения Симонова, Светлана Крючкова, Наталия Сайко... Что же касается постоянства... В новой картине — она будет называться «Дорогое удовольствие» — снова встречу с моим любимым мастером Олегом Табаковым: в расчете на его актерскую индивидуальность специально написана одна из центральных ролей. Приглашен Георгий Бурков, с которым не раз сотрудничали мы в «Фитиле». Судьба вновь сводит нас с Валентином Гафтом. Много-много лет назад он сыграл эпизод в картине Михаила Ромма «Убийство на улице Данте», а я тогда был у Михаила Ильича помощником режиссера. Немного словная, мягко говоря, а потому особенно сложная роль досталась в нашем фильме Петру Щербакову, в кадре-то он будет часто, а вот произнесет лишь одну фразу в самом конце: «Это я поджег!»

— Что поджег?

— Узнаете, посмотрев картину...

Беседу вел Г. СИМАНОВИЧ

«УГАСЛА НЕ СОВСЕМ...»

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПИСЬМАХ ЗРИТЕЛЕЙ

Елена РАЙСКАЯ,
Кинодраматург

Передо мной читательская почта, обильные отклики на фильм Г. Натансона «Валентин и Валентина», поступившие в редакцию после его выхода в прошлом году, приходящие и сегодня.

Отклики в основном восторженные. Несколько сердитых голосов («Я категорически против подобных фильмов», «Валентин и Валентина», по-моему, обыкновенная халтура», «Вот почему сейчас очереди на аборт!»), как говорится, та самая чайная ложка...

Фильм поставлен по одноименной пьесе М. Рошина, пользовавшейся заслуженной популярностью в самом начале семидесятых годов, то есть почти пятнадцать лет назад. Пьеса, к сожалению, не была экранизирована в те времена, которым она принадлежит. Экранизация ее случилась сейчас, как раз в те времена, к которым, наоборот, пьеса по сути своей имеет мало отношения, если не считать того, что она о любви. Но ведь любовь при всей своей вечности не существует в безвоздушном пространстве — ни в жизни, ни в искусстве. «Ромео и Джульетта» волнует нас и сегодня, но только при условии, что действие все же происходит в XIV веке, а не в XX. Вряд ли кто-нибудь воспримет всерьез историю про то, как семья Сидоровых регулярно вырезает семью Ивановых, притом, что первокурсник Сидоров любит семиклассницу Иванову, а она отвечает ему взаимностью. В финале семиклассницу в джинсах (чтобы уж совсем было похоже на XX век) укладывают в фамильный склеп... Тут уж самый доверчивый из зрителей взбунтуется: откуда склепы в наше время? Вот такой фокус. Он же приложим и к случаю с «Валентином и Валентиной». Конечно, несколько веков или сто лет неизмеримо больше, чем полтора десятилетия. Но тем хуже для «Валентина и Валентины»: если разница в сто лет — явное несоответствие, то разница в пятнадцать лет — трудноуловимая, но ощутимая фальшь: все вроде бы как в нашей сегодняшней жизни, но только не совсем, антураж знаком, но ведь не в нем только дело, говорят герои понятным языком, но только о том, что нами в основном уже решено. Иными словами, еще не забытый, но уже вчерашний день претендует на роль сегодняшнего. Вот, например, интеллигентная мама на экране буквально рыдает оттого, что дочь шла по улице в обнимку с парнем, но сегодня этот вопрос не является предметом переживаний даже самого отчаянного пуританина. Еще пример.



Кадр из фильма «Валентин и Валентина». М. Зудина (Валентина) и Н. Стоцкий (Валентин)

Один из камней преткновения в отношениях Валентины и Валентина — некое загадочное неравенство их семей: она из интеллигентной семьи, стало быть, из обеспеченной, а у него мать проводница, и, стало быть, семья бедная. Мало того, что мать Валентины сама опровергает это утверждение рассказами о том, как одна воспитывала детей, как продавали бабушкины кольца и т. д., но и сами мы из собственного опыта прекрасно знаем, что в наше время вовсе не обязательно интеллигентная семья богаче простой. Так что и проблема «неравенства» в этом смысле никак не может быть сегодняшней. Или вопрос о том, обуздывать ли свою любовь до брака или целиком отдаться чувствам.

Сам по себе вопрос очень серьезный. И уж коли экран возманился предложить его нашему вниманию, то вот и разобраться бы, а не делать вид, будто проблемы или вообще нет, или она возникла только что.

Но, как уже было сказано, передо мной обширная читательская почта, в основном состоящая из восторгов. Авторы просят передать благодарность создателям фильма, восхищаются героями, их любовью, интерьерами, одеждой, московскими улицами и площадями. Сообщают, что фильм многое всколыхнул, заставил взглянуть на себя другими глазами... Есть письма-исповеди... и все они об одном и том же — о любви. Тут словно шлюз вдруг открылся, и хлынуло мощным потоком ожидание... нет, жажда произведений о любви, нравственных опор в искусстве, высокой подказки во всем, что касается человеческих чувств; изголодавшийся зритель дружно говорит «спасибо!» и, сидя в кинозале, сам «снимает» кино о любви, заполняет белые пятна в данном конкретном фильме собою, собственным опытом любви, своей жизнью. Вот интересная ситуация: не искусство дает зрителю, а зритель — искусству! Не вдумываясь особо в художественные достоинства и недостатки фильма, зритель благодарит за одну уже тему. Благодарит и тут же просит: «Хотелось бы, чтобы побольше ставили фильмов о любви»; «...Больше фильмов про любовь!» — это уже не просьба, стон какой-то: больше, больше любви!..

Кинематограф пытается в какой-то мере пойти навстречу зрителям. Недавно вышли на экраны ленты «Зонт для новобрачных», «Выйти замуж за капитана», «Прости», «Там, где нас нет» и другие.

Если есть смысл в писании по-

добных заметок, то не в том он, чтобы в очередной раз ругнуть «Валентина...» или же пристыдить неразборчивую публику, а в том, чтобы определить корень вопроса. Кто виноват в том, что фильмов о любви все же явно не хватает?

Наш кинематограф на пути своего развития бывал всяким — немым, звуковым и т. д. Кто бы мог подумать, что он сумеет быть и глухим! Он сумел — пора признаться в этом. Жизнь шла сама по себе, кинематограф отражал благоразумные представления о ней. Фильм о любви считался чем-то постыдным, пределом возможного была (за редкими исключениями) скороговорка на втором плане, унылая дань реальной жизни, в которой дети пока еще рождаются все-таки от любви. Фильмам о любви мешали высшие соображения, а среди них главное — беспокойство за простого зрителя: как бы он не подумал, что жизнь состоит из одной чепухи типа этой самой любви... Все эти высшие соображения на самом деле суть высшее равнодушие, замешанное на высокомерии. Да, да! Надо, мол, решать серьезные проблемы, а не этой чепухой интересоваться, вот и давайте подтягивайтесь, припадайте к магистральным проблемам. И получалось, что некогда подумать о том, что работы, как и люди, как и их судьбы, разные бывают. Один человек занимается исключительно магистральными проблемами, а другой — вполне будничными: метет улицы, скажем, или принимает белье в прачечной, жизнь одного наполнена событиями, быть может, даже через край, жизнь другого куда ровнее, и, возможно, главным обретением судьбы станет в его жизни именно любовь. Значит, высокое произведение искусства о ней окажется и надеждой, и опорой, и критерием. Значит, насущно необходимо оно! Фраза из письма Зои М. не случайное словосочетание, а довольно распространенное убеждение: «...фильм заставляет поверить в настоящую любовь, вера в которую в наш век угасла». «Наш век» — это, конечно, преувеличение, имеется в виду наше время. И звучит во многих письмах изумленная интонация: «Значит, бывает настоящая любовь?», «Значит, можно надеяться?...» Разве не повинен и кинематограф в том, что у кого-то угасла эта вера?

Одно вселяет надежду — она «угасла не совсем». Свидетельство тому — горячие письма зрителей.

...Авторы ждут ответа.



Л. Марягин (справа) и Петр Щербаков на репетиции
Фото Н. Алешина

Издательство «Искусство» подготовило сборник «Лариса.

Книга о Ларисе Шепитько», посвященный творчеству известного советского кинорежиссера, создателя фильмов «Зной», «Крылья», «Ты и я», «Восхождение», трагически погибшей в расцвете творческих сил Ларисы Шепитько. В статьях, очерках, воспоминаниях соратников и друзей, коллег, зарубежных кинематографистов воссоздается впечатляющий портрет большого талантливого художника, умного, тонкого собеседника, обаятельного человека. Мы публикуем воспоминания актера В. Гостюхина и кинодраматурга Ю. Клепикова о совместной работе с режиссером над фильмом «Восхождение»

Юрий КЛЕПИКОВ

ИМЕТЬ ЦЕЛЬ

Не претендуя на попытку представить сложный характер Ларисы, хочу вспомнить о нашей работе за столом, когда выращивался сценарий «Восхождения». Немало дней мы провели вместе. Было время хорошо приглядеться друг к другу. В нашем знакомстве и дружеских отношениях главным была работа. Режиссер, задумывающий фильм.— об этом стоит рассказать. Речь пойдет именно о замысле, о сценарии и о том, как своеобразно, оригинально Лариса понимала сотрудничество сценариста и режиссера, как тщательно она готовила будущий фильм.

Мне кажется, придумывание фильма — самый волнующий момент его создания. Захватывающее зрелище — режиссер, полный дерзких планов, оптимистических фантазий и счастливых иллюзий. Потом будет проклятие съемок, требующих воли и здоровья, чтобы не только не растерять придуманное, но и одухотворить его. Но это потом...

Сценарий «Восхождения» был написан быстро, на одном дыхании. Дело, понятно, не в коротком времени,



Заслуженный деятель искусств РСФСР
Лариса Ефимовна Шепитько (1938—1979)

Фото Н. Гнисюка

а в блестящей литературной основе, которую мы нашли в широко известной повести Василя Быкова. Эта обжигающая философская притча сталкивала высокое духовное начало человека с его понятным стремлением сохранить тело как вместилище духа. Мучительное противоречие. Смятение, обостренное не отвлеченной необходимостью принять решение — что сохранить? — а выбором на войне, при защите Родины, на краю подлинной гибели. Притча не уклоняется от нравственного предпочтения, а называет его грозно и беспощадно. Самопожертвование через боль и страдания освобождает дух для бессмертия. Тело, спасенное от мучений ценой предательства, будет корчиться в терзаниях совести, проданной за жизнь. Эта вечная библейская максима осветила всю нашу работу, вызывая в воображении определенные образы и мотивы.

Когда сценарий был написан и эти семьдесят страниц уже представлялись мне вполне законченным проектом фильма, Лариса двинулась по нему с карандашом с такой скрупулез-

ностью и изматывающей придирчивостью, с такой изнурительной и до тошной неудовлетворенностью, с такой массой вопросов и замечаний, что я с отчаянием подумал: сценарий не получился!

Я не сразу понял, что сотрудничаю с режиссером, имеющим не общеупотребимую, а свою, индивидуальную манеру работы с текстом и сценаристом. Да и не только со сценаристом.

Создание кинофильма, как известно, во многом коллективное творчество, совместные усилия людей разных профессий, характеров, темпераментов. Лариса знала, что первоначальная реакция сотрудников заключается в том, чтобы не надрываться, не тратить душу, отдавать только то, что не жалко, что вмещается в рабочие часы, то есть нечто поверхностное, неглубокое. Это шлак, ненужный для работы, для фильма.

Многие режиссеры строят картины из такой пустоты породы.

Лариса действовала иначе. Теплых стараний добросовестности ей было мало. Она включала механизм своей

воли, магнетизма и, доводя себя до изнурения, своим примером, одержимостью обращалась к глубоко лежащим, тонким и плодотворным реакциям сотрудников. Может быть, к совести, к неприкосновенным духовным запасам, до которых так трудно добраться. Но когда они вызваны к деятельности, человек охотно их тратит. В какой-то момент усилиями Ларисы сотрудники становились энтузиастами. Тогда обнаруживалась подлинная творческая энергия, и эту горячую лаву уже стоило эксплуатировать. Возникло то, из чего творится чудо фильма.

Эта мобилизующая сила Ларисы представляет интерес не только для специалистов по психологии творчества, но и для молодых режиссеров. Понятно, нельзя позаимствовать характер Ларисы, ее поразительную волю и настойчивость. Но можно и должно учиться ее опыту сотрудничества с людьми.

Вернусь к столу, где мы с Ларисой продолжаем работу над текстом «Восхождения». Известно, что сценариям, даже превосходным, свойственны неко-

МГНОВЕНИЯ, ОСВЕТИВШИЕ ЖИЗНЬ

Владимир ГОСТЮХИН

торая сухость, схематизм. Опытного киноработника это никогда не отпугнет, не разочарует. Он знает, какая могучая кинематографическая выразительность может скрываться за словами сценария, когда на экране пластический образ работает вместо текста. Мастерство и классность заключаются в том, чтобы придумать эти образы и укоренить их в плоть фильма.

Повесть В. Быкова была насыщена подробностями, позволившими быстро справиться с такими чувственными проявлениями, как голод, стужа, опасность. Постоянной заботой Ларисы было другое — не утратить в сценарии, а затем и в фильме глубокий уровень размышлений, пронизывающих повесть В. Быкова. Только тщательное сохранение ее философского содержания могло обеспечить мировоззренческую и художественную оригинальность фильму, резко отличая его от множества «партизанских» лент.

Лариса пресекала любую попытку удовлетвориться внешним действием, таким соблазнительным в кино, и настаивала на внутреннем оправдании каждого движения, жеста и взгляда героев. Для них надо было найти способы выражения духовных состояний — способы, органичные экранному воплощению. И не приблизительные, а безусловные, пригодные для фильма.

Например, в финале повести Рыбак, опустошенный предательством, запирается в уборной, чтобы лютой казнью над собой, в петле оборвать муки совести. У В. Быкова написано: «Со злобной решимостью он расстегнул полушубок и вдруг застыл пораженный — на брюках ремня не оказалось. И как он забыл, что вчера перед тем, как их посадить в подвал, этот ремень сняли у него полицаи».

Нет ремня. Еще Эйзенштейн писал, что кино не умеет делать отрицания. Вспомним его цитату из Пушкина: «Не торговал мой дед блинами, не ваксил царских сапогов». Разумеется, такой замечательный артист, как В. Гостюхин, мог движением рук обнаружить отсутствие ремня. Но это было бы только обозначением обстоятельства, информативным и невыразительным отрицанием, тут же себя исчерпывающим и не ведущим никуда дальше, психологически пустым.

Ремень Рыбаку мы вернули. В сценарии, а затем в фильме он «со злобной решимостью» прилаживал ремень к потолку уборной, в действительности обнаруживая свое намерение. Однако образовавшаяся петля никак не вмещала его голову. Или, как мы верили, сама смерть отказывалась от предателя. После этого можно было естественно перейти к одному из самых трагических кадров фильма: длиннейшему крупному плану Рыбака, никем не охраняемого, вольного бежать, как он постоянно думал об этом после пленения, и неспособного двинуться с места. От себя, замаранного в крови, не убежишь. Он жив — и он мертв. Ему нечем жить. Там, за воротами, — свобода, Родина. Уже не нужные. Медленное осознание случившегося исторгает у Рыбака слезы. Предельное отчаяние потерявшего себя человека.

Так был задуман финал. И так он был снят. Твердой, уверенной волей режиссера, убежденного в точности, продуманности эпизода.

Думая о Ларисе, вспоминаю ее постоянно загруженной размышлениями, заряженной новыми планами, энергичной, готовой к действию. «Хотеть — значит мочь». Ее слова. «Главное — иметь цель». Тоже Лариса. Эти внутренние установки были необыкновенно сильны в ней. Никто не мог устоять против их порабощающей убедительности. Лариса была режиссером феноменальной одержимости, редкой сосредоточенности, обладателем загадочной власти, магнетизма, неутомимым тружеником. Такой я запомнил ее.

Удивительно складывается иногда жизнь. Судьба вдруг улыбается человеку, когда им владеют лишь отчаяние и разочарование, и становится ясно: надежда, терпение, страдания были не напрасны. Так и я, истерзанный театральными невзгодами, двойственностью своего положения в театре (три года я работал в Центральном театре Советской Армии мебельщиком, иногда выходил на сцену в некоторых спектаклях), получаю интересное предложение с киностудии «Мосфильм» — работать в многосерийном телевизионном фильме Василия Ордынского «Хождение по мукам». И вот тут-то голубушка моя судьба внезапно расщедрилась ко мне: 1975 год стал для меня поворотным. Из группы «Сотников» получаю приглашение зайти и, потрясенный только что прочитанной повестью Василия Быкова, отправляюсь на встречу с режиссером Ларисой Ефимовной Шепитько. В группе мне дали сценарий, и сценарий взволновал меня не менее, чем сама повесть, хотя от повести он отличался значительно.

Человек еще мало искушенный в кинопроизводстве, я тем не менее ощутил всю тяжесть задачи, которую поставила перед собой Шепитько. А от сознания того, какой тяжкий груз ляжет на плечи исполнителей, становилось даже и жутковато. Но вошла высокая, худощавая женщина, представилась, и уже через несколько минут нашего общения я верил — верил и в нее, и фильм. От ее больших глаз, от всего ее существа исходила какая-то дьявольская сила, и мне захотелось сыграть во что бы то ни стало и, чего бы эта работа ни потребовала от меня, — все отдать ей.

Но прежде чем войти в кадр в образе Николая Рыбака, мне предстояло преодолеть изнурительный этап кинопроб, чтобы доказать: никому не известному мебельщику-реквизитору с актерским образованием можно доверить сложнейшую роль. Конечно же, Шепитько рисковала, представляя на две главные роли художеству претендентов, о которых никто и понятия не имел (на роль Сотникова пробовался столь же неожиданно возникший Борис Плотников). Лариса Ефимовна верила в нас, мы верили в нее. Это, наверное, и помогло нам убедить художественный совет.

Пятое января 1976 года. Начались съемки. К этому памятного дня Лариса Ефимовна шла долгих четыре года. День этот почти совпал с днем ее рождения. Но, несмотря на два радостных события, праздник, обычный в такие дни в киноплощах, продолжался недолго. После короткого традиционного ритуала первого кадра работа пошла вплотную. Шепитько не могла позволить себе расслабиться даже в такой день. Все, что не касалось съемок фильма, было для нее мелко и несущественно. И город Муром (там снимался «Сотников») с его окрестностями превратился для артистов Плотникова и Гостюхина в Белоруссию зимы 1942 года.

Первые недели ежедневно, закончив съемки, приходили мы с Плотниковым к Ларисе и до поздней ночи говорили о наших героях. Поражала глубина осмысления повести. Мне же становилось радостно от сознания, что мое собственное понимание образа Рыбака, возникшее при чтении повести, было близко к тому, что передо мной открывала Лариса Ефимовна. День ото дня мы впитывали все больше и больше того, что было ею выстрадано, накоплено за годы, предшествовавшие съемкам «Восхождения». К тому же съемочный процесс был спланирован так, что

мы начали с самых простых в психологическом и игровом смысле эпизодов. Это позволило нам постепенно погружаться в пучину страстей, страха и боли, которые в итоге развели на разные стороны борьбы Сотникова и Рыбака.

Лариса разрывалась между нами и производством. Горький профессиональный афоризм «кино — это сплошь производство и только пять минут творчества» имел к ней прямое отношение: она мучительно воспринимала двойственность профессии кинорежиссера. Но нас с Плотниковым Лариса всеми силами старалась оградить от производственных неурядиц. Мы с Борисом каждое утро встречались в небольшой гримерной, где удивительный человек, Сергей Васильевич Калинин, художник-гример, работавший с Шепитько на первую картину, помогал нам сбросить сонную тяжесть, забыть усталость предыдущего дня, и в хорошем состоянии духа мы отправлялись на съемочную площадку. Пока шла подготовка к съемке, мы протаптывали в снегу круг, по которому вышагивали до команды «Актеры, в кадр!». Этот круг помогал нам сохранить, если можно так сказать, свое человеческое и актерское тепло. Морозы крепчали день ото дня. И всегда перед командой «Мотор! Начали!» на нас пристально смотрели глаза Ларисы, ее руки поправляли какие-то незначительные детали в наших костюмах... И глаза... Еще и еще Ее глаза... Они умоляли, требовали и прощались, как будто нам предстояло уйти из этой жизни, войти в другой мир, прожить другую жизнь и вернуться обратно. Ее глаза в такие минуты мучились, вопрошали, ненавидели, отчаивались вместе с нами. Когда мы возвращались из кадра, с каким восторгом и нежностью встречала она нас, если нам удавалось прожить маленький отрезок жизни Сотникова и Рыбака, и как задумчиво-тоскливо, если выстрел оказывался холостым... А ежели не было у нас сил подняться на ноги (случалось и такое!), то взваливала кого-нибудь из нас к себе на спину и тащила в автобус, где грела, оттирала и благодарила, благодарила... Стоило «умереть» в сцене, чтобы ощутить такую Ее благодарность...

В работе над «Восхождением» собралась группа замечательных людей, и, конечно, в немалой степени это заслуга режиссера. Такие высокопрофессиональные, талантливые, яркие личности, как художник-постановщик Юрий Ракша, главный оператор Владимир Чухнов, звукооператор Ян Потоцкий, композитор Альфред Шнитке, — разные, но объединенные общим замыслом, они внесли неоценимый вклад в создание фильма. На съемочной площадке я познакомился с Анатолием Солоницыным и имел счастье наблюдать в работе этого тонкого, глубокого актера и человека, создавшего поразительный по свей глубине и страшный в своей правде образ следователя Портнова. Актерский ансамбль был подобран Ларисой на редкость точно. Каждый из артистов работал с полной отдачей, на пределе человеческих возможностей. Как великолепно в фильме Люда Полякова, Николай Сектименко, Сергей Яковлев!

Лариса чутко вслушивалась в нас, и благодаря ей нам почти всегда удавалось найти точную ноту, правдивую интонацию. Для этого лично мне пришлось буквально содрать с себя десять шкур, взвести свою возбудимость, чтобы каждая клеточка моего существа способна была откликнуться на предлагаемую ситуацию. В конечном счете,

думаю, мне удалось довести себя до подлинно творческого состояния, то есть снять с себя весь тот защитный слой, который нарастает на нас в течение жизни. Перед камерой, перед съемочной группой, перед людьми, присутствовавшими на съемках фильма, я был «гол». Лариса идеально чувствовала мое состояние, нам почти не требовалось слов, чтобы понять друг друга. Это помогло мне сыграть финал, который был для меня самым сложным эпизодом и пугал с самого начала: это эпизод, когда Рыбак выходит из туалета после неудачной попытки самоубийства. У меня не было ни одного приспособления, пригодного для передачи всего того, что творилось тогда в душе Рыбака. Только великолепный, точный текст сценария. Ни гримасы, ни ужимки не помогут. Нет ни одного слова. Ухватиться не за что. Ничего, кроме нутра, которое к этому времени напоминало натянутую до предела струну. Многими бессонными ночами я представлял в своем разгоряченном воображении эту сцену. Рыбак представлялся мне здесь на коленях, в нечеловеческом рыдании умоляющий понять и простить его. Но как точно привести его к этому? Ответить я затруднялся.

На площадке произошло чудо. Когда все было готово, когда мое состояние было доведено до крайней черты, до предела, Лариса тихо, полупрошептом начала читать текст сценария. И вдруг каждое слово, произнесенное ею, отозвалось во мне: я почувствовал все то, что чувствовал бы человек в подобной трагической ситуации. Рыбак молил свою Родину о пощаде... Это был поразительный момент. Я долго потом не мог прийти в себя. Мне кажется, то же чувствовала и Лариса. Мы пережили с ней какой-то высочайший акт сотворчества или еще чего-то, чего словами и не определишь. Но это было...

Потом была радость премьеры. Незабываемый для меня торжественный акт, акт признания сделанного, выстраданного нами. Изменилась и Лариса Ефимовна, она оказалась теперь для меня вдруг где-то высоко. Потерялась простота отношений. Мы все дальше уходили друг от друга, что было закономерно, но при этом и грустно. Я очень тяжело расставался со всем, что было связано с «Восхождением». Было огромное облегчение, что тяжесть ответственности за Рыбака ушла, но была и мучительная тоска по тому, что уже никогда не повторится, что было чем-то истинным, большим, что изначально казалось невозможным, но все-таки состоялось... Далее были встречи, премьеры, фестивали, где было радостно вновь увидеть друг друга, чтобы снова разойтись, и не было уже той ярости, той страсти, которые так недавно объединяли нас.

...Я мало знал Ларису Ефимовну в «гражданской жизни». Мало было у нас откровенных минут простого человеческого общения. Поэтому всегда буду помнить один день на Рижском кинофестивале, когда еще не начиналась суета, когда еще не был дан старт и не загорелись страсти «кто кого». Был день, было кафе, маленькое, уютное рижское кафе, куда мы зашли с Ларисой Ефимовной отдохнуть после прогулки по городу. Уютно, спокойно... Я впервые увидел в Шепитько простую, немного уставшую мудрую женщину. Этому человеку, этой женщине я мог поведать свое глубоко личное, свои беды, свои радости, простые, человеческие, и как я был благодарен ей, потому что был понят, сразу понят. Вот тогда, наверное, мы начали путь к нашей дружбе, которой, увы, так и не довелось состояться.

● КРИТИК —
САМ СЕБЕ ЖЮРИ

● КОГДА НЕ ХВАТАЛО МЕСТ
В ПАРТЕРЕ

РЕПОРТАЖ

Как много с этим городом, оказывается, связано. «Лейпцигский процесс» — битва Димитрова с Герингом. Из более далекого времени: Ленин, начало начал — первый номер газеты «Искра». И тут же из глубины времени возникает готический шпиль Томаскирхе, где когда-то регентом хора был великий Бах. Можно ли не посетить его могилу, не прикоснуться к органу, еще до сих пор способному звучать. И как не зайти в погребок Ауэрбаха, в котором, по преданию, Гёте работал над «Фаустом». Без всякой связи с предыдущим на экран памяти врываются сцены «Великой битвы народов», происшедшей именно под стенами этого города, где был разгромлен Наполеон и где похоронены тысячи наших отважных соотечественников.

Все это мы «проходили» в школах и вузах, но только потом, в зрелые годы начинаешь понимать, что все связано между собой в истории, и судьбы людей, даже не подозревающих о существовании друг друга, в конечном итоге друг от друга зависят.

Я думаю об этом сейчас, когда мысленно возвращаюсь к фильмам, увиденным на XXIX Международном кинофестивале в Лейпциге.

Каюсь, я не посетил те дорожки для сердца места, которые сохранила память, хотя намерен был это сделать обязательно.

Дело в том, что, когда перед отъездом в Лейпциг был уже уложен чемодан, раздался звонок из редакции:

— Вы едете?

— Да.

— Напишите нам статью.

Все это круто изменило мое дальнейшее поведение.

Критик — чернорабочий искусства. Фестивальное время критик с утра до ночи проводит в темных залах, он буквально изводит тонны руды, чтоб добыть грамм радия, то есть, чтоб узнать лучшее, смотрит десятки, а если в программе главным образом короткометражки, то и сотни картин. Конечно, можно себе облегчить жизнь: войти в доверие к журналистам, которые ездят с фестиваля на фестиваль, удивительно развита у них интуиция — они безошибочно предвидят, что отметит из программы жюри и даже чем отметит. Критик должен быть сам себе жюри, в этом его нравственная обязанность. И не потому, что он не доверяет официальному жюри, там, как правило, работают уважаемые люди, и в данном случае это было так. Дело только в том, что невод, который запускает жюри в реку, как правило, бывает крупной вязки, он отлавливает большие рыбы, но не ускользает ли при этом из сети мелкая на вид плотвичка, а она, может быть, и есть золотая рыбка. Но если она и выловлена (в данном случае ею оказалась наша короткометражка «Брэк» Гарри Бардина, действительно отмеченная золотом по разряду мультфильмов), ее надо увидеть самому в живом потоке программы.

Талантливо была составлена программа первого вечера. Она началась показом ленты, посвященной памяти злодейски убитого премьер-министра Швеции Улофа Пальме, а завершилась нашей мультипликацией. Первая идет пять минут, вторая — десять. Одна демонстрируется при трагическом оцепенении зала, вторая идет на хохоте. Можно ли ставить такие картины в одну программу? Оказывается, можно. Нужно только, чтобы между ними были другие моменты, другие картины, чтобы чувство почти ужаса, оцепенения постепенно переходило в противоположное состояние, которое со времен Аристотеля называется катарсисом. Такое превращение, как видим, не только не кощунственно, оно умно, и может быть поучительным, например, для некоторых программ нашего телевидения, очень часто укачивающих нас однолинейностью повествования.

Не преувеличу, если скажу, что фестиваль явился праздником политического кино. Мне было радостно видеть молодых людей, которые, когда не хватало мест в партере, усаживались на полу, на ступеньках, занимали проходы, а ведь показывали не вестерны, не комедии, не фильмы, напичканные дразнящими сценами ужаса и секса. На экране одно за другим возникали социологические исследования драматических моментов XX века. Лучшими оказались те фильмы, которые публицистические задачи решали художественно.

Таким является фильм «Джо Половский — американский мечтатель». Его поставил западноберлинский кинорежиссер Вольфганг Пфайффер. Фильм возвращает нас к тому моменту второй мировой войны, когда в городе Торгау состоялась знаменитая «встреча на Эльбе». Солдат американской армии в составе передового патруля встречается с советскими войсками, первыми вошедшими в немецкий город. Это был звездный час истории, когда союзники, действуя сообща, добились победы над немецким фашизмом в его логове. Картина показывает дальнейшую жизнь Половского, простого человека, таксиста, сознание которого разбудили ужасы войны. В разгар маккартизма он приезжал в Советский Союз. Он знал, что в Америке его будут травить, но каждый год 25 апреля он появлялся на одном и том же перекрестке с пачкой листовок, призывающих к борьбе против опасности новой войны. Что двигало этим человеком, отцом пятерых детей, живших весьма скудно, понимали ли они своего отца, тратившего значительную часть и без того скудного заработка на нужды общественной борьбы?.. Он любил своих близких, но для него семьей стало человечество, и уже смертельно больной, он завещает похоронить себя в Торгау. Феноменальный характер, достойный пера Сервантеса или Шекспира.

Две картины заставили меня вернуться к старому понятию, осознать

его неожиданный смысл. Дзига Вертов называл своих соратников киноразведчиками.

И в переносном, и в буквальном смысле слова становится разведчиком Мигель Литтин, известный в мире чилийский кинорежиссер, находящийся в изгнании. И вот, изменив внешность, с паспортом уругвайского коммерсанта, он проникает в Чили и снимает фильм о двенадцати годах существования военной диктатуры Пиночета. Литтину оказывают помощь шесть молодежных групп, находящихся в подполье. В качестве прикрытия были три группы, которые, как и сам Литтин, пересекли границу совершенно открыто. Итальянская группа легально снимала жизнь итальянских эмигрантов. Французская снимала географический фильм. Голландская — должна была зафиксировать последствия землетрясений. Ни одна группа не знала о существовании другой. Ни один из членов группы не знал, кто является заказчиком. Руководителями групп были опытные в политическом отношении профессионалы, только им была известна задача съемок. Потом, уже в Испании на монтажном столе материал был собран в единую картину, смысл которой предвидел Литтин.

Так родилась картина, название которой можно перевести так: «Всеобщий документ о Чили» (удостоена приза «Серебряный голубь»). Фильм не оставляет никаких шансов для алиби генералу Пиночету и его режиму.

После просмотра мы говорили с Мигелем Литтином. Запомнил его крылатые слова:

— Фильмами о родине чилийские кинематографисты преодолевают свое изгнание.

А потом он говорил об Альенде, да и можно ли было его не вспомнить сейчас, в момент успеха, если именно тогда, в период власти Народного единства, зародились первые ростки чилийского кино.

Фильм «На самом дне» (особый приз Международного жюри) снят столь же дерзким способом: западногерманский журналист Гюнтер Вальдрафф под видом турка нанимается на промышленное предприятие Тиссена. Рядом с ним постоянно режиссер Йорг Гфререр (он тоже нанялся рабочим), и вот они скрытыми камерами высочайшей чувствительности изо дня в день снимают ужасающие условия, в которых живут и трудятся в ФРГ иностранные рабочие. Посредник Фогель, весьма благообразный на вид мужчина, эти существа не принимает за людей, он готов послать их на гибельное задание, заранее присвоив половину суммы, что могли бы получить эти униженные и оскорбленные люди.

С экрана молодой турок говорит в отчаянии:

— Если есть бог, то зачем он нас выдумал.

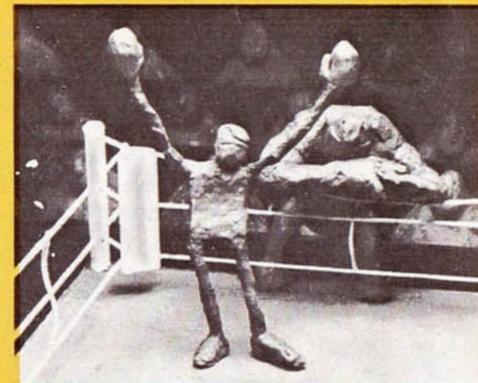
Под названием «На самом дне» вышли книга и фильм. Конечно, власти



«Михаил Ромм.
Исповедь режиссера» (СССР)



«Джо Половский —
американский мечтатель»
(Западный Берлин)



«Брэк» (СССР)



Чилийский кинорежиссер
Мигель Литтин

ИЗ ЛЕЙПЦИГА

не могли простить авторам, показавшим крупный капитал в столь неприглядном виде. Насторожилась юстиция, и уже, как заявил режиссер, в связи с этим ведется несколько судебных процессов. Еще бы. Авторы проникли в тайное тайных современного буржуазного общества. Правдивые сцены жизни, составляющие их произведения, вызывают не только чувство сострадания к угнетенным, перед нами социологическое исследование характера производства, которое объективно порождает таких людей, как Фогель. Михаил Ромм пронизательно назвал их «обыкновенными фашистами».

Каждое значительное произведение дает тебе не только определенную информацию, но чем-то обогащает и представление об искусстве вообще. «Не я создаю фильм, а он меня», — заявил австралийский режиссер Деннис О'Рурке. Он имел в виду фильм «Полжизни» (приз Международной ассоциации кино клубов), работа над которым круто изменила его судьбу. Воспитанник католической школы, далекий от политики, оператор и кинорежиссер О'Рурке снимал до этого этнографические фильмы. Так он попадает к жителям Микронезии, проживающим на атолле Родгеллап. Оказалось, что люди здесь были подвергнуты воздействию радиоактивного излучения. Длительное и широкое изучение фактов превращает этнографа в социолога. Его исследование восходит к тому трагическому моменту, когда над атоллом Бикини была взорвана водородная бомба. Жители Бикини были эвакуированы. Жителей соседних островов «забыли», а попросту умышленно оставили там в качестве подопытных кроликов. Режиссер опросил массу людей, докопался в архивах до документов, подтверждающих запланированное преступление. Фильм принял характер судебного расследования. Доказательство порождало доказательство. Показание следовало за показанием. Все фиксировалось на пленку, и мы теперь сами становимся участниками этого следствия. Мы видим в кадре и американского президента Рейгана, отстаивающего официальную версию. Но как можно опровергнуть факты? В кадре женщина. Она рассказывает, как постепенно разрушала ее болезнь, хотя долго не понимала, что с ней происходит: первый ребенок ее родился мертвым, а второй — безнадежно больным. И снова возникает вопрос о том, откуда берутся люди с черной совестью, жадные к наживе и власти и столь высокомерные, что для них жизнь людей равно ничего не значит.

Я слушал режиссера на обсуждении его фильма.

— Многие американцы говорят, — сказал он, — что мой фильм направлен против них. Мой фильм не против США, он за Тихий океан.

Фестиваль проходил под лозунгом борьбы за предотвращение войны, его эмблема — неумирающая «Голубка» Пи-

кассо. Я не видел фильма, который бы противоречил этому лозунгу.

Другое дело, что одни фильмы были талантливыми, искрометными, они открывали новые аспекты в самой теме «война и мир», другие лишь были откликом на тему.

Какую большую тему затронула картина «Новая клятва Гиппократы» (ГДР): советские и американские врачи становятся зачинателями международного движения за предотвращение термоядерной войны. Пронзителен по своему драматизму маленький видеорепортаж, вкрапленный в картину: в экстремальной ситуации два врача, засучив рукава и отчаянно помогая друг другу, выводят из состояния клинической смерти советского журналиста. Этот случай, полный глубокого смысла, не стал камертоном картины, к сожалению, другие, специально снятые эпизоды, рациональны, всегда их можно предугадать. Жюри поддержало картину призом «Серебряный голубь», я думаю, что этого заслуживает тема картины, но не исполнение ее.

Безусловной удачей наших друзей из ГДР является фильм «Генералы». Фильм идет два с половиной часа, но создатели его Вальтер Хайновский и Герхард Шойман не заставляют зрителей скучать. Восемь бывших назовских генералов (а точнее — один маршал, один адмирал и шесть генералов) как бы исповедуются перед камерой.

Да, действительно: если война начинается в умах людей, то и защита мира начинается в головах людей. Эти люди создают организацию «Генералы за мир и разоружение». Многие из бывших соратников этих генералов говорят о них сомнительно, сурово осуждают такого рода действия. Перед нами возникают значительные личности, их сделало время, могучее современное мышление, которое ломает кастовые предрассудки. Показанный вне конкурса, фильм был награжден призом фестивального комитета «Золотой голубь».

Современное мышление изменило понятие «исторический человек». Им является не только личность, уже зафиксированная по имени и фамилии, наделенная властью, званием, чином. Именно документальное кино все чаще показывает историческое значение людей, безымянных до того, как они попали в кадр. Благодаря фильму «Женщина из Гриннэма» режиссера Каролин Голди входит в историю семидесятилетняя англичанка Нелл Логан. Она пикетирует строительство ракетной стартовой площадки. Авторы фильма «разматывают» ее биографию, находят хронику 1929 года, когда молодая Логан приезжала в Москву на конференцию в защиту мира. Домохозяйка Логан была гостем фестиваля, была не «типажем», а «звездой», после картины ее узнавали, постоянно фотографировали, брали у нее интервью.

Советские кинематографисты Лев Рошаль и Александр Иванкин филь-

мом «Соло трубы» воскрешают из безвестности судьбу юноши, погибшего в борьбе с фашистами летом 1943 года. В своем романе «Дом на набережной» Юрий Трифонов описал его под именем Овчинникова. Авторы фильма вернули ему настоящее имя — Лева Федотов, о нем рассказывает его девяностодвухлетняя мать, мы читаем его поразительные дневники, в которых он за две недели до начала не только предсказал войну, но и предвидел ее первоначальный ход. Он мог бы быть гениальным ученым или писателем, а стал одним из 20 миллионов погибших. В рамках фестиваля, где шли фильмы прямого политического кино, картина, хотя и была принята сердечно, не имела успеха, на который мы рассчитывали. Видимо, для постижения фильма надо знать роман Трифонова и дом на набережной, где в 30-е годы так драматически складывались судьбы многих взрослых. И если именно из этого дома мальчики уходили добровольно на фронт, значит, никакие драмы, никакие личные обиды не поколебали наше общество.

Оберегая искусство от глубинных драм истории, мы не можем показать величие военного поколения советских людей. В известной степени это относится и к другой нашей конкурсной картине — «Испания навсегда» — о наших женщинах, участвовавших в гражданской войне в Испании. Их мало осталось, этих замечательных женщин, как хорошо, что их успели снять, но опять-таки: как спрямлены их судьбы в однообразных интервью, хотя диктор и произносит фразу — «судьбы этих женщин сложились по-разному», она остается нераскрытой, чисто информационной репликой.

Но если эти фильмы были отмечены поощрительными призами, то латышская картина «Джемма» режиссера Лаймы Жургиной — в ней не без изящества воссоздан портрет художницы Джеммы Скулме — и вовсе прошла незамеченной. Почему? Не учли направление фестиваля, будь мы посмелее и дальновидней в отборе, мы бы могли предложить того же метража и из той же республики, например, фильм «Созвездие стрелков» Ю. Подниекса, который с неподдельным интересом смотрели прошлой осенью в Репино члены ФИПРЕССИ (Международная федерация кинопрессы), специально прибывшие к нам для знакомства с кино прибалтийских республик.

Второй год не имеет успеха в Лейпциге наша официальная программа. Два года получаем золото только за мультфильмы.

А между тем именно здесь, в Лейпциге, «счастливым ловцом голубей» считают Романа Кармена. В дни фестиваля вышла статья, посвященная его восьмидесятилетию, где и была сказана эта крылатая фраза. «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма здесь называют звездным часом, переломным моментом в истории фестиваля.

Еще два года назад здесь победоносно прошел «Маршал Жуков. Страницы биографии».

На наших глазах у нас рождается новое документальное кино. Может быть, кто-то его считает допустимым только для внутреннего пользования? Если это так, тогда понятно, почему нашим коллегам из ГДР так трудно заполучить к себе латышского режиссера Герца Франка с ретроспективой его фильмов — от «Без легенд» и «След души» до самых последних «Запретная зона» и «Старше на 10 минут».

Ничто так не полезно, как правильно понять допущенные промахи.

Тогда и положительное легче становится традицией.

Лейпцигский фестиваль подтвердил свою репутацию форума политически ориентированного фильма.

Специального анализа заслуживает проведенная в рамках фестиваля ретроспектива картин, посвященных Испании 1936—1938 годов. Дотошные работники киноархива ГДР собрали 250 фильмов о гражданской войне в Испании. Двадцать пять из них (целая испанская киноантология!) были показаны нам. Мы снова увидели «Испанскую землю» Й. Ивенса с комментарием Э. Хемингуэя и наш фильм «Испания» Э. Шуб и Вс. Вишневского. Как жаль, что до сих пор не написано исследование «Испания и кино», это также важно, как темы «Октябрь и кино» или «Вьетнам и кино». Водовороты истории становятся и важнейшими моментами развития кино.

Вспоминаю слова Михаила Ромма: фильм просвечивает наш век насквозь.

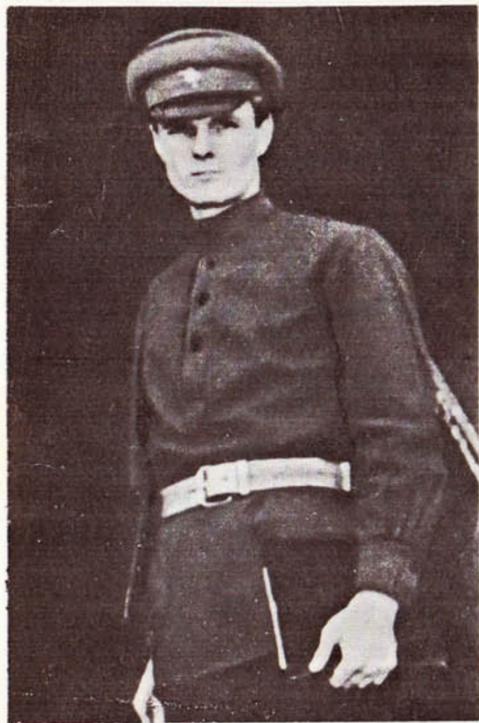
С. ФРЕЙЛИХ

Лейпциг — Москва

ОТ РЕДАКЦИИ.

Заказывая материал профессору С. Фрейлиху, мы не предполагали, что вместе со статьей наш уважаемый автор привезет из командировки... два приза! Дело в том, что в Лейпциге демонстрировался, снятый по его сценарию фильм «Михаил Ромм. Исповедь кинорежиссера» («Центрнаучфильм», режиссер А. Цинеман). Демонстрировался вне конкурса, но несмотря на свой неофициальный статус, вызвал живой интерес и был удостоен «вне рамок регламента» (такова формулировка) призов Союза работников кино и телевидения и Федерации кино клубов ГДР. Как отметил президент Союза работников кино и телевидения ГДР Лотар Беллаг, фильм «показал нам Михаила Ромма живым... Он идет за Роммом, открывает глубину его внутреннего мира... Фильм, который его достоин».

Редакция «СЭ» от души поздравляет известного киноведа и драматурга С. Фрейлиха с этим «незапланированным» и оттого, полагаем, вдвойне приятным успехом.



□ Стрелять из арбалета, действовать мечом, скакать на коне — всему этому пришлось научиться выпускнику театрального училища имени Б. Шуккина Игорю ШАВЛАКУ в период работы над ролью отважного Дика Шелтона в фильме «Черная стрела» по Р. Стивенсону. Та роль принесла ему первую известность.

Начинался же творческий путь И. Шавлака в родной Полтаве, в театральной студии «Гротеск». Потом — Москва, курс Ю. Катина-Ярцева. Первой экранной ролью стал Глеб в картине «Все начинается с любви» о старшеклассниках. Зритель видел молодого артиста в короткометражке «Явка с повинной», в фильме «Поезд вне расписания». А вот еще две недавние работы — самолетобивый «профессорский сынок» Игорь Чистяков в телефильме «Точка возврата» (Одесская киностудия) и героически погибающий на гражданской войне член военной комиссии в ленте «Николай Подвойский» (Киностудия имени М. Горького).

М. ДОНСКАЯ

И. Шавлак в фильме «Николай Подвойский»

Фото В. Кузина



Кадр из фильма «Хареба и Гогиа»

□ Чемпион мира в спринтерской гонке на велотреке О. ПХАКАДЗЕ и олимпийский чемпион, победитель многих мировых первенств, борец Л. ТЕДИАШВИЛИ исполняют роли двух побратимов, сильных и мужественных революционеров в картине «Хареба и Гогиа», который ставит Г. Шенгелая по сценарию Б. Баларджишвили на студии «Грузия-фильм». В ленте заняты и два других известных советских борца — чемпион мира М. Саладзе и победитель европейского первенства А. Майсарадзе.

С. ЕРЕМИНА

Every wish to Lillian Gish!

— Наилучшие пожелания Лиллиан Гиш!



Лиллиан Гиш

□ Посылая поздравительные открытки друзьям, Лиллиан Гиш пишет на них: «Every wish from Lillian Gish!» Словами, вынесенными в заголовок этой заметки, мы поздравляем великую актрису с юбилеем. Недавно ей исполнилось 90 лет, а в 1987 году исполняется 75 лет ее творческой деятельности.

По словам знаменитого американского режиссера Д. Гриффита, почти во всех картинах которого она сыграла главные роли, «Лиллиан создавала себе некий идеальный образ и терпеливо стремилась к воплощению его». Таким были ее героини в фильмах «Рождение нации», «Сломанные победы», «Путь на Восток», «Сиротки бури», «Барышня и мышка» (последний фильм был показан недавно в ретроспективе мирового немого кино в столичном кинотеатре «Иллюзион»).

Лиллиан Гиш была почетным гостем VI Международного кинофестиваля в

Москве в 1969 году. «Я всегда мечтала побывать в вашей великой стране, — говорила она тогда. — Я внимательно следила за тем, как бурно и плодотворно развивалось искусство кино — одно из самых молодых искусств мира — в вашей, тоже очень молодой, стране».

У нее здесь немало друзей. И одним из первых был Вл. И. Немирович-Данченко. Они познакомились в Голливуде, куда Владимира Ивановича пригласили, как писали тогда, «для улучшения режиссерской стороны американских фильмов» и для написания собственных сценариев. Специально для Лиллиан Гиш он задумал сценарий о легендарной княжне Таракановой, но впоследствии из-за разногласий с голливудской администрацией от намерения пришлось отказаться. Немирович-Данченко писал в ленинградском журнале «Красная панорама»: «Лиллиан Гиш пользуется своим исключительным обаянием и теми прекрасными выразительными средствами, которые мы называем общим словом «талант», не для того, чтобы щеголять или виртуозно жонглировать ими и в этом видеть искусство актера, — нет, — а для того, чтобы проникнуться глубиной человеческого переживания, взрыть в своей душе искреннее сочувствие к изображаемому ею образу».

Оставшись неудовлетворенной своими попытками выступить в звуковом кино, она ушла в театр, где впервые прикоснулась к русской классике: сыграла в «Дяде Ване» (Нью-Йорк), в сценической версии «Преступления и наказания» (Лондон)... К сожалению, остались мечтой роли Аркадиной и Раневской, которые ей так хотелось воплотить на сцене!

Для нас же, зрителей, Лиллиан Гиш прежде всего — яркая, неповторимая звезда немого кинематографа.

Николай АЛЕКСЕЕВ

к обложке

ВЕРОНИКА ИЗОТОВА



Встречая последнее время Веронику Изотову на экране в лентах «Шанс», «Семь криков в океане», «Верую в любовь», «Одинокое плавание» и других, каждый раз отмечаю, с какой профессиональной серьезностью сыграна этой молодой артисткой даже самая небольшая роль. Работа «вполнакала» не по ней. Еще когда мы обе были студентками ВГИКа, Вероника, помню, доказывала мне:

— Главное для актера — это трудолюбие, хотя и говорят, что талант. Но без трудолюбия даже при таланте ничего не получится.

...Вероника начала сниматься рано, с одиннадцати лет. Зрители, может быть, помнят капризную Майку из фильма «Мальчишки», решившую для себя уже в юном возрасте, что начинать устраиваться в жизни «нужно рано, иначе будет поздно». Друзей она выбирает «с перспективой», то солиста хора мальчиков, то подающего надежды шахматиста.

До окончания школы юная актриса успела сняться в картинах «Потрясающий Берендеев», «Ливень», «Смятение чувств» и телефильме «Время выбра-

ло нас». Однако ВГИК обычно не принимает в расчет «допрофессиональные» успехи тех, кто приходит учиться актерскому мастерству. Вместе с тем в институте кинематографии порой доверяют молодому артисту больше, чем делают это кинорежиссеры, спешащие подобрать каждому впервые появляющемуся исполнителю определенное амплуа. Студентке мастерской, руководимой С. Бондарчуком и И. Скобцевой, Веронике Изотовой повезло — она играла на вгиковской сцене Наташу в «Трех сестрах», Катюшу Маслову из «Воскресения», Лушку из «Поднятой целины». Богатый, разноплановый репертуар.

На экране же тем временем складывался довольно однообразный тип героинь этой актрисы, игравшей, по ее собственному определению, обаятельных хищниц, юных мещанок, стремящихся из всего извлечь в жизни личную выгоду. Типичный пример — красавица Дина в многосерийном телефильме «Мужество» о комсомольцах 30-х годов. Изнеженная, кокетливая особа приезжает на огромную молодежную стройку в расчете выйти замуж за кого-

либо из комсомольских вожаков.

— Дина опять из породы хищниц, — говорила актриса после выхода этой ленты. — А мне так хочется сыграть человека доброго, искреннего, хорошего, гармоничного.

Из первых своих работ Вероника любила роль, в корне отличавшуюся от остальных, — партизанку Таню из фильма «Время выбрало нас». Создание образа, пришедшего из военных времен, потребовало от начинающей актрисы большого напряжения душевных сил. Развить героическую тему ей довелось в чехословацко-болгарском фильме «На другом берегу — свобода».

Теперь В. Изотова играет уже не только «хищниц», но и женщин страдающих, гордых, духовно богатых. Круг однотипных образов она разорвала необычным на первый взгляд способом: много снималась, не пренебрегая даже эпизодами. Именно работоспособность помогает Веронике Изотовой доказать, что она способна играть самые разноплановые роли.

Е. БОЛДЫРЕВА

Фото Николая Гнисюка

Советский ЭКРАН

№ 5 март 1987

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛУСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА СССР ПО КИНЕМАТОГРАФИИ И СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР ОСНОВАН В 1925 ГОДУ. ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

МОСКВА. ИЗДАТЕЛЬСТВО ЦК КПСС «ПРАВДА»

Главный редактор Ю. С. РЫБАКОВ

Редакционная коллегия:

Ф. И. АНДРЕЕВ (заместитель главного редактора), А. В. БАТАЛОВ, Е. В. БАУМАН, Е. К. ВОЙТОВИЧ, М. А. ГЛУЗСКИЙ, Б. В. ГОЛОВНЯ, Е. С. ГРОМОВ, Ю. А. ЗАРУБИН (ответственный секретарь), Р. А. КАЧАНОВ, Е. С. МАТВЕЕВ, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ, В. Н. НАУМОВ, Т. О. ОКЕЕВ, Е. Н. ПТИЧКИН, С. И. РОСТОЦКИЙ, Ю. С. СЕМЕНОВ, С. А. СОЛОВЬЕВ, О. С. ТЕСЛЕР (главный художник), В. П. ТРОШКИН, В. И. ЮСОВ

Художественный редактор Е. М. Владимирская
Оформление Г. В. Куликова

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.

№ 5 (725) — 1987 г. Сдано в набор 19.01.87. Подписано к печати 27.01.87. А 08327. Формат 70 x 108 1/4. Глубокая печать. Усл. печ. л. 4,20. Уч.-изд. л. 6,50. Усл. кр.-отт. 14,70. Тираж 1 700 000 экз. Изд. № 625. Заказ № 124. Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография имени В. И. Ленина издательства ЦК КПСС «Правда». 125865. ГСП. Москва, А-137, ул. «Правды», 24

© Издательство «Правда», «Советский экран», 1987 г.

ТАИНСТВЕННЫЙ УЗНИК

«МОЛДОВА-ФИЛМ»

По мотивам исторического романа Ольги Форш «Одеты камнем» и документам III Отделения императорской канцелярии.

Таинственная и трагическая судьба Михаила Бейдемана волновала его современников и историков русского освободительного движения. В 1861 году он без суда и следствия был отправлен в Алексеевский рavelин Петропавловской крепости. Двадцать шесть лет одиночного заточения не сломили воли и мужества непримиримого борца против самодержавия.

Сценарий и постановка
Валериу Гажиу
Оператор-постановщик
Валентин Белоногов
Художники-постановщики
Федор Лупашко,
Игорь Григоращенко
Композитор Валерий Логинов
Звукооператор Игорь Родионов

В главных ролях:
Михаил Бейдеман — Георге Грыу
Русанин — Дмитрий Харатьян
Вера — Ольга Сирина
Лариса — Лариса Гузеева
Александр II — Александр Лазарев
Граф Шувалов — Геннадий Чулков
Линученко — Ефим Лазарев



МОЙ ЛЮБИМЫЙ КЛОУН

По мотивам одноименной повести В. Ливанова

«МОСФИЛЬМ»

Молодой цирковой артист Сергей Синицын решил усыновить мальчонку из детского дома. Но начался у него из-за этого разлад с женой. И на работе пошли осложнения — от гастролей приходится отказываться, репетиции пропускать. Но Сергей тверд в своем решении, он знает, что очень нужен шестилетнему Ваньке.

Авторы сценария
Александр Адабашьян,
Никита Михалков
Режиссер-постановщик
Юрий Кушнерев
Оператор-постановщик Игорь Бек
Художник-постановщик
Виктор Зенков
Композитор Ольга Петрова
Звукооператор Александр Хасин



В главных ролях:
Сергей Синицын —
Олег Меньшиков
Роман Самоновский —
Владимир Ильин

Роли исполняют:
Ванька — Илья Тюрин
Полина Челубеева —
Татьяна Догилева
Алиса Польшди — Наталья Сайко
Дим Димыч — Олег Стриженов
Паша Фокин — Арчил Гомиашвили
Леся — Ольга Битюкова
Мальва Николаевна —
Лионелла Пыррева
Рюмин — Евгений Гаврилин
и другие.

Поначалу никто не мог объяснить, каким образом среди ночи в квартире Смирновых мог возникнуть пожар. Маленький Алеша спал, сама Анна Николаевна неожиданно задержалась в командировке, ключей никому не оставляла. В ходе следствия установлено, что посторонние люди дверь не открывали... Детектив? Да. И — драматическая история о том, как пьянство лишает человека способности самоконтроля, разрушает семью, убивает любовь.



ОЧНАЯ СТАВКА

«МОСФИЛЬМ»

Авторы сценария
Алексей Леонтьев,
Валерий Кремнев
Режиссер-постановщик
Валерий Кремнев
Оператор-постановщик
Владимир Нахабцев
Художник-постановщик
Леонид Платов
Композитор Юрий Саульский
Звукооператор А. Авраменко

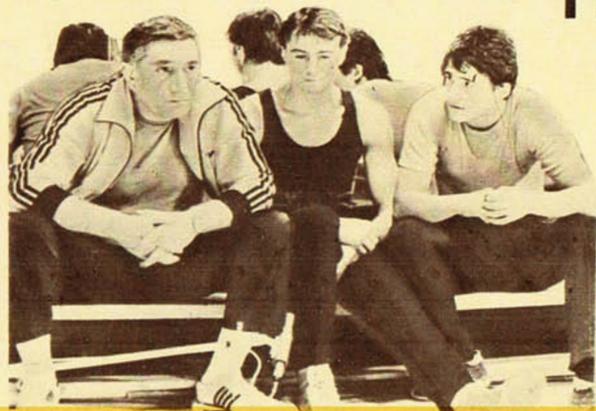
В главных ролях:
Анна — Елена Сафонова
Павел — Николай Караченцов

Роли исполняют:
Митина — Людмила Полякова
Ольга — Елена Попова
Доктор — Борис Драккин
Алеша — Слава Есиновский
Валентин Сергеевич — А. Егоров
Сергея — Ю. Веялис
Фомин — В. Шульгин
Соседка — К. Головкин
и другие.

ЗА ЯВНЫМ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ КИНОСТУДИЯ
ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ
ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

Автор сценария
Анатолий Мадорский
Режиссер-постановщик
Владимир Саруханов
Оператор-постановщик
Алексей Чардынин
Художник-постановщик
Ольга Беднова
Композитор Владимир Комаров
Звукооператор Валерий Вольский



ПРЕИМУЩЕСТВОМ

В главных ролях:
Игорь Самобаев —
Митя Климов — Владимир Борисов
Олег Старосецкий — Стас Ложкин — Игорь Буланцев
Таня Тюркова — Сумароков — Паул Буткевич
Нина Саруханова Трунов — Армен Джигарханян.

Картина рассказывает о юных спортсменах, нашедших свое призвание в боксе, и об их наставниках. Разными принципами руководствуются в работе со своими питомцами тренеры Сумароков и Трунов: один, наряду с мужественностью, воспитывает в ребятах чувство спортивной чести, товарищества, взаимовыручки, другой — требует победы любой ценой.



АРМЕЙСКАЯ ИСТОРИЯ

Производство «КОЛУМБИЯ ПИКЧЕРС», США

1944 год, юг США. На военной базе, где темнокожими рядовыми командуют белые офицеры, совершено преступление — убит сержант-негр. Следовательно, присланному для ведения дела, придется потратить много усилий, прежде чем обнаружится подоплека кровавой драмы...

«Армейская история» поставлена режиссером Норманом Джуисоном (среди других его работ — «Душной южной ночью», «Скрипач на крыше», «ФИСТ», «Правосудие для всех») и удостоена в 1985 году Золотого приза Московского международного кинофестиваля.

Автор сценария Чарльз Фуллер
Режиссер Норман Джуисон
Оператор Рассел Бойд
Художник Уолтер Скотт Херндон
Композитор Херби Хенкок

Роли исполняют:
Говард Е. Роллинс, Арт Эванс,
Дензел Вашингтон, Ларри Райли,
Дэвид Харрис.
Фильм дублирован на киностудии
«Ленфильм»
Режиссер дубляжа Н. Кошелев.

В репертуаре также советские художественные фильмы «Наш черед, ребята!» («Грузия-фильм»), «Левша» («Ленфильм») и зарубежные: «Маневры на пятом этаже» (Болгария), «Поездка в Индию» (Великобритания)

Повторный прокат: «Афоня» («Мосфильм»)

«ЧЕЛОВЕК С БУЛЬВАРА КАПУЦИНОВ»



12.19
Режиссер А. Сурикова,
актеры Н. Караченцов, А. Миронов и Л. Ярмольник
Фото И. Гневашева

Репортаж
со съемок
читайте
на стр. 7

Цена 45 коп. • Индекс 70865