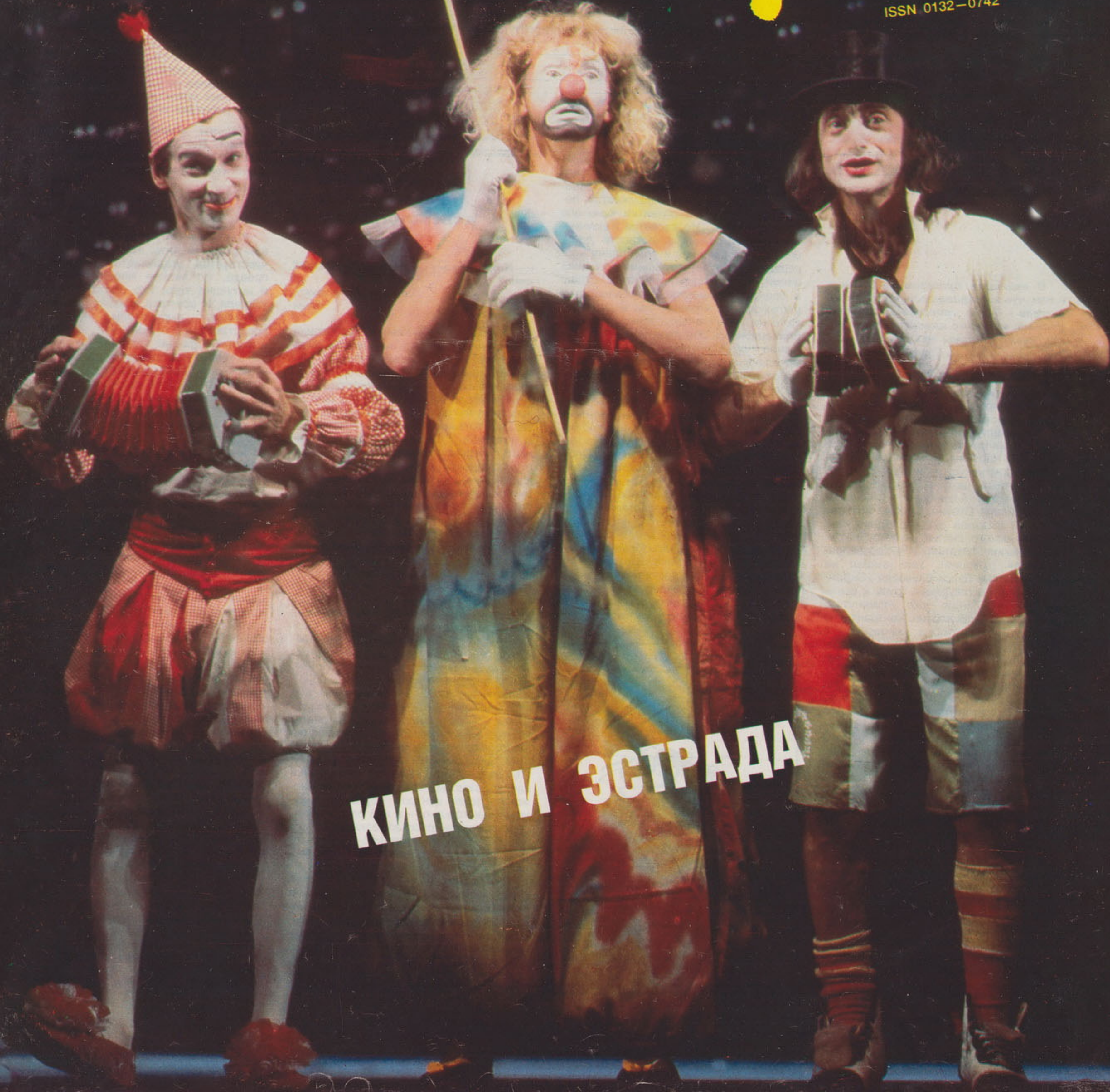


СОВЕТСКИЙ

Экран

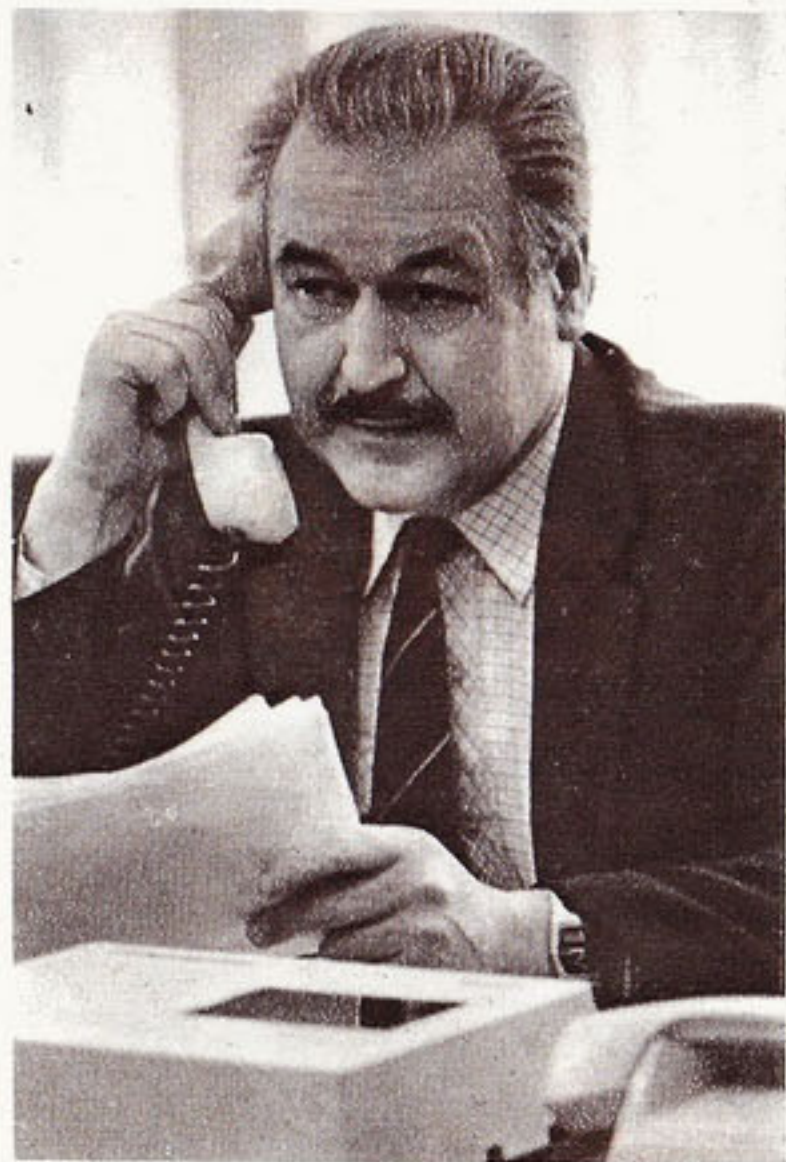
2·88

ISSN 0132-0742



КИНО И ЭСТРАДА

ПРЯМАЯ ЛИНИЯ



Александр КАМШАЛОВ,
Председатель Госкино
СССР

В недавнем прошлом говорилось о том, что на экранах советских кино-театров будут показаны лучшие фильмы мирового киноискусства. Когда, какие фильмы мы увидим?

*М. А. Соколов, инженер,
Москва*

Целый ряд картин был включен в программу прошедшего недавно по всей стране «Фестиваля фестивалей». В его состав вошли три ленты Ф. Феллини: «8½», «Джинджер и Фред» и «Интервью», две картины М. Формана «Полет над гнездом кукушки» и «Амадей», такие заметные картины, как «Кордебалет» Ричарда Аттенборо и «Сальвадор» Оливера Стоуна. Особый интерес зрителей вызвали две последние ленты Тарковского, снятые им за рубежом: «Ностальгия» (Италия) и «Жертвоприношение» (Швеция). Уже вышел на экраны фильм Луиса Бюньюэля «Скромное обаяние буржуазии», готов к выпуску фильм «Ганди» уже упомянутого Аттенборо. Среди картин, контракты на приобретение которых заключены в 1987 году, назову несколько произведений, получивших всемирное признание: американские ленты «Пурпурная роза Каира» режиссера Вуди Аллена и «На следующее утро» Сиднея Люмета, «Отелло» итальянского режиссера Франко Дзеффирелли. «Имя розы» Жан-Жака Анно по известному роману итальянского писателя Умберто Эко, французская «Мелодрама» Алена Рене и «Фанни и Александр» шведа Ингмара Бергмана, призер Каннского кинофестиваля японский фильм «Легенда о Нараяме» Сехея Имамуры, аргентинская картина «Официальная история» Луиса Пуэнсо... Одним словом, перелом в закупочной политике можно считать уже свершившимся. Дело за зрителем, который должен поддержать нашу ориентацию на высшие достижения зарубежного киноискусства.

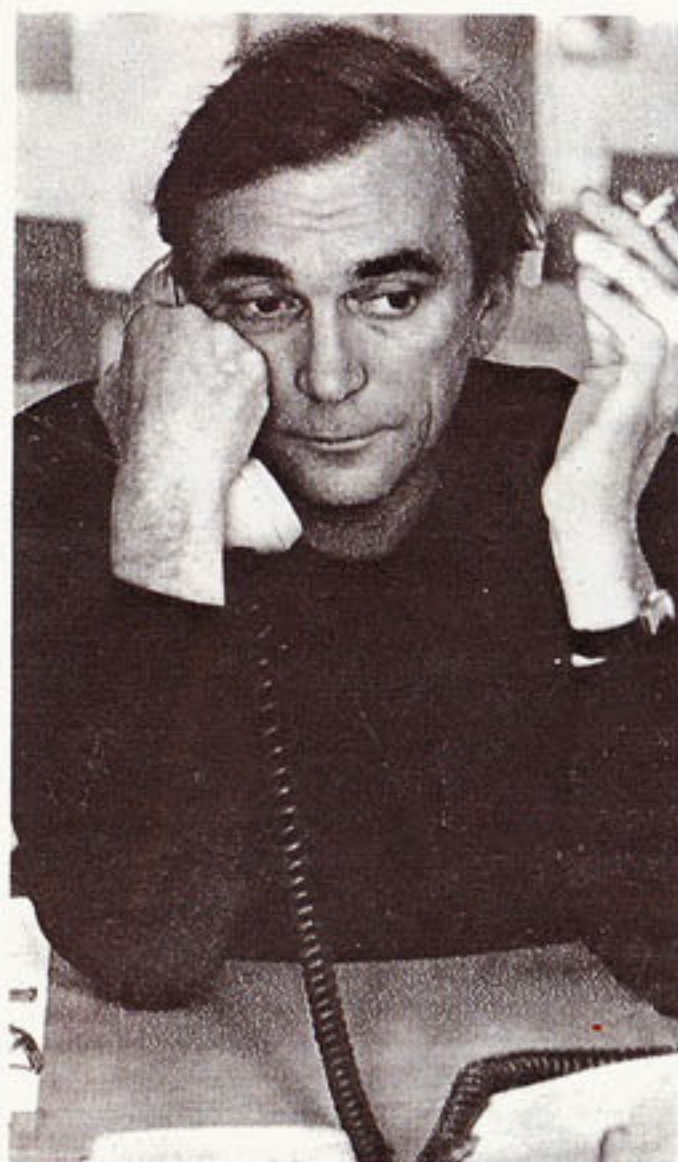
Какую роль в советской кинематографии играет сотрудничество с кинематографистами других стран?

*О. Волчан,
корреспондент радио ЧССР*

Продолжаем публикацию материалов «Прямой линии».
Начало см. в № 1 (1988 г.)

Ответить на этот вопрос односложно трудно. Сотрудничество с другими странами, в первую очередь со странами социалистического содружества, безусловно, играет в развитии кино все большую роль. Это касается и научно-технической сферы, в частности дальнейшего расширения и углубления кооперации с соответствующими организациями и предприятиями этих стран, и практики совместного производства фильмов, как игровых, так и документальных, научно-популярных, мультипликационных. Эту работу ведет всеююзное объединение «Совинфильм», имеющее постоянные связи со многими студиями и организациями братских стран.

В настоящее время под воздействием миролюбивой внешней политики Советского государства расширились и наши возможности сотрудничества с капиталистическими странами. Обсуждается целый ряд проектов совместных постановок, а также взаимного участия в создании фильмов на принципах оказания производственно-творческих услуг. Разумеется, не все проекты, а их несколько десятков, будут в конечном итоге реализованы, но мы надеемся уже в ближайшее время сообщить не только о достигнутых договоренностях, но и о завершении картин, которые должны заинтересовать и советских, и зарубежных зрителей.



Элем КЛИМОВ,
первый секретарь
правления Союза
кинематографистов
СССР

Когда будет организован музей кино?

*Татьяна Деревянко,
Киев*

Сейчас идет активная подготовка к созданию Центрального музея кино в Москве. Этой работой руководит Музейная комиссия Союза, которую возглавляет известный наш режиссер Леонид Трауберг. Важно, чтобы это был не просто музей в обычном понимании слова, не только экспонаты, связанные с историей. Главное — дать возможность людям увидеть произведения отечественной и мировой классики, современные фильмы. Тут могут проводиться тематические циклы, показ работ одного режиссера, целой школы, национальной кинематографии. Этот своего рода альтернативный киноказ, конечно, в корне отличается от кинопроката: любая «киномузейная» программа сопровождается информацией. Итак, задача — открыть музей в Москве и помочь создать аналоги в других центрах кинопроизводства — Ленинграде, союзных республиках. Первые ласточки уже есть. В Грузии действует мемориал Нато Вачнадзе, строится музей Николая Шенгелая. В Латвии учрежден Рижский музей кино.

Большую роль в привлечении тех, кто серьезно интересуется киноискусством, сыграют московские филиалы Центрального музея. Есть решение Моссовета о передаче музею квартиры С. М. Эйзенштейна на Чистых Прудах, 23, где с 1920 по 1934 год жил выдающийся режиссер; квартира Романа Кармена станет центром изучения документального кино — в ней расположится экспозиция, рассказывающая об основоположниках советской документалистики и о фронтовых кинооператорах.

Мы хотели бы организовать музей для широкой публики и в столичном парке культуры и отдыха имени Горького — в оригинальном памятнике архитектуры — так называемой «шестеренке» Ивана Жолтовского, создать в ней яркое зрелище, которое познакомит зрителя и с самыми разными видами кино, и с его возможностями, перспек-

тивами. Словом, впереди организация музея как целой системы.

Но нельзя забывать и о собирательной функции музея. Наш долг — сохранить все то, что еще уцелело, — сценарии, режиссерские разработки, реквизит, старую, ставшую уникальной кинотехнику, вещи, принадлежавшие признанным мастерам кино.

Почему не показывают по телевидению лучшие дипломные работы студентов ВГИКа?

*Нелли Юрьевна Шипулина,
Москва*

В минувшем году шесть раз выходила на экраны ТВ передача «Знакомьтесь, молодые режиссеры». Сейчас идет разговор о том, чтобы такая передача велась ежемесячно и знакомила телезрителей не только с дебютами талантливых режиссеров, но и с дипломными работами вгиковцев.

Каковы критерии талантливого фильма? Нет ли сегодня опасной тенденции к унификации кинематографической стилистики?

*Ирина Федоровна Николаева,
Москва*

Критерии эти трудно определить, как-то обозначить. Но талант всегда чувствуется, угадывается интуитивно; правда, тут многое зависит от вкуса и интуиции того, кто воспринимает, — зрителя. И все-таки критикой, профессионалами выработаны некоторые представления о том, что же такое идеальный фильм; конечно, он сочетает в себе и общественный интерес, и важность проблем, которые в нем затрагиваются (они должны быть нужны и важны людям). С другой стороны, это внутренний настрой ленты, вызвала ли она художественное и эмоциональное потрясение, произвела ли очень сильное впечатление... Вопрос серьезный — здесь подробно анализировать трудно. Так что говорю самыми общими словами.

Что касается унификации кинематографической стилистики, думаю, такая тенденция, скорее опасность, есть и в нашем, и в мировом кино. Ведь последнее время оно переживало период, может быть, не лучший для таких открытий, которые были сделаны на более ранних этапах. Откровения как-то реже рождались, и некоторое усреднение киноязыка действительно происходило. Но сейчас, мне кажется, есть ощущение того, что какие-то ростки вот-вот пробьются, что какой-то новый этап в кино нам еще предстоит пережить. Для того и нужны поискового рода работы, чтобы создавать новый язык, новые формы, уходить от унифицированного — серого, однообразного — кинематографа. Опасность унификации связана и с массовой культурой — она напирала единым потоком, который очень трудно дифференцировать.

Как быть с интеллектуальной разностойностью зрителя? Да никак не быть! Наверное, до конца эта проблема не будет разрешена никогда. Не могут все зрители быть на одном уровне восприятия. Естественно, стремиться к тому, чтобы повысить этот уровень, необходимо — нужно привлекать к кино как можно больше людей думающих, учить их понимать фильм. К этому, собственно, и направлены наши усилия. Да, это долговременное, сложное дело, но его надо продолжать. А для того, чтобы понять хороший фильм, отлич-

ЧТО СКАЖЕМ ДЕТЯМ СВОИМ?

Об этих преступлениях в Узбекистане знали все, кто способен анализировать, сопоставлять факты, элементарно считать. И преступники были на виду: фотографии многих из них красовались на Досках почета. А их деяние почиталось за героизм. Собственно, за него и давали в последнее время звезды героев. На эти звезды была даже очередь — высочайшее звание Герой Социалистического Труда здесь было девальвировано.

Бахшулло Хамраев, главный персонаж документального фильма «Горькая осень Бахшулло» (студия «Узбектелефильм», сценарий Э. Дубровского, режиссер Р. Откиров, оператор М. Хамидов), был тоже Героем Социалистического Труда. Восемилетним мальчиком стал прицепщиком, юношей осваивал азы нелегкого искусства выращивания и сбора хлопка. Высокое звание он получил в 1973-м, когда уже бригадировал. А в 80-м стал председателем колхоза «Коммунизм». Приписывать несуществующий хлопок к собранному начал в следующем году и, как показало следствие, успел приписать на миллион рублей, по тайным расценкам дельцов, осевших в Министерстве хлопкоочистительной промышленности Узбекистана. Сегодня они все осуждены во главе с министром Усмановым. Известны масштабы их преступлений: приписано четыре с половиной миллиона тонн хлопка-сырца, государству нанесен огромный ущерб.

Авторы фильма не восстанавливают историю преступления Хамраева, не выжимают признания в грехах, а с редкой наблюдательностью фиксируют его состояние. Вот он, оцепенев, сидит в собственном дворе, в окружении детей мал мала меньше, медленно отстегивает от торжественного пиджака ордена — не пойдешь же в суд при всех регалиях. В эти минуты кажется, будто начинает кричать сама тишина. Страшно становится от сознания того, как человек пустил под откос все — доброе имя, честь коммуниста, доверие земляков. И самое горькое то, что шел он на приписки сознательно.

Но мы узнаем и о тех, кто в атмосфере рвачества, коррупции, очковтирательства не уронил достоинства, не запятнал чести. Среди них лейтенант милиции Р. Моллаев — за попытку говорить правду был в недавние годы осужден, затем оставлен без работы. А. Хакимов, единственный из председателей колхозов в Хатырчинском районе, не позволил себе приписать ни грамма хлопка. «Кого вы обманываете? — спрашивал он коллег. — Что скажете детям своим?»

Короткий фильм привлекает зоркостью, умением рассказать о жизни правдиво и остро. Трудно, очень трудно дается новое тем, кто отвык думать, самостоятельно принимать решения. Мы видим, как пытаются провести выборы директора в одном из совхозов, но зал либо молчит, либо посылает к столу президиума смельчака, высказывающего «собственное мнение» по чужой бумажке. А вот горькое свидетельство М. Халикова, секретаря Навоийского райкома. Ехал он мимо хлопчатника, побитого дождем, и спросил у агронома: «Что будете делать?» «Что прикажете, то и будем», — ответил тот. Перестройка мышления, образа жизни людей — дело трудное, требующее огромных усилий, организаторской, политической, экономической работы. И об этом лента узбекских документалистов.

В. СПИВАК

Статьей критика А. Дементьева «Предлагаю концепцию», опубликованной в «СЭ» № 20 (1987), мы начали обсуждение проблемы киногероя. Сегодня мы продолжаем этот разговор.

НОВЫЙ ГЕРОЙ И



Каких молодых героев нынче предлагает нам экран? Похожи ли они на тех молодых, которые окружают нас в жизни?

Первое, что обращает на себя внимание в фильмах последнего времени о молодежи, — остро звучащие социальные мотивы. Это новый момент в решении молодежной темы, с ним мы раньше почти не сталкивались.

Поясню свою мысль.

Если вспомнить ставшие уже классикой знаменитые фильмы 60-х годов «Друг мой, Колька!» А. Митты и А. Салтыкова, «А если это любовь?» Ю. Райзмана, то станет очевидно, что их новые для своего времени юные герои восставали против рутины жизни, стремились обрести подлинность в чувствах, взаимоотношениях и поступках, но жили тем не менее в соответствии с общепринятыми прин-

ципами и нравственно-этическими нормами.

Соответственно социальное поведение героев и их облик не только не противоречили господствовавшим представлениям и идеалам, но, напротив, следовали им.

Это были пионеры и комсомольцы, исправно носившие пионерский галстук или комсомольский значок, служение обществу было их внутренним убеждением, они тянулись к знаниям, стремились владеть «взрослыми» профессиями и если уж с чем и боролись, так это с очевидным злом, прораставшим из бюрократической косности, казенщины и бездуховности обывателей.

Сегодня молодой герой экрана стал совсем другим. И прежде все-

ЦЕНА ПРОСТЫХ ИСТИН

Актрисой Вера Андреевна Кузнецова стала шестьдесят лет назад. Тот ее первый театр мне известен только по учебникам: «Пролеткульт» (ныне Театр имени Ленсовета).

Не довелось мне познакомиться и с фронтовым дневником Веры Андреевны, слышала, что написан он замечательно, что фронтовая концертная бригада получила благодарность командования второго Белорусского фронта. Было в той бригаде трое Кузнецовых: Вера, ее муж Анатолий и пятнадцатилетний сын Сева (теперь В. Кузнецов — артист АБДТ).

И фильмов «Большая семья», «Отчий дом», «Жили-были старик со старухой» — тех, что сделали Веру Андреевну известной всей стране, не посмотрела я в ту пору, когда они выходили на экран и актриса получала за них призы, дипломы и у нас в стране, и на зарубежных фестивалях. Я не ходила тогда в кино. Меня водили в детский сад,

И все-таки я знаю, что Вере Андреевне, пришедшей в кино из театра, кинематограф дал счастье.

Мы работали вместе на одной площадке, называется это встреча со зрителями. Спускаемся в зал, к Вере Андреевне подходит женщина — глаза полны слез, просит выслушать ее историю. Усыновила она мальчика, слабенького, болезненного. Несла на руках домой, думала: донести бы живым. Выходила, вырастила. А мальчик от матери отделился. Так и жили дома втроем: мать, сын, прознавший, что он приемный, и их беда. Потом пошли вместе в кино на фильм «Отчий дом». Тут же, в зале, признался мальчик, что все знает, взял исстрадавшуюся женщину за руку, мамой назвал. Счастье вы мне

СТАРЫЙ ВЗГЛЯД



го это связано с переосмыслением им тех истин, которые раньше воспринимались как должные.

Ныне появилось возражение, даже бунт! Возникла и небывало быстро утвердилась особая модель жизни молодежи со своими целевыми установками, своими принципами и со всеми сопутствующими внешними атрибутами этой модели. Родилась и чрезвычайно мощно распространилась новая молодежная культура. Обнаружилось, что молодежь поет и слушает совсем «не те» песни. Пусть не сразу, но постепенно мы осознали, что закрывать на все на это глаза совершенно бесполезно.

И вот в фильмах возник этот молодой герой, не похожий на своих предшественников из целого ряда прошлых картин, которые комфортно чувствовали себя в предлагаемых социальных условиях.

Одно из ярких его проявлений в картине Д. Асановой «Милый, дорогой, любимый, единственный...» носило в большей степени обличительный характер. Хотя авторы и старались разглядеть тот своеобразный «цветок зла», все же они не скрывали антипатии к своей героине Анне (интересно сыгранной О. Машной) и, по сути, последовательно разоблачали ее, даже не пытаясь воспринять объективно. Нам, зрителям, как бы внушалось, что в Анне содержатся одни отрицательные качества, порожденные чем-то порочным в ее характере, сформировавшемся под влиянием бездуховных, потребительских тенденций. О том, что позиция Ани и ее взгляды могли определяться какими-то более серьезными социальными причинами, и что она могла выступать носителем определенной правоты, речи не шло.

Но вот появилась «Детская

площадка», поставленная режиссером С. Проскуриной по сценарию П. Финна — и какой поразительный скачок в авторской оценке героев! Новоявленные Ромео и Джульетта — Роман и Жанна — заявлены авторами как представители принципиально иного способа жизни в рамках существующих этических норм. Главная черта этих героев — неприятие многих правил, в соответствии с которыми их хочет научить жить взрослый мир.

Совершая поступки назло окружающим, Роман и Жанна стараются обрести новые ценности там, где взрослые их отрицают. Старые ценности дискредитированы в их глазах, вера в них утрачена. Новые еще не найдены — значит, следует делать все наоборот. Вот откуда берут начало алкоголь, таблетки, мужчины в прошлой жизни Жанны, отсюда же и подчеркнутая изолированность Романа от окружающего мира, от общественной жизни. Доверяя лишь себе, он ведет себя только в соответствии с рождающимися в нем внутренними импульсами.

По сравнению с «Детской площадкой» картина «Взломщик» старается пойти дальше. Автором ее сценария является тот же В. Приемыхов, написавший в свое время сценарий «Милого, дорогого, любимого, единственного...». Фильм стал режиссерским дебютом в большом кино вчерашнего выпускника ВГИКа В. Огородникова. Пожалуй, впервые в нашем кинематографе авторы задались целью показать прямо и открыто среду панкующей молодежи, решили изучить и понять мотивы ее поведения, ее жизненные установки.

К сожалению, поставленную перед собой задачу авторы решают порой поверхностно. Фильм просто перенаселен рокерами, панками и металлистами. Главный герой — Костя, лидер одного из модных молодежных ансамблей, чьим песням испуганно и горячо внимлет молодая аудитория. Уйдя от отца-алкоголика и разочаровавшись, надо полагать, в его примитивных жизненных взглядах, герой надел вызывающую одежду, размалевал лицо, но в остальном, как это ни странно, он остался незыблем в общепринятых идеалах и принципах. Позвольте, выходит, что все его внешние проявления — лишь камуфляж, прикрывающий вполне

положительные качества? Да, отвечают нам авторы, камуфляж, и не только у него, но и у доброй Ангелины и у всех тех изломанных, очевидно, схожей судьбой-злодейкой мальчиков и девочек, окружающих Костю. Смотрите: в душе — то они, ой, как сентиментальны и добры. Лишь один Хохмач является среди них негодяем и моральным отщепенцем, заслуживающим всяческого осуждения. Показывая весьма убедительно и достоверно среду, представив молодечью музыкальную культуру, фильм не пошел дальше констатации чисто внешних проявлений.

Авторы ленты «Танцы на крыше» ставят перед собой цель развенчать порочные идеалы потребительства, которыми руководствуются выбранные ими герои. Но они чрезвычайно прямолинейно противопоставляют молодым любителям изящной жизни и их пустому времяпрепровождению классы ПТУ и заводские корпуса, словно бы забывая, что такая дидактика, являясь, по сути, позавчерашним днем педагогики, не способна никого убедить, как бы ни была верна.

К сожалению, пока авторы молодежных фильмов, пытаются найти какую-либо альтернативу кажущейся им бездуховности молодых героев (это еще вопрос, бездуховности ли, ведь неприятие молодыми обесценившихся в их глазах норм и идеалов окружающей жизни не обязательно есть бездуховность) и их настроениям потребительства, не могут противопоставить этим молодым героям ничего убедительного. И это лишь означает, что наше игровое кино оказалось не готово к новой общественной ситуации, к новому социальному поведению и настроениям молодежи. Правда, в этих фильмах уже появилась серьезность, но им еще не хватает ни точности, ни глубины. И в этом смысле тем очевиднее сила и убедительность кинематографа неигрового, давшего нам документальный фильм «Легко ли быть молодым?».

В. БЕЛЯКОВ

В коллаже использованы кадры из фильмов «Милый, дорогой, любимый, единственный...», «Детская площадка», «Взломщик», «Курьер»

вернули, плакала женщина, вместе с ней заплакала и Вера Андреевна, думаю, тоже от счастья.

И сколько у Веры Андреевны таких или похожих историй! Ее останавливают на улице, в магазине, в транспорте мгновенно уступают место. И стараются вспомнить, особенно те, кто постарше:

— Ой, что-то ты мне знакомая! Меня-то помнишь? Может, соседка? Родственница?

Потом догадываются:
— В кино вас видела. На маму мою вы похожи. Приезжайте к нам!
И адрес оставляют.

Годы идут, все в новых фильмах снимается В. Кузнецова. И режиссеров встречала хороших, и партнеров замечательных: Н. Мордюкову, Н. Черкасова, Б. Андреева, К. Лаврова, Б. Бабкаускаса, А. Паланова... Имена у ее героинь меняются, но всегда они матери, преданные и безмерно любящие.

Так вошла она в кинематограф — актриса, создавшая в десятках картин образ русской матери, такой выразительный, что каждый способный любить и помнить, в этой скромной, с сияющими глазами женщине узнает

черты своей мамы, как бы ни была актриса одета: в платок, стоптанные сапоги и ситцевую кофточку или элегантный костюм.

Почему роль матери стала для Веры Андреевны главной? Может быть, режиссерская инерция? Раз вышло — и пошла цепная реакция. Так бывает. Повторяют актеры однажды найденное. Недолго, правда. Стереотипы, как известно, приедаются.

Или дело в типаже, во внешних данных? Нет, здесь в другое дело. То, что человек пережил вместе во всеми, и как он это пережил, отпечатывается на лице, определяет манеру поведения...

И сияют ее глаза, и вся она светится, потому что через житейские испытания, через переменчивость актерской судьбы пронесла Вера Андреевна и сохранила в душе вечные простые истины! Что любовь есть, добро существует, что обида забудется, если понять и простить.

Елена ДРАПЕКО

Вера Кузнецова в фильме «Жили-были старик со старухой». (Старик — Иван Марин)



Портрет мастера



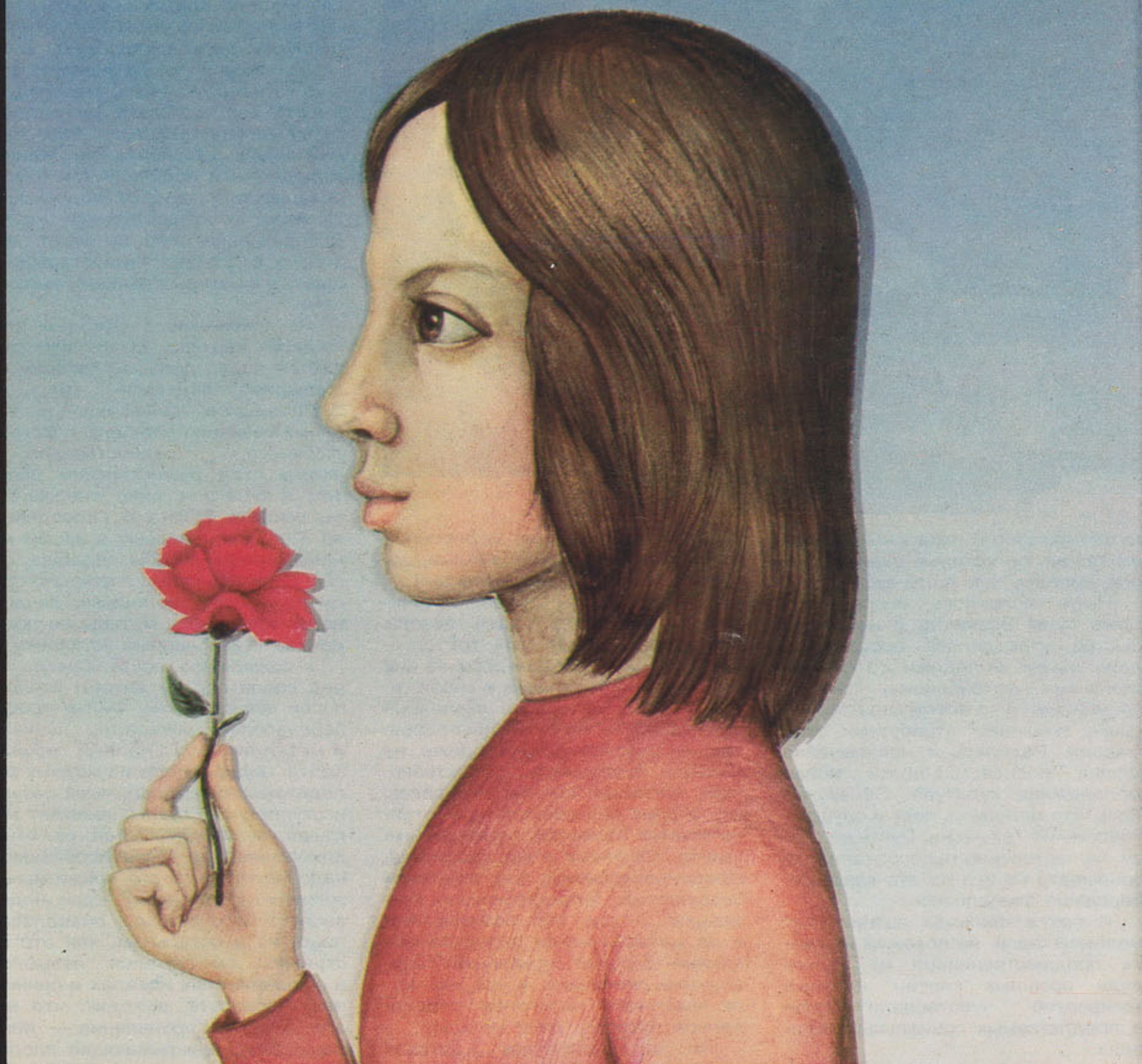
Если вам встретится на улицах Москвы, в коридорах студии «Союзмультфильм», в гостях или в зале Дома кинематографистов человек средних лет, одетый скорее скромно, нежели элегантно, с лицом, скорее удлинённым, нежели круглым, скорее полный, чем худой, со взглядом, более рассеянным, чем пронзительным, то знайте, перед вами выдающийся режиссер кино Андрей Хржановский. Некоторые наши знакомые говорят, что Андрей «непрост», «надмен» и так далее. Да уж, могу вспомнить... Сидишь, бывало, в их тесной квартирке во Втором Мосфильмовском переулке, спросишь Андрея о чем-нибудь, в ответ он сядет за фортепьяно и начнет брать аккорды... Спросишь, видел ли он последнюю картину нашего выдающегося режиссера такого-то, Андрей возведет глаза к потолку, задумается и ничего не ответит. Спросит его жена: «А не позвать ли нам в гости кого-нибудь на чашку чая?» — Андрей подумает и вздохнет: «Если бы я и хотел встретиться с кем-то, то, пожалуй, вот с кем!» И он кивнет на портрет Александра Сергеевича Пушкина, висящий на стене, или на портрет Габриэля Гарсиа Маркеса на обложке книги, или на репродукцию японской гравюры с изображением актера, жившего в XVI веке в Японии.

Впрочем, ему очень нравится, когда в гости к нему заходят моряки, с которыми он служил на Балтийском флоте, или друзья-футболисты. А что, интересно, могли бы сказать об Андрее всякие знаменитые люди, знающие его, такие, как Тонино Гуэрра, Отар Иоселиани, Альфред Шнитке? Я думаю, что Тонино Гуэрра ответил бы так: «Андрэ? Перке?» Потом посыпался бы поток итальянской речи, выражающей самое высокое восхищение, а потом Тонино с серьезным видом сказал бы по-русски: «Да, я работал со многими знаменитыми режиссерами: с Феллини, Антониони, Копполой... Но сейчас я собираюсь работать с Андреем Хржановским над мультфильмом о цирковом льве...»

Отар Иоселиани, услышав вопрос об Андрее, тараща глаза, свистящим шепотом перечислил бы в темпе все мыслимые и немыслимые достоинства Андрея, а потом, вздохнув, добавил бы: «Жаль, что не грузин!»

Альфред Шнитке на вопрос об Андрее сел бы за рояль и сыграл пьесу, посвященную Ан-

Андрей Хржановский — режиссер рисованного фильма. Родился в 1939 году. В 1956 году поступил во ВГИК на режиссерский факультет (мастерская Льва Кулешова). Окончив институт, с 1964 года работает на студии «Союзмультфильм». Основные работы: «Жил-был Козявин» (1966), «Стеклянная гармоника» (1968), «Шкаф» (1971), «Бабочка» (1972), «В мире басен» (1973), «День чудесный» (1975), «Чудеса в решете», «Дом, который построил Джек» (1976), «Я к Вам лечу воспоминаньем...» (1977), «И с Вами снова я...» (1980), «Осень» (1982), «Королевский бутерброд» (1985). А. Хржановский — лауреат Государственной премии РСФСР 1986 года.



«Стеклянная гармоника». Художники Ю. Соостер, Ю. Соболев

«Королевский бутерброд». Художник В. Зуйков



«В мире басен». Художники В. Волосов, Ник. Попов



«Чудеса в решете». Художник Н. Орлова

ДОМ, КОТОРЫЙ ПОСТРОИЛ АНДРЕЙ

Роза ХУСНУТДИНОВА



«Жил-был Козявин». Художник Ник. Попов

«Осень». По рисункам А. С. Пушкина



«Пейзаж с можжевельником», 1987 год. Художник Ю. Соостер

дрею. В этой музыке мы бы услышали свист ветра, скрип отворяемой двери, удары молотка по чему-то хрупкому, обрывки нежной мелодии и паузы, много пауз... Потому что, как выразился однажды Андрей, «иногда паузы в музыке значат больше, чем сама музыка».

Но каковы же фильмы Андрея Хржановского, как они возникали? Почему, например, Андрей снял первый свой фильм «Жил-был Козявин» — о НЕПОЗТЕ, о человеке, начисто лишенном воображения, прошагавшем вокруг земного шара и так ничего и не увидевшем во время своего путешествия? Может быть, потому, что в это время (1966 год) в нашем обществе, как, впрочем, и сейчас, было много таких непозтов, и это побудило поэта Г. Шпаликова вместе с Л. Лагиным и начинающего режиссера А. Хржановского сделать об этом фильм? Вот сейчас все мы говорим, что те шестидесятые годы были периодом застоя. А в то время, далекое от единодушного прозрения, немногие думали так. Тем более немногим удалось выразить это в искусстве.

Почему Хржановский снял следующий свой фильм, «Стеклянная гармоника», тоже в сатирическом ключе? Картину о времени и безвременье, о том, как в обществе царят страх, желание выжить любой ценой, желание выслужиться, страсть к наживе. И если появляется Мастер со стеклянной гармоникой в руках и звуки этого чудесного инструмента пробуждают в людях иные, высокие чувства, немедленно возникает представитель Власти и кладет свою тяжелую руку на плечо Мастера и уводит его. Жизнь в обществе снова возвращается на «круги своя». В конце концов общество останавливается в своем развитии, наступает кризис, безвременье, пока снова не появится Музыкант и своим чудесным даром не разбудит заснувших людей...

Лев КАРАХАН

А люди могут быть прекрасны! Как на картинах старых мастеров эпохи Возрождения. Мы видим эти одухотворенные лица, видим танцующих, летающих по небу людей... Сценарий этого фильма написал Г. Шпаликов. Почему возникла идея такого фильма? Быть может, потому, что поэт Шпаликов и режиссер Хржановский остро чувствовали, что Художнику и в 1968 году приходится трудно? И хотя в фильме есть заставка, говорящая, что это история фантастическая и что она имеет целью показать мрачные нравы, царящие в буржуазном обществе, я думаю, имеются в виду края, не столь отдаленные. Фильм пролежал на полке до 1987 года. Скоро он выйдет в прокат, его можно будет увидеть.

Возможно, другой режиссер отказался бы от использования в картине известных картин старых мастеров, а попросил бы художников нарисовать оригинальные портреты людей, и когда они чудовища, и когда они превращаются в прекрасные существа. И хотя в этой картине использование известных картин есть художественный прием, мне лично это не нравится. И еще: я предпочитаю, чтобы произведение искусства медленно, постепенно завладевало сознанием, слишком наступательный характер образительного ряда меня ошеломляет... Но я сознаю, что в данном случае это был поиск «нового зрения», по выражению Ю. Тынянова, это был своеобразный протест против засилья штампов в мультипликационном кино.

Это были первые работы в мультипликации не только для режиссера А. Хржановского, но и для сценариста Геннадия Шпаликова, музыкантов Германа Лукьянова, Альфреда Шнитке, художников Николая Попова, Юло Соостера, Юрия Соболева.

В 1971 году А. Хржановский поставил картину «Шкаф» — о человеке, который не нашел ничего лучшего в жизни, чем залезть в шкаф, чтобы жить в нем. Почему возникла эта идея? Может, потому, что и режиссер Хржановский, и сценарист — автор этих строк — заметили, что люди семидесятых годов все более уходят в частную жизнь, в тесный мир своих квартир. И происходит это не только потому, что они потребители. Быть может, сценаристу надо было более расшифровать этого человека: залез ли он в шкаф, потому что не хочет участвовать в общей жизни, не верит в нее, или он боится жизни, или он потребитель? Фильм получился очень лаконичным, но многозначительным.

В 1972 году режиссер снял свой следующий фильм — «Бабочка». Почему возник этот замысел? Наверное, потому, что режиссер и сценарист — автор этого эссе — задумались о том, что, по выражению поэта, «в Красную книгу охраны природы не занесен только я — человек»... И растут дети, которые любят играть в механические игрушки, и для них летающая бабочка — такая же игрушка. Нет связи человека с остальной природой. Фильм, мне кажется, получился эмоциональным, лирическим, хотя можно оспаривать его цветовое решение, пренебрегшее разницей между тем, когда человек слеп, не видит действительной красоты мира, и тем, когда он начинает видеть, прозревает...

В следующем своем фильме, «В

мире басен», снятом по басням Крылова «Осел и Соловей», «Кукушка и Петух», «Любопытный», А. Хржановский снова возвращается к гротесковой манере. В эти годы многие деятели нашего искусства, занимавшие командные посты, общались между собой по принципу: ты меня уважаешь? Если да, то и я тебя уважаю. Мне кажется, ненависть к такого рода общению ясно ощущается в этом фильме Хржановского. Помните банкет в новелле «Кукушка и Петух», где двое восхваляющих друга друга доходят в своем усердии до хрипоты, до изнеможения, до потери голоса, до утраты достоинства?.. Создается тягостное впечатление. И хотя музыка, написанная к этой сцене Альфредом Шнитке в стиле «оперы-буфф», радуется своей выразительностью и эффективностью, тягостное впечатление все усиливается... Одна из самых оригинальных работ режиссера получила суровую оценку тогдашнего руководства Госкино, в чем-то повторившего позицию известного грибоедовского персонажа, оберегавшего неприкосновенность высокопоставленных сограждан:

«...Что ни говори,
Хотя животные,
но все-таки цари».

Планы автора создать серию фильмов по басням Крылова (очередной сценарий был готов к запуску) были руководством отклонены. И другой замысел, к которому режиссер готовился не один год, — фильм по рисункам Пушкина, также пришлось отложить: все тот же чиновник, однажды «брошенный на искусство», наложил свою непрекращаемую резолюцию: «...не соответствует специфике мультипликации...».

В 1975 году появилась картина А. Хржановского «День чудесный», снятая по детским рисункам на темы Пушкина. Картина получилась обаятельной, лирической. Вообще, как говорит сам Андрей, «мультипликация — это то, что наиболее соответствует моему художническому складу, который я обозначил бы как лирико-сатирический. И я думаю, что устройству этого склада способствовала также, а быть может, в первую очередь русская литература». И еще: «Пушкин стал любимым героем моих детских рисунков». Вот и появилась картина «День чудесный» по детским рисункам, в числе которых был и рисунок самого Андрея: в детстве он нарисовал, как Пушкин стреляется с Дантесом, только пуля Дантеса летела не в Пушкина, а вверх. После недоуменных вопросов взрослых, как же это может быть, Андрюша исправил ошибку, загнул траекторию пули Дантеса, подвел ее по кривой к Пушкину. Для меня самым привлекательным в картине было то, как дети любовно рассказывают жизнь Пушкина, именно как сказку. И будто дети нарисовали свои рисунки специально для мультфильма, хотя понятно, что это не так. Движение в кадре неинтенсивное, почти застывший рисунок, и только какая-нибудь деталь — движущийся клубок шерсти или стреляющие пушки — фиксирует наше внимание. В этой картине нет ничего избыточного, она проста и безыскусна, как сами детские рисунки. Хотя, конечно, потребовала от режиссера и напряжения сил, и мастерства.

Дальше А. Хржановский поста-

вил фильмы «Чудеса в решете» и «Дом, который построил Джек» (к их числу можно отнести и фильм «Королевский бутерброд», снятый позже, в 1985 году) по мотивам английской поэзии. И если опять задаться вопросом, почему он взялся за эти фильмы, я думаю, что буду близка к правде, если скажу, что Андрей любит английскую литературу — Ч. Диккенса, Л. Кэрролла, Э. Лира и других, ему импонирует классический английский юмор, и этот юмор свойствен ему самому в его повседневном поведении.

И, наконец, самая значительная работа А. Хржановского — трилогия на темы А. С. Пушкина: «Я к Вам лечу вспоминаюем...» (1977), «И с Вами снова я...» (1980), «Осень» (1982). Эти фильмы уникальны. Они требуют специального обстоятельного рассказа, в них вложено много мыслей, труда, вдохновения... Говорят, в космос запущен контейнер, в котором «на золотых досках» записана основная информация о Человеке и о планете Земля, на которой он живет. Так вот, я думаю, если бы в этот контейнер попали по какой-либо случайности кассеты с фильмами А. Хржановского, то инопланетяне, жители космоса, тоже многое узнали бы о Человеке. Конечно, может быть, они подумали бы, что люди довольно язвительные существа, любят обличать и высмеивать друг друга... Но, может, они бы нашли в этих фильмах и нежность к человеку? А услышав голос Сергея Юрского, читающего с элегической грустью пушкинские строки, проникли бы чуть-чуть и в мир Пушкина, этого, по выражению Гоголя, «человека будущего»?

И в заключение: почему я взялась написать эти строчки об Андрее Хржановском и его фильмах? Вот когда смотришь старинные фотографии, уже вошедшие в историю нашей страны и искусства, где сняты, например, А. Ахматова с Н. Гумилевым и сыном, В. Хлебников и С. Есенин, Б. Пастернак, В. Маяковский, С. Эйзенштейн и другие, чувствуешь, что они были современниками, жили в одно время, тогда была общая духовная атмосфера. Помните стихотворение В. Хлебникова «Алеше Кручных»:

«Игра в аду и труд в раю —
Хорошеуки первые уроки.
Помнишь, мы вместе
Грызли, как мыши,
Непрозрачное время?
Сим победиши!»

Если же взглянуть на наше время, например, на последнее десятилетие, то кажется, что деятели нашей культуры работают каждый сам по себе. В пустыне времени они роют колодцы, чтобы добыть «живой воды», но совершенно не видя друг друга и даже как бы не желая увидеть... Наверное, мы должны больше рассуждать о наших выдающихся современниках, рассказывать «о людях странных и необычайных», «повести фантастические, но правдивые»... И если эти истории можно представить как новый вариант «Тысячи и одной ночи», будем считать, что я рассказала одну из них. Пусть же критики, киноведы расскажут следующие истории о том, как делаются замечательные фильмы, кто их делает, кто помогает... Пока жестокий Шах — Время — слушает нас, не казнит...

В конце семидесятых в закрытых профессиональных кинематографических аудиториях получила хождение технически несовершенная, вынырнувшая откуда-то из подполья единственная копия первого фильма сценариста Ю. Арапова и режиссера А. Сокурова «Одинокий голос человека».

Сегодня с десятилетним опозданием фильм «Одинокий голос человека» получил наконец права гражданства. Что же принесло включение этой картины в общий кинематографический контекст? Прежде всего ясное осознание языкового новаторства, расширения образных поэтических средств кино, потенциала условности этого «безусловного» искусства. Речь не о сменной оптике, не о монтаже игровых кусков с фотографией и хроникой. Все это щедро использовано Сокуровым вослед опыту мирового кино. Однако до него никто в таких художественных масштабах не использовал возможности, скрытые в чисто технических процессах обработки и воспроизводства на экране «запечатленного времени». Взять, скажем, замедленное движение, как бы разбитое на фазы, создающее ощущение особой затрудненности действия. Для достижения этого эффекта требуется так называемая трюкмашина. Сокуров же, возможности которого в момент создания фильма были весьма ограничены, говорят, вручную разбивал движение на фазы, в необходимых местах проклеивая пленку пустыми кадрами. Есть немало оригинального и в работе Сокурова со звуком. Записанный синхронно в момент съемки, звук обычно используется лишь в качестве черновой фонограммы на озвучивании в тонстудии. Сокуров же включает синхрон в окончательную фонограмму фильма без перезаписи. В результате на экране рождается странное ощущение приглушенности голосов общей, не очищенной акустической атмосферой реальности.

Казалось бы, все это лишь формальные приемы, не имеющие прямого отношения к высокой образности. Но прием не носит у Сокурова чисто экспериментального характера. Уже тогда режиссер вышел на и по сей день авангардные рубежи языковых поисков кино. Но вышел не как изобретатель, а как художник, решая не прикладную, а органическую выразительную задачу — задачу проникновения в образный мир писателя. Не случайно в сюжет картины, составленный из рассказа «Река Потудань» и знаменитой истории из повести «Происхождение мастера» — о рыбаке, утопившемся, чтобы посмотреть, как живется на том свете, — то и дело включаются детские и юношеские фотографии самого Платонова. Перед нами некая вариация на платоновскую тему, достаточно свободное движение в художественном мире Платонова.

И понятно в этом смысле, что фильм запоминается не сюжетом. Хотя его легко воспроизвести, ибо изложен он внятно и последовательно: Никита приходит с гражданской войны, живет у отца, встречается с Любой, дочкой учительницы, болеет, Люба ухаживает за ним, они женятся... Никита трагически переживает свое физиче-

ВАРИАЦИЯ НА ТЕМУ

**Фильм
«Одинокий голос
человека»
вышел на экраны.
Смотреть его нелегко,
однако смотреть
необходимо.
Это явление
противоречивое,
но неординарное...**



Люба — Т. Горячева

ское бессилие, уходит от Любы в небытие, живет в слободе на рынке, работает за похлебку... Никита узнает от отца, что Люба пыталась покончить с собой и теперь тяжело страдает без него. Он возвращается к Любе, и тогда, как пишет Платонов, «...жестокая, жалкая сила пришла к нему... он почувствовал... что сердце его теперь господствует во всем теле и делится своей кровью с бедным, но необходимым наслаждением».

Авторы стремились передать заключенное хотя бы в этом куске густой платоновской прозы удивительное сочетание почти прямолинейной открытости, простоты и сложности, передать то, что явно неподвластно одному лишь беллетристическому изложению событий. Вот потому-то сама история и распадается в фильме на уплотненные, лишенные психологической разработки фрагменты и как бы тонет в выступающих на первый план емких и насыщенных кинематографических картинах-состояниях. Именно этими картинами и памятен фильм: аллея и встретившие здесь друг друга Никита с Любой, и ветер, утягивающий в невиди-

мую воронку глухо звучащие слова их бесхитростного разговора, или словно медленно продирающиеся сквозь статику мира воды реки Потудани, или уже почти классическая сцена на рынке, являющемся образом вселенского падения, дна, где висят ободранные туши, где как-то зловеще пританцовывает торговка мясными отходами, а базарный сторож будит длинной клюкой Никиту, забравшегося на ночлег в мусорную яму.

Не менее выразительны и фрагменты хроники: рабочие у станков в заводском цеху, бурлаки на реке, вращающие гигантское деревянное колесо. Как бы выписанное в отдельных его фазах, замедленное движение используется Сокуровым в этих вставках, погружая действие фильма не только в контекст трудного, изнуряющего работой времени, но и в контекст чисто эмоционально переживаемого физического напряжения.

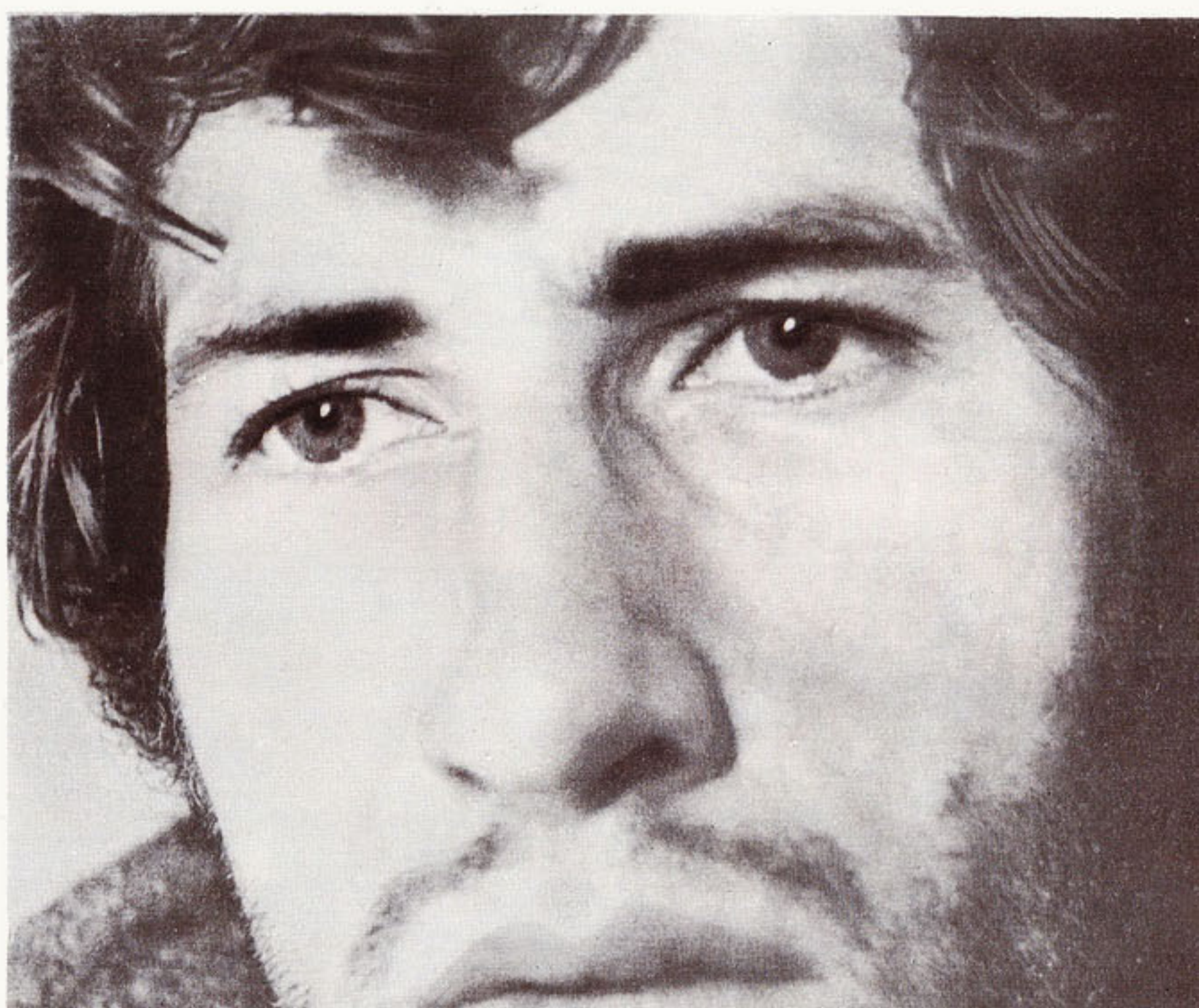
«Напряжение труда» — эта одна из самых существенных для Платонова категорий и оказалась «экранизированной», поставленной в центр драматической коллизии превращения одинокого

голоса человека в голос не одинокий.

В основе всякого значительного душевного постижения у Платонова лежит «терпеливое и долгое» преодоление, «превращение в человека», неразрывно связанное с образом изнурительного физического или же легко сравнимого с физическим труда. Напряженное мышечное движение словно в гигантской топке переплавляется у Платонова в движение души. Не случайно именно человек труда наделен у Платонова богатой и сложной внутренней жизнью, и с ним связывает писатель высшие свои откровения. Чувствуется, что это близко Сокурову, но все же не освещено мировоззренческой глубиной. Тогда как претензия на такую глубину в фильме есть.

У Сокурова схвачена платоновская диалектика, растворенность образа между полюсами, которые писатель нередко обозначал впрямую: «в прекрасном и яростном мире», «нежно и жестоко». Однако, повторим, схвачена пластически, передана в действительно прекрасных и яростных картинах-состояниях. Что же касается самостоя-

пластических масс слой — символы, выражающие идею картины, авторскую претензию на самостоятельность. Скажем, история утопившегося рыбака из «Происхождения мастера» заканчивается у Платонова сугубо прозаически: «Дмитрий Иванович попробовал: его вытащили из озера через трое суток и похоронили у ограды на сельском погосте». В фильме на месте любопытного рыбака оказывается одинокий человек, служащий загса, который отправляется за счастьем на дно озера в момент, когда Никита, стыдясь своего бессилия, решает уйти от Любы. Он выныривает как бы просветленный, когда Никита возвращается. Символически это момент гнетущей тоски и безысходного одиночества героя и момент его душевного возрождения, излечения от одиночества. Помогает проявлению смысла происходящего и заимствованный у Платонова угрожающий образ котлована, и символизированные состояния природы. В общем, идейное содержание происходящего может быть считано и с экрана, но оно оказывается несравненно беднее и схема-



Никита — А. Градов

тельной идейной структуры фильма, то она как бы и не просматривается — уж слишком все подчинено кинематографической магии. Добиваясь адекватного пластического эффекта, Сокуров последовательно изъясил или приглушил в повествовании ту живую социальную конкретику, которая органично вплетена у Платонова в прозаическую вязь и представляет его мировоззренческие установки. Режиссеру такое вплетение не дается. Выраженная открытая социальность мгновенно разрушает поэзию (сцена в загсе) и выглядит у него на экране вычурной, эстетически неловкой. И получается, что при всех неоспоримых кинематографических достоинствах фильма магия в нем так и остается магией. А платоновские смыслы не вычитываются из картины, а скорее вчитываются в нее и распознаются благодаря предварительной настроенности на платоновскую волну. Вариация начинает звучать осмысленно и конкретно лишь в созвучии с темой.

Впрочем, при желании в фильме можно рассмотреть и, казалось бы, скрытый в завораживающем движении

тичнее платоновского: Сокуров — идеолог нравственный, социальный в итоге явно проигрывает Сокурову — идеологу киноязыка.

...Фильм «Одинокий голос человека» вышел на экраны. Смотреть его нелегко, однако смотреть необходимо. Это явление противоречивое, но неординарное и многообещающее. Картина, хоть и с опозданием, займет свое место в истории кино, а Сокуров, возможно, яснее ощутит свое особое предназначение и избавится от очевидного в его последующих работах самозащитного экстремизма и неоправданных претензий.

ОДИНОКИЙ ГОЛОС ЧЕЛОВЕКА

По мотивам произведений
Андрея Платонова

«ЛЕНФИЛЬМ»
Автор сценария Юрий Арабов
Постановка Александра Сокурова
Оператор-постановщик
Сергей Юризицкий

Двор нашего детства, заключенный в стены бывшего Рождественского монастыря, как он тогда шумел, гремел, не умещался в себя и выплескивался на улицу! Стрелой проносились по нему на самодельных деревянных самокатах наши мальчишки. В одном углу выясняли отношения, в другом играли в пристенок... А совсем рядом на Сретенке был двор Юрия Визбора, о котором он с такой нежностью рассказал в своей песне «Сретенский двор». Помните:

*«Много знали мы, дети войны,
Дружно били врагов-спекулянтов,
И неслись по дворам проходным
По короткому крику: «Атаанда!»
Кто мы были? Шпана — не шпана,
Безотцовщина с улиц горбатых...»*

Двор другого москвича, сценариста Эдуарда Володарского, находился в Замоскворечье, в Старомонетном переулке.

— Двор был для нас вторым домом, — вспоминает Э. Володарский. — В тесных коммунальных, где в каждой комнате жили по 5—6 человек (и таких комнат в квартире 10, а то и 20), для нас не было места. Приходя из школы, мы бросали портфели и тут же мчались на улицу. Двор,

как большая семья, формировал нас, воспитывал. Существовал особый «дворовый» кодекс чести, который нельзя было нарушать.

Вся жизнь проходила на людях, все открыто, на виду: ссорились, мирились, спорили. Жили бедно, голодно. Мои сверстники росли в основном без отцов. Слишком мало времени прошло с войны, и она больно отзывалась в каждой семье. Обо всем этом мне хотелось рассказать, когда я начал работать над сценарием фильма «Прощай, шпана замоскворецкая!». В сценарии очень много автобиографического. Например, предводитель шпаны «Гаврош» — лицо вполне реальное. Он и сейчас существует, живет в Москве. Так называемая «шпана» 50-х — это не только благородство «королей» Булата Окуджавы, но и много страшного, подлого.

Мне и моим сверстникам в середине 50-х было по 15—16 лет. И я не случайно выбрал этот период временем действия будущего фильма. Ведь именно тогда шла ломка всего застаревшего и отжившего в жизни страны, рушились дутые авторитеты, восстанавливалась поправная справедливость. Именно в это сложное время формировались наши характеры.

...Мальчишки бежали молча, сосредоточенно, целеустремленно, обрастая по дороге новыми бегущими, и превратились наконец в плотную,

грозную толпу. Они перепрыгивали через заборы, пролезали сквозь кусты и щели сараев, бежали проходными дворами и кривыми переулками. Наконец из-за поворота открылся пустырь, где полсотни пацанов лет пятнадцати, поднимая тучи пыли, лупили друг друга что было мочи. Мелькали кулаки, пряжки от ремней, где-то уже блеснуло лезвие ножа. Дворовый конфликт разрастался...

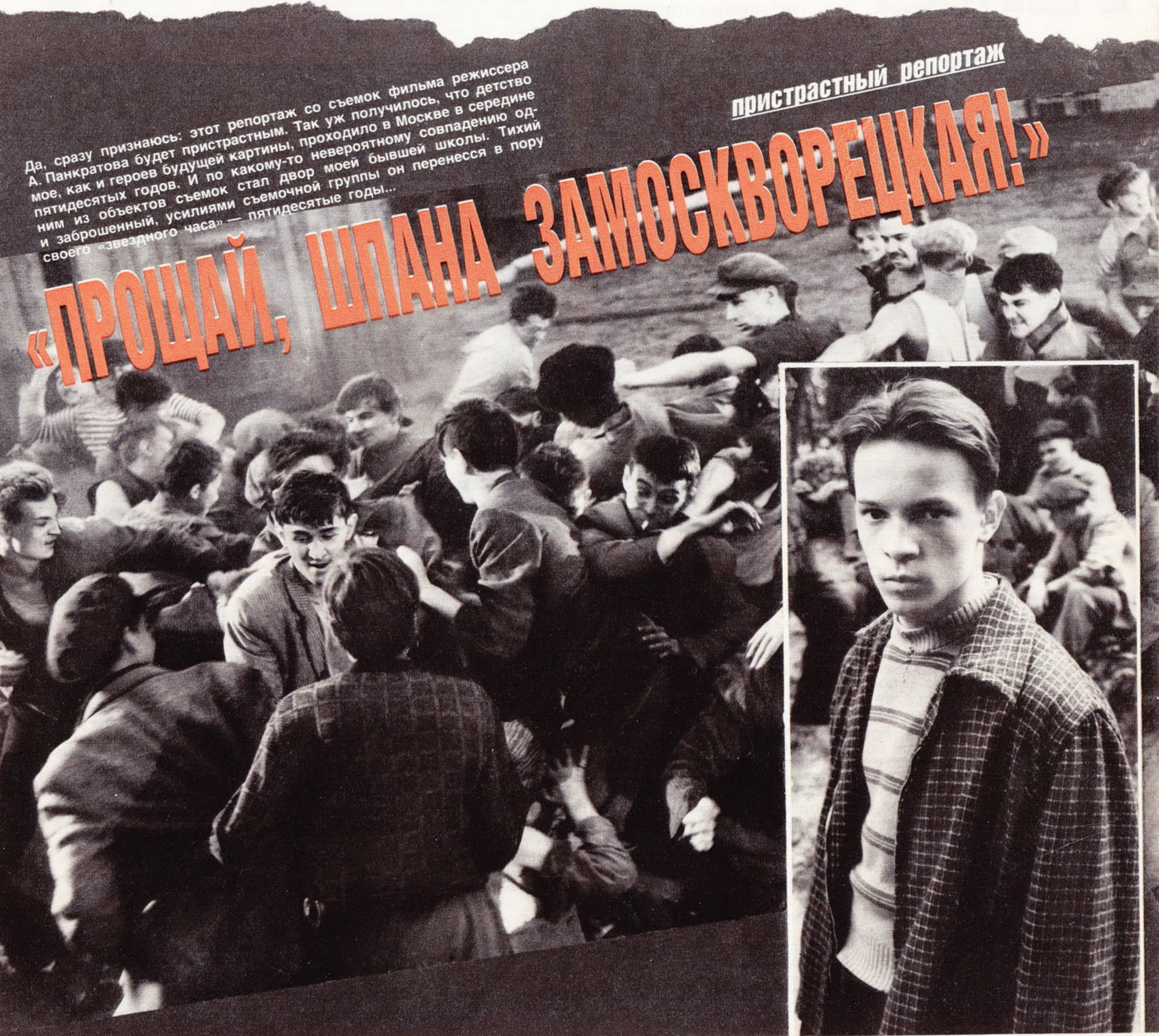
А вокруг, сидя на поваленных деревьях, с любопытством следили за происходящим зрители и болельщики из соседних домов. 1987 год напряженно всматривался в прошлое. Просто не верилось, что всего несколько минут назад ребята под руководством каскадеров «Мосфильма» выбирали себе партнеров для «драки», составляли группы, которые как ручейки, должны были вливаться в пыльную, колышущуюся, яростную реку. Но вот сняты куртки-плащевки, джинсы и кроссовки. Надеты шаровары, тельняшки и мешковатые пиджаки, сапоги и грубые башмаки. И сразу преобразились лица, стали аскетичней, строже. Исчезли сегодняшние «акселераты», и возникла из тридцатилетнего далека «шпана замоскворецкая».

— Сценарий привлек меня тем, что в нем нерасторжимо переплетаются определенный исторический пласт жизни страны и история

Да, сразу признаюсь: этот репортаж со съемок фильма режиссера А. Панкратова будет пристрастным. Так уж получилось, что детство мое, как и героев будущей картины, проходило в Москве в середине пятидесятых годов. И по какому-то невероятному совпадению одним из объектов съемок стал двор моей съемочной группы из заброшенный, усилиями съемочной группы он перенесся в пору своего «звездного часа» — пятидесятые годы...

пристрастный репортаж

«ПРОЩАЙ, ШПАНА ЗАМОСКВОРЕЦКАЯ!»





«Гаврош» — Н. Добрынин Милка — Л. Бородина

становления характера человека. — рассказывает режиссер Александр Панкратов. — Сейчас, когда, используя слова из песни Владимира Высоцкого, «дети бывших старшин да майоров» стали основной опорой и созидательной силой страны, хотелось вернуться к истокам их характеров. Главный герой фильма, пятнадцатилетний мальчишка Роберт Шулепов (его играет учащийся автодорожного техникума Сергей Макаров), растет без отца. Отец его, бывший танкист, после возвращения из плена был несправедливо репрессирован. И Робек рано познал, что такое быть «сыном врага народа». Эта травма не прошла для него бесследно. Отсюда его замкнутость, неуверенность, даже ущербность. Он все время ощущает в душе некоторую дистанцию между собой и сверстниками. Мы стремимся проследить становление характера Робекки, передать мироощущение взрослеющего подростка, переживающего первую любовь и первое горе. Он остро желает выразить себя как личность и вместе с тем еще не обрел определенной цели. Для многих исполнителей главных ролей наша картина — дебют в кино. И для театральной актрисы Ларисы Бородиной (она снимается в роли Милки, первой любви Робекки), и для актера театра «Сатирикон» Николая Добрынина («Гаврош»), и для учащегося автодорожного техникума Михаила Пузырева (друг Робекки, Володька Богдан). В роли матери «Гавроша» снимается Тамара Семина. Отца Богдана играет Георгий Бурков.

Цвета в привычном понимании этого слова в нашем фильме не будет. Нам кажется, что одноцветное изображение даст ощущение правды тех лет, создаст большую степень обобщения. Быть может, это связано с тем, что мы обычно вспоминаем прошлое через старые фотографии, хранящиеся в заветных альбомах. С воссозданием более точного образа эпохи связан и обычный формат будущего фильма. Ведь картина наша, несмотря на кажущуюся близость того времени, историческая. А это требует поисков особой стилистики, особых выразительных средств.

...Съемка «Сцены драки» подходила к концу. Уже темнело. На деревянном столбе засветился маленький железный фонарь. Он выглядел каким-то одиноким и беспомощным в неоновом мире восьмидесятых. Зажгли дымовые шашки, и из дыма, как из памяти далекого детства, зыбкое и непрочное, возникло изображение двора. Оно то исчезало, то становилось ярче. Как далеко от нас те пятидесятые, как близко...

Наталья СОСИНА

Фото И. Гневашева

КИНО В МОЕЙ ЖИЗНИ

ОНИ ОЧИЩАЮТ ДУШУ

Хочется рассказать, а вместе с тем и осмыслить, какую роль сыграло и продолжает играть кино в моей жизни. Может быть (я надеюсь на это), мне удастся выразить мнение многих представителей поколения сегодняшних тридцатилетних.

Детство. На экране «Неуловимые мстители». Влюбляюсь в каждого из положительных героев по очереди. Восторгаюсь отвагой, завидую Ксанке (В. Курдюкова), тоже ведь девчонка; узнав, что В. Курдюкова — гимнастка, записываюсь в спортивную секцию, выполняю разряд. Ночью плачу в подушку (при маме стыдно) из-за того, что в финале одной из серий вражеская пуля настигла верного друга неуловимых Бубу Касторского (актер В. Сичкин). Хочу написать письмо режиссеру, чтобы Бубу не убивали, чтобы в следующей серии он выздоровел и вместе с красными дьяволятами снова бил врага. Но уже понимаю, что нас, зрителей, много, а режиссер один; он в письмах утонуть может, если каждый начнет писать, не пишу.

Много позже в кино, только документальном, увижу знакомого с детства актера; теперь он живет в Америке. Хочется кричать: «Буба! Как же так?! Ведь вы с ребятами так беляков били!» Глупо кричать. Сколько ни говорят публике: «Не отождествляйте актера и киногероя», все равно отождествляет.

Юность. Помню, как увлеченно одна из моих одноклассниц рассказывала содержание фильма «Любить человека» С. А. Герасимова. Потом был сам фильм о большом красивом чувстве, тонкий и правдивый. Хочется сказать о нем доброе слово, особенно сейчас, когда мы стремимся к правде во всем.

Жемчужинами того времени были «Ромео и Джульетта», «Романс о влюбленных», «Древо желания». Было недоумение: почему последний из названных фильмов реклама обходит стороной? Но долго недоумевать было некогда, мы все куда-то спешили: сдать зачеты, экзамены, произнести громкую речь на студенческом митинге, тогда как Владимир Высоцкий предостерегал: «Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее...»

Зрелость (если этим словом можно назвать возраст, приближающийся к тридцати). Открытие режиссера Киры Муратовой и ее фильма «Короткие встречи». Низкий поклон ей от рядовых зрителей за эту работу, за то, что в большей степени, чем кто-либо, сохранила на экране Высоцкого. Как хорошо, что фильм К. Муратовой выпустили на экраны **сейчас**: в 67-м мне и моим сверстникам не было и десяти, могли бы не понять; как жаль, что **только сейчас**: в 67-м его могли понять те, от которых в значительной степени зависело наше сегодня. Обидно, однако, что реклама и критика не бьют в колокола, когда такие ленты выходят на наши экраны. Фильм «Короткие встречи» позволил нам сравнить первую работу талантливой Н. Руслановой с ее ролью в фильме «Знак беды» М. Пташук. Не знаю, как у других зрителей, а у меня лично при просмотре «Знака беды» слез не было, только веко стало чуть-чуть подергиваться.

Беру на себя смелость от имени зрителей своего поколения сказать, что «Покаяние» Т. Абуладзе, «Тема» Г. Панфилова, «Знак беды» М. Пташук — трудные, но нужные всем нам фильмы, они питают наш мозг, лечат нашу жизнь, очищают души.

Т. ПЕТРОВСКАЯ,
преподаватель английского языка,
Витебск

Роберт — С. Макаров

Мать «Гавроша» — Т. Семина



ЭТО ЗНАЧИТ-

КИНО И ЭСТРАДА

Резким противопоставлением кинематографа «важного» и «неважного» мы сформировали пренебрежительное отношение к произведениям популярных жанров...

ПАДАТЬ

Д.М. ВЛОВИН

И ВЗЛЕТАТЬ



Алла Пугачева в фильме «Пришла и говорю»

Так получилось, что существование жанров, именуемых развлекательными, в нашем искусстве стало по меньшей мере мучительным. И рождались они трудно, и жили с какой-то обреченностью, оставаясь на обочине настоящего искусства. Развлекательное никак не укладывалось в рамки нужного, высокого, поощряемого. Слова «развлекаться» и «развлекать» пугали (их не пришили к победному рапорту). То, что легкий жанр — один из основных фронтов борьбы за зрителя, и не только за воспитание его художественного вкуса (что уже немало), но и мировоззрения в целом, казалось сомнительным тезисом. Резким противопоставлением кинематографа «важного» и «неважного» мы сформировали пренебрежительное отношение к произведениям популярных жанров, оторгли от них хорошую режиссуру, взыскательного зрителя, лишили их духовной и материальной поддержки (не секрет, что красота, ум, фантазия, чувство юмора, воплощенные в кадре, стоят недорого).

Ситуация в общих чертах похожа на ту, что до недавнего времени бытовала на эстраде и там только-только начинает преодолевать. Существовал узкий круг далеко не всегда одаренных (или изрядно обделенных чувством нового) исполнителей, композиторов, жестко навязанных зрителю и слушателю средствами массовой информации. Неважно было, у кого пользуются они любовью, у кого нет, и пользуются ли ею вообще. Сейчас, когда круг этот резко расширился, многие из него тихо исчезают, не выдерживая конкуренции.

Не случайно все мало-мальски неординарное на эстраде, все, что шло наперекор унылому конъюнктурному потоку, не могло не привлечь внимания многомиллионной аудитории. Как раз тягой публики к неординарной одаренности, духовности, настоящему искусству, к правде в ее самом, быть может, горьком виде я объясняю успех завоевавших широкую популярность исполнителей и вслед ему — прокатный успех фильмов «Женщина, которая поет», «Душа», «Начни сначала», «Пришла и говорю». Голосам тех, кто снимался в этих фильмах, привыкли верить.

Зритель верил Алле Пугачевой, такой бескомпромиссной в выборе своего пути, в своей борьбе за искренность и профессионализм на эстраде. Другое дело, что борьба эта часто приводила к внешнему эпатажу, вкусовым сбоям. Но только трус, бездарь и бездельник может прожить без ошибок.

Конечно, это уже дело прошлое. Однако получилось так, что Алла Пугачева своих зрителей обманула, и обманула дважды — сначала фильмом «Женщина, которая поет», потом — «Пришла и говорю». Скажем, фильм «Пришла и говорю» был снят



вслед одноименной концертной программе А. Пугачевой, поставленной ею же в Олимпийском комплексе. В концерте с его ставкой на яркую театральность и доверительное общение с пятнадцатитысячным гигантом — публикой, певице удалось точно (хотя и рискованно) сбалансировать на острой грани эмоциональной взвинченности, ритмических контрастов, дерзости выразительных средств. Это захватывало, эпатировало, восхищало. Кинематограф слепо заимствовал то, что было открыто на эстраде, отказавшись от соб-

ственных разработок. Так, в песне «Скачки» полностью использовали и хореографию, и весь внешний рисунок аналогичного фрагмента из концерта, а решение песни «Пришла и говорю» оказалось просто документальной цитатой. Однообразие планов, аскетизм павильона (особенно удивил один и тот же уныло подсвечиваемый концертный задник) — и это на протяжении двух немалых по времени песен. А когда вслед за тем грянул гром из тучи кафешантанной роскоши туалетов и сногсшибательного антуража (экипаж,

«мерседес», «шикарное» общество, брильянты), стало ясно, что постановщикам не до музыки. А жаль, так как сами по себе песни «Когда я уйду далеко-далеко», «XX век», «Пришла и говорю», «А самолеты улетают» по сути своей не дают никакого основания для подобной образности и дешевого шика.

Постановочная некомпетентность сказалась и в других музы-

София Ротару в фильме «Душа»
Фото Г. Лыжина
и В. Манешина
(из фондов ИМО «Мосфильма»)

кальных картинах. Разве подлинный драматизм песен «Да», «И опять стою я у той черты», «Этот мир придуман не мной», «Песенка про меня» и «Женщина, которая поет» мог существовать в режиме слезливой фабулы одноименного с последней песней фильма? Каким фантастическим образом трансформировалась в фильме «Душа» изначально строгая и скромная манера подачи песни у С. Ротару? И опять же, неужели только безумными претензиями отличается творческий облик А. Макаревича, как это представлено в фильме «Начни сначала»? А такого ли воплощения заслуживали песни А. Зацепина (нужно отдать должное автору замечательных страниц советской кинематографической музыки), написанные и для «Женщины, которая поет», и для «Души»?

Однако кинематограф именно так распорядился тем человеческим и музыкальным материалом, который был дан ему. Кино воистину стало мачехой для А. Пугачевой (как и для С. Ротару, А. Макаревича).

Фильм, посвященный эстраде, в определенной мере интерпретация кинорежиссером творчества певцов и музыкантов. И качество интерпретации зависит не только от первоосновы, но и от ее автора. Первостепенную важность приобретает здесь культура понимания, восприятия, диалога и, может быть, даже спора.

Удачи, на мой взгляд, все же случаются. Нетривиальностью режиссерского мышления, духом эксперимента отмечен фильм «Сезон чудес» Г. Юнгвальд-Хилькевича. Может быть, фильм не заслуживает безоговорочного признания, но внимания — несомненно. Он снят ярко, изобретательно, захлеб. В нем все поверяется музыкой (композитор Ю. Чернавский, певцы-актеры М. Боярский и А. Пугачева) — и цвет, и ритм, и операторские эффекты. Музыка обживает несуществующий мир и делает его таким свежим и привлекательным.

Есть у картины и недостатки — сценарная непоследовательность, угловатость (непонятен неожиданный «сброс» фантастического и превращение его в обычное цирковое представление); замедленно-текучий ритм усложняет восприятие фильма молодежью, а взрослая аудитория не слишком заинтересована радикальным почерком режиссера и оператора, а также сугубо «попсовой» музыкой.



Сегодняшний день эстрады и кино — это обретение нового. Для эстрады он характеризуется резким обновлением имен, взрывом производства и потребления вырвавшейся из-под запрета рок-музыки. Борьба за дорогу новому в эстраде только начата, до победы над предвзятостью худсоветов и всяческих инстанций с их психологией и практикой, доставшимися в наследство от былых времен, далеко.

Однако реальные перемены есть, об этом свидетельствует и работа ленинградских кинематографистов «Как стать звездой» (режиссер В. Аксенов). У фильма особая история. Есть на ленинградском телевидении музыкальная передача «Кружатся диски», ведет ее голосом В. Татосова попугай Вакамайя. Видно, хорошо это получается, так как создатели «Как стать звездой» позаимствовали у передачи идею, а заодно и самого Вакамайю, приставив к нему в качестве стажера Максима Леонидова, актера, музыканта, певца, участника бит-квартета «Секрет».

«Как стать звездой» — представление, созданное специально для видео, первая проба наших кинематографистов в подобном жанре. Уплотненность и большое количество номеров в этом видеошоу, калейдоскопическое, безкульминационное течение программы говорят о том, что фильм рассчитан на вольный просмотр, с вероятными перерывами, повторами, может, даже с подпеванием и «подтанцовыванием».

Все многочисленные рифы, на которых обычно застревает корабль нашей эстрады, этот фильм легко преодолевает: роскошь костюмов, перья, плюмажи — все оборачивается шаржем, фантазия постановщика мешает в одной ленте имена Леонтьева и Делиба, Марлен Дитрих и Шуберта, Сальвадора Дали и Вертинского (заманчивый список можно продолжить: Лайза Минелли, Алла Пугачева, «Битлз», «Лицедеи», Элла Фицджеральд, Морис Шевалье — да и это не все). В этой широкой панораме эстрадного искусства подбор советских исполнителей показался мне узким. И дело не в том, что симпатии постановщика безраздельно отданы В. Леонтьеву. Жаль, что не была достойно представлена ни одна отечественная группа, это при нынешнем-то их изобилии и явно возросшем профессионализме. Бит-квартет «Секрет» явно заслуживает большего внимания к себе. Авторы слишком субъективно настаивают на отсутствии продолжательниц дела А. Пугачевой, показав очень смешную троицу претенденток на роль «звезды». Было бы куда более логичным предоставить это экранное время Жанне Агузаровой, солистке группы «Браво», которую сама А. Пугачева вывела на большую эстраду.

Что же наконец значит — «снять хороший музыкально-развлекательный фильм»? Ответ — в словах финальной песни видеошоу «Как стать звездой»:

«Это значит — думать и мечтать,
это значит — падать и взлетать,
это значит — слышать каждый звук,
это значит — видеть все вокруг».

рецензируем фильмы

ЗНАКОМОЕ — НЕЗНАКОМОЕ

Я. ВАРШАВСКИЙ

Кадры, из которых сложен этот фильм, многие из вас уже видели, и, может быть, не однажды, в старой хронике, в кинобиографиях. Но они воспринимаются в картине «М. Горький. Последние годы» будто впервые. Во всяком случае, иначе, по-другому. Драматург Б. Добродеев и режиссер С. Аранович взяли их в иных, более глубоких и точных связях. А потому в кадре знакомом вы улавливаете нечто такое, чего прежде не замечали. Великий закон кино — закон монтажа — обогащает слагаемые, извлекает из них более интересное содержание, чем то, к которому вы успели привыкнуть.

Заниматься реанимацией прошлого — дело занятное. Оно способно увлечь компилятора. Поставлены, вернее, склеены десятки фильмов-компиляций, они могут убедить в том, что вам давно известно. Вот одна из хрестоматийных тем — Горький и современность. Вы проходили ее в школе, штудировали потом и на различных семинарах: что нового скажет вам фильм? Сказал. И многое. Таков талант авторов — находить незнакомое в знакомом. На экране фильмотечные кадры. А вот слова звучат не очень-то привычные. Они извлечены из переписки Горького, из мемуаров современников. Их, конечно, можно было разыскать в различных публикациях, но Добродеев сделал нечто более значительное: распознавая драматические узлы истории, он постигает жизнь замечательных людей.

«Я не могу быть вполне с людьми, — звучат слова Горького, — которые обращают классовую психику в кастовую. Которые говорят «Мы — пролетарии» с тем же чувством, как бывало другие люди говорили: «Мы — дворянство». Это высказывание звучит так, будто относится к нынешним нашим коллективным размышлениям о том, как в жизнь советского общества проникли антисоциалистические взгляды и настроения. Кастовое под видом классового — не раз встречались мы с этой маскировкой беспринципности под идейность. Горький — человек гениальной интуиции, позволявшей ему предвидеть в едва заметных проявлениях нарастание общественных циклонов, — своевременно заметил зарождение явлений, против которых теперь развернулась борьба.

И вот знакомые кадры: Горький расспрашивает собеседников, вслушивается в их слова, спорит... Вы, может быть, не замечали прежде, сколько в его взгляде озабоченности, как сердито доказывает он что-то. И нет официальной, постного благообразия в его облике. Монтаж отражает напряжение мысли писателя, интересы всенародные, всечеловеческие, которые для него превыше всего.

Не надо думать, что Добродеев и Аранович подстраивались к мотивам наших дней: над этой кинобио-

графией Горького они работали еще двадцать с лишним лет назад. И встретили противодействие, как многие другие кинематографисты, прикасавшиеся к болевым точкам века. Но историю не остановить. С тех пор Борис Добродеев стал мастером той особенной документальной драматургии, которую надо суметь извлечь из фактов действительности, распознав в них столкновение общественных сил. Он владеет высоким накалом действия и стройностью композиции. Вспомните, например, его первоклассную работу «Девять дней и вся жизнь» — драму о женщине-враче, о ее благородной самоотверженности, о спасенном ею мальчике-монголе, взявшем фамилию своей второй матери и ставшем продолжателем ее дела. Как стройно сложена эта картина, как много она в себе несет... Это не просто хроникально-документальный фильм — это фильм художественно-документальный. В нем факты — источник художественных образов. Семен Аранович тоже поставил ряд документальных и игровых лент, в том числе «Торпедоносцы», где он особенно верен реалиям военного времени.

Прошедшие два десятилетия не состарили совместную картину мастеров о Горьком. В ней нет никаких идилий, ничего похожего на оживший памятник писателю... Не прославленный маэстро живет в роскошном особняке у Никитских ворот, а человек, до боли сердечной отзывчивый на волнения современности, чувствующий себя лично ответственным за беды века.

Авторы поступили совершенно правильно, включив в фильм простодушно-радостные картины утра страны, недавно избавившейся от голода и разрухи, верящей во всемогущество букваря, в бескорыстие и святую дружбу людей всех наций. И тут же проявление невежества и нетерпимости, духовной слепоты. Мы видим, как жгут иконы, разбивают колокола и делают злое и черное дело не случайные люди — это сторонники обновления страны, не умеющие, однако, противостоять бесу разрушения, инстинкту вражды. Так затягиваются тугие узлы. Благие порывы оборачиваются разрушением вековых духовных ценностей, если не хватает горячим головам культуры, интеллигентности. К наследованию мудрости, накопленной народом за долгие века, изо всех душевных сил зовет молодежь стареющий Горький...

Он упорно работает над «Жизнью Клина Самгина», эпическим романом о предреволюционной России; все мотивы этого грандиозного художественного исследования находят продолжение в России послереволюционной. Горький напряженно разгадывает пути-дороги Самгиных. Не считая себя всезнающим и непогрешимым судьей, он свободен от самодоволь-

ЗА СМЕЛЫЙ ПОИСК

Триста представителей разных кинематографических профессий из всех республик собрались на IV Всесоюзное совещание-смотр молодых кинематографистов. Собрались вместе, чтобы определить, что такое молодое советское кино, как оно в ближайшем будущем впишется в новую модель кинематографа. В работе совещания приняли участие представители Госкино СССР, Союза кинематографистов и ЦК ВЛКСМ.

Просмотры, обсуждения, «круглые столы», общение с философами, психологами, экологами — все это помогало режиссерам, критикам, актерам, операторам, художникам определить свои профессиональные проблемы.

Что отличало совещание от предыдущего, состоявшегося семь лет назад? Прежде всего свободный демократический характер, отсутствие заорганизованности и давления сверху.

В результате просмотров и обсуждений на критических ареопагах, где бурные дискуссии завершались и в четыре, и в пять часов утра, участники семинара пришли к выводу, что молодого советского кино как выразителя нравственных, эстетических идеалов определенного поколения, как единого художественного направления не существует. «Лица необщим выражением» оно не отличается. Есть отдельные имена, отдельные удачи. Особенно плачевна ситуация в игровом кинематографе, продемонстрировавшем невысокий художественный уровень.

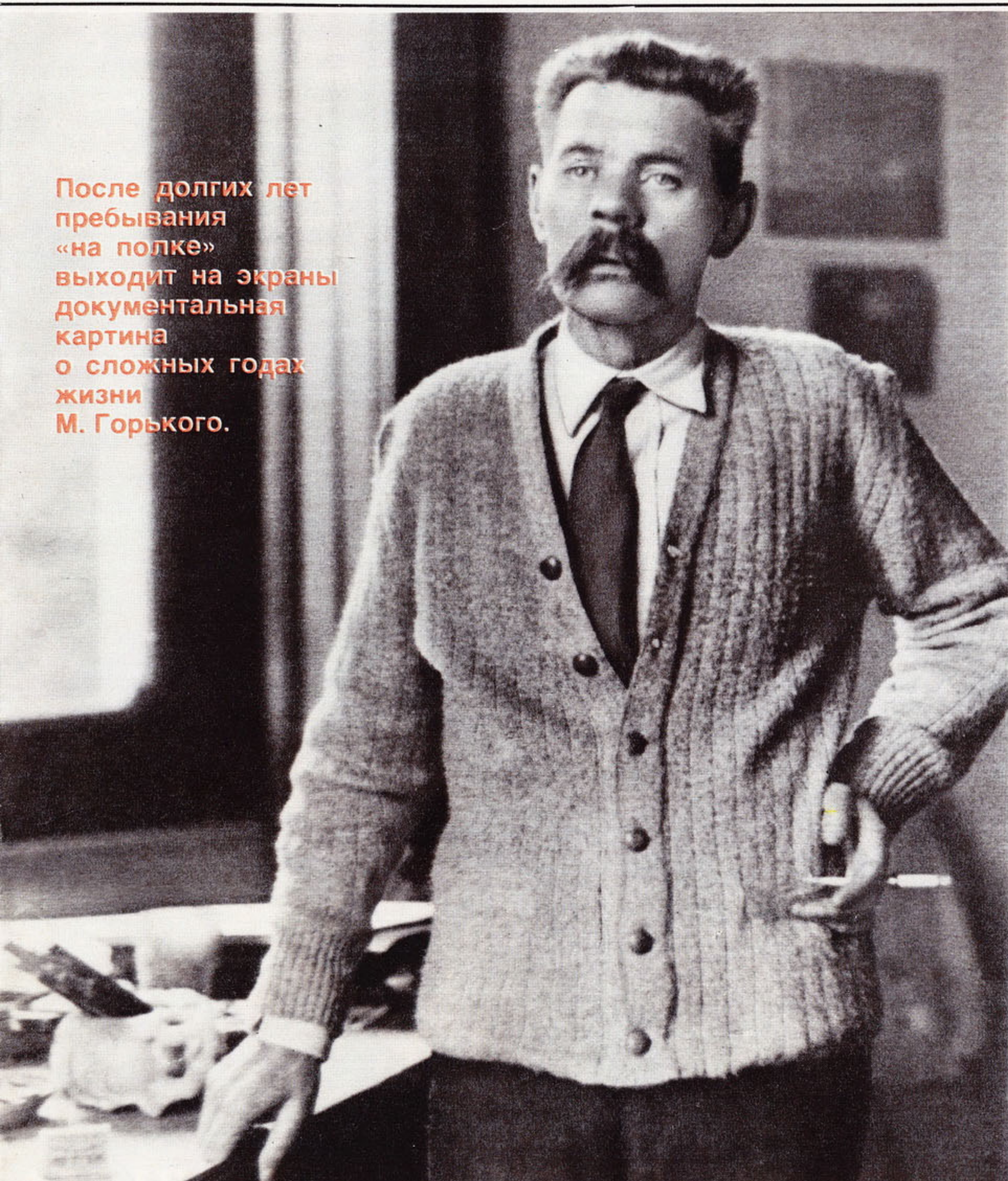
«Немедленно закрыть актерский факультет ВГИКа, чтобы не плодить несчастных и безработных!» — звучали на совещании предложения. «Дайте режиссерам возможность здоровой конкуренции», «Никаких очередей в киноискусстве больше не должно быть!», «Операторы злы и готовы к работе!»... Пусть тон выступавших порой бывал излишне резким, что вызывало и обиды, и возмущение, пусть немало претензий было по организации совещания, но это был важный опыт творческого и социального общения.

Представители каждой кинематографической профессии, каждой делегации внесли свои предложения, которые были обобщены в итоговом документе по коренной реорганизации работы Союза кинематографистов СССР с творческой молодежью. В нем говорится о создании Всесоюзного добровольного объединения кинематографической молодежи, о создании печатного органа ЦК ВЛКСМ — трибуны молодых кинематографистов, об изменении системы кинообразования и существующей оплаты труда актеров, о целевой программе фильмов на экологическую тему и т.д.

Проведенное совещание дает надежду на то, что молодое советское кино в ближайшем будущем заявит о себе в полный голос.

От редакции: Подробнее о ходе работы совещания и его итогах «СЭ» напишет в одном из ближайших молодежных выпусков.

После долгих лет пребывания «на полке» выходит на экраны документальная картина о сложных годах жизни М. Горького.



ства, от упоения славой и в последние годы жизни по-юношески придирчив к самому себе. Непросто разгадать, как проявят себя новые Самгины, их дети и внуки. Горький не застрахован от ошибочных прогнозов, он ищет истину и вас заражает страстью искательства. Его мучают жгуче-беспокойные мысли о подрастающем поколении, об этих вот мальчишках и девчонках, что обступили его в колонии Макаренко, куда он приехал, чтобы взглянуть в завтрашний день страны. И ребята с их безошибочным чутьем видят в нем не требовательного наставника, а старшего друга, в его необыкновенной судьбе они хотят разглядеть свои судьбы. Горький смотрит свою старую пьесу «На дне» в исполнении колонистов — вот какие узлы вяжет своенравная драматургия истории!

Свободнее, динамичнее стала жизнь. Но не проще! Нет! Не сожрет ли собственничество революцию, задумался Горький. Не потянутся ли люди снова к приобрета-

тельству, затоптав неокрепшие ростки коллективизма? Горький не разрешает себе довольствоваться стереотипными ответами на вопросы, не дающие покоя. Убивают его силы, все труднее общаться с рвущимися к нему за советом людьми, а отказывать в беседе нельзя, ведь он сам так рвался в свое время к Толстому, и двери дома в Ясной Поляне были открыты для него. Но почему же все труднее попасть людям в особняк у Никитских ворот, будто и не он здесь хозяин?..

Фильм набирает драматическое напряжение в той части, где Горький принимает долгожданного гостя — Романа Роллана. Десятилетия ожидали оба эту встречу. И вот она состоялась. Но как не похожа эта встреча на ту, что рисовалась в воображении писателей! Оба сознают, что ждали чего-то другого. Чего же именно? «Это очень хороший и слабый человек... — напишет потом о Горьком Роллан, — он прикладывает много усилий, чтобы не порицать подчас

ошибки своих больших политических друзей. Внутри у него происходит борьба, о которой никто ничего не знает...»

Эта кинопубликация — так хочется назвать премьеру фильма — оказывается в одном ряду с историко-литературными публикациями, привлечшими к себе исключительное внимание читателей, ибо рассказала людям о нашем времени, о его конфликтах, горестях и торжествах так полно, как оно того заслуживает.

М. ГОРЬКИЙ. Последние годы.

«ЛЕННАУЧФИЛЬМ»
Сценарий Б. Добродеева
Режиссер С. Аранович
Операторы Н. Сергеев
и А. Климов

К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Фильмы, как и люди, имеют свою судьбу. Порой судьбы фильмов трагичны и отзываются на судьбах их создателей. Вот один из исторических примеров.

20 января 1945 года в кинотеатре «Ударник» состоялась торжественная премьера фильма С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный», первая серия. В фойе была развернута выставка бутафории и костюмов. Еще 8 января «Правда» опубликовала большую статью Всеволода Вишневского, высоко оценившего исторические заслуги Ивана IV и художественные достоинства фильма. Другие газеты поспешили дать положительные рецензии. Критические замечания вычеркивались. Однако они были, и достаточно серьезные. Так, например, Петр Павленко, соавтор Эйзенштейна по «Александру Невскому», написал резко критическую статью для газеты «Советское искусство», где называл Грозного «изувером», «тираном», «характером глубоко трагическим и несчастным» и осуждал фильм за холодный, расчетливый сальеризм и ложность драматургической концепции. Статья напечатана не была.

На Большом кинематографическом художественном совете, обсуждавшем только что законченный фильм, мнения резко разошлись. Актеры А. Д. Дикий, Б. А. Бабочкин, Б. П. Чирков говорили о холодности, не доходившей до сердца, о плохой игре актеров. Их поддержали писатели К. М. Симонов, Б. Л. Горбатов. Защищали фильм режиссеры И. А. Пырьев, Г. В. Александров, И. А. Савченко и другие. Председатель Комитета по кинематографии И. Г. Большаков в ожидании мнения И. В. Сталина окончательное решение отложил. А через несколько дней подписал «Заключение художественного совета» — весьма положительное, содержащее слова о новом раскрытии сложной исторической роли Ивана IV, о большом познавательном и воспитательном значении фильма. Этих слов никто на художественном совете не говорил.

Фильм сразу же был послан за границу — в Швецию, Англию, Францию и другие страны, где собрал множество восторженных отзывов от видных критиков и прославленных деятелей искусства. Критические замечания искупались изумлением перед монументальностью и роскошью постановки, осуществленной в Советском Союзе в тяжкие годы войны. Фильм прошел по всему миру на волне восторженных приветствий нашей победе над фашизмом как пример величия и могущества нашей культуры. Это сделало успех фильма событием политическим.

Успех позволил Эйзенштейну добиться согласия Большакова на постановку третьей серии фильма. Запланированный как двухсерийный, фильм разросся. Героические финальные сцены побед в Прибалтике и выхода к морю требовали кардинального увеличения метража. Но Большаков долго не со-

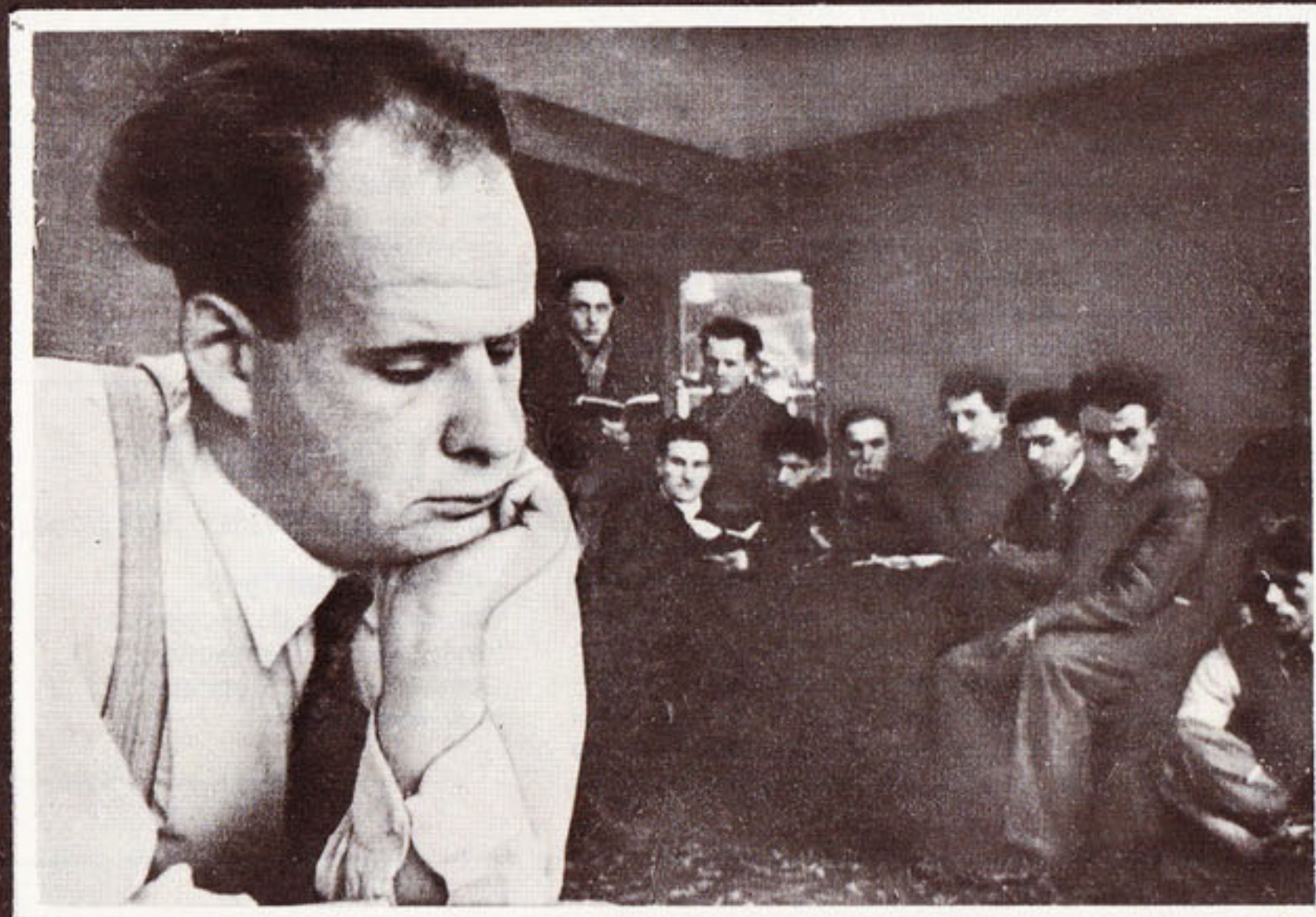
« — Вы историю изучали? — спросил Сталин.

— Более или менее.

— Более или менее?

Я тоже немножко знаком с историей. У вас неправильно показана причина...»

СУДЬБА ВЕЛИКОГО ФИЛЬМА



С. М. Эйзенштейн на занятиях с учениками во ВГИКе. 1934 год

Н. Черкасов — Иван Грозный,
М. Кузнецов — Федор Басманов

Фото из архива Д. Дебабова и В. Домбровского

глашался, понимая, что быстрый выход второй серии поддержит успех первой, и торопил с завершением фильма. Победив Большакова в споре о третьей серии, Эйзенштейн должен был уступить в другом: переноса работ из Алма-Аты в Москву он не добился. А это было важно: в Москву вернулись театры и многие кинематографисты, техническое оснащение «Мосфильма» во многом превосходило Алма-Атинскую импровизированную студию. Эйзенштейн умалчивал об очень важном: в высокогорной Алма-Ате его совершенно большое сердце отказывалось работать... Но все же он уехал в Алма-Ату, где сделал почти невозможное — закончил вторую серию фильма, как было запланировано, в декабре 1945 года. А 26 января Совет Народных Комиссаров СССР наградила С. М. Эйзенштейна, Н. К. Черкасова, С. Г. Бирман, А. Н. Москвина, Э. К. Тиссе и С. С. Прокофьева Сталинской премией I степени за первую серию фильма.

Все шло отлично! Эйзенштейн вернулся в Москву. Удачно складывались занятия во ВГИКе; начались хлопоты в Академии наук об организации сектора кино в Институте истории искусств. Вот только вторая серия лежала пока неподвижно, ждала просмотра «наверху».

2 февраля в Доме кино состоялся банкет — чествование новых лауреатов. Сияющий Эйзенштейн председательствовал за торжественным столом. Пригласил В. П. Марецкую на танец и внезапно упал без чувств — обширный инфаркт миокарда. Среди близких Эйзенштейну людей говорили, что в этот вечер Большаков повез вторую серию «наверх» и Эйзенштейн знал об этом. Документальных подтверждений этому я не знаю.

Началась почти безнадежная, но упорная борьба со смертью. Редкие посетители, допускавшие в палату, с надеждой писали об удивительной заинтересованности большого в том, что происходит в мире и в искусстве, о силе, желании действовать, но многие отмечали и устрашающую бледность, слабость, горькие остроты о бренности.

А фильм «наверху» еще не смотрели. 7 февраля его обсудил Большой художественный совет. Болезнь автора вынуждала многих щадить фильм, зато некоторые в отсутствие острого, зубастого Эйзенштейна говорили свободнее и резче. О первой, канонизированной, серии почти никто не вспоминал. Вторая серия от первой как бы отделилась. И это ее губило.

Форму фильма хвалило большинство. Т. Н. Хренников назвал музыку Прокофьева гениальной, С. А. Герасимов и М. И. Ромм говорили о поразительной, ошеломляющей, великолепной режиссуре. Упреки актерам сменились одобрительными упоминаниями. Но содержание фильма, трактовка исторических событий подвергались серьезной и достаточно аргументированной критике. Критиковали с позиций необходимости прославления Грозного, причины, даже Малюты. И. А. Пырьев, писатель Л. С. Соболев, руководитель хора имени Пятницкого В. Г. Захаров говорили о том, что фильм не русский, что причинники похожи на фашистов, а Грозный — на Великого инквизитора. Большаков выжидал. Поняв, чего он ждет, Г. В. Александров оптимистически напомнил, что и первую серию мы, мол, критиковали, а «более важный совет»

безоговорочно принял и наградил...

К несчастью, со второй серией вышло не так.

Вестей от «более важного совета» долго не было. Эйзенштейн томился, но, как всегда, утешался работой. Писал изящные мемуарные заметки, работал над разделом «Пафос» для книги «Неравнодушная природа». Наконец в санаторий Барвиху к нему пришло письмо от В. В. Вишневого, торопливо набросанное карандашом, дышащее сильным, непосредственным впечатлением:

«9 августа 1946 года в речи о кинематографии тов. Сталин сказал (дальше следовал абзац о В. И. Пудовкине), затем: «Возьмем другой тип постановщика — Эйзенштейна. Отвлечся от истории, вложил что-то «свое». Изобразил не прогрессивную причину, а нечто другое — дегенератов. Не понял... не понял и репрессий Грозного. Россия была разграблена, хотела объединиться... Она в праве была карать врагов... Иван Грозный, как мы знаем, был человек с волей и характером... А дано не то... Гамлет или иное... Изучите факты. Изучение требует терпения. А его не хватает. Надо научить наших людей добросовестному отношению к своим обязанностям...» (Далее следует абзац о фильме Л. Д. Лукова «Большая жизнь».)

Несомненно, что столь поспешное сообщение больному другу было продиктовано желанием предупредить о грозящей беде, смягчить удар. Несомненна и точность, с которой Вишневский изложил слова Сталина, потому что они послужили основой для постановления ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» от 4 сентября 1946 года. В этом постановлении сокрушительной критике подвергались фильмы Л. Д. Лукова, В. И. Пудовкина, Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга. Об Эйзенштейне там было сказано:

«Режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма «Иван Грозный» обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско причинников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского ку-клукс-клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета».

В постановлении указывалось на плохое руководство тов. Большакова. Выпуск на экран второй серии фильма «Большая жизнь» запрещался. О судьбе других фильмов не говорилось ничего.

12 сентября художественный совет собрался для обсуждения ошибок. И сам Большаков, и выступавшие много говорили об атмосфере нетребовательности, поверхностном отношении к делу, о положении в кино вообще, о картине Лукова. Об Эйзенштейне молчали. Может быть, не могли обвинить в невежестве, зная о тысячах страниц конспектов, о сотнях снимков и рисунков, о переговорах с консультантами (все это сохранилось в архиве Эйзенштейна). Зная, наконец, об огромной эрудиции и необычайной добросовестности Сергея Михайловича. Только М. И. Ромм посетовал, что в фильме не разобрались, чем поставили Эйзенштейна в трагическое положение. С места ему кричали: «Ему говорили, а он не послушался». Он слушал и улыбался. Большаков раздраженно сказал: «...говорили и не раз говорили... Больше того,

он требовал, чтобы картина была показана правительству, и письма писал товарищу Сталину».

Теперь Эйзенштейну пришлось писать самокритическое письмо в газету «Культура и жизнь». Он пытался объяснить свои попытки показать «возможность отдельных сомнений» «человека с сильной волей и характером». Потом писал А. А. Жданову, где «брал на себя смелость просить... разрешение на продолжение работ по «Ивану Грозному» в порядке переработки уже заснятых частей в должном направлении и досъемки необходимых частей сценария (в частности, Ливонской войны и внешнеполитических успехов Ивана в борьбе с враждебным иностранным окружением)». Писал Эйзенштейн вместе с Н. К. Черкасовым и Сталину. Ответов в архиве нет. Дальнейшие хлопоты взял на себя Н. К. Черкасов, любимейший и популярнейший артист, депутат Верховного Совета. В его книге «Записки советского актера» кратко описана беседа И. В. Сталина, В. М. Молотова и А. А. Жданова с ним и Эйзенштейном в феврале 1947 года.

Мы же приведем гораздо более подробный рассказ писателя Б. Н. Агапова, произнесенный им на международной эйзенштейновской сессии в Союзе кинематографистов в январе 1968 года. Вот отрывки из этой стенограммы:

«...Сталин начал с извинений, что задержал ответ на письмо Эйзенштейна: он был очень занят, а потом решил, что лучше поговорить лично.

— Что вы думаете делать с картиной? — спросил Сталин.

Они высказали мнение, что основная ошибка в картине состояла в том, что они разрезали вторую серию на две части, отчего Ливонский поход не попал в эту картину...

— Вы историю изучали? — спросил Сталин.

— Более или менее.

— Более или менее? Я тоже немножко знаком с историей. У вас неправильно показана причина...

Развивая эту мысль, Сталин сказал, что причина показана как ку-клукс-клан, а царь получился нерешительный, как Гамлет. Что мудрость Грозного состояла в том, что он стоял на национальной точке зрения и иностранцев в свою страну не пускал, что он первый ввел государственную монополию на внешнюю торговлю: «Он — первый, Ленин — второй». Далее была характеристика «крупного военачальника» Малюты и, наконец, основная мысль:

«Иван Грозный был очень жестоким. Показывать, что он был жестоким, можно, но нужно показать, почему необходимо быть жестоким. Одна из ошибок Ивана Грозного состояла в том, что он недорезал пять крупных феодальных семейств. Если бы он эти пять боярских семей уничтожил, то вообще не было бы Смутного времени. А Иван Грозный кого-нибудь казнил и потом долго каялся и молился. Бог ему в этом деле мешал. Нужно было быть еще решительнее».

Дальше разговор пошел о частностях, говорил главным образом Черкасов. И когда он, прося о возможности работать далее, вскричал, что уверен, что переделка удастся, Сталин рассмеялся и сказал: «Давай бог каждый день новый год». Эйзенштейну же ответил: «Я даю вам не указания, а высказываю замечания зрителя».

Словом, разговор, длившийся час десять минут, закончился разрешением доработки. Конкретных указаний Сталин не сделал. Жданов говорил о мелочах: об увлечении бородой Грозного, тенями на стенах...

Эйзенштейн поначалу был обнадежен беседой. Но как переделывать фильм? Ведь если первая серия, с подзаголовком «Ради Русского царства великого», была посвящена борьбе за государственность, за единовластие, то во второй половине, «Един, но один», Эйзенштейн хотел показать трагедию власти, муки совести, напрасность жестокости. Он знал, что заказ на фильм шел от Сталина, но думал ли он, что образ Ивана Грозного должен содержать столь прямые аналогии с современностью? И могли ли он мысль о милосердии заменить на упреки в «одной из ошибок Грозного», в недостаточной решимости дорезать инакомыслящих бояр?

Шли дни, месяцы. Картина «лежала на полке». Иногда Эйзенштейну удавалось показать ее друзьям. Обычно с грустно-ироническими комментариями. Болело сердце. Набегали новые заботы. Надо было заканчивать научные исследования о монтаже, о мизансцене, о стереокино. Писал он и небольшие статьи, и наброски о цветовом кино, о телевидении, о воспитании вкусов зрителей. Двигались и мемуары, с теплотой и юмором он описывал своих сотрудников по картине — монтажницу, гримера, портного, звукооператора, как бы благодаря их за верность, за бескорыстие. Много сил требовали и студенты ВГИКА, молодой сектор истории кино...

Вначале он пытался возвратиться к картине. Набрасывал рисунки и записывал мысли: «Новый аспект одиночества: не один... а с народом», — думал о деталях бутафории, реквизита, цвета. Но постепенно «Грозный» как бы отступает на второй план, появляются новые замыслы — о «Пиковой даме», о 800-летию Москвы...

В ту зиму я часто ходил к Сергею Михайловичу, пытаюсь помогать ему в работе. Он чаще всего лежал на кровати поверх цветастого мексиканского покрывала. Болело сердце. Капал на сахар нитроглицерин. Старался отвлекаться новостями, рассказами о книгах, шутками. Чтобы рассеять его, я как-то сказал: «...Вот кончится эта хмурая слякоть, весной вам станет лучше. Начнете помаленьку работать над Грозным...» Он перебил нетерпеливо: «Неужели вы все не понимаете, что от малейшей мысли о нем у меня начинает болеть сердце? А на первой же съемке я сразу умру!»

Он умер в ночь на 11 февраля 1948 года.

Вторая серия «Ивана Грозного» вышла на экран лишь в октябре 1958 года без всяких поправок. Так, как была оставлена Эйзенштейном. Она обошла экраны всего мира, поражая мощностью таланта, дерзкой новизной художественных решений. Идейная историческая концепция картины может вызвать различные оценки, несогласия, споры. Но, оставаясь плодом своего нелегкого времени, картина преодолевает и временные, и национальные, и психологические, и иные рамки и входит в золотой фонд художественной культуры человечества.

Р. ЮРЕНЕВ



«...а если зритель пришел просто смотреть фантастику, ему, конечно же, фильм «Письма мертвого человека» не понравится».

Г. Хазеева, Анатиты

За что боролись

Разбор читательской почты — это в первую очередь ясное представление о вкусах киноаудитории. Зарываясь в гору писем, рискуешь обнаружить совсем не того «нашего зрителя», к которому призывают режиссеры и критики, за чье мнение порой прячутся — глас народа! — и чье мнение игнорируют те, кому как раз и прислушаться бы.

Только иногда забывают, вынося поспешный приговор именем «нашего зрителя»: он, зритель, просто так ниоткуда не возник. Его вкусы, представления и ожидания сформировал «наш» же кинематограф. И в этом смысле читательская почта на текущий репертуар — одновременно диагноз вчерашнего дня и прогноз на день завтрашний.

Итак, почта по кинофантастике. И первая неожиданность: кинофантастику ждут, о ней спорят, а почта — мало сказать удручающая! — просто тревожная. Писем-размышлений, писем-исповедей, даже писем заводных, злых — кот наплакал. Преобладают опрятные школьные сочинения или лаконичные «нравится» (ах!) — «не нравится» (мура!). Но по-настоящему меня как человека, профессионально изучающего фантастику, тревожит поистине катастрофическое непонимание ее задач и целей.

Но что же мы хотели прочесть? Последнее время именно такие — донельзя искаженные, примитивные, а иногда и вредные — представления о кинофантастике насаждались с экрана. Критики, правда, шумели, но к ним не прислушивались те, кто считал, что держит контрольный пакет акций на правильное понимание фантастики.

Мне особенно горько констатировать это сегодня, ибо мы-то в свое время надеялись на появление нашего фантастического кино на уровне мировых стандартов и даже выше. Мы — это читатели научной фантастики, мечтавшие о времени, когда превратимся в ее благодарных зрителей. Это время, казалось, не за горами.

И вот... Формально «кинофантастика» (кавычки снята рука не поднимается) есть. Забрехал интерес у режиссеров и студий; худо-бедно, но наладились сотрудничество писателей и критиков с кинематографистами — собираемся вместе, слушаем друг друга, спорим. Даже пресловутый картон декораций раздражает все реже.

Осуществление мечты? Все, чего не хватало тогда, сегодня есть? Оказывается, теперь как раз не хватает той самой малости, что поддерживала энтузиастов, а ныне улетучилась без следа: желания смотреть всю эту «кинофантастику».

Ведь ждали, надеялись увидеть совсем иное. Нас, первое послевоенное

ПИСЬМА ЖИВОГО ЧЕЛОВЕКА

и последнее предспутниковое поколение, воспитывали примеры Ефремова и Стругацких, Брэдли и Лема. И фантастику мы жаждали увидеть прежде всего умную, размышляющую. Заставляющую думать, всматриваться пристальнее в сегодняшний день, чтобы разглядеть его «побеги» в завтра.

А что сегодня на экране? В литературной фантастике если что-то и не удавалось, то потребность, амбиции были: говорить о серьезном, о главном. В кино же за исключением считанных примеров («Солярис», «Сталкер») фантастику быстро свели к примитивной функции: развлечь зрителя. Рассмешишь или заставишь тайком смахнуть слезу умиления. А то и просто усыпить. Причем из-за отсутствия опыта эти функции кинофантастика выполняет хуже, чем ее киносестры и кинобратья: мелодрама, детектив и комедия.

Блистающий мир — или блестящая мишура?

Последнее, кстати, подметили и читатели — тонко, хотя порой и неосознанно. Вчитайтесь еще раз в строки, вынесенные в эпиграф. Во многих письмах критикуют три фильма, условно отнесенных к «фантастическому ретро»: «Человек-невидимка», «Завещание профессора Доуэля» и «Блистающий мир». Уэллс, Беляев, Грин... Да имена должны были «вывезти», гарантировать успех постановкам! Но послушаем зрителя.

«Ставя этот фильм («Завещание профессора Доуэля»). — Вл. Г., режиссер Л. Менакер упустил из виду, что все гениальное просто, но не все простое гениально...» (И. Скороход, Новороссийск). С мнением читательницы солидарны москвичка В. Артемьева, студент В. Ширшов (г. Чирчик Ташкентской области), И. Федотова (Рязань) и другие. «Все было, — пишет Е. Вдовкина из Брянска, — инопланетяне в шлемах, люди с жабрами, фантомасы. Живых голов не было — это факт. Мне даже ночью страшно стало. Но ставить фильм на одном удивлении!»

На первый взгляд наивно. Но ведь точно схвачено! Задача перенесения на экран фантастической классики вообще чрезвычайно трудна. Тут какой-то особый язык нужен, стилизация, но уж никак не механический перенос действия в современность.

Однако это еще не самая досадная

неудача. Больше досталось двум другим экранизациям, авторы которых просто переименовали литературный первоисточник. «Я, конечно, понимаю, — пишет выпускница московской школы А. Москалева, — что режиссер и автор сценария не ответственны за развешанные афиши, на которых огромными буквами написано «Человек-невидимка». Но, по-моему, это новое название даже больше подходит к содержанию фильма». А читательница Е. Попенко (г. Бийск Алтайского края) после просмотра киноверсии «Блистающего мира» высказалась и того резче: «Посмотрела, и стало страшно. В течение полутора часов совершалось преступление — разделялись с Грином...»

Нечего лукавить: подобных писем единицы. Значительно больше восторгов по поводу красивых актеров, красивых нарядов и красивых страстей — в трех перечисленных экранизациях всего этого хватает с избытком. Но, мне кажется, следует выслушать и меньшинство. Потому, что это письма живого человека, думающего, приученного думать хорошей литературной фантастикой.

Еще более беспощадно такого рода зрительское меньшинство к фильмам, поставленным по произведениям... ну, скажем, явных «неклассиков». Одно дело — неудачное кинопрочтение образцов фантастической литературы. Но что, скажите на милость, заставляет режиссеров обращаться к заведомо посредственной литературной продукции («Акванавты», «Лунная радуга», «Семь стихий») или к оригинальным сценариям, написанным людьми, о настоящей фантастике, видимо, не слыхавшими («Звездный инспектор», «Петля Ориона», «Инопланетянка»)?

Читательскую почту названные картины вызвали невеликую, но приведу цитаты из писем. Об «Инопланетянке»: «Фильм рассказывает о чувствительности...» — по-моему, замечательная оговорка! О «Семь стихий»: «Лица героев простоваты, бездумны; костюмы сидят на актерах не безупречно, словно взяты с чужого плеча напрокат. А ведь нам показывают человека хоть не столь отдаленного, но будущего». До чего ж нужно довести юного зрителя, насколько извратить представление о жанре, которому отдал дань Уэллс и Чапек, Лем, Брэдли, Стругацкие, чтобы сегодняшняя десятиклассница критиковала образ будущего человека за несоответствие журналу мод!

Грустно... И все гораздо серьезнее, чем просто обида любителя фантастики. Беда не в том, что перевирается, переворачивается с ног на голову тот или иной выдержавший испытание временем сюжет. И не в словесной чепухе, которую с глубокомысленным видом несет очередной персонаж ленты «о будущем». Оглуленным, примитивным донельзя и по сути мещанским предстает с экрана совокупный образ будущего.

И это во времена, когда литературная фантастика (говорю о лучших ее образцах) заметно повзрослела и уже считает зазорным сулить читателю утопические «молочные реки в кисельных берегах».

Не молчащее меньшинство

На такого зрителя — не абстрактного, не выдуманного — обрушился, оглушил его первый, по сути, за последние годы настоящий советский научно-фантастический фильм «Письма мертвого человека».

Если десятикласснице Лене Ковалевой (г. Усть-Кут Иркутской области) фильм «просто не понравился», то В. Аннушкина (Орехово-Зуево) настроена более категорично: «...нам такие фильмы не нужны. Видимо, режиссер хочет так нас напугать, что после просмотра не будет интереса жить. Все равно конец света».

К счастью, фильмы типа (правильнее сказать: уровня) «Писем мертвого человека» вызывают обычно отклики разноречивые, разнообразие, и почта журнала — тому свидетельство. Фильм К. Лопушанского на нашем экране — явление непривычное, что само по



Кадр из фильма «Письма мертвого человека»

себе тревожит сознание, обложившееся подушками-стереотипами. Это отмечает Н. Усенко (Киев): «Непростительно мало у нас научно-фантастических фильмов, поэтому неподготовленному зрителю трудно сразу настроиться на «Письма мертвого человека». Я бы только хотел, чтобы отложилось в памяти это слово зрителя: НЕПРОСТИТЕЛЬНО.

Своего зрителя фильм нашел — Г. Царева (Красноярск), супругов Липовых (Челябинск) и многих других читателей журнала. Другое дело, что зрителя — будем честны — не массового, не среднего, хотя и с.этим очевидным тезисом все не так просто, как кажется на первый взгляд. Кто они такие — эти зрители «в меньшинстве»? Избранные, элита или просто те, у кого не атрофировалось чувство сопричастности ко всему, что творится в мире?

Из зала уходили люди?..

«Из зала уходили люди, а я словно приросла к креслу, — пишет ученица 8-го класса (имени она просила не называть). — Сейчас многие просто не понимают, что этот ужас может произойти завтра, послезавтра. Даже сегодня. Они живут безразличием — я так не могу. Я не могу успокоиться, что где-то идут войны, гибнут люди, что в любой момент из-за своей жестокости кто-то может нажать кнопку...» Одно такое письмо ЖИВОГО ЧЕЛОВЕКА, быть может, оправдывает усилия создателей фильма.

В читательской почте промелькнул и оттенок тревоги, которую высказал писатель А. Стругацкий («СЭ» № 17, 1986). Нельзя допустить, чтобы на подобных темах паразитировали те, кому все равно — новое мышление, старое... Чаще других резкие критические замечания читателей раздавались в адрес постановщиков фильма «Одинокое плавание».

Не буду перечислять всех обидных (и в ряде случаев, может быть, не во всем справедливых) эпитетов, но хочу отметить следующее. Оказывается, и неспециалисту-политологу, журналисту-международнику или социальному психологу — рядовому «нашему зрителю» ясно, что фильм — образец мышления старого. «Ведь это боевик. Конечно, Н. Ножкин внешне далек от Рембо, но...» — таким выразительным многоточием заканчивает мысль Н. Лапина (г. Морозовск Ростовской области). С ней согласны многие читатели — от пенсионера А. Андрианова (г. Горький) до московского пионера П. Петухова.

И фильм К. Лопушанского не свободен от недостатков, отдельных сюжетных и логических «проколов» (их подметили читатели А. Иванов из г. Ломоносова, В. Бойко из Николаевска-на-Амуре и другие), кроме того, по-моему, фильм в прессе все же перехвалили, что для режиссера-дебютанта нож острый. Но все-таки подобных примеров кинематографического нового мышления да еще применительно к такой теме, у нас на экране пока нет. И отдать должное смелости и настойчивости авторов фильма просто необходимо.

Это и есть настоящая кинофантастика. Нужная нам, живым.

При Союзе кинематографистов СССР создана творческая мастерская молодых драматургов неигрового кино.

ПЕРВАЯ ТВОРЧЕСКАЯ...

КТО МЫ ТАКИЕ?

«Молодые, талантливые, профессиональные драматурги неигрового кино желают познакомиться с серьезной, порядочной киностудией с целью создания высокохудожественных произведений. Жилплощадь обеспечены». Была бы киногазета, непременно бы дали такое объявление. В нем, как водится, что-то преувеличено. Ну, например, не такие уж молодые: слегка за тридцать. Хотя где вы видели сценаристов моложе? Может быть, «талантливые» — это преувеличение. Но уж «одаренные» — во всяком случае. Безусловно профессиональные. У каждого диплом Высших курсов сценаристов и режиссеров, по два-три фильма в активе, несколько готовых сценариев в столе и масса идей в голове.

Надо честно признать, что хорошие фильмы делают и без наших сценариев. Это обидно. Позвали бы нас, мы бы вместе... Без нас успешно снимают и плохие фильмы. Еще обидней. Почему не позвали нас?! Мы бы вместо...

И вот взяли и позвали. Прошлой весной — в телевизионное творческое объединение «Экран». А летом — на ЦСДФ.

Собрались мэтры:

— Ну, молодые-талантливые, что вы нам предложите такого?..

Честно признаемся: мы подготовились. Как у Жванецкого: «У нас с собой было». И прежде всего заявки на программы фильмов. Например, «Анатомия успеха». Интересно разобраться с феноменом успеха в нашем обществе, сопоставить его различные модели. Особые надежды возлагались на цикл комедий — попытку исследования массовой психологии. Один из фильмов этого цикла мог бы начаться с титров:

«Этому человеку за годы своей жизни удалось обмануть Академию наук СССР, Союз писателей СССР, Министерство торговли СССР, отряд космонавтов СССР и многие другие организации и ведомства...»

Живет в своем доме спокойно пенсионер, человек незаурядный, который в свое время устраивал скачки на приз собственного имени, не имея никакого образования, преподавал в университете, получил от Союза писателей жилплощадь в Москве и т. д. Деятельность этого новоявленного Бендера охватывает более сорока лет. Если же говорить серьезно, то, может быть, всю жизнь этот человек по-своему боролся с нашей бюрократией...

Были и еще идеи. Наверное, потому, что цикличность свойственна самой природе телевидения, «Экран», сразу взял в план 1988 года два наших цикла: «Анатомия успеха» и «По ту сторону мифа». Так что следите за программой телевидения! Режиссеров ЦСДФ заинтересовали документальные комедии. Но до включения в план дело пока не дошло. Все-таки такая центральная, такая дважды орденосная студия не может сразу взять да и решиться. Комедия — дело серьезное.

Вместе с комедиями мы предложили темы достаточно драматичные. «Детский мир» — так называется программа, в которой мы собираемся без сюсюканья разобраться в проблемах, стоящих перед людьми в возрасте от 7 до 12 лет. О каких проблемах может идти речь, если дети у нас — привилегированный класс, а детство — самая счастливая пора и все лучшее им, детям?!

«Коммерции советник» — так звался герой пьесы Е. Шварца «Снежная королева». Он ворвался в жизнь невинных Кая и Герды и едва не погубил детей. Среди наших мальчишек и девочек есть советники коммерции. У них можно купить дефицитные модели автомобилей, фирменную жевательную резинку и прочий престижный «ассортимент». Мы предлагаем рассказать о настоящих «базарах», которые разворачиваются... в школьных туалетах, и понять в конечном итоге, какую роль играют деньги в жизни маленьких граждан. Легко ли быть ребенком, короче говоря...

Впрочем, почему речь только о программах и циклах? У каждого из нас есть замыслы глубоко личные. И мы их тоже предлагаем. Так что, если серьезная порядочная киностудия желает познакомиться с молодыми, талантливыми драматургами неигрового кино, то мы к вашим услугам.

Игорь ПОБЕРЕЖСКИЙ,
по поручению творческой мастерской молодых драматургов неигрового кино

А ВОТ ЧТО ГОВОРЯТ МАСТЕРА

СИНИЦА УЖЕ В РУКАХ...

Три года назад когорта молодых драматургов, для которой сегодня журнал не пожалел своих страниц, выглядела, скажем честно, иначе. В компании абитуриентов высших курсов преобладали настроения растерянности: куда и зачем они устремляются?

И в самом деле: куда и зачем? Во вступительной лекции я, пожалуй, сгустил краски: гонорары ваши будут скудными, помыкать вами будет редакция, а наипаче — режиссура, жизнь у вас будет подцензурная... И в то же время я попытался заразить молодых коллег радостями и волнениями нашей профессии. Ведь «козыри» и впрямь несомненны. Это прежде всего подлинность, невыдуманность документального искусства. Возможность увидеть за явлением сущность. Явить истину без игровых прикрас.

И обязательно — с личностной, пристрастной оценкой. А дороги, встречи, новые люди! Прикиньте на весах дорогую возможность вмешаться в судьбу Отечества, коллектива, личности. И особенно дорогую надежду: увидеть, что ты помог!

И главное получилось: ребята «заболели» документальным кино!

А теперь у членов нашей мастерской есть синица в руках: профессия, скудно кормящая и не шибко престижная. Но есть и журавль в небе. О нем уже все сказано.

Леонид ГУРЕВИЧ

НАВЕРСТАТЬ УПУЩЕННОЕ

В недавние времена значение нашего ремесла было сильно девальвировано. Тысячи скучнейших картин начинали свой путь еще на уровне замысла, и по страницам сценариев кочевали ходульные герои, штампованные ситуации. Неудивительно, что такие сценарии были сплошь и рядом лишь документом для бухгалтерии. Порой режиссер и не заглядывал в этот «документ», а снимал, что хотел.

Сейчас кинодраматурги, как и все пишущие люди, бросились наверстывать упущенное. Появилась возможность открыто говорить о том, о чем раньше лишь шептались. Мы стали критиковать, вскрывать болезненные социальные нарывы. Но... Предложить острую тему, найти героев, обобщить факты может и журналист, и социолог, и экономист. А речь идет о профессии кинодраматурга, о ремесле особенном.

Сейчас от нас требуется высокое мастерство, открытость внутри профессии. Необходимо поднимать «цевой престиж». Учиться.

Лев НИКОЛАЕВ

ВПЕРЕДИ ЗРИТЕЛЬСКАЯ «ГОСПРИЕМКА»

Надо сказать, ребятам повезло. Они «вышли в свет» в тот момент, когда кино испытывает жажду новых идей, тем, решений. Сейчас сценарист неигрового кино нужен позарез любой студии, запретные темы и зоны отмирают на глазах, оригинальные замыслы не встречаются в штыхы.

Но не стоит обольщаться. Неигровое кино по-прежнему не имеет своего зрителя, и чаще всего даже самые лучшие картины идут в виде приложения к художественным. Я думаю, что зрительская «госприемка» внесет еще немалые коррективы. Поэтому уже сегодня творческая мастерская пытается искать новые подходы к зрителю, и прежде всего мы видим это в создании кинопрограмм, которые должны быть «кассовыми». Это не значит, что авторы пойдут на поводу у примитива и сенсации, но без учета интереса зрителя неигровое кино дальше жить не может. Первая такая программа, «Мужчина и женщина», разработана для «Центрнаучфильма» (сценаристы А. Власов и А. Цанк). Она целиком посвящена трудным проблемам биологических, психологических, социальных ролей мужчин и женщин в обществе. Для телевизионного показа создана уже упомянутая программа «По ту сторону мифа» (сценаристы И. Побережский и Е. Стародубцева), рассказывающая о стереотипах восприятия. Кинопрограммы — одна из любопытнейших тенденций нашей профессии в стремлении к коллективному осмыслению волнующих вопросов современности.

Эдуард ДУБРОВСКИЙ

Пожелаем успеха Первой творческой.

Надеемся, что зрительская «госприемка» пройдет успешно.



РУКОПОЖАТИЕ ГОЛЕМА, ИЛИ ПРОГУЛКА ПО НЕОБЫЧНОМУ МУЗЕЮ

Упоминание Потсдама у нас вызывает одну до автоматизма привычную ассоциацию. Мало кому неведомо, что здесь в 45-м состоялась историческая конференция глав государств антигитлеровской коалиции.



Но после того памятного дня, когда коллеги из берлинского журнала «Фильмшпигель» любезно предложили мне познакомиться с недавно откры-

Возведенное архитектором Нерингом в 1685 году как оранжерея, это богато декорированное здание позднее было переоборудовано под королевский манеж. Сегодня здесь разместился киномузей.

Персонаж фильма «Голем, как он пришел в мир», 1914, режиссеры П. Вегенер, Г. Гален

тым там Киномузеем ГДР, слово «Потсдам» рождает в воображении не только приземистый дворец Цецилиенхоф или, положим, пышное великолепие дворцов Сан-Суси. Слово в феерическом сне, перед мысленным взором проносятся лица кинозвезд и знаменитых режиссеров, старинные экипажи, кадры из фильмов знакомых и малознакомых. Создатели первого в ГДР музея кино резонно рассудили: кинематограф — сам по себе иллюзия, имитация

жизни, значит, и экспозиция, ему посвященная, должна иметь привкус чего-то невсамделишного, отчасти ирреального, отчасти ироничного.

Киномузей ГДР открылся в феврале 1983 года. Ему выделили одно из самых старинных и красивых зданий города, построенное еще в XVII веке. В том, что юную музу экрану не обошли уважительным вниманием, я вижу не только прекрасное проявление истинной интеллигентности и высокого национального самосознания, но и здравый расчет. Музей способствует популяризации кино ГДР, а в условиях снижения посещаемости кинотеатров это, наверное, немаловажно. Но дело даже не в практической выгоде, а в понимании, что нужно культивировать атмосферу почтительности по отношению к кинематографу — стремительному и яркому искусству XX века, сохранить его достижения и реликвии для новых поколений. Диву даешься, как много уникальных вещей начала века, 20-х годов удалось найти: здесь выставлены и декорации знаменитых немых фильмов, и реквизит, и костюмы персонажей, плакаты, афиши, фотографии, документы. Каждому, кто интересуется историей кино, эти названия фильмов скажут много: «Индийская гробница», «Принцесса устриц», «Кабинет доктора Калигари», «Метрополис», «Безрадостный переулочек», «Последний человек»... А вот зловещий и одновременно забавный Голем из одноименной ленты 1914 года, предтеча разнообразнейших монстров из голли-

вудских «фильмов ужасов». Проходя мимо глиняного муляжа, я не удержался и украдкой прикоснулся к его растопыренной пятерне...

Концепция музея проста: придерживаться хронологии, делая акцент на важнейших, ключевых эпизодах немецкой киноистории. Своеобразно и динамично, на остром контрасте решено в экспозиции противоборство фашистского и антифашистского направлений в кинематографии Германии. Слово друг в друга глядятся снятые по заказу нацистов ленты шовинистского, милитаристского и откровенно коммерческого толка и протестующие им, протестующие против войны, человеконенавистничества, несвободы. Вот стенд, посвященный киностудии ДЕФА.

На втором этаже две секции. В одной, на радость детворе, владения «песочного человечка», излюбленного персонажа вечерней телемультипликации (наподобие нашей «Спокойной ночи, малыши!»). В другой прослежена эволюция кинотехники: от допотопных аппаратов Люмьеров и М.Складановского до сложнейших современных камер и проекторов.

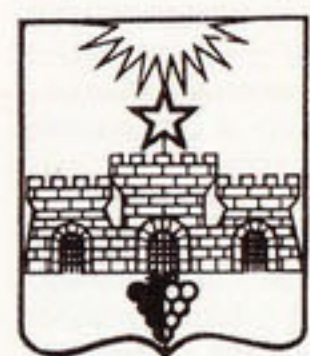
Здесь же, при музее, кинозал, кафе, киоск, где можно купить кинолитературу, плакаты, буклеты. Направляясь к выходу, вновь прохожу мимо колоритного глиняного истукана, и, кажется, он мне одобрительно подмигивает. А что? В кино все возможно.

Олег СУЛЬКИН

Потсдам — Берлин — Москва

УРОКИ ЭГЕРА

Когда открываешь дверь общежития медтехникума, где по традиции живут участники Эгерских летних курсов, первое, что бросается в глаза, — многие хорошо знакомы друг другу, встречаются, как старые друзья.



В четырнадцатый раз созидались курсы, и некоторые из гостей — киноведы, работники киноинститутов, участники кино клубов (в нынешнем году это представители 15 стран Европы) — съезжаются в небольшой город регулярно: знакомятся с новостями венгерского кино, обмениваются информацией о киножизни в своих странах, обсуждают фильмы...

Опыт общения людей из различных государств, свободного обмена мнениями по самым разным вопросам — один из уро-

ков этой необычной школы, «хозяев» которой — заместителя директора областного управления Госкино Оскара Окоша и председателя кино клуба при Доме молодежи, преподавателя гимназии Ференца Хернади — с раннего утра до позднего вечера можно было встретить среди слушателей курсов, всегда с улыбкой, всегда готовых помочь. За десять прошедших дней мы увидели около сорока игровых, документальных и мультипликационных фильмов, не считая видео программ, встретились со многими руководителями венгерской кинематографии, режиссерами, сценаристами, специально приезжавшими для этого из Будапешта.

А как все начиналось? — Однажды француз Поль Робер изъявил желание познакомиться с венгерским кино. Заявил, что может привезти с собой 30 человек. Эта возможность была им предо-

ставлена при помощи общества «Знание», которое стало одним из организаторов курсов, — говорит Оскар Окош. — На следующий год французы спросили: «Почему мы одни смотрим фильмы, без венгров?» А мы подумали и решили пригласить и представителей других стран. Спустя 5—6 лет курсы приняли нынешний вид. Нам помогают киноинститут и Главкиноуправление средствами и фильмами. К этой работе присоединились организации, ведающие международными связями. О создании курсов были проинформированы представители ВНР за рубежом. И теперь за год до очередной встречи мы посылаем им планы, тематику, другие разработки, чтобы наши иностранные коллеги смогли своевременно ознакомиться с тем, что они увидят в Эгере. Должен подчеркнуть, что наша работа стала возможной только благодаря помощи всех названных организаций, а также Союза кинематографистов Венгрии.

Это, пожалуй, можно

назвать еще одним из уроков Эгера. Разные ведомства, деятельность которых на первый взгляд никак не связана, уже полтора десятка лет курируют летние курсы, всемерно помогают их проведению. И никаких бюрократических барьеров.

Вниманию гостей были предложены ленты Марты Месарош («Дневник для моих любимых»), Миклоша Янчо («Рассвет» и «Сезон чудовищ»), Петера Бачо («Вальс на банановой кожуре»), других известных режиссеров, ретроспектива фильмов Пала Габора. Из работ более молодых представителей венгерского кино наиболее интересны, пожалуй, «Киноклип» Петера Тимара — за его меткими бытовыми музыкальными зарисовками, порой веселыми, порой грустными, а главное, понятными без перевода, видится интерес автора к своим современникам, предстает социальный срез большого города — и «Элисий» Эрики Санто, драматическая притча о еврейском мальчике, попадающем в детский концлагерь в годы войны. Кар-

тина Гезы Бёсёрмени «Лаура» — о женщине, которая когда-то начинала как эстрадная певица, и вот спустя много лет пытается «вернуться в молодость», снявшись в музыкальной видео программе. Кстати сказать, ретроспективу фильмов этого режиссера решено представить в программе курсов-88.

В Эгере было много интересных знакомств. В частности, с Кароли Тормой, страстным коллекционером и киноэнтузиастом, основателем киномузея в Капошваре (о нем мы еще расскажем нашим читателям).

...А может быть, и нам стоило бы организовать регулярные встречи кино клубников из разных стран? И не обязательно в Москве, а скажем, на базе какого-либо известного кино клуба. Разве нам нечем поделиться с другими? Да и создаваемому ныне Обществу друзей кино СССР такие контакты были бы полезны.

Б. ПИНСКИЙ,
спец. корр.
«Советского экрана»

Эгер — Москва

ПАМЯТИ ИВАНА МИКОЛАЙЧУКА

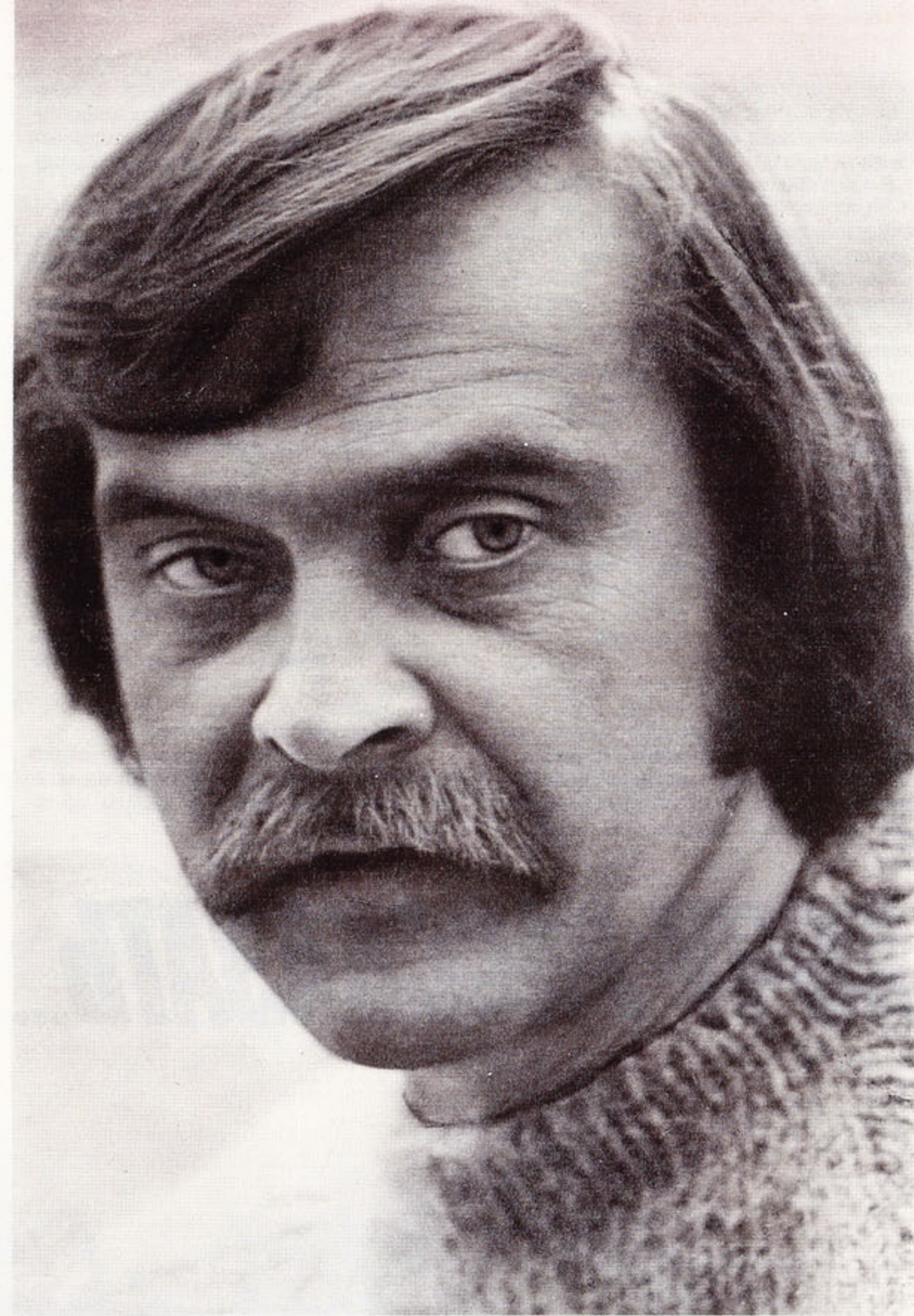
Юрий ИЛЬЕНКО

Мы шли с Иваном утренними улицами небольшого прикарпатского городка, остановились на автобусной остановке, заговорились. Через несколько минут я заметил, что трое или четверо детишек стоят чуть поодаль и в неправдоподобной для их возраста тишине и сосредоточенности смотрят на Ивана. Иван их уже заметил. В детских глазах светились счастье и изумление: неужели перед ними на самом деле, вправду он? Иван поднял руки и, быстро-быстро меняя положение пальцев и кистей, «заговорил» на языке глухонемых. Я не верил своим глазам. А дети вдруг разом «затараторили» руками: они были глухонемые, и Иван как-то понял это сразу. Наш маршрут был изменен, дела отложены — ребята прямо тут же повели нас к себе в приют. Все утро Иван провел с детьми. Они видели его фильмы и любили его безмерно. Человеческое послание Миколайчука было понято и этими обездоленными.

Горько слышать: «...сделано мало... застойный период — не лучшее время для творчества». А я задыхаюсь от протеста. Да, для многих это было действительно время застоя, летаргически замершего гражданского пульса, меланхолически задремавшей совести, добровольной творческой импотенции, но только не для подлинных художников. Понятие «застойный период» никак не характеризует ту поистине драматическую борьбу, что шла в искусстве на протяжении двух десятилетий: разрушались революционные по смелости замыслы, заживо хоронились готовые фильмы, возводились фантомы напраслины на художников, стригли, как овец, сценарии, роли, мысли. Но никогда, ни на мгновение не останавливалась неравная борьба настоящих художников с безликим, удушающим административно-бюрократическим потоком конформистской культуры. В этой борьбе за художниками поражений значит, увя, больше, чем побед.

Да, не исполнил Иван им рожденную и выстраданную роль Ореста в «Белой птице с черной отметиной» — не дали. И запрет этот поставили условием осуществления самого фильма. Не разрешили по причине дикой и демагогической: не может, мол, актер, сыгравший Тараса Шевченко, затем играть трагически заблудшего сына своего народа (он исполнил в фильме другую роль — Петра). Да, не дали воплотить на экране заветные замыслы: «Tabula rasa», «На поклон» и последний — «Небылицы про Ивана»... Но пядь за пядью отвоевывалось художником пространство правды и красоты в каждой его свершенной работе. Не было «застойным» для него то «застойное времячко» — это было время бескомпромиссной борьбы.

И вот звучат голоса: «...Да, конечно, но мало... мало сделано... Вот если бы сыграл Иван ту роль... Да осуществил вот тот свой замысел... Если бы снял и этот свой заветный фильм, то тогда бы...»



ПО ЗАКОНАМ ПРАВДЫ И КРАСОТЫ

Нет! В том, что сделал Иван Миколайчук — актер, драматург, режиссер, гражданин, — так много и ума, и сердца, и боли, и надежды, что хватит с избытком и нам, и детям нашим. Его творческое, личностное послание людям состоялось, но оно многие годы сознательно отодвигалось перестраховщиками и идеологами застоя в тень фальшивых авторитетов от кино, на окраины общественного сознания. Его голос прозвучал по всему миру громче, чем у себя на Родине. Давайте предоставим экран его героям, его думам, его страсти, его тревожной совести: Иван из «Теней забытых предков» и юный Тарас из «Сна»... Герои «Комиссаров», «Бурьяна» и «Белой птицы с черной отметиной»... А еще — «Каменный крест», «Аннычка», «Захар Беркут», «Пропавшая грамота», «Гадюка»... Князь Владимир из «Легенды о княгине Ольге»... Поставленный им пророчески мудрый, исповедально честный «Вавилон-XX»... Такому позавидует любая из самых богатых культур мирового сообщества.

Да, он был услышан и принят людскими сердцами...

Нейл Армстронг, американский астронавт, первым ступивший на Луну, будучи гостем «Феста» в Белграде, пришел на наш фильм «Белая птица...». После просмотра его познакомили с Миколайчуком. Пожимая ему руку, Армстронг сказал, что он, Нейл, готов лететь с Иваном снова на Луну. Они шутили, улыбались друг другу, и было видно, как захватило и покорило Армстронга, американского астронавта, человека иной культуры, иного мироощущения, иной, уже космической, духовности, актерское и человеческое обаяние Миколайчука.

Когда Иван снимался в Болгарии у режиссера Георгия Стоянова, туда прибыла французская киногруппа с Жан-Полем Бельмондо. Они столкнулись в гримерной, Бельмондо мгновенно узнал Ивана: он видел в Париже «Тени забытых предков» С. Параджанова и был потрясен и фильмом, и работой еще совсем юного Миколайчука. В тот день, закончив дела, Бельмондо появился на съемочной

площадке, где снимался Иван, и пригласил его в бар, так как улетал вечерним самолетом. Им предложили переводчика, но Бельмондо отказался: «Если двум таким актерам, чтобы понять друг друга, нужен кто-то еще, то актерское дело вообще ничего не стоит на этом свете...» Они провели вечер вдвоем, так и не проронив ни единого слова. Потом уже сам Иван рассказал мне об этой фантастической беседе. И пересказ длился несколько часов... Они понимали друг друга — тот, из «Теней забытых предков», и другой, из фильма «На последнем дыхании».

Миколайчук появился в «Тенях забытых предков», когда все актеры уже были утверждены. Ивана очень рекомендовал его учитель Виктор Илларионович Ивченко. Нас устраивал иной исполнитель, и С. Параджанов попросил меня, оператора фильма, провести чисто формальную пробу. Но случилось по-иному. То, как зажил Миколайчук перед камерой в той давней пробе, до сих пор потрясает меня при одном только воспоминании об этом. Я бросился из павильона вслед за ушедшим уже Параджановым, вернул его. Через какие-то четверть часа Иван был утвержден на роль прямо на съемочной площадке.

У него не было в актерстве ни детства, ни юности, он в первых же своих ролях — Ивана в «Тенях...» и Тараса Шевченко в «Сне» — явил нам зрелое совершенство. Ни та, ни другая работа не была только лишь исполнением, они зачаровывали, заставляли довериться, в них было глубинное и на редкость ясно выраженное постижение людского духа, народной судьбы, правды, борьбы и красоты. Его дума, его дело были приняты народом сразу, с редкостным доверием к актеру, к его человеческой личности. Он обогащал нас своим даром. Слово «умер» вызывает у меня протест, отчаяние, будто оболгали его, ведь я же знаю, что не умер он, а сжег себя в пламени своего дара, дара редкостного, неповторимого — мудрого и бескомпромиссного, упорного и незащитного, совестливого и доброго. Дара истинно народного, в самой сердцевине народной души возвращенного. Умер народный артист не по званию, которого он не имел, а по самой сути созданного им в искусстве, для искусства, для жизни.

У него не было детства и юности ни в режиссуре, ни в драматургии. Первый же его фильм, «Вавилон-XX», останется в искусстве образцом раскованности и глубины, виртуозности и прозрачности, полифоничной силы и по-современному беспощадного анализа. В первых же своих драматургических работах Миколайчук предстал философом с не заемным, а собственным, выстраданным восприятием мира, пониманием человека и его места на земле меж людьми.

Во время съемок «Белой птицы...» мне довелось быть свидетелем, как к Ивану шли люди со своими заботами и бедами, шли как к депутату, избранному душой, а не бюллетенями. И он принял эти обязательства.

Его особую роль в украинском кинематографе, в искусстве вообще, безусловно, поймут очень скоро, поймут глубже, чем она была оценена при его жизни. Он был источником творчества, его возбудителем, он распространял вокруг себя силовое поле поиска истины, борьбы за правду.

Ему, Ивану Миколайчуку, было дано, доверено, завещано выразить собой, воплотить в своем творчестве гениальность своего народа и дыхание своего времени. Иван не подвел свой дар и свой народ.



Валерий ФРИД

Это начиналось так. Мне позвонили с киностудии и спросили:

— Не согласитесь ли вы написать сценарий по мотивам трех повестей Сергея Колбасьева?

Я согласился, не раздумывая, потому что знал и любил книги этого писателя с детства. Те, кто книг не читает, а только смотрит кино, знают имя капитана Колбасьева по фильму «Мы из джаза». А кто книги читает... Впрочем, и те, кто читает, тоже не могли лет примерно тридцать — до середины шестидесятых годов — познакомиться с сочинениями капитана Колбасьева: в годы необоснованных репрессий капитан был арестован, исчез — и вместе с ним исчезли его книги.

Колбасьев был не только ценителем и знатоком джаза, он был замечательным писателем-маринистом. Биография у него тоже замечательная. Выпущенный из Морского корпуса перед самой революцией, мичман Колбасьев без колебаний встал на сторону Советской власти и до самого ареста верно служил ей в разных качествах: и как военный, и как дипломат, и как писатель. В своих книгах он рассказывал о годах, проведенных в стенах корпуса — аристократической школы морских офицеров, — и о гражданской войне.

Перечитав с большим удовольствием повести «Арсен Люпен», «Джигит» и «Река», я написал сценарий и дал ему название сборника колбасьевских рассказов — «Поворот все вдруг». Есть такой маневр на флоте: идет эскадра кильватерной колонной и по команде «поворот все вдруг» превращается в строй фронта. Но при этом она остается эскадрой, только идет новым курсом... Таким поворотом была в жизни Колбасьева и его героев революция.

В первой трети сценария рассказывалось про школярские проделки питомцев Морского корпуса. Главный заводила — Вася Бахметьев, в котором без особого труда можно угадать Сережу Колбасьева. Вместе с Борькой Лобачевским и юным бароном фон Штейнгелем он устраивает всяческие пакости нелюбимым учителям. И каждую каверзу ребята приписывают таинственному и неуловимому Арсену Люпену. (Был такой персонаж в романах Понсона дю Терайля «Арсен Люпен, ворджентльмен» и «Арсен Люпен против Шерлока Холмса». Популярностью с ним мог сравниться только Фантомас.)

Однако уже надвигается грозный семнадцатый год, все ясней становится бессмысленность и безнадежность войны, которую русский царь ведет против германского кайзера. В Морском

корпусе детские забавы кончаются сами собой. Революция ставит его выпускников перед выбором: с кем быть? С народом или против него?

В смутное время между Февралем и Октябрем свежиспеченный мичман Бахметьев получает назначение на миноносец «Джигит» и встречается там с матросом-большевиком Семеном Плетневым. Собственно, знакомы они давно, по корпусу: матрос как-то раз вызволил Арсена Люпена из серьезной передраги. А теперь вот дела складываются так, что Вася по приказу старшего офицера, тайного монархиста и явной скотины Гакенфельта, должен арестовать Плетнева и передать его в руки фон Штейнгеля: тот тоже служит на Балтике, только при штабе...

Все трое и еще Борька Лобачевский, такой же бесшабашный и безалаберный, как в веселую эпоху Арсена Люпена, встретятся и после Октября. Плетнев будет командующим речной флотилии, Бахметьев — командиром канонерской лодки, наспех переделанной из колесного пароходика, Борька — минером. А вот барон фон Штейнгель окажется на белой стороне, точнее, на английском мониторе, который даст бой красным. Но монитор интервентов налетит на минное заграждение и подо-

рвется, а Штейнгель попадет в плен к Плетневу и своим однокашникам. И ждет его скорее всего беспощадный военный трибунал... Кончался сценарий так:

Была ночь, над рекой опять висели клочья тумана. Облокотясь на ограждение борта, разговаривали два воспитанника Морского корпуса.

— Не знаю, не знаю, — терзался Лобачевский. — У меня все время ноет вот тут.

Он с силой стукнул кулаком туда, где сердце.

— Ведь все-таки пять лет вместе! Как ни скажи, а все-таки он наш... А, Вася?

Помолчав, Бахметьев ответил:

— Говорят, за семь лет человеческий организм полностью меняется. Все старые клетки отмирают, а на их месте нарождаются новые... С виду человек тот же, а внутри совсем другой.

— Да?.. Но ведь прошло только два года, — неуверенно улыбнулся Лобачевский.

— Борька, все равно! Он другой... И мы с тобой тоже другие.

Туман сгустился, и друзей не стало видно. Только красный вымпел на мачте торчал над тяжелым белым облаком тумана.

Так кончался сценарий. Но началась совсем другая история. Все, кому я показывал написанное (кроме жены, ей-то, конечно, нравилось все), говорило одно и то же:

ХОЧУ РАССКАЗАТЬ...



Рисунок Г. НОВОЖИЛОВА

ФРИД Валерий Семенович — кинодраматург, заслуженный деятель искусств РСФСР. В соавторстве с Ю. Дунским им написано более тридцати сценариев к фильмам («Жили-были старик со старухой», «Служили два товарища», «Красная площадь», «Старая, старая сказка», «Вдовы», «Гори, гори, моя звезда», «Экипаж», «Сказка странствий» и другие).

— Да... Ничего. И колбасьевский юмор сохранился, и веселая, легкомысленная интонация. Но ведь мы-то знаем о печальной судьбе автора. Как-то она должна бросить отсвет на всю историю... Тут ты недотянул.

И тогда я подумал: а что, если посвятить сценарий памяти капитана Колбасьева и начать его так:

В белой пене тумана различить можно было только красное пятнышко — флаг над вахтой. Сама вахта стала видна, когда этап подвели поближе. Где-то недалеко хриплым басом деловито лаяла собака. Распахнулись ворота — деревянные, серые, как и весь забор, отороченные поверху колючей проволокой; конвоир скомандовал: «Заходи!» — и сразу навстречу выскочил кто-то в белом полушубке и голубой фуражке. Заорал:

— Куда?! Подождать не можешь? У меня развод!

— А я на твой развод... Заходи, чего стали?!

Этап — их было всего человек семь, кто в городском пальто, кто в ватнике, а один в черной морской шинели — послушно проследовал в зону. На новичков без особого любопытства смотрели зеки-старожилы, выстроенные побригадно. Сейчас больше всего хотелось назад, в теплый барак, а надо было идти на работу.

— Принимай, — потребовал конвоир у белого полушубка.

— Подождешь, не подохнешь.

Тем временем мужчина лет сорока в аккуратном, не то, что у других зеков, бушлате и в бурках, скользнув по новому пополнению взглядом, занял позицию возле правой створки ворот. У левой встал начальник в белом полушубке.

— Седьмая!

Седьмая бригада потянулась из зоны. Мужчина в бурках и начальник считали в унисон:

— Один, два... четыре, пять, шесть... двадцать два, двадцать три. Все.

Мужчина сделал отметку чернильным карандашом на узкой гладкоструганой дощечке.

— Одиннадцатая! — И опять счет: — Двадцать семь, двадцать восемь, двадцать девять... Стой! Где тридцатый?.. Бригадир, кто в отказе?

— Кто, кто, — пробурчал бригадир. — Чилита, позорник, кто еще...

— Да вон он, вон! — зашумела бригада. — Нашли!

Из тумана вынырнула странная тройка: два надзирателя волокли за руки отчаянно упировавшегося Чилиту.

— Не пойду! — визжал он. — Хрен вам в грызло!.. Пусты, сукавидло! Я в законе!

Он вывернулся из рук своих конвоиров и в мгновение ока скинул с себя всю одежду: телогрейку, рваные ватные штаны вместе с кальсонами, валенки. Один валенок полетел на крышу вахты, другой — за зону. А Чилита шлепнулся голым задом в сугроб и дурным голосом заорал песню:

— Приморили, падлы, приморили, отобрали волюшку мою!..

Новенькие, пришедшие с этапом, смотрели во все глаза, не очень понимая смысл происходящего. Оживились и старожилы: все-таки развлечение.

— Нарядчик! — приказал белый полушубок. — В карцер его. Десять суток!

Нарядчик шагнул к Чилите и, не нагибаясь, не меняя безразличного выражения лица, несколько раз ударил его ногой, обутой в бурку. Так, вероятно, бьет страус, резко и со страшной силой выбрасывая ногу вбок.

Голый завыл от боли, покатылся по снегу. Тогда к нарядчику рванулся тот из нового этапа, что был в морской шинели.

— Штейнгель, скотина! Прекрати!

Нарядчик обернулся, узнал и от неожиданности выронил дощечку со списком бригад.

— Васька Бахметьев?! Ха-ха-ха!.. Ах-ха-ха! — Хохот был похож на истерику. — Товарищ Бахметьев!.. Ха-ха-ха!..

После этого пролога пойдет пощечному беззаботная эпопея Арсена Люпена, которая окончится, впрочем, на серьезной ноте: в феврале семнадцатого года в Морской корпус ворвется революционная толпа, фон Штейнгель попытается открыть по ней стрельбу, но Бахметьев с Лобачевским впишут его в пустой класс и запрут на ключ. А затем мы снова перенесемся на двадцать лет вперед и увидим двоих из участников той сцены в совсем другой обстановке. Вот в такой:

В бараке был выгорожен закуток — кабинка нарядчика. Там стояли топчан, столик, табуретка. На стене — серая тарелка репродуктора и отрывной календарь. С картонного паспарту улыбалась Бахметьеву узбекская девочка Мамлакат. Низко нагнувшись над столиком, Василий ел из котелка густую кашу. Хлеб с толстым ломтем сала он оставил на заедку. А Штейнгель рассказывал гостю:

— И на Соловках был, и канал строил, и лес пилил... Но я — ладно, я белая сволочь. А тебя-то за что?

— Почитай, там все написано. — Бахметьев ткнул ложкой в новенькую зеленую папку.

Репродуктор на стене захрипел, зашипел, забулькал. Потом прорвался бодрый тенорок, пропел:

— Нам ли стоять на месте, в своих дерзаниях всегда мы правы... Труд наш есть дело чести, есть дело доблести...

Нарядчик выключил радио и раскрыл папку с делом.

— Так... Пятьдесят восемь-шесть, шпионаж. Работал на японскую, английскую и чехословацкую морские разведки... Почему чехословацкую?

— А почему английскую и японскую?

Штейнгель конфузливо хмыкнул:

— Да нет, это я к тому, что у чехов вроде не было моря.

— Я ничего не подписал. Ничего. На очную ставку Борьку Лобачевского привозили.

— Он тоже?! — вскинулся Штейнгель.

— Нет, он в порядке. Капитан первого ранга, на Балтике. Я от него потом шикарную передачу получил.

— А на очной ставке как он?

— Ничего ни на кого. Я думал, они его не выпустят... И вдруг передача.

— Да, — погрузнев, сказал нарядчик. — Лотерея. Она же кismet, она же фатум... Знаешь, кто еще тут?

— Из наших?

— М-м... Из ваших. Семен Плетнев. Совсем дошел, в лазарете лежит. Я хотел его подкормить, но он от меня не берет... Принципиальный.

Бахметьев усмехнулся, облизнул ложку и принялся за хлеб с салом.

— Хочешь сказать: не то что я?.. Я тоже принципиальный, только очень жрать хочется. А наемся, может, еще набыть тебе физиономию — за сегодняшнее. Голого человека сапогом!

— Брось, — жестко сказал нарядчик. — Не человека, а вора. Это тебе не Арсен Люпен, вор-джентльмен. Это гниль, отбросы, мерзость. Здесь враги не белые и не красные. Враги — цветные.

— Пардон?

— Цветные. По-другому блатные, уркачи, жуковатые, жуки-куки. — Штейнгель сплюнул. — Правда, себя они называют «люди». А мы с тобою — «черты», рогатики, фрайера...

Затем мы опять вернемся в 1917 год, на Балтику, где служили Временному правительству мичманы Бахметьев и Штейнгель, а также минер Плетнев, большевик. И после сцены в штабе увидим Семена Плетнева постаревшим на двадцать лет.

В «стационаре» — лагерном лазарете — больные лежали не на нарах, а на обычных железных кроватях; и вообще все было, как в небогатой районной больнице. У окна стояла кровать Плетнева. На тумбочке передача: бутылка молока, пайка, две луковицы. Бледно-желтый, исхудавший до неузнаваемости, Семен брился, лежа на спине. При-

севший на край койки Бахметьев держал перед ним обломок зеркала.

— Семен, тебе ведь трудно... Давай я? — предложил он.

— Сам... сам. — Плетнев говорил чуть слышным шепотом, каждое слово давалось с трудом. — Главное... запомни... не опуститься. Быть таким, как был... Эта жизнь и та жизнь — одно и то же. Те же друзья... те же враги.

— Но если те же, почему мы с тобой здесь? — сказал Бахметьев с горечью. — Кто объяснит?

— Ошибка... Ошибка, — выдохнул больно.

— Уж больно много ошибок. — Василий огляделся. — В одной этой палате целых семь ошибок. А со мной — так восемь.

— Не то... Не то! — Плетнев строго, почти враждебно посмотрел на посетителя. Подождет, пока вернется дыхание. — Ошибка — когда Генсека выбрали... Не надо было... его.

Бахметьев опасно покосился на плетневского соседа по койке. Тот слушал очень внимательно. Но Семен только досадливо поморщился.

— Пускай слушает... Я это всегда говорил... всем. Илич насчет того предупреждал: в своих руках необъятную власть... сосредоточил. А ты эту власть путаешь с Советской... Не надо, не смей... Это никогда...

Он умолок и, утомленный длинной тирадой, закрыл глаза.

— Ты устал, Семен. Я пойду?

Не поднимая век, Плетнев кивнул. Уже открыв дверь, Василий попрощался:

— До завтра! — И не понял, услышал ли его больной. Зато услышал мордастый зек-санитар. Сказал равнодушно:

— Это вряд ли. Не дотянет до завтра.

...У выхода из стационара Бахметьева поджидал Штейнгель, приплясывая на морозе: пижонские бурки не очень то грели.

— Ну? Взят?

— Взят. Я сказал, из посылки. — Бахметьев вздохнул. — Да что толку-то?

Они шли мимо длинных, одинаковых, как товарные вагоны, барачков.

— Куда ж мы тебя определим? — размышлял вслух нарядчик. — Флота у меня нет, извины. А счетоводом можно. Или дневальныйным к начальнику ОЛПа. А всего лучше, иди ко мне. Будешь помощником старшего нарядчика. Василий покачал головой:

— Да нет, не буду... Спасибо, конечно, но я, пока силенка есть, пойду в бригаду. Лес валить.

После этого пойдут эпизоды на реке. И когда барон фон Штейнгель попадет в плен к своим бывшим товарищам, когда его уведут и погрузневшие военморы Бахметьев с Лобачевским останутся одни, мы снова увидим красный флаг на мачте над тяжелым облаком тумана. И здесь взамен неизбежной бодрой музыки, предваряющей надпись «Конец фильма», пускай ветер принесет вместе с ключьями тумана обрывки фраз: «Военная коллегия Верховного суда... двадцатого апреля тысяча девятьсот пятьдесят шестого года... дело по обвинению Бахметьева Василия Андреевича... пересмотрено... отменено... за отсутствием состава преступления... Военная коллегия... пятьдесят шестого... по обвинению Плетнева Семена Лукича... за отсутствием состава преступления... прекращено... Военная коллегия Верховного суда...»

Сколько я знал таких, как Бахметьев и Плетнев, — надежных, верных рыцарей революции! Слышал их рассказы, вместе с ними смеялся и грустил — и не переставал радоваться, что вот ведь есть же люди, которые никогда, нигде, ни при каких обстоятельствах не изменяют себе, своим представлениям о жизни и чести, живут с верой в торжество правды и справедливости. Правда и справедливость — мы видим это сейчас — торжествуют. Жаль только, не все, кто того заслуживал, дожили до наших дней.

Советский
Экран

№2

январь 1988

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ 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,
Ю. А. БОГОМОЛОВ,
Б. В. ГОЛОВНЯ,
В. А. ГОЛОВАНОВ,
В. П. ДЕМИН,
М. Ф. ЛЕВИТИН
(ответственный секретарь),
А. А. МИНДАДЗЕ,
Т. О. ОКЕЕВ,
Е. Н. ПТИЧКИН,
Г. И. РЕРБЕРГ,
С. И. РОСТОЦКИЙ,
Э. А. РЯЗАНОВ,
А. К. СИМОНОВ,
А. Е. СУЗДАЛЕВ,
О. С. ТЕСЛЕР
(главный художник),
Л. А. ФИЛАТОВ,
С. И. ФРЕЙЛИХ,
К. Г. ШАХНАЗАРОВ

Художественный редактор
Д. Н. Мазур
Оформление Л. С. Филипповой



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.

№ 2(725) — 1988 г.
Сдано в набор 01.12.87.
Подписано к печати 10.12.87.
А 14060.

Формат 70×108/8.

Глубокая печать.

Усл. печ. л. 4,20.

Уч.-изд. л. 6,50.

Усл. кр.-отт. 14,70.

Тираж 1 700 000 экз.

Заказ № 1684.

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», 1988 г.

На обложке — клоун-мим-театр «Лицедеи» (художественный руководитель Вячеслав Полунин). Номер «Голубые канарейки». Слева направо: Николай ТЕРЕНТЬЕВ, Валерий КЕФТ, Роберт ГОРОДЕЦКИЙ.

Фото Валерия Петербургского (к статье «Это значит — падать и взлетать», стр. 12)

Джейн Биркин

Джейн Биркин появилась во французском кино в конце 60-х. В фильме Жака Доре «Бассейн» она оказалась достойной партнершей Алена Делона и Роми Шнайдер. И вот уже два десятилетия входит в число популярных французских кинозвезд.

А начиналось все в Англии, где Джейн родилась в 1947 году в театральной семье. В 17 лет она уже выступала на сценических подмостках вместе с Ральфом Ричардсоном в пьесе Грэма Грина «Статуя, вырезанная из дерева». Здесь на нее обратил внимание режиссер Ричард Лестер, пригласивший Биркин в картину «Сноровка... и как ее приобрести». Экцентрическая молодежная комедия имела ошеломляющий успех, открыв дорогу плеяде дебютантов.

Не осталась незамеченной и Джейн Биркин, пластичная, естественная, склонная к импровизации, с внешними данными «хипповой девчонки» — в потертых джинсах, с длинными соломенными волосами и вызывающим взглядом. Однако за этой ершистостью угадывались хрупкость, трепетность души. Этот тип героини не случайно привлек к Биркин внимание Микеланджело Антониони, который пригласил ее в картину «Блоуп» («Фотоувеличение»).

Появление Биркин во французском кинематографе совпало с приходом в него талантливого актерского поколения — Патрика Девэра, Жерара Депардье, Миу-Миу, сгруппировавшихся вокруг авангардистского театра «Кафе де ля Гар» и принесших с собой на экран свежее восприятие жизни. Джейн Биркин оказалась им близкой по убеждениям, манере игры, отношению к целям и задачам искусства.

Примечательна в этой связи работа актрисы в дуэте с Жераром Депардье в знакомой советским зрителям ленте Жака Руффю «В сетях мафии» (в оригинале фильм назывался «Семь смертей по одному рецепту»). Биркин играла жену доктора Берга, талантливого хирурга, затравленного местной мафией. Смешливая, добрая и очаровательная героиня Биркин, увы, оказывалась неспособна к сопротивлению воинствующему мещанству, окружавшему их.

Были в нашем прокате и другие, к сожалению, не лучшие картины с участием актрисы — «Девятнадцать девушек и один моряк», «Роковое путешествие» (оригинальное название — «Смерть на Ниле»). Увидели мы и комедийную Джейн Биркин в двух лентах в дуэте с Пьером Ришаром — «Он начинает сердиться» и «Не упускай из виду» французского комедиографа Клода Зиди. Актриса вольготно чувствует себя в комедийной стихии. Однако, рискуя вызвать недовольство поклонников этих лент, признаю все же, что это были не более чем роли-пустячки в фильмах-однодневках. По-настоящему значительными ролями судьба пока не часто балует актрису.

Азиз ОСИПОВ

Джейн Биркин и Пьер Ришар
в фильме «Он начинает сердиться»



СОВЕТСКИЙ
Экран